

## O CÍRCULO DA ESTRANHEZA

Meditação acerca do sentido no domínio estético \*

### I

O homem vive mergulhado em objectos e dependente de estruturas que se integram em circuitos funcionais onde adquirem significação, tornando-se desse modo manipuláveis e permitindo que sobre eles assente toda a rede de comunicações que constituem a base da nossa vida social e mental. Mas há certas estruturas que parecem não se integrar nos circuitos normais de funcionalidade, remetendo para outros níveis cuja eficácia se não manifesta claramente; essas estruturas parecem desafiar a sensibilidade para percursos insuspeitados, para relações cujo alcance se não determina facilmente. Todavia, estamos rodeados de estruturas deste tipo, referimo-nos quase constantemente a elas, utilizamos, insuspeitadamente, em situações funcionais, categorias que nelas são plenas, somos muitas vezes conduzidos a opções em virtude de princípios e de razões que encontram no universo dessas estruturas o mais firme suporte. Temos, é claro, um nome que subsume essas estruturas, que, de certo modo, — segundo a lógica do nome — nos dá a sensação de compreender a sua natureza; porém, essa compreensão é aparente e a sua falacidade revela-se sempre que passamos da determinação geral desse universo a uma tentativa concreta de análise de uma dessas estruturas, sempre que, no interior do universo da afirmação destacamos um objecto e o afectamos

---

\* O presente artigo resulta da reelaboração de uma comunicação apresentada ao Colóquio «Caminhos e Aberturas da Semiótica» — Homenagem a A. J. Greimas, Lisboa, 1986.

de determinação estética. Eis que a compreensão se desvanece, eis que as nossas sensações aparecem, de um momento para o outro, como vagando num mar de irracionalidade. Mesmo a análise das intenções postas na construção desses objectos nos surge como dotada de um despropósito essencial. E muitas tentativas de exploração do fenómeno estético assentam precisamente nesta ideia. Mas a admissão da irracionalidade é índice da pobreza dos modelos racionais que manipulamos. De facto, a partir do instante em que objectos e estruturas, operações e recepções têm lugar, a irracionalidade dissolve-se em ordens sucessivas e simultâneas de estruturação e, portanto, de razão. Só verdadeiramente Deus seria dotado de despropósito. Tudo o resto, no pressuposto do funcionamento, isto é, de uma não afectação dos centros de decisão por falhas técnicas, opera justamente de acordo com um plano — que pode ser constituído a cada momento — mas que depende sempre de orientações mais amplas e sofisticadas, mesmo senão sobretudo, na sua aparente simplicidade. E grande parte dos equívocos provocados pela reflexão estética derivam, precisamente, de se supor, simultaneamente, um despropósito particular e operante e um plano, um modelo racional absolutamente claro e rígido que estaria na base — e justificaria — todas as operações particulares, isto é, que regeria todos os objectos e estruturas ditas estéticas, que lhes conferiria legitimidade e ser, que as subsumiria numa razão universal, directamente dimanada da natureza do homem, esse fundamento sem fundo onde tudo se identifica, onde tudo se apaga, mas também, donde tudo proviria e onde tudo acharia a energia necessária aos auto-reconhecimentos emergentes.

Assim nasce a Arte e, correlativamente a Estética, ao lado da Ciência, da Política, da Ética. E tal como para a Ciência, a razão dobrar-se-ia e reconheceria as categorias fundamentais da operacionalidade artística, reconhecendo assim o homem na sua necessidade, ao mesmo tempo que conheceria o mundo, o real, dado que essas coisas são o efeito da razão, são discriminações apriorísticas, necessárias ao exercício da própria razão que, subreptivamente, passa a ser lida como impulso, num movimento simultâneo ao recalçamento desse impulso.

Mas acontece que a arte não é unívoca; não é, de facto, possível subsumir a diversidade dos seus tipos na forma de um determinado impulso humano, ainda que, num determinado plano fenomenológico, isso seja inteiramente verdade. E também não é

possível reunir a pluralidade de formas através do tempo numa única razão, isto é, numa única *forma* de arte. Se o nosso objectivo é pensar aquilo que, durante tanto tempo, chamamos arte, devemos ser radicais, devemos saber reconhecer as raízes mesmo e sobretudo quando são contraditórias. Devemos ser capazes de pensar a estética a partir de princípios do tipo «a arte não é mais do que a expressão de sentimentos confusos de indivíduos particulares, através dos meios de que dispõem e/ou que mais facilmente manipulam» e «a arte é o lugar mais autêntico de manifestação do sentido das coisas e do homem, habitualmente obscurecido pelas relações puramente funcionais». Bem entendido, ser radical não supõe que admitamos estes dois princípios, mas que sejamos capazes de pensar com eles, porque só eles permitem, correlativamente, anular os efeitos de estratégia ou de uma significação que os sistemas de pensamento e de sensibilidade, sistematicamente, lançam sobre o exercício pensante, negando a liberdade possível, anulando o olhar que se procura límpido e apaixonado. Ter as radicalidades em consideração de um modo simultâneo, é ser estratega. É esculpir nessa mesma radicalidade, as raízes aéreas do que, por sua natureza, apela à fixidez.

Ora, se de facto, as diversas formas artísticas se constituem e permanecem de acordo com leis distintas, primariamente organizadas em função da lógica dos materiais nelas activados, não é, porém, menos certo que todas essas formas se compreendem a si mesmas de um modo que se aproxima vertiginosamente de um tipo unificado (único) de dispositivo, cujo modo de realização da relação significação/sentido opera, sobre o receptor, uma transformação que pode ser activa ou passiva, mas que o compromete numa situação em que, de certo modo, a sua sensibilidade é despertada de um modo imanente ou seja, que o leva a um conjunto de práticas não determinadamente operativas que não introduzem dados brutos nos circuitos funcionais, mas que propõem novas ligações entre esses dados; esta novidade não tem que ser uma verdadeira novidade: pode não passar de uma simples repetição de esquemas arquetipais ou mesmo da sua intensificação, sendo justamente este mecanismo o mais facilmente apercebido pelo receptor, aquele em que o receptor mais facilmente se integra. Não se trata, como se vê, de uma definição de arte, mas tão somente da indicação de um modo genérico pelo qual certos objectos ou estruturas se apresentam perante o receptor, um certo modo muito geral, da relação

significação/sentido. Assim, a falta de rigor dos conceitos habitualmente utilizados no tratamento de fenómenos deste tipo não é accidental, mas necessário devido precisamente à diversidade de objectos e estruturas e à unificação não meramente imposta, mas encontrando a sua razão mínima no modo como esses objectos se perfilam no imaginário real do perceptor, em função de certas tópicas materiais e perceptivas. O trabalho teórico, particularmente limitado neste domínio devido à diversidade de objectos, de instâncias e de lógicas que tem de processar, deve, neste caso, tanto quanto possível partir dos factos; e os factos são as representações e os nomes que se inserem num conjunto de áreas que tipificam a relação significação/sentido e onde as coisas e os nomes se ligam segundo normas que oscilam entre a disciplinaridade e as suas respectivas lacunas. Sobre esse conjunto mais ou menos caótico é necessário exercer uma actividade propositora de diferendos que reconheça ou estabeleça limitações mútuas dos topos e das significações.

## II

As características do plano material/sensível de um determinado conjunto de objectos ligado a um certo tipo de utilização social conduziu a uma indistinação de planos e de objectos, acabando por constituir o que se considera o domínio da arte em geral. Mas este domínio é integralo por estruturas díspares que obedecem a distintas lógicas de significação, sentido e função. Acresce que a psicologia e a sociedade tendem hoje a conferir um estatuto especial a objectos antigos (porque não é possível construir um estilo, porque não há verdadeiramente objectos). Por outro lado, a sensibilidade dispõe de quadros receptivos em número limitado o que faz com que se produza uma *sensação idêntica* perante um quadro, as ruínas do Coliseu, uma mulher bonita ou uma bela paisagem. A sensibilidade está, por natureza, vocacionada para a significação, pelo que é precisamente essa dimensão que detecta em qualquer daqueles objectos. A sensibilidade é particularmente receptiva à relação entre o eu e os esquemas natural ou artificialmente envolventes, pelo que não percebe facilmente os níveis de sentido comprometidos na obra. Finalmente, a noção de estético é utilizada como representação teórica e estratégica da noção empírica de «bonito», «impressio-

nador dos sentidos», etc., em relação a uma multiplicidade de objectos de um modo totalizante e normalmente correlativa da noção de «artista». Naturalmente que este modo é possibilitado por um modelo privilegiado da relação com os objectos e ampliado por várias ordens mais vastas: a língua, a sociedade e a filosofia.

### III

A estética clássica é filosófica. O sentido desta afirmação não é meramente factual mas eminentemente teórico. A integração de uma questão no domínio filosófico e a subsequente constituição de um objecto no qual é investida essa questão não é um movimento pacífico analisável apenas em termos de uma epistemologia geral, ou seja, ao nível da constituição do objecto científico, mas requer uma análise do ponto de vista de uma epistemologia da própria filosofia à qual compete demonstrar que a filosofia é essencialmente um processo de comunicação absoluto em que a diferença entre o código e a mensagem, tende para zero transformando-se a mensagem numa mera possibilidade ocasional de leitura do código. A filosofia não é um saber entre os saberes, mas um espaço cartográfico no qual se viabiliza, num processo de restrição semiótico, o que há a pensar do pensado. O estabelecimento de uma autêntica sistemática constitutiva por Hegel, particularmente através da coincidência da Fenomenologia e da História da Filosofia, possibilitou, num único movimento, a gênese e o encerramento de todo o saber clássico.

Esta conjugação de factores, para além dos limites teóricos do conceito, de que esta situação foi permitindo a denúncia, determinou a abertura de uma crise na qual e porque os conceitos não correspondem a processos reais mas a processos metafóricos por sua vez assentes em metáforas, o código se acha desagregado, possibilitando apenas mensagens repetitivas ou não inteligíveis.

Neste contexto analítico, a consideração privilegiada da estética kantiana constitui uma referência, não apenas imprescindível em razão da sua importância teórica, como absolutamente necessária devido à sua função sistemática no interior do modelo clássico de pensamento, onde o estético se assume, essencialmente, como elemento de mediação no interior de um modelo baseado na articulação de que Kant constitui um caso exemplar.

Com efeito, as questões tratadas por Kant na *Crítica do Juízo* nascem directamente do estágio que seu pensamento tinha atingido nas duas anteriores Críticas. A *Crítica do Juízo* inicia-se com uma rubrica acerca da divisão da filosofia onde Kant resume a sua concepção de uma dimensão teórica e de uma dimensão prática da Filosofia: «Quando a filosofia, enquanto encerra princípios do conhecimento racional das coisas por meio de conceitos (e não somente, como lógica, princípios da forma de pensar em geral, sem distinção de objectos) é dividida como é habitual, em teórica e prática, procede-se com razão. Mas então, também os conceitos que atribuem os seus objectos aos princípios desse conhecimento racional devem ser especificamente diferentes porque de outro modo não autorizariam nenhuma divisão, a qual supõe sempre uma opposição dos princípios do conhecimento racional pertencente às diferentes partes de uma ciência» (1).

A dimensão teórica foi estudada na *Crítica da Razão Pura* e corresponde à legislação por meio de conceitos de Natureza; a dimensão prática, analisada na *Crítica da Razão Prática* corresponde à legislação por meio do conceito de Liberdade. A divisão essencial entre fenómeno e númeno, consequência fundamental do uso teórico da razão ao nível da *Crítica da Razão Pura* que havia assinalado os limites do conhecimento humano e denunciara, no plano propriamente ontológico, a não autonomia da razão teórica e que, por outro lado, havia sugerido, na *Crítica da Razão Prática* a existência de uma outra dimensão da razão, na qual ela era autónoma e auto-legisladora, o domínio prático torna-se, no conjunto das duas críticas, um problema teórico e sistemático extremamente importante. Porque alguma relação deve existir entre estes dois domínios que torne possível a acção moral no mundo sensível: «Tem pois de existir um fundamento para a *unidade* do supra sensível que subjaz à natureza, com o conteúdo prático do conceito de Liberdade; o conceito desse fundamento, embora não possa fornecer um conhecimento, nem teórico nem prático e por conseguinte não possua domínio particular, torna, no entanto, possível a passagem do modo de pensar segundo os princípios de um

---

(1) *Crítica do Juízo*, trad. espanhola de Garcia Morente, Espasa-Calpe, 1977, p. 69.

ao modo de pensar segundo os princípios do outro» (2). Ou seja, é preciso que as leis da natureza não inviabilizem a acção moral.

A divisão teórica entre fenómeno e núneno, corresponde, no plano da Doutrina das Faculdades, à divisão entre Entendimento e Razão. O Entendimento é a base de todo o conhecimento teórico *a priori* contido nos conceitos de Natureza, enquanto na Razão assenta a legislação dos preceitos práticos contidos no conceito de Liberdade. Como diz Kant: «Ambas as Faculdades, além de poderem, segundo a forma lógica, ser aplicadas a princípios, qualquer que seja a sua origem, têm cada uma, segundo o conteúdo, a sua própria legislação por sobre a qual não há nenhuma outra (*a priori*), o que por isso justifica a divisão da filosofia em teórica e prática» (3). Se a *Crítica da Razão Pura* estudava a Faculdade de Conhecer que recebe do Entendimento a sua legislação apriorística, e se a *Crítica da Razão Prática* se dedicava à Faculdade de Desejar (desejo e vontade), que recebe da Razão a sua legislação, a terceira Crítica kantiana liga-se à Faculdade de sentir prazer ou desprazer que, por analogia com as outras faculdades, deve possuir o seu próprio terreno de legislação *a priori*: «É pois de supor que, pelo menos provisoriamente, o juízo encerra igualmente para si um princípio *a priori* e que já que prazer e dor estão necessariamente unidos à Faculdade de desejar (sendo que este prazer como na inferior preceda o princípio da mesma ou seja que, como na superior, nasça da determinação da mesma por meio da lei moral), realiza também uma passagem da Faculdade pura do conhecer à esfera do conceito de Liberdade, do mesmo modo que no uso lógico se torna possível a passagem do Entendimento à Razão» (4).

Kant define o Juízo como a Faculdade de pensar o particular como contido no universal. Mas esta relação entre o particular e o universal pode efectuar-se de dois modos diferentes: «Se o universal (a regra, o princípio, a lei) é dado, o juízo que subsume nele o particular, (...) é Determinante. Mas se só o particular é dado, a partir do qual se deve encontrar o universal, então o juízo é apenas Reflexionante» (5). E se o Juízo Determinante tinha sido

---

(2) *Ibid.*, p. 74.

(3) *Ibid.*, p. 75.

(4) *Ibid.*, p. 77.

(5) *Ibid.*, p. 78.

objecto da *Crítica da Razão Pura*, na medida em que nesta obra se analisa o modo pelo qual, a partir do *a priori* a experiência sensível, isto é, o particular, é assumida no conhecimento, a *Crítica do Juízo* dedicar-se-á à análise de certas leis existentes na natureza e que não são determinadas pelas leis conhecidas *a priori* pelo Entendimento. Essas leis, para estarem de acordo com o autêntico conceito de Natureza, têm de ser igualmente necessárias, embora possam ser contingentes segundo a nossa inteligência, uma vez que se trata de leis empíricas. A este nível, a questão não é a de aplicar leis no particular, mas antes de passar do particular ao geral, isto é, de perceber os objectos enquanto tais, ou seja, de um processo de unificação; «(...) esse princípio não pode ser outro senão este: tal como as leis gerais da natureza têm a sua base no nosso Entendimento, o qual as prescreve à Natureza (ainda que só segundo o conceito geral da Natureza como natureza), as leis particulares empíricas em consideração do que nelas ficou por determinar pelas primeiras, devem ser consideradas segundo uma unidade semelhante, tal como se um Entendimento (ainda que não seja o nosso) a tivesse igualmente fornecido às nossas faculdades de conhecimento, para tornar possível um sistema da experiência segundo leis particulares da Natureza» (6). Aquele processo de unificação é pois devido ao Princípio de Finalidade da Natureza, originado no Juízo Reflexionante. Não se trata aqui de uma determinação da natureza, mas tão somente do modo como ela é percebida por nós. E é precisamente a partir desta característica que emerge o carácter próprio da Finalidade, distinguindo-se quer no domínio da Razão Pura, quer do da Razão Prática. «Esse conceito transcendental de uma finalidade da natureza não é, contudo, um conceito da Natureza nem um conceito da Liberdade, porque não acrescenta nada ao objecto a Natureza) a não ser representar apenas a única maneira como nós temos de proceder na reflexão sobre os objectos da Natureza com a intenção posta numa experiência geral e conexas; por conseguinte, representa um princípio (máximo) subjectivo do Juízo» (7).

Eis-nos, deste modo, no limiar da problemática Estética.

O parágrafo VII da Introdução intitula-se «Acerca da representação estética da finalidade da natureza». Encontramos aí a

---

(6) Ibid., p. 79.

(7) Ibid., p. 83.



origem do «estético» no sentido corrente do termo, a partir do sentido do «estético» tal como surge na *Crítica da Razão Pura*. Neste último sentido, «estético» é tudo aquilo que «na representação de um objecto é meramente subjectivo, quer dizer, o que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objecto» (8). Ora aquilo que no objecto não pode tornar-se objecto do conhecimento é aquilo que é acompanhado de prazer ou dor, constituindo assim o estético no sentido corrente e que será objecto da 1.ª parte da *Crítica do Juízo*.

O juízo de finalidade é, como vimos, o fundamento de um processo de unificação. Ora esse processo pode dirigir-se para o acordo entre um objecto da Natureza e as nossas faculdades e das faculdades entre si, sendo então acompanhado de prazer; teremos, neste caso, um Juízo Estético. Mas pode dirigir-se sobre a própria Natureza quando a percebemos segundo uma forma harmónica; teremos então, neste outro caso, um Juízo Teleológico.

Acresce ainda que a análise kantiana do domínio estético segue inteiramente a estrutura da *Crítica da Razão Pura* e consequentemente, a análise do Belo que aí é efectuada é feita a partir da Tábua de Categorias estabelecida naquela obra. Temos assim que a analítica do Belo é efectuada do ponto de vista da Qualidade, da Quantidade, da Relação e da Moralidade. Kant termina cada uma destas secções com uma definição do Belo:

- a) do ponto de vista da Qualidade, «o gosto é a faculdade de julgar um objecto ou um modo de representação segundo o prazer ou o desprazer de um modo desinteressado. Chamamos Belo ao objecto dessa satisfação» (9);
- b) do ponto de vista da Qualidade, «é belo o que agrada universalmente sem conceito» (10);
- c) do ponto de vista da Relação «a Beleza é a forma da finalidade de um objecto enquanto é nele percebida sem a representação de um fim» (11);

---

(8) *Ibid.*, p. 88.

(9) *Ibid.*, p. 109.

(10) *Ibid.*, p. 119.

(11) *Ibid.*, p. 136.

- d) do ponto de vista da Modalidade, «Belo é o que é reconhecido, sem conceito, como o objecto de uma satisfação necessária» (12).

Há na *Crítica do Juízo* uma passagem (o parág. 16) particularmente importante. Ai Kant estabelece a diferença entre dois tipos de beleza: a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e a beleza aderente (*pulchritudo adherens*), esforçando-se por isolar o juízo estético puro. O «vago» e o «aderente» característicos destes dois tipos de beleza referem-se ao Conceito: «A primeira (classe de beleza) não pressupõe conceito algum do que o objecto deva ser; a segunda pressupõe um conceito e a perfeição do objecto segundo este» (13).

A autêntica beleza, a beleza livre, só se encontrará nas flores e nos adornos, na medida em que nestes casos se conjuga o seu fim e o seu conceito. Teríamos assim os fundamentos de uma estética puramente formal. Mas esta passagem deixa de ser tão clara como pode parecer à primeira vista (isto para além de todos os problemas particulares que se podem levantar a partir dos exemplos dados por Kant), sobretudo quando se liga esta passagem ao conteúdo eminentemente teórico do parágrafo seguinte, intitulado «O ideal de beleza». Se o parágrafo anterior concele um privilégio à beleza livre na medida em que só em relação a ela pode estabelecer-se um juízo de gosto puro (o que aliás, será reforçado no parágrafo 42 no qual Kant reconhece a superioridade da beleza natural na medida em que esta se aproxima mais do estético puro), este parágrafo assenta inteiramente, na beleza aderente, uma vez que em relação à beleza vaga não pode haver ideal, e visa objectivos essencialmente diferentes dos do parágrafo anterior. A própria noção de «ideal» («representação de um ser individual como adequado a uma ideia») (14) possui conotações que não são de todo estranhas ao universo moral. Encontramos agora exigências radicalmente opostas àquelas que tinham sido formuladas no que respeita à beleza. «Na classe de fundamentos do juízo onde deva encontrar-se um ideal tem de existir como base alguma ideia da razão, segundo determinados conceitos, que determina a priori o

---

(12) Ibid., p. 141.

(13) Ibid., p. 129.

(14) Ibid., pp. 132/133.

fim em que se apoia a possibilidade interna do objecto» (15). Donde não é possível conceber o ideal de uma bela casa ou de um belo jardim na medida em que «esses fins não são bastante determinatos e fixados pelo seu conceito» (16). É ao homem que está reservado o papel de possuir um ideal de beleza, na medida em que só ele pode «determinar-se a si mesmo os fins por meio da razão» (17) sendo agora este ideal tomado em termos de «expressão do moral». Verificamos assim que a passagem da natureza à arte significa, simultaneamente, o trânsito de uma finalidade sem fins a uma finalidade de fins perfeitamente determináveis. E se, o que se nos afigura decisivo em termos da sistemática kantiana, Kant considera o belo natural superior ao belo artístico, não deixa de considerar que a contemplação da natureza suscita um interesse moral enquanto leva o homem a uma consciência do seu lugar na natureza.

Verificamos deste modo, em Kant, um inevitável tender para o moral, para os fins. E se ele considera o belo natural superior ao belo artístico, isso deve-se essencialmente à necessidade de firmar decididamente a instância da finalidade sem fins, da finalidade inteiramente formal, necessária à redução do Juízo Teleológico. Deleuze expressa esta ideia de um modo suficientemente claro: «A ordem da dedução é pois a seguinte: da forma da finalidade ao conceito de fim natural (exprimindo a unidade final dos objectos do ponto de vista da sua matéria ou das suas leis particulares; e do conceito de fim natural à sua aplicação na natureza (exprimindo para a reflexão que os objectos devem ser julgados segundo este conceito)» (18).

Do ponto de vista interno do sistema kantiano, é lícito considerar que, das partes que constituem a *Crítica do Juízo*, a mais importante é a «Crítica do Juízo Teleológico; e isto na medida em que ela desempenha um papel estruturador e fundamentador (no plano lógico) de todo o sistema. De facto, o próprio sistema kantiano, quando perspectivado na sua totalidade e na sua sistematicidade, é um efeito do juízo teleológico. Aliás, toda a noção de Juízo Reflexionante que está na base da *Crítica do Juízo*, quando

---

(15) Ibid., p. 133.

(16) Ibid., p. 133.

(17) Ibid., p. 133.

(18) *La Philosophie Critique de Kant*, PUF, 1977, p. 99.

vista à luz da prudência obstinada e do sentido profundo do kantismo que orienta a distinção entre o Juízo Determinante e o Juízo Reflexionante, fornece-nos o modelo exacto de compreensão do valor teórico e da função epistemológica da noção de sistema tal como funciona em Kant e em todo o idealismo alemão.

#### IV

O reducionismo estratégico proposto pela estética filosófica e, por conseguinte a sua ilegitimidade teórica, não implica a ausência de legitimidade do impulso de compreensão dos objectos, das sensações e das razões que articulam estes domínios da experiência. Porém, como um pouco por toda a parte, tende-se a esgotar o fenómeno estético (chamemos-lhe assim, convencionalmente) numa dimensão exclusiva, tida como o lugar onde a totalidade do fenómeno se encontra e se auto-reconhece. Ao contrário, parece ser essencialmente erróneo eleger uma dimensão como determinante, devendo ser tomada em consideração a totalidade das tópicas implicadas na constituição do objecto estético. Aliás, se nos referimos a circuitos funcionais significativos, implicitamente tomamos conta daquela integralidade, uma vez que a objectividade da significação se não obtém através da exclusão da individualidade implicada. Um circuito funcional, por ser circuito e por ser funcional simultaneamente, apela automaticamente a todas as estruturas permissoras de circulação, sob pena de evidente curto-circuito. Assim, devemos aceitar, numa mesma linha de intervenção e de aplicação, a instância produtiva, a receptiva e a objectiva-material. Parece todavia, que a primeira destas instâncias será, paradoxalmente, a menos típica, a que de um modo mais frágil exercita princípios de autonomia (relativa); ela situa-se numa síntese, todavia específica, numa tópica que conjuga a recepção como rememoração de percursos em que o digital absorve o (ou se projecta no) analógico — o traço — como incisão no traço, com as leis emergentes da objectividade material. A criação é assim a antecipação surda de uma leitura que presentifica o inexprimível sob a forma do ainda não expresso. Eis porque apesar de todo o interesse suscitado por esta tópica a excluimos da nossa análise: é que esta dimensão e o seu interesse só pode ser de natureza analítica e não fenomenológica ou arqueo-genealógica, o que nos conduziria

de um modo mais ou menos subreptício e de acordo com os mecanismos próprios do analítico, a um privilégio, primeiro da instância produtiva e depois de todas as estruturações e condensações que organizam os universos das denegações e das forclusões.

Mas, por outro lado, se partirmos da noção de circuito funcional que recolhe como suas estruturas, a um tempo, de suporte e geradoras, a leitura e a materialidade, se se busca uma tomada generalizadora (mas não totalizante), isto é dispersiva, do dito fenómeno estético, não será legítimo e muito menos operacional, considerar como pontos de partida do exame racional as instâncias de recepção e de materialidade. Haverá que diferenciá-las através de recursos teórico-estratégicos que insiram na generalidade circulatória-funcional em que aquelas dimensões adquirem (e reconhecem) as suas autonomias relativas. Cumprirá então, determinar em qualquer dos casos, espaços de experimentação não derivados de uma perspectiva do sujeito (fenomenológica) que concederia à materialidade um regime especial de exclusão em relação ao universo constituído pela própria sujeitidade. Deste modo admitimos como método e ponto de partida não uma fenomenologia mais ou menos psicológica recoberta actualmente pela dignidade científica conferida pelo modelo comunicacional, mas antes os modos como os signos se compactam e se dispersam nas estruturas sucessivas de estabilidade mínima e através das quais reconhecem e assinalam lugares (tópicas) nos circuitos funcionais. Esses modos determinarão as diversas intervenções racionais necessárias ao exercício prático da compreensão.

O primeiro desses modos, primeiro em razão da sua generalidade, é o quadro em que se desenvolvem integrações específicas da relação universal significação/sentido. Trata-se de uma investigação conduzida segundo os moldes semióticos, isto é, tendencialmente formais. O outro diz respeito ao plano a que Pierce chamou interpretante, isto é, aos quadros que asseguram a continuidade do processo semiótico para além de uma mente percepcionadora que, tradicionalmente, representa o *terminus* do processo semiótico. Trata-se agora de uma pesquisa essencialmente interpretativa.

## V

Se recusamos o fenomenológico e psicológico, necessário se torna, todavia, retomar certos elementos que parecem fluir desse

universo e constituir, portanto, uma intromissão do humano, particularizado e não semiotizado, num terreno que se pretendia mais formal. Mas não esqueçamos que se os processos ocorrem numa dimensão em que a especificidade humana e mais particularmente vivida não tem qualquer intervenção directa mas apenas mediada pelos sistemas em que essa vividez se torna constituível e expressável, as estruturas sociais, teóricas e sensíveis, na sua conjugação ordenadora de cosmos sucessivos ou simultâneos, operam fracturas estratégicas nas continuidades e soluções igualmente estratégicas nas descontinuidades, a fim de ordenarem os gastos e as perdas energéticas segundo economias específicas e normalmente muito rigorosas e que se manifestam sob a forma de imponderáveis e de inevitabilidades, ou seja, sob a figura da subjectividade. Assim, a introdução de certos elementos no discurso racional que se procura, elementos que parecem implicar uma retomada do subjectivo são afinal o indício, na medida das nossas próprias possibilidades e, quando integradas — como é o caso — numa discursividade à margem das impulsividades, do esforço de regeneração das cadeias implicativas/dispersivas/obsessivas, em termos de uma experimentação controlada que não ilude as aparências inexprimíveis dos fenómenos que toma em consideração.

Ora não é possível iludir o peso do olhar sobre os objectos, o modo como, em muitos casos, esse olhar significa a implantação de eixos periféricos em relação aos circuitos funcionais geradores dos objectos. Ademais, esta análise é estritamente necessária, com carácter prévio, a fim de tentar vencer algumas das limitações que indicamos e que contribuem, como vimos, para a indiscriminação dos objectos. É evidente que este peso do olhar acaba por introduzir modificações notáveis nos circuitos funcionais, mas a consideração dessas modificações não deve prevalecer, numa ordem racional, sobre as racionalidades originárias, sob pena de perpetuação daquela incapacidade de discriminar. De facto, quando colocamos um móvel num museu, estamos a arrancá-lo à sua função, espaço e significação específicos; exactamente como quando contemplamos as ruínas do Coliseu. O «olhar artístico» e o «olhar arqueológico» são dois tipos de constituição interferente nos circuitos significativos.

Consideremos um qualquer objecto a que o consenso confira a denominação de artístico. Se intentarmos um discurso genérico sobre objectos desse tipo, seremos forçados a reconhecer, do ponto

de vista semiótico, uma integração significativa complexa, isto é, a simultaneidade e/ou sobreposição de um número de circuitos funcionais tendencialmente ilimitado, sendo a manutenção da estrutura própria do objecto assegurada por uma combinatória complexa onde o traço (Derrida) emerge na superfície textual ou objectual de modo a não ser possível assinalar um percurso ideal; esta complexidade conduz, automaticamente, a novas complexidades, uma vez que cada combinatória efectuada desenvolve outras combinações e assim sucessivamente. Chegados a este ponto, devemos chamar a atenção para uma questão muito tratada pela estética, mas sempre de um modo limitado devido às perspectivas adoptadas; trata-se da questão da polissemia e da pluralidade de leituras, bem como da sua limitação.

A noção de polissemia é, do ponto de vista em que nos colocamos, essencialmente errada na medida em que assenta numa fractura das cadeias de significação, promovendo uma condensação objectual que inclui, necessariamente, a questão do limite das possibilidades interpretativas do objecto, ao mesmo tempo que o investe de uma significação enfraquecida porque alargada. A partir daqui, verifica-se um apelo à instância da leitura que complementaria, com a sua criatividade, a estrutura significativa do objecto. De um ponto de vista histórico, esta concepção justifica-se através da dificuldade de leitura proporcionada pela maior parte da arte contemporânea. Mas vejamos que ela parece colar-se à atitude (que seria a do espectador) de um excesso de significação do objecto que colocaria o receptor na difícil situação de ter que optar entre várias «interpretações» possíveis. Ora, o que acontece realmente não é uma indecisão, mas uma incapacidade de reconhecimento, uma opacidade que o espectador não vence. Porque a arte contemporânea coloca-se, à partida, numa situação de indecidibilidade (atitude essencialmente oposta à indecisão). Ora a indecidibilidade não é a possibilidade de percorrer vários percursos optativamente, mas a necessidade de percorrer vários simultaneamente, de conectar uma multiplicidade de planos, de anular as configurações propostas por uma literalidade que não é mais do que uma ecologia antropocêntrica, de uma rotina que termina por anular todas as imagens, inclusivamente a da própria rotina.

Quanto à questão dos limites da leitura, bastará dizer que a limitação das interpretações é proposta pelos limites do objecto. Ora estes limites são a consequência directa do facto de o objecto

artístico (como o universo) ser definido pela expansão. É que, no fundo, as coisas têm sempre uma explicação, normalmente mais simples do que as explicações que são dadas para elas e, por outro lado, os objectos artísticos não derivam, de modo algum, de uma ruptura com a objectualidade corrente; há no meio de toda esta problemática, o peso de maus hábitos de leitura derivados de intransigências ideologicamente (romanticamente) propostas que acabam por envolver o objecto estético numa teia de relações obsessivas, míticas, que efectuam sucessivamente a anulação do acaso e da causalidade. Assim a leitura se torna uma atitude política. A arte — e particularmente a contemporânea — é o produto de uma investigação — diria melhor: é a própria investigação — que processa lógicas de extrema complexidade, não explicitadas porque não teorizadas, através das quais os vários *topos* se esbatem numa continuidade não expressiva porque lida à luz de outras lógicas de menor complexidade. Deste ponto de vista, dir-se-ia que esta arte se afasta da significação e se aproxima do estético propriamente dito, ou seja, da reflexão sobre a arte. Bem entendido, não se trata aqui — o que muitas vezes se pensa — de metalinguagens. Se a arte fala da arte, se se afasta dos resultados significativos para se ligar à pesquisa e, portanto, ao sentido, é porque o fazer e o ser feito se envolvem de uma radicalidade tal que acabam comprometendo-se mutuamente. Note-se que o recurso a metalinguagens é uma necessidade resultante da pobreza das lógicas utilizadas face à complexidade e diversidade da racionalidade. Ora, como se sabe, isso não falta à arte contemporânea.

Há ainda um outro grande problema que seria preciso, pelo menos enunciar, dado que emerge das diferenças entre o contemporâneo e o clássico em arte. Efectivamente, por muito importante que tenha sido a invenção grega do movimento ou da perspectiva no Renascimento, as diferenças entre o pré-impressionismo e o pós-impressionismo adquirem uma profundidade e amplitude nunca antes vistas. É claro que esta fractura é feita de continuidades: há todo um percurso da forma representativa à forma abstracta que corresponde a subtis transformações do olhar e a deslocções na dinâmica da própria objectividade. É assim que, a partir do questionamento da universalidade da forma — experiência propriamente impressionista — se tem acesso à espessura da materialidade em si, através da desfiguração. Ora, do ponto de vista da complexidade das estruturas, a passagem ao contempo-



râneo representa um notável progresso: observa-se uma inversão determinante: a aparente privacidade da arte contemporânea deriva do carácter singular das leis e do carácter geral das singularidades. Mas este aparente enfraquecimento dos códigos, de facto a sua emergência até ao nível dos processos circulatorios representará um novo ponto de partida da arte, a radicalização, a passagem ao limite de qualquer coisa que existia já na arte clássica e que, de certo modo, constituía a mais determinante componente da grande arte, ou, pelo contrário, será um momento particular, um efeito civilizacional e cultural, de tal maneira que, em breve, a arte retomará os seus códigos (outros, naturalmente), a sua função significativa, a sua legibilidade?

Os dados históricos assumem aqui uma particular importância. É não poderemos, certamente, esquecer que o grande período da arte contemporânea, o seu período verdadeiramente inovador, coincide com a emergência de horizontes científicos inteiramente novos que aportam ao pensamento universos absolutamente estranhos, ao mesmo tempo que a própria civilização se começa a reconhecer sob a forma de crise terminal, sendo Nietzsche, Spengler e Freud, notáveis exemplos desta coincidência.

A arte contemporânea assume-se, mais ou menos explicitamente, como descobridora de universos a partir de um movimento idêntico no plano científico; isto leva-a, na sua totalidade, a adoptar uma postura e uma efectivação investigante. Então, qualquer obra se aproxima da Grande Obra. É isto que provavelmente desaparecerá quando os resultados se transformarem em efeitos. Esperam-nos talvez, sucessivas gerações de perfeccionistas e repetidores. É que os mundos que foram insuspeitados tornam-se cada vez mais consistentes ao ponto de «novos universos» serem cada vez mais um efeito de rotina. De novo então se criarão objectos que, independentemente da sua forma nos remetem à identidade ou aos seus sucedâneos, porque a sua feitura obedece a uma modelização legível. Tal não invalidará, evidentemente, que muitos dos objectos produzidos reúnam as características que, ontem como no passado, geraram as grandes obras, isto é, os processos geradores de instantes de condensação. Desaparecerá, certamente, a proliferação de experimentalismo como desaparecerão as últimas sombras do Romantismo; porque massificação ou desmassificação, sendo processos alternativos, não contemplam nenhuma alternativa real: entre o objecto esvaziado de dimensão porque inteiramente

absorvido no processo funcional e o objecto afectado de toda a carga mística não há uma diferença real, mas apenas uma opção entre dois processos de configuração negativa do *ontos*, dois sistemas de erradicação da liberdade. O olhar teórico tende a privilegiar os seus próprios objectos. Parece que a vida seria impossível sem a ciência ou sem a arte. Todavia, as cadeias de significação e os percursos de sentido são autónomos em relação aos processos teóricos que lhes instituem os nomes. E diríamos que, de certo modo, a dimensão cognitiva da arte se enfraquece quanto mais forte é a sua dimensão reflexiva voluntária e preconcebida. O nosso tempo, emocionante entre os mais emocionantes, encontra para se auto-reconhecer pouco mais do que o discurso *sobre*, entre o apelo ao prazer (índice do que nos falta) e o apelo à sistematização. O patético do nosso pensamento estético é bem elucidado por essa figura tutelar — sob a forma da liberdade e irreverência máxima — que é Roland Barthes.

Mas, ao lado de qualquer objecto solicitante de um olhar racional, somos constantemente afectados por objectos formal e materialmente do mesmo tipo; sejam as fotos *play-boy*, sejam certos cartazes publicitários. John Berger <sup>(19)</sup> numa investigação a muitos títulos notável, demonstrou o paralelismo entre a foto *play-boy* e os retratos de mulher dos grandes mestres. Trata-se, é certo, de uma investigação situada num domínio particular; porém, coloca claramente, os fundamentos antro-po-significativos da produção artística. Estes objectos a que agora nos referimos são, indiscutivelmente, belos, isto é, afectam positivamente a nossa sensibilidade: enunciação fenomenológica-psicológica. Será possível outro tipo de formulação, tal como a tentamos em relação aos objectos precedentes? Vejamos que estes objectos se movem voluntária e expressamente em quadros antropológicos e sociais, subsistindo à custa, é certo, da sua perfeição formal e da sua adequação material, mas também de dimensões subsidiárias — sexo, sentimentos de reconhecimento e representação. E de tal modo que, habitualmente, se esgotam nisso tudo. Constituem circuitos significativos próprios onde prevalece um já visto maravilhoso. Que racionalidade exercitam estes objectos? De que lógicas estão afectados? A lógica de um desejo sem

---

(19) John Berger et alii, *Modos de Ver*, ed. 70, 1982.

dimensão nem objecto. E diríamos: sem sujeito. A racionalidade das estruturas elementares de uma extensão que se dissolve sobre objectos sempre idênticos onde, portanto, o interpretante é prévio ao signo prévio, isto é, proposto e orientado por ele. Trata-se, afinal, de objectos linguísticos — embora limitados. É a diferença entre a cena e a representação da cena. Como a linguagem, os objectos significativos deste tipo, congregam o tempo e o espaço, a sua imaginação, para se sustentarem como objectos. Cada objecto deste tipo apela a um passado e a um futuro, a um aqui e a um ali. E é esta teia previsível que o sustenta, que lhe confere valor, o qual, neste caso, é essencialmente de troca. Circuito fechado no qual a troca do objecto não equivale a uma troca de circuitos.

## VI

Belo, estético, arte, não encontram facilmente estruturas de conjugação linear. A estética platónica é-o do belo, bem como a arte grega. Mas será assim ainda para nós? Sê-lo-á no futuro? Tê-lo-á sido na Idade Média? Esgotar-se-á o belo no domínio da arte e, vamos lá, na natureza? Será a estética a ciência do Belo? Ou da arte? Outra questão: será o belo uma estrutura idêntica, em natureza, ao «bonito», será simplesmente, a sua radicalização? Emoções e nomes, diferendos recalcados ou desviados para gradações aceitáveis: o belo é uma emoção psicológica; o estético uma emoção racional. Eis porque o belo parece estar do lado do significativo e o estético do lado do sentido. Todavia, uma questão se levanta: parece que esta redução do belo ao significativo implica uma degradação do belo, parece que, deste ponto de vista, o psicológico vale menos do que o racional. Haveria, certamente, que perguntar porquê. E depois, parece chocar-nos este tipo de aplicação da palavra belo. Parece que ela estaria reservada a maiores dignidades. Mas não esqueçamos que é Platão quem define, para nós, o Belo. No fundo, todos os nomes, todas as definições são protocolares e axiomáticas: e é nosso dever mantê-las enquanto funcionam, mas não para além desse ponto. Porque nós — Platão não — sabemos daquele carácter protocolar. A obra de arte não é propriedade de qualquer nome; os nomes atravessam-na, imprimem-lhe marcos que é preciso saber ler, ao mesmo tempo sobre ela e para além dela.

Talvez que o mais perigoso dos olhares seja o olhar artístico. O olhar axiológico. Prenúncio, senão efeito, da decadência do próprio olhar, como de tudo o que o sustenta. Sem esse olhar seria muito menor em nós a preocupação de distinguir o artístico do não artístico. O Romantismo e a sua mística da arte e do artista conduz-nos a um esforço sistemático de distinção, não por razões objectivas da ordem dos objectos e das relações de significação/ /sentido que eles propõem e realizam, mas por motivações ideológicas, por um gosto (ou uma necessidade) de distinguir a obra mais fraca, menos conseguida, da melhor realização técnica. Perante esta, a nossa mais profunda admiração e adesão não é isenta de reticências. E em relação àquela, propomos sempre um discurso, uma análise, imediatamente a incluímos num outro universo, a apreciamos de uma outra maneira. Mas onde está aqui a preocupação com os objectos? Ora a fractura não se produz entre arte e não arte, mas entre objectos que se cumprem de um e de outro modo. O obstáculo constituído por este olhar é dos mais dramáticos e de mais difícil transposição porque é ele que estrutura, para nós, o nosso próprio mundo no qual repousamos e descansamos o olhar. Mas o olhar artístico é, simultaneamente, a negação do olhar, é o fechar os olhos para que as imagens não sejam demasiado fortes. Paradoxalmente, a possibilidade de olhar, a suportabilidade de olhar é a negação do olhar. O artístico, enquanto modalidade do olhar axiológico, é o que assegura o olhar.

## VII

Existe assim, uma solidariedade entre o que podemos chamar a lógica do nome e os circuitos funcionais em que se inscreve a pluralidade das acções humanas, num sistema permanente de estruturas significativas. É, justamente, no interior desta universalidade que encontramos algumas denominações que procuram esclarecer um tipo de fenómenos que escapam, quer na sua natureza ontológica quase inapreensível, quer na sua flutuação histórica, a uma verdadeira lógica do nome. Esta excentricidade denuncia a existência de uma lógica maior, sob a forma de uma semiótica geral, centrada nos fenómenos de excesso e de falta. É a totalidade dos nossos sistemas de compreensão que fracassa, deixando o espírito teórico num desespero em que reconhecemos o fracasso da estética

num quadro científico e a sua progressiva aproximação do espírito epistemológico, de uma epistemologia de natureza semiótica.

A noção de circuito funcional não desaparece nesta perspectiva da estética; ao contrário, reforça-se — se um tal reforço é possível — de tal maneira que exclui a autonomia das diversas tópicas (recepção, produção, texto). Assim, não se trata de privilegiar o modelo comunicacional mas de procurar isolar os modos pelos quais os signos denunciam o plano do sentido.

Ir além da alternativa «semiótica do signo»/«semiótica da significação» é, pois, uma tarefa essencial e prévia à análise dos fenómenos ditos estéticos.

*Rui Magalhães*

## RÉSUMÉ

Il y a une certaine solidarité entre ce qu'on peut appeler la logique du nom et les circuits fonctionnels où s'inscrit la pluralité des actions et des connaissances humaines, dans un système permanent de structures significatives. C'est justement à l'intérieur de cette universalité qu'on rencontre quelques dénominations qui cherchent à éclairer un type de phénomènes qui échappent, et dans leur nature ontologique presque insaisissable et dans leur fluctuation historique, à une véritable logique du nom. Cette excentricité dénonce l'existence d'une logique majeure, sous la forme d'une sémiotique générale, axée sur les phénomènes de l'excès et de l'insuffisance. C'est la totalité de nos systèmes de compréhension qui échouent, laissant l'esprit théorique dans un désespoir où l'on reconnaît la défaillance de l'esthétique dans le cadre scientifique et sa progressive approximation de l'esprit épistémologique, d'une épistémologie de nature sémiotique.

Dans cette perspective, la notion de circuit fonctionnel se renforce, de telle façon qu'elle exclut l'autonomie des divers topiques communicationnelles. On cherche à isoler les modes suivant lesquels les signes s'unifient et se dispersent dans les structures successives à stabilité minimale.

Si d'un côté, on refuse les méthodes psychologiques et phénoménologiques, il faut, de l'autre, les reprendre d'une certaine façon, au niveau de ce qu'on appelle le regard archéologique et le regard artistique. Ces catégories, qu'on détecte un peu partout, concentrent le poids du regard sur les quasi-objets de l'expérience esthétique.

Il est, aussi, question du problème de la polysémie, notion fondée sur une fracture des chaînes sémiotiques et productrice des effets de condensation objective. La lecture est ainsi appelée à réaliser, dans une ligne droite et unique, la seule possible pour que la signification soit maintenue, toute la complexité du texte. C'est-à-dire: on cherche à lire une logique majeure à travers une logique mineure. En effet, la possibilité d'interprétation n'est ni limitée ni illimitée; elle se cherche à soi-même dans chaque mouvement, elle se produit dans chaque exercice.