associação de professores
de filosofia

8
CADERNO DE FILOSOFIAS / Estéticas

CADERNO DE FILOSOFIAS

Estéticas

8 mar
1994

CADERNO DE FILOSOFIAS

COIMBRA
1 9 9 4

CADERNO DE FILOSOFIAS

Directora:
Filomena Moura

Conselho de Redacção:
António Pedro Pita
Fernando José Nunes Trindade
Rui Alexandre Grácio
Viriato Soremenho Marques

Colaboradores Permanentes:
Ana Maria Pinto
João Tiago Pedroso de Lima
Henrique Manuel Costa Gariso
Maria Fátima de Amaral Cabral

Capa:
tt

Propriedade:
A.P.F. — Associação de Professores de Filosofia

Publicados:
O trabalho Filosófico (nº 1, Fevereiro/1989)
Heidegger (nº 2, Janeiro/1990)
Filosofia/Ciências: Intersecções (nº 3/4, Fevereiro/1991)
Argumentação, Retórica, Racionalidades (nº 5, Março/1992)
Formas históricas da comunicação filosófica e seus desafios actuais (nº 6/7, Março/1994)
Estéticas (nº 8, Março/1994)

Pedidos a:
Associação de Professores de Filosofia
Apartado 1157
3000 Coimbra

Preço deste número: sócios da A.P.F. — 1 000$00
público — 2 000$00

Composição e Paginação: I&C — Ideias e Comunicação,
Rua Santos Rocha, 15, 2º esq.
3000 Coimbra Telefone: 403385

Sumário

Maurice Merleau-Ponty

A DÚVIDA DE CÉZANNE *

Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza morta, cento e cinquenta sessões de pose para um retrato. Aquilo a que chamamos a sua obra era para ele apenas o ensaio e a aproximação à sua pintura. Escreve em Setembro de 1906, com 67 anos de idade, e a um mês da sua morte: "Vivo num tal estado de perturbações cerebrais, numa perturbação tão grande que temo, a todo o momento, que a minha frágil razão não aguente... Parece-me agora que estou melhor e que consigo dar uma orientação mais precisa aos meus estudos. Conseguirei atingir o objectivo tão procurado e durante tanto tempo perseguido? Continuo como sempre a estudar a natureza e parece-me que faço lentos progressos". A pintura é o seu mundo e a sua maneira de existir. Trabalha sozinho, sem alunos, sem a admiração por parte da família, sem encorajamento por parte dos júris. Pinta na tarde do dia em que a sua mãe morreu. Em 1870, pinta em l'Estaque enquanto os militares o procuram como refractário. E, no entanto, acontece-lhe pôr em dúvida esta vocação. Envelhecendo, interroga-se sobre se a novidade da sua pintura não decorreria de uma perturbação dos seus olhos, se toda a sua vida não se teria baseado num acidente do seu corpo. A este esforço e a esta dúvida respondem as incertezas e os disparates

* *Le doute de Cézanne* foi originariamente publicado em *Fontaine* 47 (1945), pp. 80-100, tendo sido posteriormente integrado em *Sens et Non-Sens*, Paris, Editions Nagel, 1948, pp. 15-44. A tradução que aqui se apresenta baseou-se nesta última edição. (N.T.)

dos contemporâneos. "Pintura de cavador de fossas bêbedo", dizia um crítico em 1905. Hoje, C. Mauclair serve-se das confissões de impotência de Cézanne como argumento contra este. Entretanto, os seus quadros são distribuídos pelo mundo. Porquê tanta incerteza, tanto esforço, tantos falhanços e, de repente, o maior sucesso?

Zola, que era amigo de Cézanne desde criança, foi o primeiro a ver nele o génio e o primeiro a falar dele como um "génio abortado". Um espectador da vida de Cézanne, como era Zola, mais atento ao seu carácter do que ao sentido da sua pintura, poderia muito bem considerar esta como uma manifestação doentia.

Com efeito, desde 1852, em Aix, no colégio Bourbon onde acabava de entrar, que Cézanne inquietava os seus amigos com os seus acessos de cólera e as suas depressões. Sete anos mais tarde, decidido a tornar-se pintor, duvida do seu talento e não ousa pedir ao seu pai, chapeleiro e mais tarde banqueiro, que o envie para Paris. As cartas de Zola recriminam-lhe a instabilidade, a fraqueza, a indecisão. Vem para Paris, mas escreve: "Mais não fiz do que mudar de lugar e o aborrecimento perseguiu-me". Não tolera a discussão, porque isso o fadiga e não sabe nunca expor os seus argumentos. O fundo do seu carácter é marcado pela ansiedade. Aos quarenta e dois anos, pensa que morrerá jovem e redige o seu testamento. Aos quarenta e seis anos, durante seis meses, é dominado por uma paixão fogosa, atormentada, insuportável, da qual o desfecho não é conhecido e da qual não falará nunca. Aos cinquenta e um anos, retira-se para Aix, com vista a aí encontrar a natureza que melhor convém ao seu génio, mas trata-se também de um retorno ao meio da sua infância, da sua mãe e da sua irmã. Quando a sua mãe morrer,

apoiar-se-á no seu filho. "A vida é assustadora", dizia frequentemente. A religião, que começa então a praticar, surge para ele com o medo da vida e com o medo da morte. "É o medo, explica a um amigo, sinto que ainda me restam quatro dias na terra; mas e depois? Creio que sobreviverei e não me quero arriscar a esturricar *in aeternum*". Embora venha a ser posteriormente aprofundada, o motivo inicial da sua religião foi a necessidade de estabilizar a sua vida e dela se demitir. Vai-se tornando sempre cada vez mais tímido, desconfiado e susceptível. Vem algumas vezes a Paris, mas, quando encontra amigos, faz-lhes de longe o sinal de os não querer abordar. Em 1903, quando os seus quadros começam a vender-se em Paris duas vezes mais caros do que os de Monet, quando jovens como Joachim Casquet e Emile Bernard vêm vê-lo e lhe fazem perguntas, torna-se um pouco menos tenso. Mas os acessos de cólera persistem. Uma criança de Aix tinha-lhe outrora tocado ao passar por ele; desde então, não pôde suportar o mais pequeno contacto. Um dia, na sua velhice, num momento em que tropeçava, Emile Bernard segurou-lhe a mão. Cézanne teve um grande acesso de cólera. Percorria o seu atelier gritando que não deixaria que lhe metessem o "grampo em cima". É também por causa do "grampo" que afastava do seu atelier as mulheres que poderiam ter-lhe servido de modelos, da sua vida os padres a quem chamava "pegajosos", do seu espírito as teorias de Emile Bernard quando estas se tornavam demasiado insistentes.

Esta perda de contactos ligeiros com os homens, esta impotência em dominar situações novas, esta fuga para os hábitos, num meio que não coloca problemas, esta rígida oposição entre a teoria e a prática, entre o "grampo" e uma liberdade de solitário, — todos estes sintomas permitem falar de uma consti-

tuição mórbida e, por exemplo, como se fez para Greco, de uma constituição esquizóide. A ideia de uma pintura "sobre natureza" surgiria em Cézanne a partir da mesma fraqueza. A sua extrema atenção à natureza, à cor, ao carácter inumano da sua pintura (dizia que se deveria pintar uma face como se fosse um objecto), a sua devoção ao mundo visível apenas seriam uma fuga ao mundo humano, a alienação da sua humanidade.

Estas conjecturas não fornecem o sentido positivo da obra, não se pode daí concluir sem mais que a sua pintura seja um fenómeno de decadência e, como Nietzsche diz, de vida "empobrecida" ou, ainda, que ela nada tenha para ensinar ao homem realizado. É provavelmente por terem dado demasiada importância à psicologia, ao conhecimento pessoal que tinham de Cézanne, que Zola e Emile Bernard acreditaram num falhanço. Continua a ser possível que, no momento das suas fraquezas nervosas, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos. Entregue a si mesmo, pôde olhar a natureza como só um homem sabe fazê-lo. 0 sentido da sua obra não pode ser determinado através da sua vida.

Não o conheceríamos melhor pela história da arte, quer dizer, reportando-nos às influências (a dos Italianos e de Tintoret, a de Delacroix, a de Courbet e dos Impressionistas), — pelos procedimentos de Cézanne ou mesmo pelo seu próprio testemunho sobre a sua pintura.

0s seus primeiros quadros, até cerca de 1870, são sonhos pintados, um Rapto, um Assassínio. Decorrem de sentimentos e querem provocar antes de mais sentimentos. São portanto quase sempre pintados em grandes traços e oferecem a fisionomia moral dos gestos mais do que o seu aspecto visível. É aos Impressionistas, e em particular a Pissaro, que Cézanne deve,

seguidamente, ter concebido a pintura, não como a incarnação de cenas imaginadas, a projecção de sonhos no exterior, mas como o estudo preciso das aparências, menos como um trabalho de atelier do que como um trabalho sobre natureza, e de ter abandonado a factura barroca que procura *antes de mais* dar conta do movimento, pelos pequenos toques justapostos e pelos contornos pacientes.

Mas rapidamente se separou dos Impressionistas. 0 Impressionismo queria, com a pintura, dar conta da maneira como os objectos impressionam a nossa vista e alcançam os nossos sentidos Representava-os na atmosfera onde nos são dados pela percepção instantânea, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e pelo ar. Para dar conta deste invólucro luminoso, era necessário excluir os terras, os ocres, os negros e apenas utilizar as sete cores do prisma. Para representar as cores do objecto, não bastava reportar na tela o seu tom local, quer isto dizer, a cor que tomam quando os isolamos do que os rodeia, era necessário ter em conta fenómenos de contraste que na natureza modificam as cores locais. Além disso, cada cor que vemos na natureza provoca, graças a uma espécie de contragolpe, a visão da cor complementar e estes complementares exaltam-se. Para obter no quadro, que será visto na luz frágil dos apartamentos, o mesmo aspecto das cores sob o sol, é preciso, portanto, fazer aí figurar não apenas um verde, se se trata de erva, mas ainda o vermelho complementar que o fará vibrar. Enfim, o próprio tom local é decomposto pelos Impressionistas. Pode-se, de um modo geral, obter cada cor justapondo, em vez de as misturar, as cores componentes, o que dá um tom mais vibrante. Resultaria destes procedimentos que a tela, que deixaria de ser comparável à natureza ponto por ponto, restituiria, por acção de umas partes sobre

as outras, uma verdade geral da impressão. Mas a pintura da atmosfera e a divisão dos tons afogam ao mesmo tempo o objecto e fazem desaparecer a sua própria gravidade. A composição da paleta de Cézanne faz presumir que ele se entregou a um outro objectivo: existem, não as sete cores do prisma, mas dezoito cores, seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes, um negro. A utilização das cores quentes e do negro mostra que Cézanne quer representar o objecto, reencontrá-lo por detrás da atmosfera. Do mesmo modo renuncia à divisão do tom e subsistiu-a por misturas graduadas, por um desenrolar de nuances cromáticas sobre o objecto, por uma modulação colorida que seque a forma e a luz recebida. A supressão dos contornos precisos em certos casos, a prioridade da cor em relação ao desenho não terão evidentemente o mesmo sentido em Cézanne e no Impressionismo. 0 objecto já não se encontra coberto de reflexos, perdido nas suas relações com o ar e com os outros objectos, é como que iluminado surdamente a partir do interior, a luz emana dele mesmo e daí resulta uma impressão de solidez e de materialidade. Cézanne não renuncia, aliás, a fazer vibrar as cores quentes, obtém esta sensação colorante com o emprego do azul.

Seria preciso dizer, portanto, que ele quis voltar ao objecto sem abandonar a estética impressionista, que toma como modelo a natureza. Emile Bernard lembrava-lhe que, para os clássicos, um quadro exigia circunscrição pelos contornos, composição e distribuição das luzes. Cézanne responde: "Eles faziam um quadro e nós procuramos um pedaço de natureza". Sobre os mestres disse que "substituíam a realidade pela imaginação e pela abstracção que a acompanha" — e da natureza disse que "é preciso que nos curvemos face a esta obra perfeita. Desta tudo nos vem, por ela, existimos, esqueçamos tudo o resto". Declara ter querido

fazer do Impressionismo "alguma coisa de sólido como a arte dos museus". A sua pintura seria um paradoxo: procurar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar como guia algo que não a natureza na impressão imediata, sem centrar os contornos, sem enquadrar a cor no desenho, sem compor nem a perspectiva, nem o quadro. Aí reside o que Bernard chama o suicídio de Cézanne: visar a realidade e interditar-se de usar os meios para a alcançar. Aí se encontraria a razão das suas dificuldades e também das deformações que nele se encontram sobretudo entre 1870 e 1890 .

Os pratos ou as taças pousadas de perfil sobre uma mesa deveriam ser elipses, mas os extremos da elipse são mais volumosos e dilatados. A mesa de trabalho, no retrato de Gustave Geffroy, "escorrega" para fora do quadro contra as leis da perspectiva. Abandonando o desenho, Cézanne ter-se-ia entregue ao caos das sensações. Ora, as sensações fariam transtornar os objectos e sugeriam constantemente ilusões, como elas o fazem algumas vezes, — por exemplo a ilusão de um movimento dos objectos quando mexemos a cabeça, — se os juízos não rectificassem permanentemente as aparências. Cézanne teria, diz Bernard, "engolido a pintura na ignorância e o seu espírito nas trevas".

Na realidade, apenas se pode julgar assim a sua pintura se não prestarmos atenção a grande parte do que ele disse e se fecharmos os olhos àquilo que pintou.

Nos seus diálogos com Emile Bernard, é nítido que Cézanne procura escapar sempre a todas as alternativas feitas que lhe sejam propostas: as que supõem os sentidos ou a inteligência, o pintor que vê e o pintor que pensa, a natureza e a composição, o primitivismo e a tradição. "É preciso habituarmo-nos

a uma óptica", diz, mas "entendo por óptica uma visão lógica, quer dizer sem nada de absurdo". "Tratar-se-á da nossa natureza?" — pergunta Bernard. Cézanne responde: "Trata-se das duas". — "A natureza e a arte não são diferentes?" — "Quereria uni-las. A arte é uma apercepção pessoal. Situo esta apercepção na sensação e peço à inteligência que a organize numa obra". Mas mesmo estas formulas decorrem demasiadamente das noções vulgares de "sensibilidade" ou "sensação" e de "inteligência" e isto porque Cézanne não era muito persuasivo e, por essa razão, preferia pintar. Em vez de aplicar à sua obra dicotomias que, aliás, correspondem mais às tradições de escolas do que aos seus fundadores, — filósofos ou pintores —, dessas tradições, era preferível permanecer-se dócil diante do sentido próprio da sua pintura e, assim, colocar essas dicotomias em questão. Cézanne não pensou em ter de escolher entre a sensação e o pensamento como se fossem o caos e a ordem. Não quis separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugidia de aparecer; quis pintar a matéria no momento em que esta ganha forma, a ordem nascente para uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre os "sentidos" e a "inteligência", mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. Percebemos as coisas, entendemo-nos a respeito delas, estamos enraizados nelas e é sobre esta base de "natureza" que edificamos ciências É este mundo primordial que Cézanne quis pintar e eis a razão por que os seus quadros dão a impressão da natureza na sua origem, enquanto as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, as suas comodidades, a sua presença iminente. Cézanne nunca quis "pintar como um bruto", mas reenviar a inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva, a tradição, para

o contacto com o mundo natural que elas estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como ele o diz, as ciências que "dela saíram".

As investigações de Cézanne na perspectiva descobrem, com a sua fidelidade aos fenómenos, o que a mais recente psicologia devia formular. A perspectivá vivida, a da nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica: na percepção, os objectos próximos parecem mais pequenos, os objectos afastados maiores, o que não acontece numa fotografia, como se vê no cinema quando um comboio se aproxima e cresce muito mais depressa do que um comboio real nas mesmas condições. Dizer que um círculo visto obliquamente é visto como uma elipse é substituir à percepção efectiva o esquema do que deveríamos ver caso fossemos aparelhos fotográficos: vemos, na realidade, uma forma que oscila ao redor da elipse sem *ser* uma elipse. Num retrato da senhora Cézanne, o friso da tapeçaria, dos dois lados do corpo, não constitui uma linha direita; contudo, sabe-se que se uma linha passa sob uma larga faixa de papel, os dois troços parecem deslocados. A mesa de Gustave Geffroy escorrega para fora do quadro, mas quando os nossos olhos percorrem uma larga superfície, as imagens que obtêm passo a passo são tomadas a partir de diferentes pontos de vista e a superfície total está empenada. É verdade que ao reportar na tela estas deformações, congelo-as, páro o movimento espontâneo segundo o qual elas se "atropelam" umas nas outras na percepção e tendem para a perspectiva geométrica. É o que também acontece a respeito das cores. Uma rosa sobre um papel cinzento colora de verde o fundo. A pintura académica pinta o fundo em cinzento, esperando que o quadro, como acontece com o objecto real, produza o efeito de contraste. A pintura impressionista põe verde sobre o

fundo, para obter um contraste tão vivo como o dos objectos ao ar livre. Não estará assim a falsear a relação entre os tons? Isso aconteceria caso se ficasse por aí. Mas o que é próprio da pintura é fazer que todas as outras cores do quadro convenientemente modificadas retirem ao verde colocado ao fundo o seu carácter de cor real. Do mesmo modo o génio de Cézanne é fazer com que as deformações perspectivísticas, com a ordenação de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por elas mesmas quando se olha para elas globalmente e contribuam apenas, como o fazem na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objecto no seu aparecer, no seu aglomerar-se sob os nossos olhos. Do mesmo modo o contorno dos objectos, concebido como uma linha que os centra, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Se se marca com um traço o contorno de uma maçã, faz-se uma coisa, na medida em que se trata do limite ideal na direcção do qual os lados da maçã fogem em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria retirar aos objectos a sua identidade. Marcar um apenas seria sacrificar a profundidade, quer dizer as dimensões que nos dá a coisa, não como caída à nossa frente, mas como cheia de reservas e como uma realidade inesgotável. É por isso que Cézanne seguirá numa modulação colorida o engrossamento do objecto e marcará em traços azuis *diversos* contornos. O olhar que cada um lança ao outro apreende um contorno nascente entre todos eles como o faz na percepção. Não há nada de menos arbitrário do que estas célebres deformações — as quais, de resto, abandonará no seu último período, a partir de 1890, quando já não encher a tela de cores e abandonar a factura pesada das naturezas mortas.

O desenho deve, portanto, resultar da cor, se se quer dar conta do mundo na sua espessura, porque se trata de uma massa

sem lacunas, um organismo de cores, através dos quais a fuga da perspectiva, os contornos, as rectas, as curvas se instalam como linhas de força, o quadro de espaço constitui-se em vibração. "O desenho e a cor já não são distintos; à medida que se pinta, desenha-se; quando mais a cor se harmoniza, mais o desenho se precisa... Quando a cor se encontra na sua riqueza, a forma está na sua plenitude". Cézanne não procura *sugerir* com as cores as sensações tácteis que dariam a forma e a profundidade. Na percepção primordial, estas distinções entre o tocar e a visão são desconhecidas. É a ciência do corpo humano que, em seguida, nos ensina a distinguir os nossos sentidos. A coisa tal como é vivida não é encontrada ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas oferece-se globalmente como o centro a partir do qual eles irradiam. *Vimos* a profundidade, o aveludado, a moleza, a dureza dos objectos — Cézanne dizia mesmo: o odor dos objectos. Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que a ordenação das cores traga consigo este Todo indivisível; de outra forma a sua pintura será uma alusão às coisas e não lhes dará a unidade imperiosa, na presença, na plenitude inultrapassável que é para nós todos a definição do real. É porque cada pincelada dada deve satisfazer uma infinitude de condições que Cézanne meditava algumas vezes antes de a dar, ela deve, como lhe diz Bernard "conter o ar, a luz, o objecto, o plano, o carácter, o desenho, o estilo". A expressão do que *existe* é uma tarefa infinita.

Torna-se evidente que Cézanne não negligenciou a fisionomia dos objectos e dos rostos; ele queria apenas apreendê-la quando ela emerge da cor. Pintar um rosto "como um objecto" não consiste em despojá-lo do seu "pensamento". "Entendo que o pintor interpreta", diz Cézanne, "o pintor não é um imbecil". Mas esta interpretação não deve ser um pensamento separado da

visão. "Se pinto todos os pequenos azuis e todos os pequenos castanhos, faço-os olhar como ele olha... Para o diabo aqueles que duvidam de que se não pode, casando um verde matizado com um vermelho, entristecer uma boca ou fazer sorrir uma bochecha". O espírito vê-se e lê-se nos olhares que, no entanto, apenas consistem em conjuntos coloridos. Os outros espíritos apenas se nos oferecem incarnados, aderentes a um rosto e a gestos. Não serve de nada opôr aqui distinções entre alma e corpo, pensamento e visão, pois Cézanne regressa precisamente à experiência primordial de onde são retiradas estas noções e que aí nos são dadas como inseparáveis. O pintor que pensa e que procura antes de mais a expressão falha o mistério, renovado cada vez que olhamos alguém, da sua aparição na natureza. Balzac descreve em *La Peau de Chagrin* uma "toalha branca como uma camada de neve acabada de cair e sobre a qual surgiam simetricamente os pequenos pratos coroados de pãezinhos dourados". "Durante toda a minha juventude, dizia Cézanne, quis pintar isto, esta toalha de neve fresca... Sei agora que apenas é preciso *querer* pintar: surgiam simetricamente os pequenos pratos, e: pãezinhos dourados. Se pinto 'coroados' estou tramado, compreendem? E se equilibrar e matizar os meus pequenos pratos e os meus pãezinhos como sobre natureza, estejam certos que as coroas, a neve e todo o estremecimento aí se encontrarão".

Vivemos no meio de objectos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, em ruas, em cidades e durante a maior parte do tempo apenas os vemos através das acções humanas nas quais eles podem ser os modos de aplicação. Habituámo-nos a pensar que tudo isto existe necessariamente e é indestrutível. A pintura de Cézanne põe em suspenso estes hábitos e revela o fundo de natureza inumana no qual o homem se instala. É por

isso que as suas personagens são estranhas e como que vistas por um ser de uma outra espécie. A própria natureza encontra-se despojada dos atributos que a preparam para comunhões animistas: a paisagem não tem vento, a água do lago d'Annecy não se move, os objectos gelados hesitantes como no momento da origem da terra. É um mundo sem familiaridade, onde não se está bem, que interdita toda a efusão humana. Se se vai ver outros pintores abandonando os quadros de Cézanne um desanuviamento se produz, como depois de um luto as conversas renovadas mascaram esta novidade absoluta e dão conta da sua solidez aos vivos. Mas só um homem é capaz precisamente desta visão que vai até às raízes, para além de toda a humanidade constituída. Tudo parece mostrar que os animais não sabem *olhar*, mergulhar nas coisas sem nada delas esperar senão a verdade. Ao dizer que o pintor das realidades é um macaco, Émile Bernard diz, portanto, exactamente o contrário do que é verdadeiro e compreende-se como Cézanne podia retomar a definição clássica da arte: o homem acrescentado à natureza.

A sua pintura não renega a ciência nem renega a tradição. Em Paris, Cézanne ia todos os dias ao Louvre. Pensava que se aprende a pintar, que o estudo geométrico dos planos e das formas é necessário. Informava-se sobre a estrutura geológica das paisagens. Estas relações abstractas deviam operar no acto do pintor, embora reguladas no mundo visível. A anatomia e o desenho estão presentes quando dá uma pincelada como as regras do jogo numa partida de ténis. O que motiva um gesto do pintor não pode nunca ser apenas a perspectiva ou apenas a geometria ou as leis da composição das cores ou qualquer conhecimento que seja. Para todos os gestos que, pouco a pouco, constroem um quadro não há senão um motivo: é a paisagem na sua

totalidade e na sua plenitude absoluta — aquilo a que Cézanne chamava precisamente um "motivo". Começava por descobrir as bases geológicas. Depois, não mexia mais e olhava, com o olhar dilatado, como dizia a senhora Cézanne. "Germinava" com a paisagem. Tratava-se, estando toda a ciência esquecida, de reapreender, *por meio* dessas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente. Era preciso soldar umas às outras todas as visões particulares que o olhar obtinha, reunir tudo o que se dispersa com a versatilidade dos olhos, "juntar as mãos errantes da natureza", diz Gasquet. "Há um minuto do mundo que passa: é preciso pintá-lo na sua realidade". A meditação culminava de repente. "Tenho o meu motivo", dizia Cézanne e explicava que a paisagem deve ser cercada, nem demasiadamente acima, nem demasiadamente abaixo ou ainda trazida viva numa rede que nada deixe fugir. Atacava, então, o seu quadro por todos os lados ao mesmo tempo, centrava com manchas coloridas o primeiro traço de carvão, o esqueleto geológico. A imagem saturava-se, ligava-se, desenhava-se, equilibrava-se, e ao mesmo tempo vinha a maturidade. A paisagem, dizia, pensa-se em mim e eu sou a sua consciência. Nada se encontra mais afastado do naturalismo do que esta ciência intuitiva. A arte não é nem uma imitação, nem, aliás, uma fabricação seguindo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. Do mesmo modo que a palavra nomeia, quer dizer apreende na sua natureza e coloca à nossa frente na qualidade de objecto reconhecível o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, "objectiva", "projecta", "fixa". Como a palavra não se assemelha àquilo que designa, a pintura não é um *trompe-l'oeil*, não é uma aparência enganosa; Cézanne, segundo as suas palavras, "escreve ao pintar o que ainda não foi pintado e torna-o absolutamente pintura".

Esquecemo-nos das aparências viscosas, equívocas e, por meio delas, vamos direitos às coisas que aquelas apresentam. O pintor retoma e converte precisamente em objecto visível o que sem ele permanece encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para este pintor, apenas uma emoção é possível: o sentimento de estranheza; apenas um lirismo: o da existência sempre recomeçada.

Leonardo da Vinci tinha tomado por divisa o rigor obstinado, todas as Artes poéticas clássicas afirmam que a obra é difícil. As dificuldades de Cézanne — tal como as de Balzac ou de Mallarmé — não são da mesma natureza. Balzac imagina, segundo sem dúvida as indicações de Delacroix, um pintor que quer exprimir a própria vida com apenas as cores e guarda escondida a sua obra-prima. Quando Frenhofer morre, os seus amigos apenas encontram um caos de cores, de linhas inapreensíveis, uma parede de pintura. Cézanne emocionou-se até às lágrimas ao ler *Chef-d'oeuvre inconnu* e declarou que ele próprio era Frenhofer. O esforço de Balzac, também ele obcecado com a "realização", ajuda a compreender o de Cézanne. Aquele fala, em *La Peau de chagrin*, de um "pensamento por exprimir", de um "sistema por construir", de uma "ciência por explicar". Faz dizer a Louis Lambert, um dos génios falhados da Comédia Humana: "Caminho para certas descobertas...; mas que nome devo dar à potência que me ata as mãos, que me fecha a boca e que me arrasta no sentido contrário à minha vocação?" Não basta dizer que Balzac se propôs compreender a sociedade do seu tempo. Descrever o tipo de caixeiro-viajante, esboçar uma "anatomia dos corpos docentes" ou até fundar uma sociologia: tudo isto não se tratava de uma tarefa sobrehumana. Uma vez designadas as forças visíveis, como o dinheiro e as paixões e

uma vez descrito o funcionamento manifesto, Balzac questiona-se para que serve tudo isto, qual é a sua razão de ser, o que *quer dizer*, por exemplo, esta Europa "cujos esforços tendem para um não sei que mistério de civilização", o que sustenta interiormente o mundo e faz pulular as formas visíveis. Para Frenhofer, o sentido da pintura é esse mesmo: "Uma mão não pertence apenas ao corpo, ela exprime e continua um pensamento que é preciso apreender e dele dar conta... A verdadeira luta situa-se aí! Muitos pintores triunfam instintivamente sem conhecer este tema da arte. Podem desenhar uma mulher, mas não a vêem". O artista é quem fixa e torna acessível aos mais "humanos" dos homens o espectáculo do qual estes fazem parte sem o ver.

Nao há, pois, arte do comprazimento. Pode-se fabricar objectos que proporcionam prazer relacionando de maneira diferente ideias já prontas e apresentando formas já vistas. Esta pintura ou esta palavra segunda é o que se entende habitualmente por cultura. O artista segundo Balzac ou segundo Cézanne não se contenta em ser uma animal culto, assume a cultura a partir da sua origem e funda-a de novo, fala como o primeiro homem falou e pinta como se nunca se tivesse pintado. A expressão não pode, então, ser a tradução de um pensamento já claro, visto que os pensamentos claros são os que já foram ditos em nós mesmos ou pelos outros. A "concepção" não pode preceder a "execução". Antes da expressão, não há mais do que uma febre vaga e apenas a obra realizada e compreendida provará que lá se deveria encontrar *alguma coisa* em vez de *nada*. Porque retornou para dele tomar consciência ao fundo da experiência muda e solitária sobre a qual são construídas a cultura e a troca de ideias, o artista lança a sua obra como um homem lançou a primeira palavra, sem saber se se tratava de algo que não um grito,

se ela se poderia destacar do fluxo da vida individual onde nascia e apresentar, quer a essa mesma vida no seu futuro, quer às mónadas que com ela coexistem, quer à comunidade aberta das mónadas futuras, a existência independente de um *sentido* identificável. O sentido do que o artista vai dizer *não se encontra* em lado nenhum, nem nas coisas, que não têm ainda sentido, nem nele próprio, na sua vida não formulada. Remete a partir da razão já constituída, e na qual se encerram os "homens cultos", para uma razão que abarcaria as suas próprias origens. Como Bernard desejava reconduzi-lo à inteligência humana, Cézanne responde: "Volto-me para a inteligência do *Pater Omnipotens*". Volta-se em todo o caso para a ideia ou para o projecto de um Logos infinito. A incerteza e a solidão de Cézanne não se explicam, no seu essencial, pela sua constituição nervosa, mas pela intenção da sua obra. A hereditariedade poderia ter-lhe dado ricas sensações, emoções que agarram, um vago sentimento de angústia ou de mistério que desorganizassem a vida que queria para si e o separassem dos homens; mas estes dons apenas no acto da expressão realizam uma obra e não são gratuitos, nem nas dificuldades, nem nas virtudes desse acto. As dificuldades de Cézanne são as mesmas das da primeira palavra. Achou-se impotente porque não era omnipotente, porque não era Deus e, no entanto, queria pintar o mundo, convertê-lo completamente em espectáculo, fazer *ver* como ele nos *toca*. Uma nova teoria física pode ser provada porque a ideia ou o sentido remete para um cálculo com medidas que pertencem a um domínio já comum a todos os homens. Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo, devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda reacordar as experiências que a farão enraizar nas outras consciências. Se a obra resulta, tem o estranho poder

de se ensinar a ela mesma. Seguindo as indicações do quadro ou do livro, estabelecendo os cortes, sacudidos por todos os lados, guiados pela clareza confusa de um estilo, o leitor ou o espectador acabam por reencontrar o que se lhes quis comunicar. A pintura apenas pode construir uma imagem. É preciso esperar que esta imagem se anime a partir das outras.

A obra de arte terá, então, unido estas vidas separadas, deixará de existir apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio que persiste ou no espaço como uma tela colorida, habitará indivisa variados espíritos, presumivelmente todos os espíritos possíveis, como uma aquisição para sempre.

Tal como as "hereditariedades", as "influências" — os acidentes de Cézanne — são o texto que a natureza e a história lhe destinaram para que ele o decifrasse. Apenas fornecem o sentido literal da sua obra. As criações do artista, tal como, aliás, as decisões livres do homem impõem a este dado um sentido figurado que neles antes não existia. Se nos parece que a vida de Cézanne transportava em gérmen a sua obra é porque conhecemos, antes de mais, a sua obra e vemos por meio dela as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que fomos buscar à obra. Os dados que de Cézanne enumeramos e dos quais falamos como condições que marcam, se devessem figurar no tecido de projectos que ele constituía, apenas poderiam fazê-lo propondo-se-lhe como o que ele tinha que viver e deixando por determinar a maneira de como viver. Assunto obrigatório no início, essas circunstâncias, recolocadas na existência que as rodeia, apenas são o monograma e o emblema de uma vida que livremente a si mesma se interpreta.

Mas é claro que compreendemos esta liberdade. Evitamos imaginar uma qualquer força abstracta que sobrepusesse os seus

efeitos aos "dados" da vida ou que introduzisse cortes no seu desenvolvimento. Claro que a vida não *explica* a obra, mas é também óbvio que ambas comunicam entre si. A verdade é que *esta obra no seu fazer-se exigia esta vida.* Desde o começo que a vida de Cézanne apenas encontrava o seu equilíbrio apoiando-se na obra ainda por chegar, ela constituía o seu projecto e a obra anunciava-se através de sinais premonitórios que dificilmente poderíamos considerar como sendo as suas causas, mas que fazem da obra e da vida a mesma aventura. Já não se trata aqui nem de causas, nem de efeitos, elas reagrupam-se na simultaneidade de um Cézanne eterno que é, ao mesmo tempo, a fórmula do que quis ser e do que quis fazer. Há uma relação entre a constituição esquizóide e a obra de Cézanne porque a obra revela um sentido metafísico da doença, — o esquizóide como redução do mundo à totalidade de aparências congeladas e como colocar em suspenso os valores expressivos —, porque a doença deixa, então, de ser um facto absurdo e um destino para se tornar uma possibilidade geral da existência humana quando ela enfrenta, com consequência, um dos seus paradoxos — o fenómeno da expressão — e porque, neste sentido, trata-se da mesma coisa: ser Cézanne e ser esquizóide. Não se saberia, portanto, separar a liberdade criadora dos comportamentos menos deliberados que se indicavam já nos primeiros gestos de Cézanne quando criança e no modo como as coisas o tocavam a ele. 0 sentido que Cézanne dará nos seus quadros às coisas e aos rostos propunha-se a ele mesmo no próprio mundo que lhe aparecia; Cézanne limitou-se a libertá-lo: são as próprias coisas e os próprios rostos tais como ele os via que exigiam ser assim pintados e Cézanne apenas diz o que eles *quereriam* dizer. Mas o que resta, então, da liberdade? É verdade: condições de existência apenas podem determinar

uma consciência pelo desvio em relação às suas razões de ser e face às justificações que ela encontra, não podemos ver senão diante de nós e apenas segundo o aspecto de fins aquele que nós mesmos somos, de modo que a nossa vida toma sempre a forma do projecto ou da escolha e aparece-nos, assim, como espontânea. Mas dizer que somos, desde logo, a perspectiva de um futuro é também dizer que o nosso projecto se interrompeu com as nossas primeiras maneiras de ser, que a escolha foi realizada logo ao primeiro fôlego. Se nada nos constrange a partir do exterior é porque somos todo o nosso exterior. Este Cézanne eterno que vimos surgir, projectou, desde logo, na direcção do Cézanne homem os acontecimentos e as influências que se lhe crê exteriores e que desenhava tudo o que lhe aconteceu — esta atitude face aos homens e face ao mundo que não tinha sido deliberada, livre em relação a causas externas, será livre em relação a ele mesmo? A escolha que fez não o terá repelido para fora da vida e tratar-se-á, nesse caso, verdadeiramente de escolha quando não há ainda um campo de possibilidades claramente articulado, mas apenas um como provável e apenas como uma tentação? Se sou projecto, desde o meu nascimento, é impossível em mim distinguir o dado e o criado; é impossível portanto designar um único gesto que não seja hereditário ou inato e que não seja espontâneo — mas também um único gesto que seja completamente novo face a esta maneira de ser no mundo que é, desde o inicio, a minha. Consiste no mesmo dizer que a nossa vida é completamente construída ou é completamente dada. Se há uma verdadeira liberdade ela não pode existir fora do curso da vida, com a superação da nossa situação à partida e sem que, no entanto, deixemos de ser os mesmos — eis o grande problema. Dois pontos são indiscutíveis sobre a liberdade: não somos nunca determina-

dos e nunca nos modificamos, pelo que, retrospectivamente, poderemos encontrar sempre no nosso passado o anúncio daquilo em que nos tornámos. Cabe a nós compreender as duas coisas ao mesmo tempo e como a liberdade se torna visível sem romper com os nossos laços com o mundo. Há sempre laços, mesmo e sobretudo quando nos recusamos a admiti-los. Valéry descreve a partir dos quadros de Vinci um monstro de pura liberdade, sem mestres, sem credores, sem anedotas, sem aventuras. Nenhum sonho lhe pode mascarar as próprias coisas, nenhum subentendido produz as suas certezas e não lê o seu próprio destino numa qualquer imagem favorita como o abismo de Pascal. Não lutou contra os monstros, compreendeu os recursos, desarmou-os com a atenção e reduziu-os à condição de coisas conhecidas. "Nada é mais livre, quer dizer menos humano, do que os seus juízos sobre o amor, sobre a morte". Dá-nos a adivinhar isso através de fragmentos nos seus cadernos. "O amor na sua fúria (diz ele mais ou menos isso) é qualquer coisa de tão feio e disforme que a raça humana se extinguiria, — *la natura si perderebbe* — se os que o fazem se vissem a eles mesmos".

Este desprezo é denunciado em vários esboços, já que o cúmulo do desprezo é, no fundo, examinar certas coisas por mero divertimento. Ele desenha, portanto, aqui e ali uniões anatómicas, golpes assustadores em "estado de amor"[1], é senhor dos seus meios, faz o que quer, passa a seu belo prazer do conhecimento para a vida com uma superior elegância. Apenas fez aquilo que sabia que fazia e a operação de arte enquanto acto de respirar ou de viver não ultrapassa o seu conhecimento. Encontrou a "atitude central" a partir da qual é igualmente possível conhecer, agir e

1 *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Variété, p. 185.

criar, porque a acção e a vida, tomadas como exercícios, não são contrárias ao desapego do conhecimento. É uma "potência intelectual", é o "homem do espírito".

Observemos mais de perto. Não há revelação para Leonardo. Não há abismo aberto à sua direita, diz Valéry. Sem dúvida. Mas há em *Santa Ana, a Virgem e a Criança* esse manto da virgem que desenha um abutre e dá cabo do rosto da Criança. Há esse fragmento sobre o voo dos pássaros em que Vinci se interrompe de repente para seguir uma recordação de infância: "Pareço ter-me destinado a ocupar especialmente do abutre, visto que uma das primeiras recordações de infância consiste em, quando estava no berço, um abutre, que de mim se aproximou, abrir-me a boca com a sua cauda e bater-me várias vezes com essa cauda nos meus lábios"[2] Pelo que mesmo esta consciência transparente tem algo de enigmático quer se trate de uma verdadeira recordação de infância, quer seja um fantasma da idade adulta. Essa consciência não partia do nada, não se alimentava consigo mesma. Eis-nos embrenhados numa história secreta e numa floresta de símbolos. Se Freud quer decifrar o enigma a partir do que se sabe sobre o significado do voo dos pássaros, sobre os fantasmas da *fellatio* e a sua relação com a amamentação, protestar-se-á sem dúvida. Mas é pelo menos um facto que os Egípcios consideravam o abutre o símbolo da maternidade, porque, no seu entender, todos os abutres são fêmeas e são fecundados pelo vento. É também um facto que os Padres da Igreja se serviam desta lenda para refutar com a história natural quem não acreditava na maternidade de uma virgem e existe a possibilidade de que, no decorrer das suas intermináveis leituras,

2 Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, p. 6.

Leonardo se tenha deparado com esta lenda. Encontraria aí o símbolo do seu próprio destino. Era o filho natural de um notário bastante rico que casou, no próprio ano do seu nascimento, com a nobre dona Albiera da qual não teve filhos e recolheu no seu lar Leonardo quando este fez cinco anos. Leonardo passou, então, os seus quatro primeiros anos na companhia da mãe, a mulher do campo abandonada e durante esse período foi uma criança sem pai e entrou em relação com o mundo apenas na companhia dessa grande mamã desgraçada que parecia ter conseguido, miraculosamente, criá-lo. Se nos lembrarmos agora que se não lhe conhece nenhuma amante nem nenhuma paixão, que foi acusado de sodomia embora tenha sido absolvido, que, do seu diário, silencioso em relação a outras despesas mais consideráveis, constam com um detalhe meticuloso os gastos com o enterro de sua mãe, mas também os gastos no pano branco e nas roupas que fez para dois dos seus alunos, não se exagerará demasiadamente dizendo que Leonardo apenas amou uma mulher, a sua mãe, e que deste amor apenas restaram algumas ternuras platónicas para com os jovens rapazes que o rodeavam. Durante os quatro decisivos anos da sua infância, estabeleceu uma relação fundamental à qual teve de renunciar quando foi chamado para casa do pai e onde empenhou todos os recursos do amor e todo o seu poder de abandono. A sua sede de viver tinha de ser empregue na investigação e no conhecimento do mundo e, na medida em que a tinham *tornado manifesta*, foi-lhe preciso tornar-se nesta potência intelectual, neste homem de espírito, neste estranho entre os homens, neste indiferente, incapaz de se indignar, de amar ou de odiar abertamente, que deixava inacabados os seus quadros para dedicar o seu tempo a experiências bizarras e nas quais os seus contemporâneos pressentiram um

mistério. Tudo se passa como se Leonardo nunca tivesse amadurecido completamente, como se todos os lugares do seu coração tivessem sido de antemão ocupados, como se o espírito de investigação fosse para ele um meio de fugir à vida, como se tivesse investido desde dos primeiros anos todo o seu poder de assentimento e como se se tivesse mantido, desde o início até ao final, fiel à sua infância. Brincava como uma criança. Vasari conta que "elaborou uma pasta de cera e, enquanto passeava, moldava animais muito delicados, ocos e cheios de ar; soprava-lhes para dentro e eles voavam; quando o ar saía, voltavam a cair ao chão. Quando o vinhateiro do Belvédère encontrou um lagarto muito curioso, Leonardo fez-lhe asas com a pele retirada de outros lagartos; fez-lhe também olhos, uma barba e chifres; aprisionou-o, meteu-o numa caixa e assustava, com este lagarto, todos os seus amigos"[3]. Deixava as suas obras por acabar, do mesmo modo como o seu pai o tinha abandonado. Ignorava a autoridade e, em matéria de conhecimento, apenas se fiava na natureza e no seu próprio juízo, como acontece com aqueles que não são educados debaixo da intimidação e do poder protector do pai. Do mesmo modo que este puro poder de examinar as coisas, esta solidão, esta curiosidade que definem o espírito apenas se encontram em Vinci relacionados com a sua própria história. No extremo da sua liberdade, foi, *nisso mesmo*, a criança que tinha sido, nunca se afastou de um dos lugares senão porque se encontrava preso a outros. Tornar-se numa consciência pura é ainda uma maneira de tomar posição face ao mundo e aos outros e essa maneira aprendeu-a Vinci assumindo a situação que lhe foi imposta pelo seu nascimento e pela sua infância. Não há consciência que não

3 *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, p. 189.

tenha sido impelida pelo seu enraizamento primordial na vida e pelo modo desse enraizamento.

O que pode existir de arbitrário nas *explicações* de Freud não conseguiria, por si só, desacreditar a *intuição psicanalítica*. Por mais de uma vez, o leitor é obrigado a parar por insuficiência de provas. Porquê assim e não de outro modo? A questão parece tanto mais impor-se quanto Freud apresenta, muitas vezes, várias interpretações; cada sintoma, no seu entender, é "sobredeterminado". Enfim, torna-se suficientemente claro que uma doutrina que faz apelo à sexualidade não poderia, segundo as regras da lógica indutiva, estabelecer a mínima eficácia em parte nenhuma, pois priva-se a si mesma de toda a contra-prova, excluindo antecipadamente todo o caso diferencial. É aqui que a psicanálise triunfa, embora o faça apenas no papel. Porque as sugestões do psicanalista, caso não possam nunca ser provadas, não podem pelas mesmas razões ser eliminadas: como atribuir ao acaso as complexas conveniências que o psicanalista descobre entre a criança e o adulto? Como contestar que a psicanálise nos ensinou a perceber, de um momento para o outro numa vida, ecos, alusões, reincidências, um encadeamento que não pensaríamos pôr em duvida caso Freud tivesse formulado correctamente a teoria? A psicanálise não foi feita para nos dar, tal como sucede nas ciências da natureza, relações necessárias de causa e de efeito, mas para nos indicar relações de motivação que, por princípio, são simplesmente possíveis. Não representamos o fantasma do abutre em Leonardo, com o passado infantil a que faz referência, como sendo uma força que determinasse o seu futuro. Trata-se, antes, como a palavra que augura, de um símbolo ambíguo que se aplica de antemão a várias linhas de acontecimentos possíveis. Mais exactamente: o nascimento e o passado

definem para cada via das categorias ou dimensões fundamentais que não impõem nenhum acto em particular, mas que se lêem e se reencontram em todas. Quer Leonardo ceda perante a sua infância, quer lhe queira fugir, não deixará por isso de ser aquilo que foi. As próprias decisões que nos transformam são tomadas tendo em vista uma situação de facto e uma situação de facto tanto pode ser muito bem aceite como muito bem recusada, mas não pode evitar, em qualquer dos casos, fornecer-nos o nosso dinamismo e ser ela própria para nós mesmos, como situação "a aceitar" ou "a recusar", a incarnação do valor que lhe atribuímos. Se a intenção da psicanálise é descrever esta troca entre o futuro e o passado e mostrar como cada vida sonha com enigmas cujo sentido final não se encontra inscrito à partida em lado nenhum, não se lhe pode exigir um rigor indutivo. O delírio (*rêverie*) hermenêutico do psicanalista, que multiplica as comunicações entre nós e nós mesmos, toma a sexualidade como símbolo da existência e a existência como símbolo da sexualidade, procura o sentido do futuro no passado e o sentido do passado no futuro, é mais do que uma indução rigorosa, adaptada ao movimento circular da nossa vida, que apoia o seu futuro no seu passado, o seu passado no seu futuro e é aí que tudo simboliza tudo. A psicanálise não torna impossível a liberdade; ensina-nos a concebê-la concretamente como um retomar criador de nós mesmos, sempre fiel a nós mesmos extemporaneamente.

É, portanto, verdadeiro ao mesmo tempo que a vida de um autor não nos ensina nada e que caso a saibamos ler, nela encontraremos tudo, na medida em que se encontra aberta sobre a obra. Do mesmo modo que observamos os movimentos de um qualquer animal desconhecido sem compreender a lei que os habita e que os governa, também os testemunhos de Cézanne

não fazem adivinhar as transmutações a que ele submete os acontecimentos e as experiências, revelam-se cegos para a *sua* significação, para esta claridade, vinda de não se sabe onde, que por momentos o abarca. Mas mesmo ele próprio não ocupa nunca o seu próprio centro, em nove de cada dez dias apenas vê à sua volta a miséria da sua vida empírica e das tentativas fracassadas, restos de uma festa desconhecida. É no mundo ainda, numa tela, com as cores, que lhe é preciso realizar a sua liberdade. É dos outros, do seu assentimento que deve esperar a prova do seu valor. Eis porque interroga este quadro que da sua mão nasce e vigia o olhar dos outros quando o pousam sobre a sua tela. Eis porque não deixou de trabalhar. Não abandonamos nunca a nossa vida. Não vemos nunca nem a ideia, nem a liberdade face-a-face.

(Tradução de João Tiago dos Reis Pedroso de Lima)

António Ramos Rosa

A DINÂMICA INAUGURAL DA LINGUAGEM

Há uma afinidade fundamental entre a linguagem e o homem, porque, tanto para um como para o outro, o mundo não se oferece na plenitude de uma continuidade mas através de um irredutível hiato que determina o existir em permanente tensão e na constante procura de um equilíbrio sempre precário mas fundamental como possibilidade criativa e renovadora da existência; devido a este hiato a palavra nunca é a presença integral da coisa, embora seja a sua presença na ausência, e o seu movimento, em sucessivas sístoles e diástoles, se constitua em séries autónomas que desenvolvem a possibilidade específica da linguagem como constituição de si própria e do seu permanente advir a si mesma em que o hiato interior da palavra é superado na actualização imediata desta. Decerto que este hiato não elimina, na existência como na linguagem, a relação com o mundo, que será sempre transcendente ao movimento da linguagem e às atitudes do homem e será sempre o além ausente, nunca actualizável mas actualizador na sua instigação de inacessível transcendente. O que não pode ser integrado, porque nem o hiato da existência nem o hiato da linguagem o permitem, integra e actualiza mantendo sempre a distância da transcendência inacessível. Toda a palavra é uma vibração do além ausente e uma ascensão que se actualiza no sentido de uma plenitude que nunca se atinge porque a sua dinâmica a projecta para além de si mesma, em si mesma. Assim, a linguagem é o seu próprio advir cujo horizonte para além de si é em si actualizado na espontânea imediatez da

palavra. Se o sujeito fosse plena e perfeitamente consciente das futuras e imediatas actualizações da sua palavra perderia o estímulo essencial desta, o qual consiste na ausência transcendente do real e na sua própria indeterminação inicial e permanente que promove a dinâmica da linguagem no seu movimento espontâneo para além de si mesma. A palavra tem, assim, a vocação da presença de um permanente horizonte de transcendência ausente e deste modo se articula com o mundo de uma forma directa mas mediante a sua mediação imediata em que a presença se erige entre os sujeitos interlocutores destituídos de uma plenitude de presença e essencialmente ausentes. A palavra surge como uma decisão inaugural de presença entre ausentes e instaura de imediato a continuidade de um processo que em si mesmo se actualiza tendo por horizonte o espaço da ausência transcendente do mundo. Por isso a palavra se move num círculo, transcendendo-se, por um lado, nas suas formulações que não correspondem a conteúdos de pensamento predeterminados e definidos e, por outro, transcende-se antes de si mesma para a irredutível ausência do real. A espontaneidade da linguagem nas suas imediatas actualizações, revela que a sua dinâmica é inerente à ausência essencial do sujeito, cuja identidade não é uma instância plena mas um processo que requer a autoformação através de uma negatividade permanente. A linguagem institui a presença a si mesma e ao outro a partir de uma radical precariedade inerente à situação do sujeito como ser no mundo mas ausente no mundo. A fala é uma auto-afirmação em correspondência com o outro mas nela a ausência vibra e a identidade manifesta-se como o tremor de um inexprimível que estimula a palavra e a impede de se petrificar em actualizações universais plenas. Todo o seu percurso é uma sucessão de sístoles e diástoles em côncava contemporaneidade

com o inexprimível, uma vez que se projecta como um advir e se reconcentra no enunciado que retorna ao seu impulso enunciativo e, por conseguinte, ao recomeço da explicitação sempre inacabada e aberta ao horizonte intrínseco da palavra. A explicitação, se é a resolução formulativa de uma nebulosa mental, não é, em si mesma, a determinação essencial da linguagem na sua dinâmica instauradora. O que provoca a instauração da palavra é uma indeterminação que nunca se resolve inteiramente e possibilita assim a reactivação espontânea da fala. Toda a dinâmica da linguagem se origina assim na indeterminação inicial e se mantém através de todas as explicitações que nunca atingem o termo do inesgotável discurso do sujeito. É assim, no permanente inacabamento do seu discurso que o sujeito se articula com o mundo como totalidade aberta na sua distância transcendente e na ausência da sua presença de horizonte ou no pressentimento de um fundo inacessível mas polarizador da transcendência inerente ao existir do homem. A incessante perspectiva da existência humana liga-se a este fundo inactualizável mas essencialmente determinante da relação homem-mundo. A linguagem processa-se sobre esse fundo inexprimível sem o qual não poderia determinar-se nas suas actualizações que contêm sempre uma parte indizível e indeterminável. Tudo o que há de enigmático ou misterioso na condição humana provém da totalidade natural que excede o sujeito e o transcende na sua possibilidade de actualização racional ou mesmo sensível e afectiva. O inexprimível é o fundo da natureza humana e o fundo do real, embora, insusceptíveis de uma objectividade que instituísse uma segurança ontológica ou uma garantia epistemológica que tornasse a condição humana menos precária e menos problemática. Na linguagem repercute-se a complexa fluidez do fundo da natureza humana, o

qual subjaz a todas as determinações formulativas do sujeito. Falar é ao mesmo tempo separar-se desse fundo informulável e na precária segurança recortá-lo na audácia fremente das decisões formulativas que, na sua imediatez, se adiantam à predeterminação da consciência e se afirmam como a liberdade do sujeito na sua móvel relação com o inexprimível e inobjectivável. A linguagem não o manifesta mas só o manifesta manifestando-se, porque a sua natureza é autónoma e integrante. Se as coisas e os seres naturais manifestam o seu próprio aparecimento e desse modo, ocultam o que os faz aparecer a linguagem é igualmente uma manifestação e uma não manifestação, porque nela a reserva é uma condição essencial da sua manifestação que é a sua própria emergência através da qual, e na sua própria essência, se manifesta o que não pode manifestar-se. Igualmente, nas coisas e nos seres, o que se oculta pelo seu aparecimento é indirectamente manifestado, uma vez que os seres e as coisas emanam do ser que os faz aparecer. O que não pode ser manifestado na linguagem é o inexprimível mas este é a determinante essencial da palavra que sem ele não teria nada a dizer e não poderia instaurar-se como um processo formulativo e significante constantemente reactivado pelo estímulo de um inesgotável indizível. Este é o fundo ou a totalidade originária a que só a sensação acede directamente, seja na relação erótica, seja na plenitude de um espanto ou de um deslumbramento em que a totalidade originária se revela como unidade primordial do homem e do mundo. A linguagem não mergulha na plenitude da sensação, mas esta é o fundo que lhe subjaz e que nela se repercute através da sua própria distância e separação constitutiva. A linguagem visa a unidade, uma vez que ela nasce do seu pressentimento, que sempre a orienta, mas nunca a alcança, porque ela, é, essen-

cialmente, separação e só progride e reúne separando. A separação é constitutiva da linguagem, tanto porque se separa do sentir como porque o seu processo formulativo e uma constante delimitação significante, tanto mais efectiva quanto mais os significantes se definirem negativamente em relação uns aos outros. Esta separação mantém-se sempre na linguagem, mas na fala e no texto literário há que considerar a espontaneidade da palavra, a qual constitui a fluência e o ritmo e, consequentemente, a sua unidade formal. A fala é mais do que um encadeamento lógico de proposições e não pode ser encarada como a explicitação de conteúdos de consciência predefinidos. A sua espontaneidade revela uma energia fundamental porque é a energia de um fundo que se cindiu e, ao cindir-se, projecta a palavra como um movimento que adianta o sentido na sua imediata relacionação autónoma e integrante. Não é o fundo que fala mas a distância dele e o vazio que decorre da separação original pela cisão do fundo. A dinâmica da palavra, na sua contínua rotação significante é a espontânea auto-afirmação de uma energia separadora mas sempre dirigida para o horizonte de uma unidade virtual ou seja para a totalidade originária. A fala é, por sua natureza, infindável, uma vez que nunca esgota a totalidade que ela não é mas que a move e a promove no seu incessante anseio de ser o que não é para ser e nunca sendo senão a sua incessante projecção significante na sua distância irredutível em relação a um fundo inatingível. Mas a fala institui a presença na ausência e, de certo modo, anula a sua distância constitutiva quando se erige entre interlocutores, essencialmente ausentes, e estabelece a relação intersubjectiva que não é apenas um intercâmbio de conteúdos mentais ou afectivos mas a instauração de uma relação em que predomina a novidade e a surpresa de uma constituição que

ultrapassa a esfera subjectiva e lança o sujeito na transcendência fértil do outro como encontro e iniciação permanente de uma palavra liberta da coacção interior e do constrangimento da sua infinitude. O outro polariza a totalidade originária no plano da metamorfose da fala e suspende a separação ou transforma-a no movimento de totalização da integridade do fundo primordial. O diálogo gera a plenitude do encontro como presença sempre inicial e sempre instauradora. Todo o encontro é uma terapia natural na medida em que o sujeito transcende a esfera da sua finitude existencial e abre o espaço da totalidade originária mediante a transcensão dos elementos que constituem o processo significante. Os signos e os fonemas libertam-se das suas limitações e delimitações conceptuais ou lógicas e instauram o espaço das formações que transcendem as delimitações restritivas num movimento gestacional que visa espontaneamente a totalidade e a encarna na sua dinâmica autogenética. Num texto literário ou numa obra de arte não existe um núcleo definido do qual decorreria todo o processo artístico ou literário. Se existe um núcleo intencional, ele é secundário e posterior ao núcleo gestacional em que o gesto artístico ou literário não se separou ainda do fundo. Esta relação é anterior à relação sujeito-objecto e nela o sujeito está imerso no mundo como totalidade nascente. O poeta e o artista encontram assim o mundo como destino e liberdade, como origem e fim.

A criação sobreleva a predeterminação dos conteúdos mentais processa-se na espontaneidade de uma energia cujas formações surpreendem e deslumbram.

É ao nível do texto do quadro da escultura ou da obra musical que a sensação se articula com os signos e as formas e gera uma nova totalidade em que o mundo como fundo originário se

repercute e se encarna. A liberdade revela-se como trans-significação em que os signos e os fonemas se transcendem na revelação da plenitude originária. A arte estabelece essa relação primordial que as civilizações primitivas conheceram quando o universo era uma presença integral na integridade de cada sujeito inserido plenamente em comunidades em que não existia a separação. 0 homem actual perdeu o universo e a possibilidade de uma integração livre no mundo, uma vez que este se tornou uniforme e mecanizado. Esta atrofia da sensibilidade afecta a integridade do corpo e limita-o na sua possibilidade de transcender-se no encontro com a totalidade que o transcende. Daí a actualidade da utopia que reinstaura o espaço da totalidade no mundo em que a formação estética e erótica substituirá o frenesim mecânico e a anestesia afectiva e sensorial do homem actual.

A arte e a literatura modernas constituem não propriamente uma mensagem univocamente significante mas uma direcção de sentido a partir do fundo para uma totalidade aberta onde o homem se transcende no mundo e reencontra a sua identidade na liberdade de ser o seu próprio advir como sujeito em reciprocidade com o advir do mundo. A compreensão da linguagem como fundação de uma presença na ausência poderá tornar-se uma epifania do encontro do sujeito com o outro e enriquecer a dimensão afectiva e sensorial do homem. Efectivamente, a linguagem é o incessante advir de uma presença que se adianta às significações estabelecidas e transforma o tematizável em não tematizável, o estatuído em mobilidade criadora, a estrutura explicitativa em fluídas sugerências, sublevando e transcendendo o estabelecido, suscitando assim permanentemente a surpresa de uma presença sempre inicial e iniciadora. É um erro

supor que a linguagem é um meio de comunicação, uma vez que, deste modo, se pressupõe o intercâmbio de duas consciências preenchidas por conteúdos definidos de que à palavra seria o adequado meio de expressão. Ora, a linguagem é a sublevação imediata do estatuído e não parte de uma presença ou de uma plenitude, quer mental, quer afectiva. Em vez de uma mera expressão de conteúdos prévios e, por conseguinte, a projecção de uma reflexividade plena, a palavra é o surto imediato de algo que é, por essência, imediato e apenas menos imediato do que o grito. Esse algo é ela própria, uma vez que surge como resolução instantânea na sua própria natureza fundadora e sublevadoramente criativa. Ela erige-se como a irrevogabilidade da sua imediatez que subverte os antecedentes e inova, porque é sempre nascente e criativa. A palavra é, essencialmente, transcendente em dois sentidos: transcende-se a si mesma e transcende o sujeito na medida em que este, ao falar ou escrever, é o outro de si mesmo. Assim, a palavra afirma a identidade do sujeito e renova-a mediante a alteridade que ela própria suscita. É por isso que o texto ou a fala não exprimem a identidade do sujeito mas projectam-na no plano em que ela se transforma na relação sujeito-outro ou seja na diferença que a renova e a reinstaura na origem de si mesma. Na medida em que a enunciação não se limita a exprimir conceitos ou ideias mas instaura a presença das coisas e dos seres, embora na sua ausência, o sujeito que escreve ou fala é auto-afectado pela linguagem e transforma-se no sujeito de uma actividade que transcende os signos e os símbolos para a dimensão originária em que o homem e o mundo constituem a unidade primordial que antecede a relação sujeito-objecto da sua existência habitual. Falar ou escrever não é apresentar um conjunto de signos e símbolos em sequência lógica e constituir

assim uma mensagem em que cada palavra corresponde a um conceito definido ou a um referente determinado. No excesso de ser o seu próprio advir que se origina numa carência essencial e na ausência do sujeito, a palavra erige-se a si própria e na imediatez da sua emissão institui a presença como manifestação da sua natureza específica e como o espaço dinâmico da não manifestação ou seja do indivisível, que estrutura e fundamenta a enunciação. Esta ultrapassa assim o nível da explicitação e da determinação do sentido, uma vez que instaura a presença como plenitude do encontro entre a singularidade individual e a universalidade do neutro. O neutro é a própria essência da linguagem que despoja o sujeito da sua particularidade, que só subsiste enquanto ele não fala ou não escreve e que se projecta no espaço móvel da escrita ou da fala. Mas a singularidade do sujeito é um pólo permanente em contínuo movimento e em constante interacção com o neutro da linguagem, o qual transmuda o singular num movimento trans-subjectivo que se dirige para si e que nesse percurso se universaliza como o seu contrário. A linguagem é, assim, uma tensão dinâmica entre a singularidade inexprimível e a universalidade do neutro e a contínua e recíproca passagem de um ao outro, de tal modo que o sujeito nunca é o seu ser próprio e singular mas a permanente mutação do singular no neutro e do neutro no singular ou, mais precisamente, a trajectória em que ambos continuamente passam de um ao outro mediante o movimento de universalização operado pelo neutro. Escrever ou falar, mais do que uma expansão subjectiva é o advir imediato da palavra, liberta dos seus antecedentes e continuamente lançada para a frente na incerteza de uma audácia e nas instantâneas decisões formulativas que dirigem o discurso, não segundo uma predeterminação reflexiva (a que aliás, a lin-

guagem também está ligada) mas na sua evolução flexional em que toda a determinação se estabelece, numa relação implícita, a partir da sua indeterminação permanente que é a do próprio fundo da totalidade do sujeito e do mundo em estado nascente. É por isso que a fala ou o texto não são o resultado de um processo anterior mas a projecção de um sujeito imediatamente alterado pelo advir da palavra como livre afirmação nascente de um outro que é ainda o sujeito mas um sujeito outro ou seja não um *alter ego* mas um *ego alter*. Quando se enuncia a primeira frase de um texto ou quando uma palavra inicia um diálogo, nunca se sabe qual será a sua sequência e o seu termo. É ao nível das formulações do texto ou do fluir da fala que se vão gerando as determinações que não estavam previstas mas que se actualizam segundo uma espontânea coerência essencialmente criativa. A linguagem é, por isso, na sua essência, criadora porque é ao nível dela que a fala e o texto encontram as formulações decisivas que instituem uma imediata presença. Esta é a transcendência específica da linguagem que em si mesma e por si mesma suscita e actualiza o mundo virtual e invisível que é a indivisível totalidade do fundo da natureza humana. É por isso que o poeta sente que tudo está sempre por dizer e que todas as suas formulações reactivam o desejo de ir ao encontro do informulável que é a inesgotável nascente da palavra, que só pode partir de si própria mas ao mesmo tempo do que transcende a sua aparição e que é o fundo, a unidade primordial do homem e do mundo. A integridade do sujeito depende desta relação primeira que o equilibra e o sustenta, porque funda a sua identidade primordial e sua plenitude como sujeito aberto à transcendência do mundo. A linguagem é uma abertura em constante automovimento para o fundo e por isso transcende o plano da explicitação lógica e

conceptual e, na sua verticalidade, é a ascensão do sujeito ao espaço aberto das presenças vivas irredutíveis ao conceito mas inerente à dinâmica presencial da linguagem. Certamente, a realidade não se circunscreve ao mundo exterior e à totalidade objectiva do que é dado mas ela é também constituída por tudo o que está por dar e que no advir da palavra se dá num movimento contínuo para a frente e sem desenlace ou termo final. Devido à sua transcendência, a palavra ultrapassa o nível da explicitação simbólica e significante e coloca o sujeito no automovimento da linguagem ou seja na contínua transcensão da palavra para o mundo e, por isso, no advir do sujeito à sua origem e no advir do mundo no seu estado nascente ao sujeito que se erige como presença resultante da espontaneidade receptiva e criadora da sua relação total com o indizível. A interlocução não é uma defrontação entre sujeitos que emitem pensamentos ou ideias já actualizadas na consciência mas a imersão numa única corrente contínua que os afecta na sua posição de sujeitos singulares e separados e os transforma em autores cúmplices e contemporâneos de um processo que os excede e os transporta ao cimo de uma vaga que advém continuamente da irrevogabilidade surpreendente do imediato que ascende do fundo e dilata a esfera do sujeito tornando-o num sujeito-outro identificado na diferença do neutro da linguagem com o outro de si mesmo. Assim, a linguagem tem uma certa afinidade com a sensação ou o sentir, quando neste se revela a totalidade e o sujeito se sente ao mesmo tempo estranho e identificado no encontro com o mundo. Se a linguagem não é uma força da natureza, ela tem a imediatez da energia natural e é, sem dúvida, uma pulsão que se distingue de todas as outras pulsões, porque sendo espontânea, é no entanto reflexiva. Na verdade a linguagem é uma expansão mas ao

mesmo tempo uma concentração e o seu progresso é um incessante retorno a si ou seja um recomeço incessante. Todavia, na linguagem repercute-se para além da separação ontológica, a separação que determina o existir como não relação perante a não manifestação do transcendente. Não se trata aqui do ser oculto pela sua própria manifestação do mundo como totalidade originária mas do inominável que está para além de toda a possibilidade de relacionação e que é a muda infinidade do além. Se a separação ontológica determina a relação com o ser através do distanciamento e da sua ocultação, a separação do Absoluto, que é a transcendência para além de todas as transcendências, é a incomunicabilidade do infinito que não responde a nenhum apelo e é, por isso, a negatividade absoluta do vácuo que trespassa a condição humana e a destitui de qualquer pretensão religiosa ou metafísica. Poder-se-á talvez dizer que a linguagem se move entre dois impossíveis: a inextricabilidade das coisas e dos seres e a não relação entre eles. Por um lado, a realidade é excessivamente densa e complexa, por outro, a cada passo, abre-se o abismo do nada no próprio seio da matéria e através da sua incessante proliferação. Todavia, a linguagem afasta os torvelinhos que se poderiam enredar e desvia-se dos abismos em que se afundaria se, em ambos os casos, não possuísse a capacidade dinâmica e projectiva de se autoconstituir como possibilidade afirmativa e instauradora da sua própria transcendência e da transcendência do mundo que ela evidencia como o seu horizonte e o seu fundo originário. A linguagem é, sem dúvida, simplificativa na medida em que o simples a orienta e determina como a essência do seu percurso irrevogável em que a decisão formulativa é a determinante fundamental que estabelece a direcção de sentido no domínio da possibilidade orientada para a

totalidade inerente à sua autoconstituição. O simples não é redutor, uma vez que ele próprio é um elemento unificante que possibilita o percurso da linguagem removendo os obstáculos que impediriam o seu encontro com a totalidade. Todavia, a linguagem, ao autoconstituir-se, reduz, porque transforma a indeterminação que a antecede e o caos que a envolve, a infinidade que a ameaça e o vazio que a rodeia, na positividade de uma enunciação que suscita a presença na ausência e a relação viva com o transcendente que o seu percurso suscita. Para que esta relação se torne possível é necessário que a autoconstituição da linguagem seja uma redução. É na medida em que a origem e o alvo da linguagem é a totalidade e não o infinito que ela limita a sua projecção ao campo do possível e elimina tudo o que a embaraça no seu percurso formulativo. É devido a esta redução inerente ao seu progresso que a linguagem evita a agressão do infinito, a submersão no caos e a desintegração no vazio. O simples orienta a ingenuidade das suas decisões e consolida o solo da sua audácia decisiva. Digamos que o simples é o elemento objectivo do sujeito da fala ou do texto, porque é ele que determina a sua coerência e a sua instável estabilidade. O simples, na criação literária e artística, é, essencialmente, condutor e, conduzindo, reduz a área perceptiva do sujeito para que o inominável individual se concentre na indeterminação da pura possibilidade que é o momento inicial da criação artística ou literária. Este momento inicial não é só o primeiro momento da criação, porque se repete em todo o processo criativo e é, por isso, a permanência da redução à originária integridade do sentir, focalizado na lucidez de um silêncio que requer a palavra que nele treme antes de aparecer. Nesse momento a consciência suspende a sua actividade constitutiva e intencional para dar lugar à sensação de um

repouso primordial em que nada se manifesta mas em que se pressente a unidade do inexprimível na sua integridade inicial. Nesta plenitude estática o sujeito é a receptividade plena a um mundo que ainda não se formou porque ele próprio é a génese passiva de um advir iminente. Qualquer intervenção exterior pode anular esta génese silenciosa que implica um recolhimento e uma abandonada vigília do sujeito, que visa a possibilidade pura de um começo iminente e que é já, em si, a totalidade nascente mas ainda adormecida e suspensa na imobilidade de uma plenitude anterior a todas as determinações e a toda a dinâmica formulativa. Esta plena indeterminação, aquém da polaridade sujeito-objecto, é uma manifestação interior do uno e, como tal, a totalidade originária da linguagem que, em cada sua formulação determinativa, será o actualizador fundamental da sua dinâmica instauradora e inesgotavelmente significante. A linguagem não é, por isso, um conjunto horizontal de signos definidores de conceitos mas a corrente projectiva que se adianta aos projectos reflexivos e, os instaura antes que se definam no plano da mente. Tal como o sujeito, a palavra é uma tensão para o que a transcende e, por conseguinte, a instantânea instância fulgurante resolução de uma indefinida expectativa que, no entanto, se manterá sempre ao longo da corrente intersubjectiva, uma vez que ela é a receptividade necessária para que as presenças transcendentes da linguagem se erijam e fundem em correspondências da relação intersubjectiva. Esta expectativa relaciona-se com o hiato temporal do que incessantemente está por vir e enquanto não vem é mais, ou menos, do que uma indeterminação, uma vez que é o próprio vazio do tempo na sua dimensão mínima. Esta temporalidade negativa é inerente a todos os gestos e palavras do homem. Efectivamente, todo o fazer implica um por fazer e todo

o por fazer implica a expectativa de uma resolução através da temporalidade mínima de um hiato que é consubstancial à projecção do sujeito como um ser que está no mundo para o transcender através da transcendência do mundo. Este hiato não é um fundamento da linguagem ou uma actividade do sujeito mas é a condição essencial de toda a sua projecção existencial, quer no domínio da linguagem, quer na esfera da sua actividade prática. Sem este hiato, a execução de qualquer acto ou a enunciação como possibilidade de uma presença intersubjectiva, não poderia efectuar-se, uma vez que ficaria enredada na inextricável rede das relações de uma matéria pletórica e incessantemente proliferadora. Se o tempo é essencialmente, negatividade, este hiato temporal constitui uma margem permanente de possibilidade projectiva e constituinte da dimensão vertical das atitudes ou palavras do sujeito. A existência é esta projecção constante para além da sua dimensão interior e é, por isso, um movimento de transcendência do sujeito para a transcendência do mundo. O sujeito não defronta o real exterior como se este fosse um conjunto de objectos e seres, porque a realidade, na sua imediatez irrevogável, é a corrente que estas duas transcendências constituem e, por isso, é, simultaneamente, trans-objectiva e trans-subjectiva. O mundo é dado, mas não como exterioridade objectiva, uma vez que a presença do sujeito constitui a perspectiva dessa presença como uma relação dinâmica de correspondência e projecções que vão além da receptividade passiva do sujeito perante o mundo e o transformam num agente que perspectiva o mundo segundo as suas coordenadas *a priori* e o abre como uma possibilidade de auto-afirmação e de transcensão essencial. Se o sujeito está no mundo é porque os seus *a priori* o articulam à realidade, que se lhe é dada é porque ele a perspectiva e percepciona

segundo as suas possibilidades prévias e inerentes à sua posição originária aberta ao mundo.

A linguagem para o sujeito é uma das articulações essenciais que possibilitam e estruturam a sua relação com o mundo. Ela é um dos *a priori* fundamentais que de imediato colocam o sujeito numa posição instauradora e actuante face ao real. Toda a realidade é mediatizada pelo *a priori* da linguagem e articulada segundo as perspectivas significantes da enunciação que, mesmo na ausência das coisas, não representa mas presentifica, num irrevogável advir, o que, sem ela, seria um ininteligível dado da sensibilidade em estado bruto. A intencionalidade do sujeito não visa a representação mental das coisas mas as coisas mesmas e é deste modo que a enunciacão erige a presença das coisas e, mediatizando-as, imediatiza-as no advir que as faz aparecer através da distância e da separação em que a palavra se articula ao mundo e o torna presente na sua actualidade viva. Tanto na linguagem como na percepção do sujeito, a realidade projecta-se, na sua irrevogável imediatidade e actualiza-se segundo as articulações dos *a priori* existenciais que determinam a relação do homem com o mundo. A actividade constituinte do sujeito é indissociável da sua receptividade e, por isso, o mundo, é, simultaneamente a transcendência exterior que se dá ao sujeito e a constituição imanente dos seus *a priori* existenciais que atravessam a dimensão transcendente do mundo. Assim o sujeito e o mundo constituem-se reciprocamente numa génese de uma espontaneidade que antecede a separação do sujeito e do mundo e as determinações reflexivas que deterlimitam e circunscrevem objectivamente o real. Se a linguagem e uma actividade reflexiva que se exerce ao nível da relação do sujeito com o mundo como objecto de conhecimento, é, por outro lado, a projecção da

dimensão pré-reflexiva do sujeito. Sem esta projecção a linguagem reduzir-se-ia a um conjunto de conceitos, que estabeleceria apenas relações entre si, sem a capacidade dinâmica de instaurar qualquer presença mediante a espontânea apreensão da coisa mesma no seu advir à percepção e na sua unidade vital com o sujeito percepcionante. A coisa mesma não é a coisa em si, que é a pura transcendência inaprenensível, nem um objecto de conhecimento, mas a coisa percepcionada ao nível da receptividade aberta e, por conseguinte, da totalidade percepcionante que é o sujeito na sua relação constituinte e transcendente com o mundo. Assim, a coisa percepcionada é a unidade imanente ao sujeito e à linguagem e é transcendente porque a constituição perceptiva do sujeito, mediante os seus *a priori*, é uma abertura ao mundo e, como tal, uma relação vital com a alteridade transcendente da coisa percepcionada.

António Ramos Rosa

(Do estudo *A Linguagem e o Mundo*
escrito no Porto e em Lisboa,
em Junho e Julho de 1952.)

ALTERNÂNCIAS

CLOTILDE ROSA

Para a Marta
o meu grande
beijo clotilde

Jan. 78

ABRIL 77

de 5" a 10" ca.

♩ = 60

flauta

Piano

flltr.

molto vibrato

grave

ped.

m.vibr.

Ped.

y vento

sensa vibr.

15" ca.

fl. reagir ao piano

piano: permutar mto rápido c/ irregularidade

m.vibr.

(até à extinção)

7" ca.

reagindo ao piano

reagindo à flauta

deixar soar

3" ca.

sec.

♪ = 80 ca.

p

mf vibr.

p

mp

p

mp

p

p

p

mp

p

p

f

LENTO

TEMPO PRIMO

p

mf

p

mp

p

sf

mf

sf

f

p

pp

Ped.

(deixar soar)

tgo.

ff

f

p

f

ff

p

f

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

f

p

f

f f 15" ca.

Ped.

Ped.

f f

LENTO expr.

p

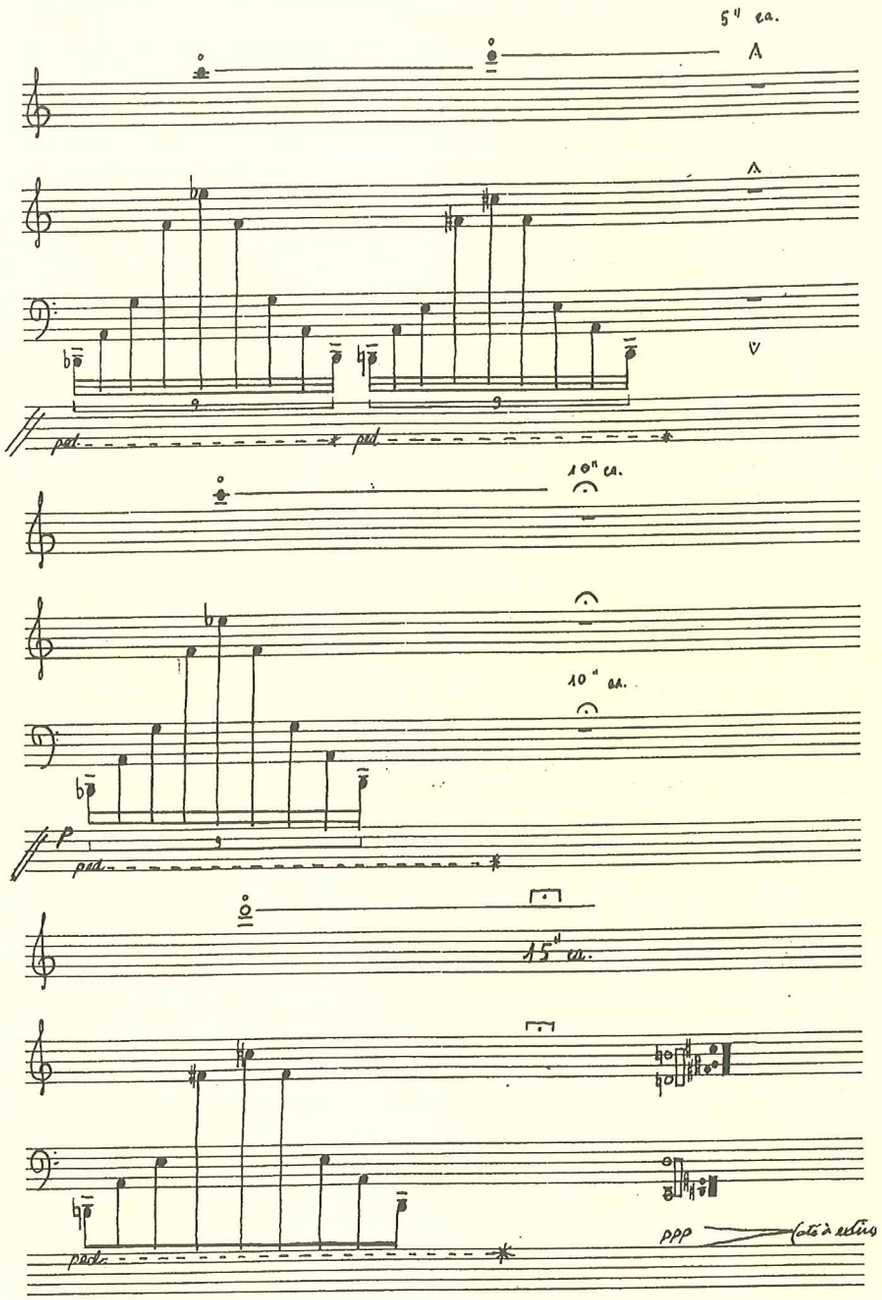
mp

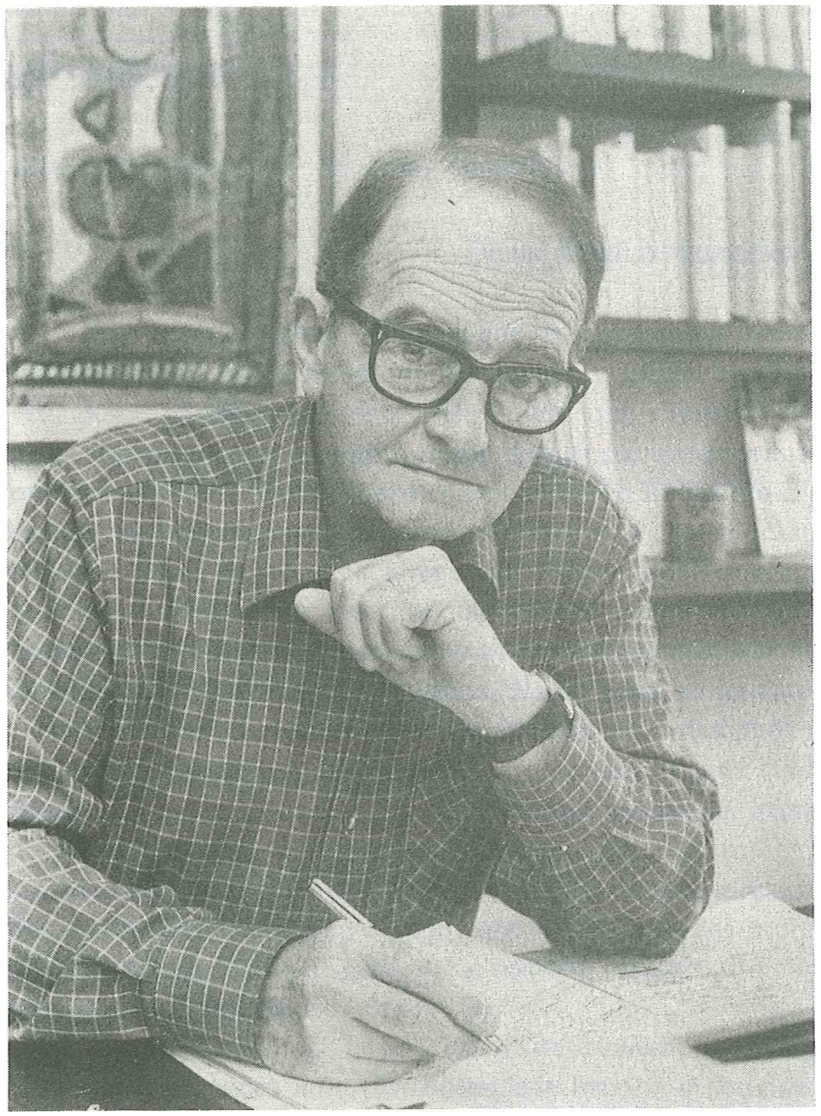
mf

p

sec.

mp





Mário Dionísio

DE UM ÂNGULO PEDAGÓGICO*

Não creio exagerar, se disser que os escritores se interessam muito pouco por pedagogia. O exagero, a existir, estará talvez, pelo contrário, em ter escrito "interessar", quando seria mais rigoroso falar de indiferença manifesta ou de irónico menosprezo. Em muitos casos, o seu conceito de escola e de ensino foi decididamente marcado por uma experiência pessoal de aluno, que o tempo se encarregou de esfumar e deformar e do qual quase só se conserva uma colecção de anedotas mais ou menos saborosas que sempre levam ao desastre dos programas e à ridícula incapacidade dos mestres. Na verdade, raramente o escritor vê em que podem dizer-lhe respeito os enfadonhos ou comezinhos problemas da educação. Outros são os seus cuidados, outros os seus destinos. Esta indiferença, porém, ou, irónico desprezo — manda a verdade que se diga, sem exagero algum —, só é rigorosamente comparável com aquela que a maioria dos professores nutre sem rebuço pela literatura e seus problemas. Mormente, como se sabe, pelos sectores mais vivos da literatura contemporânea...

É bem possível que tal situação de desencontro se explique em parte, por razões *naturais*. Actividade literária e actividade pedagógica oferecem, concerteza, muitos aspectos que se opõem. Sempre a escola, por mais progressiva, terá de ser conservadora, na medida em que só nela cabe o que está, ao menos relativa-

* Texto publicado no *Jornal de Letras e Artes*, 8 de Novembro de 1961, Ano I, nº 6.

mente, assente e aceite; sempre a arte, por mais conservador que seja o seu cultor, terá o grão revolucionário de que depende a sua primeira razão de ser. Toda a arte começa por uma discordância da realidade. Nem o mais naturalistra dos escritores, ou dos pintores, pode repetir a natureza que o comove, pois nessa comoção e na necessidade interior de manifestá-la entra logo uma intenção de se servir de dados elementos num arranjo diferente daquele que essa mesma natureza lhe oferece. C riar é, antes de tudo, discordar, impor uma visão pessoal, tanto quanto possível única, a uma visão geral que intimamente se recusa. A marcha ascensional do professor é no sentido da modéstia, do saber apagar-se, da dádiva total ao que nele a experiência lhe revela de comum com os outros; a do escritor, pelo contrário, é a da consciência crescente (senão de orgulho) da sua diferença, a da exploração mais e mais exaustiva do que nele é inconfundível e perturbador.

Embora natural, este desencontro será sempre considerado com alguma apreensão por que conheça as estreitas relações que existem a arte e pedagogia e quanto ambas directamente se ligam a uma riqueza, quase sempre só falada num plano excessivamente teórico, que se chama cultura nacional. Mas a apreensão naturalmente cresce, quando talvez se possa admitir que a dissemelhança destas actividades opostas, *mas complementares*, pouco a pouco se transformam em incompatibilidade e que tal transformação se deve porventura mais a factores circunstanciais de uma crise geral — que já ninguém hoje nega — do que aos respectivos factores específicos, de certo modo permanentes, que as definem.

Eis o que penso de novo, ao ler um livrinho sedutor de um pedagogo notável que é também um notável escritor, Jean Guéhenno, livrinho que, aliás, não põe o problema mas nos obriga a pô-lo. Guéhenno é um humanista impenitente. E, para ele, o

humanismo — que só em vão se tentaria desligar da verdadeira pedagogia — é "a convicção de que os homens são ainda mais parecidos do que diferentes, de que estão ligados por uma identidade do seu destino, por uma identidade também da sua vocação, de que, submetidos às mesmas dificuldades inelutáveis, lhes cabe e só a eles, entre todas as espécies, transformar a própria consciência dessas necessidades num princípio de acção e de libertação e de que, assim, há para todos eles uma causa comum que os honra servir". É este ponto de partida, este "acto de fé", como ele próprio lucidamente lhe chama, que não exclui o que separa mas se recusa a estimulá-lo, que explica estas palavras sobre certos aspectos do pensamento actual (leia-se do romance, da poesia, da teoria estética), que se encontram significativamente nas primeiras páginas: "Jovens filósofos" escreve Guéhenno, "oferecem-nos há alguns anos grandes espectáculos patéticos, verdadeiras paradas do desespero. Teríamos perdido a nossa estrada, partido o *sentido da vida*. Não faltam os escrivões deste desastre e não se pode dizer que a arenga não resulte. Nunca tantos intelectuais conquistaram tanta glória tentando aumentar a desordem do Mundo. Porque se perderam, querem que toda a gente se tenha perdido com eles, não se sentindo, ainda por cima, pouco orgulhosos por se terem perdido, apanhados, segundo eles próprios dizem, pela vertigem da sua liberdade e avaliando mal o que felizmente põe de ordem no pensamento a necessidade em que continuam a viver os homens simples, os *comedores de pão,* que não se embriagam com a ambrosia metafísica". Segundo tais filósofos, "sopraria no Mundo e no nosso caminho uma temível tempestade e só conseguiríamos caminhar como cegos, através das nuvens de poeira levantadas por todos os ventos do espirito, por todas as novas ciências, sem já nada

sabermos de nós próprios à força de sabermos demais e caindo em todos os barrancos que os físicos, os naturalistas, os psicólogos, os psicanalistas, os sociólogos, os etnógrafos, cavam de agora em diante debaixo dos nossos pés. Já não saberíamos absolutamente nada do que somos..." Conclusão desesperada que Guéhenno comenta com travessura: "como se alguma vez o tivéssemos sabido bem!"

Não espero, é evidente, que muitos escritores e ensaístas actuais — e muito especialmente aqueles que vão conquistando "tanta glória tentando aumentar a desordem do Mundo..." — dêem o seu acordo a estas palavras, excepcionalmente pouco serenas, do pedagogo francês, ou me felicitem pela transcrição. Conheço os seus argumentos, que, em parte, também são meus. Nada em arte se simula. Não se pode iludir a realidade, por mais desconfortável que ela seja. Se o escritor — que geralmente não pertence (ou já não pertence) aos "comedores de pão" — se sente dominado pelo sentimento do absurdo, da angústia, da solidão, se é assim que a realidade se lhe oferece, se é desse modo que a vive, ele *tem de* exprimi-la desse modo. Nem mesmo a consciência de que a sua obra poderia ser nociva a determinados conceitos estabelecidos ou a determinados ideais, que pode respeitar, deveria fazer o artista calar o que nele é profundamente verdade, atraiçoar o que constitui a sua mais inalienável razão de existir, trair-se e trair os outros, mentindo. Bem se sabe também que muitos escritores "malditos" na sua época são os escritores "exemplares" de épocas posteriores. Que à sua suposta doença e à coragem de afirmá-la se tem devido, quanta vez, a sua saúde futura. Que a arte, enfim, tem caminhos próprios que a não deixam acertar o passo pelas conveniências pedagógicas e que, quando de verdadeira arte se trata, é sempre construtiva. Por isso Camus disse, de

maneira definitiva: "Mesmo que o romance só diga a nostalgia, o desespero, o inacabado, cria ainda a forma e a saúde. Nomear o desespero é ultrapassá-lo".

Compreenda-se, porém, que o hoje tão generalizado medo de errar — provocado por tantos erros que o passado cometeu em relação a obras que agora consideramos válidas e mais autênticas do que as que esse mesmo passado preferiu — nos não deva forçar a aceitar, só por isso e desde logo, *tudo* o que a nossa actualidade produz. Falando de si, o escritor fala de muitos indivíduos. Porque aceitaríamos, contudo, que fala de todos nós e que diz a última verdade sobre cada um de nós? Aceitando certa problemática, tratando certos temas, usando certa linguagem, o escritor adere a um clima e exprime, muito provavelmente, aspectos, ambientes, audácias e hesitações que ajudam à expressão de uma época. Porque seriam, contudo, esses e só esses os elementos definidores e esteticamente válidos dessa mesma época? Por outro lado, perante a surpreendente velocidade com que certas atitudes, certos temas, certa composição e adjectivação, que se pretendem insólitos e chocantes, se tornaram o lugar — comum de tantos escritores, é difícil evitar que esta pergunta mais tarde ou mais cedo se formule : onde acaba a discrepância, a audácia, a perturbação, o desafio verdadeiramente criadores, a luta pelo prodigioso enriquecimento humano, que, *apesar e através* das limitações de cada época, a arte autêntica não cessou nunca de produzir e começa a inquietação por sistema, o absurdo por receita, a solidão por moda literária? Quantas vezes se escrevem as palavras "angústia", "inquietação", "ambiguidade", com plena tranquilidade de espírito ?

Paul Klee serviu-se uma vez da imagem da árvore para explicar com aquela rara felicidade que é nele comum, o fenó-

meno da criação artística. À imagem da árvore volta Guéhenno, sem talvez conhecer o texto de Klee, para falar do homem em geral : "Um homem é como uma árvore, como uma árvore que se conhecesse. Tem profundas raízes; tem a sorte de poder conhecê-las e a sua força aumenta com isso". A frase continua, porém, com uma restrição de inegável pertinência quando aplicada a muitos pensadores e escritores dos nossos dias : "mas, como uma árvore só é árvore inteira espalhando-se no céu, respirando por uma folhagem sensível a todos os ventos que passam, um homem que só pensasse nas suas raízes, no seu passado, não seria digno de viver". O que, segundo penso, terá de relacionar-se com a velhíssima ideia de Voltaire, segundo a qual, pensar em si, pensar em si sozinho,independentemente de todas as nossas ligações com o resto do mundo — e desenvolvo : supondo possível encontrar e revelar tanto mais esse resto do mundo quanto mais nos separarmos dele, quanto mais nos libertarmos da responsabilidade que ele nos impõe, desde a nossa experiência à nossa sintaxe — é caminhar para "não pensar em nada, absolutamente em nada".

Admitamos a hipótese de que alguma grave mudança se está a operar na missão do escritor ou na ideia que ele tem dessa missão e que é aí precisamente que um barranco se cava, cada vez mais largo e mais fundo, entre ele e o pedagogo. Guéhenno insiste em que a verdadeira cultura não é "apenas um prazer do espírito", que ele é "a força do espírito e o próprio meio desta força", que ela é "um aumento da consciência" e que, "a este título, pode tornar-se um tormento, mas um tormento que liberta". É verdade, porém, que, em face de muitos romances dos nossos dias, de muitos poemas, de algumas peças teatrais, como de muitas pinturas e esculturas — sem que, por isso, deixem de ser um "prazer do espírito" e muitas vezes um alto prazer do

espírito — a observação de Eluard e de Camus parece ultrapassada. Dir-se-ia que a arte deixou de ser aquela prodigiosa força de superação e enriquecimento que, *apesar e através de* todas as limitações, sempre foi. Dir-se-ia que ela vai agora apenas promover o que separa, friamente fomentar a solidão e o desespero, entregar-se em condições, inexplicavelmente, no momento em que mais ruidosamente exige a sua independência, às forças cegas da destruição.

Dir-se-ia é exactamente em que escrevi. Pois não se vê muito bem como chegaria a arte a tudo isto antes de ter acabado. E nada mais ingénuo nestes casos, dum ângulo pedagógico ou de qualquer outro, do que a pretensão de prever...

António Pedro Pita

MÁRIO DIONÍSIO OU "UM MUNDO DENTRO DO MUNDO"

1. Em 1978, Mário Dionísio publicou um breve artigo sobre a concepção de arte de Bento de Jesus Caraça[1]. Como é sabido, existe mais um interesse pela arte considerada como fenómeno cultural do que um interesse específico pelo fenómeno estético considerado em si mesmo.

O que importa de momento, todavia, é fazer ressaltar aquilo que Mário Dionísio considera ser um ponto nuclear da conferência de Caraça intitulado **Algumas reflexões sobre a Arte**[2]. Discutindo o ponto de inserção do individual e do colectivo — numa matriz teórica que é, a meu ver, muito mais a do historicismo que a do cientismo, isto é, muito mais a do marxismo considerado como síntese cultural de toda a tradição anterior, concebido como filosofia da praxis, que a do marxismo internamente dividido em materialismo histórico e materialismo dialéctico[3] — Caraça define uma posição cujo não-mecanicismo é sublinhado por Mário Dionísio em termos vigorosos.

A concepção Caraça é a seguinte: "**Ciência, filosofia, arte, religiões** [...] **reflectem consequentemente, nas mentalidades diferenciadas, nos eus intensificados, as condições**

1 Mário Dionísio, "Caraça e a arte" in **Seara Nova**, nº 1596/1597, Outubro-Novembro de 1978, pp. 3-5.

2 Bento de Jesus Caraça, "Algumas reflexões sobre a arte" (1943) in **Conferências e outros escritos**, Lisboa, 1970,pp. 179-196.

3 Sobre este ponto, cf.: António Pedro Pita, **A recepção do marxismo pelos intelectuais portugueses (1930-1941)**, Oficina do Centro de Estudos Sociais, Coimbra, 1989.

gerais do meio físico e social em que foram criadas. Mas não procuremos, na maneira como essa reflexão se dá, uma relação estreita de causa a efeito, como aquela a que estamos habituados a ver em certos fenómenos físicos — abandonamos uma pedra no ar e a pedra cai". E depois acrescentava: "**Não, aqui as coisas não têm a mesma simplicidade; a passagem das impulsões básicas às consciências individuais realiza-se em condições muito largas, sujeitas a múltiplas interferências e variando de indivíduo para indivíduo**".

Mário Dionísio sublinha esta posição e o seu comentário não pode deixar de ser, ainda hoje, implicitamente polémico. Escreve: "**Se estas palavras pronunciadas em 1943, tivessem sido ouvidas com a atenção devida e analisadas nas suas várias implicações, ter-se-ia decerto evitado muita doutrinação excessivamente superficial e muita polémica inútil que justamente por essa altura grassava entre nós e continuou a grassar**".

Compreende-se que, mesmo à distância de trinta e cinco anos, estas palavras ainda surjam como decisivas. Foi o próprio Mário Dionísio que fez notar, em termos por vezes inapercebidos, que a inteligibilidade do fenómeno estético só é possível a partir de um enraízamento histórico que não seja determinação especular. Veja-se a crítica ao livro de Caraça sobre Rabindranath Tagore, publicada em 1939, e o artigo, de 1938, intitulado "Apontamento sobre a necessidade de ver claro". A recensão desenvolve principalmente a questão do estatuto social do intelectual numa formulação próxima de Caraça. A dialéctica entre o individual e o colectivo, o interior e o exterior, o psicológico e o político é trazida a debate como horizonte para esclarecer a "missão dos intelectuais": "**a missão dos intelectuais está**

no esclarecimento deste caminho para o equilibrio, deste caminho para a época em que o desenvovimento do indivíduo não se oponha ao desenvolvimento da colectividade, e o desenvolvimento da colectividade não se oponha ao desenvolvimento do indivíduo"[4] .

O outro artigo, "Apontamento sobre a necessidade de ver claro", apareceu no contexto particular da emergência e afirmação do neo-realismo quando a sobrevalorização do conteúdo parecia ser uma característica fundamental da nova problemática. É necessário ter em conta este contexto para melhor perceber a perplexidade — ou a incompreensão, que, em alguns casos, chega até hoje — que poderá ter provocado o artigo de Mário Dionísio e a sua intervenção teórica consequente. Esse artigo assenta em duas ideias principais. Por um lado, formula reservas à simples valorização do conteúdo, à "**tendência de certos artistas e críticos para a obra directamente revolucionária. Assim, nas artes plásticas, por exemplo, a representação de um levantamento de massas. Não queremos negar valor à intenção. Mas necessitamos de ir mais fundo. Necessitamos ver claro**". Mas, por outro lado, ao mesmo tempo que reconhece que "**a necessidade de modificação formal é evidente**" pergunta: "**como inventá-la, como descobri-la, sem que corresponda a uma modificação integral do homem ? Para quê e como inventá-la, se ela deve surgir espontaneamente, sem programa, excepto o de exteriorizar uma nova estrutura?**"[5]

4 M. Dionísio, recensão a: **Rabindranath Tagore** de B. J. Caraça, in **O Diabo**, nº 243, 2O de Maio de 1939.

5 Idem, "Apontamento sobre a necessidade de ver claro", in **Sol Nascente**, nº ,13 de Março de 1938.

Alguns anos depois, numa das suas **Fichas**, precisamente a **Ficha 5**, consagrada a Alves Redol, Mário Dionísio formula, com as palavras então disponíveis, a tese da arte como **artifício**, como **construção**, para sermos mais precisos, como **construção do concreto**, segundo expressão do pintor Marcel Gromaire recordada por Mário Dionísio nas páginas de **A Paleta e o Mundo**[6]. Escreve: "**não fotografar, repito, mas deformar, deformar sempre até onde esta palavra (liberta do sentido etimológico) possa significar dar nova forma, escolher a forma capaz, a única, de dar a toda a gente claramente aquilo que queremos revelar**"[7]. Infelizmente não é possível agora analisar a coerência destas afirmações com a tese geral expressa em **A Paleta e o Mundo**. Caberá unicamente lembrar que, como pode ler-se em nota prévia, "**embora concebido muitos anos antes, este livro só começou a ser escrito em 1952, quando ao autor pareceu indispensável afirmar publicamente a sua completa discordância de certas teses sobre criação estética, função social da arte, realismo, que então se estavam generalizando com um furor dogmático assaz deturpador de todo o pensamento crítico que aparentemente as inspirava, Daí o seu carácter polémico**".

A ideia de **revelação** remete-nos para um processo em que a actividade consciente do artista é a mediação explicitadora de um inconsciente[8], de um fundo originário. Para retomar a exem-

6 Idem, **A Paleta e o Mundo**, 2ª ed., Publicações Europa-América, Lisboa, vol. 1, p. 96.

7 Idem, "Ficha 5", in **Seara Nova**, nº 765, 11 de Abril de 1942, p. 132.

8 A recensão de Luso do Carmo [Óscar Lopes] publicada no **Comércio do Porto** em 12 de Fevereiro de 1957 sublinha este aspecto em termos que mereceram resposta de Mário Dionísio (em 12 de Março) e réplica do crítico em 26 de Março.

plificação de Mário Dionísio nessa sua obra mestra, é por aí, por essa ligação enigmática e jamais programável que a historicidade se apresenta como irredutível condição da actividade artística: as "**reservas poéticas**" de Maiakovsky, as "**ideias tumultuosas e descosidas**" de Diderot, as "**recordações involuntárias**" de Proust, os rumores e surpresas da "**caçada nocturna**" de Lorca[9]. Essa ideia é aqui central porque define o lugar do artista como **indispensável intermediário**, afirmando por um lado a sua importância intrínseca mas reafirmando, por outro, a impossibilidade de **programar** as condições de ocorrência da experiência estética.

Sendo assim, e perspectivado à distância de meio século, é possível dizer que o trabalho de Mário Dionísio introduziu na cena cultural portuguesa uma novidade essencial. Não, por certo, a necessidade de demarcação geracional — mesmo no sentido de geração de ideias e não geração de idades — relativamente aos grupos modernistas; nem a do enraízamento social dos artistas e dos intelectuais; nem sequer a relação de determinação entre **a arte e a vida**, para evocar o título do livro clássico de António Ramos de Almeida. De certo modo, esse trabalho estava em curso desde o início da década de trinta, nas controvérsias sobre cultura e arte, no ensaísmo de Caraça e de Magalhães-Vilhena, na actividade jornalistico-ideológica de Miguéis, Álvaro Salema e outros.

Em rigor, também se não deve a Mário Dionísio a defesa **modernista** da arte moderna, quero dizer, uma defesa que decorresse da consciência que os artistas modernos tinham do seu próprio trabalho. É verdade que a sua defesa da arte moderna foi

9 Idem, **A Paleta e o Mundo**, pp. 104-105.

sempre categórica, mesmo se dissonante. Mas basta (re)ler as respostas ao inquérito proposto por **O Diabo** a várias personalidades de destaque para verificar a partir de que pressupostos Mário Dionísio já nessa altura (em 1939) estabelecia a sua posição. Com efeito, torna-se aí perceptível, em confronto com os depoimentos de Adolfo Casais Monteiro, Álvaro Cunhal, António Pedro, Arlindo Vicente, João Gaspar Simões, José Bacelar, Manoel Mendes e Almada Negreiros, entre outros, que o ponto nuclear do trabalho teórico de Mário Dionísio consistiu em perspectivar uma eventual arte neo-realista a partir dos pressupostos fundamentais de toda a actividade estética. Porque, sendo certo que se parte "**inevitavelmente de algum lado**"[10] e que é **isso** de onde se parte que constitui a historicidade da experiência estética; sendo certo, então, que "**Giotto não poderia pintar, nem mesmo poderia querer pintar, como Rafael, Rafael como Delacroix, Delacroix como Courbet, Courbet como Cézanne, Cézanne como Miró**"; sendo certo que é neste sentido que arte é consequência social e que "**não só muda o artista. Mudam apreensão, a transmissão, as próprias profundidades de que fala Klee**[11]**e que são a seiva mesmo da mais gratuita das obras de arte**"[12] — se tudo isto está certo,

10 Idem, ibidem, p. 78.

11 "Para Klee a condição do artista é comparaável à do tronco de uma árvore. Apreende a totalidade do real e alimenta-se dele, como a árvore o faz através das raízes. Adquire deste modo espontâneo o conhecimento da natureza e da vida. A sua função é transmitir esse conhecimento aos homens do seu tempo, levá-lo à consciência deles por meio das obras que produz. 'Mantendo-se no seu lugar, que é o de tronco da árvore, ele só deve receber e transmitir o que lhe chega das profundidades'" (Idem, ibidem, p. 69).

12 Idem, ibidem, p. 70.

então, da tese capital do materialismo histórico (entre nós extraída do Prefácio à **Crítica da Economia Política**, da **Ideologia Alemã** ou do **Manifesto**, quando não de obras filosoficamente menores, mesmo se ideologicamente importantes, como o artigo de Estaline, **Materialismo dialéctico e materialismo histórico**) acerca das relações da infraestrutura e da superestrutura, não se poderia em rigor extrair uma estética mas unicamente uma perspectiva sobre a história de arte e sobre a prática artística. É neste sentido que me parece que o neo-realismo português, mais do que qualquer outra coisa, foi a **pressuposição** de que só o realismo (**neo** ou não, é agora irrelevante) era a posição estética adequada a uma posição filosófica marxista.

No jogo de imagens, no conflito de representações, no labirinto de reflexos em que se traduziu a posição marxista portuguesa foi possível que a pintura e o cinema — não sei se também a fotografia — fossem julgadas mais imediatas que a literatura, logo mais susceptíveis de serem a instância de consciencialização, a mensagem em estado puro, o convite à transformação política — à revolução — que trouxesse, por fim, a liberdade e a felicidade ao mundo dos homens. E se arte moderna pôde surgir como problema, foi precisamente pela sua incomunicabilidade, interpretada, como decadência ou demissionismo, por todos quantos faziam da **verosimilhança** uma necessidade política e um critério estético[13] .

2. Não deixa de fazer pensar que a reafirmada concepção da arte como construção, como técnica, seja devedora, no pensamento de Mário Dionísio, da consideração da pintura contempo-

13 Idem, "Ficha 9" in **Seara Nova,** nº 801, 19 de Dezembro de 1942.

rânea **como problema** e corra a par de uma exaustiva busca das condições de comunicação entre a arte e o público. Mais do que da literatura, é da pintura que Mário Dionísio recolhe a convicção do "**valor e indispensabilidade da técnica na obra de arte**", de "**o erro absoluto dos que julgam que basta ter um assunto e escrevê-lo ou pintá-lo ou cantá-lo**"[14]. É a um pintor, aliás também ensaísta de problemas estéticos, André Lothe, que Mário Dionísio recorre para explicitar a ideia de que se encontra "**tudo o que se quer está na Natureza mas é preciso ser bastante culto para só desejar encontrar o necessário**"[15] e é ainda com as suas palavras que, em 1952, abre o último artigo da série "Palavras e Cores", aparecida no jornal **Ler**: "**Antes mesmo de pensar no que vai dizer, o artista pensa em como vai dizê-lo**"[16]. É finalmente a pintura que mais radicalmente exibe os efeitos — mas não só os efeitos: também as condições e as complexidades — do divórcio entre o público e a arte.

Seria fácil, seria pelo menos **mais** fácil, se fosse possível discernir, nos fundamentos deste divórcio, um outro mais radical e por isso mais decisivo entre a arte e a realidade. Mas como não existe arte que não seja, de qualquer forma, do mundo, como a arte "**não vive fora do mundo nem é o mundo. É um acontecimento, entre tantos, no amplo quadro do trabalho humano**"[17], o problema fundamental é o da criação de condições para a comunicação entre o público e a arte. Porque, nas palavras de Eric Newton retomadas numa das **Fichas**, "**a arte é comunicação. Atrás de cada trabalho de arte está o chamamento do artista aos seus companheiros: não vêm o que quero dizer ?**"[18].

14 Idem, ibidem.
15 Idem, "Palavras e Cores — A ferramenta do escritor" in **Ler**, nº 4, Julho de 1952.
16 Idem, **A Paleta e o Mundo**, p. 91.
17 Idem, "Ficha 8" in **Seara Nova**, nº 8OO, 12 de Dezembro de 1942.

Por isto é que o divórcio é grave. Essa incompreensão significa de certo modo o alheamento em relação a todos os mundos que nos são abertos pela construção de cada tela, de cada partitura, de cada poema. O alheamento ou o combate das obras da nossa época constituem afinal o alheamento e o combate dos sonhos e das possibilidades desta mesma época: porque "**nós, homens de uma época, de um grupo, de certo meio, de certo tipo psicológico [...] nada podemos tocar, olhar, ouvir, sem a marca do tempo**"; "**nada podemos fazer ou sonhar que não documente**"; "**e** — conclui Mário Dionísio — **somos, no entanto, ricos bastante de imaginação e audácia e força criadora para produzirmos com a própria realidade que criámos uma nova realidade que a alarga e enriquece, uma ilusão que se transforma em vida, um mundo dentro do mundo**"[19].

Posto isto, tentemos um balanço. Naquilo que requeri para tema destas notas — o pensamento estético de Mário Dionísio — os cinquenta anos de actividade produziram, para além de um trabalho crítico persistente, a reflexão exemplar de **A Paleta e o Mundo**. Por esta obra invulgar de conhecimento e de escrita, Mário Dionísio tornou-se não tanto um teórico do neo-realismo, não é sequer **o** teórico do neo-realismo mas um ensaísta que, em cima da hora europeia, pressentiu que o problema colocado pela arte contemporânea — em especial pelo chamado abstraccionismo — era afinal o próprio problema da arte. **Um mundo dentro do mundo**.

18 Idem, **A Paleta e o Mundo**, pp.94..
19 Idem, ibidem, pp. 81-94.

Diogo Alcoforado

O *INFERIOR*, *O SUPERIOR*, E OS OBJECTOS DISTINTOS

1. Todo o exercício filosófico é um *arrancamento*: entre a interrogação e a construção possíveis, a partir de uma dinâmica (imanente? transcendente? imanentemente transcendentalizadora? transcendentalmente imanente?...) insubstituível e determinativa do estatuto humano, — a prática do pensamento supera toda a aceitação passiva da mera facticidade. Abrindo-se a cada existente individualmente circunscrevível, a simples formulação de quadros de relações entre existentes aponta, desde logo, para uma via que tende a instalar aquele que pensa em lugar distanciado e, talvez, por esse distanciamento, desconfortável: o de uma exterioridade que se configura como *procura de saber*, num processo que o *dizer* a um tempo viabilizará e tenderá a agudizar; e entre a exterioridade e o discurso é uma busca insana que se expõe, no acesso ao *outro*, na tarefa da sua compreensão, ou abertura, no anseio de instalar, ou tão só (?) reconquistar, uma Ordem, ou Unidade, talvez perdida, talvez sempre erguida misteriosamente no horizonte do pensar, assim explicitando uma urgência extensiva e integrativa incontestável.

Urgência, então — urgência que é, também, dupla exigência, manifestação da própria estrutura ôntica do Homem[1]: dinâmica,

1 No presente texto, os vocábulos Homem, Espírito e Corpo (e este último sempre que se refira ao corpo humano) serão grafados com maiúscula. Utrapassam-se, assim, algumas dificuldades resultantes da própria articulação interna do trabalho, enquanto se escolhe um modo de assinalar a importância que ao Homem, nas suas duas dimensões fundamentais, se atribui.

essencialmente dinâmica, alicerçando-se no relacionamento radical com o Mundo, em vocação expansiva que a consciência da finitude definitivamente impõe; e postura de ambivalente tensão entre um plano do "dado" que, como tal, se apreende imediatamente (e que um pensamento primário tende a considerar como inultrapassável "em-si"), e um outro plano, decisivo na caracterização da aventura existencial reflexiva: o que se manifesta pelas relações que estabelece a partir do encontro com o *outro* que como dado assume, num movimento de contínua amplificação, — e a questionação da própria dinâmica do pensamento, e das virtualidades e validade que das suas construções, sejam estas entificativas ou circunstancialmente operatórias, decorrem. E se esta dupla exigência surge já como radical, num campo que se poderia supor de nítida frieza racionalizadora, algo inquina todo o percurso, marcando-o com um acrescido, e problematizador cariz: a impossibilidade de impedir a dinâmica afectiva alimenta, ou alicerça, todos os exercícios predicativos de índole axiológica, introduzindo um campo de acrescida nebulosidade, — mas, e também, por aí outorgando um máximo de sentido ao comportamento humano: o que se expõe nas opções individuais e colectivas, tanto ao nível do acolhimento privilegiado como da prática instauradora, — por ambos implicando o comprometimento global do Homem com aquilo que o rodeia.

Exercício, então, decorrente de assumida dinâmica separadora (e, pela consciência que dela se possui, de exigente re-composição), o exercício filosófico recusa, num percurso de progressiva necessidade teorética, toda a possibilidade de se manter num plano unidimensional: aquele que se instalaria na factualidade de presenças não questionáveis; e, assim, pela sua própria estrutura, que por igual caracteriza a de quem o possibilita e

exerce, continuamente aponta dizíveis planos entre os quais se movimenta numa reversibilidade constante: o da materialidade bruta de que o Homem participa pela sua constituição física, e o de uma região diferente, "ideal" ou "espiritual", como *superior* tida, em que os dados apreendidos se presentificam enquanto consciencializados, e em que o pensamento das relações (implicações, causalidades, estruturas, modelos,...) se desenvolve a partir de potencialidades autónomas de inominável recorte.

Impensável, por este facto (e quaisquer que sejam as propostas ou posições a que o pensamento acede na sua procura de fundamentação e no seu desenvolvimento...) supor a possibilidade de estabelecimento do acto de pensar sobre um único plano: o que ao "aí" factual e preexistente se reduzisse, ou o que tal "aí" ignorasse, — em si mesmo se bastando: todo o pensamento e toda a vocação reflexiva rebenta tal hipótese, independentemente do maior ou menor poder de interrogar a própria interrogação, em processo de acrescida exigência e aparente abstracção; e, por consequência, toda a afirmação tendente a propôr a manutenção de encontro com o Mundo natural, enquanto dado global e envolvente, a um tempo numa base de exigência reflexiva e num único plano, é em si mesma contraditória: nem o pensamento dispensa os referentes fácticos de que parte e que o alimentam, e que continuamente tende a integrar em ampliadas (e sempre ampliáveis construções), nem esses referentes podem ser conhecidos e integrados sem que estruturas cognitivas e afectivas específicas, a partir de apreensões embrionárias e radicais, organizem os dados avulsos em sínteses cada vez mais elaboradas e consistentes. A esta luz, todo o pensamento, sobretudo quando ele a si mesmo se problematiza, impede, como já se disse, qualquer veleidade unidimensionalizante; e é este impedi-

mento que, no carácter implacável que assume, implica a abertura a quanto como *metafísico* terá de se designar, — campo, e processo, pelo qual cada pensador tende a assegurar os critérios fundamentais que alicerçam e validam os modos de relacionamento que a dinâmica reflexiva impõe.

Física, Lógica, Ética... Ontologia, Estética..., independentemente da época em que surgem como áreas particulares de reflexão ou como disciplinas autónomas, e das circunstâncias que rodeiam a sua eclosão, manifestam não só as preocupações que a especificidade dos temas deixa ver, como necessariamente apontam para a procura de meios adequados e entreligados de resposta eficaz, — assim jamais podendo ser vistas como alheias a tal determinação "metafísica"; e se o seu simples aparecimento pode ser já o que corresponde à prevalência, e possível separação, de cada uma das dimensões em que as virtualidades humanas encontram campo privilegiado de exercício, — sempre a reflexão necessariamente instala cada uma delas em domínio a um tempo *específico* e *outro*, e *globalizador* : o da representação mental abrindo-se em, e por, todos os desenvolvimentos e deambulações que cada tema, e sector, desencadeia, assim comprometendo os restantes, num processo de ligações tão profundas como indiscutíveis.

2. Aceite este arrancamento básico, que distinção se estabelece entre o "aí" em que o próprio Homem se insere e manifesta, e o plano diferenciado da reflexão, plano *superior*, ou assim considerado?

Questão aparentemente pacífica, e, contudo, de infindáveis repercussões. Interior à dinâmica reflexiva, a qual a si mesma se

instala em domínio de auto-afirmatividade (*O mesmo é ser e pensar*, terá dito Parménides; *Penso, logo existo*, radicalizava Descartes; e toda a filosofia egológica, de Kant a Husserl, a..., por tal via vai decorrendo...), o exercício reflexivo constitui, no quadro ocidental, uma disposição ambígua em que movimentos e lugares se decidem e apontam, e em que as metáforas topológicas *inferior/superior*, *fora/dentro*, ..., são as possibilidades mais consistentes de que o espírito se serve para ordenar, hierarquizar, e expressar, dados e funções, e estados, por aí igualmente acentuando a sua privilegiada dimensão constituinte[2].

De facto, o que está em causa nestas oposições, — e tome-se agora, apenas, a referenciada: *inferior/superior* , — é a afirmação de uma distância que o exercício racionalizador institui e que se desenvolve a partir do pensado, e evidente, afastamento do *outro* (dado, referente), enquanto, de imediato, se lhe abre, ou o implica; mas este afastamento é dito por quem se vai considerando como existindo num plano já "superior"[3], sem embargo de o movimento que o anima tender a uma aproximação cujo limite seria, pela compreensão, o *desvelamento*, ou a *posse*..., — ou, em caso inverso, de impossibilidade de acesso, a *perplexidade* ou, num outro registo, a *nadificação*. Simplesmente, tal processo, na tensão contínua que, depois de o haver suscitado, o anima, não consente o "nível zero" em relação ao qual *inferior e superior* pudessem ser considerados; um tal nível seria só um

2 Todas estas oposições têm, como é óbvio, nítidas conotações com o domínio físico, o mesmo acontecendo com outra terminologia abundantemente usada: consistente (aqui mesmo empregue), arrancamento, transparência,..., — enquanto cada um destes vocábulos consentiria o aparecimento de novas construções em que o seu oposto fosse integrado.

3 Sendo de imediato havido como diferente o facto de o outro ser, por ex., uma pedra ou um ser humano.

lugar de neutralidade, ou de acalmia, ..., ou o ponto em que o pensamento repousasse sobre si, abdicando de qualquer dinamismo apreensivo, ou compreensivo, ou construtivo, mas a si mesmo indiferentemente se fruindo. Assim, a afirmada oposição, e a oscilação entre os planos pensáveis ("lugares", "regiões", "estados",...) é a que mostra verdadeiramente a dinâmica humana, a sua instância e urgência ôntica de superação.

Deste modo, se a impossibilidade de o Homem habitar um único dos "planos" é óbvia, — o que, a ser possível, corresponderia a posições que o próprio Espírito já designa, aproximativa e, ainda, metaforicamente, por "coisificação" e "angelismo"... , é a existência do *Corpo* que realiza e expõe a necessária continuidade entre os dois domínios; e se mesmo em termos de pensamento materialista a citada dicotomia se instala e assume vocação instauradora em campos comportamentais e de organização social, é a indemonstrável (mas tão mais vivida quanto indemonstrável...) consciência da oscilação *inferior/superior*, e das suas contínuas passagens, que tende a estabelecer e constituir aquilo que como *valores* se conhece, e a permitir que as construções do espírito se assumam e deixem dizer com o carácter de máxima densidade existencial e com capacidade operatória definitivamente acrescida.

A esta luz, é o próprio "arrancamento" que o acto de pensar comporta, ou *é*, que gera a simultânea dualidade topologicamente expressável: entre cada dado, ou cada dado objectivado, e as estruturas humanas de apreensão e re-elaboração do Real (com todas as suas implicações de constituição categorial lógicas e afectivas), há a dupla manifestação *dado/pensado* que as várias formulações gnosiológicas acentuam, e as componentes ética e estética acompanham necessariamente — e também necessariamente, problematizam, e complexizam. Mas logo, e sempre, a posição *inferior/superior* dobra-se com a oposição essencial: *Mundo natural e material/Mundo transcendente ou ideal*, — ou suas necessárias, e implícitas, consequências: as que se explicitam nas oposições *fenómeno/númeno*, ou mesmo, e só, *outro/consciência do outro em mim*, num percurso que a noção kanteana de *transcendental* ajudará, a um tempo e ambiguamente, a entrelaçar e a separar. E se estas oposições se podem formular, é sempre a necessidade de as pensar, na sua contiguidade e afastamento, e recíproca determinação, que impede qualquer entendimento deste processo numa base a-Metafísica, ou unidimensional: é que todo o pensamento suscita a abertura que a sua própria força comporta.

3. Se Platão e Aristóteles são figuras paradigmáticas e matriciais do pensamento ocidental , — um e outro dão claro testemunho dos modos possíveis e nucleares de um tal processo de "arrancamento", ao mesmo tempo que balizam os caminhos teóricos que tanto sustentam como visam superar as distanciações constituídas. Embora de forma quase simétrica, ou inserível em contrários posicionamentos, o processo "ascendente" do pensamento é, em ambos, fortemente acentuado; mas, sendo-o, ele logo diverge no entendimento do "lugar", ou tão só do "estatuto", a que o ascendente acede, por aí abrindo os modos possíveis de o encarar e de o buscar dizer.

De facto, se em Platão o trânsito entre o sempre citado "mundo das Ideias" e o real dado, material e concreto (ou tão só aparencial...) na sua presencialidade física, é um trânsito que a dialéctica, "ascendente" ainda, condiciona, num percurso de acesso a idealidades que, se objectivamente substancializadas

(como tradicionalmente tem sido afirmado esquecendo, pelo menos, o pensador terminal de *Sofista* e *Parménides*...), instala um espaço de obrigatória referência a um Superior *em-si* (sede, *arché* e *telos*, ...), — tal posicionamento, ao remeter para um superior objectivo, toma-o, e assume-o, como centro de todas as determinações gnosiológicas e axiológicas, umas e outras em íntimo relacionamento, diferente *Aí*, separado, distante e regrante, a partir do qual, e só pelo qual, todo o exercício de conhecimento e valoração se tornam possíveis ao Homem ou lhe permitem aceder à realização das suas mais profundas virtualidades. Ao invés, Aristóteles, aponta para idealidades constituíveis em processo de pura imanência, circunscrevíveis a um espaço ainda, e tão só, humano, e que sobre uma dinâmica atenta ao imediato físico e circunstancial se explicitam e desenvolvem, e tendem a maximizar; e é neste sentido que uma outra dimensão antropológica se deixa ver, enquanto a abordagem de múltiplos textos exemplares (*Ética a Nicómaco*, *Poética*, ...) permite mostrar a exigência de superação de um estatuto humano que não consente, ou não deve consentir..., a banalização, — num percurso em que a aceitação passiva do real envolvente deve ser substituída, e ultrapassada, pelas capacidades daquele que a uma dimensão diferente (e "superior"...) aspirará. E se tal dinâmica passa pelos meios específicos que cada acção ou actividade particular suscita, — e entre a educação, ou instrução funcionalizadora..., e a possibilidade de constituição de um "estado habitual", ou *ekon*, há uma necessária continuidade —, cada acção, ou disposição permanente, surgem, a um tempo, como momentos e modos de manifestação de um movimento que é, em si mesmo, fonte e objecto de necessária questionação..

É no interior desta problemática que as posições de Platão e Aristóteles, na sua diferença, mostram algo em comum: a afirmada impossibilidade de o Homem, pelo dinamismo do pensamento, habitar um único plano, — em constatação quase tautológica que o campo cultural suscita e sanciona. Desde logo, nos dois mestres gregos, os "lugares" distintos são ditos; e quando se pôde afirmar que, a certo nível, Aristóteles é mais platónico que o próprio Platão"[4], o que tal expressão consagra é o reconhecimento de que ambos os percursos consagram a exigência de "elevação", — enquanto a dissemelhança no entendimento do que como *Superior* pode ser entendido se radicaliza progressivamente.

Percursos limite que a vocação do pensamento instala, é por eles, no exercício de quantos, directa ou indirectamente, se lhes referirão, que a dinâmica de abordagem dos dados concretos que o Mundo fornece pode seguir vias, efectiva ou aparentemente, díspares: a que de princípios (tidos como) "superiores" emana, ou a que de um puro e natural acto de pensar, livre de qualquer pressuposição de um *em-si* transcendente e regrante, parte para concepções ideais, "superiores", que ele mesmo molda e tende a sustentar. E é, assim, na ambiguidade e na força que o termo *Superior* comporta que todos os problemas se concentram.

4. Se tais questões são tão banais como nucleares, a dicotomia apontada pode ser dita, ainda, de outro modo, sem que por tal se lhe retire a força ou o sentido. Efectivamente, a oposição *inferior/superior* é substituível pela oposição *baixo/alto*[5]; e se a terminologia empregue nesta última expressão de algum modo

4 Denis Huisman, *L'esthétique*, P.U.F., p. 22.
5 De que o exemplo radical é a designação de Deus como "o Altíssimo".

parece acentuar uma concretude do que como virtual tem de ser considerado, ela vai encontrar, no domínio da reflexão estética, uma directa utilização: a que decorre do emprego de dois termos em jogo como polos caracterizadores de processos metódicos específicos que o séc. XIX vê surgir. Nomeação tardia, tendo em conta todos os problemas que a reflexão passada levantara já? Seguramente. Mas reconhecimento óbvio da necessidade de os introduzir no discurso reflexivo, explicitamente os indicando, — por aí também reconhecendo quer a densa ambiguidade do(s) objecto(s) sobre que incide a reflexão estética, quer os pressupostos que estruturam tal reflexão e as implacáveis dificuldades que em tal domínio se tornam sem disfarce. Ainda aqui, e mais uma vez, — e à distância de mais de vinte séculos, as figuras de Platão e Aristóteles são referências obrigatórias pelo conjunto de questões que levantam e pelo modo como, no interior de cada um dos particulares posicionamentos reflexivos, tendem a resolvê-los; e se as diferenças entre ambos são, como se disse, evidentes, por um e outro as problemáticas fundamentais, seja a respeitante às categorias estéticas (com o privilégio da reflexão sobre o Belo) seja a que ao acto técnico-produtivo a que hoje chamamos "artístico" concerne, são postas. E se não interessa escalpelizar todas as razões e exemplos que um e outro dos pensadores a si chamaram, e que como conhecidos se dão, algo chega até aos nossos dias e não pode ser esquecido: em ambos a reflexão estética confronta-se com a mais radical das dimensões existenciais (quer ao nível da fruição quer da produção, por uma e outra o Homem se definindo e comprometendo), — enquanto o diverso "lugar" onde os paradigmas se estabelecem, ou encontram, implica uma direccionalidade inversa, se não no percurso predicativo, pelo menos no processo constitutivo e no estatuto

das "idealidades" regrantes. Mas acrescente-se: independentemente — das díspares concepções expostas nenhum dos dois gregos desconhece a fortíssima presencialidade afectiva ao Mundo e a tudo quanto nele é, sempre a havendo de considerar no desenvolvimento das respectivas opções respeitantes ao comportamento do Homem com vista à sua realização plena; e ainda, reintegrando o que se disse: sem embargo do modo como, ao longo dos séculos, os dois mestres terão sido lidos, dos desenvolvimentos que as suas posições permitiram, e de tudo quanto, como forma de avalização, se lhes "terá feito dizer"..., jamais eles se alhearam do carácter existencialmente hiperdenso que fruir e produzir comportam (separe-se *epistemê* e *technê* como em Aristóteles, ou mantenham-se as duas dimensões indissoluvelmente ligadas, como em Platão...), — cada objecto assim se tornando um lugar de manifestação exemplar, enquanto a própria disposição de aderir aos sensíveis, produzidos ou naturais, ou de os recusar, arrasta implicações de múltiplo cariz, pondo em jogo disposições de ordem não apenas estésica, mas gnosiológica e ética.

É, portanto, no interior do dinamismo global assim reconhecido, que o acto de pensar cedo se teve de dirigir sobre algo que, exterior e provocatoriamente dado, era o resultado de um outro modo de manifestação do próprio pensamento: os objectos, enquanto produtos de uma tecnicidade ao serviço de uma "ideia", ou exposição de "ideias" pela tecnicidade que necessariamente as consentisse ou... Quer dizer: o acto de pensar teve de se dirigir sobre algo que era, ele também, pensamento, Espírito, embora objectual e não discursivamente expresso, — ex-posição, construção hiperdensa; é por isso que tal esforço, servindo-se de todos os meios disponíveis, jamais pôde, ou deveria ter

podido..., consentir um exercício predicativo meramente mecânico, constituindo-se sobre paradigmas estratificados, e deles partindo para uma abordagem que encarasse os objectos, sobretudo os designados como "obra-de-arte", como neutros sendos, indiferentes a uma acrescida tensão significativa. De facto, se cada um destas objectos é o resultado de uma transformação material de particular dimensão, — "acto instaurador visando a transcendência"[6] —, ele assume no Mundo um estatuto insubstituível: o de ser um "sistema de significações"[7] privilegiado, capaz de mostrar o Homem pelo conjunto de estruturas e sinais específicos que testemunham a relação do produtor com o Mundo e com o conjunto de crenças, valores e desejos que o atravessam e organizam, e por ele se dão a ver.

É tendo em conta tais aspectos que o objecto que como "obra-de-arte" se toma[8] jamais pode consentir a sua redução a um plano, ou nível, apontável sob a designação de *baixo*: ao invés, ele partilha o estatuto de tudo quanto oriundo do próprio pensamento, e de uma consciência actuante, decorre; e se uma dimensão material necessariamente o conforma e sustenta, todo o enfrentamento que o pensamento reflexivo e discursivo possa fazer de um tal objecto, mesmo visando um exercício predicativo, logo se marca por uma reversível continuidade, — por aí assegurando que todo o esforço compreensivo, e explicativo, e qualificativo mais não é que um movimento de abertura do Espírito a si mesmo pela mediação que os possíveis constituídos viabilizam.

6 Para usar terminologia de Etienne Souriau, e ligando duas das suas progressivas caracterizações do que é a *arte* (*Correspondance des Arts*, Flammarion, 1969): "l'art c'est l'activité instauratrice" (p. 45), e depois, referindo-se às belas-artes, "L'art consiste à nous conduire vers une impression de transcendance (...)" (p. 96).

7 Para usar uma expressão tirada de Pierre Francastel.

8 Sem entrar aqui na tentativa de distinguir o objecto dito "obra-de-arte" de todo o objecto referenciável como "artístico", — e qualquer que seja o posicionamento que sobre esta questão se possa ter.

5. É no interior deste processo, que as posições de Hegel e de Fechner, no séc. XIX, e no espaço cultural alemão, radicalizam a problemática e a(s) metodologia(s) da estética. De facto, se o primeiro é universalmente reconhecido como (a) figura dominante e iniciática da Estética contemporânea: aquele que outorga a esta disciplina o estatuto e âmbito de "filosofia da Arte, ou das belas-artes"[9]; — o segundo, confrontando-se, já na década de 70, com as aportações de carácter positivizante que atravessam o espaço reflexivo, é geralmente tido por fundador de uma "estética científica": a que, baseando-se no valor do método experimental, e partindo do culto da observação, se abre, por uma lado, à dinâmica associativa, de cariz psicológico, enquanto, por outro, procura nas vertentes estatística e métrica a obtenção de resultados consistentes para a validação de juízos estéticos. E se, por um, figura central do idealismo germânico , é o Espírito que se constitui motor e conteúdo privilegiado de toda a prática produtiva e reflexiva, numa dinâmica de contínua amplificação e problematização inteligibilizante, — no outro verifica-se a tentativa de introduzir, num campo específico, um método "seguro", tido por objectivo, na abordagem e clarificação (?) de algo que é, pela sua própria origem, espesso lugar de interrogações.

9 É bem conhecida a passagem em que tal definição, e opção, se propõe; e, ao aceitá-la, reconhecendo os pressupostos que a marcam, necessário é acentuar que as possibilidades operatórias que do posicionamento hegeliano decorrem podem ser, no seu desenvolvimento, bem diferentes daquelas que o filósofo extraiu para a reflexão sobre a(s) Arte(s) no interior do seu sistema, — e da Estética em particular.

Díspares atitudes, — de imediato opostas, talvez passíveis de complementaridade[10]. É que, se numa o espírito aparece como realidade primeira e insubstituível que cada objecto actualiza e condensa, e que apenas o Espírito, no seu dinamismo irreversível, pode assumir pela compreensão ou pelo desvelamento (mesmo que buscando, como limite, o esgotamento do objecto, — projecto que é, sob certos aspectos, um dos sentidos possíveis da formulação da "morte da arte"); — na outra cada objecto constituído é um dado, pelo menos transitoriamente neutralizado nas suas dimensões fundamentais, e por essa via submetível a

10 "A revolução metodológica que inaugura consiste na introdução do método empírico, aquele que deve trabalhar desde baixo, "von Unten", caminnhando do particular para o geral, em lugar do velho método dos metafísicos, o método filosófico desde o alto, "von Oben" (...). Em sua opinião (...) os dois métodos não se excluem completamente, mas devem ser aplicados numa certa ordem; uma estética filosófica pode ser constituída depois, e sobre uma estética empírica, tal como uma filosofia da natureza pode ser erguida sobre a fisiologia e a física.", escreve Conde de Listowel (*História Crítica de la Estética Moderna*, p. 39, Ed. Losada, Buenos Aires, 1954). Simplesmente, se tal sequencialidade pode ainda ser afirmada, na prática ela tende a esbater-se, ou mesmo a ser esquecida sempre que a preocupação com aquilo que como concreto for entendido progressivamente afastar qualquer outro cuidado. E se não está em causa a constituição de "sistemas", do tipo hegeliano, a compreensão global dos fenómenos impõe a consideração imediata de todas as dimensões que integram o processo, independentemente do modo como, a partir daí, os aspectos particulares, e interdependentes, possam ser abordados. Curiosamente, no interior desta proposição de sequencialidade, o filósofo alemão parece ser, de algum modo, vítima da sua tentativa de conciliação de posicionamentos díspares. "Desde que se trata de saber o que é a Arte ou o Belo, Fechner recai em teorias brumosas que nada têm de experimental", escreve Denis Huisman (ob. cit., p. 54); e se a simples possibilidade de tentar integrar as dimensões pensáveis por um processo de prévia dissociação se revela problemático, mais difícil ele é se a vertente empírica se tender a reforçar como alicerce de toda a investigação.

uma abordagem tida como eminentemente estética (ou tão só estésica: o das suas dimensões imediatamente dadas e sensíveis), em que as reacções de *agrado* e *desagrado*, mais que as de *prazer* e *dor*..., assumem estatuto relevante na aferição valorativa, e a dinâmica projectiva do observador tende, pelas suas virtualidades, ao estabelecimento de laços que são o limite da possibilidade de acesso ao "outro" observado.

Diga-se: talvez, e apenas, um diferente entendimento, por razões metódicas, de uma mesma realidade. Mas, neste ponto, qualquer opção metódica decorre de opções decisivas, e arrasta múltiplas consequências. E se Hegel se reclama do Espírito, do seu primado fazendo decorrer uma Estética que surgirá como a vertente reflexiva (e, logo, filosófica) de uma prática que o próprio Espírito desencadeia por lances sucessivos, em movimento que somente como metafísico, e do *alto*, se pode entender, — Fechner tenta explicitamente uma estética que, pelo menos na sua forma operatória directa, ao pretender-se atenta ao que como em *baixo* se aponta, se torna a-metafísica (se não mesmo anti-metafísica...), predominantemente preocupada com a possibilidade de avaliação e mensuração das qualidades formais, ou apenas aparenciais do(s) objecto(s), a partir das emoções específicas e elementares que aquelas provocam no sujeito observador[11].

11 Já em 1929, Félicien Challaye (*L'Art et la Beauté*, Fernand Nathan, Ed.), escrevia: "Desejosos de tornar a estética tão cientificamente precisa quanto possível, certos espíritos quiseram introduzir nela o processo mais fecundo das ciências físicas e biológicas, — a *experimentação*." (p. 29). E depois de ter dito que a mais notável das estéticas experimentais é a de Fechner, assinala que "a estética experimental é um ramo da psico-física" (p. 30), sendo o seu principal método o *método de escolha*; é que: "Pode-se calcular o número de pessoas preferindo uma forma, ou um conjunto de cores, ou uma sucessão de sons. Uma relação é tanto mais satisfatória quanto reunir um maior número de opções. Uma relação é duas vezes mais satisfatória

Assim, e desde logo, um aspecto de inultrapassáveis consequências teóricas não pode deixar de ser assinalado: directa ou indirectamente a Estética hegeliana, e todas aquelas que de tal campo se reclamam, jamais podem esquecer o sujeito e o processo instaurador do objecto referenciável, — enquanto as estéticas científico-experimentais de índole fechnereana esquecê-los-ão metodicamente, preocupadas que estão com os dados "objectivos", vistos como que libertos de todas as determinações de índole espiritual que os possibilitaram. E se as primeiras, no seu exercício, e como parece óbvio, jamais dispensarão a consideração dos elementos materiais, formais e estruturais, e mesmo conjunturais, que se resolvem e presentificam no objecto abordável, lugar e modo de eclosão do Espírito, abordável por outro Espírito (ele próprio instrumento actualizador de um Espírito Absoluto que por múltiplos mediadores se desenrola), e necessariamente inserível num percurso que é, a um tempo, histórico e metahistórico, — as segundas, não obstante continuarem a assumir a dimensão psicológica como importante e significativa (e as

que uma outra quando obtém duas vezes mais aprovações." (id.). Assim, e não obstante reconhecer que o método fechneriano é muito mais complexo, e que o pensador "não desconhece a complexidade das emoções estéticas "(p. 34), F. Challaye reconhece que "o método de Fechner não traz à estética senão dados de uma importância secundária. Ele não pode ser considerado senão um dos processos de uma estética psicológica mais vasta" (p. 35) E um neo-hegeliano como Bernard Bosanquet, (*História de la Estética*, Ed. Nueva Vision, Buenos Aires, 1961), por sua vez, referirá, no interior de outras afirmações que aqui não cabe discutir: "(as suas investigações) ostentam, em conjunto, uma inclinação decididamente formalista" (p. 441).De qualquer modo, talvez a mais importante achega para este carácter predominantemente formalizante será aquela que encontra em Fechner, e nas suas teorias experimentais, um dos fundamentos da estética industrial. "A estética industrial praticada por certos técnicos americanos procede da mesma fonte", diz ainda Denis Huisman, ob. cit., p. 53.

circunstancialidades históricas como quadro envolvente), fazem intervir essa dimensão num processo que quase se poderia dizer reactivo-mecânico[12], assim impedindo, ou pondo em causa, a possibilidade de outorgar ao objecto a "espessura", ou "profundidade", ou... , encaradas como virtualidades aleatórias, ou a-científicas, ou mesmo, enfim, extra-estéticas... Ou, e ainda: se numa a dinâmica constitutiva (quer ao nível instaurador, do produtor; quer ao nível compreensivo e desvelante, do espectador; — e sem esquecer que o produtor é o primeiro espectador da sua obra...) resultante do encontro do Homem com o Mundo, e das tensões daí decorrentes, encontra o "objecto" como lugar exemplar dessa tensão, ao mesmo tempo que de uma explicitação e de uma (sempre impossível...) superação, — nas outras qualquer interrogação sobre a origem ou sentido dos objectos abordáveis é desvalorizado ou secundarizado em relação à simples forma analisável, ou como tal entendida, e à sua eventual integração, na base de constantes formais, em hierarquias que encontrariam em relações métricas um modo inultrapassável de avaliação qualitativa.

12 Sem esquecer que o método fechneriano, para lá dos aspectos apontados, contempla ainda virtualidades que, por exemplo, a sua "lei de associação" não permite esquecer; mas mesmo esta apresenta-se com uma dimensão projectiva que a torna uma dimensão ambígua e fortemente circunstancial, parecendo impedir qualquer tentativa de abertura a uma amplitude que certos objectos quase impõem. Talvez por isso, Raymond Bayer (História da Estética, Ed. Estampa, 1961, Lisboa) possa escrever: "De todos os métodos de Fechner, um só tem verdadeiro valor: o emprego das formas nos objectos usuais. (...)Esta estética de Fechner é aquilo a que se chama a estética inferior por oposição à estética dos filósofos, de Hegel e de Vischer, que é a estética superior." (p. 342): mas, algumas páginas à frente, cita Victor Basch, que dissera, referindo-se a Fechner: "É uma estética inferior (...) mas que visa erguer sobre os sólidos fundamentos da observação e da experimentação interior uma estética superior." (p. 406). E entre o *inferior* e o *superior* se mantêm percursos e tensões...

6. Se assim, por Fechner, o *baixo* é dito como plano, ou lugar, ..., de encontro e de arranque, a "estética a partir de baixo", com tudo o que ela comporta, e não obstante a sua inegável importância, parece assumir um aspecto predominantemente formal(ista) e restritivamente inteligibilizador a partir de subjectividades incapazes de problematizarem o seu próprio estatuto e de, abrindo-se a todas as suas virtualidades, o valorizarem adequadamente. De facto, ou o empirismo tende a cerrar-se sobre si mesmo, assumindo a dinâmica experimentalista como forma de mostrar e manter a segurança que reclama, e de que se reclama, — ou tem de abrir-se a formulações, hipóteses e possibilidades de máxima amplitude e ambiguidade, por si mesmas capazes de enquadrarem e complexizarem todas as observações realizadas, logo apontando um campo dizível como *superior*, e/porque de índole metafísica — e, necessariamente, para muitos, menos seguro...

Simplesmente, e como repetidas vezes se disse, impossível pensar a "obra-de-arte", ou mesmo qualquer objecto, e a forma por que ele se manifesta, como um lugar de neutralidade pura: produto de um fazer que é (sobretudo nos casos em que imperativos de ordem prático-mecânica não condicionam definitivamente a produção) um exercício de liberdade, e sendo esta "o maior dos conteúdos a objectivar"[13], — escusado, ou impossível, esquecer que ele estabelece ligações essenciais e com direccionalidade múltipla: o Mundo natural e bruto, o campo cultural, as subjectividades particulares, — a partir de uma dinâmica ôntico-ontológica radical; e é sobre este dinamismo, e sua abissal fonte, que não só uma valorização terá de ser entendida, como a própria partilha intersubjectiva é passível de se estabelecer, ultrapassando as possibilidades discursivas (*sem conceito*, como

13 Como Hegel escreveu...

Kant lapidarmente sintetizou...) de modo eficaz e definitivo. E se esta posição pode parecer arredia de qualquer disposição de tratamento do dado objectivo enquanto presencialidade material analisável, tal não ocorre: é pelos valores aparenciais que, a um primeiro momento, a relação se estabelece e pode tentar ser compreendida — para logo (e simultaneamente?) exigir uma outra dimensão de entendimento, sem o qual ele se torna vazio, ou parcialmente estéril.

E, por aqui, uma possível contradição existe: é o pensamento dito de vanguarda, de cariz positivo e científico, que parece preocupado em, prioritária e talvez decisivamente, centrar a reflexão sobre a questão das avaliações e valorizações estéticas, entendendo esta dimensão num sentido restrito, e assim tendendo a limitar, ou mesmo eventualmente fixar, o âmbito e alcance que os objectos tratados impõem; ao invés, um posicionamento que faça intervir, e exija a consideração de, dimensões insusceptíveis de redução a processos de avaliação de base métrica e estatística, na sua aparente manutenção de estruturas ultrapassadas, e a-científicas, abre-se necessariamente à exigência radical de compreensão como modo e possibilidade de *ser*: o que sempre implica disposições de abordagem novas e poderosas, num processo que como limite exigirá, da parte do observador, uma estrutura de co-naturalidade com o observado, entendendo este não apenas como o dado material e concreto, mas todo o processo de que o objecto físico é o resul-

14 É por esta via que toda a designada "estética psicológica" se abrirá a novas dimensões, superando um pouco o entendimento que é geralmente outorgado à teoria da *empatia* (ou *Einfuhlung*) de Th. Lipps, necessariamente entrelaçando as múltiplas dimensões que uma abordagem abrangente implica, e levando à interrogação radical: poder-se-á pensar uma psicologia distanciada de, ou alheia a, uma ontologia?

tado perceptível, e a partir do qual todo o percurso tem de ser entendido[14].

É a esta luz que toda a nomeação do *baixo* parece, pelo menos, problemática, — ou passível, só por si, dos desenvolvimentos mais dificilmente aceitáveis, embora consentâneos com a terminologia empregue. E é, também, no interior desse campo que a própria noção de Beleza, com toda a carga existencialmente hiperdensa que comporta e os gregos lhe outorgaram, que tende a ser substituida, ou recusada: agora a determinação é a do "valor estético" — enquanto este se entenda, como se disse, com o carácter restrito que a simples composição *formal* consentir.

7. Assim, se uma filosofia da Arte (poder-se-á chamar a tal reflexão *estética do alto*?) consente ainda, ou exige, todo o trabalho sobre o que como *baixo* se diz (e aceitemos agora, por inércia, esta tão horrorosa como contraditória designação)[15], — jamais ela se deixará prender nos aspectos formais estatisticamente medíveis, e nenhuma investigação os tomará como essenciais. Desde logo, o *entrelaçamento* e o *arrancamento* que o Espírito, simultaneamente ou não, realiza, ultrapassa todas as localizações restritas, todos os dizíveis planos estanques, num projecto que, à falta de melhor termo, como de *penetração* e *expressão* tem de ser considerado. E impossível é pensar um objecto oriundo de uma liberdade radical sem que o Espírito (e o desejo entendido como modo manifestador e direccionalmente irrompente do próprio Espírito...), e o Corpo que o viabiliza e sente, e a tensão do próprio Corpo na estrutura espiritual que a configura ou assume, ..., determine que àquilo que chamamos

15 Ainda há quem use, hoje, a designação "estética *do* baixo", numa passagem, pelo menos, definitivamente redutora...

Espírito se volte, como raiz, e fonte e foz, — omnipresente incontornável, incircunscrevível.

Inultrapassável trânsito, e inultrapassável dificuldade, que todas as relações com o Mundo expõem e, no seu brilho, tendem a ocultar. Mas é ainda no interior desta dinâmica, e da ambivalência irredutível *Espírito/corpo*, e do jogo sobre os materiais submetidos à trans-formação e à trans-figuração, que a verdadeira circularidade do processo se manifesta. De facto, se a ambígua unidade originante se desenvolve e abre através dos meios circunstanciais disponíveis (realizando a passagem ao que como *novo*, ou *diferente*, ocorre), é toda a possibilidade de acesso a quanto, por cada objecto ou série de objectos, se deixa ver, ou entrever, que implica um exercício sempre múltiplo e tacteante, e cujos passos se podem ordenar, metodicamente, da seguinte maneira:

• abordagem do(s) objecto(s) constituído(s) através do reconhecimento, inventariação e descrição dos temas, meios materiais, ritmos e estruturas compositivas, elementos específicos, ..., que o(s) viabilizam;

• abordagem dos modos de inserção do(s) objecto(s) no campo conjuntural, ou, mais amplamente, histórico (social, económico, cultural, ...) em que ocorre(m), estabelecendo as ligações e as diferenças com os objectos que o(s) antecederam;

• tentativa de afirmação e mostração do sentido que a própria possibilidade de ocorrência do(s) objecto(s), no seu carácter distintivo, estabelece enquanto sinal e modo radical de procura ôntico-ontológica, e que por ele(s) se manifesta.

Ora, se estas instâncias, ou passos, solidariamente se expõem, escusado pensar o segundo lance sem que, perante o(s) objecto(s), o primeiro ocorra, — mas impossível também pensar a realização do primeiro sem as determinações que a segunda instância apontada configura: é que mesmo o mais elementar (re)conhecimento remete para um campo que como "*a-priori* cultural"[16] pode ser designado, e que não só o permite como, talvez até, suscite. Mas se esta interligação, e reciprocidade, se dá, igualmente impossível é a compreensão global das duas primeiras instâncias sem que a última, na sua problemática e obsessiva presença, as implique ao tornar o(s) objecto(s), e a compreensão dele(s), como explicitação de si-mesma, assim determinando que o próprio escalonamento metódico, na prática, se complexize e inverta. É de facto, a exigência radicalmente questionadora da última instância que, pela sua peculiar interrogação do que é, tanto impõe a produção de objectos como a posterior leitura e tentativa de compreensão dos objectos produzidos; e é, assim, a ela que sempre se volta, Espírito..., a si mesmo se buscando, num esforço de inesgotáveis contornos.

8. Se toda a problemática exposta desemboca na sequencialidade operatória que, e ainda, como *método* podemos considerar, — ele mesmo ambígua construção obrigando a contínuas revisões e recorrências dos resultados obtidos, e do alcance do "sentido" que por ele se instala, — a única afirmação básica que parece poder ser feita é que tanto aquilo que designamos como "obra-de-arte" como a reflexão que sobre ela se desencadeia ocupam um plano que, como limite terminológico, e se se quiser continuar a usar o vocábulo, apenas como *alto* pode ser dito,

16 Para usar a expressão que por Foucault se introduziu no campo ocidental.

e sem que o seu oposto se nomeie. Significa isto recusar a "bidimensionalidade" anteriormente exigida e decorrente do exercício do pensamento, ou pôr de lado a interrogação sobre o estatuto do que vai ser dito "obra-de-arte" antes que alguém, por acção própria, a designe com tal? Seguramente não; simplesmente, aqui, é já num plano de possibilidades espirituais que os objectos, enquanto factos materiais e circunscrevíveis, irrompem, como sinais delas mesmas, desde logo implicando quer o distanciamento da Natureza dada e bruta no seu necessitarismo mecânico (ou que como tal pode ser entrevisto), quer a consciência de que entre as produções objectuais de cariz sempre simbólico e as manifestações reflexivas há uma continuidade no interior de um nível "*outro*", mas obviamente diverso, do da simples materialidade. E se as oposições topológicas, ainda que metafóricas, poderão, por jogo, e complementaridade, apontar o *baixo*, não será neste domínio que tal nomeação cabe: é que, de algum modo, o nível assim expresso será apenas o que corresponde à negação do próprio Espírito, — instância única de validação, ou tão só de adesão...), sustentada. Validação que implica o próprio Corpo, ele mesmo transformável, nas suas reacções mais ínfimas a partir das determinações englobantes, acordável com a fonte dos estímulos ou a ela se recusando, — por aí dando expressão sensível e talvez mensurável a dimensões que nenhuma outra instância pode manifestar completamente...—, mas sempre tendendo a superar o simples mecanicismo reactivo que esvazie a fruição de uma tensão que é, necessariamente, oriunda de algo que para lá do Corpo se deixará dizer. E todo o prazer sentido, e posteriormente nomeado, tem uma carga existencial irredutível a qualquer esquema simplificador, — ainda que este possa entrar, como componente

assaz restrito, numa complexidade que quase o dissolve; e tal prazer é o que decorre de um encontro privilegiado: o que com o próprio Espírito se dá, numa das suas multímodas expressões, — e que os termos *Belo* e *Sublime*, categorias estéticas de amplo dimensionamento, concentradamente implicam.

A esta luz, se se aponta o estatuto que as produções do Espírito implacavelmente impõem a partir da auto-afirmatividade que terá permitido dizê-lo, dizendo-se, como *superior*, logo há que reconhecer: por cada uma dessas produções, e por cada um dos encontros que determinam, é o trânsito multidimensionalizante que se estabelece, — talvez aquele que tanto ao Mundo quanto ao Homem que o impõe por igual convenha. É que a estrutura simplificada e pobre que as oposições apontadas configuram são, no seu esquematismo, a um tempo necessárias (provisoriamente necessárias...) e inaceitáveis: impossível pensar qualquer dicotomia radical como as expressas tendo em conta as contiguidades e modulações, as relações de implicação ou de pertença que se manifestam; mas impossível também subtrair o pensamento à utilização destes princípios organizativos, à formulação de lugares virtuais que marquem, sobretudo, uma consciência axiológica, porque vocacionalmente ontológica, determinante. E se a uma e outra das impossibilidades é, portanto, impossível fugir, — resta a tentativa de manter aquilo que se crê como particularmente significativo num lugar *distinto* (com tudo quanto este vocábulo consinta...) — , enquanto todas as metáforas se empregam e, no seu carácter alusivo, terão de ser repensadas: exercício tão mais fundamental quanto generalizadamente esquecido.

José Afonso Furtado

Pedro Miguel Frade — A Paixão da Imagem*

Há momentos assim. Em Novembro de 1985, Jorge Martins e Jorge Molder publicavam um livro realizado em comum, o ACARTE apresentava as obras que lhe tinham dado origem e promovia uma série de debates. Encontrámo-nos naquela lassidão que os colóquios frequentemente provocam, quando algo começou a vacilar. "De repente, no meio da sala, alguém começou a falar, e nós tivemos aquela emoção rara de sentirmos um discurso coerente, articulado e original, uma inteligência que se procura e desenvolve, uma verdadeira paixão pela imagem e o pensamento" (Eduardo Prado Coelho, *Público*, 22 de Fevereiro de 1992). Foi assim como que a súbita alegria de um encontro, eu estava lá e foi então que conheci o Pedro Miguel Frade.

Depois foram os anos de amizade, de expectativas e desilusões, da sua constante produção de escrita, em textos universitários, artesanais, críticos e jornalísticos, da incorporação de fascínios vários e sempre o sentimento de que nos encontrávamos perante um discurso completamente novo em relação a um pensamento de fotografia. Se, para alguns de nós, a densidade e a deriva dos seus percursos era um factor de estímulo e exigência, muitos houve que procuraram ignorar comodamente as suas múltiplas intervenções. A distinção que ele introduzia, do ponto de vista de um inventário das figuras escópicas da epistemologia

* Apresentação da obra *Figuras do Espanto* de Pedro Miguel Frade em Coimbra, nos "Encontros Fotográficos" em 7 de Novembro de 1992.

da história, entre um saber *panorâmico* — "o que procura construir, apesar da dispersão dos factos, a totalidade impossível de um objecto que apenas a idealidade de um nome sustenta como promessa" — e um saber que se assume como *perspectivo*, — o que dá suporte a investigações que "partem dos domínios restritos dos objectos, não para os inserirem numa narrativa que visa a construção de qualquer totalidade escondida, perdida ou a revelar, mas para colocarem problemas" — e as suas implicações no domínio dos estudos históricos permitia-lhe afirmar que "não basta ter, ver ou ter visto muitas fotografias, ser um piedoso cultor do olho para se ser capaz de pensar sobre os problemas que a fotografia cria, precipita ou vem tornar manifestos" (cf. "Corpos expostos, corpus exposto", in *Confluências*, nº 4, 1988). Num país que neste domínios cultiva, despreocupadamente, as generalidades, em que investigar é "muito menos praticar um questionamento do que partir em direcção ao eterno reencontro do mesmo", as posições de Pedro Miguel Frade provocaram indisfarçáveis inquietações. Ele era, de facto, de uma outra linhagem, fazia parte dos que vieram para levantar problemas e causar desassossegos. Nesse sentido, *Figuras do Espanto* é um livro que vai, por fim, permitir a multiplicação desses encontros a que me referia, facultando o acesso a uma obra, a um pensamento, que até este momento tinha tido uma expressão demasiado discreta e lacunar. O que importa agora é descortinar os núcleos fortes desse questionamento do fotográfico, progressivamente elaborado até ao momento em que a problematização não é mais possível, o fascínio da sua inteligência e a energia de uma paixão.

Afirme-se então de início que, no século XIX, se verificou uma reorganização da visão que levou a uma ruptura com os seus modelos clássicos e que foi uma simples alteração no

aspecto das imagens ou das obras de arte. Tendo naturalmente relação com os sistemas de representação convencional e com a invenção e disseminação da fotografia e outras formas de realismo, os novos modos do visível "foram inseparáveis de uma remodelação massiva do conhecimento e das práticas sociais que modificaram de múltiplas maneiras as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do ser humano" (Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, MIT, 1990, p. 3).

Nessa modernidade da visão, a fotografia ocupa um ponto central, quer pelo seu impacto social e cultural, quer pelo seu papel no desenvolvimento de técnicas para a industrialização da produção de imagens. Ela torna-se, pois, um elemento nodal "não apenas numa nova economia de bens, mas também no recortar de um território em que signos e imagens circulam e proliferam" (*idem*, p. 13). Encontrando-se na sequência de uma série de "tecnologias do visível" e sendo um meio de registo automático, a fotografia não pode deixar de introduzir um corte na história dos meios de representação. E nesse caso, não será a sua história, mais do que movimento em direcção à arte, o confronto de uma *technê* com uma sensibilidade radicalmente nova e o pretexto de encontro com o inesperado?

Perante esta série de hipóteses e de questões, é indispensável uma investigação "ao mesmo tempo conceptual e técnica da fotografia de oitocentos" (*Figuras do Espanto*, p. 158).

É aí, do seu início, antes da sua cultura (pois a cultura fotográfica exige uma inevitável gestão da indiferença face à fotografia), que devemos partir, pois a história da fotografia lembra-nos inapelavelmente quanto nos afastámos já desse momento em que "o espanto era o movimento tacteante de uma cultura confrontada com a eclosão de uma técnica para a qual se

não dispunha ainda de um saber apropriado e de uma representação que apenas se podia capturar pela teoria na referência às técnicas que mais radicalmente ela veio perturbar..." (*Diário de Lisboa*, 30/12/1986).

Comecemos então por uma "arqueologia do olhar moderno" e, como tarefa que de imediato lhe deveria competir, pela elaboração da história da verdade do visível, tomando como seu obejcto central um processo de veridicção do visível, no sentido preciso do processo de imposição de um modelo de verdade ao visível (*Figuras do Espanto*, p. 20).

Este tema, que Pedro Frade abordou em diversos momentos, exige uma análise dos vários modos "tecno-epistémicos" que tornaram possível alguns regimes de verdades do visível. O que também se poderia colocar do seguinte modo: "o que é que a óptica faz do visível?"

Em *Figuras do Espanto* analisam-se minuciosamente alguns dos artefactos ópticos, os efeitos de reenvio entre eles e as concepções ópticas sucessivamente dominantes. As lentes, naturalmente, e a evolução do seu entendimento desde as teorias da visão da Idade Média. Mas, para além delas, um conjunto de maquinarias, "próteses do olho" e, em particular, o telescópio e o microscópio. Com eles se instala um novo regime de visão, pois esses instrumentos vão agir como "aceleradores e intensificadores do olhar, na precisa medida em que submetem o olho a uma nova ordem, injuntiva e prescritiva, de uma visão correcta e exaustiva" (*Figuras do Espanto,* p. 30). A partir daí não há limites para o poder analítico do olho, perspectiva-se uma ampliação dos horizontes perceptivos do cognoscível e a visão torna-se concebível em termos quantitativos. O olho não deixará mais de ser submetido "ao constrangimento de leis que, não lhe sendo

alheias, são, pelo menos, outras que as suas próprias e, em certa medida, exteriores" (*Idem*, p. 31).

Já à *camera obscura* corresponde um regime diferente de visão. Passo decisivo no devir-máquina do olho, a *camera obscura* reforça o paradigma de uma visão desantropormofizada, depurada de subjectividade, cedo se transformando no próprio modelo do olho. Primeira tematização de uma *acheiropoiética da luz*, como se o afastamento da mão humana fosse a condição de possibilidade do mais perfeito dos duplos. É Louis Marin quem refere que "a imagem teria uma superfície na qual, ao projectar-se, o mundo visível se reproduz a si mesmo...". E eis o homem colocado na periferia da máquina, numa "lateralidade impotente mas curiosa, o de um mero espectador do cumprimento mecânico de uma visibilidade autónoma" (*Figuras do Espanto,* pp. 37-38).

No entender do autor é uma nova configuração epistémica que se anuncia. Para ela contribuiu decisivamente a invenção do processo fotográfico, já que a fotografia instaura um verdadeiro "corte" no sistema de produção, circulação e consumo de imagens. E com o seu desenvolvimento, às características que prolongam a configuração tecno-epistémica a que nos referimos, vem associar-se a "eficácia de uma representação"... Mais, ao ligar indissoluvelmente observação e representação, a fotografia cumpre as profecias de Arago, pois a essa fidelidade da representação do já visto vêm acrescentar-se observações exclusivamente suas e descobertas que lhe são próprias.

Encontramo-nos agora na posse de todos os dados para que uma reflexão sobre o estatuto da fotografia e sobre as características da imagem fotográfica possa ser produtiva. Num primeiro momento o autor segue de perto a perspectiva de Panovski: "Não

é exagerado afirmar que na história da ciência moderna a introdução da perspectiva marca o início de um primeiro período; a invenção do telescópio e do mocroscópio o início de um segundo período; e a descoberta da fotografia de um terceiro..." (ed. ut.: *L'oeuvre d'art et ses significations*, Gallimard, Paris, p. 117).

Assim deparamo-nos com uma linhagem que também pode ser descrita do seguinte modo: a perspectiva como investimento do visível por uma ordem matemática de representação e por uma representação matemática da ordem; o telescópio e o microscópio como próteses que actuam como *condensadores oculares, aceleradores do olhar* e *intensificadores de visão*; e, por fim, a fotografia como dispositivo que permite associar as características técnicas dos dois anteriores períodos pela sua introjecção no âmago da máquina.

Estas considerações vêm já do Relatório de Estágio de 1985 e são retomadas noutros textos avulsos. Mas, ponto decisivo, a fotografia integra duas inovações: em primeiro lugar, como já vimos, a anulação da intervenção do sujeito na elaboração material da representação e, em segundo, a possibilidade de reforçar o ícone através de um suplemento de verdade sob a forma atestativa da certificação, não só da existência, mas também da necessidade de uma presença actual do modelo ou cena face ao olho frio da objectiva (cf. *Relatório de Estágio*, Capítulo 1).

Não é possível deixar de tecer aqui algumas considerações sobre o estatuto semiótico do signo fotográfico, problemática que, no autor, é inevitável e recorrente. Deparamo-nos, desde logo, com o conceito de *dispositivo fotográfico*. Conceito de extrema contemporaneidade, que muito tem a haver com as teses de Jean-Marie Schaeffer, publicadas, aliás, posteriormente aos trabalhos de Pedro Frade. A utilização desse conceito operatório

deve-se ao facto de a imagem fotográfica ser, na sua especificidade, a resultante do funcionamento total do dispositivo maquínico que lhe é próprio, o que significa que a sua identidade só pode ser captada a partir da sua génese; e ainda ao facto de, ao invés do que pensam as ideias correntes (ela seria a reprodução de uma visão) estar sempre ligada ao registo de um traço físico-químico.

Nas palavras do autor, o dispositivo fotográfico permite não só reconstituir, na sua figuração, um aspecto tido como verdadeiro do objecto que representa, mas também constitui, no plano ôntico, um certificado da sua existência.

Estão lançados os elementos para um breve excurso em torno de uma das polémicas mais intímas e convictas de Pedro Frade. Sintetizemos: os rumos traçados pela crítica fotográfica de orientação semiótica, desde os anos setenta até meados dos anos oitenta, estabelecem uma espécie de "conspiração referencialista". Lembremos apenas o contributo decisivo das obras de Barthes, Dubois ou Vanlier na imposição dessas teses. Tomemos Barthes como exemplo: ao assimilar o noema da fotografia e um "isto foi", Barthes apela necessariamente para a categoria de referente fotográfico, a entender não como a coisa facultativamente real para que uma fotografia reenvia, mas sim como a coisa neoessariamente real que esteve presente face à câmara e na ausência da qual não poderia simplesmente existir qualquer fotografia. Assim a foto é uma emanação do referente (cf. *A Câmara Clara*, em particular p. 114).

Parece que a fotografia está dispensada de um "reenvio mimético para o seu objecto", objecto que é também sua causa física, e que o seu noema se assume como a dupla posição da realidade da coisa e do seu passado, co-presença com a câmara

que a pose constitui. Esta perspectiva, levada às suas últimas consequências, faz com que o que nos resta saber seja tão só que houve espectáculo, que algo esteve aí, sem que nos seja dado saber o que foi ou quem foi; assim, nos próprios termos de Pedro Frade, a câmara atestaria a *pose nua*, uma vez que houve pose e não qualquer coisa de determinado face a um aparelho.

Para o autor, estas teses devem-se a uma prática e a uma apreensão essencialmente estética dos funcionamentos fotográficos, que ele sempre rejeitou, e a uma leitura inexacta do fragmento 2.281 dos escritos de Peirce. Não é possível aqui acompanhar mais de perto a densíssima argumentação de Pedro Frade que ele, aliás, desenvolveu em diversas oportunidades. Vejamos, pois, quais as conclusões possíveis. A principal é a de que a fotografia tem um duplo estatuto, sendo simultaneamente um ícone, isto é, uma representação, uma vista analógica que remete para o seu objecto em virtude de caracteres que partilharia com ele, e um índice, ou seja, um signo capaz de reenviar para o seu objecto em virtude da sua afectação por este. Trata-se de uma verdadeira *colusão semiótica*.

Voltemos rapidamente a Schoeffer, que afirma que o signo fotográfico é sempre caracterizado por uma tensão entre a sua função indicial e a sua presença icónica (*L'image précaire, Seuil*, p. 102); ou para quem "a especificidade que permite distinguir o ícone fotográfico de outros ícones analógicos reside na sua função indicial(...); e a especificidade que permite o índice fotográfico doutras inscrições fotónicas reside na função analógica da sua função icónica" (*idem*, p. 53).

O outro ponto de particular ênfase do autor é a recusa das ideias veículadas pelos "referencialistas", segundo as quais os discursos oitocentistas sobre a fotografia estariam reduzidos à

ingenuidade de um *discurso da mimese fotográfica*. Ora, independentemente da "conquista fotográfica dos aspectos", as figuras do espanto no século XIX fotográfico, estiveram bem longe de se cingirem a uma exagerada constatação das capacidades miméticas do novo *medium* (cf. *Figuras do Espanto*, p. 64.). Bastaria recordarmos os textos de Talbot e a sua noção de "lápis de natureza" para o corroborarmos.

Mas o que é que surge então como figuras do espanto (espanto ainda não domado por uma cultura fotográfica específica)?. "O próprio processo, que forçava a natureza a dar de si mesma a imagem, esse dispositivo que, por meio de um cúmulo de artifício, permite a obtenção daquelas que foram então tidas como as mais naturais de todas as imagens" (*idem*, p. 67); a "postura excêntrica e periférica do operador" (*idem*, p. 68); o facto de "entre todas as potências naturais, a fotografia assegurar um controlo maravilhoso sobre a mais nobre, sobre aquela que desde sempre fora reputada como divina; força do sol ou o poder da luz" (*idem*, p. 71).

Também um sentimento de poder, a capacidade de "desafiar o tempo na sua corrida inexorável" (*idem*, p.74). Mas, não o esqueçamos, sendo este século positivista por excelência, assiste-se a uma exigência de verismo na representação e a uma obsessão pela representação do verdadeiro. Ora as fotografias pareciam particularmente capazes de assegurar uma notável exactidão da representação. Vejamos pois como, nesta época de figuras de espanto, foi pensada e vivida essa *exactidão fotográfica* (que em nada deve ser confundida com a *verdade da representação*).

Um dos traços mais fascinantes das imagens fotográficas é a não coincidência entre o modo como a câmara e o olho captam o vísivel. A receptividade fotogáfica parece ser mais exaustiva

do que a que põe em jogo a visão humana, mas também mais exaustiva do que a do fotógrafo, que não consegue impedir que a sua câmara registe mais do que ele vê (cf. *idem*, pp. 92-93).

De um modo radical, entre a percepção humana e a retenção da câmara existe um hiato insuperável, o que permite compreender quer as surpresas do fotógrafo, quer as dificuldades das pretensões artísticas.

Nos primeiros tempos, a fotografia foi assim tida como o meio privilegiado para obtenção de representação da "verdade do visível" por oposição às insuficiências, agora evidentes, da pintura e do desenho: "a excessiva humanidade da mão e o carácter grosseiro dos seus materiais impedia a representação das minúcias do detalhe" (*idem*, pp. 100-101).

O detalhe, que tem justamente um estatuto paradoxal, e que se associa a "um poder de retenção que se detremina singularmente, na *prova*, como um excesso que dissimula naquilo mesmo que mais exaustivamente exibe; o excesso fotográfico, a desmesura própria da retenção indiscernente do visível, desde cedo lhe permitiu que as provas se tornassem nos domínios limitados e transitórios dos mais intensos espantos: domínio em que o resultado transbordante de um agir mecânico revela como pode o mecanismo ultrapassar a intencionalidade limitada do operador para o colocar, no limite, na difícil posição daquele, que enquanto sujeito, sabe dum sujeitar-se a uma isenção da sua subjectividade" (*idem*, p. 116). A extensão desta citação justifica-se pela importância que a questão do detalhe assume no percurso das *Figuras do Espanto*. Na verdade, e perante outras imagens, o que era específico da fotografia era a capacidade de retenção do minúsculo, contraponto de um *exercício involuntário do olhar*. E esse estatuto proeminente associa-se, em primeira instância, ao facto de as fotografias, em que tudo parece revelado, serem elas mesmas o misterioso palco de uma estranha capacidade de dissimulação. Eis-nos em pleno paradoxo: a fotografia esconde tanto ou mais do que dá a ver. Os planos da dissimulação são vários: deslize para o indistinto; a matéria da fotografia na sua descontinuidade dupla (a do feixe fotónico e o granular das emulsões); a capacidade de dissimular pelo próprio excesso de exibição (*idem*, p. 114).

O que pode então significar a pretensão ao conhecimento, no seu detalhe, de uma fotografia, ou a legitimidade do detalhe fotográfico como objecto de conhecimento?

A actividade de Charcot em *La Salpêtrière,* pode permitir elucidar melhor a questão. A histeria colocava então muito directamente o problema da observação: era preciso ser capaz de observar o praticamente inobservável e "face ao carácter vertiginoso da crise, apenas uma matriz figurativa, permitindo reduzir as diversas posturas a um conjunto de poses típicas poderia operar a subsunção do discurso das aparências histéricas sob a unidade *nosologicamente* delimitada de um conceito empírico da Histeria" (cf,*idem* p. 146). E, sendo a fotografia utilizada nesse contexto, como meio de observação e registo constativo, verifica-se que do ponto de vista do tipo "ela é sempre indesejávelmente mais particular do que geral, mais 'natural' do que abstracta e que, no que respeita ao caso (...) ela tende sempre a ser mais geral do que particular, menos 'natural' do que abstracta" (*Idem* p. 148). Falar então da fotografia como utilização exacta de um instrumento da observação e levar essa autêntica fé perceptiva ao ponto de afirmar que "a placa fotográfica é a verdadeira retina do homem de ciência", como refere Londe, assistente de Charcot, é bastante questionável.

Talvez então, humildemente, se deva concluir que esse imperativo de tudo descrever é o sonho de uma positividade impossível: que o real do caso se adeque, no seu detalhe, à realidade abstrata do tipo. Como afirma Pedro Frade, aí, "mais do que face a uma captura raciocinada do detalhe estamos frente ao modo pelo qual o detalhe se escapa à sua captura por uma ficção totalizante nas suas pretensões, mas impotente nas suas determinações" (*idem* p. 156).

Para concluirmos este percurso do estatuto da fotografia no século do seu aparecimento, resta a referência em investimentos sociológicos de que a fotografia foi artífice e objecto. Na economia deste livro o autor vai referir-se essencialmente ao papel que ela veio a desempenhar numa dimensão socialmente fixada de representação de si (cf. *idem*, p. 158).

Foi Deleuze quem afirmou que antes de serem técnicas as máquinas são sociais. Desde o início que Pedro Frade sempre se preocupou em, como dizia, percorrer as superfícies de contacto entre as tecnologias fotográficas e os seus exercícios institucionais para compreender em que medida é que não existe um uso fotográfico mas uma multiplicidade de empregos possíveis (cf. *Jornal de Letras* nº 184, Janeiro de 1986). E num artigo já citado da revista *Confluências* ele distingue, por exemplo, entre a diferente apreensão do corpo como *sujeito* ou como *objecto*. O corpo será dominantemente sujeito no modo de figuração própria do retrato burguês, já que aí é a duplicação voluntária da imagem do corpo próprio que constitui o suporte e o pretexto para a inscrição de um estatuto social. O paradigma do corpo objecto é um corpo para ser exposto (cf. artigo citado, pp. 72-74). É então meio de observação e registo dos sintomas patológicos ou processo de individualização identificante a que a polícia

começa então a sujeitar os seus detidos. E se, em *Figuras do Espanto* se traça a genealogia de uma vontade social de glorificação pelo retrato e se aborda a actividade inovadora do Dr. Charcot, deve lembrar-se que, no seu *Relatório de Estágio* de 1985, Pedro Frade percorre exaustivamente as aplicações da fotografia cinalética no estúdio de Bertillon durante os anos oitenta e noventa do século passado.

O que é certo é que a socialização do retrato implicou a transformação da fotografia em prática industrial, produção industrializada de imagens socialmente conformes a modelos de figuração de si; é que não se pode falar de uma civilização da imagem sem se falar das origens sociais do poder das imagens, do modo como se inserem em mecanismos sociais e políticos (*Figuras do Espanto*, p. 205). Contudo, é nesse processo imparável de vulgarização das imagens pelos diversos *media*, é à medida que as ciências da observação encontram substitutos vantajosos, que se tendem a esbater todos os fascínios. Como refere Crary "cada vez mais as tecnologias emergentes da produção de imagens se transformam nos modelos dominantes de visualização, de acordo com o funcionamento dos processos sociais e institucionais. E, naturalmente, eles estão entrançados com as necessidades das indústrias de informação global e com os requisitos crescentes das hierarquias médicas, militares e policiais. A maior parte das funções historicamente importantes do olho humano foram suplantadas por práticas em que as imagens visuais já não têm qualquer referência com a posição de um observador num mundo 'real', 'opticamente percebido'" (Crary, p. 2).

Desrealização do mundo em que a fotografia perde gradualmente terreno e se torna tecnologicamente obsoleta, afirma Pedro Frade. Assim ela será cada vez mais utilizada para o

museu, para a arte ou para usos estritamente quantitativos no interior da ciência ou para fins de divulgação no seu exterior. Num certo sentido, afirmava o autor num colóquio da Fundação Gulbenkian em Dezembro de 1987, é uma época que se fecha, dissolvendo-se numa profusão de imagens insólitas. E terminava citando uma comunicação pessoal de Giséle Freund: ... moi, j'ai l'impression que la photographie telle que je l'ai pratiquée et qu'on fait encore c'est déjà le passé, c'est déjà complètement le passé, c'est déjá l'histoire...".

Mas um dia, talvez, "abrir-se-ão os grandes fólios que preservam a nossa ilustração, os nossos relatórios e as nossas publicações. As imagens começarão por chamar a atenção pelo que deixarão ver de nós (...). E virão os que se hão-de encontrar para recobrarem o espanto face à fotografia que nós parecemos ter perdido; e, para eles, essas tramas singulares em que o espaço e tempo se entrelaçam num abraço de morte que preserva uma imagem da vida serão, de novo, um *extâse* (*Figuras do Espanto*, pp. 206-207).

Mikel Dufrenne

As metamorfoses da Estética*

Uma palavra de advertência: não é propósito deste texto apresentar, nem mesmo em traços gerais, a história da estética, cujo baptismo e instauração oficial se sabe, aliás, serem relativamente recentes, nem tão-pouco recensear e apresentar as escolas que hoje ocupam o campo da disciplina. Pretende ser uma livre reflexão sobre alguns dos problemas maiores que se colocam à estética: ele coloca questões mais do que lhes responde, e ainda que invoque doutrinas, fá-lo antes as tomando como pontos de referência, como marcos da sua demanda, sem as trair, assim o espero, mas também sem as justificar. Alguns desses problemas atravessam toda a história da estética; mas a actualidade coloca-lhe outros, ou modifica os termos dos primeiros. E é à actualidade que nós nos referiremos — a uma actualidade política, como se verá —, a uma problemática viva.

E antes de tudo, ao presente da própria estética. Observemos que a estética foi fortemente contestada num passado muito recente. Para quê reflectir sobre as artes?, diziam por vezes os estudantes; mais vale praticá-las e fruí-las. Liquidar assim a reflexão é sem dúvida desenvolto: pode-se sempre reflectir sobre o irreflectido, e sem o reconhecer. Mas há outras razões para esta desconfiança: é que a estética não foi apenas reflexiva, mas normativa; renunciou agora a sê-lo, mas ainda se é severo com ela. Do mesmo modo, o termo «belo» continua a

* Texto coligido em Mikel Dufrenne, *Esthétique et Philosophie*, tome II, Klincksieck, Paris, 1976, pp. 13-48.

ser suspeito, ainda que o seu uso tenha também deixado de ser autoritário. No entanto, a estética parece-me encontrar-se, desde há alguns anos, em vias de reabilitação. Antes de tudo, porque assume um novo rosto. Por um lado, liberalizou-se no seu conteúdo: não renuncia, talvez, a evocar a beleza, mas recusa-se, nisso seguindo ainda o ensinamento de Kant, a nominalizar o predicado; não evoca já *o* belo como um transcendental que autoritariamente seria preciso definir; ela tenta apenas dizer por que motivo os homens acham belos certos objectos ou certos acontecimentos, isto é, por que motivo neles encontram prazer; e, com efeito, poder-se-á negar ou ignorar este prazer e a actividade que o procura despertar, apurar, prolongar? Por outro lado, nisso imitando o movimento das artes, a estética tornou-se flexível na sua forma, ao ponto de estoirar. Certamente que na Universidade, onde aliás é frequentemente tratada como parente pobre, o seu núcleo permanece localizado no campo da filosofia. Mas já não surge aí como uma parte num todo articulado: também a filosofia renunciou a erigir-se como sistema; em vez de um saber absoluto, ela representa uma tomada de consciência espantada de que o filósofo já não tem o monopólio; com nostalgia, conta a si mesma a sua própria história, faz-se representar nos «departamentos de filosofia», mas é noutros lugares que ela está presente e vive. Assim também a estética; ela insinua-se em muitos outros lugares: nos discursos dos historiadores, dos críticos, dos artistas, por vezes até dos homens políticos, por todo o lado onde se reflecte sobre a arte. Acontece que estes discursos não nomeiam a estética, por discrição ou por desconfiança; mas que importa isso? Até Baumgarten, todo o pensamento ocidental já a praticou sem a nomear. Ela está no direito de tomar estes discursos por sua conta, e sem que se a acuse de recuperação,

pois também ela se deixa recuperar por eles. O único traço que a especifica é o carácter reflexivo dos discursos; e numa ou noutra medida, eles são o mais das vezes reflexivos, pois a reflexão não perde nunca os seus direitos, mesmo quando se encontra estreitamente associada, ou mesmo subordinada, a uma prática.

E se a estética é hoje reavaliada, é precisamente porque a prática sobre a qual reflecte conhece um impulso considerável, que requer a reflexão. Isto por razões às quais voltaremos, mas que é preciso desde já dizer políticas: em muitos meios, a estética suscita o interesse na medida em que se politiza, e ela politiza-se na medida em que a arte se politiza; a própria arte politiza-se na medida em que se populariza, se compromete na quotidianeidade e transforma os seus próprios modos de produção e de consumo. E ao mesmo tempo, a prática artística reflecte-se a si mesma. Apagada a imagem do génio inspirado e inconsciente (ainda que sempre se lhe possa encontrar um sentido e um uso), o artista é um trabalhador, um engenheiro e um *bricoleur*; frequentemente, ele é também um estético: a sua obra não só se oferece ao saber — por exemplo, à abordagem estruturalista ou semiológica —, como por vezes reivindica ser saber: as «propostas» da arte conceptual pretendem exibir o conceito (por exemplo, da arte) sem ter que o vestir e dissimular no sensível como pretendia Hegel. O estético é pois directamente solicitado pela arte; se ele próprio não é artista, reveza o artista no seu trabalho de reflexão.

1. A natureza e a arte

Reflexão sobre o quê? Seguramente sobre a prática artística, que por nosso turno teremos que determinar. Mas o objecto

estético só parcialmente é esta prática; no geral, ele é tudo o que concerne à *aisthesis*, ao sentir e ao sensível, ao gosto e ao que é provado. E não há razão para limitar o gosto ao bom gosto, ao gosto que julga as obras de arte. Gostar não é apenas exercer uma actividade própria num sentido determinado, como o provador de vinhos; e mesmo neste caso, a maioria dos sentidos, que são entre si solidários, entra em jogo; todo o corpo do provador se mobiliza para provar o «corpo» do vinho, o seu fruto, o seu calor, até a sua cor; e todos estes sentidos que colaboram no gosto são eles próprios capazes de gosto. Gostar é entrar numa certa relação com o sensível, fazer-lhe justiça, possuí-lo deixando-se possuir. Mas o sensível que entra nesta comunhão com o sentimento não é apenas a obra de arte; é também aquilo que Merleau-Ponty chama a carne do mundo. Toda a carne no mundo pode ser provada como objecto estético; até o porta-garrafas de Duchamp, ainda que certas coisas a isso se prestem melhor do que outras; porque o gosto não estetiza soberana e arbitrariamente; ele responde a uma solicitação do objecto: a água não apela ao gosto como o vinho, nem um porta-garrafas como uma estátua.

Há aqui ocasião para um primeiro alargamento do campo da estética, na verdade bem mais extenso e mais livre; pois basta-nos recordar a lição de Kant: antes da arte, a natureza oferece-nos belezas; uma flor, uma paisagem, indo até ao fundo do mar que nos oferece um coral. Este simples facto, como é sabido, constitui uma chave para a Crítica: a «benevolência da natureza para com o nosso poder de conhecer» mostra-nos que, se podemos subsumir as nossas intuições sob conceitos, se por este meio o nosso entendimento confere as suas leis à natureza, não é como legislador soberano: a natureza ajuda-nos nisso e talvez a isso nos con-

vide. Certamente que o juízo de gosto é autónomo, assim como é reflexivo — o sujeito experimenta nele o livre jogo e o acordo da imaginação e do entendimento —; mas ele é solicitado pela natureza. Dito de outro modo, estamos no mundo como na nossa pátria. Além disso, o interesse de uma reflexão estética sobre as «belezas naturais», sobre a natureza enquanto estetizável e estetizada, talvez não seja só aquilo que Kant dela espera. Para ele, o sermos capazes de um prazer desinteressado perante estas belezas prova que somos capazes de moralidade. Mas precisamente o prazer que nisso encontramos talvez não seja assim tão desinteressado, nem o nosso juízo tão reflexivo. Resta ainda que a experiência estética da natureza é exemplar: surpreendente porque somos surpreendidos, porque todo o corpo é mobilizado pela fruição. Provar uma paisagem não é apenas contemplá-la de algum ponto privilegiado; é também nela penetrar, nela errar, sentir o ar vivo ou o ardor do sol no rosto, escutar o canto das aves, sentir o cheiro dos odores da erva, aceder a uma comunhão carnal com todas as zonas erógenas do sensível.

Uma observação aqui: quando se fala duma experiência estética da natureza, só se deve opor a natureza à arte, e não aos objectos nascidos do artifício dos homens. A ilha deserta é natureza, mas a cidade também. É natureza tudo o que o homem encontra que, mesmo tendo sido produzido por ele, se lhe impõe com a evidência do há, onde ele tanto pode perder-se como sentir-se em casa. Se nos arriscássemos a uma filosofia da Natureza, diríamos que a Natureza é o fundo de onde todas as coisas nascem, mesmo o homem, o Ser em bruto que um olhar humano ainda não iluminou; é através do homem que toda a coisa devém coisa num mundo; mas aquém do homem há o *Grund*, a opacidade silenciosa e negra de um em-si que ainda não é para nós.

Compreender-se-á que este pré-humano por vezes aflore ao mundo, que o homem possa pressenti-lo ausentando-se de si mesmo ou remontando ao seu nascimento, porque ele está em tudo, porque o fundo tudo produz: toda a coisa é originariamente natural. Mas de momento, quando falamos em natureza, é do naturado e não do naturante que se trata; mas de um naturado que, ao invés da arte, o homem não produziu.

Consequentemente, podemos pensar que a experiência desta natureza tem uma certa prioridade, ou pelo menos um certo impacto, sobre a da arte. É sem dúvida por ter sido sensível à beleza, pela sua presença no mundo, que o homem se pôs a produzir beleza. A cultura não se opõe sempre à natureza; pode dela proceder: foi por ter provado as linhas curvas das colinas e dos ombros das mulheres que o homem quis, como Cézanne, casá-las numa tela. Imitá-las? Muito se disse, com efeito, que a arte imita a natureza. Mas a imitação não é necessariamente a mimesis. Imitar a natureza não é reproduzir sempre uma imagem sua; pode ser produzir um objecto à sua imagem: um objecto que tenha a densidade, a plenitude, o esplendor, a polivalência da coisa quando ela é bela; um objecto que se basta a si mesmo e que no entanto se abre à sensibilidade e à imaginação e apela para a comunicação. Se o quadro não pode ser pastado pelo olho, na expressão de Klee, como o país é explorado pelo passeante, se a escultura não revela a rugosidade da pedra, se a música não envolve o ouvinte como a água que transporta o nadador e não apela para o mesmo abandono com a mesma mestria, então a obra é falhada. E é sem dúvida para ser fiel à natureza que a arte por vezes tem mudado de rosto: que a música se tornou concreta ou informal, a abstracção se tornou lírica, a poesia grito, a dança gesticulação. Mas também a arte clássica, à sua maneira, é fiel à

natureza. Pois a natureza, tal como a sente a experiência estética, é ao mesmo tempo, como em Hesíodo, Urano e Chaos, Apolo e Diónisos. Se o traço que dela por vezes se retém é a necessidade — a força do ôntico —, esta necessidade pode ser compreendida de diversas formas: como necessidade racional que produz a harmonia das esferas e que conduz a arte à mesma racionalidade, ou como necessidade bruta do ser-aí, como a força e opacidade da coisa, a imprevisibilidade do acontecimento que conduz a arte à explosão das estruturas e ao delírio da improvisação. Poder-se-ia, sem dúvida, pôr sob a responsabilidade desta inquietação de ser fiel à natureza o naturalizar a obra das colagens, as assemblagens, as exposições de quaisquer objectos: assim é o real introduzido na obra, ou até a constitui. Sem dúvida que este real não pertence ao que vulgarmente se chama natureza; trata-se antes de objectos comuns, mesmo técnicos, e por vezes restos; isso pelo menos é «a coisa mesma» e não a sua reprodução; assim como na música concreta é «o ruído mesmo» que é a sua matéria. E acontece também que o artista se entregue ao contacto com a natureza; não para nela plantar o seu cavalete e pintar o motivo, como fizeram os impressionistas, mas para lhe imprimir a sua marca: um enfarda rochas, outro traça um sulco na planície, outro ainda planta flores de papel numa praia. Certamente que a natureza traz então a impressão do homem: a paisagem é tratada, como o é o ruído na música concreta, como o é o gesto natural na dança. Mas o artificial inscreve-se no natural. Não se poderia dizer apenas que a obra se assemelha à natureza; ela pertence à natureza, a natureza é a sua matéria. O artifício é, no entanto, deslumbrante. Mais do que imitar a natureza, a «land-art» traveste-a, subverte-a; o mesmo se passa com as colecções ou com os museus privados: este acumular mais ou menos obsessivo de objectos heteróclitos

manifesta uma fantasmática humana, não é natural. A arte imita melhor a natureza quando a obra tem um ar de natureza do que quando extrai a sua matéria da natureza. Ou então, é preciso que, trabalhando esta natureza em vez de a forçar ou de a pôr a ridículo, a arte a leve a desabrochar, como sem dúvida o faz a música concreta com o ruído; mas Cristo é menos fiel à natureza do que o jardineiro. Imitar a natureza, quando não for reproduzi-la, é produzir um equivalente seu: um artificial que se confessa, e que tem, ao mesmo tempo, em virtude da sua necessidade interna, um carácter de natureza. O produzido pode então, naquele que o consome, evocar a natureza: as telas sobre as quais Pollock dançou sugerem, sem o representar, o espaço virgem indefinido que os pioneiros do Far-West pisaram, como a música de Debussy sugere os jogos de água ou o azul do mar cálido, ou as formas de Moore a volúpia do corpo feminino.

Mas esta evocação — sempre aleatória porque subjectiva — só é possível se o receptor se encontrar verdadeiramente presente na obra: se a obra, enquanto obra para provar, não for apenas objecto de representação, mas objecto verdadeiramente presente. E é, repitamo-lo, a experiência estética da natureza que o ensina a estar presente; ele não tem a paisagem à distância da contemplação; ele está nela, une-se com ela, harmoniza-se com ela do fundo do seu corpo como o lobo com a estepe, o antílope com a savana, o gorila com a selva. E é por terem encontrado o seu lugar natural que estes animais podem também fazer arte. Exibir-se e dançar para celebrar as suas núpcias com a fêmea, mas também com o meio que os sustenta e onde demarcam o seu território; a sua arte não é representar, mas estarem presentes. Dir-se-á que uma tela pendurada na parede de um museu não pode de facto apelar senão para a contemplação. É verdade. O

primeiro efeito da cultura é o de reprimir o natural. Sobretudo quando esta cultura é aquela que a classe dominante impõe, para quem o requinte implica a reserva e a deferência para com a obra: entra-se no museu como numa igreja, em bicos de pés, e a obra-prima murmura: *noli me tangere*. Sacrílego, aquele que estendesse a mão sobre estes objectos únicos, preciosos e frágeis, que resistiram à prova do tempo. Só o olho pode com eles ter um trato inofensivo; pode pelo menos tornar-se ágil e penetrante, como a tal é convidado. Quanto ao resto, se se exceptuarem as piedosas mãos do restaurador, é o espírito que entra em contacto com eles; e é assim que, mais do que de prazer, eles se tornam objectos de saber; o discurso não pára de os comentar, como veremos, e confere ao seu autor quase tanto prestígio como a posse confere ao coleccionador. Mas também é verdade que a arte contemporânea produz obras menos preocupadas com perdurar, que apelam para um trato mais familiar, para uma experiência mais viva, obras que por vezes não se deixam encerrar em recintos sacralizantes, que penetram nos lugares quotidianos, e por vezes na natureza. A escultura ganha um jeito de natureza ao situar-se no meio das árvores, como a música ao soar ao ar livre num qualquer festival. Do mesmo modo, e visto que não se deve entender a natureza num sentido demasiado limitativo, o mural que decora uma fachada, o sistema iluminação que ilumina uma rua, o próprio desenho dessa rua transportam a arte para lugares familiares onde a sua presença, insidiosa mesmo, é mais pregnante.

Encontramos aqui alguns dos desenvolvimentos da arte que evocámos. Estes exemplos têm dois fins: por um lado, ilustram o impacto de uma experiência estética da natureza; por outro, a extensão que o campo da arte hoje conhece, talvez ao ponto de lhe fazer explodir o conceito. Dito de outro modo, eles

ensinam-nos, por um lado, que muitos objectos naturais podem ser estetizados, e por outro, que muitos objectos fabricados podem ser, se se ousar o neologismo, artistizados, isto é, que muitas actividades que pareciam estranhas à arte tradicional — como traçar um sulco numa planície ou iluminar uma rua — podem ser tidos por artísticos. Veremos até onde pode ir esta explosão da arte, e avaliaremos as suas aplicações políticas. De momento, observemos que a reflexão estética se pode empenhar em duas vias: numa filosofia do belo ou numa filosofia da arte. Estas duas filosofias são patrocinadas por dois grandes nomes: Kant e Hegel. A via que seguimos à partida, e que se poderia reclamar de Kant, conduz a uma filosofia do belo. Interrogarmo-nos sobre o gosto é interrogarmo-nos sobre o que o desperta e que ele julga: sobre o belo. Teremos que voltar a esta ideia de beleza, ainda que a estética renuncie hoje com todo o direito a defini-la. Mas entre os objectos belos, ou antes, os objectos estetizáveis, isto é, susceptíveis de serem experimentados como belos, é preciso contar os produtos da arte, e portanto chegar a uma filosofia da arte. Também as duas vias que assim se abrem não páram de se cruzar: Kant parte de uma análise do gosto para chegar a uma teoria da arte e do artista; Hegel, que medita sobre a arte como primeiro momento do espírito absoluto e sobre a sua história como devir deste espírito, parte de uma reflexão sobre o belo e o «ideal do belo». Do mesmo modo, no nosso propósito, a referência à natureza suscitou a evocação de certas formas de arte.

2. A arte: criação e recepção

Vamos pois à arte. Por muito importante que seja examinar a experiência estética da natureza, a arte é o objecto privilegiado

da estética, e a reflexão sobre a arte também pode muito bem conduzir a uma reflexão sobre o belo. Mas que é a arte? Não será esta uma questão à qual é preciso responder prioritariamente? Uma questão difícil: novas práticas não páram de alargar o seu campo, e apontaremos ainda outras, desta vez inspiradas pela sua politização; até onde, portanto, estender este campo? A bem dizer, como muito bem observou A. Cauquelin, a estética tradicional não cuidou de lhe determinar as fronteiras. Esta determinação é antes o feito dos próprios artistas; são eles que, a partir da Renascença, e porque evidentemente o contexto cultural autorizava e provocava mesmo a sua reivindicação, reclamam um certo estatuto para si e para a obra, um reconhecimento e uma institucionalização da arte que lhes assegurasse simultaneamente uma certa liberdade e um certo prestígio; são eles que rompem com o «vil» ofício do artesão, eles quem tem génio, eles quem impõe a distinção entre artes maiores e artes menores. Por certo que muito tempo passou desde que a arte assim foi consagrada. Hoje em dia, muitos artistas renunciam a essas imagens de marca: génio, oráculo, maldito...; eles põem em questão os seus privilégios, e Léger, um dos primeiros, disse: nós pintores somos trabalhadores como os outros. Se ainda são marginais, não é sobre um pedestal, mas ao lado dos excluídos ou dos clandestinos. Outros, no entanto, não partilham esta humildade: mantêm ainda como seguro que a arte é o seu monopólio. Assim os conceptuais dizem bastante cinicamente que as suas obras são obras de arte porque eles são artistas. *Quia nominor leo*... Em todo o caso, o público seguiu os artistas. E a estética tradicional também: para ela, a arte é o feito dos artistas. Talvez não dos vivos (ainda que, quando foi normativa, quando o estético era um crítico dotado de autoridade pelo poder como no tempo em

que Colbert fundava em França a Academia, ela julgasse os contemporâneos); mas àqueles que a tradição consagrou como artistas, se viviam antes da institucionalização da arte, cede em lhes reconhecer uma dignidade póstuma: os escultores dos capitéis romanos eram artistas sem o saber, assim como os fabricantes de máscaras nas sociedades africanas; basta que Braque e Picasso os tenham reconhecido como tais, e que as suas máscaras tenham ganho lugar no museu; não procuremos, diz esta estética, saber o que elas significavam para aqueles que as fabricavam e para aqueles que as usavam, basta que as tenhamos reconhecido dignas de entrar no museu imaginário. Não nos demoremos a determinar uma essência da arte, sejamos empiristas: a arte é o conjunto das obras de arte tal como o decidem a tradição e os peritos; e para maior segurança, quando tratamos de arte, refiramo-nos aos valores seguros: o Parthenon, Leonardo, Shakespeare, Mozart.

Por que não? Também nós podemos, de momento, distinguir a questão da natureza da da função da arte; tomar a arte como evidente por si mesma. Pelo menos devemos advertir que, aceitando provisoriamente a institucionalização da arte, aceitamos a ideologia que ela veicula. Pois isso é precisamente o próprio da ideologia, como bem o mostrou Althusser: fazer aceitar uma certa realidade — por muito artificiosa que por vezes seja — como evidente por si mesma. A realidade que aqui é afirmada é a da arte como especialidade de artistas e de conhecedores (amadores ou eruditos), actividade marginal de luxo que honra o indivíduo e eventualmente o Estado que a patrocina. Além disso, esta institucionalização da arte prepara e justifica a sua comercialização: objecto de uso para quem a usa, a obra não tem preço; objecto de troca quando se instaura um mercado de arte, ela tem

um preço e pode dar azo a proveitosas especulações, nem sempre confessadas: o valor estético pode servir para camuflar o interesse que se prende ao valor comercial. Esta ideologia elitista — necessariamente elitista na medida em que a ideologia é a ideologia da classe dominante — desvia-se, como se vê, da experiência estética da natureza, que afinal é bem mais comum e vulgar (se ela a integrasse, seria na medida em que o contacto com uma natureza doravante comercializada se tornaria ela mesma num privilégio: o sol e o mar só estariam disponíveis para os clientes abonados do Club Mediterranée). Por consequência, a estética — tradicional — é de facto uma estética da arte: é a ideologia que o requer.

Mas outras razões, ainda, recomendam que também se privilegie esta estética. Principalmente esta: a arte convida a desdobrar o estudo da experiência estética, a conjugar um estudo da criação com um estudo da recepção, enquanto que, à primeira vista, a experiência estética da natureza não convida a um estudo da criação. No entanto, notemo-lo, a estética kantiana, quando atribui o respectivo lugar à arte, comporta este estudo; na mesma medida em que faz jus a uma reivindicação que não parou de se manifestar desde a Renascença, ela propõe uma ideia do génio que se insere ao mesmo tempo numa estética do belo e numa estética da natureza. O génio encontra-se ao mesmo nível que a natureza; confere-lhe as suas leis, criando; mas deixa-se inspirar por ela. Aqui, Kant prefigura o Romantismo. Hoje, no entanto, esta ideia já não tem eco. O próprio termo criação é contestado: pelas suas conotações teológicas, diz-se. Mas deve este termo ficar reservado para o vocabulário teológico? Em vez de permanentemente temer deixar-se contaminar e recuperar, não pode a reflexão, por seu turno, recuperar? E o termo produção, não está

também ele sobrecarregado de conotações? Ele convida a considerar o artista como um trabalhador; mas não será tempo de considerar o trabalhador como artista e arranjar uma sociedade onde se pudesse apelar para a sua criatividade? Assim como também a ideia de criatividade não se confronta com a mesma suspeita que a de criação; o próprio termo criação encontra-se em vias de reabilitação (invoque-se o livro recente de O. Revault d'Allones, *La création esthétique et les promesses de la liberté*). Mas há aqui mais do que uma disputa de palavras. O que é contestado na ideia de criação é, no fundo, a filosofia do sujeito, como a evocação de algumas doutrinas o poderá confirmar.

Mas antes, devemos ainda observar que esta nova dicotomia entre criação e recepção que o estudo da arte introduz não é mais insuperável que a dicotomia entre natureza e arte. Ela procede também da ideologia ligada à instituição: há artistas que produzem obras, há um público de espectadores que contemplam essas obras e clientes que as compram; o criador é activo, o receptor é passivo. Mas olhando mais de perto, vê-se que os papéis se podem trocar. Primeiro o artista: ele é receptor na medida em que o seu fazer se encontra sempre ligado a um perceber; à medida que cria, o pintor não pára de olhar a sua tela, o músico de escutar o que compõe, o escritor de se ler; mesmo o arquitecto, se desenha ou constrói maquetas, não é apenas para seduzir o cliente, mas para ver aquilo que projecta construir. Para julgar o efeito do trabalho e o levar por diante é indispensável perceber cada etapa sucessiva da obra em gestação; talvez também para confrontar o esboço com o projecto. Pois o artista é passivo de uma forma ainda mais profunda: ele é chamado — explorado, diz Souriau — pela «obra a fazer»; não a percebe como um objecto presente, nem mesmo como uma imagem, ele

não sabe o que ela será, não a reconhece senão à medida que a faz; mas curiosamente, ele sabe no entanto o que ela deve ser, e também o que não deve ser; e quando ela fica acabada, ele *reconhece-a* como se já a conhecesse. Com esta obra em gestação passa-se um pouco o mesmo que com o objecto do desejo: o desejo não sabe o que quer, não pode definir o seu objecto — o amor, a justiça, a beleza —, erra incansavelmente, pode reprimir-se a si mesmo (ou pelo menos interiorizar a repressão), dissimular-se, investir-se não importa no quê; mas não julguem que ele seja totalmente inconsciente: por momentos ele realiza-se, e também se reconhece. E não é o desejo que inspira a paixão de criar, em todos os sentidos da palavra paixão? Mais profundamente ainda, poderíamos arriscar-nos a dizer que este desejo que o habita, o artista recebe-o de algures: da própria Natureza, que o inspira porque aspira a dizer-se na arte, como já aspira a aparecer nesta luz natural que é o homem.

Mas consideremos agora o receptor: passivo, ele é também activo. Sem dúvida que perceber não é criar: receber uma mensagem não é emiti-la; mas perceber também não é simplesmente receber, ou então é receber no sentido em que se recebe um hóspede: despender para o acolher. Com efeito, é preciso que com a obra — e mais ainda, dizíamo-lo, com as belezas naturais — se estabeleça uma troca. Mesmo quando a deferência é obrigatória, como a tal convida o código da contemplação; pois querer-se-á então que pelo menos o espírito seja activo, que os saberes entrem em jogo, que o juízo se exerça: a teoria intelectualista da percepção oferece aqui os seus serviços. Mas será o espírito activo sem que o seja o corpo, sem que o olho se torne ágil para seguir os itinerários que o quadro propõe à sua leitura, sem que os músculos esbocem um movimento para seguir o ritmo da

música ao mesmo tempo que entra pelos ouvidos, ou sem que todo o corpo dê a volta em torno da escultura para seguir o jogo múltiplo dos volumes? Sem dúvida que esta actividade não é produtiva: converter a obra em objecto estético não é criá-la, ainda que seja realizá-la; mas talvez seja recriá-la. Pois é sobretudo para isso que o receptor se esforça: ele tenta encontrar na obra o movimento pelo qual ela se produz e vem ao aparecer, e que é o próprio movimento da sua criação: que tema — musical, plástico, poético — gera a obra? Que ritmo comanda o seu desenvolvimento? Que forças se jogam nela? Aquilo que é procurado não é tanto o segredo do artista, mas o segredo da obra, uma espécie de lei interna de composição; o artista não é senão o instrumento — nisto ele é passivo, repita-se — desta auto-produção; mas é preciso ser, ou fazer-se, artista para deferir a sua exigência. E de facto, certos «amadores» exercitam-se na arte, aprendem determinadas técnicas, não para eles próprios produzirem obras, mas simplesmente para melhor perceberem as dos outros. E é a isso que na verdade a arte contemporânea convida. O artista não guarda já zelosamente o segredo das suas técnicas no seu *atelier*; ele expõe-nas voluntariamente; e qualquer um pode comprar tubos de tinta na papelaria; como também já não é assim tão difícil, os jovens bem o sabem, iniciar-se num certo tipo de música para a qual já não há tratados de harmonia e contraponto para lhe proteger o acesso. Assim é o público convidado a «participar».

Mas a participação tem ainda um outro sentido: ela significa co-criação; quando, por exemplo, o espectador constrói o objecto plástico com os elementos que lhe são dados, quando Cage o convida a tocar no *Music Circus*, quando Mnouchkine o convida a dançar com os actores para celebrar a Tomada da Bastilha. E esta forma de participação é tão antiga quanto a mais

velha das artes. Alain, com efeito, coloca a cerimónia à cabeça do *Système des Beaux-Arts*; a justo título: o primeiro material da arte, o único que os animais conhecem e de que fazem um uso feliz, é o corpo; e é na cerimónia que o corpo humano se disciplina e se metamorfoseia. Ora o próprio da cerimónia é que nela os papéis se troquem: o indivíduo é simultaneamente actor e espectador. Não é uma troca de actor para espectador — todos estão em cena; é uma troca de actor para actor; mas cada actor vê-se, vendo o outro, experimenta-se na resposta que recebe do outro; disso, o *Pas de Deux* oferece o mais eloquente exemplo, e os gestos de cortesia um eco surdo. Sem dúvida que hoje fazemos uma outra ideia, diferente da de Alain, da primeira das artes; já não estamos seguros de que a arte tenha por vocação purgar as paixões, reprimir o imaginário, socializar o indivíduo ensinando-lhe o domínio de si mesmo. Mais do que na cerimónia, nós pensamos na festa, onde não nos desagrada que Apolo se concilie com Diónisos e até —vede o título recente de Duvignaud, *Fêtes et Civilisations* — que Eros se concilie com Thanatos. A nossa civilização repressiva e conformista inspira-nos a nostalgia da festa primitiva, e a nossa arte tenta ressuscitá-la. Com efeito, este seria para ela o meio mais radical de romper com a arte institucionalizada e com a ideologia que a sustenta; porque é nestas formas de arte colectiva que a distância do criar ao receber desaparece, que a criatividade se generaliza; e se se objectar que é uma criatividade aviltada, não esqueçamos que é esta ideologia que o diz. Não está evidentemente em questão negar qualquer diferença entre o criador e o receptor; mas não é preciso torná-la rígida, pois actividade e passividade podem pelo menos alternar e cooperar no mesmo indivíduo. Sobretudo, não se deve recusar a ideia de que aqueles que são reduzidos ao

papel de receptores se possam promover à dignidade de criadores. Pouco importa que o termo criação tenha uma conotação teológica; o importante é que ele não tenha uma conotação aristocrática.

Mas tinhamos dito que este termo é recusado sobretudo por implicar uma filosofia do sujeito que hoje tem má fama, e à qual o pensamento contemporâneo de bom grado opõe um anti-humanismo. Façamos então a nossa *mea culpa*: até ao presente, é na perspectiva de uma tal filosofia que, sem o explicitar, nos encontramos situados. Kant, aliás, a isso nos incitava: a Crítica do juízo estético refere este juízo ao sujeito que julga em função de um prazer desinteressado em que ele se experimenta a si mesmo, e que também exerce livremente o seu gosto criando. E como negar que seja num sujeito que se dê a experiência estética, seja ela a do criador ou do receptor? Mas é o estudo do sujeito o único capaz de mobilizar a estética? Não, assim como não podemos abandonar o estudo da arte. Pois este estudo requer ainda o exame das próprias obras de arte, as quais, uma vez criadas, se separam do seu criador e se impõe ao receptor. A estética sofre então uma nova viragem e enfrenta um novo problema. Porque também há uma estética do objecto: das obras singulares, das artes, e do que Hegel chama as formas de arte, poder-se-ia dizer, dos estilos. Uma estética subjectivista sob o signo de Kant, uma estética objectivista sob o signo de Hegel, esta oposição vai atravessar a história da estética; ela vai dar lugar, no início deste século na Alemanha, a acesos conflitos entre a *Aesthetik*, que se refere ao sujeito, e a *Kunstlehre*, que se reclama da ciência e que elabora um estudo do objecto. Não podemos ignorar este debate, e pelo menos teremos que fazer um esboço das doutrinas em confronto consoante as disciplinas em que se manifestam, na linguagem que hoje assumem. Estas doutrinas distribuem-se segundo os mesmos dois grandes eixos. Porque se, entre elas, se pode apaziguar o conflito da precedência e acordar numa coexistência pacífica, já a dicotomia entre duas estéticas não pára de solicitar a reflexão, pois o que está em jogo no debate é ainda propriamente filosófico; requer uma decisão maior: deve-se manter a distinção tradicional entre sujeito e objecto e considerá-la irredutível?

Na estética, este problema é incessantemente reposto por aquela outra dicotomia que evocámos, entre recepção e criação. Porque o exame da recepção sugere que se conserve a dualidade sujeito-objecto: a teoria tradicional da contemplação cava a distância entre ambos, como o faz a representação teatral entre o espectador e o espectáculo. Esta distância é aliás pressuposta pelo criador logo que este explicita o sistema da visão para construir a perspectiva, como se pode ver nos esquemas de Alberti, onde o sujeito é figurado por um olho, único e imóvel, situado à distância ideal do quadro, enquanto que o exame da criação pode atenuar esta distância. É verdade que o sujeito pode, neste último caso, surgir como soberano na medida em que é criador; mas este estudo incita também a transferir a tónica para o objecto; e por muito que se lhe tente seguir a gestação, este estudo pode sugerir, sobretudo, que o sujeito através do qual se opera esta gestação é de alguma maneira habitado pela obra tanto quanto a mesma permanece inacabada e dele não se separa. Se propusemos esbater a distinção entre recepção e criação, fazemo-lo em nome de uma filosofia, digamos, de inspiração monista, que recusa tornar rígida a dualidade entre sujeito e objecto.

É esta mesma inspiração que agora nos obriga a não tornar rígida a oposição entre as duas estéticas em função das quais se

repartem as doutrinas, e portanto a não tornar rígida a oposição entre as próprias doutrinas. Porque, na verdade, o estatuto do sujeito é essencialmente ambíguo — e isto é verdadeiro, tanto para o sujeito estético, o único que nos interessa aqui, como para qualquer outro sujeito: de conhecimento, prático, ou moral (estas próprias distinções não são unívocas). O seu estatuto é ambíguo porque a sua relação com o objecto é ambígua — dialéctica, dir-se-á; mas, não desagradando a Hegel, não é a dialéctica o nome nobre da ambiguidade? Todo o pensamento contemporâneo o sugere —. Dito de outro modo, é a relação do homem com a Natureza que é ambígua: o homem vem ao mundo, ele está no mundo, e é do mundo na medida em que dele se torna o espelho, se não o mestre; a Natureza gera-o, sustenta-o, e no entanto atribui-lhe a vocação de se separar; e ele separa-se, com efeito, torna-se adulto, mas alguma vez o é de facto? O desejo que o inquieta é talvez o desejo de nascer num outro mundo onde não teria de nascer, o desejo de uma totalidade que o acolhesse e permitisse nela perder-se sem morrer, sentindo-se, enfim, como em casa, tudo no Todo. Talvez, diremos nós, seja isso o que a experiência estética visa, e hoje mais claramente que ontem, através da sua politização.

Mas voltemos às disciplinas estéticas. Evitar tornar rígida a sua oposição é evitar cair nas duas ratoeiras para que tendem logo que cedem à tentação do imperialismo e do terrorismo (e é sabido como, de bom grado, elas são hoje terroristas, à imagem de uma civilização policial). A primeira ratoeira é a do idealismo, isto é, da precipitada prontidão com que se conclui que o objecto é sempre *para* um sujeito, que o objecto é objecto *através* de um sujeito. A forma degradada deste idealismo é o psicologismo, aquilo que nos Estados Unidos o *new Criticism* denunciava como *intentional fallacy*: a ideia de que a obra recebe, não apenas a sua existência, mas também o seu sentido, por parte do seu autor, e de que, por isso, é preciso procurar-lhe a chave na vida e na psicologia deste indivíduo. A outra ratoeira é a do anti-humanismo: verificando que a obra traz o seu sentido em si mesma porque o seu significado reside na sua estrutura, e que, logo que confiada ao público, ela escapa ao seu autor, acaba-se por querer «apagar o autor», como diz Foucault; preserva-se a ideia de uma «função-autor», mas recusa-se ver que nada funciona sem um agente, e que o agente aqui é um indivíduo. Não é inevitável que as doutrinas nos estendam estas ratoeiras consoante coloquem a tónica no sujeito ou no objecto; para tal, é preciso que elas se dogmatizem e decretem a exclusão das outras; e aqueles que as teorizam nem sempre o fazem. Se recuarmos em relação a cada uma delas, em vez de nelas nos fecharmos, veremos que entre elas se pode instaurar uma outra relação: não de oposição, mas de complementaridade; cada uma conduz à outra, mais do que a condena. E é esta complementaridade que a ambiguidade do sujeito e da sua relação com o objecto faz aparecer. É pois este o partido que tomamos: não tentamos uma exposição sistemática de cada doutrina; seguimos o movimento que a reflexão de uma à outra implica.

3. A estética subjectivista

Antes de chegar às doutrinas que pertencem a uma estética do objecto, partamos desta estética do sujeito em cuja órbita nos situámos até ao presente. Esta estética pode ser prioritariamente representada pela fenomenologia, e o nosso propósito foi, de

facto, implicitamente fenomenológico. Notemos, no entanto, que uma estética subjectivista pode também requerer a psicologia. Tanto uma psicologia que não diz o seu nome porque preserva a sua distância relativamente à ciência: assim a teoria da *Einfühlung* nos estéticos alemães, que se pode, aliás, considerar como uma antecipação de uma certa fenomenologia, ou a teoria da intuição em Croce. Como uma psicologia que se pretende resolutamente científica, e que inspira uma estética experimental. Ainda aqui, ser-me-á permitido sugerir que o debate entre ciência ou não ciência, se é que teve um sentido no tempo do positivismo, já o não tem hoje quando se confrontam psicologia e fenomenologia: quando Francès estuda a percepção da música, ou o juízo de gosto nas crianças, mediante cifras manipuladas, o que ele empreende é uma fenomenologia da experiência estética. Em todo o caso, é à fenomenologia que eu aqui me refiro: a essa fenomenologia livremente interpretada, de que a obra de Merleau-Ponty é a melhor ilustração, que leva a uma ontologia ou, no modo como o esboçámos, a uma metafísica da natureza.

A fenomenologia ortodoxa, que se inscreve na linhagem de Descartes e de Kant, é essencialmente uma filosofia do sujeito. Para ela, o sujeito é insubstituível; a consciência é doadora de sentido, aberta, mas ao mesmo tempo constituinte; só para ela existe um mundo, só para ela o objecto é objecto. Pelo menos, este objecto existe, e é nisso que a análise fenomenológica não é exactamente a análise kantiana; Kant expõe as sínteses pelas quais uma forma — da sensibilidade e do entendimento — é imposta a um conteúdo, o qual constitui como que uma matéria primeira da qual nada podemos saber; Husserl procede a um análise intencional, a que chama noético-noemática, que distende correntes intencionais para as expor. Aplicada à estética,

em particular por Ingarden, esta doutrina mostra como a obra de arte é convertida — constituída — em objecto estético; o que geralmente se descreve como atitude estética é neste caso mais subtilmente analisado, ao mesmo tempo que se coloca o problema do estatuto de um objecto que só existe no sensível. Esta análise dedica-se a distinguir a atitude estética — que constitui o objecto estético descobrindo na obra de arte uma certa «harmonia das suas qualidades», que culmina no prazer — da atitude crítica — que não constitui este objecto e se restringe ao conhecimento emocional neutro da obra de arte. Pelo que Ingarden é levado a dizer que a atitude estética é verdadeiramente «criadora» — o que, digamo-lo de novo, reaproxima recepção e criação. Resta que esta «criação» não é *ex nihilo*. O conjunto de actos que actualiza o objecto estético é solicitado pela obra; tal como o amor é provocado pelo objecto por ele visado, assim é o olhar solicitado pela pintura, a leitura da expressão pela expressividade do objecto expressivo. E é por isso que a análise tanto pode proceder do objecto como do sujeito. A estética fenomenológica não é idealista.

Poder-se-ia objectar-lhe que ela privilegia a teoria da recepção a expensas da poiética. Mas ela pode também contribuir para uma estética da experiência criadora. De facto, análises como as de E. Souriau sobre a relação do criador com a obra a fazer, se dela não se reclamam, poderiam por ela ser apadrinhadas, como em todo o caso o são as de Merleau-Ponty sobre a relação do pintor com o mundo a pintar. Qualquer descrição minimamente rigorosa, e que não se vanglorie de explicar, é fenomenológica. É tomando a fenomenologia neste sentido lato que se lhe pode reconhecer, no estudo da recepção, dois méritos que a meu ver a tornam incomparável. Por um lado, longe de

considerar o *Cogito* como soberano e porque cuida, pelo contrário, de explorar o campo noético-noemático, ela obriga a reflexão a incidir, como se pode ver em Merleau-Ponty, sobre a percepção selvagem: uma percepção cujo sujeito se encontra ainda completamente unido com o objecto, e na qual, pela mesma razão, o objecto não está ainda verdadeiramente constituído. É talvez para esta percepção que uma certa arte contemporânea nos convida; como acontece, por exemplo, quando a pintura renuncia à perspectiva, que servia não só para construir o objecto pictórico, mas para manter o espectador à distância, e pelo contrário sugere a este espectador para estar presente no objecto ao ponto de o chegar a habitar, a nele se perder; ou quando a música mobiliza e investe inteiramente aquele que ouve. Se a arte contemporânea pode ser sujeita a uma abordagem muito singular, bem o deve a esta fenomenologia das origens da percepção, fenomenologia selvagem de uma percepção selvagem. E foi, em grande parte, por esta razão que também Bachelard leitor de poemas deixou a psicanálise — uma psicanálise, aliás, elementar — pela fenomenologia. Por outro lado, virando-se para o originário, a fenomenologia aclara o fenómeno da expressão, tão importante para a estética. Porque o objecto estético tem talvez como diferença específica a sua expressividade: para além do que pode significar, ele exprime um mundo singular. Não é, como se diz demasiado frequentemente, o autor que se exprime — ou pelo menos, concedamo-lo ao anti-humanismo, isso pouco importa; é o objecto que se exprime, exprimindo um mundo: ilimitando-se, ao mesmo tempo que se abre para nós. E a percepção selvagem é que pode ler esta expressão: penetro neste mundo deixando o objecto que o abre repercutir-se em mim; a leitura que eu então faço, e para a qual não é preciso

saber ler — só é preciso sentir — é a verdade da percepção estética. E bem se vê por aqui que a fenomenologia faz jus ao estudo do objecto na exacta medida em que o sujeito lhe está inteiramente ligado: o laço intencional tem aqui a densidade de um laço ontológico; o homem e o mundo são uma mesma carne.

Mas podem levantar-se outras objecções à estética fenomenológica. Pode dizer-se, desde logo, que estas núpcias que ela celebra entre o sujeito e o objecto não deixam lugar para o desejo. Se é verdade que o desejo está ausente em Husserl e mesmo em Merleau-Ponty, é talvez porque a fenomenologia se recusa a ser uma psicologia; ela pretende, pelo menos em Husserl, visar e apreender uma essência, e o sujeito cujos actos descreve não tem existência empírica. Também porque, filosofia da consciência, ela abstém-se de hipostasiar o inconsciente, onde Freud situa as pulsões. Resta, ainda, que não se pode amputar o sujeito desta dimensão, e que o desejo conserva o seu papel na experiência estética. Do criador, seguramente, mas também do receptor. Sobretudo quando a análise tenta revelar um originário; porque se é um sujeito arcaico, ainda apenas nascido, aquele que se encontra unido ao objecto, numa relação regulada pelo princípio do prazer, mais do que pelo princípio da realidade, como será possível negar que seja aí que os processos primários se desenvolvem? Concebe-se bem que um certo romantismo, ainda que obedecendo a uma certa ideologia da arte e do artista, tenha podido — e ainda possa — identificar génio e loucura: o criador está fora de si, arrebatado pelo desejo; nele, como Deleuze diz do esquizofrénico, realiza-se o processo puro. Este processo pode ser um processo secundário naqueles que, como Valéry, preferem o trabalho à inspiração e se pretendem perfeitamente conscientes; mas este processo é então primarizado: a obstinação

destes artistas em serem lúcidos, a perseverança e minúcia maníaca do seu trabalho são ainda traços do desejo, tal como o entusiasmo dos outros. Quanto ao receptor, se ele joga com o objecto, se tudo o que Sartre, em *L'Imaginaire*, chama o afectivo-motor é nele mobilizado para o abrir ao objecto e neste o perder: também ele se primariza; o desejo anima a sua experiência e acorda nele a fantasmática. Assim, a análise intencional praticada pela fenomenologia pode também ser uma psicanálise. E mesmo uma psicanálise intencional, noemática ao mesmo tempo que noética; também aqui, a estética do sujeito reclama uma estética do objecto — do objecto percebido. Como o mostra Lyotard, é preciso psicanalisar a obra. Mas pode a obra ser sujeita à psicanálise porque o seu criador nela exprimiu os seus fantasmas? É assim que frequentemente se o entende, e que por exemplo Mauron, com muita engenhosidade, nela procura os sintomas que permitem diagnosticar um «mito pessoal», e talvez mesmo revelar «a rocha do acontecimento» na qual assenta. Mas não é isto ceder ainda à *intentional fallacy* e, em todo o caso, pressupor um sujeito auto-suficiente, capaz de uma fantasmática privada? Pode-se, aliás, também dizer com Lyotard que o trabalho do artista consiste em inverter o trabalho do sonho, em criar um espaço para o fantasma sem o exibir, sem o oferecer ao receptor. Se se separa a obra do seu autor é para melhor a ligar ao receptor, e também para melhor a considerar em si mesma como um quase-sujeito directamente psicanalisável. Pois esta obra está inteiramente ligada ao sujeito que a acolhe; mas seria demasiado simples dizer que o afecto e o imaginário são subjectivos e que o sujeito a que pertencem os projecta no objecto. Neste misto de objecto e de sujeito que constitui o objecto estético de modo selvagem percebido (antes de se tornar objecto de

saber ou de comércio), o sujeito não toma tal iniciativa; não basta dizer, como Sartre fenomenólogo, que as qualidades afectivas do objecto — o trágico de tal cor, a alegria de tal ritmo, a majestade de tal construção — são lidas no objecto como o frio na brancura da neve; é ainda preciso dizer que o sujeito é apanhado pelo imaginário do objecto, pela auréola de possíveis que propagam e fazem o objecto desabrochar em mundo. O próprio desejo é o seu desejo? Sim, e ele é desejo de ser, mas que corresponde no objecto a um desejo de aparecer — ou antes, que no naturado é depositado pela Natureza naturante que o objecto testemunha. Seguindo esta via, restitui-se a obra à natureza, e não apenas no sentido em que Kant o entende: é a Natureza que nela obscuramente se revela, como é a Natureza que o sujeito, feliz ou angustiadamente, pressente, abandonando-se-lhe: no que também ele se ilimita e se perde, de tal modo que a experiência estética possa consumar o seu desejo.

Contudo, o pensamento contemporâneo bate-se frequentemente por uma despersonalização mais completa do sujeito; sem atribuir o desejo a uma Natureza, recusa-se atribuí-lo a um sujeito; concebe-o como uma força anónima e imprevisível, cujas mutações vão marcando o ritmo de uma história que deixa de ser a dos homens. Já não há então indivíduos, e Deleuze substitui-os por «singularidades livres e nómadas» que são acontecimentos nos quais o sujeito se dissolve. Como substância da história, restam presentes «o campo social e o desejo». Mas não tem, este campo social, como todas as coisas, o seu fundo na Natureza? E será preciso volatilizar o sujeito que esta Natureza gera e em que o desejo se repercute? Será preciso fazer do desejo, mesmo quando se o concebe como produtor, a única mola da história, o único sujeito histórico? Não o penso. Esta

filosofia convida-nos, todavia, não tanto a não reconhecer a fenomenologia — porque filosofia do sujeito —, mas a enriquecê-la mais uma vez. Ao invocar o campo social, apercebemo-nos, com efeito, de que a fenomenologia foi, salvo rara excepção, demasiado indiferente à dimensão social e histórica do sujeito. Pois é preciso convir que a própria percepção se aprende, a ponto de um primitivo não perceber como nós, e de por exemplo não captar o que é que um retrato ou uma fotografia representam, pois não dispõe, como se costuma dizer, dos mesmos códigos perceptivos; com mais razão deve a atitude estética ser aprendida, e assim ser submetida à ideologia que acompanha o instruído: o sujeito estético só é constituinte em virtude de uma longa iniciação. O culturalismo tem portanto mil vezes razão: estamos *na* cultura como estamos *na* linguagem; a ideia de primitivo é uma ideia de civilizado, e é precisa muita cultura para se conseguir repudiar a cultura. E não acontece que nos esforçamos por repudiá-la: para nos libertarmos do que aprendemos, e para encontrar um contacto mais originário com o mundo? Teremos que o dizer de novo: é no encontro com esta inocência que a arte hoje nos empenha, solicitando uma percepção selvagem.

Falta notar que é bem preciso considerar o impacto desta cultura que é uma segunda natureza, e antes de tudo tomar em consideração esta cultura em si mesma. A fenomenologia não se pode limitar a descrever um ser no mundo social, um ser na cultura. E aqui, a história e a sociologia oferecem os seus serviços à estética, suscitando uma história da arte e uma sociologia da arte. À primeira vista, estas disciplinas nada têm a ver com a fenomenologia; se apelam para o indivíduo, pouco cuidam que seja como para um sujeito, mas nós podemos dizê-lo por elas. De facto, elas orientam-se mais para uma uma estética do

objecto. Mas observemos antes de tudo que estas duas abordagens constituem também uma dicotomia que ainda é preciso ultrapassar e anular. Seguramente, sociologia e história podem opor-se como o estudo sincrónico de um estado e o estudo diacrónico de um devir. Mas o sociólogo torna-se historiador quando, do sistema social ou cultural que estuda, não procura apenas o sentido na estrutura, na articulação dos elementos, mas também no passado e no futuro, e portanto na idade de cada elemento: um traço cultural — por exemplo a pintura a óleo, a gema temperada, o alexandrino — não funciona da mesma maneira consoante esse elemento tenha uma grande sobrevivência ou pouco tenha vigorado. Do mesmo modo, o historiador, quando é inteligente, quando não se contenta com datar os acontecimentos, contar anedotas ou redigir catálogos, torna-se sociólogo quando, por sua vez, se interroga sobre o sentido e função deste ou daquele acontecimento, e por exemplo se pergunta como é que a invenção de Zarlino ou de Bach é preparada por um certo passado da polifonia e prometida a um certo futuro. A história da arte tentou definir a arte como um sector relativamente autónomo no interior do campo sociocultural, e determinar subsequentemente uma lógica própria que presidiria ao seu devir: assim pode Focillon seguir «*La vie des formes*» ou Wölfflin a alternância dos sistemas clássico e barroco. História portanto das obras, ou dos géneros, ou dos estilos: numa palavra, do objecto, mas que apela para o sujeito: para os indivíduos como agentes históricos, e por exemplo para aqueles cuja obra é verdadeiramente histórica, no sentido em que exprime um momento da cultura, e constitui um acontecimento, no sentido em que enceta um novo momento. Hoje em dia, alguns deixam esta história por conta dos «dispositivos pulsionais», dos movimentos do desejo;

mas o desejo, dizíamos nós, habita os homens; e se o génio não explica tudo, se é antes ele próprio o que há que explicar, quando se fala de obra genial não é inútil referirmo-nos ao génio. Na cena da história, ele é actor.

Quanto à sociologia da arte, é uma reflexão da história sobre si própria: interroga-se sobre a legitimidade desta história, isto é, sobre a realidade e a autonomia do objecto de que trata. Ela coloca três questões maiores: em primeiro lugar, é a arte um sector verdadeiramente diferenciado e reconhecido como tal, dito de outro modo, institucionalizado, no campo sociocultural? Aceita-se que, no Ocidente, a arte, enquanto monopólio dos artistas e livre no seu destino, conforme o exige uma certa ideologia, seja de data recente. Mas os homens sempre dançaram, cantaram, pintaram, edificaram? Sem dúvida, mas a segunda questão é precisamente: que sentidos, isto é, que funções têm estas actividades no todo da cultura? Se aí não reivindicam a sua independência — e os seus privilégios —, o que é que as regula? Que instância preponderante: a magia, a religião, a vida política? E ainda: como é que estas actividades se regulam entre si? Sabe-se, por exemplo, como Francastel mostrou haver uma acção recíproca entre teatro, arquitectura e pintura na Renascença, ou Whittkover entre música e pintura. E vê-se, ainda mais uma vez, que esta reflexão sobre a praxis artística e seus produtos não rejeita a fenomenologia. Pois o sentido destas práticas e destas obras é um sentido vivido, e é o vivido que é preciso tentar reconstituir para se o descrever. Sem dúvida, mais do que este ou aquele indivíduo concreto, o que convém evocar aqui é aquilo que a antropologia cultural chama a personalidade de base; mas para ser um conceito operatório, também a personalidade de base não está isenta de uma abordagem fenomenológica. Finalmente, a

sociologia já não parece ter que recorrer a uma estética subjectivista quando coloca a terceira questão: qual é a relação da arte com a sociedade? Pois esta questão é mais vasta que a precedente; põe em jogo a famosa noção de reflexo — noção ela mesma suspeita, da qual se pode fazer um uso tão fácil e tão autoritário como da noção freudiana de denegação: se dizes que a interpretação é falsa, é por ela ser verdadeira; do mesmo modo, se a arte parece rejeitar a sociedade, é por a aceitar e reflectir. Mas como é que a arte reflecte a sociedade? É conhecida a resposta bastante simplista de um certo marxismo, ainda pouco ciente da autonomia relativa das super-estruturas: a arte representa a sociedade na medida em que é unilateralmente determinada por ela. Foram introduzidos alguns matizes neste determinismo. Assim procura Goldman revelar antes um isomorfismo entre a estrutura da obra e a estrutura das classes sociais, no que anuncia e aclara a ideia invocada por Lévi-Strauss de uma ordem das ordens. Por outro lado, a Escola de Francoforte, empenhada em avaliar a independência e o impacto revolucionário da arte, mostra que a forma é crítica por si mesma: ela denuncia aquilo que reflecte. Adorno e Marcuse sublinham-no, em perspectivas diferentes. Adorno põe a tónica na invenção, e portanto na vanguarda; no que já é revolução cultural. Marcuse, mais conservador no que se refere à arte, põe a tónica na sublimação que a «grande arte» oferece e não reconhece a vanguarda por esta conspirar com a racionalidade tecnológica, suscitando uma «dessublimação repressiva»; para que a realidade social seja criticada, é preciso que a arte provoque o homem para essa «transcendência» pela qual ele adquire uma segunda dimensão; desta transcendência, Marcuse encontra um eco na noção brechtiana de distanciação. Em todo o caso, parece que, mesmo nas suas

obras policiadas, a arte é por essência revolucionária: ela só reflecte para negar o que reflecte.

Mas este efeito da arte, no sentido em que Brecht fala de *Verfremdungseffekt*, não pode também ele ser descrito no sujeito que o experimenta? Assim, quaisquer que sejam as questões que uma sociologia da arte se coloque, ela apela para uma fenomenologia; na condição, bem entendido, de retribuir na mesma moeda: se a estética fenomenológica pretende descrever o ser na cultura do homem, informa-se junto da história e da sociologia. O mesmo movimento é aliás operado pela estética propriamente psicológica, como se pode ver em Francès. Acusar-me-ão aqui de confusionismo? Obstino-me em pensar que os conflitos de doutrinas são inúteis: conflitos de palavras, ou de pessoas. Nunca serão demasiadas todas as abordagens para circunscrever a ambiguidade da experiência humana; e cada uma requer as outras. Mas também se vê que todas estas abordagens, cada uma por si e todas conjuntamente, apelam para uma estética do objecto. Sobre a qual devemos agora dizer algumas palavras.

4. A estética objectivista: a semiologia da arte

De facto, a estética, instituída ou não, sempre procedeu ao estudo do objecto. Fê-lo muito naturalmente quando era normativa, quando dizia que objecto produzir e como produzi-lo: assim nas Artes poéticas, nos Tratados de arquitectura ou de pintura; assim ainda nos Tratados de filosofia que, se não comandam, pelo menos legitimam a praxis artística. Quando este estudo do objecto pretendeu ser científico, a *Kunstlehre*, na Alemanha, chamou-se *Kunstwissenschaft* e fez polémica com a *Aesthetik*,

definida como subjectivista. Muitas escolas incluíram este estudo no seu programa: citemos a Escola da *Sichtbarkeit* na Alemanha, a Escola formalista de Praga e na Rússia, o *New Criticism* nos Estados Unidos, o Instituto Courtaud na Inglaterra. Este estudo pode incidir sobre o objecto enquanto produto, e portanto, sobre os materiais, os utensílios, os processos que a produção utiliza num determinado meio sociotécnico; o seu interesse é demasiado evidente para que nele se insista: para muitas artes, as mutações da forma são frequentemente comandadas pelas mutações do material ou do instrumento que dão à praxis novos meios e lhe colocam novos problemas. Mas tal estudo incide também sobre o objecto enquanto algo que aparece, que se declara. E ele declara-se como signo, objecto significante. Donde a importância reconhecida hoje à semiologia da arte, que convém evocar brevemente.

O que a semiologia traz de novo é talvez a ambição de agrupar todos os sistemas de signos, como o pretendia Saussure, e de construir modelos suficientemente formalizados para neles estarem representadas as leis universais do funcionamento simbólico, como queria Peirce (empresa bastante análoga ao projecto de uma gramática geral em Chomsky ou de uma gramática pura em Husserl); traz também a preocupação de recorrer a um aparelho conceptual rigoroso. Como é sabido, este aparelho é geralmente importado de uma ciência piloto, a linguística. Importação que não deixa de levantar as suas dificuldades, pois a matéria das unidades significantes, aquilo que Hjelmslev chama a substância da expressão, nem sempre é a matéria fónica, e varia de uma arte para outra; mas estas mesmas dificuldades — por exemplo, e no que se refere à natureza das unidades, o princípio de uma dupla articulação, a natureza e importân-

cia dos códigos — alimentam a reflexão semiológica. Além disso, esta importação é comandada, tanto pelo prestígio epistemológico da linguística, quanto pela ideia de uma omnipresença e como que de uma omnipotência da linguagem: o sensível só é sensível — o visível visível — pela mediação do dizível. Mais do que como objecto de prazer, a obra é, pois, recebida mais uma vez como objecto de saber, e portanto de discurso; a sua leitura é uma leitura falada. E a própria obra é falante: literalmente, quando, como diz Barthes, «a substância visual, por exemplo, confirma as suas significações fazendo-se dobrar por uma mensagem linguística» — a imagem das bandas desenhadas, pela filactéria —; ou pelo menos metaforicamente, na medida em que transporta uma mensagem, seja porque «representa» qualquer coisa do mundo em figurações visuais ou gestuais, seja porque «exprime um mundo», dando que sentir, como noutro sítio tentei mostrar. Na própria ordem da figuração, a mensagem pode ser analisada segundo diversos níveis de significação, como os que Panofsky distingue para a iconografia. Quem diz mensagem diz código, quem diz código diz sistema de elementos, quem diz combinação de elementos diz sintaxe e paradigma: vê-se como são propostos os conceitos da linguística, e particularmente da poética. É assim — entre mil exemplos — que Jakobson utiliza o par metáfora-metonímia para opor a pintura surrealista à pintura cubista e o cinema de Griffith ao cinema de Chaplin; é assim, ainda, que Barthes utiliza o par sintagma-paradigma para «situar em torno da transgressão desta divisão comum um importante número de fenómenos criativos»: transgressão que Marin ilustra com a análise de quadros de Poussin.

Assim fala a obra: pela sua própria estrutura. Mas ela fala a alguém, para alguém: para aquele que a decifra e conhece a

sua estrutura. Do mesmo quadro de Poussin, num outro artigo, Marin evoca cinco interpretações. Dito de outro modo, a obra é inseparável da sua leitura; é sempre através de um sujeito que ela se realiza, seja como objecto estético, seja como objecto de saber. O sujeito é indeclinável; mais ainda, ele é livre; mas não sem condições: ele está relacionado pela sua cultura, já o dissemos, e também pela estrutura do objecto. O olho pode percorrer livremente o quadro, mas os eixos de construção, as linhas de força, as rimas plásticas e, bem entendido, o sistema analógico da pintura representativa propõem-lhe, sem o imporem, determinados itinerários. Por consequência, o estatuto do objecto de que uma estética objectivista empreende o estudo parece ambíguo: por estar ligado a um leitor, o quadro é um «quadro-leitura»; o seu sentido escapa-lhe, na medida em que lhe é dado por uma «consciência doadora». Mas ela própria se presta àquilo que lhe escapa: a sua estrutura comporta o jogo para solicitar o livre jogo da leitura. Paralelamente a esta noção de quadro-leitura, poder-se-ia evocar a noção de texto que Barthes elaborou, como eco da noção de obra aberta elaborada por Umberto Eco: enquanto a obra é um objecto cerrado, acabado, que se fecha sobre um significado, o texto é essencialmente plural; ele é tecido pelo jogo indefinido dos significantes, é um momento sempre provisório no trabalho da energia simbólica que o restitui ao intertextual (as práticas da colagem, da citação, alusão, mais não fazem que explicitar esta explosão do texto). Ler o texto é sempre relê-lo, saber que ele já foi lido, que o pode ser de mil maneiras, e é descobrir aquilo que ao mesmo tempo o estrutura e pluraliza: a multiplicidade dos códigos que o animam e que produzem o espaço estereográfico em que a leitura o move, o constitui como plural. Assim se quereria dizer que o estudo objectivo

desarticula e dissolve o objecto, que o texto se esmigalha, que o autor também se volatiliza. Mas não! Tudo aqui é jogo, mas há jogadores: o leitor «joga ao texto» como diz Barthes, reprodu-lo; e hoje, frequentemente, a leitura é ao mesmo tempo escrita, assim como o músico interpreta e recria a partitura que toca. O próprio texto joga: produz-se como uma estrutura sempre em curso de estruturação, através de uma polissemia radical; mas, de alguma maneira, torna-se ele mesmo neste jogo, é ele que o dirige, manifesta uma singularidade irredutível. E finalmente pode também dizer-se igualmente que o texto remete para toda a literatura, e que ele não remete senão para si mesmo. Marin chega a dizer do quadro: o referente do quadro, quando deixa de ser o real, particularmente na pintura não figurativa, pode ser a própria pintura, mas também o próprio quadro: o quadro torna-se então um nome próprio e toda a pintura só nele ganha sentido. Ele é o seu próprio código para si mesmo, e é por isso que, analisando o estilo, Granger distingue os códigos *a priori*, que preexistem à produção da obra, e os códigos *a posteriori*, que só aparecem na obra, e que transgridem frequentemente os primeiros. E é então preciso fazer de novo jus, tanto ao criador, como ao receptor: o objecto designa o seu produtor, já não certamente como seu pai, mas como seu filho: «autor de papel», diz Barthes; sim, mas de um modo mais verdadeiro que o autor real, não ajudando certamente a compreender a obra, mas nela e por ela compreendido, expressão da sua singularidade.

Falta dizer como é que esta singularidade se manifesta: menos na análise da obra do que na presença diante dela, na captação daquilo que eu chamo a expressão. Neste caso, repita-se, é o objecto que se exprime, e o que ele exprime é um mundo; não *o* mundo, isto é, um real que pode ser dado e além disso conhecido,

mas antes um possível que só na obra se anuncia. Precisamente porque a arte também solicita uma leitura primeira, ainda ignorante e ingénua, uma percepção visceral como por vezes a do passeante na paisagem, para a qual o real não está ainda constituído à força de saberes e hábitos. Pode ser que esta inocência seja difícil de encontrar, e que seja necessária muita cultura para se descultivar. Em todo o caso, através da obra, por muito acabada que seja — mas nós preferimos hoje que ela não seja demasiado perfeita —, é um pré-real o que se oferece — de bom grado, diríamos: do originário. Porque este pré-real não está pré-determinado; está ainda prenhe de possíveis, e é um mundo possível o que a obra exprime. O mesmo para o sensível: a obra não diz este mundo como um significado, nem como um designado, não o representa como pode representar a realidade, ela é-o na sua própria carne. Assim exprimem as jorros salpicantes de Pollock o espaço virgem e enebriante que os pioneiros calcam, assim exprime a música de Mozart uma alegria tentada pela angústia, a igreja romana o silêncio caloroso de um mundo recolhido. A expressividade da obra, quando lhe somos sensíveis, põe-nos na verdade: abre-nos um mundo que podemos viver por um momento. E quando a análise retoma os seus direitos, se também ela pretende ser verdadeira, é preciso que se inspire no que primeiramente nos é dado a sentir quando deixamos ser o objecto.

Assim, pois, o estudo do objecto pressupõe ou apela para um não-estudo, o saber para um não-saber: uma experiência vivida, ainda não armada e muda até, deste objecto, que é talvez o melhor uso, e frequentemente o mais feliz, que dele se pode fazer. Recomendar este uso não é de modo nenhum rejeitar a estética. Pois esta mesma experiência pode ser analisada, e é então a estética do sujeito que assume a responsabilidade. Esta

fenomenologia da presença é reclamada pelo estudo formal do objecto, conquanto este estudo se deixe inspirar pela primeira impressão, isto é, pela captação da expressão; por seu turno, ela reclama este estudo formal, na medida em que tenta dar conta da experiência primeira, conhecer o que primeiramente é conhecido. Tanto pior para os dogmatismos! Também a estética, como o texto, não pode ser senão plural.

5. Como a estética é hoje provocada pela arte a politizar-se

Mas não são apenas os desígnios e os métodos da estética que se diversificam; o seu objecto privilegiado, a arte, também se desmultiplica. Ainda não nos interrogámos sobre os limites da arte; tradicionalmente, a estética prefere debruçar-se sobre as obras consagradas; e uma das objecções que se pode levantar contra a semiologia — e que ela faz a si mesma — é a de que ela se sente mais à vontade com a arte figurativa clássica ou, quando se confronta com a música, com a música tonal e a sonata. Mas eis hoje obras que se denominam não-obras, eis acontecimentos — *happening*, festas, gesticulações — que substituem as obras. Dever-se-á dizer que na não-arte se consuma a morte da arte? Poder-se-ia pensá-lo, à primeiro vista: nos produtos da arte contemporânea podem manifestar-se sintomas aparentemente patológicos: sufocação, incerteza, retorno de práticas fetichistas; pode denunciar-se o mesmo mau-estar, ao inverso, numa certa busca frenética da novidade a qualquer preço, ou ainda numa reflexividade ao mesmo tempo narcísica e paralisante: extenuação do material, desmaterialização do objecto, arte de rejeição que já só se dirige a iniciados para neles despertar um prazer

duvidoso. Pode ainda invocar-se, por oposição a esta arte de elite, a proliferação da arte de massas: uma arte deliberadamente destinada ao consumo das massas, e que de bom grado se define pela sua mediocridade: porque as massas são tidas por medíocres, incapazes de aceder à verdadeira arte, oferece-se-lhes uma arte aviltada, ela própria produzida em massa, sem qualquer cuidado, sem esforço de invenção. Estes sinais devem, sem dúvida, ser observados, mas não autorizam um diagnóstico sobre a actual orientação da arte. O sentido da investigação actual deve ser procurado noutro lado.

Onde? Sem dúvida na politização da arte, e seguramente numa politização «à esquerda». Certamente que o artista nem sempre tem compromisso político; raros são aqueles que se inscrevem para militar num partido ou numa organização. Mas a politização significa outra coisa, diferente desta adesão oficial; ela significa antes de tudo uma tomada de consciência e o exercício de uma função crítica. Os artistas compreendem que a institucionalização da arte os tem fechados num *ghetto* económico e cultural. Eles reclamaram, ou pelo menos aceitaram, esta institucionalização, já o dissemos; e não sem razão. Ela garantia-lhes uma certa dignidade e sobretudo uma certa liberdade. Ei-los pois à cabeça da gratuidade; a arte é um ornamento da vida, o repouso do guerreiro, o luxo do *businessman*, a glória do Estado, e... nada mais. Autoriza-se-os a criar, honra-se-os por serem criadores, mas toma-se-os por irresponsáveis; a sua liberdade é a dos bobos do rei. Ao mesmo tempo e por essa mesma razão, a sua criação escapa-lhes. Escapa-lhes não só no sentido em que o entendem aqueles que pretendem apagar o autor, isto é, no sentido de que ela se concebe e se compreende menos pela sua relação ao criador que pela sua relação a outras obras e a qualquer

instância artística. Ela escapa-lhes mais radicalmente quando é posta em exposição no mercado: ao mesmo tempo comercializada e ideologizada. São eles, certamente, os seus proprietários e alguns — mas quantos? — tiram grandes lucros dos seus direitos de autor. Mas o valor de troca que a Bolsa da arte atribui à sua obra não depende deles. E acima de tudo, este valor de troca introduz um valor de uso que não corresponde às suas expectativas. A obra recebe um novo sentido que não lhe é doado pela consciência de um receptor, mas pela ideologia dominante no sistema. Ela não é só mercadoria, ela é, como diz Baudrillard, mercadoria-signo, instrumento de posição social e cultural. É votada a um consumo ostentoso que distingue e honra o consumidor: primeiro pelo coleccionador, que joga dos dois lados, e se entrega à especulação financeira e se orgulha de ser um conhecedor; de seguida, pelo amador, que não pode comprar, mas cujo gosto, o requinte, a própria ousadia servem para recomendar; por fim, pelo erudito, para quem a obra se torna objecto de saber, e cujo discurso atesta uma cultura que também o distingue. Para ser objecto duma tal apropriação, a obra muda de rosto, torna-se nesse objecto sumptuoso e como que miraculoso, caído do céu, arrancado à história, posto em exposição nos lugares onde só os iniciados penetram. Não é tanto o autor que é apagado, mas sim o seu trabalho, o seu combate amoroso com a matéria, e também a sua inserção na história; e esquece-se então que, como o mostram Adorno e Marcuse, a forma estética é crítica por si mesma. E ao mesmo tempo que muda de rosto, a obra muda de fim: ela não é já objecto de prazer, a não ser desse prazer reservado e narcísico que distingue o homem de gosto na boa sociedade.

Sem dúvida que a arte é responsável por esta ideologização que lhe tira o vigor. Ideologizada, ela foi por vezes ideologi-

zante: jogou o jogo dos dominantes, veiculou a sua ideologia. Nas sociedades arcaicas, onde era inseparável da religião, ela exprimia também o rosto do mundo; mas era o mundo quotidianamente vivido da comunidade, simultaneamente real e imaginário; não imitava o real; inscrevia-se nele, era-o. Quando aparecem as classes e as relações de domínio, a arte pode tornar-se cúmplice da ideologia; dedica-se então a mascarar o real representando-o, substitui o verdadeiro pelo verosímil, dá o real como imutável e evidente, e por vezes faz aceitá-lo, dando-o a sonhar como o objecto de um desejo que se realiza. Tal é a ambiguidade da arte clássica: simultaneamente crítica e submissa, aberta a duas leituras possíveis. Mas parece que hoje prevalece o espírito crítico. A arte renuncia ser ideologizante, como recusa ser ideologizada. O que os artistas empreendem é quebrar a instituição que os vota à ideologização. Quando se fala da morte da arte, é morte da instituição que se deve entender. Porque a não-obra não é um fim: é o meio pelo qual se denuncia a servidão da arte. Digamos mais: libertar a arte é talvez libertar os homens chamados a fruí-la sem as constrições que uma cultura elitista imponha. Quando abandona os lugares onde era ao mesmo tempo reconhecida e confiscada, quando sai para a rua, quando se insere na vida quotidiana, a arte deixa de ser um monopólio, dirige-se a todos, sem no entanto ser uma arte de massas, sem se renegar. Mas ao mesmo tempo, ela já não reclama a deferência, a fina contemplação, um prazer de bom tom; ela convida à familiaridade, provoca para o jogo e para a fruição. Liberta e regozija-se. Pode também dizer-se que, então, a função da arte não é apenas crítica, mas militante: a revolução na arte prefigura e prepara a revolução na sociedade. Ela é por isso o mais eficaz meio de politização. Certamente que o artista pode também militar fora

da sua arte, e aderir, por exemplo, a um partido revolucionário ou pretendido como tal; mas arrisca-se então a ser dilacerado entre duas exigências contraditórias: as solicitações da arte e as consignações do partido. O mais importante é sem dúvida que ele permaneça empenhado na sua arte, e que intervenha através da sua prática artística.

É que, com efeito, a arte também o reclama, e ele não poderia deixar de reconhecer a sua vocação; mas ele pode obedecer-lhe denunciando a instituição e participando na luta revolucionária. Praticar a não-arte, produzir uma não-obra, pode ser ao mesmo tempo um meio de perseguir a essência da arte e de igualmente lhe fazer estalar o conceito, abrir o campo, segundo o movimento que Blanchot descreve em Hölderlin, Mallarmé, Kafka, e que ainda se poderia surpreender naqueles que produzem objectos atamancados, precários, aparentemente improvisados, tão agressivos como insignificantes. Também aqueles buscam a arte, e por isso se obstinam em recusar uma perfeição que lhes parece enganosa e paralisante por esta se submeter a normas: qualquer determinação do belo nega a paixão; a beleza não se pode salvar a não ser pelo que se chama deformidade — uma deformidade que surpreende, desconcerta e suscita ao mesmo tempo angústia e fruição (e um psicanalista como Ehrenzweig justificaria ainda esta afirmação: a forma, na sua relação com o espaço inconsciente de que procede, transgride a ordem do espaço consciente: é uma anti-boa forma). A arte não morre senão para se realizar. Mas vamos ver abrir-se uma outra via para a sua realização.

Mas observemos primeiro que esta pseudo-morte da arte não implica a morte da estética. Uma não-estética, seja; mas isso quer dizer uma estética que conspira com a não-arte, que se politiza para responder à politização da arte, que exerce por seu turno uma função crítica e talvez militante. Porque a estética pode associar-se a este movimento da arte, para esclarecer e compreender, sem se renegar: não foi isso que acabámos de tentar? Explicitemos melhor no que se torna então a tarefa das diversas disciplinas estéticas. A sociologia da arte explicita o lugar atribuído à arte na nossa sociedade, tal como a experimentam mais ou menos confusamente os artistas e o seu público. Trabalhos como os de Bourdieu ou de Gaudibert revelam a ligação entre a comercialização e a ideologização; esclarecem também a função social da arte, que é a de distinguir a elite e distrair as massas; demonstram que o povo não tem acesso à arte de elite (como o podem confirmar os estudos psicossociológicos sobre a recepção das obras), e mostram quão ambíguas e ainda pouco eficazes são as tentativas de democratização da arte e de animação cultural. Por seu turno, a semiologia da arte, por muito que lhe custe ser crítica, pode colocar a tónica no carácter convencional e constringente dos códigos, e isolar — até que ponto? — os códigos de uma ou outra forma naturais — como aqueles que, na percepção de obras figurativas, regulam a analogia icónica — dos códigos mais arbitrários — como aqueles que impõem um determinado tipo de visão ligada à perspectiva. Ela pode também interpretar a subversão dos códigos e a desestruturação dos objectos; pois a desconstrução é ambígua, consoante seja selvagem ou científica: a pintura informal ou a música de Cage apelam para o que há de inconsciente e rebelde no receptor, o texto plural apela para a cultura de elite. Por fim, a fenomenologia da experiência estética pode encorajar a revolução da arte descrevendo uma percepção e uma criação selvagens; pelo menos como caso limite, visto que a cultura, e particularmente os códi-

gos, desde sempre nos investiram, informaram, condicionaram; mas os hábitos e as sedimentações podem por momentos ser desviados, como no sonho, onde operam processos primários, ou na festa, onde as interdições são levantadas. Esta remontada ao originário tem todo o sentido. Nas paragens do fundo, liberto das formas que o aprisionam, o homem é de novo posto em liberdade como o são as palavras na poesia e os sons na música; ele é restituído à sua natureza, uma natureza que, longe de o especificar e determinar, o une à Natureza. Inocência, justiça: o ser bruto poderá tornar-se um mundo outro, um mundo tal que o homem e o mundo nele se equilibrem, e também o homem com o homem, reencontrando uma fraternidade carnal nesse lugar do seu nascimento comum. Não é o que deseja a utopia revolucionária? A mola da revolução, não é ela esse retorno ao lar dos possíveis, essa demanda de uma socialidade constituída de uma socialidade constituinte?

Esta nova República dos fins deveria abrir-se a todos. E também a arte. Ora a estética pode ainda não só esclarecer, mas talvez orientar a prática criadora, mostrando o que nela se procura, mas que os artistas não nomeiam de boa vontade. O sentido último da crise da arte é talvez o advento de uma arte popular. Entendam bem: não uma arte de massas, isto é, uma arte ainda produzida por artistas e destinada ao povo como massa anónima, mas uma arte produzida pelo povo, isto é, por todos os indivíduos a quem esta produção tenta. Seria então que a instituição rebentaria verdadeiramente: a arte deixaria de ser monopólio de especialistas, a reserva dos artistas: já não haveria artistas porque todos estariam no direito de o ser; como disse Marx, na sociedade comunista já não haverá pintores, haverá homens que pintam. E isto já foi, sem dúvida, válido para as sociedades

arcaicas, onde a arte não era nomeada, circunscrita e «administrada», como diz Adorno, mas onde, para ser associada à vida quotidiana e confundida com as suas práticas, não era obra de ninguém, sendo obra de todos. Esta democratização radical da arte implica uma nova extensão do seu conceito, ao ponto de o subverter. Porque não se trata de nos agarrarmos ao que hoje chamamos arte, e de pensar que os indivíduos — «os homens do povo» — se poriam a «fazer» de Cézanne, Debussy ou Baudelaire; é preciso escapar a esta ratoeira montada pelo academismo e pela ideologia da arte; a arte popular não deve ser uma cópia enrugada e desajeitada da arte tradicional; ela deve inventar-se a si mesma, e o seu futuro é imprevisível. Não dizemos improvisar-se; pois pode muito bem acontecer que certos indivíduos queiram ainda situar-se na escola da tradição; e, sobretudo, nada os isentará de praticar e de aprender: aprende-se a improvisar; mas aprenderão nos locais de trabalho, livremente; e espantar-nos-emos com o que inventem quando forem abolidas as constrições de uma educação oficial, transgredidos os códigos e renegados os modelos.

Mas é preciso ir mais longe: é preciso convir que, mais ou menos clandestinamente, mais ou menos vigorosamente, a arte popular já existe se se estender bastante longe o campo semântico da arte, para além da prática especializada dos artistas. A dona de casa que decora o seu apartamento, que faz tapeçaria, ou prepara a sua mesa para um jantar festivo, o aldeão romeno ou do Quebeque que pinta a sua granja, aquele que trata o seu jardim e aquele que se diverte a cantar, não são artistas patenteados, mas a sua prática é estética. Propomos que se faça exactamente o contrário do que dizia há 60 anos o estético inglês Clive Bell. Zeloso em limitar rigorosamente o campo da estética, pro-

curava-lhe o traço pertinente na «*significant form*», e não na beleza, porque «toda a gente emprega o termo beleza num sentido não estético», por exemplo para qualificar uma flor, uma borboleta ou uma mulher (caso no qual — *horresco referens!* — «the sexual flavor of the word is stronger than the aesthetic»). Nós gostaríamos de dizer, pelo contrário, que tudo o que é chamado belo é «estético», e que, se o que solicita o predicado é produzido pelo homem, esta produção pertence à arte. De resto, o termo pouco importa! O que conta é reconhecer que o produzir e o produto suscitam uma experiência estética. E podemos ainda incluir na mesma rubrica actividades que são criadoras, ou, se se preferir, inventivas, e ao mesmo tempo lúdicas; mesmo que não produzam uma obra, mas apenas um acontecimento: como uma festa, a corrida de um atleta, uma manifestação, uma greve selvagem. «Uma bela greve», dizem os trabalhadores (um uso do termo em que Clive Bell não pensou!); a greve pode ser da arte, como a cozinha, a jardinagem, a costura: da arte autenticamente popular, vivida numa experiência autenticamente estética.

Mas então, não vai a arte morrer no indeterminado? Se considerarmos a experiência do criador — ou do actor, pois aqui o actor confunde-se muito frequentemente com o espectador, como na cerimónia; ou então por trabalhar para si bem mais do que para um público ou para uma clientela —, podemos ainda dizê-la estética com três condições. A primeira é a de que a prática seja jogo. O jogo, aqui, não exclui de modo nenhum a aprendizagem, nem o trabalho — a não ser o trabalho forçado ou alienado. Mas implica a gratuidade; joga-se para nada, nada que seja útil ou racional: pelo prazer de jogar, pela «beleza do jogo», que é uma beleza produzida pelo jogo, ou mesmo jogar para vencer, quando o jogo é competitivo. A gratuidade do jogo não

implica, no entanto, o pôr entre parênteses do real; a oposição real/irreal perde aqui a sua pertinência: a pista onde corre o atleta está bem isolada do meio quotidiano, mas ela é real sob os seus pés; a oficina que os grevistas ocupam é com certeza local real de trabalho, mas a greve metamorfoseia-o e nesse sentido irrealiza-o, como o escultor irrealiza uma pedra bem real na fala quotidiana. O que a gratuidade do jogo implica é a liberdade do jogador, uma liberdade activa; diferentemente do jogador passivo que deixa acontecer o acaso, o jogador-artista joga com a matéria, desfaz a resistência das coisas ou dos homens, dos chuis ou dos poderes, ilude o obstáculo. A segunda condição é a de que esta liberdade seja feliz, que ela possa dizer, guardando todos os sentidos da palavra: pois assim é o meu bom prazer. O prazer, com efeito, permanece ainda o critério, mas já sugerimos, evocando a experiência estética da natureza, que é preciso concebê-lo de modo diferente do de Kant: ele é antes fruição. Ele sente-se antes de tudo no produzir: por muito tormentosa que por vezes seja a empresa, a angústia ou a dor não acontecem sem o prazer: uma greve é bela se for alegre. Jogar com o material é fazer amor com uma carne que ao mesmo tempo resiste e cede, como esse barro com o qual Bachelard descreve a contestação da «imaginação material»; o prazer estético é o do orgasmo, em que o indivíduo se experimenta perdendo-se (e quem sabe se, nos casos limite, alguns — Mallarmé diante da página em branco, Marilyn Monroe diante da câmara, o arruaceiro diante da polícia — não fazem amor com a verdadeira morte?). Esta fruição, comunica-a o produto ao receptor: a percepção selvagem, por seu turno, faz amor com a obra, e a arte será popular quando o público dela desfrutar sem modos nenhuns. Ora a fruição sela por momentos a realização do desejo: a terceira condição da

experiência estética — e poderíamos tê-la colocado em segundo lugar — é a de que o jogo seja inspirado, que o desejo o inspire e nele se exprima. Que desejo? A filosofia contemporânea apraz-se a desindividualizar o desejo; mas de onde quer que sopre (e pela minha parte, eu diria que é do fundo, do *Grund* ou da Natureza, mais que do inconsciente), ele atravessa e trabalha o indivíduo; e guarda nele a sua intencionalidade. Que é que ele busca aqui? Digamo-lo: a beleza. A mulher que corta um vestido sonha que ele seja um belo vestido, como o grevista sonha que seja uma bela greve, e o atleta que seja uma bela corrida. O juízo de gosto não perde os seus direitos por ser exercido pelo povo, ou quando o gosto deixa de ser o bom gosto próprio da elite para ele próprio se tornar selvagem e provar outra coisa que não obras-primas. Mas o belo permanece sempre o que dá prazer, porque ele manifesta uma certa verdade do objecto ou do acontecimento, uma verdade que o jogo fez com que se produzisse e que se experimenta no sensível sem passar necessariamente pelo discurso: uma bela greve é uma verdadeira greve, um belo jardim é um verdadeiro jardim. E como o sabemos nós? Não exibindo-lhe o conceito, mas vivendo o sensível em que encarna. A arte popular reabilita o belo, fora de qualquer dogmatismo, contra certas práticas ultra reflexivas que menosprezam o prazer e reprimem a imaginação, para as quais não-arte significa não-beleza. Mas esta beleza que se anuncia não é — ou não é exclusivamente — a beleza de luxo própria das obras da «grande arte»; é uma beleza para todos os dias, para todos os lugares, e que pode por isso contribuir para mudar de vida. E é por isso que a revolução cultural promovida por uma arte popular será uma revolução social.

Pensando assim o futuro possível que no nosso presente se desenha, a estética assume compromissos. Ela não se torna uma prática; nem uma prática artística, nem uma prática política. Ela

teoriza a prática — a prática daqueles que abrem um futuro. Mas a teoria não requer sobrevoar do alto — de Sirius — a prática militante; o teórico pode fazer equipa com o militante, como o receptor se pode associar ao criador, participando mesmo na criação. E é justamente nesta condição que a estética pode permanecer viva, como o está hoje: saindo, como o faz a arte, do seu *ghetto* académico, transportando-se para os lugares onde acontece qualquer coisa, numa palavra, politizando-se. Mas deste modo não irá ela perder-se para se salvar? De modo nenhum. Não mais do que a filosofia, a estética não se aliena. E o que nela há de filosofia permanece, pelo seu próprio objecto. Porque a experiência estética — particularmente se ela for popular, isto é, mais espontânea, mais provocante, mais alegre — é bem uma experiência metafísica: ela actualiza a remontada do ser no mundo ao originário, a um outro ser do sujeito, a esse fundo que os possíveis habitam e de onde pode emergir um outro mundo. Porque é a Natureza que cauciona a revolução. E a metafísica, por seu turno, anima e junta-se à política; porque este mundo outro, que se dá a pressentir na experiência estética, buscado tanto pelo desejo de beleza como pelo desejo de justiça, precisa ser promovido — sabendo que ele não se pode instaurar definitivamente porque o seu estatuto é tão ambíguo quanto o do homem, que é no mundo sem ser totalmente do mundo, que sonha ao mesmo tempo com emancipar-se e permanecer criança. O que em todo o caso pode ser realizado, não é a acção reflectida e organizada que o pode promover: essa perde-o de vista. É a acção utópica. E o que nós chamámos arte, na acepção mais lata, é precisamente a prática utópica por excelência, e talvez mesmo, mais do que o saber absoluto, a verdade da filosofia.

(Tradução de Fernando J. N. Trindade)

«IMPRENSA DE COIMBRA, LIMITADA»
LARGO DE S. SALVADOR, 1-3 — COIMBRA

Depósito Legal n.º 26397/89