

ROLAND BARTHES

O ÓBVIO  
E O OBTUSO

ENSAIOS CRÍTICOS III

SBD-FFLCH-USP



238643

*Tradução de*  
LÊA NOVAES

2ª impressão



EDITORA  
NOVA  
FRONTEIRA



CY TWOMBLY  
OU  
NON MULTA SED MULTUM

para I von,  
para Renaud e para William

Quem é Cy Twombly (que, aqui, chamaremos TW)? O que faz? Como dar um nome ao que faz? Palavras surgem espontaneamente (“desenho”, “grafismo”, “rabiscos”, *gauche*, “infantil”). E, aqui, nos encontramos diante de um problema de linguagem: essas palavras (o que é bastante estranho), não soam *falso* nem *bem*; pois, por um lado, a obra de TW coincide plenamente com sua aparência, e é necessário atrever-se a afirmar que é uma obra banal; mas, por outro lado — e aqui reside o enigma —, esta aparência não coincide com essa linguagem, que deveria despertar sentimentos de simplicidade e inocência naqueles que a contemplam. “Infantis”, os grafismos de TW? Sim, e por que não? Mas, não apenas infantis: há algo de mais, ou de menos, ou algo paralelo. Dizem: esta tela de TW é *isto*, é *aquilo*; mas, trata-se antes de algo de muito diferente, a partir *disto* ou *daquilo*: em uma palavra, ambígua porque literal e metafórica, é *déplacée*.

Percorrer a obra de TW com os olhos e com os lábios é, pois, um permanente negar *aquilo que parece ser*. É uma obra que não exige que se contradiga as palavras da cultura (a espontaneidade do homem é sua cultura), simplesmente que se as desloque, que se as destaque, que se lhes dê outro enfoque. TW força, não a recusar, mas — o que é, talvez, mais subversivo — a transpassar o estereótipo estético; enfim, obriga-nos a um *trabalho de linguagem* (e não é exatamente esse trabalho — *nosso* trabalho — que dá seu valor a uma obra?).

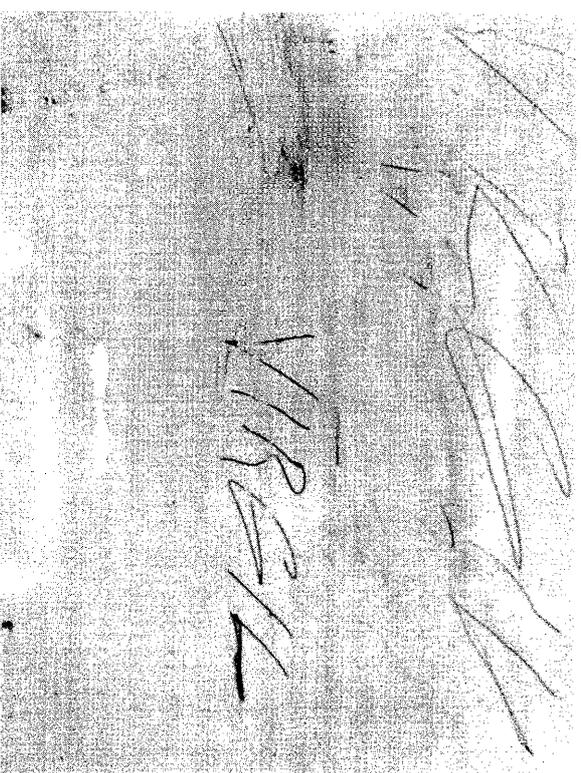
## ESCRITURA

A obra de TW — outros já o disseram — é escritura, tem uma certa relação com a caligrafia. Não é, no entanto, uma relação de imitação, tampouco de inspiração; uma tela de TW é apenas o que se poderia chamar o campo *alustivo* da escritura (a alusão, figura de retórica, consiste em dizer uma coisa com a intenção de fazer com que o receptor compreenda outra coisa). TW faz referência à escritura (como alude também, frequentemente, à cultura, através das palavras: *Virgil, Sesostris*), e, depois, passa a outra coisa, vai para outro lugar. Para onde? Precisamente para longe da caligrafia, isto é, da escritura formada, desenhada, apoiada, modelada, do que se chamava, no século XVIII, mão de artista (*la belle main*).

TW diz à sua maneira que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, *deixando-a correr*: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência. Tentaremos raciocinar por comparação. Qual é a essência de uma calça (se há alguma)? Não é, seguramente, esse objeto afetado e retílico que vemos pendurado nos cabides, nas grandes lojas de departamentos; é mais bem essa forma de tecido, que a mão de um adolescente amontoa no chão, ao despir-se, cansado, preguiçoso, indifferente. A essência de um objeto tem alguma relação com o que dele resta: não obrigatoriamente o que dele resta depois de muito usado, mas o que é *jogado* porque não se quer mais usar. Assim, também, são as escrituras de TW. São restos de uma preguiça, conseqüentemente, de extrema elegância; como se, da escritura, ato erótico desgastante, restasse o cansaço amorofo: essa roupa caída, atirada a um canto da folha.

\*\*\*

A letra, feita por TW — o oposto de uma letrina —, é uma letra traçada sem capricho. No entanto, não é infantil, pois a criança capricha, faz um esforço, morde a ponta da língua; trabalha com afino para dominar o código dos adultos. TW, ao contrário, dele se afasta, sua mão arrasta-se, é sem energia, parece entrar em levitação; dir-se-ia que a palavra foi escrita *com a ponta dos dedos*, não por asco ou tédio, mas por uma espécie de fantasia aberta à



lembrança de uma cultura morta, cujo vestígio é constituído por algumas palavras. Chateaubriand: “Nas ilhas da Noruega estão desenterrando algumas urnas gravadas com caracteres indecifráveis. A quem pertencem essas cinzas? Os ventos não sabem.” A escritura de TW é ainda mais vã: é decifrável, não é interpretável; nem por isso deixa de ter a função de traduzir esse “vago”, que impediu TW, no exercício, de ser um bom decifrador de códigos militares (*I was a little too vague for that*). Ora, o vago, paradoxalmente, exclui qualquer idéia de enigma; o vago não combina com a morte; o vago está vivo.

\*\*\*

Da escritura, TW retém o gesto, não o produto. Mesmo que seja possível consumir esteticamente o resultado de seu trabalho (o que se chama a obra, a tela), mesmo que as produções de TW façam parte (e não podem furtar-se) de uma História e de uma Teoria da Arte, o que é mostrado por TW é um gesto. O que vem a ser um gesto? Algo como o complemento de um ato. O ato é

transitivo, objetiva apenas suscitar um objeto, um resultado: já o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma *atmosfera* (no sentido astronômico do termo). Façamos a distinção entre a *mensagem*, que quer produzir uma informação, o *signo*, que quer produzir uma intenção, e o *gesto*, que produz todo o restante (o “suplemento”) sem querer obrigatoriamente produzir alguma coisa. O artista (utilizaremos ainda essa palavra um pouco *kitsch*) é, por estatuto, um operador de gestos; quer e, ao mesmo tempo, não quer produzir um efeito; os efeitos que produz não são obrigatoriamente intencionais; são feitos inversos, derramados, que lhe escaparam, que voltam a ele e provocam, então, modificações, desvios, leveza do traço. No gesto é, assim, abolida a distinção entre a causa e o efeito, a motivação e o objetivo, a expressão e a persuasão. O gesto do artista — ou o artista como gesto — não rompe a cadeia motivadora dos atos, aquilo que o budista chama o *karma* (não se trata de um santo, de um asceta), mas a confunde, a retoma até não mais encontrar seu sentido. No zen (japonês), a esta ruptura brusca (por vezes muito tênue) de nossa lógica causal (simplicio) chamam: um *satori*: por uma circunstância ínfima, irrisória, aberrante, bizarra, o sujeito *desperta* para uma negatividade radical (que já não é uma negação). Considero os “grafismos” de TW pequenos *satoris*: partindo da escritura (campo causal, talvez: escrevemos, dizem, para comunicar), são como estilhaços inúteis, que nem chegam a ser letras interpretadas, que vêm anular o ser ativo da escritura, a malha de suas motivações, mesmo se estéticas: a *escritura* já não habita nenhum espaço, é totalmente *demais*. Não é neste limite extremo que começa verdadeiramente a “arte”, o “texto”, todo esse “paranada” do homem, sua perversão, seu esforço?

\* \* \*

TW foi comparado a Mallarmé. Mas, o que motivou essa aproximação, ou seja, uma espécie de estatismo superior que os uniria, não existe em TW nem em Mallarmé. Criticar a linguagem, como fez Mallarmé, implica uma intenção séria e perigosa — diferente do objetivo da estética. Mallarmé quis desconstruir a frase, veículo secular (para a França) da ideologia. Lentamente, arrastando-se, se assim podemos dizer, TW desconstrói a escritura. Desconstruir

não quer absolutamente dizer: tornar irreconhecível; nos textos de Mallarmé a língua francesa é reconhecida, funciona — em certos trechos, é verdade. Também nos grafismos de TW a escritura é reconhecida; chega a apresentar-se como escritura. As letras formadas, no entanto, já não fazem parte de nenhum código gráfico, assim como os grandes sintagmas de Mallarmé já não fazem parte de nenhum código retórico — nem do código da destruição.

\* \* \*

Não há nada escrito em uma determinada tela de TW, no entanto essa superfície parece ser o receptáculo do escrito. Assim como a escritura chinesa nasceu, dizem, das ranhuras de uma carapaça demasiadamente aquecida de tartaruga, também o que há de escritura na obra de TW nasce da própria superfície. Nenhuma superfície é virgem: tudo já nos chega áspero, descontínuo, desigual, marcado por algum acidente: o grão do papel, as manchas, a trama, o entrelaçado de traços, os diagramas, as palavras. Ao cabo desta enumeração, a escritura perde sua violência: o que se impõe não é tal ou tal escritura, nem mesmo o ser da escritura, e sim a idéia de uma textura gráfica: “*para escrever*”, diz a obra de TW, como, em outras circunstâncias, se diz: “*para levar*”, “*para comer*”.

## CULTURA

Ao longo da obra de TW, os germes da escritura vão da maior escassez até a multiplicação delirante: é como um prurido gráfico. A escritura, por tendência, torna-se, então, cultura. Quando a escritura pressiona, explode, comprime-se até as margens, leva à idéia do Livro. O Livro que está virtualmente presente na obra de TW é o velho Livro, o Livro anotado: uma palavra acrescentada invade as margens, as entrelinhas: é a glosa.

Quando TW escreve e repete uma única palavra — *Virgil*, isso já constitui um comentário sobre Virgílio, pois o nome, escrito a mão, nos traz toda uma idéia da cultura antiga, e atua como uma citação: de um tempo antigo, de estudos desusados, calmos, preguiçosos, discretamente decadentes: colegas ingleses, versos lati-

nos, carteiros, escritos a lápis. Assim é a cultura para TW: um bem-estar, uma lembrança, uma ironia, uma postura, um gesto *dandy*.

### “GAUCHE”

Alguém disse que TW parece desenhado, traçado com a mão esquerda. A língua francesa é destra: a tudo o que se desloca sem firmeza, que dá voltas, que é desajeitado, inábil, chama *gauche*, e fez desse *gauche* — noção ética, julgamento, condenação — um termo físico, de pura denotação, que substitui abusivamente a velha palavra “sinistro” e designa tudo que está à esquerda do corpo: aqui, o subjetivo, *ao nível da língua*, cria o objetivo (como, também em nossa língua francesa, uma metáfora sentimental dá seu nome a uma substância inteiramente física: o apaixonado que se inflama, o *amado*, paradoxalmente, empresta seu nome a toda matéria condutora de fogo: o *amadou*). Esta história etimológica mostra-nos que, ao produzir uma escritura que parece *gauche* (canhota), TW desartuma a ética do corpo: ética das mais arcaicas, pois que assimila a “anomalia” a uma deficiência, e a deficiência a um erro. O fato de serem seus grafismos, suas composições como que “gauches”, coloca TW na lista dos proscritos, dos marginais — onde vai encontrar, é evidente, as crianças, os doentes: o *gauche* (canhoto) é uma espécie de cego: vê mal a direção e o alcance de seus gestos; é guiado apenas por sua mão, pelo desejo de sua mão, e não pela aptidão instrumental dessa mão; o olho é a razão, a evidência, o empirismo, a verossimilhança, tudo o que serve para controlar, coordenar, imitar, e, como arte exclusiva da visão, toda nossa pintura passada foi submetida a uma racionalidade repressiva. De uma certa maneira, TW libera a pintura da visão; pois o *gauche* (canhoto) desfaz o laço existente entre a mão e o olho: desenha no escuro (como fazia TW, no exercício).

\* \* \*

TW, contrariamente a tantos pintores atuais, mostra o gesto. Não nos pede para ver, pensar, saborear o produto, e sim para rever, identificar, e, se assim podemos dizer, “gozar” o movimento que resulta do *gesto*. Ora, desde que a humanidade pratica a escrita

manual, exceção feita à impressão, o trajeto da mão — e não a percepção visual de sua obra — é o ato fundamental pelo qual as letras são definidas, estudadas, classificadas: esse ato dirigido é o que se chama, em paleografia, o *ductus*: a mão conduz o traço (de cima para baixo, da esquerda para a direita, girando, apoiando, interrompendo etc.); evidentemente, é na escrita ideológica que o *ductus* é mais importante: rigorosamente codificado, permite classificar os caracteres de acordo com o número e a direção das pinceladas, cria a própria possibilidade do dicionário para uma escritura sem alfabeto. O *ductus* impera na obra de TW: não suas regras, mas seus jogos, suas fantasias, suas indagações, suas preguiças. Em suma, é uma escrita de que apenas restaria a inclinação, a cursividade; no grafismo antigo, cursivo nasceu da necessidade (econômica) de escrever mais rapidamente: erguer a pena custava caro. Na obra de TW, é o exato contrário: cai como chuva miúda, deixa-se como capim ao vento, apaga-se por falta do que fazer, como se quisesse tornar visível o tempo, a vibração do tempo.

\* \* \*

Muitas composições lembram, e isso já foi dito, os *scrawls* das crianças. A criança é o *infans*, aquele que ainda não fala; mas, a criança que guia a mão de TW, esta já sabe falar, é um menino de escola: papel quadriculado, lápis de cor, caderno de caligrafia, letras repetidas, pequenos arabescos, como a fumaça que sai da locomotiva nos desenhos infantis. No entanto, uma vez mais, o este-reótipo (“o que isso parece ser”) inverte-se sutilmente. A produção (gráfica) da criança nunca é ideal: une, sem intermediário, a marca objetiva do instrumento (um lápis, objeto comercial) e o *id* do pequeno ser que se inclina, apóia, insiste sobre a folha. Entre o instrumento e a fantasia, TW interpõe uma idéia: o lápis de cor transforma-se em cor-lápis: a lembrança (do menino de escola) faz-se signo total: do tempo, da cultura, da sociedade (tudo isto está mais perto de Proust do que de Mallarmé).

A *gaucherie* (falta de jeito) raramente é leve; na maioria das vezes, *gauchir* é apoiar; a verdadeira inabilidade insiste, obstina-se, quer ser amada (assim como a criança quer *montrer* o que faz, exhibe, radiante, seu trabalho à sua mãe). TW freqüentemente inverte essa *gaucherie* astuta a que já aludi: o traço não é apoiado, ao contrário, esfluma-se, não dissimulando a marca sutil deixada pelo borracha: a mão traçou algo que seria uma flor e, em seguida, pôs-se a preguiçar sobre as linhas traçadas; a flor foi escrita e, depois, desescrita; os dois movimentos, porém, continuam vagamente superpostos: é um palimpsesto perverso: três textos (se acrescentarmos essa espécie de assinatura, de legenda ou de citação: *Sesstris*) estão diante de nós, um tendendo a apagar o outro, mas com o único objetivo de fazer com que possamos ler esse apagar: verdadeira filosofia do tempo. Como sempre, é necessário que a vida (a arte, o gesto, o trabalho) testemunhe sem desespero seu inelutável desaparecimento: ao entrelaçar-se (como esses *encadados*, resultado de um único e mesmo gesto da mão, repetido, traduzido), ao mostrar seu nascimento (o que foi, outrora, o sentido do *esboço*), as formas (pelo menos as de TW) já não cantam as maravilhas da criação, nem as normas esterilidades da repetição; dir-se-ia que lhes cabe unir, em um único estado, aquilo que aparece e aquilo que desaparece; separar a exaltação da vida do medo da morte é banal; a utopia, cuja linguagem pode ser a arte, mas a que resiste toda neurose humana, é produzir um único afeto: nem Eros, nem Tanato, mas Vida-Morte, com um único gesto, um único pensamento. A arte de TW aproxima-se mais dessa utopia, para mim, pelo menos, do que a arte violenta ou a arte fria; essa arte de TW, impossível de se classificar, porque une, com um traço inimitável, a inscrição e o apagar, a infância e a cultura, a deriva e a invenção.

## SUPORTE?

TW parece ser um “anticolorista”. Mas, o que é a cor? Um prazer. Este prazer existe em TW. Para compreendê-lo, é necessário lembrar-se de que a cor é *também* uma idéia (uma idéia sensual): para que haja cor (no sentido de prazer), não é necessário que a cor seja submetida a modos enfáticos de existência; não é

necessário que seja intensa, violenta, rica, ou mesmo delicada, refinada, rara, ou ainda imóvel, pastosa, fluida etc.; enfim, não é necessário que haja afirmação, *instalação* da cor. Basta que apareça, que esteja presente, que se inscreva como um traço vago no canto dos olhos (metáfora que, em *As Mil e Uma Noites*, designa a excelência de uma narração), basta que instaure a ruptura de alguma coisa: que passe diante dos olhos, como uma aparição, pois a cor é como uma pálibeira que se fecha, um leve desmató. TW não pinta a cor; no máximo, colore; mas é um colorido raro, interrompido, como se experimentasse a qualidade de um lápis. Esta cor escassa faz-nos ler, não um efeito (menos ainda uma semelhança), mas um gesto, o prazer de um gesto: é ver brotar da ponta dos dedos, dos olhos, algo que é ao mesmo tempo esperado (sei que o lápis com que trabalho é azul) e inesperado (não só não sei que tom de azul vai produzir, mas, ainda que o soubesse, ficaria surpreso, pois a cor, à semelhança do *acontecimento*, renova-se sem cessar: é precisamente o *gesto* que faz a cor, como faz, também, o prazer).

\* \* \*

Além disso, como podemos imaginar, a cor *já* está no papel de TW, pois que este *já* está maculado, alterado, tomado por uma luminosidade que não se pode classificar. Apenas o papel do escritor é branco, “limpo”, e esse papel immaculado não é o menor de seus problemas (a página em branco, por vezes, provoca pânico: como “maculá-la”?); o infortúnio do escritor, sua diferença (em relação ao pintor, e sobretudo ao pintor de escritura como TW), é que o grafite lhe é proibido: TW é, em suma, um escritor que teria direito ao grafite, de pleno direito e abertamente. Como sabemos, o que faz o grafite não é, na verdade, nem a inscrição nem sua mensagem, é a parede, o fundo, a mesa; é porque o fundo já tem existência total, enquanto objeto que já viveu, que a escritura, sobre esse fundo, torna-se suplemento enigmático: o que perturba a ordem é o que está *demais*, em demasia, fora de seu lugar; ou ainda: é porque o fundo *não é próprio*,\* é impróprio ao

\* Em francês *propre* quer dizer: próprio, limpo. (N. do T.)

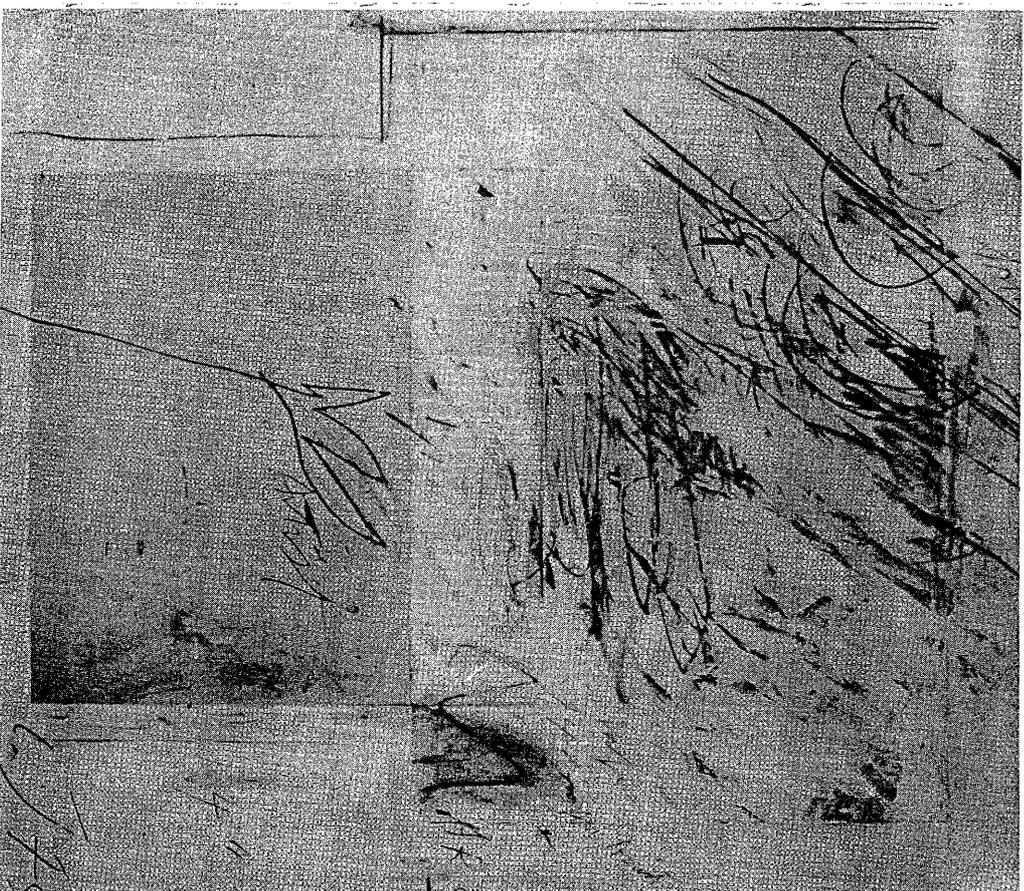
pensamento (ao contrário da página branca do filósofo), e logo inteiramente próprio a tudo o que resta (a arte, a preguiça, a pulsão, a sensualidade, a ironia, o gosto: tudo o que pode ser percebido pelo intelecto como catástrofes estéticas).

\*\*\*

Como em uma operação cirúrgica extremamente delicada, tudo acontece (na obra de TW) nesse momento infinitesimal em que a cera do lápis toca o grão do papel. A cera, substância macia, adere a pequenas asperezas do campo gráfico, e o traço leve de TW é como que feito pelo rastro desse vôo leve de abelhas. Singular aderência, que contradiz a própria idéia de aderência: é como uma carícia cujo valor estaria apenas na lembrança que deixou; mas, esse *passado* do traço pode ser igualmente definido como seu futuro: o lápis, de ponta fina ou grossa (não se sabe o que vai produzir), *vai* tocar o papel: tecnicamente, a obra de TW parece conjugar-se no passado e no futuro, nunca verdadeiramente no presente; dir-se-ia que há, apenas, a lembrança ou o anúncio do traço: sobre o papel — e devido ao papel — o tempo está em perpétua incerteza.

\*\*\*

Tomemos um desenho de arquiteto ou engenheiro, a é pura de um aparelho ou de algum projeto imobiliário: o que vemos não é absolutamente a materialidade do grafismo; e sim o sentido, totalmente independente do desempenho do técnico; em suma, não vemos nada, salvo uma espécie de inteligibilidade. Vamos, agora, descer um grau na matéria gráfica: diante de uma escritura traçada a mão, o que consumimos é, mais uma vez, a inteligibilidade dos signos, porém elementos opacos, insignificantes — ou antes, de uma outra significância — retêm nosso olhar (e, já, nosso desejo): o traçado nervoso das letras, o entrelaçado das hastes, todos esses acidentes desnecessários ao funcionamento do código gráfico e que, consequentemente, já constituem suplementos. Afastemo-nos ainda mais do sentido: um desenho clássico não oferece à leitura nenhum signo constituído; já não passa nenhuma mensagem funcional; vou, então, investir meu desejo no desempenho da analogia, na perfeição



da feitura, na sedução do estilo, enfim, no estado final do produto: é realmente um objeto que é oferecido à minha contemplação. Nessa cadeira, que vai do esquema ao desenho, e ao longo da qual o sentido pouco a pouco se evapora, para dar lugar a um "lucro" cada vez mais inútil, TW ocupa o termo extremo: signos, por vezes, mas, empalidecidos, *gauches* (como já dissemos), como se fosse indifferente a TW que os decifrássemos, porém sobretudo, se assim podemos dizer, o *último estado* da pintura, seu chão: o papel ("TW confessa ter mais o sentido do papel do que da pintura"). Produz-se, no entanto, uma estranha inversão: o desenho pode reaparecer, absorvido de toda função técnica, expressiva ou estética, porque o sentido foi esgotado, porque o papel tomou-se o que somos obrigados a chamar *objeto do desejo*; em certas composições de TW, o desenho do arquiteto, do ebanista, ou do medidor volta, como se livremente retomássemos a origem da cadeira, purificada, doravante liberada das razões que, há séculos, pareciam justificar a reprodução gráfica de um objeto *reconhecível*.

## CORPO

O traço — todo traço inscrito na folha — desmente o corpo importante, o corpo de carne, o corpo de humores; o traço não nos leva à pele nem às mucosas; o que diz o traço é o corpo que arranha, que roça (podemos até dizer: que faz cócegas); pelo traço, a arte desloca-se; seu centro já não é o objeto do desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito desse desejo: o traço, por leve ou incerto que seja, remete sempre a uma força, a uma direção; é um *ergon*, um trabalho, que oferece à leitura o que ficou de sua pulsão, de seu desgaste. O trabalho é uma ação visível.

\*\*\*

O traço de TW é inimitável (tentem imitá-lo: o que farão não será de vocês nem dele; será *nada*). Ora, o que é, na verdade, inimitável é o corpo; nenhum discurso, verbal ou plástico — exceção feita ao discurso rude da ciência anatômica —, pode reduzir um corpo a um outro corpo. A obra de TW oferece à leitura a seguinte

fatalidade: meu corpo nunca será o teu. Desta fatalidade — em que se resume uma certa infelicidade humana — só uma possibilidade de escape: a sedução: que meu corpo seduza, transporte ou perturbe outro corpo.

\*\*\*

Em nossa sociedade, o menor traço gráfico, desde que vindo desse corpo inimitável, desse corpo certo, vale milhões. O que é consumido (pois que se trata de uma sociedade de consumo) é um corpo, uma "individualidade" (isto é: que tampouco pode ser dividida). Em outras palavras, é o corpo do artista que está preso à sua obra: uma troca em que não se pode deixar de reconhecer o contrato de prostituição. Será este contrato característico da sociedade capitalista? Poder-se-á dizer que esse corpo define especificamente os usos comerciais de nossos meios artísticos (frequentemente chocantes para muitos)? Na China Popular vi obras de pintores rurais cujo trabalho era, em princípio, livre de qualquer troca; ora, ocorria, então, uma curiosa troca de lugares: o pintor mais aplaudido havia produzido um desenho correto e banal (retrato de um funcionário lendo); no traço gráfico, nenhum corpo, nenhuma paixão, nenhuma preguiça, nada a não ser a intenção de uma operação analógica (fazer "parecido", expressivo); em contrapartida, havia na exposição um sem-número de outras obras, de estilo dito *naïf*, nas quais, a despeito do tema realista, o corpo delirante do artista amador insistia, explodia, gozava (pelo arredondado voluptuoso dos traços, o desenfreado da cor, a repetição embragadora dos motivos). Dizendo de outra maneira: o corpo vai sempre mais além da troca em que está envolvido: nenhum comércio, nenhuma virtude política podem esgotar o corpo; há sempre um ponto extremo em que o corpo entrega-se *por nada*.

\*\*\*

Esta manhã, prática fecunda — ou, pelo menos, agradável: folheio lentamente um álbum em que estão reproduzidas obras de TW, e, muitas vezes, interrompo a contemplação para tentar, rapidamente, fazer, eu mesmo, alguns rabiscos; não imito dire-

tamente TW (de que serviria?), imito o *tracing* que deduzo, senão inconscientemente, pelo menos pensativamente, de minha leitura; não copio o produto, mas a produção. Tento encontrar o mesmo *passo da mão*.

\*\*\*

Pois que (pelo menos paramou corpo), assim é a obra de TW: uma *produção*, delicadamente prisioneira, encantada nesse produto estético a que chamamos tela, desenho, cuja coleção (álbum, exposição) é apenas uma antologia de *vestígios*. Essa obra obriga o leitor de TW (digo: *leitor*, embora nada haja a decifrar) a uma crítica filosófica do tempo: deve contemplar retrospectivamente um movimento, o antigo de venir da mão; mas, a partir desse momento, revolução salutar, o produto (todo produto?) parece como que um engodo: toda arte, enquanto armazenada, consignada, publicada, é denunciada como sendo *imaginária*: o real, a que nos leva, sem cessar, a obra de TW, é a produção: a cada traço, TW faz explodir o Museu.

\*\*\*

Há uma forma do traçado que poderíamos chamar sublime, porque desprovida de qualquer rabisco, de qualquer lesão: o instrumento que traça (pincel, lápis), que desce sobre a folha, nela aterrissa — ou aluminissa: há simplesmente um *pousar*: à rareficação quase oriental da superfície um pouco manchada (que é o *objeto*), responde a extenuação do movimento que nada capta, apenas deposita.

\*\*\*

Se a distinção entre *produto* e *produção*, na qual, a meu ver, repousa toda a obra de TW, pode parecer um pouco sofisticada, pensemos no esclarecimento decisivo que certas oposições terminológicas trouxeram às atividades psíquicas, à primeira vista, confusas: o psicanalista inglês D.W. Winnicott mostrou o quanto era falso reduzir o jogo da criança a uma pura atividade lúdica,

através da oposição entre o *game* (jogo estritamente regulamentado) e o *play* (jogo que se desenvolve livremente). TW, é evidente, está do lado do *play*, não do *game*. Mas isto não é tudo; em um segundo tempo de seu raciocínio, Winnicott passa do *play*, ainda muito rígido, ao *playing*: o real da criança — e do artista — é o processo de manipulação, não o objeto produzido (Winnicott chega a substituir sistematicamente o conceito pelas formas verbais que lhe correspondem: *fantasying, dreaming, living, holding* etc.). Tudo isto aplica-se muito bem a TW: sua obra não depende de um conceito (*tracé*), mas de uma atividade (*tracing*), dizendo melhor: de um campo (a folha), enquanto aí se desenrola uma atividade. Para Winnicott, o jogo é assimilado pelo espaço que ocupa: para TW, o “desenho” desaparece e cede lugar ao espaço que habita, mobiliza, trabalha, sulca — ou dilui.

## MORALIDADE

O artista não tem uma *moral*, mas uma *moralidade*. Há, em sua obra, algumas perguntas: *o que representam os outros para mim? Como devo desejá-los? Como satisfazer seus desejos? Como viver entre eles?* Ao enunciar sempre uma “visão sutil do mundo” (assim diz Tao), o artista *compõe* o que é invocado (ou recusado) por sua cultura, e o que clama seu próprio corpo: tudo aquilo que é evitado, *que é evocado*, que é repetido, ou ainda: proibido/desejado: eis o paradigma que, como duas pernas, faz com que o artista caminhe *enquanto produz*.

\*\*\*

Como produzir um traço que não seja tolo? Não basta ondulá-lo um pouco para torná-lo vivo: é necessário — já o dissemos — *gauchir* o traço: há sempre um pouco de *gaucherie* na inteligência. Observemos essas duas linhas paralelas traçadas por TW: acabam por unir-se, como se não tivessem podido “agüentar” indefinidamente a separação obscurada que matematicamente as define. O que parece intervir no traço de TW e conduzi-lo ao limite dessa misteriosa *disgráfia* que faz sua arte, é uma certa pergunta: é pre-

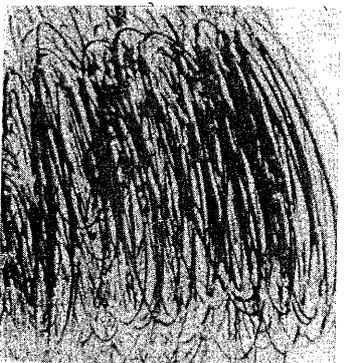
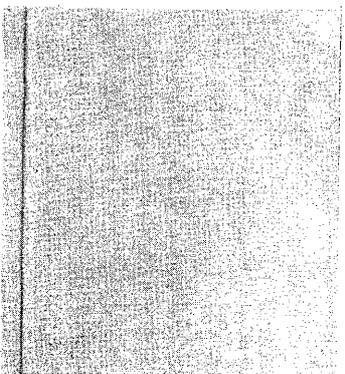
cisamente o que permite o “desenho”, mas não a “pintura” (toda cor abandonada, desprezada, é violenta), nem a escritura (toda palavra nasce inteira, voluntária, armada pela cultura). Essa “preguiça” de TW é, no entanto, tática: permite-lhe evitar a banalidade dos códigos gráficos, sem se prestar ao conformismo das destruições: é, em todos os sentidos da palavra, *tato*.

\*\*\*

O trabalho de TW, coisa rara, não tem nenhuma agressividade (como já foi dito por alguém, é o que o diferencia de Paul Klee). Creio conhecer a razão desse efeito tão contrário a toda arte em que o corpo está engajado: TW parece proceder à maneira de certos pintores chineses, que devem lograr o traço, a forma, a figura, com o primeiro gesto, sem possibilidade de corrigir-se, devido à fragilidade do papel, da seda: é pintar *alla prima*. Também TW parece traçar seus grafismos *alla prima*; mas, enquanto o gesto chinês traz em si um grande perigo, o perigo de “pôr a perder” a figura (por falta de analogia), o traçado de TW é absolutamente seguro: é sem objetivo, sem modelo, sem instância; é sem *telos*, e, por conseguinte, sem riscos: por que “corrigir-se”, se não há mestre? Daí se conclui que toda agressividade é, de uma certa forma, inútil.

\*\*\*

O valor que TW deposita em sua obra está no que Sade chamava o *princípio da delicadeza* (“Respeito os gostos, as fantasias... acho



que são respeitáveis... pois que a mais bizarra de todas, bem analisada, leva sempre a um princípio de delicadeza”). Enquanto princípio, a delicadeza não é nem moral, nem cultural; é uma pulsão (por que a pulsão seria, de direito, violenta, grosseira?), *uma certa exigência do próprio corpo*.

\*\*\*

*24 short pieces*: há, aqui, algo de Webern e do haikai japonês. Trata-se, nos três casos, de uma arte paradoxal, que seria provocante (se não fosse delicada), porque a concisão frustra a profundidade. De maneira geral, tudo o que é breve parece resumido. A escassez gera a densidade, e a densidade gera o enigma. Encontramos na obra de TW os dois desvios: há um certo silêncio, ou, para ser mais exato, um ténue crepitar da folha, mas esse fundo é, em si mesmo, uma força positiva; se invertemos a relação habitual da feitura clássica, poderíamos dizer que o traço, a hachura, a forma, enfim, o acontecimento gráfico, é o que permite que a folha exista, signifique, goze. (“O ser, diz Tao, oferece possibilidades, e é pelo não-ser que se as utiliza.”) O espaço tratado já não é mais enumerável, sem deixar, no entanto, de ser plural: não é de acordo com esta oposição quase insustentável, pois que exclui simultaneamente o número e a unidade, a dispersão e o centro, que se deve interpretar a dedicatória de Webern para Alban Berg: “*Non multa, sed multum*”?

\*\*\*

Há pinturas nervosas, possessivas, dogmáticas; impõem o produto, emprestam-lhe a tirania de um conceito ou da violência de uma cobiça. A arte de TW — e nisto está sua moralidade — bem como sua extrema singularidade histórica — *não quer captar nada*; equilibra-se, flutua, oscila entre o desejo — que, sutilmente, anima a mão — e a delicadeza, que a libera; se fosse necessário referir essa obra a algo, esse algo teria que vir de muito longe, de fora do domínio da pintura, de fora do Ocidente, de fora dos séculos históricos, quase no limite do sentido, e dizer com Tao Tö King:

Produz sem apropriar-se,  
Trabalha sem nada esperar,  
A obra terminada, esquece-a,  
e porque a esquece,  
a obra permanecerá.

Extrato de *Cy Twombly: catalogue  
raisonné des oeuvres sur papier*, por  
Yvon Lambert.  
© 1979, Multithpia ed., Milão.

---

## LEITURAS: A ARTE

### SABEDORIA DA ARTE

Quaisquer que sejam os avatares da pintura, quaisquer que sejam o suporte, a moldura, fazemos, sempre, a mesma pergunta: *o que se passa aqui?* Sobre tela, papel ou parede, trata-se de uma cena em que algo acontece (e, se em algumas formas de arte, o artista, deliberadamente, quer que nada aconteça, é, também, uma aventura). Há que se abordar o quadro (mantemos esse nome cômodo, embora antigo) como uma espécie de teatro à italiana: abre-se a cortina, esperamos, recebemos, compreendemos; e, terminada a cena, desaparecido o quadro, recordamos: e já não somos os mesmos que antes: como no teatro antigo, fomos iniciados. Eu gostaria de interrograr Twombly sobre a relação com o Acontecimento.

O que se passa na cena proposta por Twombly (tela ou papel) é algo que participa de vários tipos de acontecimento, que os gregos distinguiam muito bem em seu vocabulário: há um fato (*pragma*), um acaso (*tyché*), um fim (*telos*), uma surpresa (*apodeston*) e uma ação (*drama*).

1

Há, antes de mais nada... lápis, óleo, papel, tela. O instrumento da pintura não é um instrumento. É um fato. Twombly impõe o *matériaux*, não como aquilo que vai servir para algo, mas como matéria absoluta, manifestada em sua glória (o vocabulário teológico diz que a glória de Deus é a manifestação de seu Ser). O *matériaux* é *matéria-prima*, como para os Alquimistas. *Matéria-*

*prima* é o que existe anteriormente à divisão do sentido: monumental paradoxo, pois, na ordem humana, nada chega ao homem sem estar acompanhado de um sentido, sentido dado por outros homens, e assim por diante, voltando ao infinito. O poder demiúrgico do pintor está no fato de que faz existir o *matériaux* como matéria; mesmo que a tela surja do sentido, o lápis e a cor continuam sendo "coisas", substâncias teimosas, cuja obstinação em "estar aqui", nada (nenhum sentido posterior) pode desfazer.

A arte de Twombly consiste em mostrar as coisas: não aquelas que representa (este é outro problema), mas aquelas que manipula: essa ponta de lápis, esse papel quadriculado, esse tom de rosa, essa mancha escura. O segredo dessa arte é, de maneira geral, não de exibir a substância (carvão, óleo, tinta), mas *la laisser traîner*. Poder-se-ia pensar que, para dizer o lápis, é necessário calcar, apoiar, tornar seu traço negro, intenso, espesso. Twombly pensa de maneira oposta: é controlando a pressão da matéria, deixando-a pousar-se como que indolentemente, de maneira que seu grão se disperse um pouco, que a matéria vai revelar sua essência, afirmar a certeza de seu nome: é lápis. Se quiséssemos filosofar um pouco, diríamos que o ser das coisas está não em seu peso, mas em sua leveza; o que equivaleria, talvez, a ir de encontro à proposta de Nietzsche: "O que é bom é leve": nada, na verdade, é menos wagneriano do que Twombly.

Trata-se, pois, de fazer aparecer, sempre, em todas as circunstâncias (em qualquer obra que seja), a matéria como um fato (*pragma*). Para tanto, Twombly dispõe, senão de procedimentos (e, assim mesmo, os teria, já que em arte o procedimento é nobre), pelo menos de hábitos. Não nos vamos perguntar se outros pintores tiveram esses hábitos: é, em suma, a combinação, a repar-tição, a dosagem desse hábitos que compõem a arte original de Twombly. Também as palavras pertencem a todos; mas, a frase, esta pertence ao escritor: e as "frases" de Twombly são inimitáveis.

Eis os gestos através dos quais Twombly enuncia (poderíamos dizer: soletra?) a matéria do traço: 1) o *rabisco*: Twombly rabisca a tela com uma confusão de linhas (*Free Wheeler, Criticism, Olympia*); o gesto é um vaivém da mão, por vezes intenso, como se o artista "tripudiasse" o traçado, como o operário que, entediado em uma reunião sindical, rabiscasse, com traços aparentemente insignificantes, o papel que está à sua frente; 2) a *mancha* (*Com-*

*modus II*): não se trata de tachismo; Twombly dirige a mancha, a conduz, como se usasse os dedos; o corpo está, pois, contíguo, próximo à tela, não por projeção, mas, se assim podemos dizer, por um contato, um leve tocar; não se trata de anulação (por exemplo, *Bay of Naples*); seria, talvez, melhor dizer *mácula* e não "mancha"; pois nem toda mancha é *mácula*; diz-nos a etimologia que *mácula* é a mancha na pele, a malha de uma rede, o que recobriria o malhado de certos animais; as *maculae* de Twombly são, na verdade, da ordem da rede; 3) a *sujidade*: é como chamam os rastos, de cor ou de lápis, e por vezes de matéria indefinível, com que Twombly parece recobrir certos traços, como se os quisesse apagar, sem, na verdade, querer, já que esses traços permanecem visíveis sob a camada que os recobre; é uma dialética sutil: o artista finge haver "posto a perder" um trecho da tela e o quer apagar; mas esse apagar não lhe sai bem; e esse apagar sobre apagar, superpostos, produzem uma espécie de palimpsesto: emprestam à tela a profundidade de um céu onde nuvens leves passam à frente uma das outras, sem se esconderem (*View, School of Athens*).

Pode-se observar que esses gestos, cuja finalidade é instalar a matéria como um fato, têm, todos, uma relação com a sujidade. Paradoxo: o fato, em sua pureza, define-se melhor por não ser limpo. Tomemos um objeto usual: não é seu estado de novo, virgem, que melhor traduz sua essência: é mais bem seu estado de resíduo, um pouco desgastado, um pouco abandonado: é no resíduo que se lê a verdade das coisas. É no seu rastro que está a verdade do vermelho; é na tênue marca de um traço que está a verdade do lápis. As idéias (no sentido platônico) não são figuras metálicas e brilhantes, rígidas como conceitos, mas sim maculaturas um pouco "tremidas", tênues sobre fundo vago.

É o que eu tinha a dizer sobre o fato pictórico (*via di porre*). Mas, há mais, na obra de Twombly: há os fatos escritos, os Nomes. Também os nomes são fatos: estão em pé sobre o palco, sem cenário, sem acessórios: *Virgil, Orpheus*. Mas sua glória nominalista (apenas o Nome) é, também ela, impura: o grafismo é um pouco infantil, irregular: *gouche*; nada tem a ver com a tipografia da arte conceptual; a mão que traça dá a esses nomes todo o "sem-jeito" de alguém que tenta escrever; e, talvez aqui, apareça mais nítida a verdade do Nome: a criança não aprende copiando o nome,

diligentemente? Ao escrever *Virgil* sobre a tela, é como se Twombly resumisse em sua mão toda a enormidade desse mundo virgiliano, tudo o que esse nome simboliza. Por essa razão, não se deve buscar, nos títulos de Twombly, nenhuma indução de analogia. A tela chama-se *The Italians*, no entanto, não se deve procurar por italianos, a não ser no nome. Twombly sabe que o Nome tem um poder de evocação absoluto: escrever *Os Italianos* é ver todos os italianos. Os Nomes são como essas jarras das *Mil e Uma Noites*, em um dos contos, não me lembro qual: os gênios moram lá dentro; abrindo ou quebrando a jarra, o gênio sai, sobe, transforma-se em fumaça: quebrando o título, toda a tela se esvai.

A mesma pureza é encontrada na dedicatória. Algumas dedicatórias de Twombly: *To Valery*, *To Tatlin*. Ainda uma vez, há, aqui, apenas o ato gráfico de dedicar. Pois “dedicar” é um dos verbos que os linguistas, depois de Austin, chamaram “performativos”, porque seu sentido confunde-se com o próprio ato de enunciá-los: “dedico” tem apenas o sentido do gesto afetivo com que ofereço o que produzi (minha obra) a alguém que amo ou admiro. É exatamente o que faz Twombly: recepiáculo apenas da inscrição da dedicatória, a tela, de uma certa maneira, se anula: só é dado o ato de dar — e algo escrito para dizê-lo. São telas-limites, não porque não comportem nenhuma pintura (outros pintores tentaram esse limite), mas porque nelas a própria idéia de obra é suprimida — mas não a relação do pintor com aquilo que ama.

## 2

*Tyché*, em grego, é o acontecimento que sobrevém por acaso. As telas de Twombly parecem ter sempre uma certa força do acaso, uma Boa Sorte. Pouco importa que a obra seja, na verdade, o resultado de um cálculo minucioso. O que conta é o efeito de acaso, ou, de uma maneira mais sutil (pois a arte de Twombly não é aleatória): de *inspiração*, essa força criadora que é a felicidade do acaso. Dois movimentos e um estado traduzem esse efeito.

Os movimentos são: inicialmente, a impressão de “jogar”: o material parece haver sido jogado sobre a tela e no ato de “jogar” inscrevem-se, ao mesmo tempo, uma decisão inicial e uma indici-

ção terminal: ao jogar, sei o que faço, mas não sei o que produzo. O “jogado” de Twombly é elegante, flexível, “longo”, como se diz em certos jogos em que se deve lançar uma bola. Em seguida — isto sendo consequência daquilo — uma aparência de dispersão: em uma tela (ou papel) de Twombly, muito espaço separa os elementos uns dos outros; e, aqui, têm uma afinidade com a pintura oriental, de que, aliás, se aproxima Twombly, ao recorrer a essa mescla freqüente de escrita e de pintura. Mesmo quando os acidentes — os acontecimentos — são fortemente marcados (*Bay of Naples*), as telas de Twombly continuam fortemente arejadas; e esta aeração não é apenas um valor plástico: é como uma energia sutil que permite respirar melhor: o efeito que a tela exerce sobre mim é o que o filósofo Bachelard chamava uma imaginação “ascensional”: flutuo no céu, respiro no ar (*School of Fontainebleau*). Ligado a esses dois movimentos (o “jogar” e a dispersão) e presente em todas as telas de Twombly, há um estado: o *Raro*. *Rarus* quer dizer em latim: que apresenta intervalos, interstícios, que é espaçado, poroso, esparso; é exatamente o espaço de Twombly (ver sobretudo *Untitled*, 1959).

Como podem essas duas idéias, de espaço vazio e acaso (*tyché*), relacionar-se? Valéry (a quem um desenho de Twombly está dedicado) ajuda-nos a compreender. Durante uma aula no Collège de France (5 de maio de 1944), Valéry analisa os dois casos em que se pode encontrar o criador de uma obra: no primeiro caso, a obra responde a um plano determinado; no segundo, o artista preenche um retângulo imaginário. Twombly preenche seu retângulo segundo o princípio do Raro, isto é, do espaçamento. Esta noção é capital na estética japonesa, que desconhece as categorias kantianas de espaço e tempo, mas conhece a categoria mais sutil de intervalo (em japonês: *Ma*). O *Ma* japonês é, no fundo, o *Rarus* latino, e é a arte de Twombly. O Retângulo Raro remete, assim, a duas civilizações: por um lado, ao “vazio” das composições orientais, simplesmente acentuado, aqui e ali, por uma caligrafia; e por outro lado, a um espaço mediterrâneo, que é o espaço de Twombly; curiosamente, Valéry (mais uma vez) traduziu perfeitamente esse espaço raro, não ao falar do céu ou do mar (como se suporia inicialmente), mas das velhas casas meridionais: “Esses grandes quartos do Mídi, bons para uma meditação — esses móveis grandes e perdidos. O grande vazio encerrado — onde o tempo não importa. O espírito quer habitá-los

todos." No fundo, as telas de Twombly são grandes quartos mediterrâneos, quentes e luminosos, em que os elementos se perdem, e que o espírito quer habitar.

3

*Mars and the Artist* é uma composição aparentemente simbólica: na parte superior. Marte, isto é, uma batalha de linhas e de púrpuras, na parte inferior, o Artista, isto é, uma flor e seu nome. A tela funciona como um pictograma, onde se combinam os elementos figurativos e os elementos gráficos. É um sistema muito claro, e, embora excepcional na obra de Twombly, sua própria clareza remete-nos ao problema conjunto da figuração e da significação.

Apesar de que a abstração (nome mal escolhido, como sabemos) esteja em ação há muito tempo na história da pintura (desde Cézanne, dizem), todo artista novo debate-se com ela: em arte, os problemas de linguagem nunca são realmente resolvidos: a linguagem volta sempre sobre si mesma. Não constitui, pois, uma ingenuidade (apesar das intimidações da cultura, e sobretudo da cultura especializada) perguntar-se, diante de uma tela, *o que ela representa*. O sentido engana o homem: mesmo quando quer criar o não-sentido ou o sem-sentido, o homem acaba por produzir o próprio sentido do não-sentido ou do sem-sentido. E, assim, procedente voltar sempre ao problema do sentido, único problema que constitui um obstáculo à universalização da pintura. Se tantos homens (devido às diferenças de cultura) têm a impressão de "nada entender" diante de uma tela, é porque nela procuram um sentido, e a tela (pensam eles) não lhes oferece nenhum.

Twombly aborda francamente o problema: a maior parte de suas telas tem um título. E, porque têm um título, essas telas colocam o homem diante do chamariz de uma significação. Na pintura clássica a legenda de um quadro (essa linha de palavras que os visitantes de um museu lêem antes de contemplar o quadro) dizia claramente o que a tela representava: a analogia da pintura era dublada pela analogia do título: a significação parecia exaustiva, a figuração era esgotada. Ora, é impossível, diante de uma tela de Twombly, não experimentar esse reflexo: procuramos a analogia.

*The Italians? Saara?* Onde estão os italianos? Onde está o Saara? Procuramos, e, evidentemente, nada encontramos. Ou, pelo menos — e aí começa a arte de Twombly —, o que encontramos — a própria tela, o Acontecimento em seu esplendor e seu enigma — é ambíguo: nada "representa" os italianos, o Saara, nenhuma figura analógica desses referentes, e, no entanto, vagamente adivinhamos que nada, nessas telas, está em contradição com uma certa idéia do Saara, dos italianos. Em outras palavras, o espectador tem o pressentimento de uma outra lógica (seu olhar põe-se a trabalhar): embora hermética, a tela tem um fim; o que nela se passa está em conformidade com um *telo*, uma certa finalidade.

Essa finalidade, não a encontramos inicialmente. Em um primeiro tempo, o título como que bloqueia o acesso à tela, pois, por sua precisão, sua inteligibilidade, seu classicismo (nada de estranho, nada de surrealista) leva-nos a um caminho analógico que logo se revela bloqueado. Os títulos de Twombly têm uma função líbirintica: depois de havermos percorrido a idéia que sugerem, somos obrigados a voltar atrás para tomar outro caminho. Algo permanece, todavia, de seu fantasma, que impregna a tela. Continuam o momento negativo de toda iniciação. Essa arte de fórmula rara, simultaneamente muito intelectual e muito sensível, obriga, sem cessar, à prova da negatividade, à maneira desses místicos que chamamos "apofáticos" (negativos), pois exigem que se percorra tudo o que não é, para perceber, nesse vazio, uma luz que vacila, mas brilha, *porque essa luz não mente*.

O que produzem as telas de Twombly (seu *telo*) é muito simples: é um "efeito", palavra que deve, aqui, ser entendida no sentido muito técnico que teve nas escolas literárias francesas do final do século XIX, do Parnaso ao Simbolismo. O "efeito" é uma impressão geral sugerida pelo poema — impressão eminentemente sensual e freqüentemente visual. Tudo isto é banal. Mas, o característico do efeito é que sua generalidade não pode ser verdadeiramente decomposta: não pode ser reduzido à soma de detalhes localizáveis. Théophile Gautier escreveu um poema, *Symphonie en blanc majeur*, cujos versos concorrem, insistente e difusamente, com a instauração de uma cor, o branco, que se imprime em nós, independentemente dos objetos que constituem seu suporte. Também Paul Valéry, em seu período simbolista, escreveu dois

sonetos, ambos intitulados *Féerie*, cujo efeito é uma certa cor; mas, como do Parnaso ao Simbolismo a sensibilidade tornou-se mais refinada (sob a influência, aliás, dos pintores), essa cor não pode ser dita com um nome (como o branco de Théophile Gautier); é, sem dúvida, o *prateado* que domina, através de outras sensações que o diversificam e o reforçam: luminosidade, transparência, leveza, brusca acuidade, frieza: palidez lunar, seda de plumas, brilho do diamante, irisação do nácar. O efeito não é, pois, um “truque” retórico: é uma verdadeira categoria da sensação, definida por um paradoxo: unidade indecomponível da impressão (da “mensagem”) e complexidade das causas, dos elementos: a generalidade não é misteriosa (inteiramente confiada ao poder do artista), mas é, no entanto, *irredutível*. Trata-se de uma outra lógica, uma espécie de desafio feito pelo poeta (e pelo pintor) às regras aristotélicas da estrutura.

Embora muitos elementos separem Twombly do Simbolismo francês (arte, história, nacionalidade), algo os aproxima: uma certa forma de cultura. E essa cultura é clássica: Twombly não apenas se refere diretamente a fatos mitológicos transmitidos pela literatura grega ou latina, mas outros “autores” (*autores* quer dizer: os responsáveis) que introduz em sua pintura são ou poetas humanistas (Valéry, Keats), ou pintores impregnados de antiguidade (Poussin, Rafael). Uma única cadeia, incessantemente figurada, conduz dos deuses gregos ao artista moderno — cadeia cujas malhas são Ovídio e Poussin. Uma espécie de triângulo de ouro une os antigos, os poetas e o pintor. É significativo que uma tela de Twombly seja dedicada a Valéry, sobretudo porque esse encontro aconteceu, sem dúvida, à revelia de Twombly — uma tela do pintor e um poema do escritor têm o mesmo título: *Naissance de Vénus*; as duas obras têm o mesmo “efeito”: de surgimento do mar. Esta convergência, aqui exemplar, dá-nos, talvez, a chave do “efeito” Twombly. Quer-me parecer que esse efeito, presente em todas as telas de Twombly, mesmo naquelas que precederam sua instalação na Itália (pois, como diz Valéry, o futuro pode motivar o passado), é o mesmo, bastante geral, que traduziria, em todas as dimensões possíveis, a palavra “Mediterrâneo”. O Mediterrâneo é um enorme complexo de lembranças e sensações: das línguas, grega e latina, presentes nos títulos de Twombly, de uma cultura, histórica, mitológica, poética, toda essa vida das formas, cores e

luzes que transcorre entre a terra e o mar. A arte inimitável de Twombly consiste em haver logrado o efeito-Mediterrâneo a partir de um *matériaux* (rábiscos, sujidades, marcas, pouca cor, nenhuma forma acadêmica) que não tem nenhuma relação analógica com a grande luminosidade mediterrânea.

Conheço a ilha de Procida, diante de Nápoles, onde Twombly viveu. Passei alguns dias na velha casa onde morou a heróina de Lamartine, Graziella. Lá, encontram-se tranqüilamente a luz, o céu, a terra, rochedos, um arco ogival. É Virgílio e é uma tela de Twombly: ao fundo de todas as telas, esse vazio do céu, da água e esses leves indícios terrestres (uma barca, um promontório) que nelas flutuam (*apparent rari nantes*): o azul do céu, o cinzento do mar, o róseo da aurora.

## 4

O que se passa em uma tela de Twombly? Uma espécie de efeito mediterrâneo. Esse efeito, no entanto, não é “congelado” na pompa, na austeridade, no drapeado das obras humanistas (até os poetas de inteligência invulgar, como Valéry, são prisioneiros de uma espécie de *decência* superior). No acontecimento, Twombly introduz freqüentemente uma *surpresa* (*apodeston*). Esta surpresa toma a aparência de uma incongruência, de uma zombaria, de uma calma, como se a magnitude humanista bruscamente perdesse a força. Em *Ode to Psyche*, uma discreta graduação, a um canto da tela, vem “quebrar” a solenidade do título. Em *Olympia*, há, por vezes, um motivo “desajeitadamente” traçado, como os que produzem as crianças quando querem desenhar borboletas. Do ponto de vista do “estilo”, valor supremo que mereceu o respeito de todos os clássicos, nada mais distante do *Voile d’Orphée* (1969), que essas linhas infantis de aprendiz de agrimensor. Em *United* (1969), que tom de cinza! Como é bonito! Dois finos traços brancos estão obliquamente suspensos (sempre o *Rarus*, o *Ma japonês*); poderia ser muito zen, não fossem dois algarismos, quase ilegíveis, que, dançando sobre os traços, remetem a nobreza desse cinza a uma folha de cálculo.

A menos que... seja, precisamente por essas surpresas, que as

telas de Twombly possuem o mais puro espírito zen. Há na atitude zen uma experiência, buscada sem método racional, que é de fundamental importância: é o *satori*, palavra imperfeitamente traduzida (devido a nossa tradição cristã) por “iluminação”; por vezes, uma tradução já melhor: “despertar”; trata-se, até onde profanos como nós podem ter uma idéia, de uma espécie de choque mental, que permite ascender, e não pelos caminhos intelectuais conhecidos, à “verdade” budista: verdade vazia, desconectada das formas e das causalidades. O que é importante, para nós, é como se chega ao *satori*: através de técnicas surpreendentes, não apenas irracionais, mas também, e sobretudo, incongruentes, desafiando a seriedade que emprestamos às experiências religiosas: é por vezes uma resposta “sem pés nem cabeça” a uma pergunta metafísica, por vezes um gesto surpreendente que vem quebrar a solenidade de um rito (como o pregador zen, que, no meio de seu sermão, parou, tirou as alpargatas, colocou-as sobre a cabeça e saiu da sala). Tais incongruências, essencialmente despreziosas, podem abalar o espírito de seriedade que freqüentemente empresta sua máscara à tranquilidade de consciência de nossos hábitos mentais. Sem qualquer ligação com uma perspectiva religiosa (evidentemente), há, em certas telas de Twombly, essas impertinências, esses choques, esses pequenos *satori*.

Entre as surpresas suscitadas por Twombly, figuram todas as intervenções de escrita no campo da tela: cada vez que Twombly produz um grafismo, há um abalo do natural da pintura. Essas intervenções são de três tipos (simplificando). Inicialmente, há as marcas de graduação, os algarismos, os pequenos algoritmos, tudo o que leva a uma contradição entre a soberana inutilidade da pintura e os signos utilitários do cálculo. Em seguida, há as telas em que o único acontecimento é uma palavra manuscrita. Finalmente, extensiva a esses dois tipos de intervenção, a constante “falta de jeito” da mão; a letra de Twombly é o oposto da letra ou do tipograma; parece traçada sem capricho, e, no entanto, não é realmente infantil, porque a criança capricha, calca, arredonda o traço, morde a ponta da língua; trabalha com afínco para dominar o código dos adultos; TW, ao contrário, dele se distancia, sua mão arrasta-se, sem energia, sem pressa, parece levantar, dir-se-ia que a palavra foi escrita com a ponta dos dedos, não por asco ou tédio, mas por uma espécie de fantasia que vem decepcionar o que

se espera da “mão de artista” de um pintor: como se dizia do copista do século XVII. E, quem poderia escrever melhor que um pintor? Essa “falta de jeito” da escrita (no entanto, imitável: tentem imitá-lo) tem, seguramente, na obra de Twombly, uma função plástica. E aqui, onde não falamos de Twombly segundo as regras da linguagem crítica de arte, insistiremos em sua função crítica. Por intermédio de seu grafismo, Twombly introduz freqüentemente uma contradição em sua tela: o “coitado”, o “desajeitado”, *gauche* unem-se ao “Raro”, atuam como forças que rompem a tendência da cultura clássica a fazer da antiguidade uma reserva de formas decorativas: a pureza apolínea da referência grega, sensível na luminosidade da tela, a paz auroreal de seu espaço, são “sacudidas” (é o termo exato do *satori*) pela ingratidão dos grafismos. A tela parece lutar contra a cultura, cujo discurso enfático ignora, para deixar passar apenas a beleza. Foi dito que, ao contrário da arte de Paul Klee, a arte de Twombly não tem nenhuma agressividade. É verdade, se concebermos a agressividade no sentido ocidental, como expressão nervosa de um corpo aprisionado que explode. A arte de Twombly é mais a arte do choque do que da violência, e, freqüentemente, o choque é mais subversivo do que a violência: é precisamente esta lição de certos modos orientais de conduta e de pensamento.

## 5

*Drama*, em grego, está etimologicamente ligado à idéia de “fazer”. *Drama* é, simultaneamente, o que se faz e o que se representa sobre a tela: sim, um “drama”, por que não? Vejamos, na obra de Twombly, duas ações, ou uma ação em dois graus.

A ação do primeiro tipo consiste em uma espécie de encenação da cultura. Tudo o que acontece são “histórias” que vêm de um saber, como já dissemos, e do saber clássico: cinco dias de Bacchanália, o nascimento de Vênus, três diálogos de Platão, uma batalha etc. Essas ações históricas não estão representadas: são evocadas — pelo poder do Nome. Em suma, o que está representado é a própria cultura, ou, como se diz atualmente, o intexto, que consiste na presença dos textos anteriores (ou contem-

porâneos) na mente (ou na mão) do artista. Esta representação é absolutamente explícita quando Twombly toma obras passadas (e consagradas como sendo altamente culturais) e as coloca em *abîme* em algumas de suas telas: inicialmente, os títulos (*The School of Athens*, de Rafael), em seguida nas figuras, aliás, quase irreconhecíveis, colocadas em um canto, como imagens cuja referência é importante, mas não é importante o conteúdo (Leonardo, Poussin). Na pintura clássica, “o que se passa” é o “tema” da tela; esse tema é, freqüentemente, anedótico (Judite estrangulando Holofernes); mas, nas telas de Twombly, o “tema” é um conceito; é o texto clássico “em si” — conceito, na verdade, estranho, pois que é desejável, objeto de amor, talvez de nostalgia.

Em francês, temos uma ambigüidade preciosa de vocabulário: o *sujet* de uma obra é ou seu “objeto” (aquilo de que fala, ou o que propõe à reflexão, a *quaestio* da antiga retórica), ou o ser humano que entra em cena na obra, nela figura como autor implícito do que é dito (ou pintado). Na obra de Twombly, é evidente que o *sujet* é aquilo de que a tela fala; mas, como esse *sujet-objet* não passa de uma alusão (escrita), toda a força do *drama* transfere-se para aquele que a produz: o *sujet* é o próprio Twombly. Esta viagem do *sujet* não para, porém, por aqui: porque a arte de Twombly parece comportar tão pouco saber técnico (evidentemente, apenas uma aparência), o *sujet* da tela é, também, aquele que a contempla: vocês, eu. A “simplicidade” de Twombly (que já analisei sob o nome de “Raro” ou de “Desajeitado”) solicita, atrai o espectador, que quer alcançar a tela, não para consumi-la esteticamente, mas para produzi-la, por sua vez (“re-produzi-la”), tentar uma feitura cujo despojamento e *gaucherie* o fazem crer em uma incrível (e falsa) ilusão de facilidade.

Talvez seja necessário precisar que os *sujets* que contemplam a tela são diversos, e que, desses tipos de *sujets*, depende o discurso (interior) diante do objeto contemplado (um *sujet* — como a modernidade nos ensinou — é constituído apenas por sua linguagem); é evidente que todos esses *sujets* podem falar ao mesmo tempo diante de uma tela de Twombly (que seja dito *en passant*, a estética, como disciplina, poderia ser a ciência que estuda, não a obra em si, mas a obra tal como o espectador, ou o leitor, a ouve em sua mente: uma tipologia dos discursos, de uma certa forma).

Há, pois, vários *sujets* que contemplam Twombly (e o murmuram em voz baixa, cada um em sua mente).

Há o *sujet* da cultura — Poussin ou Valéry —, aquele que sabe como nasceu Vênus; é um *sujet* eloqüente, que pode dizer muita coisa. Há o *sujet* da especialidade, que conhece bem a história da pintura e sabe discorrer sobre o lugar que nela ocupa Twombly. Há o *sujet* do prazer, aquele que se alegra diante da tela, experienta, ao descobri-la, um certo júbilo, que, aliás, não sabe dizer; é o *sujet* mudo; só é capaz de exclamar: “Como é bonito!” e repetir: Como é bonito! Este é um dos pequenos tormentos da linguagem: nunca somos capazes de explicar por que achamos bonita uma coisa; o prazer gera uma certa preguiça da palavra, e, se queremos falar de uma obra, temos que nos valer de discursos indiretos, racionais — na esperança de que o leitor saiba nelas ler a felicidade que nos proporcionou a tela de que falamos. Há ainda um quarto *sujet*: é o da memória. Em uma tela de Twombly, esta mancha parece-me feita à pressa, malformada, inconseqüente: não a compreendo; mas, à minha revelia, a mancha faz um caminho em minha mente; desprezada, volta, faz-se lembrar com tenacidade; e tudo muda, a tela proporciona-me um prazer retroativo. No fundo, o que consumo, em estado de felicidade, é uma ausência: proposta não paradoxal, se nos lembrarmos que Mallarmé dela faz o próprio princípio da poesia: *Je dis: une fleur et... musicallement se lave, idée mème et suave, l'absente de tous bouquets*.

O quinto “*sujet*” é o da produção: aquele que tem vontade de re-produzir a tela. Assim, neste 31 de dezembro de 1978, está ainda escuro (é de manhã), chove, tudo é silêncio, quando me sento à minha mesa de trabalho. Contemplo *Herodide* (1960), e nada tenho a dizer, senão a mesma banalidade: como me agrada! De repente, porém, surge algo novo, um desejo: o desejo de *fazer a mesma coisa*: dirigir-me à outra mesa de trabalho (não a mesa da escrita), e pintar, traçar. No fundo, a pergunta de pintura é: “Você tem vontade de fazer Twombly?”

Enquanto *sujet* da produção, o espectador da tela vai, então, explorar sua própria impotência — é, simultaneamente, é claro, como que em relevo, o poder do artista. Antes mesmo de haver tentado traçar o que quer que seja, constato que esse fundo (ou o que, pelo menos, parece-me ser fundo), nunca serei capaz de fazê-

lo: nem consigo descobrir como é feito. Eis *Age of Alexander*: ah, esse solitário rastro rosado...! Nunca poderia eu fazê-lo tão leve, rarefiar o espaço em que caminha; não seria capaz nem de *parar* de preencher, de continuar, enfim, de “pôr a perder”; e, a partir de meu próprio erro, consigo entender tudo o que há de sabedoria no gesto do artista: controla-se para *não querer muito*; seu triunfo tem relação com a erótica de Tao: um prazer intenso vem da contenção. O mesmo problema em *View* (1959): nunca saberia eu *manejar* o lápis, isto é, calcar, deslizar levemente, e nem seria capaz de aprendê-lo, porque essa arte não é dirigida por nenhum princípio de analogia, e o próprio *ductus* (movimento do copista da Idade Média ao traçar a letra obedecendo sempre ao mesmo movimento) é, aqui, absolutamente livre. E, o que é inacessível ao nível do traço, é ainda mais inacessível ao nível da superfície. Em *Panorama* (1955), todo o espaço crepita como uma tela, antes que nela venha inscrever-se a imagem; ora, eu não seria capaz de lograr a irregularidade da repartição gráfica; pois, se tentasse fazer algo desordenado, resultaria algo absolutamente *tofo*. E então compreendo que a obra de Twombly é uma incessante vitória sobre a tolice dos traços: fazer um traço *inteligente* é privilégio do pintor. E, em muitas outras telas, eu não conseguiria fazer essa dispersão, esse “jogar”, a descentralização das marcas: nenhum traço parece obedecer a uma direção intencional, e, no entanto, todo o conjunto é misteriosamente dirigido.

Para concluir, volto a essa noção de “Rarus” (“esparso”), que considero como a chave da obra de Twombly.<sup>1</sup> Esta arte paradoxal seria provocante (se não fosse delicada), pois sua concisão não é solene. De maneira geral, tudo o que é breve parece resumido: a escassez gera a densidade, e a densidade gera o enigma. Na obra de Twombly produz-se outro desvio: há, certamente, um silêncio, ou, para ser mais exato, um ténue crepitar da folha, mas esse fundo é, em si, uma força positiva; invertendo a relação habitual da feitura clássica, poderíamos dizer que o traço, a hachura, a forma, enfim, o acontecimento gráfico, é o que permite que a folha ou a tela existam, signifiquem, gozem (“O ser, diz Tao, oferece possibilidades, e é pelo não-ser que se as utiliza”). A partir de então, o

espaço tratado já não é enumerável, sem, por isso, deixar de ser plural: não é segundo esta oposição quase insustentável, pois que exclui simultaneamente o número e a unidade, a dispersão e o centro, que se deve interpretar a dedicatória de Webem para Alban Berg: *Non multa, sed multum?*

Há pinturas nervosas, possessivas, dogmáticas; impõem o produto e emprestam-lhe a tirania de um fetiche. A arte de Twombly — e nisto está sua moralidade e, também, sua grande singularidade histórica — *não quer captar nada*; equilibra-se, flutua, oscila entre o desejo — que, sutilmente, anima sua mão — e a delibadeza, que é a discreta liberação dada a todo desejo de captura. Se quiséssemos situar essa moralidade, deveríamos ir buscá-la muito longe, fora do domínio da pintura, fora do Ocidente, fora dos séculos históricos, quase no limite do sentido, e dizer, com *Tao Tō King*:

Produz sem apropriar-se,  
Trabalha sem nada esperar,  
A obra terminada, esquece-a,  
e porque a esquece,  
a obra permanecerá.

Extraído de *Cy Twombly, Paintings and Drawings 54-77*  
© 1979, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.

<sup>1</sup> Cf. *Cy Twombly*, p. 159, acima. (Foram mantidos trechos que, nos dois textos, são repetidos.)

uma voz ereta — uma voz capaz de ereção. Exceção feita aos magníficos *pianissimi*, Panzéra canta sempre a plenos pulmões: como um colegial que, em férias no campo, canta *à tue-tête*: para suprimir tudo o que há de mau, de deprimido, de negativo, em sua mente. De uma certa maneira, Panzéra sempre cantava *à voz nua*. E podemos, então, compreender como Panzéra, prestando uma última homenagem à arte burguesa da melodia francesa, subverte essa arte; pois, cantar *à voz nua*, é a característica da canção popular tradicional (hoje freqüentemente “adoçada” por acompanhamentos inadequados): Panzéra, secretamente, canta a melodia culta à maneira de uma canção popular (os exercícios de canto que propunha eram sempre tomados a antigas canções francesas). E chegamos assim à estética do sentido, de que tanto gosto em Panzéra. Pois, se a canção popular era cantada tradicionalmente *à voz nua*, é porque era importante *que se ouvisse bem a história*: algo é narrado e devo recebê-lo *a nu*: nada além da voz e do dizer: é o objetivo da canção popular; é o que quer — quaisquer que sejam as imposições da cultura — Panzéra.

O que vem a ser a música? A arte de Panzéra pode responder: é uma *qualidade da linguagem*. Qualidade que em nada depende das ciências da linguagem (poética, retórica, semiológica), pois, ao tornar-se qualidade, o que é promovido, na linguagem, é aquilo que não é dito, não é articulado pela linguagem. No não-dito, vêm-se instalar o gozo, a ternura, a delicadeza, o contentamento, todos os valores do mais delicado Imaginário. A música é, ao mesmo tempo, o expresso e o implícito do texto: é o que é pronunciado (submetido a inflexões), mas não é articulado: é aquilo que está simultaneamente fora do sentido e do sem-sentido, inteiro nesta *significância*, que, hoje, a teoria do texto tenta postular e situar. A música, como a significância —, não depende de nenhuma metalinguagem, e sim de um discurso do valor, do elogio: de um discurso amoroso: toda relação bem-sucedida — bem-sucedida porque consegue dizer o implícito sem o articular, a deixar de lado a articulação sem cair na censura do desejo ou na sublimação do indizível — pode ser chamada *musical*. Há coisas que só valem por sua força metafórica; talvez seja este o valor da música: ser uma boa metáfora.

Roma, 20 de maio de 1977.

## O CANTO ROMÂNTICO

Esta noite, volto a ouvir a frase que abre o andante do *Premier Trio* de Schubert — frase perfeita, simultaneamente uma e dividida, frase amorosa — e constato, mais uma vez, como é difícil falar daquilo que se ama. Que dizer do que se ama, senão: *amo*, e repeti-lo infinitamente? Esta dificuldade torna-se, aqui, ainda maior porque o grande canto romântico já não é, hoje, objeto de grandes debates: não é uma arte de vanguarda, não há porque lutar por ela; tampouco é uma arte distante ou estrangeira, uma arte desconhecida, por cuja ressurreição devemos combater; não está na moda e não é francamente *démodé*: é simplesmente *inatural*. Talvez seja esta, porém, sua mais sutil provocação; e desta inaturalização eu gostaria de fazer uma atualidade.

Ao que parece, qualquer discurso sobre a música só se pode iniciar pela evidência. Tudo o que posso dizer sobre a frase schubertiana que mencionei é: a frase *canta*, simplesmente canta, indistintamente, até o limite do possível. Não é, todavia, surpreendente que esta assunção do canto em direção à sua essência, este ato musical através do qual o canto parece manifestar-se, aqui, em sua glória, surja precisamente sem o concurso do órgão que faz o canto, a voz? Dir-se-ia que, aqui, a voz humana está ainda mais presente porque está substituída por outros instrumentos, as cordas: o substituto torna-se mais verdadeiro do que o original, o violino e o violoncelo “cantam” melhor — ou, para ser mais exato, cantam *mais* do que o soprano ou o barítono, porque, se há uma significação dos fenômenos sensíveis, é sempre no deslocamento, na substituição, enfim, na *ausência*, que essa significação manifesta-se com mais brilho.

O canto romântico não suprime a voz: Schubert escreveu seis-centos e cinqüenta *lieder*, Schumann, duzentos e cinqüenta; mas, Schumann suprime a voz e, talvez, esta seja sua revolução. É necessário lembrar que a classificação das vozes humanas — como toda classificação elaborada por uma sociedade — nunca é inocente. Nos coros de camponeses das antigas sociedades rurais, as vozes masculinas respondiam às vozes femininas; através desta simples divisão dos sexos, o grupo expressava as preliminares do ato matrimonial. Em nossa sociedade ocidental, é Édipo quem triunfa, através dos quatro registros vocais da ópera: toda a família está presente, pai, mãe, filho e filha, simbolicamente projetados, quaisquer que sejam os caminhos da trama e as substituições dos papéis, no baixo, no contralto, no soprano e no tenor. O *lied* romântico *esquece*, precisamente, essas quatro vozes familiares: não leva em conta as marcas sexuais da voz, um mesmo *lied* podendo ser cantado por um homem ou por uma mulher; não há “família” vocal, apenas um ser humano, *unisex*, poder-se-ia dizer, apaixonado: pois o amor — o amor-paixão, o amor romântico — esquece as categorias sociais. Há um fato histórico, talvez significativo: é *precisamente* quando os castrados desaparecem da Europa musical que surge o *lied* e projeta seu brilho maior: à criatura publicamente castrada, sucede um ser humano complexo, cuja castração imaginária vai-se interiorizar.

O canto romântico talvez tenha tido a tentação de uma divisão das vozes. Mas, esta divisão que, por vezes, o obceca, já não é a divisão dos sexos ou das categorias sociais. É uma outra divisão: opõe a voz negra da sobrenatureza, ou da natureza demoníaca, e a voz pura da alma, não no que tem de religiosa, mas no que tem de simplesmente humana, demasiadamente humana. A evocação diabólica e a oração da menina pertencem, aqui, à ordem do sagrado, não do religioso: o que é esboçado, o que é musicalmente encenado, é a angústia de algo que ameaça dividir, separar, dissociar, despedaçar o corpo. A voz negra, voz do Mal e da Morte, é uma voz sem espaço, uma voz sem origem: ressoa em todo lugar (na garganta dos Lobos de *Freischütz*) ou está imóvel, suspensa (na *Jeune Fille et la Mort*, de Schubert): em suma, já não remete ao corpo, que está afastado, em sua espécie de não-espaço.

Evidentemente, essa voz negra constitui a exceção. Em sua totalidade, o *lied* romântico nasce no âmago de um espaço infinito,

fechado, centralizado, íntimo, familiar, que é o corpo do cantor — e, logo, do ouvinte. Na ópera, o que é importante é o timbre sexual da voz (baixo/tenor, soprano/contralto). No *lied*, ao contrário, o que importa é a tessitura (conjunto de sons que *melhor* se adaptam a uma determinada voz): não há notas excessivas, não há oitavas acima, não há graves demasiadamente graves ou agudos demasiadamente agudos, não há gritos nem proezas fisiológicas. A tessitura é o modesto espaço de sons que cada um de nós pode produzir, e a cujo limite pode levar a unidade de seu corpo. Toda a música romântica, seja ela vocal ou instrumental, diz esse canto do corpo natural: é uma música que só tem sentido se posso cantá-la interiormente com meu corpo: condição vital, desnaturada por tantas interpretações modernas, muito rápidas ou muito pessoais, nas quais, através do *rubato*, o corpo do intérprete vem substituir abusivamente o meu e *roubar-lhe* (*rubare*) sua respiração, sua emoção. Pois, *cantar*, no sentido romântico, é: gozar fantasmaticamente de meu corpo unificado.

\* \* \*

Qual é, pois, o corpo que canta o *lied*? O que, em meu corpo, que escuta, canta o *lied*?

É tudo o que vibra em mim, faz-me medo ou suscita meu desejo. Pouco importa de onde vem esta dor ou esta alegria: para o apaixonado, que canta o canto romântico, Schubert perde sua mãe aos quinze anos; dois anos mais tarde, seu primeiro grande *lied*, *Marche au rouet*, diz a dor da ausência, a alucinação da volta. O “coração” romântico, expressão em que, atualmente, só vemos desdenhosamente uma membrana adocicada, é um órgão forte, limite do corpo anterior onde, simultânea e como que contraditoriamente, mesclam-se com fúria o desejo e a ternura, a necessidade de amor e o apelo do prazer: algo suspende meu corpo; dá-lhe vida, leva-o às portas da explosão e logo a seguir, misteriosamente, o deprime, o debilita. Este movimento deve ser ouvido *acima* da linha melódica, linha pura que, mesmo no momento de maior tristeza, diz sempre a felicidade do corpo unificado; mas, é prisioneira de um volume sonoro que freqüentemente a complica e a contradiz: uma pulsação reprimida, marcada pela respiração, por modulações tonais ou mo-

dais, por batimentos rítmicos, toda uma vibração móvel da substância musical, vem do corpo separado da criança, do namorado, do ser perdido. Esse movimento subterrâneo existe, por vezes, em estado puro: creio ouvi-lo a nu em um curto *Prélude* de Chopin (o primeiro): algo cresce, não chega a cantar, tenta dizer-se e em seguida desaparece.

\* \* \*

Sei perfeitamente que, do ponto de vista histórico, o *lied* romântico ocupa todo o século XIX, e que vai de *A la Bien-Aimée lointaine* de Beethoven, aos *Gurrelieder* de Schönberg, passando por Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler, Wagner e Strauss (sem esquecer algumas das *Nuits d'été* de Berlioz). Mas, o que aqui me proponho a dizer é musicológico: o canto de que falo é o *lied* de Schubert e de Schumann, que é, para mim, o núcleo incandescente do canto romântico.

Quem escuta esse *lied*? — Não é o salão burguês, espaço social em que a “romança”, expressão codificada do amor, bem diferente do *lied*, vai aos poucos aperfeiçoar-se e engendrar a melodia francesa. O espaço do *lied* é afetivo, muito pouco socializado: às vezes, talvez, alguns amigos, durante as “Schubertiádes”; mas seu verdadeiro espaço de escuta é, se assim podemos dizer, o interior da mente, da minha mente: ao escutá-lo, canto o *lied* comigo mesmo, para mim. Dirijo-me em mim mesmo a uma Imagem: a imagem do ser amado, onde me perco, que me devolve minha própria imagem, abandonada. O *lied* supõe uma interlocução, imagiária, encerrada em minha intimidade profunda. A ópera, através de vozes separadas, traz conflitos exteriores, históricos, sociais, familiares: no *lied*, a única força contrária é a irremediável ausência do ser amado; luto com uma imagem que é, ao mesmo tempo, a imagem do outro, desejada, perdida, e minha própria imagem, desejante, abandonada. Todo *lied* é, secretamente, um objeto de dedicatória: dedico o que canto, o que escuto; há uma *dedicação* do canto romântico, uma entrega articulada, uma espécie de declaração surda, muito nítida em algumas das *Kreislerianas* de Schumann, porque nenhum poema as vem invadir. Em suma, o interlocutor do *lied* é o Duplo, meu Duplo, é Narciso: duplo alterado, preso na cena terrível do espelho quebrado, como diz a inesquecível *Sosie* de Schubert.

O mundo do canto romântico é o mundo apaixonado, o mundo que constitui a mente do ser que ama: um único ser amado, mas um grande número de figuras. Essas figuras não são pessoas, mas pequenos quadros que se vão compondo, feitos de uma lembrança, uma paisagem, um passeio, um estado de espírito, qualquer coisa que possa ser o ponto de partida de uma dor, de uma saudade, de uma alegria. Em *Voyage d'hiver*, *Bon nuit* diz o apaixonado que faz dom de sua própria partida, dom tão furivo que não perturbará o ser amado, e, com ele, retiro-me, também eu, seus passos nos meus. *Larmes glacées* dizem o direito de chorar; *Gel*, o frio tão especial do abandono; *Tilleul*, a bela árvore romântica, a árvore do perfume, diz a paz perdida; *Sur le fleuve*, a pulsão de inscrever — de escrever — o amor perfeito; *Joueur de vielle* recorda a repetição dos elementos do discurso do enamorado. Esta facilidade — esta decisão — de elaborar livremente uma palavra sempre nova a partir de fragmentos tão delicados, intensos e móveis, é o que, na música romântica, se chama a *Fantaisie*, schubertiana ou schumanniana: *Fantaisien*: imaginar e, ao mesmo tempo, improvisar: em suma, fantasmar, isto é, produzir o romanesco sem construir um romance. Os próprios ciclos de *lieder* não contam uma história de amor, mas apenas uma viagem, cada momento dessa viagem é como que voltado sobre si mesmo, cego, excluindo qualquer sentido geral, qualquer idéia de destino, qualquer transcendência espiritual: em suma, uma errância pura, um devenir sem finalidade: o tudo, naquilo em que pode, de uma só vez e infinitamente, recomegar.

\* \* \*

Pode-se situar, na história da música, a arte do canto romântico: pode-se dizer como nasceu, como morreu, qual foi sua característica tonal. Mas, avaliá-lo como momento de civilização já é mais difícil. Por que o *lied*? Por que, obedecendo a que determinação histórica e social, constituiu-se, no século passado, uma forma poética e musical tão típica e tão fecunda? A dificuldade em responder deve-se, talvez, a este paradoxo: a História produziu no *lied* um objeto que é *sempre* anacrônico. Esta inaturalidade do *lied* vem do sentimento amoroso de que é a pura expressão. O Amor — o Amor-paixão — é historicamente inalcançável, porque, se assim pode-

mos dizer, é sempre meio histórico: surge em certas épocas, desapa-  
rece em outras: ora submetendo-se às determinações da História,  
ora a elas resistindo, como se existisse desde sempre e devesse sempre  
existir. A opacidade histórica da paixão amorosa, esse fenômeno  
*intermediário* (assim a definiu Platão), dever-se-ia, talvez, ao fato  
de que, ao longo dos séculos, apenas se manifestava em indivíduos  
ou grupos marginais, deserdados de História, estranhos à sociedade  
gregária, forte, que os envolve, os pressiona e os exclui, distantes de  
qualquer poder: os Trovadores do Amor Cortês, os Preciosos do  
grande século clássico e os músicos-poetas da Alemanha romântica.  
Daí, também, a ubiquidade social do sentimento amoroso, que pode  
ser cantado por todas as classes, do povo à aristocracia: encontra-  
mos este caráter trans-social no próprio estilo do *lied* schubertiano,  
que foi, simultânea ou alternadamente, elitista e popular. O estatuto  
do canto romântico é, por natureza, incerto: inatural sem ser reprim-  
ido, marginal sem ser excêntrico. Por essa razão, a despeito das  
aparências intimistas e serenas dessa música, sem insolência, pode-  
mos colocá-la na categoria das artes extremas: poder-se-ia dizer que  
aquele que se exprime através do *lied* é um ser singular, intempes-  
tivo, marginal, louco se, em um último gesto de elegância, não recu-  
sasse a máscara gloriosa da loucura.

France-Culture, 12 de março de 1976.  
1977, *Gamma*.

## AMAR SCHUMANN

Há uma espécie de preconceito francês, diz Marcel Beaufils,  
com respeito a Schumann: é, por vezes, considerado como uma  
espécie de *Fauré un peu épaïs*. Não creio que se deva atribuir essa  
falta de entusiasmo a uma oposição entre a “clareza francesa” e a  
“sentimentalidade alemã”; a julgar pela discografia e pelos pro-  
gramas de rádio, os franceses de hoje encantam-se com as músicas  
patéticas, profundamente românticas, Mahler e Bruckner. Não, a  
razão desse desinteresse (ou esse interesse menor) é histórica (e não  
psicológica).

O instrumento por excelência de Schumann é o piano. Ora, como  
instrumento social, o piano (e todo instrumento musical, do alaúde  
ao cravo, ao saxofone, implica uma ideologia), de um século para  
cá, foi objeto de uma evolução histórica cuja vítima foi Schumann.  
O ser humano mudou: a interioridade, a intimidade, a solidão  
perderam seu valor, o indivíduo tornou-se cada vez mais gregário,  
exige músicas coletivas, maciças, muitas vezes paroxísticas, expres-  
são do *nós*, mais do que do *eu*. Ora, Schumann é o músico da in-  
timidade solitária, da alma enamorada e fechada, que *fala* con-  
sigo mesma (de onde a abundância dos *parlando* em sua obra, como  
o admirável *parlando* da *Sixième Kreisleriana*), enfim, da criança  
cujo único laço é sua Mãe.

A escuta do piano também mudou. Não apenas porque se passou  
de uma escuta particular, familiar, a uma escuta pública — cada  
disco, mesmo se tocado em casa, brinda-nos com um concerto em  
que o piano é o elemento maior — ocorre, também, que a própria  
virtuosidade, que existia certamente no tempo de Schumann, pois

seu tempo segundo as injunções de seu desejo e não as de sua socialidade. Mas, esta já seria outra história, cuja narrativa ultrapassaria os limites da música.

Prefácio de *Musique pour piano de Schumann*,  
de Marcel Beaufils.  
© 1979, Phébus, Paris.

## RASCH

... *nada é mais evidente do que a  
passagem seguinte que li em  
algum lugar*: *Musices semina-  
rium accentus.*

Diderot

Nas *Kreiserianas* de Schumann,<sup>1</sup> na verdade, não escuto nenhuma nota, nenhum tema, nenhum desenho, nenhuma gramática, nenhum sentido, nada do que permitiria reconstruir uma estrutura inteligível da obra. Não, o que escuto são pulsações: escuto o que pulsa no corpo, o que bate o corpo, ou melhor: esse corpo que bate.

E assim que escuto o corpo de Schumann (que, certamente, tinha um corpo, e que corpo! Seu corpo era *o que ele tinha a mais*): a primeira das *Kreiserianas* enlouquece, depois tece, a segunda espreguiça, depois desperta: perfura, martela, sombriamente resplandece, a terceira ergue-se, ereta: *aufgeregt*, a quarta fala, declara, alguém se declara, a quinta inunda, desmancha, estremece, sobe a correr, a cantar, a bater, a sexta diz, soletra, o dizer se exalta e chega ao cantar, a sétima agita, vibra, a oitava dança mas já recomeça a troar, a martelar.

<sup>1</sup> Op. 16 (1838).

<sup>2</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Gallimard, 1974, p. 42-66.

Ouço dizerem certas pessoas: Schumann escreveu peças breves porque não sabia desenvolver. Crítica repressiva: aquilo que alguém se nega a fazer, é porque não o sabe fazer.

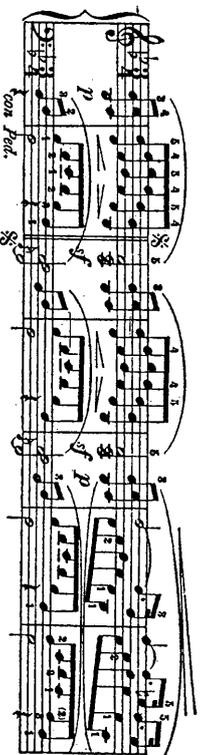
A verdade é a seguinte: o corpo schumanniano é irrequieto (grande defeito retórico). Não é um corpo meditativo. Da meditação, toma, por vezes, o gesto, não a postura, a persistência infinita, o leve abatimento. É um corpo pulsional, que empurra, que se empurra, passa a outra coisa — pensa em todas as coisas; é um corpo aturdido (embriagado, distraído e ardente ao mesmo tempo). Daí o desejo (palavra empregada no sentido fisiológico) do *intermezzo*.

O *intermezzo*, consubstancial a toda a obra schumanniana, mesmo se o trecho não traz esse nome, tem como função não distrair, mas deslocar: como um cozinheiro vigilante, atento para que o discurso não “grude”, “engrosse”, “desande”, e acomode-se obedientemente à cultura do desenvolvimento; é este ato renovado (como o é toda enunciação) pelo qual o corpo se agita e perturba o tranqüilo bem-estar da palavra artística. A rigor, há apenas *intermezzi*: aquilo que interrompe é, por sua vez, interrompido, e tudo recomeça.

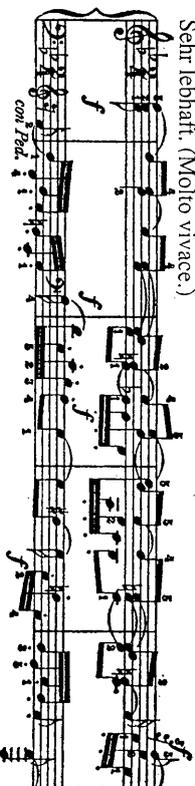
Pode-se dizer que o *intermezzo* é épico (no sentido que Brecht dava à palavra): por suas interrupções, seus movimentos, o corpo põe-se a criticar (a instaurar a crise) o discurso que, em nome da arte, tenta-se fazer acima dele, sem ele.

A segunda K. inicia-se por uma cena de alongamento (a); em seguida, algo (*intermezzo* I) vem bruscamente descer a escada de tons (b). Trata-se de um contraste? Seria bastante cômodo afirmar que sim: poder-se-ia, então, desvendar a estrutura paradigmática, encontrar a semiologia musical, que faz brotar o sentido das oposições de unidades. Mas, o corpo conhece contrastes? O contraste é um estado retórico simples; plural, perdido, enlouquecido, o corpo schumanniano (pelo menos aqui) conhece, apenas, bifurcações; não se constrói, diverge, perpetuamente, ao sabor de um acúmulo de intermédios; do sentido, tem apenas esta idéia vaga (o vago pode ser um fato de estrutura) que chamamos significância. A sequência dos *intermezzi* não tem como função fazer falar os contrastes, mas sim criar uma escritura radiante, que se encontra, então, mais próxima do espaço pintado do que da cadeia falada. Neste nível, a música é, em suma, uma imagem, não

(a) Sehr innig und nicht zu rasch. (Moderato con molto espressione.)



(b) Intermezzo I.  
Sehr lebhaft. (Molto vivace.)



uma linguagem, porque toda imagem irradia, das ilusões rimadas à história em quadradinhos. O texto musical não é seguido (com contrastes ou ampliações), é explosão: é um contínuo *big-bang*.

Não se trata de bater à porta com os punhos, como faz o destino. É necessário que esse *bater* venha do interior do corpo, contra as têmporas, o sexo, o ventre, a pele interior, contra todo esse emotivo sensual que, simultaneamente por metonímia e antífrase, chamamos o “coração”. Bater, pulsar, é o ato do coração (só há “batimento” do coração), é o que se produz nesse espaço paradoxal do corpo: central e descentralizado, líquido e contrátil, pulsional e moral; mas, é também a palavra emblemática de duas linguagens: o lingüístico (no exemplo gramatical *Pierre bat Paul*) e o psicanalista (*Un enfant battu*).

O batimento schumanniano é delirante, mas é, também, codificado (pelo ritmo e pela tonalidade); e, se passa desaperecido, é porque esse delírio das pulsações mantém-se, aparentemente, nos limites de uma língua “bem-comportada” (a julgar pelas interpretações de Schumann). Ou melhor: não se sabe se essas pulsações são censuradas pela maioria, que não as quer ouvir, ou alucinadas por um único que só a elas ouve. Reconhecemos aqui a própria estrutura do para-

grama: um texto segundo é percebido, mas, a rigor, tal como Sausurre e os versos anagramáticos, *sou o único a ouvi-lo*. Ao que parece, apenas Yves Nat e eu (ouso dizê-lo) ouvimos as formidáveis vibrações da 7ª K. (c). Esta incerteza (de leitura, de escuta) é o próprio estatuto do texto schumanniano, condensado contraditoriamente em um excesso (da evidência alucinada) e uma esquivia (o mesmo texto pode ser executado com "serenidade"). Em termos metodológicos diremos (ou repetiremos): é um texto sem modelo: não porque é "livre", mas porque é "diferente".

A pulsação — corporal e musical — nunca deve ser o *signo de um signo*: a intensidade não é expressiva.

A interpretação resume-se, então, no poder de ler os anagramas do texto schumanniano, fazer surgir sob a retórica tonal, rítmica, melódica, a rede das intensidades. A intensidade é a verdade da música, o que dá qualidade a uma interpretação. Na interpretação de Schumann (para meu gosto), a intensidade é muito tímida; o corpo que a assume é quase sempre medíocre, rígido, imobilizado pela insignificância, a indiferença do intérprete, para quem a intensidade (a pulsação) é uma simples marca retrórica; o que o virtuoso mostra, então, é a mediocridade de seu próprio corpo, incapaz de pulsar (como Rubinstein). Não se trata de força, trata-

(c)



se de fúria: o corpo tem que martelar — não o pianista (fato por vezes percebido por Nat e Horowitz).

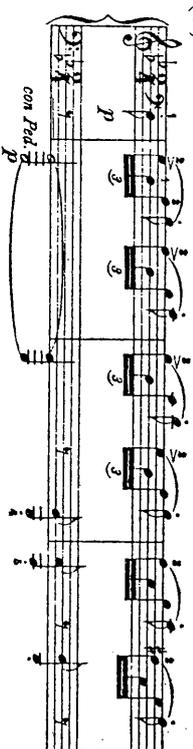
No plano das pulsações (da rede anagramática), todo ouvinte *escuta* o que ouve. Há, pois, um espaço do texto musical em que desappare qualquer distinção entre o compositor, o intérprete e o ouvinte.

O prazer da pulsação que se repete seria a origem do refrão.

A pulsação pode assumir tal ou tal figura, que não é, forçosamente, a de uma intensidade violenta, devastadora. No entanto, qualquer

que seja a figura, já que é da ordem do gozo, nenhuma pode ser *romanticamente* predicada (mesmo, e sobretudo, se é proposta por um músico romântico); não podemos afirmar que esta, por exemplo, é alegre ou triste, sombria ou radiosa etc.; a precisão, a distinção da figura está ligada, não aos estados de alma, mas aos movimentos sutis do corpo, a toda esta cinestesia diferencial, a este *moiré* histológico de que é feito o corpo que se vive. A 3ª K., por exemplo, não é "animada" (*molto animato*): é "erguida" (*aufgeragt*), erigida, tensa, ereta; poder-se-á dizer, igualmente — mas seria a mesma coisa — que progride através de uma sequência de minúsculas revulsões, como se, a cada mordida, algo fosse tragado, revolido, cortado,

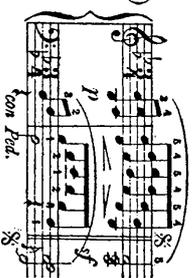
(d)



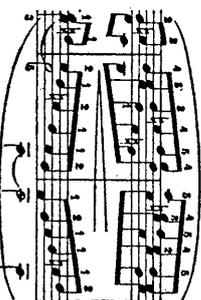
como se toda a música estivesse contida no movimento rápido da garganta que traga (d).

E, pois, necessário chamar pulsação a tudo o que faz mover-se rapidamente tal ou tal lugar do corpo, mesmo que esse movimento pareça assumir as formas românticas da serenidade. A serenidade — pelo menos nas K. — é sempre um *alongamento*: o corpo que se alonga, se distende, se estende até sua forma extrema (alongar-se é

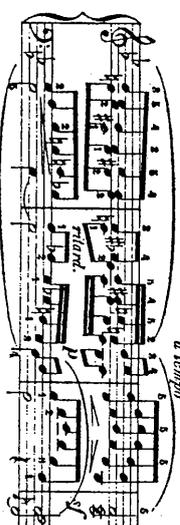
(e)



(f)



(g)



(h)

atingir o limite de sua dimensão, é o próprio gesto do corpo inegável, que se reconquista).

Existirá melhor maneira de sonhar o alongamento (como vimos) do que a 2ª K. (e)? Tudo concorre para isso: a forma melódica, a harmonia, aqui suspensiva (pela pausa da sétima dominante), mais adiante pela extensão das linhas e das dissonâncias (f). Por vezes, o corpo se “encolhe” para, depois, alongar-se melhor: na 2ª K. (g) ou no *intermezzo* dissimulado da 3ª, cujo longo alongamento faz variar — ou desabrochar, ou repousar? — o corpo ataçado, trágico, revulso, do início (h).

O que faz o corpo, quando enuncia (musicalmente)? Schumann responde: meu corpo pulsa, silêncio, meu corpo explode, corta, ou, ao contrário e sem prevenir (é o sentido do *intermezzo*, que chega sempre como um *ladraão*), alonga-se, tece levemente (como o intermédio da 1ª K.) (i). E, às vezes, até — por que não? — fala,

(i)

(j) *Sehr langsam. (Lento assai.)*

(k)

*Sehr langsam. (Molto lento.)*  
*Dunkles Lese anhalten. (Stad ror sempre)*

declama, solta sua voz: *fala, mas nada diz*, porque do momento em que é musical, a palavra — ou seu substituto instrumental — já não é linguística, mas corporal; diz apenas o seguinte, nada mais: *meu corpo está em estado de palavra: quasi parlando* (j e k).

*Quasi parlando* (como indicado em uma Bagatelle de Beethoven): é o movimento do corpo *que vai falar*. O *quasi parlando* determina uma grande parte da música schumanniana; vai muito além da obra cantada (que, paradoxalmente, pode não participar do *quasi parlando*): o instrumento, (o piano) fala sem dizer: como um mudo que transmite pela expressão de seu rosto toda a força inarticulada da palavra. Todos esses *quasi parlando*, que marcam tantas obras pianísticas, vêm da cultura poética; o que esses poetas deram a Schumann, mais do que lhe deram poemas, é o gesto de uma voz; essa voz fala para dizer apenas o compasso (o metro) que lhe permite existir — emergir — como significante.

Estas são as figuras do corpo (os “somatemas”), cuja malha forma a significância musical (e, a partir daí, já não há gramática, já não há semiologia musical: vinda da análise profissional — localização e agenciamento dos “temas”, “células”, “frases” — correria o risco de passar ao lado do corpo; os tratados de composição são objetos ideológicos, cujo sentido é anular o corpo).

Nem sempre consigo nomear essas figuras do corpo, que são figuras musicais. Para fazê-lo é necessário um poder metafórico (como diria meu corpo senão em imagens?), que, por vezes, me falta: o que quero dizer vibra em mim, mas não encontro a metáfora adequada. Na 5ª K., tal episódio (mais bem acontecimento) obceca-me, mas não consigo penetrar o segredo corporal: está inscrito em mim, mas não sei em que lugar: de que lado, em que região do corpo e da linguagem (l)? Enquanto corpo (enquanto meu corpo), o texto musical está semeado de perdas: luto para encontrar uma linguagem,

uma nomação: *meu reino por uma palavra! ah! se eu soubesse escrever!* A música seria aquilo que luta com a escritura.

Quando a escritura triunfa, toma o lugar da ciência, impotente para restituir o corpo: apenas a metáfora é exata; e bastaria que fôssemos *escritores* para que pudéssemos expressar esses seres musicais, essas quimeras corporais, de maneira perfeitamente *científica*.

“Alma”, “sentimento”, “coração” são os nomes românticos do corpo. Tudo fica mais claro, no texto romântico, se traduzimos o termo efusivo, moral, por uma palavra corporal, pulsional — sem nenhuma perda: a música romântica está salva, do momento em que recupera o corpo — do momento em que, precisamente através dela, o corpo volta à música. Ao recolocar o corpo no texto romântico, opera-se o reerguimento da leitura ideológica desse texto, pois esta leitura, que é a leitura de nossa opinião corrente, apenas *transforma* (é o gesto de toda ideologia) as moções do corpo em movimentos da alma.



A semiologia clássica quase não se interessou pelo referente: o que era possível (e, sem dúvida, necessário), já que no texto articulado está sempre presente a tela do significado. Mas, na música, campo de significância e não sistema de signos, o referente é inescrutável, pois, aqui, o referente é o corpo. O corpo se faz música pelo significante. Esta passagem — esta transgressão — faz da música uma loucura: não apenas a música de Schumann, mas toda a música. Comparado ao escritor, o músico é sempre louco (e o escritor não o pode ser, pois está condenado ao sentido).

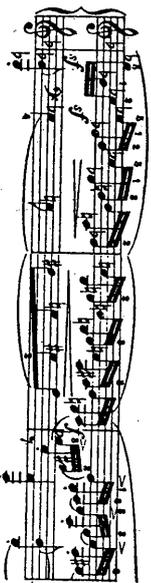
E o sistema tonal, em que se transforma, nesta semântica do corpo musical, nesta “arte das pulsações” que, no fundo, seria a música? Empretemos à tonalidade dois estatutos contraditórios (e, no en-

tanto, concomitantes). Por um lado, todo o conjunto tonal é uma tela púdica, uma ilusão, um véu *maya*, enfim, uma *língua*, destinada a articular o corpo, não segundo suas próprias pulsações (seus próprios cortes), mas segundo uma organização conhecida que veda ao sujeito toda possibilidade de delírio. Por outro lado, contraditoriamente — ou dialeticamente — a tonalidade transforma-se na hábil serva das pulsações que, em outro nível, pretende domesticar.

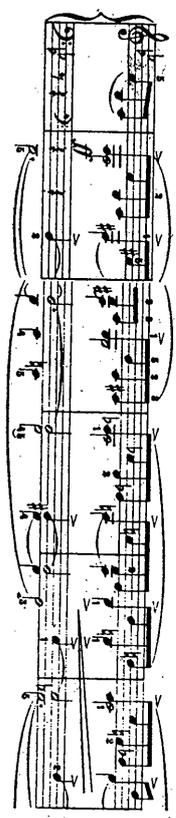
Eis alguns dos “serviços” que a tonalidade presta ao corpo: pela dissonância, permite à pulsação, aqui e ali, “timir”, “tilintar”; pela modulação, pode compor a figura da pulsação, dar-lhe sua forma específica: *enlaquece*, diz a 1ª K.; mas, faz-nos recommear, depois de havermos recuperado o equilíbrio (m); enfim (limitando-nos ao texto schumanniano), a tonalidade oferece ao corpo a mais forte, a mais constante das figuras oníricas: a subida (ou a descida) da escala: há, como sabemos, uma escala de tons, e, ao percorrer essa escala (segundo humores diversos), o corpo, arquejante, vive a pressa, o desejo, a angústia, a luz, a ascensão do orgasmo etc. (n).

A tonalidade, em suma, pode ter uma função *intensificadora* (participa da estrutura paragramática do texto musical). Quando desaparece o sistema tonal (hoje), essa função passa a outro sistema, o sistema dos timbres. A “timbralidade” (a rede das cores do timbre) permite ao corpo toda a riqueza de suas “pulsações” (tilintar, deslizar, vibrar, brilhar, dispersar etc.). São, pois, essas pulsações — únicos elementos estruturais do texto musical — que asseguram a continuidade transistórica da música, qualquer que seja o sistema (este, perfeitamente histórico) de que se serve o corpo “pulsante” para enunciar-se.

As indicações de movimentos, de atmosfera, são, geralmente, figuradas no código italiano (*presto, animato* etc.), que é, aqui, um código puramente técnico. Traduzidos para outra língua (original ou desconhecida), as palavras da música desvendam o palco do corpo. Ignoro se Schumann foi o primeiro músico a anotar seus textos em língua vulgar (tipo de informações que, geralmente, não figuram nas histórias da música); mas, creio que a interrupção da língua materna no texto musical é um fato importante. Para não me desviar de Schumann (o homem das duas mulheres — duas mães? — das quais a primeira cantava e a segunda, Clara, foi fonte de ins-



(m)



(n)

piração abundante: *cem lieder* em 1840, ano de seu casamento), a interrupção da *Muttersprache* na escritura musical é realmente a restituição declarada do corpo, como se, no limiar da melodia, o corpo se descobrisse, se assumisse na dupla profundidade do corpo e da linguagem, como se, no que concerne à música, a língua materna ocupasse o lugar da *chora* (noção platônica, retomada por Julia Kristeva): a palavra indicadora é o receptáculo da significância.

Leiam, escutem algumas dessas palavras schumannianas e observem tudo o que dizem do corpo (nada tem a ver com qualquer movimento metronômico):

*Bewegt*: algo que se põe em movimento (não muito rápido), algo que se move sem direção, como o balançar dos galhos, como a emoção fazendo vibrar o corpo,

*Aufregt*: algo desperta, se levanta, se ergue (como um mastro, um braço, uma cabeça), algo suscita, enerva (e, evidentemente, algo se enrijece),

*Imig*: somos levados para o interior de nós mesmos e nos aninhamos lá no fundo; nesse interiorizar-se, nosso corpo se aprofunda e se perde em sua própria terra,

*Ausserst*: nós nos pensamos em estado de limite: à força de interiorização, *odentro* volta-se, como se, no ponto extremo, houvesse um *fora* do dentro, que não seria, no entanto, o exterior,

*Ausserst bewegt*: é o movimento, é vibração tão forte que poderia explodir — mas não explode,

*Rasch*: presteza dirigida, exatidão, ritmo correto (contrário à pressa), passo rápido, surpresa, movimento da serpente que se esgueira entre as folhas.

*Rasch*: segundo os editores, significa apenas: *vivo, rápido (preso)*.

Mas eu, que não sou alemão, e que, diante dessa língua estrangeira, só disponho de uma escuta estarrecida, acrescente a verdade do signifiante: como se tivesse um membro *arrancado* pelo vento, pelo açoite, levado para um lugar de dispersão, preciso mas desconhecido.

Em um texto célebre, Benveniste opõe dois regimes de significação: o *semiótico*, ordem dos signos articulados, tendo, cada um, um sentido (como a linguagem natural), e o *semântico*, ordem de um discurso em que nenhuma unidade é significante em si, apesar de que o conjunto seja dotado de significância. Segundo Benveniste, a música pertence ao regime semântico (e não ao semiótico), pois que os sons não são signos (nenhum som, em si, tem sentido); portanto, acrescente Benveniste, a música é uma língua que tem uma sintaxe, mas não tem uma semiótica.

O que Benveniste não diz, mas que, talvez, não contradissemos, é que a significância musical, de maneira muito mais clara do que a significação linguística, está impregnada de desejo. Mudamos, pois, de lógica. No caso de Schumann, por exemplo, a ordem das pulsões é rapsódica (há um tecido intercalado de *intermezzi*): a sintaxe das *Kreislerianas* é a sintaxe do *patchwork*: o corpo, se assim podemos dizer, acumula seu desgaste, a significância tem a rapidez e a soberania de uma economia que se está destruindo; é, pois, objeto de uma semi-análise, de uma semiologia segunda, a semiologia do corpo em estado de música: a semiologia terá que se arrancar, como puder, se puder, com o sistema das notas, das escalas, dos tons, dos acordes e dos ritmos; a nós, o que interessaria captar e acompanhar, é a riqueza das pulsões.

Pela música, podemos compreender melhor o Texto como Significância.

Extrait de *Langue, discours, société*.  
Pour *Emile Benveniste*, Seuil, 1975.