

Editora 34 Ltda.
Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3811-6777 www.editora34.com.br

Copyright © Editora 34 Ltda., 2015

Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez © Sérgio Ferro, 2015

A FOTOCÓPIA DE QUALQUER FOLHA DESTE LIVRO É ILEGAL E CONFIGURA UMA
APROPRIAÇÃO INDEVIDA DOS DIREITOS INTELECTUAIS E PATRIMONIAIS DO AUTOR.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:

Bracher & Malta Produção Gráfica

Tratamento das imagens:

Cynthia Cruttenden

Preparação dos originais:

Pedro Fiori Arantes

Revisão:

Camila Boldrini, Beatriz de Freitas Moreira

1ª Edição - 2015

CIP - Brasil. Catalogação-na-Fonte
(Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, Brasil)

F386a Ferro, Sérgio, 1938
Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer
a Velázquez / Sérgio Ferro. — São Paulo: Editora 34,
2015 (1ª Edição).
224 p.

ISBN 978-85-7326-588-0

1. Artes plásticas - História e crítica.
2. Trabalho e teoria do valor. I. Título.

CDD - 751

ARTES PLÁSTICAS E TRABALHO LIVRE De Dürer a Velázquez

Introdução	9
1. O virtuosismo em Dürer.....	31
2. O liso em Leonardo.....	51
3. Exceção à lei do valor	65
4. Enquadramentos	69
5. As marcas em Michelangelo	79
6. A cozinha do ofício	95
7. A Ceia de Tintoretto	101
8. Esquadro semiótico	111
9. O material em Caravaggio	163
10. Espelhos de Velázquez.....	175
11. Condensado	201
Posfácio: <i>La trace</i> , a marca	205
Agradecimentos.....	221
Sobre o autor	223

que as artes plásticas dessem origem, pressupusessem e se fizessem como único exemplo de trabalho livre. Se for assim, as artes plásticas, tal como o Renascimento as configurou, mereceriam um lugar no céu do materialismo revolucionário.

posfácio: *La trace*, a marca

O conceito central deste livro é o que denomino a “marca” — *trace*, em francês —, termo sem boa tradução para o português. Vestígio? Rastro? Pista? Pegada? Por isso, convém delimitá-lo com maior precisão — o que justifica este posfácio.

1. PRECISÕES

“[A marca é a] aparição de uma proximidade, por mais remoto que seja o que a deixou.”

Walter Benjamin, *Poésie et révolution*

A palavra “marca” cobre hoje um campo muito extenso de significações. A história, naturalmente, mas também a psicanálise (Freud e Lacan), a literatura (Bloch, o romance policial), a crítica de arte (Rosalind Krauss, Didi-Huberman) etc., aplicam-na com outros sentidos. Para nosso uso, é prudente reduzir este campo. Começemos portanto por desbastar o terreno.

a) Podemos falar das marcas de um meio. Elas resultam da adaptação a uma cultura, a um meio, a seus materiais etc.¹ A casa tradicional dos camponeses da antiga província francesa, dita Dauphiné, responde ao inverno com uma ampla cobertura que abriga o núcleo habitável. Isolado no alto por sótãos abertos para o feno e a palha, aquecido embaixo pelo estábulo, o todo em madeira, terra e pedras da redondeza. Clima, produção e meios próximos de construção são fatores intimamente determinantes. No seu desenho, ela interioriza seu meio am-

¹ Ver Hippolyte Taine, *La philosophie de l'art*, Paris, Alcan, 1964.

biente. A marca, neste caso, resulta de uma causalidade empírica: tem sua razão fora do conteúdo específico do objeto que anima. Para compreendê-la, há que considerar o contexto próximo, sincrônico — mesmo que a memória inscreva-se no comportamento técnico e social. O realismo ambiental de Balzac, cujas descrições passam, no mesmo parágrafo, do espaço próximo à fisionomia e à psicologia dos personagens, deve muito a essa espécie de marca.²

b) Encontramos constantemente marcas de usura, de acontecimentos, de acidentes. As paredes do “Champs de Mars”, em Paris, guardam ainda os buracos produzidos pelas balas da Segunda Guerra Mundial. A forma, nestes casos, é contingente, deriva do acaso, do choque, do contato indiferente. Estas marcas implicam a diacronia, são marcas do tempo. Voltaire dá um exemplo divertido:

“Vi sobre a areia vestígios de um animal. Julguei facilmente que eram os de um pequeno cachorro. Sulcos ligeiros e longos, impressos sobre pequenas emiências de areia entre as marcas das patas, me fizeram saber que era uma cachorra cujos seios estavam caídos, e que portanto tinha filhos de poucos dias. Outras marcas num sentido diferente, que pareciam sempre ter roçado a superfície da areia ao lado das patas da frente, me informaram que ela tinha orelhas muito longas.”³

Esta espécie de marca alimenta o romance policial e é a base do que Carlo Ginzburg chama o “paradigma indicial”.⁴

c) Podemos ainda considerar as marcas da história. Este grupo inclui a ruína, o fragmento, o vestígio do passado: pontos

² Ver Amos Rapoport, *Pour une anthropologie de la maison*, Paris, Dunod, 1972; André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943; e *Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 1945.

³ Voltaire, *Zadig*, Paris, Larousse, 1972, p. 71.

⁴ Ver Carlo Ginzburg, “Traces. Racines d'un paradigme indiciaire”, em *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989.

de ancoragem de nossa memória coletiva. Os planos de nossas cidades guardam ainda as cicatrizes de antigas fortificações; os Louvres sucessivos acumulam lembranças espaciais em colagens, palimpsestos, ou cadernos mágicos.⁵ O vestígio é objeto de investimentos tortuosos: a memória é seletiva, interessada e sofre de desarranjos.⁶ Tem vários usos: aos pés dos santos do Renascimento há frequentemente um fragmento romano, cuja deterioração assinala a vitória da nova fé. Ao contrário, a escala reduzida dos personagens produz o gigantismo heroico das ruínas da mesma Roma nas gravuras de Piranesi. Esta espécie de marca talvez seja a mais complexa, pois combina diacronia e sincronia, história e antropologia, mito e política.

Apesar da importância destas variantes da marca, não são delas que nos ocupamos neste livro. Como já explicamos, são as marcas da produção as que mais nos interessam.

2. MARCAS DA PRODUÇÃO

“[A aura é a] marca do trabalho humano esquecido na coisa.”

Walter Benjamin, *Correspondance*

“É próprio da marca eclipsar-se ela mesma, subtrair ela mesma o que poderia mantê-la em presença. Marca não é nem perceptível nem imperceptível.”

Jacques Derrida, *Images de la philosophie*

Desenhemos qualquer coisa — uma maçã, por exemplo. O andamento do traço faz recuar o suporte, que perde sua presença imediata e transforma-o em plano indeciso, empurrado para trás do traçado, em algum lugar no espaço imaginário do desenho. Mas, simultaneamente, o

⁵ Ver André Chastel, “Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé”, em *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978.

⁶ Ver Nicole Loraux, “L'oubli dans la cité”, em *Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1980; Sigmund Freud, “Psicopatologia de la vida cotidiana”, em *Obras completas*, Madri, Biblioteca Nueva, 1968.

atrito do carvão com a tela devolve-lhe uma outra presença, exilada no grão do próprio traço que assinala os altos e baixos da textura do tecido; uma presença re-apresentada, re-presentada após seu apagamento. O traço continua seu trajeto: enquadra um círculo/maçã. O interior fecha-se como forma e a tela agora é fundo. A presença abolida do suporte re-presentada no traço passa a reforçar a pregnância (que é também uma modalidade de presença) da forma. A maçã representada serve-se da re-presentação da presença afastada e a faz sua. É isso a marca (da produção): jogo de ausentamento, deslocamento e re-presentação.

Talheamos agora. O bloco de pedra vai perder pouco a pouco seu aspecto abrupto, seu perfil e sua pele “naturais”. O buril imprime sulcos, modifica a aparência do bloco — e chegarão ao prisma desejado. Uma outra presença afirma-se, ou melhor, insinua-se nas gravações do gesto produtivo onde a matéria incrusta-se negativamente por sua resistência a ele. Ela re-presenta a primeira presença apagada — mas transformada em outra em que ressoa o trabalho: “É justamente o ausentamento [...] que se faz presente”.⁷ O arquiteto, entretanto, encomenda uma textura particular — o rústico, por exemplo —, se leu os tratados de arquitetura de Sebastiano Serlio (c. 1540), e pensa no enquadramento de uma porta de serviço utilizada somente por gente sem importância e grosseira. O buril extrai o prisma do bloco — mas segue também um modelo de incisão. Eis, ainda, a marca.

A marca, que isolamos aqui, é um índice. Peirce diz:

“Um índice é um signo que envia ao objeto que ele denota porque é realmente afetado por este objeto.” (2248)

“O índice está ligado fisicamente a seu objeto.” (2299)

“Psicologicamente, a ação dos índices depende da associação por contiguidade, e não da associação por semelhança (ícones) ou por operações intelectuais (simbólicos).” (2306)⁸

Na marca da produção há, apagada ou evidente, a memória do enfrentamento direto entre o gesto produtivo (utilize-se instrumentos simples ou máquinas) e o material que o recebe. Ela remete-nos à consideração da produção, da formação, da *Bildung* concreta. Impregnada pelo

⁷ Martin Heidegger, “Comment se détermine la physis”, em *Questions*, vol. II, Paris, Gallimard, 1957, p. 269.

⁸ Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

fazer, a marca registra a passagem do potencial ao ato onde a criação inerva-se. Rosand⁹ mostrou a fertilidade do encontro feliz, em Ticiano, entre um material e a mão que sabe acordar suas potencialidades. Ao contrário, descrevi a falência desta passagem quando o gesto heterônomo do trabalhador da construção é forçado a trair seu material.¹⁰ A ação produtiva, na sua materialidade, capta com precisão a verdade da produção: os índices que deixa o testemunham.

Mas a marca não é tão simples. Na maioria dos casos, o *representamen* (aproximadamente um significante, para Saussure), a pegada física do carvão ou buril, pode ser primeiramente interpretada como registro do gesto produtivo, no traçado ou na talha. Seria o “objeto imediato” (o primeiro significado, grosseiramente). Mas o que seria o gesto técnico em si, pura e idealmente técnico, sofre uma torção ao propor-se a ser maçã ou rústico. Não é mais o gesto técnico ideal isolado em si: torna-se “para o outro”, determinado por esta finalidade. A maçã ou o rústico seriam o “objeto dinâmico” (o segundo significado). Podemos avançar mais e sugerir outra interpretação, mais atenta, por exemplo, ao grau e ao modo de torção e suas implicações sociais e econômicas (“objeto final”, terceiro significado) — mas então saímos da área da sugestão e da informação e entramos na da argumentação.¹¹

A marca condensa determinações entrecruzadas. Vejamos o que diz Lacan:

“Um passo, uma marca, o passo de Sexta-Feira na ilha de Robinson: emoção, o coração batendo diante desta marca. Tudo isso não nos ensina nada. Isso pode acontecer a qualquer cruzamento de vestígios de animais. Mas, se retornando eu encontro a marca disso, que alguém esforçou-se por apagar, ou mesmo se eu não encontro mais marca, se eu voltei porque sei...

⁹ Em *La trace de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1993.

¹⁰ Ver Sérgio Ferro, *Arquitetura e trabalho livre*, São Paulo, Cosac Naify, 2006.

¹¹ Ver Gérard Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot, 1979; Claudine Tiercelin, *La pensée-signe: études sur C. S. Peirce*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993; Charles Sanders Peirce, *Semiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1977; Charles Sanders Peirce, *Textes anticartésiens*, Paris, Aubier, 1984; Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, Paris, Universitaire, 1990; Charles Sanders Peirce, *Le raisonnement et la logique des choses*, Paris, CERF, 1995; Christiane Chauviré, *Peirce et la signification*, Paris, PUF, 1995.

que eu deixei a marca, constato que, sem nenhum correlativo que permita associar esse apagamento a um apagamento geral dos traços da configuração, alguém efetivamente apagou a marca como tal, então, estou seguro de que se trata de um sujeito real. Observem que nessa desapareição da marca, o que o sujeito procura fazer desaparecer é a sua passagem enquanto sujeito. O desaparecimento é redobrado pela desapareição visada que é o ato mesmo de fazer desaparecer... Dito isso, se a marca é apagada, o sujeito evolui e contorna o lugar com um cerne, uma coisa que, a partir daí lhe concerne; a sinalização do lugar onde encontrou a marca; pois bem, vocês têm aí o nascimento do significante. Isso implica todo o processo comportando a volta do último tempo sobre o primeiro, e que não haveria articulação de um significante sem estes três tempos. Uma vez constituído o significante, há forçosamente dois antes. Um significante é a marca, um vestígio, uma escritura, mas não podemos lê-lo sozinho. Dois significantes são um erro grosseiro... três significantes são a volta daquilo que se trata, isto é, do primeiro."¹²

A história de Lacan ajuda-nos em dois níveis: para compreender a evolução histórica da marca e sua constituição interna. O momento do "liso" renascentista — apagar todos os possíveis sinais de produção, chegando à própria preparação do suporte, que não deve mais apresentar nenhuma aspereza, ser liso como um vidro — representa a ação de Sexta-Feira para apagar sua pegada. O liso não é interpretado como repúdio ao vestígio do trabalho artesanal, condição *sine qua non* para que as artes plásticas sejam reconhecidas como "artes liberais" — ou seja, como atividade nobre e, incidentalmente, muito mais rentável —, mas como requisito do efeito "janela", para assegurar a verossimilhança "realista" da representação. Quer dizer, a negação, como denegação da materialidade produtiva, não é opositiva: tudo se passa como se fosse "positiva", necessária à espiritualização da arte. O maior pintor do liso, Leonardo, afirma enfaticamente: "Arte é *cosa mentale*".

Este súbito ausentamento, o sumiço da pegada que sempre acompanhou as artes plásticas de um modo ou de outro, suscita o círculo que

¹² Jacques Lacan, *L'identification — Séminaire 1961-1962*, Nova York, International General Edition, s.d., pp. 186-7.

Robinson traça em volta do lugar do sumiço — a nova marca. O círculo não é o retorno da pegada, não desenha de novo a impressão do pé: indica o que, literalmente, sumiu. O que sumiu foram os vestígios do trabalho artesanal material, a sombra de operações técnicas rotineiras, mesmo as do virtuose — as quais agora podem ser lidas como inferiores. A nova marca vem imbuída de outros sentidos: assinala os caminhos da criação do ato, conhecimento científico, a elegância da retórica e, em termos de espiritualização, a passagem do belo ao sublime, do entendimento à razão, do conceito à ideia. Leonardo dá ele mesmo este passo: raramente termina seus quadros, explica o *non finito* dos fundos pelas leis da óptica, adota-os como metáforas. Concentra o *non finito* em dramáticas paisagens alpinas, um dos exemplos que Kant utilizara para ilustrar o sublime, nas quais as distinções entre os elementos turvam-se, sugerindo uma comunidade interior.

A nova marca não é a anterior ressuscitada; é outra, e tem que ser considerada no contexto das duas outras: a do mestre artesão — a pegada bruta —, e a do denegador, que assim não é mais um mero fabricante de miragens, mas um apagador do que não deve ser visto. "Vocês têm aí o nascimento do significante. Isso implica todo o processo comportando a volta do último tempo sobre o primeiro."¹³ Diz-se que *As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores*, de Vasari (1550) foi planejado para chegar ao ápice com a vida de Michelangelo. Na verdade, é Michelangelo quem permite escrever desse modo a história — como Gropius é o arquiteto que guia a história do Modernismo de Pevsner, Le Corbusier a de Gideon, Frank Lloyd Wright a de Bruno Zevi.

Mas a estrutura interna da marca contém meandros, guinadas e máscaras. Também na aparição da marca do século XVI (com Ticiano, por exemplo) há emaranhado. Primeiro passo: o suporte passa a ser a tela. Esta passagem, de origem puramente técnica, é provocada por um emboço, uma camada protetora sobre a tela, diferente do branco liso, obtido após longa preparação, por vezes sete ou oito camadas lixadas uma a uma após a secagem. Com o emboço, surge um ocre mediano que não mais esconde a trama da tela e não produz a desmaterialização pre-cedente. Mas, mesmo assim, o suporte perde sua simplicidade de tela de linho. Emboçada, a tela já se prepara para o que virá: constitui o nível

¹³ *Idem, ibidem.*

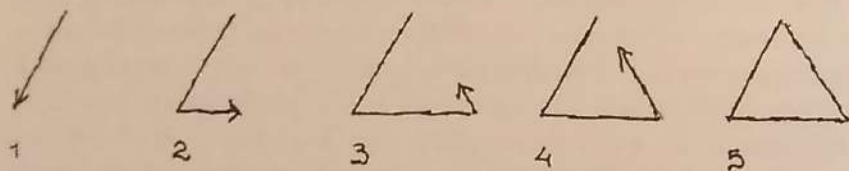
médio de cor, tonalidade e valor da futura obra. Quando, entre a luz e a sombra, o valor transita por este nível, a tela pode permanecer tal qual, sem ser modificada, com sua tênue lembrança de ser plano sobre o qual o artista pinta. Mas, se estas partes posicionam-se como pertencentes à figura, o que a envolve torna-se fundo ou some no infinito dos horizontes de paisagens. Nos dois casos, há denegação para uma observação distanciada. Geralmente, os pintores que conhecem este processo vêm colar seu olho à tela, à procura do denegado onde ressurgir o trabalho. A pincelada gorda, disposta aqui e ali, ressuscita o suporte — mas de ricochete, não diretamente. Sua presença física suscita a sensação de presença evanescente, ainda mais quando transmigra em fundo ou some no horizonte. Este é o primeiro ciclo da marca. O segundo começa quando a pincelada se adapta à função icônica. Já disse, ela mima o que quer representar. De novo, esvai-se a presença, em parte puxada para o interior do espaço fictício como brilho da garrafa ou dobra do tecido. Mas não se esvai de todo, pois não se perde inteiramente lá dentro. Ao contrário, este resto de presença migra, na nossa contemplação da matéria gorda, para a figura que a pincelada ajuda a sugerir, aumentando a semelhança. Ela então re-presenta. Repito ainda, se não focarmos nossa atenção na ilusão e sim na própria pincelada, o que vemos não é mais garrafa ou dobra — mas o registro do gesto produtivo de alguém. O produtor se põe assim explicitamente no feito — mas como chave de um enigma plástico (onde está Voltaire no “Mercado de escravos” de Dalí?), no qual, de início, não o vemos — vemos o fóssil de sua passagem, a pegada de Sexta-Feira. Para imaginá-lo, procedemos como Cuvier, como paleontólogos reconstituindo o animal a partir não de uma falange, mas do oco de uma pegada — do sujeito ausentado, ou do desejo. A aura do Benjamin é também “oura”: perturbação da cabeça, tontura, vertigem (as duas têm a mesma raiz latina).

¹⁴ Ver Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, NRF, 1968.

ironia (o rústico de Serlio), o salto de isotopia (artifício primeiro do Modernismo, o "jogo" plástico); a ênfase (o brutalismo, o tachismo). Enfim, mas quase indispensáveis. São tantas que, para ser visto como é, o índice tem que ser forçado, didatizado.

de musiquinha alegre assobiada consigo — se a música traduzisse a marca plástica feliz.¹⁵ A literatura sobre os capitéis românicos mostra como a operação de transição do pilar à trave, ou arco, define a estrutura decorativa.¹⁶ Esta decoração aponta a liberdade enquanto variação em torno da necessidade.¹⁷ Porque implica liberdade, o ornamento foi depois condenado como crime.¹⁸

A marca, repito, é o vestígio de um gesto técnico, justo ou falso, sobredeterminado retroativamente por finalidades diversas. Um só gesto condensa a dispersão das determinações. A marca é a negação da imediatidade do material para o operador (pois, em si, já contém em silêncio mediações), ultrapassa sem negar o puro gesto técnico e, quando o faz, se dá para-o-outro (a maçã, o rústico). Ela reúne uma destas “correntes operatórias maquinais” de que fala André Leroi-Gourhan (automatismos operatórios gerados pela experiência)¹⁹ e a escolha entre as possibilidades inscritas nas circunstâncias e nas finalidades. Feita para-o-outro, ela ausenta-se momentaneamente do puro índice, mas repara a separação — quando pode — na singularidade de um só passo. O percurso do traço dissimula-se no contorno da maçã — mas num só traçado, que às vezes resiste à total dissimulação. Klee apresenta um bom exemplo.²⁰



Esquema 14

O percurso do traço, bem sensível até 3, se fecha em 4 e some em 5. Então, o percurso perde sua dinâmica e torna-se inerte sob o contorno.

¹⁵ Philippe Potié analisou com precisão esse movimento em *Philibert de l'Orme*, Paris, Parenthèses, 1996.

¹⁶ Ver André Scobeltzine, *L'art féodal et son enjeu social*, Paris, Gallimard, 1973.

¹⁷ Ver Georg Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1990.

¹⁸ Ver Adolf Loos, “Ornement et crime”, em *Cahiers d'Aujourd'hui*, n° 5, junho de 1913, e tudo que se seguiu.

¹⁹ Ver *Le geste et la parole*, Paris, Albin-Michel, 1965.

²⁰ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël/Gontier, 1975.

O valor indicial como vestígio de um fazer (o “essencial” para Klee) re-cua sob seu papel de imagem de um triângulo. Se, entretanto, sublinharmos o traçado (a volta do índice sobre si), o valor indicial não se perde.



Esquema 15

O exemplo é limitado, concordo, mas ilustra. Contudo, como podemos transpô-lo, por exemplo, a uma produção mecanizada, não artesanal? A solução de Warhol poderia servir — se não implicasse o recurso à falha técnica da serigrafia. Prefiro as de Marcel Breuer ou Claude Parent: a didatização, ou seja, a explicitação clara, objetiva e, talvez, um pouco enfatizada do que é o que tem que ser assim, porque é conceitualmente e construtivamente justo.²¹ Lembro que o sujeito da produção não é Joãozinho ou Mané — mas o sujeito social do fazer correto (dadas as circunstâncias) e, portanto, livre. É, como diz Adorno, um lugar-tenente.

A plástica do Classicismo e do Modernismo utiliza, com maior ou menor rigor, o que a Gestalt chama “boa forma”. Isto é, a que corresponde à tendência de nossa percepção a agrupar ou separar, seriar ou individualizar, de preferência simples, isto é, organizada por uma regra clara (o Pós-Modernismo abandona isto). Ela não exige muita colaboração de nossa parte, ao contrário das formas emaranhadas e irregulares. Nosso aparelho perceptivo apressado e preguiçoso acalma-se e aceita facilmente os contrastes ou identidades nítidos. Isso nos parece tão familiar hoje que esquecemos que não foi sempre assim. Dizem que Rembrandt utilizava uns trinta tipos de preto. Hoje, mesmo Franz Kline ou Pierre Soulages empregam apenas quatro ou cinco. A hegemonia da plástica da “boa forma” começa com a prioridade da concepção desenhada. A arquitetura anterior ao Gótico tardio, a Românica, por exemplo, des-

²¹ As fundações que saem do solo para sustentar o pórtico das cortinas de concreto exteriores da FAU-USP, do mestre Artigas, seguramente não correspondem unicamente às exigências do cálculo estrutural — mas estão próximas dele —, e sua forma conta o que fazem ali. Como quase tudo o que projetou o magnífico Lelé (João Filgueiras Lima) e que o brutalismo prometeu, mas não fez.

conhece esta regulação; não se incomoda com irregularidades, dissimetrias etc. A “boa forma” pressupõe uma autoridade centralizadora que recorre de um jeito ou de outro a alguma forma de modelagem. Somente em pequena escala, no universo do desenho, no nosso caso, quando o visual predomina sobre o construtivo e o funcional, a “boa forma” impõe-se. Quando nos abandonamos à “evidência” dessa sintaxe, admitimos implicitamente que o projeto tal como o conhecemos é “natural”, necessário. A regularidade, neste caso, parece lei objetiva, e as irregularidades da construção real tornam-se defeito, erro, desvio. Assim, quando o arquiteto desenha juntas que paginam a parede de concreto (ou antes, uma aparelhagem de pedras iguais), a linha tortuosa que produz o encontro de duas concretagens (ou o contorno disfarçado das pedras empregadas) tem para nós o sentido de um defeito, de má construção.²²

Na interpretação das artes plásticas ocorrem inversões semelhantes. A rede compacta e enfática das talhas do buril no *São Mateus* de Michelangelo (Galleria dell'Accademia, Florença, 1506) expressaria a dor do santo por não conseguir livrar-se de nosso bárbaro mundo material. A leitura inversa soa anormal: ver o que tomamos por expressão como um tipo de talha que tenta achar, um pouco às cegas, o que ainda não tem forma precisa (e que, provavelmente, vemos porque a obra ficou inacabada; em 1506, Michelangelo ainda não tinha adotado o *non finito* voluntariamente). Neste caso, a dor do santo vista nestas hachuras não corresponde a um pressuposto, mas a um efeito quase acidental de um procedimento técnico adequado ao trabalho livre do artista — o que permite modificar o eventual modelo (em escala real, segundo Benvenuto Cellini) durante a produção. O buril desbasta o bloco, não quer expressar nada. Mas imaginamos que sim, invertendo a lógica do fazer autônomo. O que é formado — e que então pode provocar abduções — é posto como origem da formação; e o processo que o formou vira seu criado. Mesmo se Michelangelo percebeu, no meio de seu trabalho, que as hachuras poderiam servir como metáforas da dor do santo, não foi essa dor que as motivou. Só depois de encontrada, é que a intenção da metáfora pode ser projetada desde o começo.

O esquecimento da origem da marca — primeiro vestígio de produção — tem consequências inesperadas. Na produção, o sujeito (da pro-

²² Ver Sérgio Ferro, “Le palimpseste du Palais Thiène”, em *Dessin/Chantier*, n° 1, EAG, s.d.; e *L'idée constructive*, Paris, Picard, 1987.

dução), o material e os instrumentos se codeterminam reciprocamente. Ao falar de expressão, sem querer deformamos a relação em polaridade: nesse caso o “sujeito” já traria consigo, antes de entrar na produção propriamente dita, o que deve ser expresso. O trabalho concreto livre, assim, não inauguraria nada — apenas traduziria o que já estava pressuposto. Ou seja, é subordinado, como o social, contra o qual nossa arte foi configurada. O termo “expressão” surge no Renascimento, como a noção e a palavra “trabalho”. *Exprimer* (em francês) data do século XII — e *expression*, do século XIV, no sentido de “fazer sair sob pressão”. É contemporâneo das primeiras revoltas contra a manufatura, como a dos *ongles bleus* em Florença.²³ Mas deixo de lado sua conveniência para o processo de extração da mais-valia (fica para outra ocasião). E, para bem expressar o que tenho em vista, permito-me ser curto e grosso. Expressão pressupõe algo como o pus acumulado no furúnculo que precisa ser expulso (desculpem, roubo esta imagem de Shakespeare). O evacuado, portanto, já está lá à espera da espremeda, do ato de “fazer sair sob pressão”. Continuando a grosseria, a duvidosa admiração pelo que na obra de arte vem “das tripas” do artista subentende algumas vezes a expulsar: a lata de *Merda de artista* de Manzoni (1961) seria seu ideal. Assim, o artista “expressivo” seria o oposto do ironizado por Shakespeare (de novo, invoco sua proteção):

*“The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from Heaven to Earth, from Earth to Heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name.”*²⁴

Apesar da intenção irônica de Teseu, o que diz acerta. O que advém, *A local habitation and a name* (habitação local e nome), provém de um

²³ Ver “Introdução”, nota 8.

²⁴ “O olho do poeta, rolando em êxtase/ corre do céu à terra e da terra ao céu/ e sua imaginação fazendo para ele/ nascer por toda a parte seres desconhecidos, sua pena os forma/ de tal modo que estes nadas vaporosos/ ganham habitação local e nome.” William Shakespeare, *Un songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Dream*), ato 5, cena 1, 13-7, Paris, Les Belles Lettres.

airy nothing (nadas vaporosos). O que se encarna na forma, o formado, provém de uma negação determinada, a qual não tem como fornecer uma meta precisa: não ser isso ou aquilo é poder ser mil outras coisas. Um *airy nothing*: eis a meta e o motor. O resultado do fazer livre, em princípio, é imprevisível. Não poderia, portanto, ser compatível com o expressivo — a saída do que já está com as malas prontas para a viagem. Arte não é torneira ou tripa, nem sai sob pressão.

O contrapeso da expressão é a observação ou a experiência. Leonardo e Dürer procuram estudar em detalhe tudo o que pintam — até o vaporoso, o turbilhão. Os dois modelos do Renascimento são a natureza e o antigo. Hoje, os artistas observam a cultura de massas, a mundialização, a crise ecológica etc. Experimentam sensações, as respostas a provocações, situações, transformações. Sua atenção não vai da obra ao que ela sugere — mas do observado à obra. A obra torna-se um dispositivo para atingir um resultado, o que, mais uma vez, subordina o trabalho artístico.

A expressão coabita atualmente com a observação ou a experimentação. O impulso mimético e seu inverso, a expressão, introjeção e projeção são deslocamentos de momentos do produzir: a escuta do que ocorre, do que se apresenta diante do produtor a cada passo de sua intervenção e a escolha de um dos desenvolvimentos possíveis daquilo que assim se apresenta. Incorporação, estudo, observação do material, dos instrumentos em seu andamento produtivo; decisões, preferências a partir das virtualidades que o mesmo andamento abre. Nos velhos termos gastos: subjetivação do objetivo, objetivação do subjetivo. Desfeita a pororoca produtiva, o cruzamento fértil, os dois polos desgarrados vão aos extremos: à hipóstase do subjetivo na expressão; ou ao objetivo, na observação ou na experiência.

Esse deslize é favorecido pela marca. Na produção, o artista “nega”, altera o material. Nega por sua ação mediada por um instrumento. Na marca, no resultado, ação e instrumento somem ou estão presentes negativamente — os sulcos do pincel que registram os movimentos passados da mão na matéria então negada. O ator representa um personagem ausente — mas sugere, faz crer na sua presença. A marca traz em seu corpo uma espécie de presença de suas causas — matéria, instrumento e agente — mas sob forma negativa, de matéria negada por sua alteração, da pegada, do pincel e do movimento que a dirigiu. O que está presente na marca é essa tripla ausência — a ausência de sua produção. Imaginaram um ator que representa ou apresenta a ausência do personagem?

O ator de Brecht não faz isso — ele diz somente que o personagem é fictício, imaginário. A marca, ao contrário, diz que a produção foi bem real. A noção de ausentamento inventada por Heidegger para tratar precisamente da *trace* convém à sua instabilidade, à sua volubilidade, mais do que a iteração da palavra *trace* em sentidos diversos em Derrida.²⁵ Este quiproquó objetivo facilita a transgressão que substitui as pegadas por personagens: o sujeito expressivo e/ou a coisa observada. Nos dois casos, o processo produtivo vai para a sombra.

No São Mateus, os sulcos do buril dão testemunho do trabalho passado de Michelangelo. Não há mais mármore em si, nem buril em movimento — mas matéria trabalhada e memória estratificada. Cada sulco, entretanto, anuncia o São Mateus futuro: o corte, sua direção, sua profundidade vão em direção ao que ele não sabe ainda, ao que ele mesmo ajudará a formar — o que, por sua vez, o justificará. Michelangelo diz melhor:

*“Si come per levar, Donna, si pone
In pietra alpestra e dura
Una viva figura,
Che là più cresce u’ più la pietra scema.”* (G. 152)²⁶

A marca nos permite assistir à formação: é cicatriz de uma geração. Prepara, antecipa, constrói. O que vemos como etapa foi inscrito no futuro anterior: seu movimento inspira-se no que ela terá sido. Este impulso, esta necessidade dependente de seu ultrapassar, obcecada pelo vir a ser, São Mateus toma como seus na espera da liberação. Na sua volta pela metáfora, a marca avança rumo ao estuário do presente. Ela anuncia — mas, eticamente, apenas anuncia — a reconciliação. Marca de aspiração, somente. Sua temporalidade torcida condensa a produção passada em sua presença ausente, ou ausência presente, imantada pelo que talvez venha a ser. Essa é a energia do *non finito* — paradigma insuperável e puro da marca. É assim: tendo sido executada, volta à latência.

²⁵ Ver Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, em particular pp. 76-7.

²⁶ “Assim como retirando, senhora, pomos/ em pedra alpestre e dura/ uma viva figura/ que nela mais cresce quanto mais a pedra diminui.” Em Michelangelo Buonarroti — *Rime*, op. cit., p. 213.

Ela imobiliza-se no seu redemoinho antes do termo, em pulsão para... não trair o que não resiste senão como promessa. A marca é a junção impossível do abraço mítico entre matéria e gesto, entre nós e o mundo, entre nós e a esperança de seu retorno. É a mediação, em espera, entre duas quimeras.

Agradecimentos

Este texto teve origem no relatório final de pesquisas em História da Arte realizadas pelo autor no Laboratório Dessin/Chantier da Escola Nacional Superior de Arquitetura de Grenoble e do Ministério da Cultura da França, laboratório do qual foi fundador e diretor entre 1982 e 1997. O autor agradece a Denis Jeambar, cujas observações sobre o texto original em francês foram levadas em consideração na versão em português. Agradece a Otília Arantes e a Roberto Schwarz pelas pré-leituras e sugestões. Agradece especialmente a Pedro Arantes, por sua cuidadosa revisão da versão final, e também por sua constante atenção ao bom andamento desta publicação. E agradece a toda a equipe da Editora 34 por seu trabalho na edição deste livro.

Sérgio Ferro