

O OLHO E O ESPÍRITO

“O que tento traduzir-vos é mais misterioso, emaranha-se nas próprias raízes do ser, na fonte impalpável das sensações.”

J. Gasquet, *Cézanne*.

I

A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las. Fabrica para si modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se defronta com o mundo atual. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolto, esse *parti pris* de tratar todo ser como “objeto em geral”, isto é, a um tempo como se ele nada fosse para nós, e, no entanto, se achasse predestinado aos nossos artificios.

Mas a ciência clássica guardava o sentimento da opacidade do mundo, era a este que ela pretendia juntar-se por suas construções, e por isto é que se acreditava obrigada a procurar para suas operações um fundamento transcendente ou transcendental. Há, hoje em dia — não na ciência, e sim numa filosofia das ciências assaz difundida —, isto de inteiramente novo: que a prática construtiva se toma e se dá por autônoma, e que o pensamento deliberadamente se reduz ao conjunto das técnicas de tomada ou de captação, que ele inventa. Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental onde só intervêm fenômenos altamente “trabalhados”, e que os nossos aparelhos produzem, em vez de registrá-los. Daí toda sorte de tentativas desordenadas. Nunca, como hoje, a ciência foi sensível às modas intelectuais. Quando um modelo foi bem sucedido numa ordem de problemas, ela o experimenta em toda parte. Nossa embriologia, nossa biologia estão agora repletas de *gradientes*, sem que se veja bem como se distinguem daquilo que os clássicos chamavam ordem ou totalidade; todavia, esta questão não é formulada, não deve sê-lo. O gradiente é uma rede que se lança ao mar sem saber o que ela recolherá. Ou ainda, é o débil ramo sobre o qual se farão cristalizações imprevisíveis. Esta liberdade de operação certamente está em situação de superar muitos dilemas, vãos, contanto que, de quando em vez, se faça o ajustamento, pergunte-se por que o instrumento funciona aqui e fracassa alhures: em suma, contanto que essa ciência fluente se compreenda a si mesma, se veja como construção sobre a base de um mundo bruto ou existente, e não reivindique para operações cegas o valor constituinte que os “conceitos da natureza” podiam

*

ter numa filosofia idealista. Dizer que o mundo *é*, por definição nominal, o objeto X das nossas operações é levar ao absoluto a situação de conhecimento do sábio, como se tudo o que foi ou é nunca houvesse sido senão para entrar no laboratório. O pensamento “operatório” torna-se uma espécie de artificialismo absoluto, como se vê na ideologia cibernética, onde as criações humanas são derivadas de um processo natural de informação, porém concebido, por sua vez, segundo o modelo das máquinas humanas. Se este gênero de pensamento toma a seu cargo o Homem e a História, e se, fingindo ignorar o que deles sabemos por contato e por posição, empreende construí-los a partir de alguns indícios abstratos, como o fizeram nos Estados Unidos uma psicanálise e um culturalismo decadentes, visto que o homem se torna verdadeiramente o *manipulandum* que ele pensa ser, entra-se num regime de cultura onde já não há nem verdadeiro nem falso no tocante ao Homem e à História, num sono ou num pesadelo do qual nada poderia acordá-lo.

Mister se faz que o pensamento de ciência — pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral — torne a colocar-se num “há” prévio, no lugar, no solo do mundo sensível e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo, não esse corpo possível do qual é lícito sustentar que é uma máquina de informação, mas sim esse corpo atual que digo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que, com meu corpo, despertem os *corpos associados*, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me assediam, que eu assedio, com quem eu assedio um só Ser atual, presente, como jamais animal assediou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nesta historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a insistir nas próprias coisas e em si mesmo, tornará a ser filosofia . . .

Ora, a arte, e notadamente a pintura, nutrem-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber. Elas são mesmo as únicas a fazê-lo com toda inocência. Ao escritor, ao filósofo, pede-se conselho ou opinião; não se admite que mantenham o mundo em suspenso; quer-se que tomem posição, e eles não podem declinar as responsabilidades do homem que fala. A música, inversamente, está por demais aquém do mundo e do designável, para figurar outra coisa a não ser épuras do Ser, seu fluxo e seu refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões. O pintor é o único que tem direito de olhar para todas as coisas sem nenhum dever de apreciação. Dir-se-ia que, diante dele, as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem sua virtude. Os regimes que invectivam contra a pintura “degenerada” raramente destroem os quadros: escondem-nos, e há nisso um “nunca se sabe” que é quase um reconhecimento; a censura de evasão raramente é dirigida ao pintor. Não se quer mal a Cézanne por ter vivido oculto no Estaque durante a guerra de 1870; toda gente cita com respeito o seu “é espantosa a vida”, quando o mais reles estudante, desde Nietzsche, repudiaria redondamente a filosofia se fora dito que ela não nos ensina a sermos grandes viventes. Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele aí está, forte ou fraco na vida, porém soberano incontestável na sua ruminação do mundo, sem outra “técnica” a não ser a que seus olhos e suas mãos se

dão, à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar, desse mundo onde soam os escândalos e as glórias da História, *telas* que quase nada acrescentarão às cores nem às esperanças dos homens, e ninguém murmura. Que ciência secreta é, pois, essa que ele tem ou procura? Essa dimensão segundo a qual Van Gogh quer ir “mais longe”? Esse fundamental da pintura, e quiçá de toda a cultura?

*

O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um Espírito pudesse pintar. Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento.

Basta que eu veja alguma coisa, para saber ir até ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se faz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta no mundo visível, faz parte dele, e é por isto que eu posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão pende do movimento. Só se vê aquilo que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como o movimento destes não haveria de baralhar as coisas se, por sua vez, fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se precedesse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto da minha paisagem, são transladados no mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está a meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser.

Esta extraordinária superposição, na qual não se pensa bastante, impede concebermos a visão como uma operação de pensamento que ergueria diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo da imanência e da idealidade. Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo. E, por seu lado, esse mundo, de que ele faz parte, não é em si ou matéria. Meu movimento não é uma decisão de espírito, um fazer absoluto, que, do fundo do retiro subjetivo, decretasse alguma mudança de lugar miraculosamente executada na extensão. Ele é a seqüência natural e o amadurecimento de uma visão. De uma coisa digo que ela é movida, porém meu corpo, este, *se move*, meu movimento *se desdobra*. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, irradia de um si . . .

O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento — mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca naquilo que ele toca, do

senciente no sentido —, um si, portanto, que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro . . .

Este primeiro paradoxo não cessará de produzir outros. Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo. Estes deslocamentos, estas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, de lá onde um visível se põe a ver, torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas, de lá onde, qual a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido persiste.

Essa interioridade não precede o arranjo material do corpo humano, e tampouco dele resulta. Se nossos olhos fossem feitos de tal sorte que nenhuma parte do nosso corpo nos incidisse sob o olhar, ou se algum maligno dispositivo, deixando-nos livres de passear as mãos sobre as coisas, nos impedisse de tocar o corpo — ou simplesmente se, como certos animais, tivéssemos olhos laterais, sem sobreposição dos campos visuais —, esse corpo que se não refletisse, que se não sentisse, esse corpo quase adamantino que, totalmente não fosse carne, também não seria um corpo de homem, e não haveria humanidade. Porém a humanidade não é produzida como um efeito por nossas articulações, pela implantação dos nossos olhos (e ainda menos pela existência dos espelhos que, no entanto, são os únicos que tornam visível para nós nosso corpo inteiro). Estas contingências e outras semelhantes, sem as quais não haveria homem, por simples soma não fazem que haja um só homem. A animação do corpo não é a junção, uma contra a outra, de suas partes — nem, aliás, a descida, no autômato, de um espírito vindo de outro lugar, o que ainda suporia que o próprio corpo é sem interior e sem “si”. Um corpo humano aí está quando, entre vidente e visível, entre tateante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de recruzamento, quando se acende a centelha do senciente-sensível, quando esse fogo que não mais cessará de arder pega, até que tal acidente do corpo desfaça aquilo que nenhum acidente teria bastado para fazer . . .

Ora, desde que se dá esse estranho sistema de trocas, todos os problemas da pintura aí estão. Eles ilustram o enigma do corpo, e ela justifica-os. Visto que as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofado, cumpre que a sua visão se faça de alguma maneira nelas, ou ainda, que a manifesta visibilidade delas se reforce nele por meio de uma visibilidade secreta: “a natureza está no interior”, diz Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida. Este equivalente interno, esta fórmula carnal da sua presença que as coisas suscitam em mim por que não haveriam de, por seu turno, suscitar um traçado, visível ainda, onde qualquer outro olhar reencontrará os motivos que sustentam a sua inspeção do mundo? Então aparece um visível na segunda potência, essência carnal ou ícone do primeiro. Não é um duplo enfraquecido, um *trompe-l'oeil*, um outra coisa. Os animais pintados na parede de Lascaux ali não estão como lá está a fenda ou o

empolamento do calcário. Mas também não estão *alhures*. Um pouco para diante, um pouco para trás, sustentados por sua massa da qual se servem habilmente, eles irradiam em torno dela sem jamais romperem a sua inapreensível amarra. Achar-me-ia em grande dificuldade para dizer *onde* está o quadro que eu olho. Porquanto não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser e eu vejo, segundo ele ou com ele, mais do que o vejo.

A palavra imagem é mal reputada porque inconsideradamente se acreditou que um desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental era um desenho desse gênero no nosso bricabraque privado. Mas, se, com efeito, ela não é nada de semelhante, o desenho e o quadro, da mesma maneira que ela, não pertencem ao em-si. São o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possíveis, e sem os quais nunca se compreenderão a quase-presença e visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário. O quadro, a mímica do comediante não são os meios que eu tomaria emprestados ao mundo verdadeiro para, através deles, visar a coisas prosaicas na ausência delas. O imaginário está muito mais perto e muito mais longe do atual. Mais perto, visto ser o diagrama da sua vida em meu corpo, a sua polpa ou o seu avesso canal expostos pela primeira vez aos olhares, e porque, nesse sentido, como energicamente o diz Giacometti: ¹ “O que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, aquilo que para mim é a semelhança: aquilo que me faz descobrir um pouco o mundo exterior”. Muito mais longe, visto o quadro só ser um análogo segundo o corpo, visto ele não oferecer ao espírito ocasião de repensar as relações constitutivas das coisas, mas ao olhar, para que este os espouse, os vestígios da visão do interior, e à visão aquilo que a atapeta interiormente, a textura imaginária do real.

Diremos, então, que há um olhar do interior, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais, como se falou de um terceiro ouvido que capta as mensagens de fora através do rumor que elas suscitam em nós? Para que, quando tudo se resume em compreender que nossos olhos de carne já são muito mais do que receptores para as luzes, para as cores e para as linhas: são computadores do mundo, que têm o dom do visível como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. Certamente, esse dom se merece pelo exercício, e não é em alguns meses, não é, tampouco, na solidão, que um pintor entra na posse de sua visão. Não está nisso a questão: precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, em todo o caso a sua visão só aprende vendo, só aprende por si mesma. O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo, e, na palheta, a cor que o quadro aguarda; e, uma vez feito, vê o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. É tão impossível fazer um inventário limitativo do visível quanto dos usos possíveis de uma língua, ou apenas do seu vocabulário e dos seus estilos. Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus

¹ G. Charbonnier, *Le Monologue du Peintre*, Paris, 1959, pág. 172.

próprios fins, o olho *é aquilo que* foi comovido por um certo impacto do mundo, e que o restitui ao visível pelos traços da mão. Seja qual for a civilização em que nasça, sejam quais forem as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias de que se cerque, e mesmo quando parece fadada a outra coisa, desde Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma a não ser o da visibilidade.

Isso que aí dizemos equivale a um truísmo: o mundo do pintor é um mundo visível, simplesmente visível, um mundo quase louco, pois que é completo sendo, entretanto, meramente parcial. A pintura desperta e eleva à sua última potência um delírio que é a própria visão, já que ver *é ter à distância*, e que a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do Ser, que de alguma maneira devem fazer-se visíveis para entrar nela. Quando, a propósito da pintura italiana, o jovem Berenson falava de uma evocação dos valores táteis, não poderia enganar-se mais: a pintura não evoca coisa alguma, especialmente o tátil. Ela faz coisa totalmente diferente, quase o inverso: dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível, faz que não tenhamos necessidade de “sentido muscular” para termos a voluminosidade do mundo. Esta visão devoradora, para além dos “dados visuais”, abre para uma textura do Ser cujas mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, e que o olho habita como o homem habita sua casa.

Fiquemos no visível em sentido estrito e prosaico: *enquanto pinta*, o pintor, qualquer que seja, pratica uma teoria mágica da visão. Ele tem que admitir que as coisas entram nele ou que, consoante o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas a sua vidência. (Nada é mudado se ele não pinta apoiado no motivo: em todo caso, pinta porque viu, porque, ao menos uma vez, o mundo gravou nele as cifras do visível.) Cumpre que ele confesse, como diz um filósofo, que a visão é espelho ou concentração do universo, ou que, como diz outro, o *ídios kósmos*, abre-se por meio dela para um *koinòs kósmos*, enfim, que a mesma coisa está lá no coração do mundo e cá no coração da visão, a mesma ou, se se fizer questão, uma coisa *semelhante*, porém segundo uma similitude eficaz, que é parenta, gênese, metamorfose do ser em sua visão. É a própria montanha que, lá de longe, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar.

Que lhe pede ele exatamente? Pede-lhe desvelar os meios, apenas visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos. Luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, todos esses objetos da pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, só têm existência visual. Não estão, mesmo, senão no limiar da visão profana, e comumente não são vistos. O olhar do pintor pergunta-lhes como é que eles se arranjam para fazer que haja subitamente alguma coisa, e essa coisa, para compor esse talismã do mundo, para nos fazer ver o visível. A mão que aponta para nós em *A Ronda Noturna* está verdadeiramente ali, quando a sua sombra no corpo do capitão no-la apresenta simultaneamente de perfil. No cruzamento das duas vistas impossíveis, e que no entanto estão juntas, fica a espacialidade do capitão. Desse jogo de sombras, ou de outros semelhantes, todos os

homens que têm olhos foram, algum dia, testemunhas. Era ele que lhes fazia ver coisas e um espaço. Mas operava neles sem eles, dissimulava-se para mostrar a coisa. Para vê-la, a ela, não era preciso vê-lo, a ele. O visível no sentido profano esquece as suas premissas, repousa numa visibilidade inteira que é preciso recriar, e que liberta os fantasmas cativos nele. Como se sabe, os modernos têm libertado muitos outros, têm aditado muitas notas surdas à gama oficial dos nossos meios de ver. Mas, em todo caso, a interrogação da pintura visa a essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo.

Não se trata, pois, da pergunta daquele que sabe àquele que ignora, pergunta do mestre-escola; mas sim da pergunta daquele que não sabe a uma visão que tudo sabe, que nós não fazemos, que se faz em nós. Max Ernst (e o surrealismo) diz com razão: “Assim como o papel do poeta, desde a célebre carta do vidente, consiste em escrever sob a inspiração do que se pensa, do que se articula nele, o papel do pintor é cercar e projetar o que nele se vê.² O pintor vive na fascinação. Suas ações mais características — aqueles gestos, aqueles traçados de que só ele é capaz, e para os outros serão revelação, porque não têm as mesmas carências que ele —, parece-lhe que emanam das próprias coisas, como o desenho das constelações. Entre ele e o visível, os papéis se invertem inevitavelmente. É por isso que tantos pintores disseram que as coisas olham para eles, e que André Marchand, depois de Klee, afirmou: “Numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Em certos dias, senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam. . . Eu lá estava, escutando. . . Creio que o pintor deve ser traspassado pelo universo, e não querer traspassá-lo. . . Aguardo ser interiormente submerso, sepultado. Pinto, talvez, para ressurgir”.³ Isso a que se chama inspiração deveria ser tomado ao pé da letra: há deveras inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis, que já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasceu no momento em que aquilo que, no fundo do corpo materno, não passava de um visível virtual torna-se ao mesmo tempo visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado.

Poder-se-ia procurar nos próprios quadros uma filosofia figurada da visão, e como que a sua iconografia. Não é acaso, por exemplo, se freqüentemente, na pintura holandesa (e em muitas outras), um interior deserto é “digerido” pelo “olho redondo do espelho”.⁴ Esse olhar pré-humano é o emblema do olhar do pintor. Mais completamente do que as luzes, as sombras, os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho de visão. Como todos os outros objetos técnicos, como os instrumentos, como os sinais, o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível. Toda técnica é “técnica do corpo”. Ela figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne. O espelho aparece porque eu sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível; ele a traduz e reduplica.

² G. Charbonnier, *id.*, pág. 34.

³ G. Charbonnier, *id.*, págs. 143-145.

⁴ Claudel, *Introduction à la Peinture Hollandaise*, Paris, 1935, reed. em 1946.

Graças a ele, o meu exterior se completa, tudo o que eu tenho de mais secreto passa a esse *rostro*, esse ser plano e fechado que meu reflexo na água já me fazia suspeitar. Schilder⁵ observa: fumando cachimbo diante do espelho, sinto a superfície lisa e ardente da madeira não somente lá onde estão meus dedos, mas também nesses dedos gloriosos, nesses dedos apenas visíveis que estão no fundo do espelho. O fantasma do espelho arrasta para fora minha carne, e, do mesmo passo, todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante, meu corpo pode comportar segmentos extraídos dos outros como minha substância se transfere para eles: o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu no outro e o outro em mim. Os pintores muitas vezes refletiram sobre os espelhos porque, por sob esse “truque mecânico” como por sob o truque da perspectiva,⁶ reconheciam a metamorfose do vidente e do visível, que é a definição da nossa carne e a da vocação deles. Eis aí também por que muitas vezes eles gostavam (e ainda gostam: vejam-se os desenhos de Matisse) de representar-se a si mesmos no ato de pintar, acrescentando ao que então viam aquilo que as coisas viam deles, como que para atestar que há uma visão total ou absoluta, fora da qual nada permanece, e que torna a se fechar sobre eles mesmos. Como denominar, onde colocar no mundo do entendimento essas operações ocultas, e os filtros, os ídolos que elas preparam? O sorriso de um monarca morto há tantos anos, do qual a *Nausée* falava, e que continua a produzir-se e a reproduzir-se à superfície de uma tela, pouquíssimo é dizer que ele aí está em imagem ou em essência: ele próprio aí está no que teve de mais vivo, desde que eu olho para o quadro. O “instante do mundo” que Cézanne queria pintar, e que de há muito já passou, suas telas continuam a não-lo lançar, e sua montanha Santa-Vitória faz-se e refaz-se de um extremo a outro do mundo, de outro modo, mas não menos energicamente, do que na rocha dura acima de Aix. Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura baralha todas as nossas categorias ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de mudas significações.

⁵ P. Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body*, New York, 1935, reed. em 1950.

⁶ Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, cadernos publicados por Pierre Francastel, Paris, 1957.

III

Como tudo seria mais límpido em nossa filosofia se se pudessem exorcizar esses espectros, fazer deles ilusões ou percepções sem objeto, à margem de um mundo sem equívoco! A *Dióptrica* de Descartes é essa tentativa. É o breviário de um pensamento que não mais quer assediar o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se proporciona. Vale a pena relembrar o que foi esse ensaio e esse fracasso.

Nenhuma preocupação, pois, de coincidir perfeitamente com a visão. Trata-se de saber “como ela se faz”, porém na medida necessária para, se for preciso, inventar alguns “órgãos artificiais”⁷ que a corrijam. Não se raciocinará tanto sobre a luz que vemos, como sobre a que de fora nos entra pelos olhos e comanda a visão; e, sobre isso, limitar-nos-emos a “duas ou três comparações que ajudem a concebê-la” de uma maneira que lhe explique as propriedades conhecidas e permita, destas, deduzir outras.⁸ A tomar assim as coisas, o melhor é pensar a luz como uma ação por contato, tal como ação das coisas sobre a bengala do cego. Os cegos, diz Descartes, “vêm com as mãos”.⁹ O modelo cartesiano da visão é o tato.

Para logo ele nos desvencilha da ação a distância e dessa ubiqüidade que constitui toda a dificuldade da visão (e também toda a sua virtude). Por que divagar agora sobre os reflexos, sobre os espelhos? Esses duplos irreais são uma variedade de coisas, são efeitos reais como o ricochete de uma bala. Se o reflexo se parece com a própria coisa, é que age mais ou menos sobre os olhos como o faria uma coisa. Ele engana o olho, gera uma percepção sem objeto, mas que não afeta a nossa idéia do mundo. No mundo, há a própria coisa, e fora dela há esta outra coisa, que é o raio de luz refletido, e que tem com a primeira uma correspondência regulada, dois indivíduos, portanto, ligados de fora pela causalidade. A semelhança entre a coisa e a sua imagem especular não é, para elas, senão uma denominação exterior, pertence ao pensamento. A ambígua relação de semelhança é nas coisas uma clara relação de projeção. Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um “exterior” do qual tem todas as razões de pensar que os outros igualmente o vêem, mas que, nem para si mesmo nem para eles, é uma carne. A sua “imagem” no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se ele se reconhece nela, se a acha “parecida”, é seu pensamento que tece esse vínculo, a imagem especular nada é *dele*.

⁷ *Dioptrique*, Discurso VII, edição Adam et Tannery, VI, pág. 165.

⁸ Descartes, *Discours* I, ed. cit., pág. 83.

⁹ *Ibid.*, pág. 84.

Já não há mais o poder dos ícones. Por mais vivamente que “nos represente” as florestas, as cidades, os homens, as batalhas, as tempestades, o talho-doce não se lhes assemelha: não passa de um pouco de tinta posta aqui e acolá sobre o papel. Retém das coisas apenas a sua figura, uma figura achatada sobre um só plano, deformada, e que *deve* ser deformada — o quadrado em losango, o círculo em oval — *para* representar o objeto. Ele só é a “imagem” das coisas com a condição de “com elas não se parecer”.¹⁰ Se não é por semelhança, como é então que ele age? Ele “excita o nosso pensamento” a “conceber”, tal como o fazem os sinais e as palavras “que de modo nenhum se parecem com as coisas que significam”.¹¹ A gravura dá-nos indícios suficientes, “meios” sem equívoco para formar uma idéia da coisa que não vem do ícone, que nasce em nós por “ocasião” deste. A magia das espécies intencionais, a velha idéia da semelhança eficaz, imposta pelos espelhos e pelos quadros, perde o seu último argumento se todo o poder do quadro é o de um texto proposto à nossa leitura, sem nenhuma promiscuidade do vidente e do visível. Estamos dispensados de compreender como a pintura das coisas no corpo poderia *fazê-las* sentir à alma, tarefa impossível, pois que a semelhança desta pintura com as coisas teria, por sua vez, necessidade de ser vista, e precisaríamos “de outros olhos em nosso cérebro com os quais pudéssemos enxergá-la,¹² além de que o problema da visão persiste inteiro quando nos proporcionamos esses simulacros errantes entre as coisas e nós. Tanto quanto os talhos-doces, aquilo que a luz traça em nossos olhos e, dali, em nosso cérebro, não se parece com o mundo visível. Das coisas aos olhos e dos olhos à visão não passa nada mais que das coisas às mãos do cego e, das suas mãos, ao seu pensamento. A visão não é a metamorfose das próprias coisas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os sinais dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, e não a sua mola. Com muito mais razão, a imagem mental, a vidência que nos torna presente àquilo que está ausente, não é nada parecido com uma abertura ao coração do Ser: é ainda um pensamento apoiado em indícios corporais, desta vez insuficientes, aos quais ela faz dizer mais do que eles significam. Não resta coisa alguma do mundo onírico da analogia. . .

O que nos interessa nessas célebres análises é que elas tornam perceptível que toda teoria da pintura é uma metafísica. Descartes não falou muito da pintura, e poder-se-ia achar abusivo o levar em conta o que diz, em duas páginas, dos talhos-doces. Entretanto, já é significativo que só fale deles de passagem: a pintura não é para ele uma operação central que contribua para definir o nosso acesso ao ser; é um modo ou uma variante do pensamento canonicamente definido pela posse intelectual e pela evidência. No pouco que dela ele diz, é esta opção que se exprime, e um estudo mais atento da pintura delinearía uma outra filosofia. Significativo é também que, tendo de falar dos “quadros”, ele tome como típico o dese-

¹⁰ Descartes, *Discours* IV, págs. 112-114.

¹ *Ibid.*, págs. 112-114.

² *Ibid.* VI, n.º 130

nho. Veremos que a pintura inteira está presente em cada um dos seus meios de expressão: há um desenho, uma linha, que encerram todas as ousadias dela. Mas o que agrada a Descartes nos talhos-doces é conservarem estes a forma dos objetos, ou pelo menos nos oferecerem dela sinais suficientes. Eles nos dão uma apresentação do objeto pelo seu exterior ou envoltório. Se houvesse examinado esta outra e mais profunda abertura às coisas que as qualidades segundas nos proporcionam, notadamente a cor, como não há relação regulada ou projetiva entre elas e as propriedades verdadeiras das coisas, e como, no entanto, a mensagem delas é compreendida por nós, Descartes ter-se-ia achado diante do problema de uma universalidade e de uma abertura-às-coisas sem conceito, ter-se-ia visto obrigado a indagar como o murmúrio indeciso das cores pode apresentar-nos coisas, florestas, tempestades, enfim o mundo, e talvez a integrar a perspectiva, como caso particular, num poder ontológico mais amplo. Mas, para ele, é fora de dúvida que a cor é ornamento, coloração; que todo o poder da pintura assenta no poder do desenho, e o poder do desenho, na relação regulada que existe entre ele e o espaço em si, tal como o ensina a projeção em perspectiva. O famoso dito de Pascal sobre a frivolidade da pintura, que nos prende a imagens cujo original não nos sensibilizaria, é um dito cartesiano. Para Descartes, é uma evidência que não se pode pintar senão coisas existentes, que a existência delas é serem extensas, e que o desenho possibilita a pintura ao tornar possível a representação da extensão. Não é, então, a pintura senão um artifício que apresenta aos nossos olhos uma projeção semelhante à que as coisas nela inscreveriam e nela inscrevem na percepção comum, que, na ausência do objeto verdadeiro, faz-nos ver como se vê o objeto verdadeiro na vida, e que especialmente nos faz ver espaço onde não há.¹³ O quadro é uma coisa plana, que nos proporciona artificialmente aquilo que veríamos em presença de coisas “diversamente salientadas”, porque ele nos dá segundo a altura e a largura sinais diacríticos suficientes da dimensão que lhe falta. A profundidade é uma *terceira dimensão* derivada das outras duas.

Detenhamo-nos nela, que vale a pena. Ela tem, primeiramente, algo de paradoxal: eu vejo objetos que reciprocamente se escondem, e que portanto não vejo, por estarem um detrás do outro. Vejo-a, e ela não é visível, visto que ela se conta do nosso corpo às coisas, e nós estamos colados a ele. . . Esse mistério é um falso mistério, eu não a vejo de veras, ou, se a vejo, é uma outra largura. Na linha que une meus olhos ao horizonte, o primeiro plano esconde para sempre os outros, e, se lateralmente eu creio ver os objetos escalonados, é que eles não se mascaram completamente: vejo-os, pois, um fora do outro, segundo uma largura diversamente computada. Sempre se está aquém da profundidade, ou além. Nunca as coisas *estão* uma por trás da outra. A superposição e a latência das coisas não entram na sua definição, apenas exprimem a minha incompreensível solidariedade com uma delas, meu corpo, e, em tudo o que elas têm de positivo, são pensa-

¹³ O sistema dos meios pelos quais ela nos faz ver é objeto de ciência. Por que então não haveríamos de produzir, metodicamente, perfeitas imagens do mundo, uma pintura universal liberta da arte pessoal, como a língua universal nos libertaria de todas as relações confusas que medram nas línguas existentes?

mentos que eu formo, e não atributos das coisas: sei que, nesse mesmo momento, outro homem colocado de outro modo — ainda melhor Deus, que está em toda parte — poderia penetrar o esconderijo delas, e vê-las-ia desdobradas. Isso a que eu chamo profundidade não é nada, ou é a minha participação num Ser sem restrição, e, primeiramente, no ser do espaço, para além de todo ponto de vista. As coisas embricam-se umas nas outras *porque estão uma fora da outra*. A prova disto é que eu posso ver profundidade ao olhar um quadro que, todos concordarão, não a tem, e que apronta para mim a ilusão de uma ilusão. . . . Esse ser de duas dimensões, que me faz ver uma outra dimensão, é um ser furado, como diziam os homens do Renascimento, é uma janela. . . . Mas, no final das contas, a janela só abre para o *partes extra partes*, para a altura e a largura que só são vistas de outro ângulo, para a absoluta positividade do Ser.

É esse espaço sem esconderijo que, em cada um de seus pontos é, nem mais nem menos, o que ele é, é essa identidade do Ser que sustenta a análise dos talhos-doces. O espaço existe em si, ou, antes, é o em-si por excelência, sua definição é ser em si. Cada ponto do espaço existe, e é pensado aí onde existe, um aqui, outro ali; o espaço é a evidência do onde. Orientação, polaridade, envolvimento são nele fenômenos derivados, ligados à minha presença. Ele repousa absolutamente em si, em toda parte é igual a si, homogêneo, e suas dimensões, por exemplo, por definição são substituíveis.

Como todas as ontologias clássicas, esta erige em estrutura do Ser certas propriedades dos seres, e nisto ela é verdadeira e falsa, poder-se-ia dizer invertendo a palavra de Leibniz: verdadeira no que nega, e falsa no que afirma. O espaço de Descartes é verdadeiro contra um pensamento submisso ao empírico, e que não ousa construir. Havia, primeiro, que idealizar o espaço, conceber esse ser perfeito no seu gênero, claro, manejável e homogêneo, que o pensamento sobrevoa sem ponto de vista e transporta por inteiro sobre três eixos retangulares, para que se pudessem um dia achar os limites da construção, compreender que o espaço não tem três dimensões, nem mais nem menos como um animal tem quatro ou duas patas; que as dimensões são tomadas de antemão, pelas diversas métricas, sobre uma dimensionalidade, sobre um Ser polimorfo, que as justifica todas sem ser completamente expresso por nenhuma. Razão tinha Descartes de liberar o espaço. O seu erro estava em erigi-lo num ser inteiramente positivo, para além de todo ponto de vista, de toda latência, de toda profundidade, sem nenhuma espessura verdadeira.

Razão também tinha ele de se inspirar nas técnicas de perspectivas do Renascimento: elas incentivaram a pintura a produzir livremente experiências de profundidade, e, em geral, apresentações do Ser. Elas só eram falsas se pretendessem encerrar a investigação e a história da pintura, fundar uma pintura exata e infalível. Panofsky mostrou isso a propósito dos homens do Renascimento;^{1 4} esse entusiasmo não era sem má-fé. Os teóricos tentavam esquecer o campo visual

^{1 4} E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, em *Vorträge der Bibliothek Warburg*, IV (1924-1925).

esférico dos Antigos, a sua perspectiva angular, que liga a grandeza aparente não à distância, mas ao ângulo sob o qual vemos o objeto, coisa a que eles desdenhosamente chamavam de *perspectiva naturalis* ou *communis*, em proveito de uma *perspectiva artificialis*, capaz, em princípio, de fundamentar uma construção exata; e, para acreditar nesse mito, chegavam até a expurgar Euclides, omitindo das suas traduções o teorema VIII, que os incomodava. Os pintores sabiam, por experiência, que nenhuma das técnicas da perspectiva é uma solução exata; que não há projeção do mundo existente que o respeite em todos os pontos e mereça tornar-se a lei fundamental da pintura; e que a perspectiva linear é tão pouco um ponto de chegada que, ao contrário, abre à pintura vários caminhos: com os Italianos, o da representação do objeto, mas, com os pintores do Norte, o do *Hochraum*, do *Nahraum*, do *Schrägraum*. . . Assim, a projeção plana nem sempre excita o nosso pensamento a reencontrar a forma verdadeira das coisas, como o acreditava Descartes: passado um certo grau de deformação, é, ao contrário, ao nosso ponto de vista que ela encaminha; quanto às coisas, estas fogem para uma distância que nenhum pensamento transpõe. Algo no espaço escapa às nossas tentativas de sobrevôo. A verdade é que nenhum meio de expressão adquirido resolve os problemas da pintura, transforma-a em técnica, porque nenhuma forma simbólica funciona jamais como um estímulo: onde quer que ela operou e agiu, foi conjuntamente com todo o contexto da obra, e de modo algum pelos meios do *trompe-l'oeil*. O *Stilmoment* nunca dispensa do *Wermoment*.¹⁵ A linguagem da pintura não foi “instituída pela Natureza”: tem de ser feita e refeita. A perspectiva do Renascimento não é um “truque” infalível: é mero caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela.

Entretanto, Descartes não seria Descartes se houvesse pensado *eliminar* o enigma da visão. Não há visão sem pensamento. Mas não *basta* pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado; nasce “por ocasião” daquilo que sucede no corpo, é “excitada” a pensar por ele. Não escolhe nem ser ou não ser, nem pensar isto ou aquilo. Deve trazer em seu coração esse peso, essa dependência que não podem advir-lhe por uma intromissão de fora. Tais acontecimentos do corpo são “instituídos pela natureza” para nos darem a ver isto ou aquilo. O pensamento da visão funciona segundo um programa e uma lei que ele não se deu; não está de posse de suas próprias premissas; não é pensamento todo presente, todo atual; há em seu centro um mistério de passividade. É, portanto, esta a situação: tudo o que se diz e se pensa da visão faz dela um pensamento. Quando, por exemplo, se quer compreender como é que vemos a situação dos objetos, não há outro recurso senão supor a alma, que sabe onde estão as partes de seu corpo, capaz de “transferir daí sua atenção” a todos os pontos do espaço que estão no prolongamento dos membros.¹⁶ Mas isto ainda não passa de um “modelo” do acontecimento. Porquanto esse espaço de seu corpo que a alma estende às coisas, esse primeiro *aqui* de onde virão todos os *ali*, como é que ela o sabe? Aquele não é, como

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Descartes, *op. cit.* VI, n.º 135

estes, um modo qualquer, uma amostra da extensão; é o lugar do corpo a que a alma chama “seu”, é um lugar que ela habita. O corpo que anima não é para ela um objeto entre os objetos, e ela não subtrai dele todo o resto do espaço a título de premissa implicada. A alma pensa segundo o corpo, e não segundo ela própria; e, no pacto natural que a une a ele, são estipulados também o espaço, a distância exterior. Se, para tal grau de acomodação e de convergência do olho, a alma enxerga tal distância, o pensamento que tira da primeira a segunda relação é como um pensamento imemorial inscrito na nossa fábrica interna: “E isto acontece-nos ordinariamente sem que reflitamos nisso, assim como, quando apertamos alguma coisa com a mão, nós a conformamos à grossura e à figura desse corpo e o sentimos por meio dela, sem que para tal seja necessário pensarmos nos seus movimentos”.¹⁷ O corpo é para a alma o seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente. Dessarte a visão se desdobra: há a visão sobre a qual eu reflito, e não posso pensá-la de outro modo como pensamento, inspeção do Espírito, senão juízo, leitura de sinais. E há a visão que tem lugar, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, cuja idéia não se pode ter senão exercendo-a, e que entre o espaço e o pensamento introduz a ordem autônoma do composto de alma e de corpo. O enigma da visão não é eliminado: ele é remetido do “pensamento de ver” à visão em ato.

Esta visão de fato e o “há” que ela contém não transtornam, entretanto, a filosofia de Descartes. Sendo pensamento unido a um corpo, por definição ela não pode ser verdadeiramente pensamento. Pode-se praticá-la, exercê-la e, por assim dizer, existi-la, mas não se pode tirar dela nada que mereça ser dito verdadeiro. Se, como a rainha Elizabeth, se quiser, a toda força, pensar disso alguma coisa, não há senão que retomar Aristóteles e a Escolástica, e conceber o pensamento como corporal, coisa que se não concebe, mas é essa a única maneira de formular perante o entendimento a união da alma com o corpo. Em verdade, é absurdo submeter ao entendimento puro a mistura do entendimento e do corpo. Estes pretensos pensamentos são os emblemas do “uso da vida”, as armas falantes da união, legítima sob a condição de não serem tomadas como pensamentos. São os indícios de uma ordem da existência — do homem existente, do mundo existente — que não somos incumbidos de pensar. Ela não marca no nosso mapa do Ser nenhuma *terra incognita*, não restringe o alcance dos nossos pensamentos, porque, tanto quanto ela, este é sustentado por uma Verdade que fundamente sua obscuridade como as nossas luzes. É até aqui que cumpre chegar para achar em Descartes algo como uma metafísica da profundidade: porquanto esta Verdade, nós não assistimos ao nascimento dela, e o ser de Deus é para nós abismo. . . Tremor prontamente superado: para Descartes é tão inútil sondar esse abismo como pensar o espaço da alma e a profundidade do visível. Sobre todos estes assuntos, nós estamos desqualificados por posição. Tal é esse segredo de equilíbrio cartesiano: uma metafísica que nos dá razões decisivas para não mais fazer-

¹⁷ Descartes, *op. cit.* VI, pág. 137.

mos metafísica, que valida nossas evidências limitando-as, que abre nosso pensamento sem dilacerá-lo.

Segredo perdido, e, ao que parece, para sempre: se reencontrarmos um equilíbrio entre a ciência e a filosofia, entre nossos modelos e a obscuridade do “há”, será mister ser um novo equilíbrio. Nossa ciência rejeitou tanto as justificações como as restrições de campo que Descartes lhe impunha. Os modelos que inventa, ela não pretende mais deduzi-los dos atributos de Deus. A profundidade do mundo existente e a do Deus insondável já não vêm forrar a vulgaridade do pensamento “tecnicizado”. O desvio pela metafísica, que, apesar de tudo, Descartes fizera uma vez em sua vida, a ciência dispensa-se dele: ela parte daquilo que foi o seu ponto de chegada. O pensamento operacional reivindica, sob o nome de psicologia, o domínio do contato consigo mesmo e com o mundo existente, que Descartes reservava a uma experiência cega, mas irreduzível. Ele é fundamentalmente hostil à filosofia como pensamento de contato; e, se lhe reencontrar o sentido, será pelo próprio excesso da sua desenvoltura, quando, tendo introduzido toda sorte de noções que para Descartes dependeriam do pensamento confuso — qualidade, estrutura escalar, solidariedade entre o observador e o observado —, ele súbito atinar com que não se pode sumariamente falar de todos esses seres como de *constructa*. Até lá, é contra ele que a filosofia se mantém, afundando-se nessa dimensão do composto de alma e de corpo, do mundo existente, do Ser abismal, a qual Descartes abriu e logo fechou. Nossa ciência e nossa filosofia são duas conseqüências fiéis e infiéis do cartesianismo, dois monstros nascidos do desmembramento dele.

À nossa filosofia só resta empreender a prospecção do mundo atual. Nós *somos* o composto de alma e corpo; mister se torna, pois, que haja dele um pensamento: é a este saber de posição ou de situação que Descartes deve o que dele diz, ou o que, às vezes, ele diz da presença do corpo “contra a alma”, ou da presença do mundo exterior “na ponta” de nossas mãos. Aqui o corpo já não é meio da visão e do tato, é depositário destes. Longe de serem os nossos órgãos instrumentos, nossos instrumentos, ao contrário, é que são órgãos acrescentados. O espaço não é mais aquele de que fala a *Dióptrica*, rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha da minha visão, ou um geômetra que a reconstrói e a sobrevoa; é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim, e não adiante de mim. A luz é reencontrada como ação a distância, e não mais reduzida à ação de contato; por outros termos, é concebida como pode sê-lo pelos que por ela não vêem. A visão retoma o seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais do que a si mesma. E, já que nos dizem que um pouco de tinta basta para fazer ver florestas e tempestades, cumpre que ela tenha a *seu* imaginário. A sua transcendência já não é delegada a um espírito leitor que decifre os impactos da luz-coisa sobre o cérebro, e que o faria igualmente bem se nunca houvesse habitado um corpo. Já não se trata de falar do espaço e da luz, e sim de fazer falarem o espaço e a luz que aí estão. Questão interminável, pois que a visão a que ela se

dirige é, por sua vez, questão. Todas as pesquisas que acreditávamos encerradas reabrem-se. Que é a profundidade, que é a luz, *tí tò ón* — que são eles, não para o espírito que se isola do corpo, mas para o espírito do qual Descartes disse que no corpo estava espalhado — e, enfim, não somente para o espírito, mas também para eles mesmos, já que eles nos atravessam, nos englobam?

Ora, esta filosofia que está por se fazer, ela é que anima o pintor, não quando ele exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que a sua visão se torna gesto, quando, dirá Cézanne, ele “pensa com a pintura”.¹⁸

¹⁸ B. Dorival, *Paul Cézanne*, ed. P. Tisé, Paris, 1948: Cézanne através das suas cartas e das suas testemunhas. págs. 103 e ss.

IV

Toda a história moderna da pintura, bem como o seu esforço para desvencilhar-se do ilusionismo e adquirir suas próprias dimensões, tem um significado metafísico. Não se trata de demonstrá-lo. Não por motivos oriundos dos limites da objetividade em história, e da inevitável pluralidade das interpretações que proibiria vincular uma filosofia e um acontecimento; mas porque a metafísica em que pensamos não é um corpo de idéias separadas para o qual se buscariam justificações indutivas na empiria — e há na carne da contingência uma estrutura do acontecimento, uma virtude própria do cenário que não impedem a pluralidade das interpretações, que são mesmo a sua razão profunda, que fazem dele um tema durável da vida histórica, e que têm direito a um estatuto filosófico. Em certo sentido, tudo o que se pôde dizer e que se disser da Revolução Francesa sempre esteve, está desde agora nela, nessa vaga que se desenhou no fundo dos fatos parcelares com sua espuma de passado e sua crista de futuro, e sempre olhando melhor *como foi que ela se fez* é que se dão e se darão dela novas representações. Quanto à história das obras, em todo o caso, se forem grandes, o sentido que se lhes dá de imediato saiu delas. Foi a própria obra que abriu o campo de onde ela aparece numa outra luz, é ela que *se metamorfoseia* e *se torna* a seqüência; as reinterpretções intermináveis de que ela é *legitimamente* suscetível não a transformam senão nela mesma; e, se o historiador reencontra por sob o conteúdo manifesto o excesso e a espessura de sentido, a textura que lhe preparava um longo futuro, esta maneira ativa de ser, esta possibilidade que ele descobre na obra, esse monograma que nela encontra, fundamentam uma meditação filosófica. Mas este trabalho exige longa familiaridade com a História. Falta-nos tudo para executá-lo, assim a competência como o lugar. Simplesmente, visto o poder ou a geratividade das obras excederem toda relação positiva de causalidade e de filiação, não é ilegítimo que um profano, deixando falar a lembrança de alguns quadros e de alguns livros, diga como é que a pintura intervém nas suas reflexões, e consigne o sentimento que tem de uma discordância profunda, de uma mutação nas relações entre o homem e o Ser, quando confronta maciçamente um universo de pensamento clássico com as pesquisas da pintura moderna. Espécie de história por contato, que talvez não saia dos limites de uma pessoa, e que no entanto deve tudo à freqüentação dos outros . . .

“Quanto a mim, penso que Cézanne buscou a profundidade durante toda a sua vida”, diz Giacometti.¹⁹ “A profundidade”, afirma por sua vez Robert Delaunay, “é a inspiração nova”.²⁰ Quatro séculos depois das “soluções” do Renasci-

¹⁹ G. Charbonnier, *op. cit.*, pág. 176.

²⁰ R. Delaunav. *ed. cit.*. n.º. 109.

mento, e três séculos após Descartes, a profundidade é sempre nova, exige que a busquem, não “uma vez na vida”, senão por uma vida toda. Não pode tratar-se do intervalo sem mistério que eu veria, de um avião, por entre essas árvores próximas e as longínquas. Nem, tampouco, do escamoteamento das coisas umas pelas outras, que um desenho em perspectiva me representa vivamente: estas duas vistas são muito explícitas e não suscitam questão nenhuma. O que constitui enigma é a sua ligação, é aquilo que está entre elas — é que eu veja as coisas cada uma em seu lugar justamente porque elas se eclipsam umas às outras —, é que sejam rivais perante o meu olhar precisamente por estarem cada uma em seu lugar. É a sua exterioridade conhecida no envolvimento delas e a mútua dependência delas na sua autonomia. Da profundidade assim compreendida, já não se pode dizer que é “terceira dimensão”. Primeiramente, se ela fosse uma dimensão, seria antes a primeira: não há formas, planos definidos a não ser que se estipule a que distância de mim se acham as suas diferentes partes. Mas uma dimensão primeira, e que contém as outras, não é uma dimensão, pelo menos no sentido ordinário *de uma certa relação* segundo a qual se mede. Assim compreendida, a profundidade é mais propriamente a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma “localidade” global onde tudo está a um só tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que se exprime com uma palavra dizendo que uma coisa lá está. Quando Cézanne procura a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele procura, e ela está em todos os modos do espaço, e na forma igualmente. Cézanne já sabe aquilo que o cubismo repetirá: que a forma externa — o envoltório — é segunda, é derivada, que ela não é aquilo que faz que uma coisa tome forma, que é preciso quebrar essa concha de espaço, quebrar a comporteira — e, em lugar disso, pintar o quê? Cubos, esferas, cones, como ele disse uma vez? Acaso formas puras que têm a solidez daquilo que pode ser definido por uma lei de construção interna, e que, todas juntas, traços ou cortes da coisa, deixam-na aparecer entre si como um rosto entre caniços? Isto seria pôr de um lado a solidez do Ser, e de outro a sua variedade. Cézanne já fez uma experiência deste gênero no seu período médio. Ele foi direto ao sólido, ao espaço — e verificou que, nesse espaço, caixa ou continente largo demais para elas, as coisas se põem a agitar-se cor contra cor, a modular na instabilidade.²¹ É, portanto, juntos que se devem buscar o espaço e o conteúdo. O problema generaliza-se, já não é somente o da distância e da linha e da forma, é igualmente o da cor.

A cor é o “lugar onde o nosso cérebro e o universo se juntam”, diz Cézanne naquela admirável linguagem de artista do Ser que Klee gostava de citar.²² É em seu proveito que se deve fazer estalar a forma-espetáculo. Não se trata, pois, das cores, “simulacro das cores da natureza”;²³ trata-se da dimensão de cor, daquela que por si mesma e para si mesma cria identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, uma qualquer coisa... Entretanto, decididamente não há

²¹ F. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Viena, 1938.

²² W. Grohmann, *Paul Klee*, trad. fr., Paris, 1954, pág. 141.

²³ R. Delaunav. ed. cit., pág. 118.

receita do visível, e nem a cor sozinha, como tampouco o espaço, é uma receita. O retorno à cor tem o mérito de conduzir a um pouco mais perto do “coração das coisas”:²⁴ mas ele está para além da cor-envoltório como do espaço-envoltório. O *Portrait de Vallier* dispõe entre as cores uns brancos, e elas têm por função doravante facetar, recortar um ser mais geral do que o ser-amarelo ou o ser-verde ou o ser-azul — como, nas aquarelas destes últimos anos, o espaço, do qual se pensava que é a própria evidência, e que, a seu respeito, pelo menos a questão *onde* não se põe, irradia em torno de planos que não estão em lugar algum designável, “superposição de superfícies transparentes”, “movimento flutuante de planos de cor que se recobrem, que avançam e que recuam”.²⁵

Como se vê, já não se trata de aditar uma dimensão às duas dimensões da tela, de organizar uma ilusão ou uma percepção sem objeto, cuja perfeição seria parecer-se, tanto quanto possível, com a visão empírica. A profundidade pictural (e também a altura e a largura pintadas) vêm, não se sabe de onde, pousar-se, germinar sobre o suporte. A visão do pintor não é mais um olhar sobre um *exterior*, relação “físico-óptica”²⁶ somente com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: antes, o pintor é que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível; e o quadro, finalmente, não se refere ao que quer que seja entre as coisas empíricas senão sob a condição de ser primeiramente “autofigurativo”; ele não é espetáculo de alguma coisa a não ser sendo “espetáculo de nada”,²⁷ rebentando a “pele das coisas”²⁸ para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo se faz mundo. Dizia Apollinaire que num poema há frases que não parecem ter sido *criadas*, parecem ter sido *formadas*. E Henri Michaux observava que algumas vezes as cores de Klee parecem lentamente nascidas na tela, emanadas de um fundo primordial, “exaladas no justo lugar”²⁹ como uma pátina ou um bolor. A arte não é construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo de fora. É verdadeiramente o “grito inarticulado” de que fala Hermes Trimegisto, “que parecia a voz da luz”. E, uma vez aí, ele desperta na visão ordinária das potências adormecidas um segredo de preexistência. Quando eu vejo, através da espessura da água, o ladrilhado no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos; vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvera essas distorções, essas zebruras de sol; se eu visse sem esta carne a geometria do ladrilhado, então é que cessaria de o ver como ele é, onde ele está, a saber: mais longe do que qualquer lugar idêntico. A própria água, o poder aquoso, o elemento xaroposo e cintilante, não posso dizer que esteja *no* espaço: ela não está noutro lugar, mas também não está na piscina. Habita-a, nela se materializa, nela não está contida, e, se ergo os olhos para a tela dos ciprestes onde brinca a rede dos reflexos, não posso contestar que a água a visita também, ou pelo menos a ela

²⁴ P. Klee, ver o seu *Journal*, trad. fr. P. Klossowski, Paris, 1959.

²⁵ Georg Schmidt, *Les Aquarelles de Cézanne*, pág. 21.

²⁶ P. Klee, *op. cit.*

²⁷ Ch. P. Bru, *Esthétique de l'Abstraction*, Paris, 1959, págs. 86 e 89.

²⁸ Henri Michaux, *Aventures de Lignes*.

²⁹ Henri Michaux, *ibid.*

envia a sua essência ativa e viva. Esta animação interna, essa irradiação do visível é que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço e de cor.

Quando se pensa nisto, é um fato estupendo que não raras vezes um bom pintor faça também bom desenho ou boa escultura. Não sendo comparáveis nem os meios de expressão nem os gestos, é isto a prova de que há um sistema de equivalências, um *Logos* das linhas, das luzes, das cores, dos relevos, das massas, uma apresentação sem conceito do Ser universal. O esforço da pintura moderna tem consistido menos em escolher entre a linha e a cor, ou mesmo entre a figuração das coisas e a criação de sinais, do que em multiplicar os sistemas de equivalências, em quebrar a sua aderência ao envoltório das coisas. Isso pode exigir que se criem novos materiais ou novos meios de expressão, mas se consegue às vezes mediante reexame e reinvestimento daqueles que já existiam. Houve, por exemplo, uma concepção prosaica da linha como atributo positivo e propriedade do objeto em si. É o contorno da maçã ou o limite do campo lavrado e da campina tidos como presentes no mundo, pontilhados sobre os quais bastaria passar o lápis ou o pincel. Esse tipo de linha é contestado por toda a pintura moderna, provavelmente por toda pintura, visto como Da Vinci, no *Tratado da Pintura*, falava de “descobrir em cada objeto (. . .) a maneira particular como se dirige, através de toda a sua extensão (. . .) uma certa linha flexuosa que é como que o seu eixo gerador”.³⁰ Ravaisson e Bergson sentiram aí algo de importante, sem ousarem decifrar o oráculo até o fim. Bergson quase não busca o “serpenteamento individual” senão nos seres vivos, e é assaz timidamente que afirma que a linha ondulosa “pode não ser nenhuma das linhas visíveis da figura”, que “ela não está mais aqui do que ali” e, no entanto, “dá a chave de tudo”.³¹ Ele está no limiar desse descobrimento surpreendente, já familiar aos pintores, de que não há linhas visíveis em si, de que nem o contorno da maçã nem o limite do campo e da campina está aqui ou ali, de que sempre estão para cá ou para lá do ponto de onde se olha, sempre entre ou por trás daquilo que se fita, indicados, implicados, e mesmo imperiosissimamente exigidos pelas coisas, sem que todavia sejam coisas eles próprios. Pensava-se que eles circunscreviam a maçã ou a campina, porém a maçã e a campina “formam-se” por si mesmas e descem ao visível como vindas de um velho mundo pré-espacial. . . Ora, a contestação da linha prosaica de nenhum modo exclui toda linha da pintura, como talvez õ hajam acreditado os Impressionistas. Trata-se só de liberá-la, de fazer reviver o seu poder constituinte, e é sem nenhuma contradição que a vemos reaparecer e triunfar em pintores como Klee ou como Matisse, que, mais do que ninguém, acreditavam na cor. Porque já agora, consoante a palavra de Klee, ela não mais imita o visível, “torna visível”, é a épura de uma gênese das coisas. Nunca, talvez, antes de Klee havia-se “deixado uma linha sonhar”.³² O começo do traçado estabelece, instala um certo

³⁰ Ravaisson, citado por H. Bergson, *La Vie et l'Oeuvre de Ravaisson*, em *La Pensée et le Mouvant*, Paris, 1934.

³¹ H. Bergson, *ibid.*, págs. 264-265.

³² H. Michaux, *Aventures de Lignes*.

nível ou modo do linear, uma certa maneira, para a linha, de ser e de se fazer linha, “de continuar linha”.³³ Com relação a ele, toda inflexão que segue terá valor diacrítico, será uma relação da linha a si, formará um aventura, uma história, um sentido da linha, conforme ela declinar mais ou menos, mais ou menos depressa, mais ou menos sutilmente.

Caminhando no espaço, ela rói, no entanto, o espaço prosaico e o *partes extra partes*; desenvolve uma maneira de se estender ativamente no espaço que subtende tanto a espacialidade de uma coisa como a de um pomar ou de um homem. Simplesmente, para dar o eixo gerador de um homem, Klee diz que o pintor “teria necessidade de um entrelaçamento de linhas tão embrulhado, que já não poderia tratar-se de uma representação verdadeiramente elementar”.³⁴ Decida ele então, como Klee, manter-se rigorosamente no princípio da gênese do visível, da pintura fundamental, indireta, ou, como dizia Klee, absoluta — confiando ao *título* o cuidado de, por seu nome prosaico, designar o ser assim constituído, para deixar a pintura funcionar mais puramente como pintura —; ou ao contrário, como Matisse em seus desenhos, acredite poder pôr numa linha única tanto a sinalização prosaica do ser, como a surda operação que nele compõe a moleza ou a inércia e a força para constituí-lo *nu, rosto* ou *flor*, isto não faz entre eles tanta diferença. Há duas folhas de azevinho pintadas por Klee da maneira mais figurativa, que são rigorosamente indecifráveis a princípio, e que permanecem até o fim monstruosas, estranhas, fantasmáticas *à força “de exatidão”*. E as mulheres de Matisse (relembrem-se os sarcasmos dos contemporâneos) não eram imediatamente mulheres, tornaram-se mulheres: foi Matisse quem nos ensinou a ver os seus contornos não à maneira “físico-óptica” mas sim como nervuras, como os eixos de um sistema de atividade e de passividade carnis. Figurativa ou não, a linha, em todo caso, não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é um certo furo praticado no em-si, um certo vazio constituinte, e as estátuas de Moore mostram peremptoriamente que ele traz a pretendida positividade das coisas. A linha não é mais, como em geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo; é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia.

Assim como criou a linha latente, a pintura deu-se a si mesma um movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação. Isto com efeito é preciso, visto, como se diz, ser a pintura uma arte do espaço, e realizar-se na tela ou no papel, e não ter o recurso de fabricar móveis. Porém a tela imóvel poderia sugerir uma mudança de lugar como o rastro da estrela cadente sobre a minha retina sugere-me uma transição, um mover que ela não contém. O quadro forneceria a meus olhos pouco mais ou menos aquilo que os movimentos reais lhes fornecem: vistas instantâneas em série, convenientemente baralhadas, com, se se trata de um vivente, atitudes instáveis em suspenso entre um antes e um depois, em suma, os

³³ H. Michaux, *ibid.*

³⁴ W. Grohmann, *Klee op. cit.*, pág. 192.

exteriores da mudança de lugar que no espectador leria no seu rastro. É aqui que assume a sua importância a famosa observação de Rodin: as vistas instantâneas, as atitudes instáveis petrificam o movimento — como o mostram tantas fotografias em que o atleta fica para sempre congelado. Ninguém o degelaria multiplicando as vistas. As fotografias de Marey, as análises cubistas, a *Mariée* de Duchamp, não se mexem: provocam um devaneio zenoniano sobre o movimento. Vê-se um corpo rígido como uma armadura que faz suas articulações funcionarem; ele está aqui e está ali, magicamente, porém não *vai* daqui até lá. O cinema dá o movimento, *mas como?* Será, como se acredita, copiando mais de perto a mudança de lugar? Pode-se presumir que não, visto a câmara lenta dar a ilusão de um corpo que flutua entre os objetos como uma alga, e que não *se move*. O que dá o movimento, diz Rodin,^{3 5} é uma imagem em que os braços, as pernas, o tronco, a cabeça são tomados cada um em outro instante, uma imagem que, portanto, figura o corpo numa atitude que ele não teve em nenhum momento, e impõe entre suas partes ligações fictícias, como se esse enfrentamento de impossíveis pudesse, e só ele, fazer surgir no bronze e na tela a transição e a duração. Os únicos instantâneos bem sucedidos de um movimento são os que se aproximam desse arranjo paradoxal, quando, por exemplo, o homem que anda foi apanhado no momento em que seus dois pés tocavam o solo: porque então quase se tem a ubiqüidade temporal do corpo, que faz que o homem *monte* o espaço. O quadro faz ver o movimento pela sua discordância interna; a posição de cada membro, justamente pelo que ela tem de incompatível com a dos outros segundo a lógica do corpo, é diversamente datada, e, como todos permanecem visivelmente na unidade de um corpo, é ele que se põe a saltar a duração. Seu movimento é algo que se premedita entre as pernas, o tronco, os braços, a cabeça, em algum foco virtual, e ele só se evidencia em seguida, mudando de lugar. Por que é que o cavalo fotografado no instante em que não toca o solo, em pleno movimento portanto, com as pernas quase dobradas por baixo dele, tem a aparência de estar saltando no lugar? E, em compensação, como é que os cavalos de Géricault correm na tela, numa postura, entretanto, que nenhum cavalo a galope assumiu jamais? É que os cavalos do *Derby de Epsom* dão-me a ver a tomada do corpo sobre o chão, e que, segundo uma lógica do corpo e do mundo que bem conheço, essas tomadas sobre o espaço são também tomadas sobre a duração. Rodin tem aqui uma palavra profunda: “É o artista que é verídico, e a foto é que é mentirosa, porquanto, na realidade, o tempo não pára”.^{3 6} A fotografia mantém abertos os instantes que a arrancada do tempo logo torna a fechar; ela destrói a ultrapassagem, a invasão, a “metamorfose” do tempo, que, ao contrário, a pintura torna visíveis, porque os cavalos têm em si o “deixar aqui e ir para ali”,^{3 7} porque têm um pé em cada instante. A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas. Há os mais sutis do que os de que Rodin fala: toda carne, e mesmo a do mundo, irradia para fora

^{3 5} Rodin, *L'Art*, conversas reunidas por Paul Gsell, Paris, 1911.

^{3 6} *Id.*, pág. 86. Rodin emprega a palavra “metamorfose”, mais adiante citada.

^{3 7} Henri Michaux.

de si mesma. Mas que, segundo as épocas e segundo as escolas, apeguemo-nos mais ao movimento manifesto ou ao monumental, a pintura nunca está completamente fora do tempo, porque está sempre no carnal.

Agora talvez se sinta melhor tudo o que esta palavrinha exprime: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou da presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do Ser, só no termo da qual eu me fecho sobre mim.

Sempre souberam disso os pintores. Da Vinci ³⁸ invoca uma “ciência pictural” que não fala por palavras (e ainda muito menos por números), e sim por obras que existem no visível à maneira das coisas naturais, e que, no entanto, por elas se comunica “a todas as gerações do universo”. Esta ciência, que calada, que, conforme dirá Rilke a propósito de Rodin, faz passarem para a obra as formas das coisas “não desseladas”, ³⁹ vem do olho e ao olho se dirige. Há que compreender o olho como a “janela da alma”. “O olho (. . .) pelo qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplação, é de tal excelência, que todo aquele que se resignasse a sua perda privar-se-ia de conhecer todas as obras da natureza cuja vista faz a alma ficar contente na prisão do corpo, graças aos olhos que lhe representam a infinita variedade da criação: quem perde os olhos abandona essa alma numa escura prisão onde cessa toda esperança de tornar a ver o sol, luz do universo.” O olho realiza o prodígio de abrir à alma aquilo que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas, e seu deus, o sol. Podé um cartesiano crer que o mundo existente não é visível, que a única luz é de espírito, que toda visão se faz em Deus. Um pintor não pode consentir em que a nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indireta, em que o que vemos não seja o próprio mundo, em que o espírito só tem que se avir com os seus pensamentos ou com outro espírito. Ele aceita, com todas as suas dificuldades, o mito das janelas da alma: cumpre que aquilo que é sem lugar esteja adstrito a um corpo; além disso, que seja por ele iniciado a todos os outros e à natureza. É preciso tomar ao pé da letra aquilo que a visão nos ensina: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto das coisas longínquas como das próximas, e que mesmo nosso poder de nos imaginarmos noutra lugar — “Estou em Petersburgo na minha cama, estou em Paris, meus olhos vêem o sol” ⁴⁰ —, de visarmos livremente, onde quer que eles estejam, a seres reais, ainda vai buscar a visão, torna a empregar meios que é dela que recebemos. Só ela nos ensina que seres diferentes, “exteriores”, estranhos um ao outro, estão todavia, absolutamente *juntos* — e é isto a “simultaneidade” —, mistério que os psicólogos manejam como uma criança maneja explosivos. Robert Delaunay diz brevemente: “A estrada de ferro é a imagem do sucessivo que se aproxima do paralelo: a paridade dos trilhos”. ⁴¹ Os trilhos que convergem e não convergem, que convergem *para* permanecerem lá

³⁸ Citação de Robert Delaunay, *op. cit.*, pág. 175.

³⁹ Rilke, *Auguste Rodin*, Paris, 1928, pág. 150.

⁴⁰ Robert Delaunay, *op. cit.*, págs. 115 e 110.

⁴¹ *Id. ibid.*

longe equidistantes, o mundo que é segundo a minha perspectiva *para ser* independente de mim, que é para mim *a fim de ser* sem mim, a fim de ser mundo. O “*quale visual*”⁴² dá-me, e só ele me dá, a presença daquilo que não sou eu, daquilo que é simples e plenamente. Fá-lo porque, como textura, ele é a concreção de uma visibilidade universal, de um único Espaço que separa e que reúne, que sustenta toda coesão (e até mesmo a do passado com o futuro, visto que ela não existiria se eles não fossem partes no mesmo Espaço). Cada coisa visual, por muito que se trate de um indivíduo, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Quer isto finalmente dizer que é próprio do visível ter um forro de invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência. “Na sua época, os nossos antípodas de ontem, os Impressionistas, tinham plena razão de estabelecerem a sua morada entre os renovos e as sarças do espetáculo cotidiano. Quanto a nós, nosso coração bate para nos levar para as profundezas (. . .). Estas estranhezas tornar-se-ão (. . .) realidades (. . .). Por isto que, em vez de se limitarem à restituição diversamente intensa do visível, elas anexam-lhe ainda parte do invisível ocultamente avistado.”⁴³ Há aquilo que atinge de frente o olho, as propriedades frontais do visível — mas há também aquilo que o atinge de baixo, a profunda latência postural em que o corpo se levanta para ver — e há o que atinge a visão por cima, todos os fenômenos do vôo, da natação, do movimento, onde ela participa não mais no peso das origens, mas sim nas realizações livres.⁴⁴ Por ela, o pintor toca portanto nos dois extremos. No fundo imemorial do visível algo se moveu, acendeu-se, o qual lhe invade o corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a tal suscitação, sua mão não é “nada mais que o instrumento de uma longínqua vontade”. A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser. “Certo fogo pretende viver, desperta; guiando-se ao longo da mão condutora, ele atinge o suporte e invade-o; depois, faísca saltitante, fecha o círculo que devia traçar: volta ao olho e para além.”⁴⁵ Neste circuito, nenhuma ruptura; e impossível é dizer que aqui finda a natureza e começa o homem ou a expressão. É, pois, o próprio Ser mudo que vem a manifestar seu próprio sentido. Eis aí por que o dilema da figuração e da não-figuração está mal posto: é a um tempo verdadeiro e sem contradição que nenhuma uva foi jamais o que ela é, na pintura mais figurativa, e que nenhuma pintura, mesmo abstrata, pode eludir o Ser, ou que a uva de Caravaggio é a própria uva.⁴⁶ Esta precessão daquilo que é sobre aquilo que se vê e se faz ver, daquilo que se vê e se faz ver sobre aquilo que é, é a própria visão. E, para dar a fórmula ontológica da pintura, quase que não se devem forçar as palavras do pintor, visto que Klee escrevia aos trinta e sete anos estas palavras que lhe foram gravadas no túmulo: “Sou inapreensível na imanência. . .”⁴⁷

⁴² Robert Delaunay, *op. cit.*, págs. 115 e 110.

⁴³ Klee, *Conférence d'Éna*, conforme W. Grohmann, *op. cit.*, pág. 365.

⁴⁴ Klee, *Wege des Naturstudiums*, 1923, segundo G. Di San Lanzo, *Klee*.

⁴⁵ Klee, citado por W. Grohmann, *op. cit.*, pág. 99.

⁴⁶ A. Berne-Joffroy, *Le Dossier Caravage*. Paris, 1959, e Michel Butor, *La Corbeille de l'Ambrosienne*, NRF, 1960.

⁴⁷ Klee. *Journal. op. cit.*

V

Já que profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia são ramos do Ser, e que cada um deles pode reproduzir toda a ramagem, em pintura não há “problemas” separados, nem caminhos verdadeiramente opostos, nem “soluções” parciais, nem progresso por acumulação, nem opções sem recuo. Nunca fica excluído que o pintor retome um dos emblemas que ele havia afastado, bem entendido, fazendo-o falar de modo diverso: os contornos de Rouault não são os contornos de Ingres. A luz — “velha sultana”, diz Georges Limbour, “cujos encantos murcharam no início deste século”⁴⁸ — enxotada a princípio pelos pintores da matéria, reaparece enfim em Dubuffet como uma certa textura da matéria. Nunca se está ao abrigo desses retornos. Nem das menos esperadas convergências: há fragmentos de Rodin que são estátuas de Germaine Richier, *porque eles eram escultores*, isto é, estavam ligados a uma só e mesma rede do Ser. Pela mesma razão, nada é jamais adquirido. Em “trabalhando” um dos seus diletos problemas, ainda que fosse o do veludo ou da lã, o verdadeiro pintor transtorna, sem o saber, os dados de todos os outros. Mesmo quando parece ser parcial, a sua pesquisa é sempre total. No momento em que acaba de adquirir um certo “savoir-faire”, percebe que abriu outro campo, em que tudo o que pôde exprimir antes tem de ser repetido de modo diferente. De sorte que aquilo que encontrou, ele ainda não o tem, deve ainda ser procurado, sendo o achado aquilo que leva a outras pesquisas. A idéia de uma pintura universal, de uma totalização da pintura, de uma pintura inteiramente realizada, é destituída de sentido. Mesmo que durasse milhões de anos ainda, para os pintores o mundo, se permanecer mundo, ainda estará por pintar, findará sem ter sido acabado. Panofsky mostra que os “problemas” da pintura, os que lhe imantam a história, muitas vezes são resolvidos de modo indireto, e não na linha das pesquisas que a princípio os haviam suscitado; ao contrário, quando, no fundo do “impasse”, os pintores parecem esquecê-los, deixam-se atrair para outro lugar, e súbito, em plena diversão, reencontram-nos e transpõem o obstáculo. Esta historicidade surda que avança, no labirinto, por desvios, transgressão, usurpação e pressões súbitas, não significa que o pintor não saiba o que quer, mas sim que o que ele quer está aquém das metas e dos meios, e comanda do alto toda a nossa atividade *útil*.

Somos tão fascinados pela idéia clássica da adequação intelectual, que esse “pensamento” mudo da pintura nos deixa, às vezes, a impressão de um vão redemoinho de significados, de uma palavra paralisada ou abortada. E, se se responde que nenhum pensamento se desliga inteiramente de um suporte; que o único privi-

⁴⁸ G. Limbour. *Tableau Bon Levain à Vous de Cuire la Pâte; l'Art Brut de Jean Dubuffet*, Paris, 1953.

légio do pensamento falante é haver tornado o seu manejável; que, tanto quanto as da pintura, as figuras da literatura e da filosofia não são efetivamente adquiridas, não se acumulam num tesouro estável; que até mesmo a ciência ensina a reconhecer uma zona do “fundamental” povoada de seres espessos, abertos, dilacerados, dos quais não vem a pêlo tratarmos aqui exaustivamente, como a “informação estética” dos cibernéticos ou os “grupos de operações” matemático-físicas, e que, enfim, em parte alguma estamos em condições de levantar um inventário objetivo, nem de pensar um progresso em si; que é toda a história humana que está, em certo sentido, estacionária, e então! diz o entendimento, como Lamiel, *é só isso?* Será que o mais alto ponto da razão é verificar esse deslizamento do solo debaixo de nossos pés, é chamar pomposamente de interrogação um estado de estupefação continuada, de pesquisa um caminhar em círculo, de Ser aquilo que nunca é completamente?

Porém esta decepção é a do falso imaginário, que reclama uma positividade que preenche exatamente o seu vazio. É o pesar de não ser tudo. Pesar que não é nem sequer inteiramente fundado. Porquanto, se nem em pintura, nem mesmo alhures não podemos estabelecer uma hierarquia das civilizações, nem falar de progresso, não é que algum destino nos segure por trás, é, antes, que, em certo sentido, a primeira das pinturas ia até o fundo do porvir. Se nenhuma pintura remata a pintura, se mesmo nenhuma obra se remata absolutamente, cada criação muda, altera, aclara, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é somente que, como todas as coisas, elas passam; é também que têm diante de si quase toda a sua vida.

Le Tholonet, julho-agosto de 1960.



OS
PENSADORES

ABRIL CULTURAL