

MAURICE MERLEAU-PONTY

O HOMEM E A
COMUNICAÇÃO

A Prosa do Mundo

Tradução de Celina Luz

Primeira edição brasileira: 1974
Copyright © 1969 Editions Gallimard
Traduzido do original em francês:
La Prose du Monde
Capa de Vera Duarte
Direitos exclusivos para a língua portuguesa
BLOCH EDITORES S.A.
Rua do Russell, 804 — Rio de Janeiro, GB — Brasil
Printed in Brazil

Retrosp.



→ frase
naíve marxista etc
naíve
merleau pensador
violinista

Índice

<i>Advertência</i>	7
<i>Nota Sobre a Edição</i>	17
<i>O Fantasma de Uma Linguagem Pura</i>	19
<i>A Ciência e a Experiência da Expressão</i>	25
<i>A Linguagem Indireta</i> PINT. & LIT.	61
<i>O Algoritmo e o Mistério da Linguagem</i>	125
<i>A Percepção de Outrem e o Diálogo</i>	139
<i>A Expressão e o Desenho Infantil</i>	154

Apicchi

Advertência

A obra que Maurice Merleau-Ponty se propunha intitular *A Prosa do Mundo* ou *Introdução à Prosa do Mundo* está inacabada. Sem dúvida devemos até pensar que o autor abandonou-a deliberadamente e que não teria desejado, vivo, conduzi-la a seu termo, pelo menos na forma outrora esboçada.

Este livro devia constituir, quando foi começado, a primeira peça de um díptico — a segunda revestindo-se de um caráter mais francamente metafísico — cuja ambição era oferecer, no prolongamento da *Fenomenologia da Percepção*, uma teoria da verdade. Da intenção que comandava essa empresa possuímos um testemunho, tanto mais precioso porque as notas ou esboços do plano reencontrados são de fraco socorro. Trata-se de um relatório enviado pelo autor a Martial Gueroult, por ocasião de sua candidatura ao *Collège de France*¹; Merleau-Ponty enuncia nesse documento as idéias mestras de seus primeiros trabalhos publicados, assinalando depois que se engajou desde 1945 nas novas pesquisas destinadas “a fixar definitivamente o sentido filosófico das primeiras”, e rigorosamente articuladas a estas já que delas recebem seu itinerário e seu método.

“Acreditamos encontrar na experiência do mundo percebido, escreve ele, uma relação de um novo tipo entre o espírito e a verdade. A evidência da coisa percebida relaciona-se com seu aspecto concreto, a textura mesmo de suas qualidades, a essa equivalência entre todas as suas propriedades sensíveis que fazia Cézanne dizer que se devia poder pintar até os

1. Um inédito de Merleau-Ponty. *Revue de Métaphysique et de Morale*, n.º 4, 1962, A. Colin.

odores. É diante de nossa existência indivisa que o mundo é verdadeiro ou existe; sua unidade, suas articulações se confundem, e é dizer que temos do mundo uma noção global cujo inventário nunca se acaba, e que fazemos nele a experiência de uma verdade que transparece ou nos engloba mais do que nosso espírito a detém e circunscreve. Ora, se agora nos consideramos, acima do percebido, o campo do conhecimento propriamente dito, onde o espírito quer possuir o verdadeiro, definir ele mesmo objetos e aceder, assim, a uma sabedoria universal e desvinculada das particularidades de nossa situação, a ordem do percebido não faz figura de simples aparência, e o entendimento puro não é uma nova fonte de conhecimento a respeito da qual nossa familiaridade perceptiva com o mundo não passa de um esboço informe? Somos obrigados a responder a essas questões por uma teoria da verdade primeiro, e depois por uma teoria de intersubjetividade que abordamos em diversos ensaios, como A Dúvida de Cézanne, O Romance e a Metafísica, ou, no que diz respeito à filosofia da história, Humanismo e Terror, mas dos quais devemos elaborar com todo o rigor os fundamentos filosóficos. A teoria da verdade é objeto de dois livros nos quais trabalhamos agora."

Esses dois livros são mencionados um pouco mais adiante: *Origem da Verdade e Introdução à Prosa do Mundo*. Merleau-Ponty define seu propósito comum que é fundar sobre a descoberta do corpo como corpo ativo ou potência simbólica "uma teoria concreta do espírito que se mostrará a nós numa relação de troca com os instrumentos que dá a si próprio"... Para nos recusar qualquer comentário que acarretaria o risco de induzir abusivamente os pensamentos do leitor, limitamos a indicar que a teoria concreta do espírito devia ordenar-se em volta de uma idéia nova da expressão que ali haveria para libertar e da análise dos gestos ou do uso mímico do corpo e do de todas as formas de linguagem, até as mais sublimadas da linguagem matemática. É importante, por outro lado, chamar a atenção sobre algumas linhas que esclarecem o desígnio de *A Prosa do Mundo* e que revelam sobre o trabalho completado.

"Esperando tratar completamente esse problema (o do pensamento formal e da linguagem) na obra que preparamos sobre a Origem da Verdade, nós o abordamos por seu lado menos abrupto num livro cuja metade está escrita e que trata da linguagem literária. Nesse domínio é mais adequado mostrar que a linguagem jamais é a simples vestimenta de um pensamento que se possuiria ele mesmo em toda a clareza. O sentido de um livro é primeiramente dado não tanto pelas idéias, como por uma variação sistemática e insólita dos modos da linguagem e do relato ou das formas literárias existentes. Esse sotaque, essa modulação particular da palavra, se a expressão tem

êxito, é assimilada pouco a pouco pelo leitor e lhe torna acessível um pensamento ao qual ele permanecia às vezes indiferente ou mesmo rebelde anteriormente. A comunicação em literatura não é o simples apelo do escritor a significações que fariam parte de um a priori do espírito humano: muito mais elas suscitam a isso por arrebatamento ou por uma espécie de ação oblíqua. No escritor o pensamento não dirige a linguagem de fora: o escritor é ele mesmo um novo idioma que se constrói, se inventa meios de expressão e se diversifica segundo seu próprio sentido. O que chamamos poesia só é talvez a parte da literatura onde essa autonomia se afirma com ostentação. Qualquer grande prosa é também uma recriação do instrumento significativo, a partir de então manejado segundo uma sintaxe nova. O prosaico se limita a tocar por sinais convencionados significações já instaladas na cultura. A grande prosa é a arte de captar um sentido que nunca tinha sido objetivado até então e torná-lo acessível a todos os que falam a mesma língua. Um escritor é ultrapassado quando não é mais capaz de fundar assim uma universalidade nova e comunicar no risco. Parece-nos que poderíamos dizer também das outras instituições que cessaram de viver quando se mostram incapazes de levar uma poesia das relações humanas, ou seja, o apelo de cada liberdade a todas as outras. Hegel dizia que o Estado romano é a prosa do mundo. Nós intitularemos *Introdução à Prosa do Mundo* este trabalho que deveria, elaborando a categoria da prosa, lhe dar, além da literatura, uma significação sociológica."

Esse texto constitui certamente a melhor das apresentações da obra que publicamos. Tem também o mérito de esclarecer um pouco sobre as datas de sua redação. Endereçado a M. Gueroult pouco tempo antes da eleição do *Collège de France* — que ocorreu em fevereiro de 1952 —, não duvidamos que ele se refere às cento e setenta páginas reêncontradas nos papéis do filósofo após sua morte. São bem essas páginas que formam a primeira metade do livro então interrompido. Nossa convicção fundamenta-se em duas observações complementares. A primeira é que em agosto de 1952, Merleau-Ponty redige uma nota que contém os inventários dos temas já tratados; ora, esta, apesar de sua brevidade designa claramente o conjunto dos capítulos que possuímos. A segunda é que entre o momento em que comunica a Martial Gueroult o estágio de avanço de seu trabalho e o mês de agosto, o filósofo decide extrair de sua obra um capítulo importante e modificá-lo sensivelmente para publicá-lo como ensaio em *Os Tempos Modernos*: este aparece em junho e julho do mesmo ano, sob o título *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*. Ora, temos a prova que este último trabalho não foi começado antes do mês de março, pois faz referência no começo a um livro do Francastel, *Pintura e Sociedade*, que só em fevereiro saiu da

impressora. Certo, esses poucos elementos não permitem fixar a data exata em que o manuscrito foi interrompido. Autorizam-nos todavia a pensar que ela não foi posterior ao começo do ano de 1952. Talvez situe-se alguns meses antes. Mas como sabemos, por outro lado, por uma carta que o autor mandou à sua mulher, por ocasião do verão precedente, que ele consagrava nas férias o principal de seu trabalho a *A Prosa do Mundo*, é legítimo supor que a parada se deu no outono de 1951, ou no mais tardar no começo do inverno 1951-1952.

Menos exatas, por outro lado, são as referências que determinam os primeiros momentos do trabalho. A redação do terceiro capítulo — cujo objetivo é comparar a linguagem pictórica e a linguagem literária — não pode ter sido começada antes da publicação do último volume da *Psicologia da Arte*, ou seja, antes de julho de 1950: as referências a *A Moeda do Absoluto* não deixam dúvidas sobre esse ponto. Considerando o trabalho feito sobre a obra de André Malraux, cujos traços reencontramos num longo resumo-comentário, seríamos levados a pensar que entre as duas se passaram várias semanas ou vários meses. Não nos esqueçamos que Merleau-Ponty ensinava na época na Sorbonne e consagrava também parte de seu tempo a *Tempos Modernos*. A hipótese é reforçada pela presença de várias referências a um artigo de Maurice Blanchot — *O Museu, a Arte e o Tempo* —, publicado em *Crítica* no mês de dezembro de 1950. Este último indício nos envia novamente ao ano de 1951.

Nada proíbe, é verdade, a suposição de que os dois primeiros capítulos estavam quase inteiramente redigidos quando o autor decidiu apoiar-se nas análises de Malraux. Tal mudança no decorrer de seu trabalho não é inverossímil. Duvidamos somente que isso tenha acontecido, pois todos os esboços do plano que foram encontrados prevêm um capítulo sobre a linguagem e a pintura; e o estado do manuscrito não sugere uma ruptura na composição. Além disso, é significativo que o exemplo do pintor seja tomado nas últimas páginas do segundo capítulo, antes de passar, seguindo um encadeamento lógico, ao centro do terceiro. Assim, inclinamo-nos a concluir que Merleau-Ponty escreveu a primeira metade de sua obra no espaço do mesmo ano.

Mas é certo que tivera bem antes a idéia de um livro sobre a linguagem e, mais precisamente, sobre a literatura. Se a obra de Malraux pode pesar sobre sua iniciativa, o ensaio de Sartre, *O Que É a Literatura?* publicado em 1947, impressionou-o profundamente e o confirmou em sua intenção de tratar dos problemas da expressão. Um resumo substancial desse ensaio é redigido em 1948 ou 1949 — após a publicação, em maio de 1948, de *Situações II*, das quais todas as referências são emprestadas — e acompanhado de um comentário crítico que manifesta, às vezes, uma oposição vigorosa

às teses de seu autor: ora, numerosas idéias que farão a trama de *A Prosa do Mundo* são ali enunciadas e já religadas a um projeto em curso. Todavia este ainda não recebeu uma forma exata. Merleau-Ponty toma na época a noção da prosa numa acepção puramente literária; não encontrou o título nem o tema geral de seu futuro livro. Assim contenta-se em anotar no final de seu comentário: "*É preciso que eu faça uma espécie de O Que É a Literatura?, com uma parte mais longa sobre o sinal e a prosa, e não toda uma dialética da literatura, mas cinco percepções literárias: Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud.*" Uma nota sem data, mas que já traz o título de *Prosa do Mundo*, sugere que ele imagina um pouco mais tarde uma obra considerável, repartida em vários volumes, cujo objetivo seria aplicar as categorias redefinidas de prosa e de poesia aos registros da literatura, do amor, da religião e da política. Não são anunciadas ali nem a discussão dos trabalhos dos lingüistas que posteriormente ocupará lugar importante, nem, o que é mais significativo, um estudo da pintura: seu silêncio sobre esse ponto deixa supor que ainda não tinha lido, nessa data, a *Psicologia da Arte*, ou calculado o partido que poderia dali tirar para uma teoria da expressão. Mas é preciso ainda se abster de concluir dessa nota que o interesse de Merleau-Ponty pela lingüística ou pela pintura ainda não tivesse despertado: ele já interrogara os trabalhos de de Saussure e de Vendryès e os invocava notadamente em seu comentário de *O Que É a Literatura?*; seu ensaio sobre a *Dúvida de Cézanne*, publicado em *Fontaine* em 1945 (antes de ser reproduzido em *Sens e non-sens*) e redigido vários anos antes, e seus cursos na Faculdade de Lyon testemunham por outro lado, do lugar que tomava em suas pesquisas, a reflexão sobre a expressão pictórica. Podemos ainda adiantar que, no primeiro esboço de *A Prosa do Mundo*, ele não pensa em explorá-las e que só o fará em 1950 ou 1951, quando tiver decidido conduzir seu empreendimento em limites mais estreitos.

Sobre os motivos dessa decisão, só podemos ainda propor uma hipótese. Digamos somente, tirando partido da carta a M. Gueroult, que a idéia de escrever um livro, *A Origem da Verdade*, que desvendaria o sentido metafísico de sua teoria da expressão, tenha podido conduzi-lo a modificar e a reduzir seu projeto primitivo. Não lhe era necessário, para esse fim, ligar logo, como ele o fez, o problema da sistematicidade da língua e o de sua historicidade, o da criação artística e o do conhecimento científico, enfim o da expressão e o da verdade? É necessário, simultaneamente, subordinar um trabalho, a partir de então concebido como preliminar, à tarefa fundamental que ele entrevia? Em suma, acreditamos que a última concepção de *A Prosa do Mundo* é o índice de um novo estado de seu pensamento. Quando Merleau-Ponty começa a escrever

este livro, ele já está trabalhando para um outro projeto, que não anula este em curso, mas limita seu alcance.

Se não nos enganamos, talvez fiquemos menos desarmados para responder a outras perguntas mais importantes: por que o autor interrompe a redação de sua obra em 1952, quando já conduziu-a à metade do caminho; essa interrupção significa um abandono; uma negação?

Por certos sinais podemos julgar que o filósofo ficou muito tempo ligado ao seu empreendimento. No *Collège de France*, escolheu como assunto de seus dois primeiros cursos, no ano 1953-1954, *O Mundo Sensível e a Expressão* e *O Uso Literário da Linguagem*. Esse último tema, em particular, lhe dá a ocasião de falar de Stendhal e de Valéry, aos quais, segundo certas notas, tencionava dar lugar em seu livro. No ano seguinte trata ainda do *Problema da Palavra*². É um fato, no entanto, que, além de ensinar, trabalha em outra direção. Relê Marx, Lênin e Trotski, e acumula sobre Max Weber e Lukács notas consideráveis: o objetivo próximo é a partir de então a redação das *Aventuras da Dialética*, que aparecerão em 1955. Mas nada deixa pensar que na época sacrificou *A Prosa do Mundo*. Pelo contrário, uma nota intitulada *Revisão do Manuscrito* (aliás difícil de interpretar, pois parece misturar ao resumo do texto já redigido novas formulações que são talvez o anúncio de importantes modificações) nos persuade, pela referência que faz a um curso ministrado em 1954-1955, que quatro anos pelo menos após a composição dos primeiros capítulos o projeto continua mantido. Mas até quando isso continua? Por falta de pontos de referência datados, não correríamos o risco de uma hipótese. Observa-se somente que antes de 1959 diversos rascunhos traçam os esboços de uma outra obra que tem o título *Ser e Mundo* ou o de *Genealogia do Verdadeiro*, ou ainda o já conhecido *Origem da Verdade*; e, enfim, que em 1959 a publicação em *Signes de Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio* parece excluir a da obra deixada em suspenso.

Supondo-se todavia que o abandono fosse definitivo, não se poderia deduzir daí que significava condenação do trabalho consumado. O mais provável é que as razões que o haviam incitado, em 1951 ou pouco antes, a reduzir as dimensões de sua obra sobre a expressão, em proveito de um outro livro, lhe proibiam mais tarde de retomar o manuscrito interrompido. O primeiro desejo de escrever um novo *O Que É a Literatura?*, depois de alcançar por essa via o problema geral da expressão e da instituição, fora definitivamente barrado pelo de escrever um novo *O Que É a Metafísica?* Esta tarefa não tornava vã seu antigo empreendimento, mas não lhe deixava

2. Resumos de cursos, N. R. F., 1968.

a possibilidade de voltar a ele, e sem dúvida ela ocupou-o cada vez mais até que tomou corpo em *O Visível e o Invisível*³, herdeiro em 1959 de *Origem da Verdade*.

No entanto não ficaríamos satisfeitos de invocar motivos psicológicos para apreciar a mudança que se verifica nos investimentos do trabalho. Nossa convicção é que ela foi comandada por uma profunda reviravolta da problemática elaborada nas duas primeiras teses. Que se consulte a carta a M. Gueroult, ou a explanação *Títulos e Trabalhos* que sustenta sua candidatura ao *Collège*, veremos que nesse tempo Merleau-Ponty aplica-se em sublinhar a continuidade de suas antigas e novas pesquisas. Que se vá em seguida às notas que acompanham a redação de *Visível e Invisível*, deveremos convir que ele submete então a uma crítica radical a perspectiva adotada em *Fenomenologia da Percepção*. De 1952 a 1959 uma nova exigência se afirma, sua linguagem se transforma: ele descobre o engodo a que estão ligadas as "filosofias da consciência", e que sua própria crítica da metafísica clássica não o eximia; afronta a necessidade de dar um fundamento ontológico às análises do corpo e da percepção de que tinha partido. Não basta então dizer que ele se volta para a metafísica e que esta intenção o afasta de *A Prosa do Mundo*. O movimento que o leva para um novo livro é ao mesmo tempo mais violento e mais fiel à primeira inspiração do que se poderia supor considerando os gêneros que parecem assinalar as duas obras. Pois é verdade que a metafísica pára de lhe aparecer, nos últimos anos, como o solo de todos os seus pensamentos, que ele se deixa deportar para além de suas fronteiras, que acolhe uma interrogação sobre o ser que abala o antigo estatuto do sujeito e da verdade, que então, num sentido, ele vai bem além das posições sustentadas nos documentos de 1952; e é verdade também que o pensamento do *Visível e Invisível* germina no primeiro esboço de *A Prosa do Mundo*, através das aventuras que, de modificação em modificação, encontram seu final na interrupção do manuscrito — de tal maneira que a impossibilidade de continuar o antigo trabalho não é a consequência de uma nova escolha, mas sua causa.

Não esqueçamos os termos da carta a M. Gueroult. O autor julga, em 1952, que *A Estrutura do Comportamento* e a *Fenomenologia da Percepção* trazem às suas novas pesquisas seu itinerário e seu método: tal é, sem dúvida, na época, a representação que ele faz. Mas, justamente, não passa de uma representação, que só vale, como ele mesmo nos ensinou, para ser confrontada com a prática, ou seja, com a linguagem da obra começada, com os poderes efetivos da prosa. Ora, um leitor que conhece os últimos escritos de Merleau-Ponty não lhe dará inteira razão; não deixará de entrever em

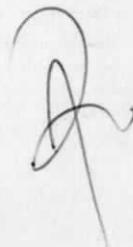
3. N. R. F., 1964.

A Prosa do Mundo uma nova concepção da relação do homem com a história e com a verdade, e de notar na meditação sobre a "linguagem indireta" os primeiros sinais da meditação sobre a "ontologia indireta" que virá alimentar *O Visível e o Invisível*. Se rere as notas deste último livro, perceberá mais que as questões levantadas no antigo manuscrito estão reformuladas em vários lugares, em termos vizinhos, e — que se trate da língua, da estrutura e da história, ou da criação literária — prometidas a se inscrever na obra em curso. A questão levantada: o abandono do manuscrito implica numa negação? Respondemos então sem hesitação pela negativa. O próprio termo abandono nos parece equívoco. Que o adotemos se ele contribuir para que se entenda que o autor não teria nunca reatado com o trabalho começado na única intenção de lhe trazer o complemento que faltava. Mas que admitamos, por outro lado, que *A Prosa do Mundo*, até na literalidade de certas análises, teria podido reviver no tecido do *Visível e Invisível*, se esta última obra não tivesse sido interrompida pela morte do filósofo.

Resta, dir-se-á, que o texto publicado por nossos cuidados não o teria sido por seu autor, que o apresentamos como a primeira metade de um livro, enquanto a segunda não deveria ter sido feita, ou que, a tivesse ele composto, ela teria provocado uma tão profunda modificação na parte anteriormente redigida que se tornaria uma outra obra. Isto é verdade, e já que os esclarecimentos que demos não tornam superfluos mas, ao contrário, requerem do editor uma justificação de sua iniciativa, acrescentemos que a publicação se choça a outras objeções, pois o terceiro capítulo de *A Prosa do Mundo* já tinha sido feito numa versão próxima, e o manuscrito revela negligências, notadamente repetições, que o escritor não teria, finalmente, consentido. Essas objeções, formulamos a nós mesmos há muito tempo, mas sem julgá-las consistentes. É talvez um risco, pensamos, entregar ao público um manuscrito posto de lado por seu autor, mas quanto mais pesada seria a decisão de relegá-lo à mala de onde os seus o haviam tirado, quando nele encontramos um maior poder de compreensão da obra do filósofo e de interrogar o que ele nos dá a pensar. Que prejuízo não infringiríamos a leitores que, agora mais do que no tempo em que ele escrevia, se apaixonam pelos problemas da linguagem, privando-os de uma luz que não se veria jamais iluminando em outro lugar. A que convenções, enfim, obedeceríamos, que fossem mais importantes que as exigências do saber filosófico, e diante de quem deveríamos submeter-nos quando calou-se o único que podia nos ligar? Enfim estes pensamentos nos bastaram: Merleau-Ponty disse em *A Prosa do Mundo* o que não disse em seus outros livros, que teria sem dúvida desenvolvido e retomado

em *O Visível e o Invisível*, mas que mesmo lá não pode chegar à expressão. Certo, o leitor observará que uma parte do texto é próxima de *Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*, mas se ele é atento perceberá também sua diferença e tirará de sua comparação um acréscimo de interesse. Não deixará de salientar os defeitos da composição, mas seria bem injusto se não conviesse que Merleau-Ponty, mesmo quando lhe acontece estar abaixo de si mesmo, permanece um incomparável guia.

CLAUDE LEFORT



Nota Sobre a Edição

O texto de *A Prosa do Mundo*, como assinalamos, estende-se por cento e setenta páginas que estão redigidas em folhas soltas, do formato comum para máquina de escrever, em sua maioria cobertas de um só lado. Um certo número de folhas apresentam abundantes correções; nenhuma está isenta. Nem o título da obra nem a data são mencionados.

O manuscrito compreende quatro partes expressamente designadas por algarismos romanos: páginas 1, 8, 53, 127. Distinguimos duas outras partes com o cuidado da lógica da composição: uma quinta, página 145, tirando partido de um espaço anormalmente longo no alto da página; uma sexta, página 163, sugerida por um sinal (cruz em triângulo) e um espaço análogo, também no alto da página. A ordem adotada corresponde às indicações da nota de agosto de 1952 (intitulada *revisão do manuscrito*), que contém seis parágrafos, dos quais só os quatro primeiros, em verdade, estão numerados.

Acreditamos certo dar títulos aos seis capítulos assim constituídos, pois o autor não formula nenhum. Sua única função é designar o mais claramente possível o tema principal do argumento. Os termos escolhidos por nós foram todos tirados do texto.

As notas ou esboços de plano encontrados nos pareceram impublcáveis em seguida ao texto, pois estão desprovidas de data, às vezes confusas ou muito elípticas e discordantes. Por outro lado era impossível selecionar entre elas algumas sem ceder a uma interpretação que poderia, com razão, parecer arbitrária. Que nos permitam dizer somente que elas sugerem uma segunda parte consagrada ao exame de algumas amostras literárias — mais freqüentemente ligadas aos nomes de Stendhal, Proust, Valéry, Breton e Artaud — e uma terceira parte levantando problema da prosa do mundo em sua generalidade, mas olhando-o da política e da religião.

Por outro lado, quisemos reproduzir as anotações que se encontravam à margem do texto ou no final da página. Estas talvez desencorajarão muitos leitores, de tanto as fórmulas são condensadas ou árduas, mas poderão negligenciá-las sem inconvenientes, enquanto outros as aproveitarão.

Na transcrição nós nos fixamos como regra limitar ao máximo nossa intervenção. Quando o erro percebido era insignificante (mudança indevida do gênero ou do número), nós o corrigimos; quando a retificação solicitava substituição de palavras, fizemos uma nota para chamar a atenção do leitor por um *sic*. As referências foram precisadas ou completadas cada vez que isso nos pareceu possível.

Assinalemos enfim que as notas introduzidas por nós, que mencionem uma particularidade do texto ou dêem lugar a comentários do autor, são precedidas de um asterisco. As que ele queria figurando estão precedidas de um algarismo arábico. Para evitar qualquer confusão, seu texto está em romano; o nosso em itálico.

A convenção adotada para indicar as palavras que resistiram à leitura é a seguinte: se estão ilegíveis, (?); se duvidosas mas prováveis, (sujeito?).

C.L.

O Fantasma de Uma Linguagem Pura

Eis que há muito tempo fala-se sobre a terra e os três quartos do que se diz passam despercebidos. *Uma rosa, chove, o tempo está bonito, o homem é mortal.* Aí estão para nós os casos puros da expressão. Parece-nos que atinge o auge quando assinala sem equívoco acontecimentos, estados de coisas, idéias ou relações, porque, aí, não deixa mais nada a desejar, não contém nada que não mostre e nos faz deslizar ao objeto que designa. O diálogo, o relato, o jogo de palavras, a confidência, a promessa, a prece, a eloquência, a literatura, enfim essa linguagem à segunda potência onde só se fala de coisas e idéias para atingir alguém, onde as palavras respondem às palavras, e que se carrega em si mesma, se constrói acima da natureza um reino sussurrante e febril, nós a tratamos como simples variedade de formas canônicas que enunciam alguma coisa. Expressar, não passa então de substituir uma percepção ou uma idéia por um sinal convencional que a anuncia, evoca ou abriga. Claro, aí só há frases feitas e uma língua é capaz de assinalar o que nunca foi visto. Mas como o poderia ela se o novo não fosse feito de elementos antigos, já expressos, se ele não fosse inteiramente definível pelo vocabulário e as relações de sintaxe da língua em uso? A língua dispõe de um certo número de sinais fundamentais, arbitrariamente ligados a significações chaves; ela é capaz de recompor qualquer significação nova a partir daquelas, conseqüentemente de dizê-

las na mesma linguagem, e finalmente a expressão se exprime porque reconduz todas as nossas experiências ao sistema de correspondências iniciais entre tal sinal e tal significação de que nos apoderamos aprendendo a língua, e que é, ele, absolutamente claro, porque nenhum pensamento se arrasta nas palavras, nenhuma palavra no puro pensamento de alguma coisa. Veneramos todos, secretamente, esse ideal de uma linguagem que, em última análise, nos libertaria dela mesma entregando-nos às coisas. Uma língua é para nós este aparelho fabuloso que permite exprimir um número indefinido de pensamentos ou de coisas com um número finito de sinais, porque foram escolhidos de maneira a recompor exatamente tudo o que se pode querer dizer de novo e a lhe comunicar a evidência das primeiras designações de coisas.

Já que a operação tem sucesso, já que se fala e que se escreve, é que a língua, como o entendimento de Deus, contém o germe de todas as significações possíveis, é que todos os nossos pensamentos estão destinados a ser ditos por ela, é que toda a significação que aparece na experiência dos homens traz em seu coração sua fórmula, como, para as crianças de Piaget, o sol traz em seu centro seu nome. Nossa língua reencontra no fundo das coisas uma palavra que as fez.

Essas convicções só pertencem ao senso comum. Reinam sobre as ciências exatas (mas não, como veremos, sobre a lingüística). Vai-se repetindo que a ciência é uma língua bem feita. É dizer também que a língua é começo de ciência, e que o algoritmo é a forma adulta da linguagem. Ora, ela liga a sinais escolhidos significações definidas de propósito e perfeitas. Fixa um certo número de relações transparentes; institui, para representá-las, símbolos que por si mesmos não dizem nada, que então nunca dirão a não ser o que se convencionou fazê-los dizer. Tendo-se assim subtraído aos deslizamentos de sentido que fazem o erro, está, em princípio, certa de poder, a cada momento, justificar inteiramente seus enunciados por recursos às definições iniciais. Quando se tratar de exprimir no mesmo algoritmo das relações para as quais não foi feita ou, como se diz, problemas "de uma outra forma", talvez seja necessário introduzir novas definições e novos símbolos. Mas se o algoritmo preenche seu ofício, se quer ser uma linguagem rigorosa e controlar em todo momento suas operações, é preciso que nada de implícito tenha sido introduzido, é preciso enfim que as rela-

ções novas e antigas formem juntas uma só família, que as vejamos derivar de um só sistema de relações possíveis, de maneira que aí nunca haja excesso do que se quer dizer sobre o que se diz ou do que se diz sobre o que se quer dizer, que o sinal permaneça simples abreviação de um pensamento que poderia a qualquer momento se explicar e se justificar por inteiro. A única virtude — mas decisiva — da expressão é então substituir as alusões confusas que cada um de nossos pensamentos faz a todos os outros por atos de significação de que sejamos verdadeiramente responsáveis, porque o exato alcance é conhecido por nós, é recuperar para nós a vida de nosso pensamento, e o valor expressivo do algoritmo fica inteiramente suspenso à relação sem equívoco das significações derivadas com as significações primitivas, e destas com sinais por si mesmos insignificantes, onde o pensamento só encontra o que ele ali colocou.

O algoritmo, o projeto de uma língua universal, é a revolta contra a linguagem dada. Não se quer depender de suas confusões, quer-se refazê-la na medida da verdade, redefini-la segundo o pensamento de Deus, recomeçar do zero a história da palavra, ou antes arrancar a palavra à história. A palavra de Deus, essa linguagem antes da linguagem que continuamos a supor, não encontramos mais nas línguas existentes, nem misturada à história e ao mundo. É o verbo interior que é juiz desse verbo exterior. Nesse sentido, estamos no oposto das credências mágicas que colocam a palavra sol no sol. No entanto, criada por Deus com o mundo, veiculada por ele e recebida por nós como um Messias, ou preparada no entendimento de Deus para o sistema dos possíveis que envolve eminentemente nosso mundo confuso e reencontrada pela reflexão do homem que ordena em nome dessa instância interior o caos das línguas históricas, a linguagem, em todo caso, se parece com as coisas e as idéias que exprime, é o duplo do ser, e não se concebe coisas ou idéias que vêm ao mundo sem palavras. Que seja mítica ou inteligível, há aí um lugar onde tudo o que é ou que será se prepara ao mesmo tempo para ser dito.

Nisso se acha, para o escritor, uma crença de estado. É preciso reler sempre essas espantosas frases de La Bruyère citadas por Jean Paulhan: "Entre todas as diferentes expressões que podem dar um só de nossos pensamentos, só uma é a boa. Não a encontramos sempre falando ou

escrevendo: é verdade, apesar disso, que ela existe¹." Que sabe ele sobre isso? Sabe somente que aquele que fala ou que escreve é primeiramente mudo, inclinado para o que quer significar, para o que *vai dizer*, e que de repente a onda de palavras vem em socorro a esse silêncio, e dá a ele um equivalente tão justo, tão capaz de devolver ao próprio escritor seu pensamento quando ele o tiver esquecido, que é preciso acreditar que ela já era falada no universo do mundo. Já que a língua está aqui como um instrumento adequado a todos os fins, já que, com seu vocabulário, seus achados e suas formas que tanto serviram, ela responde sempre ao apelo e se presta a exprimir tudo, é porque a língua é o tesouro de tudo o que se pode ter a dizer, que nela já está escrita toda a nossa experiência futura, como o destino dos homens está escrito nos astros. Trata-se somente de encontrar esta frase já feita nos limbos da linguagem, de captar as palavras surdas que o ser murmura. Como parece que nossos amigos, sendo o que são, não poderiam chamar-se diferente do que se chamam, que lhes dando um nome, somente deciframos o que era exigido por aquela cor de olhos, aquele ar do rosto, aquele andar — só alguns são mal batizados e carregam a vida inteira, como uma peruca ou uma máscara, um nome mentiroso ou um pseudônimo —, a expressão e o exprimido trocam bizarramente seus papéis e, por uma espécie de falso reconhecimento, parece-nos que ela o habitava desde a eternidade.

Mas se os homens desenterram uma linguagem pré-histórica falada nas coisas, se nisso há, além de nossos balbucios, uma idade de ouro da linguagem em que as palavras diziam respeito às próprias coisas, então a comunicação não tem mistério. Mostro fora de mim um mundo que já falava como mostro com o dedo um objeto que já estava no campo visual dos outros. Diz-se que as expressões da fisionomia são por si mesmas equívocas e que esse enrubescimento do rosto é para mim prazer, vergonha, cólera, calor ou vermelhidão orgiaca segundo a situação indica. Da mesma maneira a gesticulação lingüística não importa ao espírito de quem a observa: ela lhe mostra em silêncio coisas cujo nome ele já sabe, porque é seu nome. Mas deixemos o mito de uma linguagem das coisas, ou melhor, vamos abordá-lo em sua forma sublimada, a de uma língua universal,

1. *Les Fleurs de Tarbes*, N.R.F., 1942, p. 128.

que então envolve antecipadamente tudo o que pode ter a dizer porque suas palavras e sua sintaxe refletem os possíveis fundamentais e suas articulações: a consequência é a mesma. Não há nisso virtude da palavra, nenhum poder escondido nela. Ela é puro sinal para uma pura significação. Aquele que fala cifra seu pensamento. Ele o substitui por um arranjo sonoro ou visível que não passa de sons no ar ou traços de mosca sobre um papel. O pensamento se sabe e se basta; notifica-se exteriormente por uma mensagem que não o contém, e que o designa somente sem equívoco para um outro pensamento que é capaz de ler a mensagem porque ele atribui, pelo efeito do uso, das convenções humanas ou de uma instituição divina, a mesma significação aos mesmos sinais. Em todo caso, não encontramos jamais nas palavras dos outros nada além do que nós mesmos colocamos nelas, a comunicação é uma aparência, não nos ensina nada de verdadeiramente novo. Como seria ela capaz de nos levar além de nosso próprio poder de pensar, já que os sinais que nos apresenta não nos diriam nada se nós já não possuíssemos por inclinação a sua significação? É verdade que, como Fabrice, observando sinais na noite, ou olhando deslizar nas lâmpadas imóveis as letras lentas e rápidas do jornal luminoso, parece-me ver nascer lá uma novidade. Alguma coisa palpita e se anima: pensamento de homem mergulhado na distância. Mas enfim não passa de miragem. Se eu não estivesse lá para perceber uma cadência e identificar as letras em movimento, só haveria naquilo um pisca-pisca insignificante como o das estrelas, das lâmpadas que se acendem e apagam, como o exige a corrente que passa. A própria notícia de uma morte ou de um desastre anunciados por telegrama, não é absolutamente uma novidade; só a recebo porque já sabia que mortes e desastres são possíveis. Claro, a experiência que os homens têm da linguagem não é essa: eles amam loucamente bater-papo com o grande escritor, visitam-no como se vai ver a estátua de São Pedro, acreditam então surdamente nas virtudes secretas da comunicação. Eles bem sabem que uma notícia é uma notícia e que de nada adianta ter pensado muitas vezes na morte enquanto não se sabe da morte de alguém que se ama. Mas do momento em que refletem sobre a linguagem, em vez de vivê-la, não vêem como se poderia conservar-lhe esses poderes. Afinal, compreendo o que me dizem porque sei antecipadamente o sentido das palavras

que me dirigem*, e enfim só compreendo o que já sabia, só coloco a mim mesmo os problemas que posso resolver. Dois sujeitos pensantes fechados sobre suas significações — entre eles mensagens que circulam, mas que não contêm nada, e que são somente ocasião para cada um prestar atenção ao que já sabia — finalmente, quando um fala e o outro escuta, pensamentos que se reproduzem um ao outro, mas apesar de si mesmos e sem jamais se defrontar —, sim, como diz Paulhan, essa teoria comum da linguagem teria por consequência “que tudo se passasse no fim entre os dois como se não tivesse havido linguagem²”.

A Ciência e a Experiência da Expressão

Ora, é bem um resultado da linguagem se fazer esquecer, na medida que ela consegue exprimir-se. A medida que sou cativado por um livro, não vejo mais as letras sobre a página, não sei mais quando verei a página, através de todos esses sinais, todas essas folhas, viso e atinjo sempre o mesmo acontecimento, a mesma aventura, ao ponto de não mais saber sob que ângulo, em qual perspectiva me foram oferecidos, como, na percepção ingênua, é um homem com um tamanho de homem que vejo lá adiante e não poderia dizer sob que *grandeza aparente* eu o vejo a não ser com a condição de fechar um olho, de fragmentar meu campo de visão, de *apagar a profundidade*, projetar todo o espetáculo num *único plano ilusório*, comparar cada fragmento a algum objeto próximo como meu lápis, que lhe dá enfim uma grandeza própria. Com os dois olhos abertos, a comparação é impossível, meu lápis é objeto próximo, os longínquos são os longínquos, dele a eles não existem medidas comuns, ou então, se consigo a comparação por um objeto da paisagem, não posso em todo caso fazê-la ao mesmo tempo para os outros objetos. O homem lá adiante não tem nem um centímetro nem um metro e setenta e cinco, é um homem-a-distância, seu tamanho está lá como um sentido que o habita, não como um caráter observável, e nada sei dos pretendidos sinais pelos quais meu olho o anunciaria para mim. Assim como um grande livro, uma grande peça, um poema fica em mi-

* Na margem: descrever o sentido de acontecimento por oposição ao sentido disponível.

2. *Les Fleurs de Tarbes*, p. 128.

lomb. 246
7
nha lembrança como um bloco. Posso, revivendo a leitura ou a representação, recordar-me de tal momento, tal palavra, tal circunstância, tal reviravolta da ação. Mas fazendo-o, comecio uma lembrança que é única e que não precisa desses detalhes para permanecer em sua evidência, tão singular e inesgotável quanto uma coisa vista. Essa conversa que me tocou, e na qual por uma vez tive verdadeiramente o sentimento de falar a alguém, eu a sei inteira, poderia amanhã contá-la aos que se interessam por ela, mas, se verdadeiramente ela me apaixonou como um livro, não precisarei associá-la a lembranças diferentes uma da outra, eu a conservo ainda em mãos como uma coisa, o olhar de minha memória a envolve, bastará que eu me reinstale no acontecimento para que tudo, os gestos do interlocutor, seus sorrisos, suas hesitações, suas palavras reapareçam no justo lugar. Quando alguém — autor ou amigo — soube exprimir-se, os sinais são logo esquecidos, só permanece o sentido, e a perfeição da linguagem passa despercebida.

Mas nisso mesmo está a virtude da linguagem: é ela que nos atrai ao que significa; dissimula-se aos nossos olhos por sua própria operação; seu triunfo é se apagar e nos dar acesso, além das palavras, ao próprio pensamento do autor, de tal maneira que após acreditarmos ter-nos entretido com ele sem palavras, de espírito a espírito. As palavras uma vez esfriadas recaem sobre a página a título de simples sinais, e justamente porque nos projetaram bem adiante de si, parece-nos incrível que tantos pensamentos nos tenham vindo delas. Foram elas no entanto que nos falaram, à leitura, quando sustentadas pelo movimento de nosso olhar e de nosso desejo, mas também o sustentando, relançando-o sem cessar, refaziam conosco a dupla do cego e do paralítico — quando eram graças a nós, e éramos graças a elas palavras mais que linguagem, e a um só tempo a voz e seu eco.

Digamos que há aí duas linguagens: a linguagem de depois, a que é adquirida, e que desaparece diante do sentido de que se tornou portadora — e a que se fez no momento da expressão, que vai justamente me fazer deslizar dos sinais ao sentido —, a linguagem falada e a linguagem falante. Uma vez que li o livro, ele existe bem como um indivíduo único e irrecusável além das letras e das páginas; é a partir dele que reencontro os detalhes de que preciso

5
5
e pode-se mesmo dizer que no decorrer da leitura é sempre a partir do todo, como ele podia aparecer-me no ponto em que estava, que eu compreendia cada frase, cada cadência do relato, cada suspensão dos acontecimentos, ao ponto de, eu leitor, poder ter o sentimento de ter criado o livro de parte em parte, como o diz Sartre¹. Mas, enfim, é só depois. Mas, enfim, este livro que eu amo, não teria podido fazê-lo. Mas, enfim, é preciso primeiro ler e Sartre ainda o diz muito bem que a leitura pegue como o fogo pega. Aproximo o fósforo, inflamo um infimo pedaço de papel, e ela que meu gesto recebe das coisas um socorro inspirado, como se a lareira e a madeira seca esperassem só por ele para desencadear o fogo, como se o fósforo só fosse um desses encantamentos mágicos, um apelo do semelhante ao qual o semelhante responde fora de qualquer medida. Assim começo a ler preguiçosamente, só contribuo com um pouco de pensamento — e repentinamente algumas palavras me despertam, o fogo pega, meus pensamentos queimam, não há mais nada nesse livro que me deixe indiferente, o fogo se alimenta de tudo o que a leitura joga nele. Recebo e dou com o mesmo gesto. Dei meu conhecimento da língua, contribuí com o que sabia sobre o sentido dessas palavras, dessas formas, dessa sintaxe. Dei também toda uma experiência dos outros e dos acontecimentos, todas as interrogações que ela deixou em mim, essas situações ainda abertas, não liquidadas e também aquelas das quais só conheço o modo comum de resolução. Mas o livro não me interessaria tanto se não me falasse do que já sei. De tudo o que levava, ele serviu-se para me atrair além. Com o favor desses sinais de que o autor e eu conviemos, porque falamos a mesma língua, ele me fez acreditar justamente que estamos sobre o terreno já comum das significações adquiridas e disponíveis. Ele instalou-se em meu mundo. Depois, insensivelmente, ele desviou os sinais de seu sentido comum, e eles me arrastaram como um turbilhão para esse outro sentido que vou alcançar. Sei, antes de ler Stendhal, o que é um patife e posso então compreender o que ele quer dizer quando escreve que o fiscal Rossi é um patife. Mas quando o fiscal Rossi começa a viver, não é mais ele que é um patife, é o patife que é um fiscal Rossi. Entro na moral de Stendhal pelas pala-

1. "O Que É a Literatura?" Tempos modernos, n.º 17, fevereiro de 1947, p. 791. Reproduzido em *Situations II*, N. R. F., p. 94.

5
vras de todo mundo de que ele se serve, mas essas pala-
vras sofreram entre suas mãos uma torção secreta. A me-
dida que os confrontos se multiplicam e que mais flechas
se desenham em direção a esse lugar de pensamento onde
nunca fui antes, onde talvez, sem Stendhal, eu nunca teria
ido, enquanto que as ocasiões nas quais Stendhal as em-
prega indicam sempre mais imperiosamente o sentido
novo que ele lhes dá, eu me aproximo mais dele até que
leia enfim suas palavras na própria intenção com que ele
as escreveu. Não se pode imitar a voz de alguém sem reto-
mar algo de sua fisionomia e enfim de seu estilo pessoal.
Assim a voz do autor acaba por induzir em mim seu pen-
samento. Palavras comuns, episódios já conhecidos — um
duelo, uma cena de ciúme —, que primeiro me enviam ao
mundo de todos, funcionam repentinamente como os emis-
sários do mundo de Stendhal e acabam por me instalar
senão em seu ser empírico, pelo menos nesse eu imaginá-
rio com que ele se entreteu com ele mesmo durante cin-
qüenta anos ao mesmo tempo que o comerciava em obras.
É então somente que o leitor ou o autor pode dizer com
Paulhan: “Nesse clarão pelo menos, fui você²”. Crio Sten-
dhal, sou Stendhal lendo-o, mas é porque primeiro ele sou-
be instalar-me nele. A realidade do leitor é só imaginária,
já que ele tira toda sua potência dessa máquina infernal
que é o livro, aparelho de criar significações. As relações
do leitor com o livro parecem esses amores em que primei-
ro um dos dois dominava, porque tinha mais orgulho ou
petulância; mas logo tudo desaba e é o outro, mais taci-
turno e mais sábio, que governa. O momento da expressão
é aquele em que a situação se inverte, quando o livro toma
posse do leitor. A linguagem falada é aquela que o leitor
trazia com ele, é a massa de relações de sinais estabeleci-
dos com significações disponíveis, sem a qual, de fato, ele
não teria podido começar a ler, que constitui a língua e o
conjunto dos escritos dessa língua, é então também a obra
de Stendhal uma vez que terá sido compreendido e virá
acrescer a herança da cultura. Mas a linguagem falante
é a interpelação que o livro endereça ao leitor não preve-
nido, é essa operação pela qual um certo arranjo de sinais
e de significações já disponíveis vem a alterar, depois a
transfigurar, cada um deles e finalmente secretar uma
significação nova, a estabelecer no espírito do leitor, como

2. *Les Fleurs de Tarbes*, p. 138.

um instrumento a partir de então disponível, a linguagem
de Stendhal. Uma vez adquirida essa linguagem, posso
bem ter a ilusão de tê-la compreendido por mim mesmo:
é que ela me transformou e tornou capaz de compreendê-
la. Depois, tudo se passa de fato como se não tivesse havido
linguagem; e, depois, fico lisonjeado de compreender Sten-
dhal a partir de meu sistema de pensamentos, e já é muito
se lhe concedo com parcimônia um setor desse sistema
como aqueles que pagam uma dívida antiga emprestando
do credor. Talvez a longo prazo isso seja verdade. Talvez,
graças a Stendhal, ultrapassaremos Stendhal, mas é por-
que ele terá parado de nos falar, porque seus escritos per-
deram para nós sua virtude de expressão. Enquanto a lin-
guagem funciona verdadeiramente, não é simples convite,
para quem escuta ou lê, descobrir em si mesmo significa-
ções que ali já estejam. É essa manha, pela qual o escritor
ou o orador, tocando em nós essas significações, tire delas
sons estranhos e que parecem à primeira vista falsos e dis-
sonantes, e depois nos religue tão bem ao seu sistema de
harmonia que a partir de então o tomamos pelo nosso. En-
tão, dele a nós, só passarão a existir puras relações de es-
pírito a espírito. Mas tudo isso começou pela cumplicidade
da palavra e de seu eco, ou, para usar a palavra enérgica
que Husserl aplica à percepção de outrem, pelo acoplamento
da linguagem.

A leitura é um afrontamento entre os corpos gloriosos
e impalpáveis de minha palavra e a do autor. É bem verda-
de, como dizíamos antes, que ela nos atira à intenção signi-
ficante de outrem para além de nossos pensamentos pró-
prios como a percepção das próprias coisas para além de
uma perspectiva que só percebo depois. Mas este poder
mesmo de me ultrapassar pela leitura eu o possuí pelo fato
de ser sujeito falante, gesticulação linguística, como minha
percepção só é possível por meu corpo. Essa marca de luz
que se marca em dois pontos diferentes sobre minhas duas
retinas, eu a vejo como uma só marca a distância porque
tenho um olhar, um corpo ativo que tomam em face das
mensagens exteriores a atitude que convém para que o
espetáculo se organize, se escale e se equilibre. Da mesma
maneira, vou direto ao livro através da confusão, porque
montei em mim mesmo esse estranho aparelho de expres-
são que é capaz, não somente de interpretar as palavras
segundo as acepções recebidas e a técnica do livro segun-

do os procedimentos já conhecidos, mas ainda de se deixar transformar por ele e dotar por ele de novos órgãos. Não se terá idéia do poder da linguagem enquanto não se tiver reconhecido essa linguagem operante ou constituinte que aparece quando a linguagem constituída, repentinamente descentrada e privada de seu equilíbrio, ordena-se novamente para ensinar ao leitor — e mesmo ao autor — o que ele não sabia pensar ou dizer. A linguagem nos leva às próprias coisas na exata medida em que, antes de ter uma significação, ela é significação. Se só lhe concedemos sua função segunda, é que supomos dada a primeira, que a elevamos a uma consciência de verdade da qual é, em realidade, a portadora e enfim que se põe a linguagem antes da linguagem.

Procuraremos além precisar este esboço e dar uma teoria da expressão e da verdade. Será preciso então esclarecer ou justificar a experiência da palavra, pelas aquisições do saber objetivo — psicologia, patologia da expressão e lingüística. Será preciso também confrontá-la com as filosofias que pensam ultrapassá-la e tratá-la como uma variedade de puros atos de significação que a reflexão nos faria perceber sem mais. Nosso objetivo agora não é esse. Só queremos começar esta pesquisa procurando evidenciar o funcionamento da palavra na literatura e reservamos então para uma outra obra explicações mais completas. Como no entanto é insólito começar o estudo da palavra por sua função, digamos, a mais complexa, e ir daí ao mais simples, devemos justificar o procedimento fazendo entrever que o fenômeno da expressão, tal como aparece na palavra literária, não é uma curiosidade ou uma fantasia da introspecção em margem da filosofia ou da ciência da linguagem, que o estudo objetivo da linguagem a encontra tão bem quanto a experiência literária e que as duas pesquisas são concêntricas. Entre a ciência da expressão, se ela considera seu objeto por inteiro, e a experiência viva da expressão, se é bastante lúcida, como nisso haveria corte? A ciência não é voltada a um outro mundo, mas a este aqui, fala finalmente das mesmas coisas que vivemos. Ela as constrói combinando as puras idéias que define como Galileu construiu o deslizamento de um corpo sobre um plano inclinado a partir do caso ideal da queda absolutamente livre. Mas, enfim, as idéias

são sempre submetidas à condição de iluminar a opacidade dos fatos e a teoria da linguagem deve abrir um caminho até à experiência dos sujeitos falantes. A idéia de uma linguagem se forma e apóia sobre a linguagem atual que falamos, que somos, e a lingüística não passa de uma maneira metódica e mediata de esclarecer por todos os outros fatos de linguagem esta palavra que se pronuncia em nós e à qual, mesmo em meio ao nosso trabalho científico, continuamos ligados como que por um cordão umbilical.

Gostariam de se desfazer dessa ligação. Seria agradável deixar enfim a situação confusa e irritante de um ser que é o que ele fala, e de olhar a linguagem, a sociedade, como se com ela não estivéssemos engajados, do ponto de vista de Sirius ou do entendimento divino — que é sem ponto de vista. Uma *eidétique da linguagem*, uma *gramática pura* como a que Husserl esboçava no começo de sua carreira — ou então uma lógica que só conserva das significações as propriedades de forma que justificam suas transformações, são duas maneiras, uma *platoniana*, a outra nominalista, de falar de linguagem sem palavras ou pelo menos de tal maneira que a significação dos sinais que empregamos, retomada e redefinida, nunca exceda o que nela pusemos e o que sabemos nela encontrar. Quanto às palavras ou formas que não sofrem por serem assim recompostas, não têm, por definição, nenhum sentido para nós, e o não sentido não causa problemas, a interrogação não passando da espera de um sim ou de um não que a resolverão igualmente em enunciado. Quer-se então criar um sistema de significações deliberadas que traduzisse as das línguas em tudo o que elas têm de irrecusável e fosse a invariante à qual só acrescentam confusões e acaso. É em relação a ele que se poderia medir o poder de expressão de cada uma. Enfim o sinal retomaria sua pura função de indício, sem nenhuma mistura de significação. Mas ninguém pensa mais em fazer uma lógica da invenção, e aqueles mesmos que acreditam possível exprimir depois, num algoritmo todo voluntário, os enunciados adquiridos, não pensam, então, que essa pura linguagem esgote a outra, nem suas significações a sua. Ora, como colocaríamos em conta do *non-sens* o que, nas línguas empíricas, excede as definições do algoritmo ou

as da *gramática pura*, já que é nesse caos pretendido que vão ser percebidas as relações novas que tornarão necessário e possível introduzir novos símbolos?

O novo uma vez integrado, e a ordem provisoriamente restabelecida, não se pode pensar em fazer repousar sobre ele mesmo o sistema da lógica e da gramática pura. Sabe-se a partir de então que, sempre na véspera de significar, não significa nada por si mesmo, já que tudo o que exprime é retirado de uma linguagem de fato e de uma *omnitudo realitatis*, que, por princípio, ele não abraça. O pensamento não pode fechar-se sobre significações que ele deliberadamente reconheceu, nem fazer delas a medida do sentido, nem tratar a palavra, e a língua comum, como simples exemplos dela mesma, já que é por elas finalmente, que o algoritmo quer dizer alguma coisa. Há nisso pelo menos uma interrogação que não passa de uma forma provisória do enunciado — e é aquela que o algoritmo endereça infatigavelmente ao pensamento de fato. Não há questão particular sobre o ser à qual não corresponda nele um sim ou não que a termine. Mas a questão de saber porque há questões, e como são possíveis esses não-seres que não sabem e queriam saber, não poderia encontrar resposta no ser.

A filosofia não é a passagem de um mundo confuso a um universo de significação fechadas. Ela começa ao contrário com a consciência do que rói e faz explodir, mas também renova e sublima nossas significações adquiridas. Dizer que o pensamento, mestre dele mesmo, manda sempre a um pensamento misturado de linguagem, não é dizer que é alienado, cortado por ele da verdade e da certeza. É preciso compreendermos que a linguagem não é um impedimento para a consciência, que não há diferença para ela entre o ato de se atingir e o ato de se exprimir, e que a linguagem, no estado nascente e vivente, é o gesto de retomada e de recuperação que me reúne a mim mesmo como a outrem. É preciso pensarmos a consciência nos acasos da linguagem e impossível sem seu contrário.

A psicologia primeiro nos faz redescobrir como o *eu falo* uma operação, relações, uma dimensão que não são os do pensamento, no sentido comum do termo. *Eu penso*, isto significa: há um certo lugar chamado *eu*, onde fazer e saber que se faz não são diferentes, onde o ser

se confunde com sua revelação a si mesmo, onde então nenhuma intrusão do exterior é concebível. Esse eu não saberia falar. O que fala entra num sistema de relações que se supõem e o tornam aberto e vulnerável. Alguns doentes acreditam que se fala em sua cabeça ou em seu corpo, ou então que um outro lhes fala quando são eles mesmos que articulam ou pelo menos esboçam as palavras. O que quer que se pense das relações do doente e do homem são, é preciso que, em seu exercício normal, a palavra seja de uma tal natureza que nossas variações doentias nela estejam e permaneçam a cada instante possíveis. É preciso que exista em seu centro alguma coisa que a torna susceptível dessas alienações. Se dizemos que há no doente sensações bizarras ou confusas de seu corpo, ou, como se dizia, *perturbações da coenestesia*, é só inventar uma entidade ou uma palavra em vez de fazer compreender o acontecimento, é, como se diz, batizar a dificuldade. Olhando melhor, percebemos que as *perturbações da coenestesia* fazem crescer ramificações em toda parte e que uma coenestesia alternada é também uma mudança de nosso relacionamento com outrem. Falo e acredito que meu coração fala, falo e acredito que me falam, falo e acredito que alguém fala em mim ou mesmo que alguém sabia o que eu ia dizer antes que o diga — todos esses fenômenos freqüentemente associados devem ter um centro comum. Os psicólogos o encontram em nosso relacionamento com outrem. "O doente tem a impressão de ser sem fronteira em relação a outrem... O que dá a observação... é estritamente... a impotência em manter a distinção do ativo e do passivo, do eu e de outrem³." Essas perturbações da palavra estão ligadas a uma perturbação do próprio corpo e da relação com outrem. Mas como compreender esse laço? É que o falar e o compreender são os momentos de um só sistema eu-outrem, e que o portador desse sistema não é um eu puro (que só veria nele um de seus objetos de pensamento e se colocaria diante), é o eu dotado de um corpo, e continuamente ultrapassado por esse corpo, que as vezes lhe subtrai seus pensamentos para atribuí-los a si próprio ou para imputá-los a um outro. Pela minha linguagem e pelo meu corpo, sou acomodado a outrem. A própria distância que o sujeito normal colo-

3. Wallon, *Les Origines du Caractère Chez l'Enfant*, 1934, pp. 135-136.

ca entre si e outrem, a clara distinção do falar e de ouvi-lo é uma das modalidades do sistema dos sujeitos encarnados. A alucinação verbal é uma outra. Se acontece que o doente acredita que lhe falam, enquanto é ele que fala de fato, o princípio dessa alienação se encontra na situação de qualquer homem: como sujeito encarnado, sou exposto a outrem, como aliás outrem a mim mesmo, e me identifico a ele que fala na minha frente. Falar e ouvir, ação e percepção só são para mim operações diferentes quando reflito, e decomponho as palavras pronunciadas em influxos motores ou em momentos de articulação — as palavras ouvidas em sensações e percepções auditivas. Quando falo, não me represento os movimentos a fazer: todo o meu aparelho corporal se reúne para alcançar e dizer a palavra como minha mão se mobiliza por si mesma para pegar o que me estendem. Bem mais: não é a palavra a dizer que viso, e nem mesmo a frase, é a pessoa, falo com ela segundo o que ela é com uma segurança às vezes prodigiosa, uso palavras, com efeitos que ela pode compreender, ou aos quais ela possa ser sensível e, se pelo menos tenho tato, minha palavra é a um só tempo órgão de ação e de sensibilidade, essa mão leva olhos à sua extremidade. Quando ouço, não é preciso dizer que tenho a percepção auditiva dos sons articulados, mas o discurso fala em mim; ele me interpela e eu ressoo, ele me envolve e me habita a tal ponto que não sei mais o que é de mim e o que é dele. Nos dois casos, eu me projeto em outrem, o introduzo em mim, nossa conversação se parece com a luta dos dois atletas nas duas pontas da única corda. O eu que fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como numa prisão, mas ao contrário, como num aparelho que o transporta magicamente na perspectiva de outrem. "Há... na linguagem, uma ação dupla, a que fazemos nós mesmos e a que fazemos fazer ao *socius* representando-o dentro de nós mesmos⁴." A cada instante ele me lembra que, *monstro incomparável* no silêncio, sou, ao contrário, pela palavra, posto em presença de um outro eu mesmo que recria cada instante de minha linguagem e que me sustenta no ser também. Não há palavra (e finalmente personalidade) a não ser para um eu que leva em si esse germe de despersonalização*. Falar e

4. Lagache, *Les Hallucinations Verbales et la Parole*, P.U.F., 1934, p. 130.

compreender não supõem somente o pensamento, mas, a título mais essencial, e como fundamento do próprio pensamento, o poder de se deixar desfazer e refazer por um outro atual, vários outros possíveis e presuntivamente por todos. E a mesma transcendência da palavra que encontramos em seu uso literário já está presente na linguagem comum logo que eu não me contento com a linguagem pronta, que é em verdade uma maneira de me calar, e que falo verdadeiramente a alguém. A linguagem, simples desenrolar de imagens, a alucinação verbal, simples exuberância de centros de imagens, na antiga psicologia, ou então entre os que a combatiam, simples produto de um puro poder de pensar, no presente é a pulsação de minhas relações comigo mesmo e com outrem.

Mas enfim, a psicologia analisa o homem falante, é então natural que ela acentue a expressão de nós mesmos na linguagem. Isto não prova que sua função primeira seja essa. Se eu quero comunicar-me com outrem, é preciso primeiro que eu disponha de uma língua que nomeia coisas visíveis para ele e para mim. Essa função primordial

* Na margem: A síntese do acoplamento ou de transição — *le socius*

não é representado, mas representado como representante

Olhar
gesto

ouvir. Como ouvir e falar, primeiro simples modalidade de percepção e movimento, os ultrapassa: pela estrutura da linguagem, a criação de *sinais*. Nos dois níveis, o reconhecimento, do passivo pelo ativo e do ativo pelo passivo, do alocutário pelo locutor é projeção, é introjeção. O estudo feito por mim do turbilhão da linguagem, de outrem como me atraindo a um sentido, aplica-se primeiro ao turbilhão de outrem como me atraindo a ele. Não é somente que eu seja *fixado* por outrem, que ela seja o X pelo qual sou *visto, tolhido*. Ele é o alocutário, ou seja, um zumbido de mim no exterior, meu duplo, meu gêmeo, porque tudo o que faço, faço-o fazer e tudo o que ele faz, me faz fazer. A linguagem é bem fundada, como quer Sartre, mas não sobre uma apercepção, fundada sobre o fenômeno do espelho ego — alter ego, ou do eco, ou seja, sobre a generalidade carnal: o que me esquento o esquento, sobre a ação mágica do semelhante sobre o semelhante (o sol *quente* me *esquento*) sobre a fusão eu encarnado — mundo; esse fundamento não impede que a linguagem se vire *dialeticamente* sobre o que o precede e transforma a coexistência com o mundo e com os corpos como puramente carnal, vital, em coexistência de linguagem.

é supostamente dada nas análises do psicólogo. Se considerássemos a linguagem não mais como um meio de relacionamento humano, mas porque exprime coisas, não mais em seu uso vivo, mas, como o lingüista, em toda a sua história e como uma realidade exposta diante de nós, as análises do psicólogo, como as reflexões do escritor, poderiam bem nos aparecer como superficiais ao olhar dessa realidade. É aqui que a ciência nos reserva um de seus paradoxos. É ela justamente que nos reconduz mais seguramente ao sujeito falante.

Tomemos para texto a famosa página em que Valéry exprime tão bem o que há de opressivo para o homem refletindo na história da linguagem: "*O que é a realidade?* se interroga o filósofo; e *o que é a liberdade?* Ele se coloca na condição de ignorar a origem a um tempo metafórica, social, estatística desses nomes, cujo deslizar para sentidos indefiníveis vai permitir-lhe a produção em seu espírito das combinações mais profundas e mais delicadas. Ele não precisa acabar sua interrogação pela simples história de um vocábulo através das idades, pois o detalhe dos desprezos, dos empregos figurados, das locuções singulares graças ao número e às incoerências das quais uma pobre palavra se torna tão complexa e misteriosa quanto um ser, irrita como um ser uma curiosidade quase ansiosa, furta-se a qualquer análise em termos acabados e, criatura fortuita das necessidades simples, antigo expediente de comércios vulgares e trocas imediatas, eleva-se ao alto destino de excitar toda a potência interrogante e todos os recursos de respostas de um espírito maravilhosamente atento⁵."

É bem verdade que a reflexão é primeiro reflexão sobre as palavras, mas Valéry acredita que as palavras só comportam a soma dos contra-sentidos e mal-entendidos que as elevaram de seu sentido próprio ao seu sentido figurado, e que a interrogação do homem que reflete cessaria se ele tomasse conhecimento dos acasos que reuniram na mesma palavra significações inconciliáveis. Era ainda dar demais ao racionalismo. Era ficar no meio do caminho na tomada de consciência do acaso. Havia aí, atrás desse nominalismo, uma extrema confiança no saber, já que Valéry acreditava pelo menos possível uma história

5. *Variété* III, N. R. F., pp. 176-177.

das palavras capaz de decompor inteiramente seu sentido e eliminar como falsos problemas os problemas colocados por sua ambigüidade. Ora, o paradoxo é que a história da língua, se é feita de acasos demais para admitir um desenvolvimento lógico, não produz nada, no entanto, que não tenha motivo — que mesmo se cada palavra, segundo o dicionário, oferece uma grande diversidade de sentido, vamos direto àquela que convém na frase determinada (e se alguma coisa subsiste de uma ambigüidade, fazemos dela ainda um meio de expressão) e que enfim há sentido para nós que herdamos palavras tão gastas e expostas pela história aos deslizamentos semânticos menos previsíveis. Falamos e compreendemos, pelo menos na primeira abordagem. Se ficássemos fechados nas significações inconciliáveis que as palavras podem manter de sua história, não teríamos nem mesmo a idéia de falar, a vontade de expressão desapareceria. É então porque a linguagem não é, no instante em que funciona, o simples resultado do passado que arrasta atrás de si, que essa história é o traço visível de um poder que ela não anula. E como no entanto renunciamos ao fantasma de uma linguagem pura ou de um algoritmo, que concentraria em si o poder expressivo e o emprestaria somente às linguagens históricas, é preciso que encontremos na própria História, em plena desordem, o que torna mesmo possível o fenômeno da comunicação e do sentido.

Aquí as aquisições das ciências da linguagem são decisivas. Valéry mantinha-se na alternativa do filósofo que acredita alcançar, pelas reflexões, significações puras e tropeça nos mal-entendidos acumulados pela história das palavras. A psicologia e a lingüística estão mostrando pelo fato que se pode renunciar à filosofia de caráter permanente sem cair no irracionalismo. Saussure mostra admiravelmente que se as palavras, e mais geralmente a língua, consideradas através do tempo — ou, como ele diz, segundo a diacronia —, oferecem de fato o exemplo de todos os deslizamentos semânticos, não é a história da palavra ou da língua que faz seu sentido atual, e, por exemplo, não é a etimologia que me dirá o que significa atualmente o pensamento. A maioria dos sujeitos falantes ignoram a etimologia — ou melhor, em sua forma popular, ela é imaginária, projeta numa história fictícia o sentido atual das palavras, não explica, supõe. Quaisquer que sejam os aca-

tos e as confusões através das quais o francês caminhou, e de que se pode, e de que se deve reconstituir o desenrolar titubeante, acontece ainda que falamos e dialogamos, esse caos é retomado em nossa vontade de nos exprimirmos e compreender os que são conosco membros de nossa comunidade lingüística, da *língua*, que a faria aparecer, no limite, como um caos de acontecimentos, uma lingüística da *palavra* que deve mostrar em si, a cada momento, uma ordem, um sistema, uma tonalidade sem as quais a comunicação e a comunidade lingüística seriam impossíveis. Os sucessores de Saussure se perguntam mesmo se se pode simplesmente justapor a vida sincrônica e a vida diacrônica — e, como afinal cada uma das fases que o estudo longitudinal descreve foi um momento vivo da palavra, tendendo para a comunicação, cada passado um presente voltado para o futuro, se as exigências expressivas de um instante sincrônico e a ordem que elas impõem não pudessem estender-se num lapso de tempo, definir, pelo menos por uma fase da diacronia, um certo sentido das transformações prováveis, uma *lei de equilíbrio* pelo menos provisória, até que este equilíbrio, uma vez atingido, implica por sua vez em novos problemas que empurrarão a língua em direção a um novo ciclo de desenvolvimento*... Em todo caso, Saussure tem o imenso mérito de completar a iniciativa que libera a história do historicismo e torna possível uma nova concepção da razão. Se cada palavra, cada forma de uma língua, tomadas separadamente, recebem no curso de sua história uma série de significações discordantes, não há equívoco na língua total considerada em cada um de seus momentos. As mutações de cada aparelho significativo, por mais inesperadas que pareçam, se consideradas isoladamente, são solidárias das de todas as outras e isto faz com que o conjunto permaneça meio de uma comunicação. A história objetiva era — toda história fica para Saussure — uma análise que decompõe a linguagem e em geral as instituições e as sociedades num número infinito de casos. Mas não pode ser nossa única aproximação em direção à linguagem. Então a linguagem se tornaria uma prisão, condicionaria mesmo o que se pode

* *Na margem:* Não é preciso que o ponto de vista sincrônico seja *instantâneo*. Encadeamento de cada parte da palavra sobre o todo, é preciso que seja também encadeamento de um tempo sobre outro, e eternidade existencial.

dizer a respeito e, sempre suporta no que se diz dela, não seria capaz de nenhum esclarecimento. A própria ciência da linguagem, envolta em seu estado atual, não obteria uma verdade da linguagem e a história objetiva se destruiria a si mesma*. Com Saussure, esse envolvimento da linguagem pela linguagem é justamente o que salva a racionalidade, porque não é mais comparável ao movimento objetivo do observador, que compromete sua observação dos outros movimentos, atestando ao contrário entre eu que falo e a linguagem com que falo uma afinidade permanente. Há um *eu falo* que encerra a dúvida a respeito da linguagem como o *eu penso* que encerrava a dúvida universal. Tudo o que digo da linguagem a supõe, mas isto não invalida o que digo, revela somente que a linguagem se toca e se compreende a si mesma, isto mostra somente que ela não é objeto, que é susceptível de uma retomada, que é acessível do interior. E se considerássemos no presente as línguas do passado, se nos reuníssemos para retomar o sistema de palavras que elas foram em cada um dos momentos de sua história, então, atrás das circunstâncias incontestáveis que as modificaram — o desgaste das formas, a decadência fonética, o contágio das outras falas, as invasões, os usos da Corte, as decisões da Academia —, reencontraríamos as motivações coerentes segundo as quais esses acasos foram incorporados a um sistema de expressão suficiente. A história da linguagem conduz ao ceticismo enquanto história objetiva, pois ela faz aparecer cada um de seus momentos como um acontecimento puro e se fecha ela própria no momento em que se escreve. Mas este presente se revela subitamente presença num sistema de expressão, e assim todos os outros presentes também. Então, no inverso dos acontecimentos, se desenha a série de sistemas que sempre procuraram a expressão. A subjetividade inalienável de minha palavra me torna capaz de compreender essas subjetividades apagadas de que a história objetiva só me dava traços. Já que falo e depois aprendo, na troca com outros sujeitos falantes, o que é o sentido de uma linguagem, então a própria história da linguagem não é somente uma

* *Na margem:* Saussure mostra a necessidade de haver um interior da linguagem, um pensamento distinto do material lingüístico — e no entanto ligado a ele, não *lógico*.

série de acontecimentos exteriores um ao outro e exteriores a nós. A objetividade pura conduzia à dúvida. A consciência radical da subjetividade me faz redescobrir outras subjetividades, e assim uma verdade do passado lingüístico. Os acasos foram retomados interiormente por uma intenção de comunicar que os muda em sistema da expressão, eles o são ainda hoje no esforço que faço para compreender o passado da língua. A história exterior se duplica com uma história interior que, de sincronia em sincronia, dá um sentido comum pelo menos a certos ciclos de desenvolvimento. O recurso à palavra, à língua vivida, esse subjetivismo metódico anula o absurdismo de Valéry, conclusão inevitável do saber enquanto se considerasse a subjetividade só como um resíduo, como um confluente de acasos, ou seja, do exterior. A solução das dúvidas a respeito da linguagem não se encontra num recurso a alguma língua universal que dominaria a História, mas no que Husserl chamará o presente vivo, numa palavra, variante de todas as palavras que se disseram antes de mim, também modelo para mim do que elas foram...

Restá compreender esse sentido sincrônico da linguagem. Isso exige um reviramento de nossos hábitos. Justamente porque falamos, somos levados a pensar que nossas formas de expressão convêm às próprias coisas, e procuramos nas falas estrangeiras o equivalente do que é tão bem expresso pela nossa. Mesmo o rigoroso Husserl, colocando, no começo de sua carreira, os princípios de uma gramática pura, pedia que se fizesse a lista das formas fundamentais da linguagem, após o que se poderia determinar "como o alemão, o latim, o chinês exprimem a proposição de existência, a proposição categórica a premissa hipotética, o plural, as modalidades do possível, do verossímil, o não, etc." "Não se pode, acrescentava, desinteressar-se da questão de saber se o gramático se contentará com suas visões pessoais e pré-científicas sobre as formas de significação, ou das representações empíricas e confusas que tal gramática histórica lhe fornece, a gramática latina por exemplo — ou se ele tem sob os olhos o puro sistema das formas numa formulação cientificamente determinada e teoricamente coerente —, ou seja, a de nossa teoria das formas de significa-

ção⁶) Husserl só esquecia uma coisa, que não basta, para chegar à gramática universal, sair da gramática latina, e que a lista que dá das formas de significação possíveis carrega a marca da linguagem que ele falava.

Parece-nos sempre que os processos de experiência codificados em nossa língua seguem as próprias articulações do ser, porque é através dela que aprendemos a visá-lo, e, querendo pensar a linguagem, ou seja, reduzi-la à condição de uma coisa diante do pensamento, continuamos a correr o risco de tomar por uma intuição do ser da linguagem os processos pelos quais nossa linguagem tenta determinar o ser. Mas que dizer quando a ciência da linguagem — que só é em verdade uma experiência da palavra mais variada, e estendida ao falar dos outros — nos ensina não somente que não admite as categorias de nossa língua, mas ainda que são uma expressão retrospectiva e inessencial de nosso próprio poder de falar? Não somente não há análise gramatical que descubra elementos comuns a todas as línguas e cada língua não contém necessariamente o equivalente dos modos de expressão que se encontram nas outras — é a entonação que significa a negação, o *duel* do grego antigo é confundido em francês com o plural, o aspecto russo não tem equivalente em francês e, em hebreu, a forma que chamamos futuro serve para marcar o passado nas narrações, enquanto que a forma nomeada pretérito pode servir de futuro, o indo-europeu não tinha passivo, infinitivo, o grego moderno ou o búlgaro perderam seu infinitivo⁷ —, mas ainda não se pode nem reduzir a sistema os processos de expressão de uma língua e, confrontadas com o uso vivo, as significações léxicas ou gramaticais não passam nunca de aproximações. Impossível marcar em francês onde acabam os semantemas ou as palavras, onde começam os simples morfemas: o *quidi* da língua (*j'ai faim, qu'il dit*) começou por ser feito de palavras: não passa, no uso, de um morfema. O pronome e o auxiliar de *il a fait* começaram por ser se-

6. *Logische Untersuchungen* II, 4. Untersuchung, Max Niemeyer Verlag, 1913, p. 339. Trad. fr. *Recherches Logiques*, P.U.F., 1959, t. II, pp. 135-136. Husserl devia em seguida retomar sem cessar o problema das relações da razão e da história, para chegar, em suas últimas formulações, a uma filosofia que as identifica. (A nota *inacabada* menciona somente a *Origem da Geometria*.)

7. Vendryès, *Le Langage*, la Renaissance du Livre, 1921, pp. 106-134.

mantemas: não têm atualmente outro valor além do aumento, o sigma e a desinência do aoristo grego. Eu, tu, ele, me, te, o, começaram por ser palavras e o são ainda em alguns casos quando empregados isoladamente (Eu o digo), mas cada vez que aparecem soldados ao verbo, como em *je dis, tu dis, il dit* (pronunciados *jedi, tuđi, idi*), não passam do *o* final do latim *dico*, podem ser tratados como uma espécie de flexão do verbo por adiantamento, e não têm mais a dignidade de semantemas. O gênero das palavras em francês só tem existência pelo artigo que o sustenta: nas palavras que começam por vogal e onde a elisão mascara o gênero do artigo, o gênero da própria palavra torna-se flutuante e pode até mudar. O ativo e o passivo não são na língua falada essas entidades que os gramáticos definem, e o segundo quase nunca é o inverso do primeiro: nós o vemos invadir a conjugação ativa e nela encravar um passado com o verbo ser que dificilmente se deixa conduzir ao sentido canônico do passivo. As categorias do substantivo, do verbo e do adjetivo elas próprias pisoteiam umas às outras. "Um sistema morfológico só compreende sempre um número restrito de categorias que se impõem e dominam. Mas em cada sistema há sempre outros sistemas que se introduzem e se cruzam, representando, ao lado das categorias gramaticais plenamente expandidas, outras categorias em via de desaparecer ou, ao contrário, em fase de formação⁸⁾". Ora, esses fatos de uso podem ser compreendidos de duas maneiras: ou bem se continuará pensando que só se trata aí de contaminações, desordens, acasos inseparáveis da existência no mundo, e se guardará contra qualquer razão da concepção clássica da expressão, segundo a qual a claridade da linguagem vem da pura relação de denotação que se poderia em princípio estabelecer entre sinais (?) e significações límpias. Mas então se deixará talvez escapar o que faz o essencial da expressão. Pois, enfim, sem ter feito a análise ideal de nossa linguagem, e a despeito das dificuldades que ela encontra, nós nos compreendemos na linguagem existente. Não é então ela, no coração do espírito, que funde e torna possível a comunicação. A todo momento, sob o sistema da gramática oficial, que atribui a tal sinal tal significação, vê-se transparecer um outro sistema

8. Ibid., p. 131 (Texto exato da segunda frase: Mas em cada sistema há sempre mais ou menos outros sistemas...)

expressivo que traz o primeiro e procede diferentemente dele: a expressão, aqui, não está ordenada, ponto por ponto, ao exprimido; cada um de seus elementos não se precisa e não recebe a existência lingüística a não ser pelo que ele recebe dos outros e pela modulação que imprime a todos os outros. É o todo que tem um sentido, não cada parte. A partícula *av* do grego clássico não é somente intraduzível em francês, é indefinível mesmo em grego. Trata-se com todos os morfemas (e vimos que o limite do semantema e do morfema é indeciso), não de palavras, mas de coeficientes, de expoentes⁹ ou ainda de ferramentas lingüísticas que têm menos uma significação do que um valor de emprego. Cada um deles não tem poder significante que se possa isolar, e no entanto, reunidos na palavra, ou, como se diz, na cadeia verbal, compõem juntos um sentido irrecusável. A claridade da linguagem não está atrás dela, numa gramática universal que carregáramos obliquamente a nós, ela está na frente dela, no que os gestos infinitesimais de cada pata de mosca no papel, de cada inflexão vocal, mostram no horizonte como seu sentido. Para a palavra assim compreendida, a idéia mesmo de uma expressão consumada é quimérica: o que chamamos assim é a comunicação conseguida. Mas ela só o é se aquele que escuta, em vez de seguir malha por malha da cadeia verbal, retoma por sua conta e ultrapassa ao consumá-la a gesticulação lingüística do outro.*

Parece-nos que, em francês, *l'homme que j'aime* exprime mais completamente que o inglês *the man I love*. Mas, nota profundamente Saussure, é porque falamos francês. Parece-nos inteiramente natural dizer: *Pierre frappe Paul*, e que a ação de um sobre o outro está explícita ou expressa pelo verbo transitivo. Mas é ainda porque falamos francês. Essa construção não é por si mais expressiva que uma outra; poderíamos mesmo dizer que é menos, o único morfema que indica a relação de Pierre e de Paul, sendo aqui, como diz Vendryès, um morfema zero.¹⁰ *The man I love* não é menos eloqüente para um inglês. "Pelo único fato de que compreendemos um complexo lingüístico (...),

9. Ibid., p. 99.

10. Ibid., p. 93.

* Na margem: A claridade da linguagem é de ordem perceptiva.

esta seqüência de termos é a expressão adequada do pensamento.”¹¹ É preciso então que nos desfaçamos do hábito que temos de *subentender* o relativo em inglês: é falar francês em inglês, não é falar inglês. Nada está subentendido na frase inglesa, do momento em que ela é compreendida — ou melhor, só há subentendidos numa língua qualquer que ela seja, a própria idéia de uma expressão adequada, aquela de um significante que viria cobrir exatamente o significado, aquela enfim de uma comunicação integral são inconsistentes.* Não é depositando *todo* o meu pensamento em *palavras* onde os outros viriam beber que comunico com eles, é compondo, com minha garganta, minha voz, minha entonação, e outro tanto com as palavras, as construções que prefiro, o tempo que escolho dar, a cada parte da frase, um enigma tal que ela só comporta uma única solução, e que o outro, acompanhando em silêncio essa melodia semeada de mudanças de abertura, pontas e quedas, venha a tomá-la por sua conta e a dizê-la comigo, o que é compreender. Vendryès nota com profundidade: “Para fazer sentir ao leitor o contrário de uma impressão dada, não basta grudar uma negação nas palavras que a traduzem. Pois não se suprime assim a impressão que queremos evitar: evocamos a imagem acreditando bani-la...” O morfema gramatical não se confunde com o que se poderia chamar o morfema *de expressão*.¹² Há negações que confessam. O sentido está além da letra, o sentido é sempre irônico. No caso em que nos parece que o expresso foi atingido, direta ou prosaicamente, e que aí há gramática mais do que estilo, é somente porque o gesto é habitual, que a retomada por nós é imediata, e que não exige de nós nenhum remanejamento de nossas operações comuns. Os casos em que, ao contrário, precisamos achar na frase do momento a regra de equivalência e substituições que ela admite, na linguagem sua própria chave, e na

11. F. de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Payot, p. 197.

12. Vendryès, op. cit., pp. 159-160.

* *Na margem*: Comunicação da ordem do pré-objetivo. A significação transporte quase sensorial: é um relevo no universo da linguagem. Daí a palavra que é injúria, o *bocado inteligível*. É preciso compreender cada frase dita não como um *percebido*, mas como um gesto que vai tocar um conjunto cultural. “Daí a relativa indiferença dos sinais um a um: eles não passam de diacríticos.”

cadeia verbal seu sentido, são aqueles pelos quais podemos compreender os fatos mais comuns da linguagem.

Há então uma primeira reflexão, pela qual destaco a significação dos sinais, mas ela chama uma segunda reflexão que me faz reencontrar além dessa distinção o funcionamento efetivo da palavra.

Isso mesmo que chamo significação não me aparece como pensamento sem nenhuma mistura de linguagem a não ser pela virtude da linguagem que me leva para o expresso; e o que chamo sinal é reduzido à condição de um invólucro inanimado, ou de uma manifestação exterior do pensamento, se aproxima tanto quanto quisermos da significação logo que eu o considere como funcionando na linguagem viva. “O alvo (*die Meinung*) não se encontra fora das palavras, ao lado delas; mas pela palavra (*redend*) consumo constantemente um ato de alvo interno, que se funde com as palavras e por assim dizer as anima. O resultado dessa animação é que as palavras e todas as palavras encarnam, por assim dizer, o alvo em si próprios e o carregam, encarnado nelas, como sentido”.¹³ Antes que a linguagem carregue significações que nos mascaram sua operação tanto quanto a revelam, e que uma vez nascidas parecerão simplesmente coordenadas a sinais inertes, é preciso que ela secrete por seu arranjo interno um certo sentido originário sobre o qual as significações serão retiradas; é preciso que haja aí um estudo que se coloque sob a linguagem constituída e considere as modulações da palavra, a cadeia verbal como expressivas por si mesmas,¹⁴ e colocar em evidência, aquém de qualquer nomenclatura estabelecida, o valor lingüístico imanente aos atos da palavra. Aproximamo-nos dessa camada primordial da linguagem definindo com Saussure os sinais, não como os representantes de certas significações, mas como meios de dife-

13. Husserl, *Formale und Transzendente Logik*, Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1929, p. 20. O texto de Husserl é o seguinte: “Diese (die Meinung) aber liegt nicht ausserlich neben den Worten; sondern redend vollziehem wir fortlaufend ein inneres, sich mit Worten verschmelzendes, sie gleichsam beseelendes Meinem. Der Erfolg dieser Beseelung ist, dass die Worte und die ganzen Reden in sich eine Meinung gleichsam verleiblichen und verleiblicht in sich als Sinn tragen.”

14. Esse estudo é a fonologia.

renciação da cadeia verbal e da palavra, como “entidades opositivas, relativas e negativas”.¹⁵ Uma língua é menos um somatório de sinais (palavras e formas gramaticais e sintáticas), do que um meio metódico de discriminar sinais uns dos outros, e construir assim um universo de linguagem, do qual dizemos depois — quando é bastante preciso para cristalizar uma intenção significativa e fazê-la renascer em outrem — que exprime um universo de pensamento, enquanto ele lhe dá existência no mundo e arranca sozinho ao “caráter transitivo de fenômenos interiores um pouco de ação renovável e de existência independente”.¹⁶ “Na língua só há diferenças sem termos positivos. Que se tome o significado ou o significante, a língua não comporta nem idéias nem sons que preexistiriam ao sistema lingüístico, mas somente diferenças conceituais e diferenças fônicas saídas desse sistema.”¹⁷ O francês não é a palavra de sol, mais a palavra de sombra, mais a palavra de terra, mais um número indefinido de outras palavras e de formas, cada uma dotada de sentido próprio — é a configuração que desenham todas essas palavras e todas essas formas segundo suas regras em emprego de linguagem e que apareceria de maneira ofuscante se não soubéssemos ainda o que querem dizer, e se nos limitássemos, como a criança, a perceber seu vaivém, sua recorrência, a maneira pela qual se freqüentam, se chamam ou se repelem, e constituem juntas uma melodia de um estilo definido. Notamos com freqüência que é impossível, num dado momento, fazer o inventário de um vocabulário — mesmo que seja o de uma criança, de um indivíduo ou de uma língua. Será preciso contar como palavras distintas, aquelas que se formam por um processo mecânico a partir da mesma palavra de origem? Será preciso contar essa palavra que ainda é compreendida, mas que não é mais empregada, e que está à margem do uso? Como o campo visual, o campo lingüístico de um indivíduo acaba no vago. É que falar não é ter à sua disposição um certo número de sinais, mas possuir a língua como princípio de distinção, qualquer que seja o número de sinais que ela nos permite especificar. Há lín-

15. Saussure, op. cit., p. 171.

16. Valéry.

17. Saussure, op. cit., p. 172.

guas em que não se pode dizer: *s'asseoir au soleil*¹⁸, porque dispõem de palavras particulares para designar a irradiação da claridade solar, e reservam a palavra *soleil* para o próprio astro. Quer dizer que o valor lingüístico dessa palavra não é definido pela presença ou ausência de outras palavras ao seu lado. E como se pode dizer a mesma coisa destes, parece que a linguagem nunca diz nada, inventa uma gama de gestos que apresentam entre si diferenças bastante claras para que a conduta da linguagem, à medida que se repete, se recorta e se confirma ela mesma, nos forneça, de maneira irrecusável, o funcionamento e os contornos de um universo de sentidos. Bem mais, as palavras, as próprias formas, por uma análise orientada como esta, aparecem logo como realidades segundas, resultados de uma atividade de diferenciações mais originária. As sílabas, as letras, os torneamentos e as desinências são os sedimentos de uma primeira diferenciação que, desta vez, procede sem nenhuma dúvida a relação de sinal à significação, já que é ela que torna possível a distinção mesma dos sinais: os fonemas, verdadeiros fundamentos da palavra, já que se encontram pela análise da língua falada e não têm existência oficial nas gramáticas e nos dicionários, não *querem*, por si mesmos, *dizer nada* que se possa designar. Mas, justamente por essa razão, eles representam a forma originária do significar, fazem-nos assistir, sob a linguagem constituída, à operação prévia que torna simultaneamente possíveis as significações e os sinais discretos. Como a própria língua, constituem um sistema, quer dizer, são menos um número finito de utensílios do que uma maneira típica de modular, um poder inesgotável de diferenciar um gesto lingüístico de um outro, e finalmente, à medida que as diferenças são mais precisas, mais sistemáticas, aparecem em situações elas próprias mais bem articuladas e sugerem sempre mais que tudo isto obedece a uma ordem interna, poder de mostrar à criança o que era visado pelo adulto.

Talvez se verá melhor como a linguagem significa, considerando-a no momento em que inventa um meio de expressão. Sabe-se que em francês o acento está sempre na última sílaba, salvo nas palavras que terminam com um *e* mudo e que em latim o acento está na penúltima sílaba

18. Ibid., p. 167.

quando ela é longa (*amicus*), na precedente se a penúltima é breve (*ánima*). O sistema de flexões do latim não podia evidentemente subsistir a não ser que as finais permanecessem perceptíveis. Ora, justamente porque elas não eram acentuadas, enfraqueceram. A língua primeiro tentou *repará-las*, enxertando em palavras francesas restos de flexões latinas que permaneceram mais vivas: daí as desinências em *ons* e em *ez* das duas primeiras pessoas do plural; daí certos participios passados em *u* derivados das terminações latinas em *utus*, bastante raras (*lu, vu, tenu, rompu*).¹⁹ Isso não bastou e a decadência continuou em outra parte. Vem um momento em que o que era ruína torna-se maquete, de onde o desaparecimento das finais do latim, fato de decadência, é percebido pelos sujeitos falantes como expressões de um princípio novo. Há um momento em que o acento latino, permanecendo na sílaba em que sempre estivera, muda no entanto de lugar pelo desaparecimento das seguintes. "O lugar do acento mudou sem que se tivesse tocado nele."²⁰ O acento sobre a última sílaba é então mantido com *regra* já que invadiu até as palavras de empréstimo, que não devendo nada ao latim, ou até às que só vinham dele pela escrita (*facile, consul, ticket, burgrave*).²¹ Com essa espécie de decisão da língua, tornava-se necessário um sistema que não mais fosse fundado sobre a flexão mas sobre o emprego generalizado da preposição e do artigo. A língua então se apoderou de palavras que eram cheias e esvaziou-as para fazer delas preposições (*ainssi chez, casa, pendant, vu, excepté, malgré, sauf, plein*).²² Como compreender esse momento fecundo da língua, que transforma um acaso em razão e, de uma maneira de falar que se apagava, faz repentinamente uma nova, mais eficaz, mais expressiva, como o próprio refluxo do mar após uma onda que excita e faz crescer a onda seguinte? O acontecimento é demasiado hesitante para que imaginemos algum espírito da língua ou algum decreto dos sujeitos falantes que sejam seu responsável. Mas também é demasiado sistemático, supõe demasiada conviência

19. Vendryès, op. cit., p. 195.

20. Saussure, op. cit., p. 126.

21. Ibid., p. 127.

22. Vendryès, pp. 195-196.

entre diferentes fatos de detalhe para que o reduzamos à soma das mudanças parciais. O acontecimento tem um interior, embora não seja a interioridade do conceito. "Jamais o sistema é modificado diretamente; nele mesmo ele é imutável, só alguns elementos são alterados sem respeito à solidariedade que os liga ao todo. É como se um desses planetas que gravitam em volta do Sol mudasse de dimensão e de peso: esse fato isolado acarretaria conseqüências gerais e deslocaria o equilíbrio de todo o sistema solar."²³ Acrescentemos somente que o novo equilíbrio do sistema solar seria só o resultado das ações exercidas e sofridas por cada uma de suas partes e que poderia ser menos rico de conseqüências, menos produtivo e por assim dizer de menor qualidade que aquele ao qual sucederia. Ao contrário os modos de expressão do francês que vêm religar aqueles do latim têm como efeito restabelecer um poder de expressão ameaçado. O que sustenta a invenção de um novo sistema de expressão é então o empurrão dos sujeitos falantes que querem fazer-se compreender e que retomam como uma nova maneira de falar os restos gastos de um outro modo de expressão. A língua é toda acaso e toda razão porque não existe sistema expressivo que siga um plano e que não tenha sua origem em algum dado acidental, mas também não há acidente que se torne instrumento linguístico sem que a linguagem tenha insuflado nele o valor de uma nova maneira de falar, tratando-o como exemplo de uma *regra* futura que se aplicará a todo um setor de sinais. E nem é mesmo preciso colocar em dois (?) distintos o fortuito e o racional, como se os homens trouxessem a ordem e os acontecimentos à desordem. A vontade de expressão ela mesma é *ambígua* e contém um fermento que trabalha para modificá-la: cada língua, diz por exemplo Vendryès²⁴, é submetida a cada momento às necessidades gêmeas e contrárias da expressividade e da uniformidade. Para que uma maneira de falar seja compreendida, é preciso que vá por si, é preciso que seja geralmente admitida; o que supõe enfim que ela tenha seu análogo em outros torneamentos formados sobre o mesmo padrão. Mas é preciso ao mesmo tempo que ela não seja habitual ao ponto de se tornar in-

23. Saussure, p. 125.

24. Vendryès, p. 192.

distinta, é preciso que ela atinja ainda aquele que a ouve empregar, e todo o seu poder de expressão vem de que ela não é idêntica às suas concorrentes. Expressar-se é então um empreendimento paradoxal, já que supõe um fundo de expressões aparentadas, já estabelecidas, incontestadas e que sobre esse fundo a forma empregada se destaque, permaneça bastante nova para despertar a atenção. É uma operação que tende à sua própria destruição, já que se subprime à medida que se credita, e se anula se não se credita. É assim que não se saberia conceber expressão que fosse definitiva já que as próprias virtudes que a tornam geral a tornam pelo mesmo ato insuficiente. Logo que a palavra pega, logo que ela se torna viva, a língua artificial mais racionada torna-se irregular e se enche de exceções.²⁵ As línguas só são tão sensíveis às intervenções da história geral e ao seu próprio gasto porque são secretamente famintas de mudanças que lhes dêem o meio de se tornarem expressivas novamente.* Há, então, seguramente, um interior da linguagem, uma intenção de significar que anima os acidentes lingüísticos e faz da língua, a cada momento, um sistema capaz de se recortar e de se confirmar ele próprio. Mas essa intenção diminui à medida que se consuma; para que seu voto se realize é preciso que não se realize totalmente, e para que alguma coisa seja dita é preciso que nunca seja dita inteiramente. O poder expressivo de um sinal deve-se ao fato de ele integrar um sistema e coexistir com outros sinais e não porque tenha sido instituído por Deus ou pela Natureza para designar uma significação. E mais, mesmo esse sentido linguajar ou esse valor de uso, essa lei eficaz do sistema que fundam a significação,

25. Vendryès, p. 193.

* *Na margem:* Ponto essencial: não fazer a sincronia instantânea, pois isso faria repousar a *totalidade* da palavra sobre os poderes absolutamente transcendentais da *consciência*. É preciso que haja aí um fundo *nonthétique* da língua em seu estado imediatamente anterior, que acaso e razão se unam, que cada presente seja diferenciação em relação ao precedente. Nenhum traço do passado longínquo no presente é demais: há senão *consciência* desse passado, pelo menos *consciência* de um passado em geral, de uma típica histórica.

não são primeiro apanhados pelos sujeitos pensantes, são praticados pelos sujeitos falantes, e só estão presentes nos acidentes históricos que o sugeriram a eles e se tornarão *exemplos* para os gramáticos, como o caráter de um homem está presente em seus gestos e em sua escrita antes de qualquer psicologia, ou como a definição geométrica do círculo está presente em minha visão de sua fisionomia circular. A significação dos sinais é primeiro sua configuração no uso, o estilo de relações inter-humanas que deles emana; e só a lógica cega e involuntária das coisas percebidas, toda suspensa à atividade de nosso corpo, pode nos fazer entrever o espírito anônimo que inventa, no coração da língua, um novo modo de expressão. As coisas percebidas não seriam para nós irrecusáveis, presentes em carne e osso, se não fossem inesgotáveis, nunca inteiramente dadas, não teriam o ar de eternidade que lhe encontramos se não se oferecessem a uma inspeção, que em nenhum tempo pode terminar. Da mesma maneira, a expressão nunca é totalmente expressão, o expresso nunca é totalmente expresso, é essencial à linguagem que a lógica de sua construção não seja nunca a das que se podem colocar em conceitos, e à verdade de nunca ser possuída, mas somente transparente através da lógica turva de um sistema de expressão que carrega os traços de um outro passado e os germes de um outro futuro.*

✓ Compreendamos bem que isso não invalida o fato da expressão e não prova nada contra a verdade do expresso. Invocando as ciências da linguagem, não nos fechamos numa psicologia ou uma história da expressão, que só apanhassem as manifestações atuais, e seriam cegas para o poder que as torna possíveis, enfim para uma filosofia

* *Na margem:* Tudo isto só faz colocar melhor em evidência a transcendência da significação em relação à linguagem. Como a análise da percepção coloca em evidência a transcendência da *coisa* em relação aos conteúdos e *Abshätungen*. A coisa surgiu lá enquanto acredito apanhá-la numa tal variação da *hylè* onde ela só está em filigrana. Da mesma maneira o pensamento surgiu lá enquanto eu o procuro em tal inflexão da cadeia verbal. Mas o poder de transcendência da palavra e da percepção resulta precisamente de sua própria organização. A passagem à *Bedeutung* não é salto no *espiritual*.

verdadeira, que engendra e constitui a linguagem como um dos objetos do pensamento.*

Os progressos da psicologia e da lingüística devem-se justamente a que, revelando o *sujeito falante* e a palavra ao presente, elas encontram o meio de ignorar as alternativas do atual e do possível, do constituído e do constituinte, dos fatos e condições de possibilidade, do acaso e da razão, da ciência e da filosofia. Sim, quando falo atualmente, digo bem alguma coisa e é em bom direito que pretendo tirar coisas ditas e atingir às próprias coisas. É em bom direito também que, além de todos os semi-silêncios ou todos os subentendidos da palavra, pretendo ter-me feito entender e coloco uma diferença entre o que foi dito e o que nunca o foi. Enfim é em bom direito que trabalho para me expressar mesmo se está na natureza dos meios de expressão serem transitórios: agora, pelo menos, eu disse alguma coisa, e o quase silêncio de Mallarmé é ainda alguma coisa que foi expressa. O que há sempre de nebuloso em cada linguagem, e que a impede de ser o reflexo de qualquer língua universal — onde o sinal reco-

* Na margem e entre ganchos: Contra Vendryès: nada de limites da língua, nada de estrutura da língua (já que o sistema ali está sempre misturado a outros sistemas), nada de comparações entre elas, elas exprimem todas tão bem (recusa de valores em Vendryès — talvez Saussure). Esses limites e esses valores existem, simplesmente são da ordem do perceptivo: há uma *Gestalt* da língua, há no presente vivo do expresso e do não expresso, há trabalho a fazer. Enfim, é preciso que a linguagem signifique alguma coisa e não seja sempre linguagem sobre linguagem. Mas a significação e o sinal são de ordem perceptiva, não de ordem do Espírito absoluto. Sim, há uma questão de saber como os primeiros sinais se tornaram capazes de sedimentação e de todo um (?) de cultura, e há uma questão de saber como pensar a consumação presuntiva da linguagem na não-linguagem, no pensamento. Mas esses dois fatos não passam de outra coisa que é fato mesmo da percepção e da nacionalidade; do logos do mundo estético. Pedir uma explicação, é (?) *d'obscurum per obscurius*.

A essa nota se encontra, nas últimas linhas, superposta uma outra: a sedimentação: o fato de *Stiflung* de um sentido que será *nachvollziehbar*. A expressividade é temporária. Mas poderemos voltar ao presente no passado. Há retomada de um outro passado pelo meu presente. Cada ato de palavra retoma todas as outras, justamente se não há limites absolutos entre as línguas. Sedimentação e reativação.

briria exatamente o conceito — não a impede, no exercício vivo da palavra, de preencher seu papel de revelação, nem de comportar suas evidências típicas, suas experiências de comunicação. Que a linguagem tenha uma significação metafísica, quer dizer que ela ateste sobre outras relações e outras propriedades além das que pertencem, segundo a opinião comum, à multiplicidade das coisas da natureza encadeadas por uma casualidade, a experiência da linguagem viva nos convence suficientemente disso, já que ela caracteriza como sistema e ordem compreensível esta mesma palavra que, vista de fora, é um concurso de acontecimentos fortuitos. A esse respeito, é possível que os lingüistas não tenham percebido sempre a que ponto sua própria descoberta nos afastava do positivismo. Justamente se as categorias gramaticais dos sons, das formas e das palavras revelam-se abstratas, porque cada espécie de sinais, na língua no presente, só funciona apoiada sobre todas as outras — justamente se nada permite traçar entre os dialetos e as línguas ou entre as línguas sucessivas e simultâneas fronteiras precisas, e se cada uma delas só é “uma realidade em potencial que não chega ao ato²⁶” —, justamente se o que chamamos o parentesco das línguas exprime muito menos analogia de estrutura interna que uma passagem histórica de uma a outra que se encontra, por sorte, atestada, mas poderia não sê-lo sem que o próprio exame das línguas ali suprida²⁷ — as dificuldades que encontramos a dar uma fórmula racional de cada língua, a defini-la sem equívoco por uma essência onde suas características encontrariam sua comum razão de ser, e a estabelecer entre essas essências claras relações de derivação, longe que elas nos autorizem a pulverizar a língua

26. Vendryès, op. cit., p. 285.

27. Ibid., p. 363: “Se só conhecêssemos o francês no estado de língua falada e sob sua forma atual, e se não ignorássemos por outro lado as outras línguas romanas e o latim, não seria tão fácil provar que o francês é uma língua indo-européia: alguns detalhes de estrutura como a oposição de *il est, ils sont* (pron. *ilè, ison*), ou melhor, ainda a forma dos nomes de números ou dos pronomes pessoais, com alguns fatos de vocabulário como os nomes de parentesco, eis tudo o que o francês conserva do indo-europeu. Quem sabe se não encontraríamos razões mais típicas para ligá-lo ao semítico ou ao *finni-ougrien*.”

verdadeira, que engendra e constitui a linguagem como um dos objetos do pensamento.*

Os progressos da psicologia e da lingüística devem-se justamente a que, revelando o *sujeito falante* e a palavra ao presente, elas encontram o meio de ignorar as alternativas do atual e do possível, do constituído e do constituinte, dos fatos e condições de possibilidade, do acaso e da razão, da ciência e da filosofia. Sim, quando falo atualmente, digo bem alguma coisa e é em bom direito que pretendo tirar coisas ditas e atingir às próprias coisas. É em bom direito também que, além de todos os semi-silêncios ou todos os subentendidos da palavra, pretendo ter-me feito entender e coloco uma diferença entre o que foi dito e o que nunca o foi. Enfim é em bom direito que trabalho para me expressar mesmo se está na natureza dos meios de expressão serem transitórios: agora, pelo menos, eu disse alguma coisa, e o quase silêncio de Mallarmé é ainda alguma coisa que foi expressa. O que há sempre de nebuloso em cada linguagem, e que a impede de ser o reflexo de qualquer língua universal — onde o sinal reco-

* Na margem e entre ganchos: Contra Vendryès: nada de limites da língua, nada de estrutura da língua (já que o sistema ali está sempre misturado a outros sistemas), nada de comparações entre elas, elas exprimem todas tão bem (recusa de valores em Vendryès — talvez Saussure). Esses limites e esses valores existem, simplesmente são da ordem do perceptivo: há uma *Gestalt* da língua, há no presente vivo do expresso e do não expresso, há trabalho a fazer. Enfim, é preciso que a linguagem signifique alguma coisa e não seja sempre linguagem sobre linguagem. Mas a significação e o sinal são de ordem perceptiva, não de ordem do Espírito absoluto. Sim, há uma questão de saber como os primeiros sinais se tornaram capazes de sedimentação e de todo um (?) de cultura, e há uma questão de saber como pensar a consumação presuntiva da linguagem na não-linguagem, no pensamento. Mas esses dois fatos não passam de outra coisa que é fato mesmo da percepção e da nacionalidade; do logos do mundo estético. Pedir uma explicação, é (?) *d'obscurum per obscurius*.

A essa nota se encontra, nas últimas linhas, superposta uma outra: a sedimentação: o fato de *Stiflung* de um sentido que será *nachvollziehbar*. A expressividade é temporária. Mas poderemos voltar ao presente no passado. Há retomada de um outro passado pelo meu presente. Cada ato de palavra retoma todas as outras, justamente se não há limites absolutos entre as línguas. Sedimentação e reativação.

briria exatamente o conceito — não a impede, no exercício vivo da palavra, de preencher seu papel de revelação, nem de comportar suas evidências típicas, suas experiências de comunicação. Que a linguagem tenha uma significação metafísica, quer dizer que ela ateste sobre outras relações e outras propriedades além das que pertencem, segundo a opinião comum, à multiplicidade das coisas da natureza encadeadas por uma casualidade, a experiência da linguagem viva nos convence suficientemente disso, já que ela caracteriza como sistema e ordem compreensível esta mesma palavra que, vista de fora, é um concurso de acontecimentos fortuitos. A esse respeito, é possível que os lingüistas não tenham percebido sempre a que ponto sua própria descoberta nos afastava do positivismo. Justamente se as categorias gramaticais dos sons, das formas e das palavras revelam-se abstratas, porque cada espécie de sinais, na língua no presente, só funciona apoiada sobre todas as outras — justamente se nada permite traçar entre os dialetos e as línguas ou entre as línguas sucessivas e simultâneas fronteiras precisas, e se cada uma delas só é “uma realidade em potencial que não chega ao ato²⁶” —, justamente se o que chamamos o parentesco das línguas exprime muito menos analogia de estrutura interna que uma passagem histórica de uma a outra que se encontra, por sorte, atestada, mas poderia não sê-lo sem que o próprio exame das línguas ali suprida²⁷ — as dificuldades que encontramos a dar uma fórmula racional de cada língua, a defini-la sem equívoco por uma essência onde suas características encontrariam sua comum razão de ser, e a estabelecer entre essas essências claras relações de derivação, longe que elas nos autorizem a pulverizar a língua

26. Vendryès, op. cit., p. 285.

27. Ibid., p. 363: “Se só conhecêssemos o francês no estado de língua falada e sob sua forma atual, e se não ignorássemos por outro lado as outras línguas romanas e o latim, não seria tão fácil provar que o francês é uma língua indo-européia: alguns detalhes de estrutura como a oposição de *il est, ils sont* (pron. *ilè, ison*), ou melhor, ainda a forma dos nomes de números ou dos pronomes pessoais, com alguns fatos de vocabulário como os nomes de parentesco, eis tudo o que o francês conserva do indo-europeu. Quem sabe se não encontraríamos razões mais típicas para ligá-lo ao semítico ou ao *finni-ougrien*.”

numa soma de fatos fortuitamente reunidos e a tratar a função mesma da linguagem como uma entidade vazia, mostram que num sentido, nessa imensa história onde nada acaba ou começa subitamente, nessa proliferação inextinguível das formas aberrantes, no movimento perpétuo das línguas onde passado, presente e futuro são misturados, nenhum corte rigoroso é possível e que enfim só há, a rigor, uma só linguagem a vir a ser.^{28*} Se é preciso renunciar à universalidade abstrata de uma gramática racional que dá a essência comum a todas as linguagens, só é para reencontrar a universalidade concreta de uma linguagem que se diferencia de si mesma sem jamais se renegar abertamente. Porque eu falo presentemente, minha língua não é para mim uma soma de fatos, mas só um instrumento para uma vontade de expressão total. E porque ela é isso para mim sou capaz de entrar em outros sistemas de expressão compreendendo-os primeiro como variantes do meu, depois deixando-me habitar por eles ao ponto de pensar o meu como uma variante daqueles. Nem a unidade da língua, nem a distinção das línguas, nem seu parentesco não deixam de ser pensáveis, para a lingüística moderna, uma vez que se renunciou a conceber uma essência das línguas e da linguagem: simplesmente elas são a conceber numa dimensão que não é mais aquela do conceito ou da essência, mas da existência. Mesmo se o sistema do francês está todo cheio de formas, palavras e sons que não são mais e de outras que não são ainda o francês canônico, permanece que o sujeito falante está consciente de uma norma de expressão e muito sensível às formas insólitas do falar; permanece que, quando se vai do latim ao francês, mesmo se não há fronteira que se passa, vem um momento em que incontestavelmente a fronteira é passada. E a comparação das línguas, a estimação objetiva de seu poder de expressão continua possível, embora cada uma, já que foi falada, tenha até um certo ponto satisfeito à necessidade de expressão. Embora nenhuma expressão seja jamais expressão absoluta — ou sobretudo por essa própria razão —, há palavras que dizem assim outras que dizem de outra maneira, há as que dizem mais e ou-

28. Ibid., p. 273.

* Na margem, essas duas fórmulas superpostas: universal existencial, eternidade existencial.

tras que dizem menos. Embora não se possa sonhar com uma linguagem, que nos abra a significações nuas e que nenhuma palavra não se apague totalmente diante do sentido em direção do qual ela faz sinal — ou justamente por essa razão —, acontece que há, no exercício da linguagem, consciência de dizer alguma coisa, e presunção de um consumo da linguagem, de uma palavra que termina tudo. Simplesmente, a existência distinta dos sistemas da palavra e a das significações, que visam é da ordem do percebido, ou do presente, não da ordem da idéia ou do eterno. Eu não saberia dizer quando precisamente o sol, que se põe, virou de sua claridade branca à sua claridade rosa. Não saberia dizer em que momento esta imagem que se desenha sobre a tela mereceria ser chamada um rosto, mas um momento vem em que é um rosto que está lá. Se espero para acreditar nessa cadeira na minha frente ter verificado que ela satisfaz bem a todos os critérios de uma cadeira real, não acabaria nunca; minha percepção adianta-se ao pensamento pelos critérios e me diz enfim que essas aparências querem dizer: uma cadeira. Da mesma maneira, embora nada seja dito totalmente diante da história universal, há um certo dia em que todos os sinais que me faziam os livros e os outros quiseram dizer isto, e em que os compreendi. Se eu fosse supor que eles só chamaram minha atenção sobre a pura significação que eu trazia em mim, e que venho recobrir e como que reabsorver as expressões aproximadas que me ofereciam, então eu renunciaria a compreender o que é compreender. Pois a potência da linguagem não está no tête-à-tête que proporcionaria ao nosso espírito e às coisas, nem aliás no privilégio que teriam recebido as primeiras palavras de designar os elementos mesmo do ser, como se todo conhecimento a vir e toda palavra ulterior se limitassem a combinar esses elementos. O poder da linguagem não está nem nesse futuro de intelecção para o qual vai, nem nesse passado mítico de onde proviria: está todo inteiro em seu presente na medida em que consegue ordenar as pretendidas palavras-chave de maneira a lhes fazer dizer mais que jamais disseram, que se ultrapasse como produto do passado e nos dê assim a ilusão de ultrapassar qualquer palavra e ir às próprias coisas porque com efeito ultrapassamos toda linguagem dada. Nesse momento, alguma coisa está bem ad-

quirida de uma vez por todas, fundada para sempre, e poderá ser transmitida, como os atos de expressão passados o foram, não porque teríamos assim um pedaço do mundo inteligível ou alcançado o pensamento adequado, mas porque nosso uso presente da linguagem poderá ser retomado enquanto a mesma linguagem estiver em uso, ou enquanto os sábios forem capazes de remetê-la ao presente. Essa maravilha que um número finito de sinais, de torneados e palavras possa dar lugar a um número indefinido de empregos, ou esta outra e idêntica maravilha que o sentido lingüístico nos orienta para um além da linguagem, é o prodígio mesmo do falar, e quem quisesse explicá-lo por seu começo ou por seu fim perderia de vista seu fazer. Há bem no exercício presente da palavra retomada de toda a experiência anterior, apelo ao consumo da linguagem, eternidade presuntiva, mas como a coisa percebida, nos dá a experiência de ser mesmo no momento em que ela contrata na evidência do presente, uma experiência esboçada e a presunção de um futuro sem fim que a conteria...

Em suma, o que encontramos, é que os sinais, os morfemas, as palavras uma a uma não significam nada, que só venham a conter significação por sua reunião, e que enfim a comunicação vai do todo da língua falada ao todo da língua entendida. Falar é a cada momento detalhar uma comunicação cujo princípio já está colocado. Perguntar-se-á talvez como. Pois, enfim, se o que nos dizem da história da terra tem fundamento, é preciso que a palavra tenha começado, e ela recomeça com cada criança. Que a criança vá ao todo às partes da língua — mesmo se ela mesma só emprega, para começar, algumas de suas possibilidades —, não é surpreendente, já que o funcionamento da palavra adulta se oferece a ela como modelo. Ela a apanha primeiro como conjunto vago e por um movimento de vaivém, cada um dos instrumentos de expressão que dele emergem suscita remanejamento do conjunto. Mas que dizer da primeira palavra da humanidade? Ela não se apoiava sobre uma língua já estabelecida; foi bem precisa, se dirá, que ela fosse significante por si mesma. Mas isso seria esquecer que o princípio da comunicação já estava dado antes dela pelo fato de o homem perceber outro homem no mundo, como parte do espetáculo, e que assim

tudo o que o outro faz já tem o mesmo sentido do que o que eu faço, porque sua ação (na medida em que sou espectador) visa aos mesmos objetos com os quais tenho a ver. A primeira palavra não se estabeleceu numa inexistência de comunicação, porque ela emergia das condutas que já eram comuns e tomava raízes num mundo sensível que já tinha cessado de ser mundo privado*. Certo, ela trouxe a essa comunicação primordial e muda tanto e mais do que recebia dela. Como todas as instituições, transformou o congênere em homem. Ele inaugurou um novo mundo, e, para nós que estamos dentro e sabemos de que reviramento copernicano ela é responsável, é legítimo recusar as perspectivas que apresentariam o mundo das instituições e da linguagem como segundo e derivado em relação ao mundo da natureza, e de viver numa espécie de religião do homem. No entanto, como todas as religiões, esta só vive de empréstimos exteriores. Ela perderia consciência de si própria se se fechasse em si mesma, e cessaria de honrar o homem se não conhecesse também o silêncio pré-humano. A primeira palavra encontrava seu sentido no contexto de condutas, já comuns, como a primeira constituição continuava ultrapassando-a uma história espontânea. Já que não se pode fazer a economia, no funcionamento da linguagem estabelecida, desse movimento pelo qual o auditor ou o leitor ultrapassa os gestos lingüísticos em direção de seu sentido, o mistério da primeira palavra não é maior que o mistério de qualquer expressão conseguida. Em um como em outro há invasão de um espetáculo privado por um senso ágil, indiferente às trevas individuais que vem habitar. Mas esse vazio do sentido preparou-se no total da vida individual, como a ebulição na massa de água, desde que o sentido coagulou-se em coisas. A palavra num sentido retoma e supera, mas em um sentido conserva e continua a certeza sensível, ela não penetra nunca completamente o silêncio eterno da subjetividade privada. Agora, ainda, ela continua sob as palavras, não cessa de envolvê-las, e, por pouco que as vozes sejam longínquas ou indistintas, ou a linguagem bastante diferente da nossa, podemos reencontrar, diante dela, o estupor da primeira testemunha da primeira palavra.

* Na margem: Logos do mundo estético e logos.

Não compreendemos mesmo a linguagem a não ser a esse preço. Dizer que nenhum sinal isolado nada significa, e que a linguagem reenvia sempre à linguagem, já que a cada momento só alguns sinais são recebidos, é dizer também que a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras como pelas próprias palavras, e pelo que não diz como pelo que diz, como o pintor pinta, tanto pelo que ele traça, pelos brancos que coloca, ou pelos traços de pincel que não realizou*. O ato de pintar tem duas fases: há a mancha de cor ou de fusão que se coloca num ponto da tela ou do papel, e há o efeito dessa mancha no conjunto, sem medida comum com ela, já que ela não é quase nada e que basta para mudar um retrato ou uma paisagem. E alguém que olharia a pintura de muito perto, o nariz sobre seu pincel, só veria o inverso de seu trabalho. O inverso é aquele fino traço negro, o verso é a grande mancha de sol que ele circunscribe. A experiência foi feita. Uma câmara registrou em marcha lenta o trabalho de Matisse. A impressão era prodigiosa, ao ponto do próprio Matisse ficar, conta-se, emocionado. O mesmo pincel que, visto a olho nu saltava de uma ação a outra, era visto meditar, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, começar dez ações possíveis, executar diante da tela como que uma dança preparatória, aflorá-la várias vezes até quase tocá-la, e se abater enfim como um raio sobre o único traçado necessário. Há, bem entendido, alguma coisa de artificial nesta análise, e se Matisse acreditava, com base no filme, que ele verdadeiramente escolheu, naquele dia, entre todos os traçados possíveis, e resolveu como o Deus de Leibniz num imenso problema de mínimo e máximo**, ele se engana: ele não é um demiurgo, é um homem. Não teve, sob o olhar de seu espírito, todos os gestos possíveis, não teve que eliminar todos menos um, dando razão à sua escolha. É a câmara e sua lentidão que explicitam todos os possíveis. Matisse, instalado num tempo e uma visão de homem, olhou o conjunto atual e virtual de sua tela e levou a mão para a região que chamava o pincel para que o quadro fosse enfim o que ele se tornava. Ele resolveu por um gesto simples o problema que,

* Na margem: Analisar — que significa essa referência ao comum, à norma? Há aí uma típica de comunicação, que é preciso compreender se queremos compreender os Abweichungen.

** Na margem: Mínimo e máximo: definido por que quadro?

diante da análise e depois, parece comportar um número infinito de dados*, como, segundo Bergson, a mão na lima-lha de ferro obtém de uma só vez um arranjo muito complicado. Tudo se passou no mundo humano da percepção e do gesto, e é o artifício da câmara e da marcha lenta que nos dá do acontecimento uma versão fascinante fazendo-nos acreditar que a mão de Matisse passou milagrosamente do mundo físico onde uma infinidade de soluções são possíveis, ao mundo da percepção e do gesto onde somente algumas o são. No entanto, é verdade que a mão hesitou, que meditou, é então verdade que houve escolha, que o traço escolhido o foi de maneira a satisfazer dez condições esparsas sobre o quadro, informúladas, informúláveis para alguém outro que não fosse Matisse, já que não estavam definidas e impostas a não ser pela intenção de fazer aquela quadro que ainda não existia. É a mesma coisa com a palavra verdadeiramente expressiva — e então com toda a linguagem em sua fase de estabelecimento. Ela não escolheu somente um sinal por uma significação já definida, como se vai procurar um martelo para enfiar um prego ou uma torquês para arrancá-lo. Ela tateia em volta de uma intenção de significar que não dispõe de nenhum texto para se guiar, que justamente está escrevendo. E se queremos pegar a palavra em sua operação mais limpa, e de maneira a justificá-la plenamente, precisamos evocar todas as que teriam podido tomar seu lugar, e que foram omitidas, sentir como elas teriam, de outra maneira, tocado

* Na margem: Comparar com a análise abaixo do estilo das miniaturas. O estilo como generalidade pré-conceitual — generalidade do pivot que é pré-objetivo, e que faz a realidade do mundo: a coisa está onde eu a toco, não um geometral dos *Abschattungen*, escapa a *Erlebnisanalyse* (sua entrada a seu registro é somente notada em minha história) porque há uma transtemporalidade que não é a do ideal, mas a do ferimento mais profundo, incurável. Esta racionalidade não constituída da coisa-pivô (racionalidade não constituída só é possível se a coisa é não frontal, objeto, mas o que morde em mim e o que morde por meu corpo, se a coisa é, ela também dada em compreensão indireta, lateral como outrem — uma tal racionalidade tem a decentração como fundamento do sentido) já é análoga do ato de pintar: resolvemos problemas não colocados, i. e., o que fazemos tem mais sentido do que sabemos. É sobre esta instituição primordial do corpo que está fundada toda a elaboração simbólica que, ela também, consiste em entrar direto com os pés num terreno desconhecido.

e abalado a cadeia da linguagem, a que ponto esta era verdadeiramente a única possível*, se esta significação devia vir ao mundo. . . Em suma, é preciso considerarmos a palavra antes que ela seja pronunciada, sobre o fundo do silêncio que a precede, que não pára de acompanhá-la, e sem o qual ela não diria nada; mais ainda, precisamos ser sensíveis a esses fios de silêncio com os quais o tecido da palavra está misturado**. Há, para as expressões já adquiridas, um sentido direto que corresponde, ponto por ponto, a torneados, formas, palavras instituídas; justamente porque essas expressões estão adquiridas, as lacunas e o elemento de silêncio aí estão obliterados, mas o sentido das expressões em formação não pode, por princípio, ser dessa espécie: é um sentido lateral ou oblíquo que resulta do comércio das próprias palavras (ou das significações disponíveis). É uma maneira nova de sacudir o aparelho da linguagem, ou o de relato, para lhe fazer devolver não se sabe o que, já que justamente o que se diz então nunca foi dito. Se queremos compreender a linguagem em sua operação significante de origem, precisamos fingir nunca ter falado, operar sobre ela uma redução sem a qual ela se esconderia a nossos olhos reconduzindo-nos ao que significa para nós olhá-la como surdos olham os que lhes falam, e comparar a arte da linguagem às outras artes da expressão que não recorrem a ela, tentar vê-la como uma dessas artes mudas. Pode acontecer que o sentido da linguagem tenha, sobre o sentido do quadro, alguns privilégios, e que no final das contas tenhamos que ultrapassar esse paralelo, mas é somente tentando que perceberemos o que o torna finalmente impossível, e que teremos oportunidade de descobrir o mais próprio da linguagem.

* Na margem: noção do possível não-surgimento arbitrário, ex-nihilo mas aparecimento lateral de um aparelho de sentido que só exiba pouco a pouco seu conteúdo. . .

** Na margem: não se sabe o que se diz, sabe-se depois de ter dito.

A Linguagem Indireta

Mesmo se, finalmente, devemos renunciar a tratar a pintura como uma linguagem — o que é um dos lugares comuns de nosso tempo —, e justamente para colocar à prova esse lugar comum, é preciso começar por reconhecer que o paralelo é um princípio legítimo. Levando em conta organismos, objetos ou fragmentos de objetos que existem pesadamente e o que a cerca, cada um em seu lugar, e no entanto percorridos e religados na superfície por uma rede de vetores, na espessura por uma fusão de linhas de força, o pintor joga os peixes e conserva a rede. Seu olhar se apropria das correspondências, das perguntas e das respostas que não são, no mundo, indicadas a não ser surdamente, e sempre abafadas pelo estupor dos objetos, eles os desinveste, os liberta e lhes proporciona um corpo mais ágil*. Levando em conta, por outro lado, as cores e uma tela que fazem parte do mundo, ele os priva subitamente de sua inerência: a tela, as próprias cores, porque foram escolhidas e compostas segundo um certo segredo, cessam para nosso olhar de continuar lá onde estão, fazem um buraco na plenitude do mundo, tornam-se como as fontes ou as florestas, o lugar de aparição dos Espíritos, só estão lá como o mínimo da matéria de que um sentido tinha necessidade para se manifestar**. A tarefa da linguagem é semelhante: levando em

* Na margem: Metensomatose da arte. O que é transportado?

** Na margem: O imaginário alojado no mundo.

conta uma experiência que pode ser banal mas se resume para o escritor num certo sabor muito preciso da vida, levando em conta, por outro lado, palavras, formas, torneados, uma sintaxe, e mesmo gêneros literários, maneiras de contar que estão, pelo uso, já investidas de uma significação comum, à disposição de cada um, escolher, reunir, manejar, atormentar esses instrumentos de tal maneira que induzam o mesmo sentimento da vida que habita o escritor a cada instante, mas exibido a partir de então num mundo imaginário e no corpo transparente da linguagem. É então, dos dois lados, a mesma transmutação, a mesma migração de um sentido esparso na experiência, que deixa a carne onde não chegava a se reunir, mobiliza em seu proveito instrumentos já investidos, e os emprega de tal maneira que enfim eles se tornam para ele o próprio corpo de que tinha necessidade enquanto passa à dignidade da significação expressa. Já que a mesma operação expressiva funciona aqui e lá, é possível considerar a pintura sobre o fundo da linguagem e a linguagem sobre o fundo da pintura, e é necessário, se queremos subtraí-los ao nosso hábito, à falsa evidência do que vai de si.

Nossa comparação da linguagem e da pintura só é possível graças a uma idéia da expressão criadora que é moderna, e durante séculos os pintores e escritores trabalharam sem suspeitar seu parentesco. Mas é fato, como o demonstrou André Malraux, que cada um à sua maneira e cada um por sua conta, eles conheceram a mesma aventura. Como a linguagem, a pintura vive primeiro no meio do sagrado exterior. Eles só conhecem seu próprio milagre em enigma, no espelho de uma Potência exterior. A transmutação que operam do sentido em significação, transformam em homenagem ao Ser que se acreditam destinados a servir. É preciso dizer não somente que eles se oferecem como meios para celebrar o sagrado: isso não explicaria que eles se identificam tão universalmente e tão longamente à religião. É preciso dizer que eles são eles próprios culto e religião, porque não assumiram seu próprio poder. Enquanto a arte é voltada à cidade e aos seus deuses, enquanto a palavra é concebida como o simples exercício de uma linguagem de instituição divina, o prodígio da comunicação entre os homens é projetado para atrás de nós, a arte e a literatura se manifestam como o jogo através de nós, de uma arte e de uma palavra de origens em que tudo está antecipadamente

contido. É daí que é preciso partir para dar todo seu sentido à recuperação entre os modernos da pintura e da linguagem por eles mesmos. Pois se nós estamos muito longe de conceber a arte e a linguagem como instituições divinas das quais só deveríamos utilizar, estamos ainda cheios de uma concepção clássica da arte e da linguagem que não passa em suma de uma secularização daquela concepção — e que mesmo, em vários aspectos, é menos que ela concilie com a consciência moderna da expressão. Se a arte é a representação de uma natureza que pode no máximo embelezar, mas seguindo as receitas que ela lhe ensina, se, como o queria La Bruyère, nossa palavra só tem como papel reencontrar a expressão justa antecipadamente assinada a cada pensamento por uma linguagem das próprias coisas, pode-se bem dizer que o ato de pintar e o ato de escrever começam a ser autônomos, já que eles não reconhecem outro mestre a não ser a verdade ou a natureza; mas por outro lado, destacados do sagrado, quer dizer do que ultrapassa o homem, ordenados a uma natureza em si ou a uma linguagem em si, eles cessam de viver em estado de tensão, eles se destinam a um estado de perfeição em que a expressão plena seria atingida e será preciso uma verdadeira reviravolta das idéias recebidas para que elas reencontrem a consciência de seu inacabamento. Somos nós mesmos sempre tentados a voltar a esse racionalismo. É preciso então examiná-lo melhor — com mais insistência talvez do que Malraux o fez.

Tudo mostra, como ele diz, que a pintura clássica na Europa se concebe como a representação dos objetos e dos homens em seu funcionamento natural. A predileção pela pintura a óleo, que permite, melhor que outra, atribuir a cada elemento do objeto ou do rosto humano um representante pictural distinto, a procura de sinais que possam, incorporados aos quadros, dar a ilusão da profundidade ou do volume pelo jogo das luzes, pela síntese ou pelo claro-escuro — a do movimento, a das formas, a dos valores táteis e as diferentes espécies de matéria (que se pense nos estudos pacientes que conduziram à sua perfeição a representação do veludo), esses segredos, esses processos descobertos por um pintor, transmitidos aos outros, aumentados a cada geração, são os elementos de uma técnica geral de representação que, no máximo, atingiria a própria coisa, o próprio homem, dos quais não se imagina um instante que possam

conter o acaso ou o vago. Eles evocam um progresso da pintura em direção de um mundo e um homem consumados dos quais se trata, para ela, de igualar o funcionamento soberano. Sobre o caminho cujo fim está claramente definido, são dados passos sobre os quais não será preciso voltar. A carreira de um pintor, as produções de uma escola, o próprio desenvolvimento da pintura vão em direção das obras nas quais se resumem toda uma série de aquisições, em direção das *obras-primas* onde, enfim, é obtido o que era antes procurado, que, pelo menos provisoriamente, tornam inúteis todos os ensaios anteriores e que em todo caso marcam para sempre um certo progresso da pintura... Enfim, a relação do pintor e de seu modelo, tal como se exprime na pintura clássica, supõe também uma certa idéia da comunicação entre o pintor e o espectador de seus quadros. Quando o pintor clássico, diante de sua tela, procura uma expressão dos objetos e dos seres que guarde toda a riqueza e conserve todas as propriedades, é que ele quer ser tão convincente quanto as coisas, que ele pensa que só pode atingir-nos como elas nos atingem: impondo aos *nostros sentidos* um espetáculo irrecusável. Toda a pintura clássica supõe esta idéia de uma comunicação entre o pintor e seu público através da evidência das coisas. O problema moderno de saber como a intenção do pintor renascerá naqueles que olham seus quadros — ele não é nem colocado pela pintura clássica que se volta, para assegurar a comunicação, ao aparelho da percepção considerado como meio *natural* de comunicação entre os homens. Não temos todos nós *olhos*, que funcionam mais ou menos na mesma maneira, e, se o pintor soube descobrir sinais suficientes da profundidade ou do veludo, não teremos todos, olhando seu quadro, o mesmo espetáculo, dotado da mesma espécie de evidência que pertence às coisas percebidas?

No entanto, se a pintura clássica deu-se por objetivo a representação da natureza e da natureza humana, fica que esses pintores eram pintores, e que *nenhuma* pintura válida consistiu jamais em representar simplesmente. Malraux indica frequentemente que a concepção moderna da pintura, como expressão *criadora*, foi uma novidade para o público muito mais que para os próprios pintores, que sempre a praticaram, mesmo se não tinham consciência dela e não faziam sua teoria, que, por essa razão mesma, *frequentemente anteciparam a pintura que nós praticamos*, e

permanecem os interessados designados de toda a iniciação à pintura. É preciso então pensar que, os olhos fixados para o mundo e no próprio momento em que acreditavam lhe pedir o segredo de uma representação suficiente, eles operavam sem querer essa transformação ou essa metamorfose que a pintura em seguida propôs a si mesma expressamente como objetivo. Mas então, para definir a pintura clássica, não basta sem dúvida falar de *representações* ou de *natureza*, ou de uma referência a *nostros sentidos* como meios de comunicação naturais: não é assim que a pintura clássica nos toca, não é nem mesmo assim que ela tocou seus primeiros espectadores, e precisamos encontrar o meio de ligar nela o elemento e criação e o elemento de representação.

Talvez chegássemos a isso examinando mais de perto um dos meios de *representação* de que ela mais frequentemente se orgulhou: a *perspectiva*, e mostrando que na realidade ele era inteiramente criado. Malraux fala às vezes como se os *sentidos* e os dados dos sentidos, através dos séculos, não tivessem nunca variado, e como se, tanto quanto a pintura se referia a eles, a perspectiva clássica impunha-se a ela. É certo no entanto que essa perspectiva não é uma lei de funcionamento da percepção, que ela provém da ordem da cultura, que é uma das maneiras inventadas pelo homem de projetar diante dele o mundo percebido, e não o decalque desse mundo. Se nós confrontamos as regras com o mundo da visão espontânea, logo nos aparece que elas são uma interpretação facultativa, embora talvez mais provável que uma outra — não que o mundo percebido desmintas as leis da perspectiva e imponha outras, mas sobretudo porque ele não exige nenhuma em particular, e que é de uma outra ordem que não elas. É preciso não se cansar de voltar às belas observações dos psicólogos que mostraram que, na percepção livre e espontânea, os objetos escalonados em profundidade não têm nenhum tamanho aparente definido. Os objetos afastados não são mesmo maiores do que ensina a perspectiva, a Lua no horizonte não é maior que a moeda que tenho perto de mim, pelo menos desse tamanho que seria como a medida dos dois objetos: ela é “objeto grande a distância”; o tamanho de que se trata é como o quente ou o frio uma qualidade que adere à Lua e que não se pode mais medir por um certo número de *partes alíquotas* da moeda.

O objeto próximo e o objeto distante não são mais comparáveis, são um próximo e de uma *pequenez*a absoluta, o outro distante e de uma *grandeza* absoluta, e é tudo. Se quero passar disso à perspectiva, é preciso que eu pare de olhar livremente o espetáculo inteiro, que feche um olho e circunscreva minha visão, que marque num objeto que tenho o que chamo a grandeza aparente da Lua e a da moeda, e que, enfim, eu leve sobre o plano único do papel as comuns medidas que obtenho. Mas durante esse tempo o mundo percebido desapareceu; não posso obter o denominador comum ou a medida comum que permite a projeção plana a não ser renunciando à simultaneidade dos objetos. Quando eu via com um só olhar a moeda e a Lua, era preciso que meu olhar se fixasse num dos dois, e o outro me aparecesse então na margem, objeto-pequeno-visto-de-per-to, ou objeto-grande-visto-de-longe, incomensurável com o primeiro, e como situado num outro universo. O que eu levo para o papel não é esta coexistência dos objetos percebidos, sua rivalidade diante de meu olhar. Encontro o meio de arbitrar seu conflito que faz a profundidade. Decido fazê-los coabitar num mesmo plano e consigo isso substituindo ao espetáculo total e coagulando sobre o papel numa série de visões locais monoculares, das quais nenhuma é super-sôvel às partes do campo perceptivo vivo. Enquanto as coisas disputavam meu olhar, e ancorado numa delas, eu sentia a solicitação que as outras endereçavam ao meu olhar e que as fazia coexistir com a primeira, enquanto eu estava a cada instante investido no mundo das coisas e invadido por um horizonte de coisas a ver, incompatíveis com aquela que eu via atualmente, mas por aí mesmo simultâneas com ela, construo uma representação em que cada uma cessa de exigir para si toda a visão, feita de concessões às outras e consente a só ocupar no papel o espaço que lhe é deixado por elas. Enquanto meu olhar percorrendo livremente a profundidade, a altura e o comprimento não se submetia a nenhum ponto de vista, porque os adotava e os rejeitava todos vez por vez, renuncio a essa ubiqüidade e convenho só fazer figurar em meu desenho o que poderia ser visto de um certo ponto de observação por um olho imóvel fixado sobre um certo *ponto de fuga*, de uma certa *linha de horizonte* escolhida de uma vez por todas. Enquanto eu tinha a experiência de um mundo de coisas, formigantes, exclusivas, das quais cada uma chama o olhar e

que só seria abraçada mediante um percurso temporal onde cada ganho é ao mesmo tempo perda, eis que esse mundo cristaliza numa perspectiva ordenada onde os longínquos se resignam a só longínquos, inacessíveis e vagos como convém, onde os objetos próximos abandonando algo de sua agressividade, ordenam suas linhas interiores segundo a lei comum do espetáculo, e se preparam já para se tornar longínquos, quando for preciso, onde nada em suma engate o olhar e faça figura de presente. Todo o quadro está no passado, no mundo do completo ou da eternidade; tudo toma um ar de decência e de discreção; as coisas não me interpelam e não sou comprometido por elas. E se acrescento a esse artifício da perspectiva geométrica o da perspectiva aérea, como o fazem em particular tantos quadros venezianos, sente-se a que ponto aquele que pinta a paisagem e aquele que olha o quadro são superiores ao mundo, como o dominam, como o abraçam com o olhar. A perspectiva é muito mais do que um segredo técnico para representar uma realidade que se daria a todos os homens dessa maneira: ela é a realização mesma e a invenção de um mundo dominado, possuído de parte em parte, num sistema instantâneo, cujo olhar espontâneo nos oferece no máximo o esboço, quando tenta vamente conter juntas todas as coisas das quais cada uma o exige por inteiro. A perspectiva geométrica não é mais a única maneira de ver o mundo sensível como o retrato clássico não é a única maneira de ver o homem. Esses rostos, sempre a serviço de um caráter, de uma paixão ou de um humor — sempre significantes — supõem a mesma relação do homem com o mundo que se lê na paisagem clássica, a relação do adulto seguro de si com o mundo que domina. A expressão da infância da pintura clássica quase nunca é a da infância por si própria e tal qual ela vive. É o olhar pensativo que admiramos às vezes nos bebês ou nos animais porque fazemos deles o emblema de uma meditação de adulto, quando não passa da ignorância de nosso mundo. A pintura clássica, antes de ser e para ser representação de uma realidade e estudo do objeto, deve ser primeiro metamorfose do mundo percebido num universo peremptório e racional, e do homem empírico, confuso e incerto, em caráter identificável.

Importa compreender a pintura clássica como uma criação, e isto, no próprio momento em que quer ser representação de uma realidade. Dessa colocação em perspectiva

depende a idéia que se fará da pintura moderna. Enquanto se acredita que a objetividade dos clássicos é justificada pelo funcionamento natural de nossos sentidos e fundada sobre a evidência da percepção, qualquer outra tentativa só pode ser considerada se romper com a objetividade e com a percepção, voltar-se para o indivíduo e fazer da pintura uma cerimônia em sua honra. Há só um tema em pintura, que é o próprio pintor¹. Não é mais o aveludado dos pêssegos que se procura, como Chardin, é, como Braque, o aveludado do quadro. Enquanto os clássicos eram eles mesmos sem querer, os pintores modernos procuram primeiro ser originais e seu poder de expressão se confunde com sua diferença individual². Já que a pintura não é mais para a fé ou para a beleza, ela é para o indivíduo³, ela é a anexação do mundo pelo indivíduo⁴. O artista será então "da família do ambicioso, do drogado⁵", voltado como eles a um único prazer teimoso e monótono, prazer de si mesmo e prazer do si mais individual, o menos cultivado, prazer do demônio, de tudo o que, no homem, destrói o homem... Malraux sabe, no entanto, que a pintura moderna não é só isso e que estaríamos mal aplicando a Cézanne ou a Klee por exemplo essa definição. Sim, pintores modernos entregam como quadros esboços que os clássicos guardavam para si, mesmo quando eram mais eloquentes que seus quadros, e procuravam traduzir na linguagem toda explícita de uma obra acabada. Sim, em alguns modernos, o quadro não passa da assinatura, a marca de um momento de vida, pede para ser visto em exposição, na série de obras sucessivas, enquanto que o quadro clássico se bastava e se oferecia à contemplação. Mas a tolerância do inacabado pode querer dizer duas coisas: ou bem de fato que se renuncia à obra e não se pretende mais do que a expressão imediata do instante, do sentido e do indivíduo — à *expressão bruta* como diz ainda Malraux — ou que o acabamento, a apresentação objetiva e convincente para os sentidos, não é mais conside-

1. *O Museu Imaginário, a Psicologia da Arte*, Skira, p. 59. (Todas as citações de Malraux foram tiradas dessa edição; não foi possível compará-los à edição Gallimard de *Voix du Silence*, já que os dois textos publicados pelo escritor são sensivelmente diferentes.)
2. *Ibid.*, p. 79.
3. *Ibid.*, p. 83.
4. *La Monnaie de l'Absolu*, p. 118.
5. *La Création artistique*, p. 144.

rada como necessária nem mesmo como suficiente, e que se encontrou alhures o sinal próprio da obra consumada. Baudelaire escreveu, o que Malraux lembra, "que uma obra feita não era necessariamente acabada e uma obra acabada não necessariamente feita⁶." "Sublinhemos as últimas palavras, e compreenderemos que os modernos, pelo menos os melhores e mais preciosos, não procuram o inacabado pelo inacabado, que colocam acima de tudo o momento em que a obra está *feita*, esse momento, precoce ou tardio, em que o espectador é atingido pelo quadro, retoma misteriosamente por sua conta o sentido do gesto que o criou e, saltando os intermediários, sem outro guia a não ser um movimento da linha inventada, um traço do pintor quase desprovido de matéria, alcança o mundo silencioso do pintor, a partir de então proferido e acessível. Há a improvisação dos pintores-crianças, que não aprenderam seu próprio gesto; eles se deixam possuir e dissolver pelo instante, e sob único prazer teimoso e monótono, prazer de si mesmo e pretexto que um pintor é uma mão, pensam que basta ter uma mão para pintar. Tiram de seu corpo prodígios menores como um jovem moroso pode sempre tirar do seu, bastando que o observe com complacência suficiente, alguma pequena estranheza boa para alimentar sua religião de si mesmo ou da psicanálise. Mas há também a improvisação daquele que, virado para o mundo, uma obra fazendo a curta escala à outra, acaba por se constituir um órgão de expressão e como uma voz aprendida que é mais sua que seu grito das origens. Há a improvisação da escritura automática e há aquela de *La Chartreuse de Parme*. Uma das grandezas do pensamento e da arte moderna é ter desfeito os falsos laços que uniam a obra válida e a obra acabada. Já que a própria percepção nunca é *acabada*, já que não nos dá um mundo a exprimir e a pensar a não ser através das perspectivas parciais que invade de todos os lados, que sua inenarrável evidência não é daquelas que possuímos, e que enfim só se anuncia também por sinais fulminantes como pode sê-lo uma palavra, a permissão de não *acabar* não é necessariamente preferência dada ao indivíduo sobre o mundo, ao não-significante sobre o significante, ela pode ser também o reconhecimento de uma maneira de comunicar que não passa pela evidência objetiva, de uma significação que não visa a um objeto já dado, mas o constitui e o inau-

6. *Le Musée Imaginaire*, p. 63.

gura, e que só é prosaica porque desperta e reconvoça por inteiro nosso poder de exprimir e nosso poder de compreender. A pintura moderna nos coloca todo um outro problema que não é o da volta ao indivíduo: trata-se de saber como se pode comunicar sem o socorro de uma natureza preestabelecida e sobre a qual nossos sentidos se abririam a todos, como pode haver aí uma comunicação antes da comunicação e enfim uma razão antes da razão.

Sobre esse ponto, Malraux, em certos trechos de seu livro, ultrapassa seus enunciados contestáveis sobre o individualismo da pintura moderna, e vai mais longe do que jamais se esteve, desde que Husserl introduziu, para traduzir nossa relação original ao mundo, a noção de estilo. O que o pintor procura colocar num quadro, não é o seu imediato, a própria nuance do sentir, é seu estilo, e tem tanto a conquistar sobre seus próprios ensaios, sobre o seu dado, como sobre a pintura dos outros ou sobre o mundo. Quanto tempo, diz Malraux, antes que o escritor tenha aprendido a falar com sua própria voz. Da mesma maneira, quanto tempo antes que o pintor que não tem, como o historiador da pintura, a obra exibida a sua visão, mas a faz, reconheça, afogado em seus primeiros quadros, os lineamentos do que será, mas somente se ele não se engana sobre si mesmo, sua obra feita... Para dizer a verdade, não é mesmo neles que ele se discerne a si próprio. O pintor não é mais capaz de ver seus quadros do que o escritor de se ler. Essas telas pintadas, esses livros, têm com o horizonte e o fundo de sua própria vida uma semelhança demasiado imediata para que um e outro possam experimentar em todo o seu relevo o fenômeno da expressão. É preciso outros fluxos interiores para que a virtude das obras expluda suscitando nelas significações de que não eram capazes. É mesmo neles somente que as significações são significações: para o escritor ou para o pintor, só há a alusão do seu ao seu, familiaridade do *ronronar* pessoal pomposamente chamado monólogo interior, não menos enganador que o que temos com nosso corpo ou, como dizia Malraux justamente em *A Condição Humana*, que nossa voz "ouvida pela garganta"... O pintor faz seu rasto, mas, salvo quanto se trata de obras já antigas e onde ele se diverte em reencontrar o que depois se tornou, ele não gosta tanto de olhá-lo: ele tem melhor através de si; para ele tudo está sempre no presente, o fraco acento de suas primeiras obras é eminentemente contido na lingua-

gem de sua maturidade, como a geometria euclidiana, a título de caso particular em qualquer geometria generalizada. Sem se voltar para suas primeiras obras, e pelo único fato de terem consumado certas operações expressivas, o escritor e o pintor são dotados como de novos órgãos e experimentam, nessa nova condição que se deram, o excesso do que está a dizer sobre seus poderes extraordinários, são capazes — a menos que um misterioso esgotamento intervenha, dos quais a história oferece exemplos — de ir no mesmo sentido *mais longe*, como se se alimentassem de sua substância, crescessem com seus dons, como se cada passo feito exigisse e tornasse possível um outro passo, como se, enfim, cada expressão conseguida prescrevesse ao autômato espiritual uma outra tarefa ou ainda fundasse uma instituição da qual ele não terminaria de verificar o exercício. Assim, esse *esquema interior* que se realiza sempre mais imperiosamente nos quadros, ao ponto da famosa cadeira tornar-se para nós "um brutal ideograma do próprio nome de Van Gogh?", para Van Gogh não está esboçado em suas primeiras obras, não é mais legível no que chamamos sua vida interior, pois então Van Gogh não teria precisado de quadros para se alcançar, e cessaria de pintar. Ele é essa vida na medida em que ela sai de sua inerência e de seu silêncio, que sua diferença a mais própria pare de gozar a si mesma e torne-se meio de compreender e de fazer compreender, de ver e fazer ver — não então fechada em algum laboratório privado, no âmago do indivíduo mudo, mas difuso em seu comércio com o mundo visível, espalhado em tudo o que ele vê. O estilo é o que torna possível toda significação. Antes do momento em que os sinais ou emblemas se tornarem em cada um e no próprio artista o simples índice de significações que ali já estão, é preciso que haja esse momento fecundo em que eles *deram forma* à experiência, em que um sentido, que só era operante ou latente, encontrou os emblemas que deviam liberá-lo e torná-lo manejável para o artista e acessível aos outros. Se queremos verdadeiramente compreender a origem da significação — e, se não o fizermos, não compreenderemos nenhuma criação, nenhuma cultura, retornaremos à suposição de um mundo inteligível onde tudo tenha anteriormente significado —, é preciso aqui nos privar de toda significação já instituída, e voltar à situação de partida de um mun-

do não-significante que é sempre a do criador, pelo menos a respeito do que justamente ele vai dizer. Meçamos bem o problema: não há a compreender como significações, ou idéias, ou procedimentos dados vão ser aplicados a esse objeto, que figura imprevista vai tomar o saber nessa circunstância. Há primeiro a compreender como este objeto, esta circunstância se põem a significar, e em que condições. Na medida em que o pintor já pintou, e em que ele é de certa maneira mestre de si mesmo, o que lhe é dado como seu estilo, não é um certo número de idéias ou de tiques dos quais ele possa fazer o inventário, é um modo de formulação tão reconhecível pelos outros, tão pouco visível para ele mesmo quanto sua silhueta ou seus gestos de todos os dias. Quando então Malraux escreve que o estilo é o "meio de recriar o mundo segundo os valores do homem que o descobre"⁸ ou que ele é a "expressão de uma significação emprestada ao mundo, apelo, e não consequência de uma visão"⁹ ou enfim que ele é "a redução a uma frágil perspectiva humana do mundo eterno que nos arrasta numa deriva de astros segundo seu ritmo misterioso"¹⁰, é certo que essas definições não vão ao centro do fenômeno: elas não se colocam no momento em que o estilo opera, elas são retrospectivas, elas nos indicam certas consequências dele, mas não o essencial. Quando o estilo está no trabalho, o pintor não sabe nada da antítese do homem e do mundo, da significação e do absurdo, já que o homem e a significação se desenharam sobre o fundo do mundo justamente pela operação do estilo. Se esta noção, como acreditamos, merece o crédito que Malraux lhe abre, é com a condição de que ela seja primeira, e que o estilo então não se possa tomar por objeto, já que ele ainda não é nada e só se tornará visível na obra. Não podemos dizer seguramente que o estilo seja um meio de representar, o que seria supor-lhe algum modelo exterior, e supor a pintura feita antes da pintura, mas também não que a representação do mundo seja "um meio do estilo"¹¹, o que seria fazê-lo conhecido anteriormente como um fim. É preciso vê-lo aparecer no ponto de contato do pintor e do mundo, no fundo de sua percepção de pintor e como uma exigência saída dela. Malraux o mostra numa de

8. *A Criação Artística*, p. 151.

9. *Ibid.*, p. 154.

10. *Ibid.*, p. 154.

11. Como o diz Malraux em *A Criação Artística*, p. 158.

suas melhores passagens: a percepção já estilizada. Uma mulher que passa, não é primeiro para mim um contorno corporal, um manequim colorido, um espetáculo em tal lugar do espaço, é "uma expressão individual, sentimental, sexual", é uma carne toda inteira presente, com seu vigor e sua fraqueza, no andar ou mesmo no choque do salto sobre o chão. É uma maneira única de variar o acento do ser feminino e através dele do ser humano, que compreendo como compreendo uma frase, porque ela encontra em mim o sistema de ressonâncias que lhe convém. Já então a percepção estiliza, quer dizer que ela afeta todos os elementos de um corpo ou de uma conduta, de uma certa comum desviação em relação a alguma norma familiar que eu possuo em meu íntimo. Mas, se eu não sou pintor, essa mulher que passa só fala ao meu corpo ou ao meu sentimento da vida. Se eu o sou, essa primeira significação vai suscitar uma outra. Não vou somente retirar sobre minha percepção visual e levar para a tela os traços, as cores, os traçados, e esses somente, entre os quais se tornará manifesto o valor sensual ou o valor vital dessa mulher. Minha escolha e os gestos que ela guia vão ainda se submeter a uma condição mais restritiva: tudo o que encontrava, comparado ao real observável, será submetido a um princípio de deformação mais secreto, que fará com que, enfim, o que o espectador verá sobre a tela não será mais somente a evocação de uma mulher, nem de uma profissão, nem de uma conduta, nem mesmo de uma concepção da vida (a do modelo ou a do pintor) mas de uma maneira típica de habitar o mundo e tratá-lo, enfim de significá-lo pelo rosto como pela roupa, pela carne como pelo espírito. "Todo estilo é a colocação em forma dos elementos do mundo que permitem orientar este para uma de suas partes essenciais"¹². Há significação logo que submetemos os dados do mundo a uma "deformação coerente"¹³. Mas de onde vem que ela nos pareça coerente e que todos os vetores visíveis e morais do quadro convirjam para a mesma significação X? Eles não podem, dissemos, reenviar a nenhuma ordem de significações preestabelecidas. É preciso então que o mundo percebido pelo homem seja tal que possamos fazer nele aparecer, por um certo arranjo de elementos, os em-

12. Citado por Maurice Blanchot, "O Museu, a Arte e o Tempo", in *Critique*, n.º 43, dezembro 1950, p. 204.

13. *A Criação Artística*, p. 152.

blemas não somente de nossas intenções instintivas, mas ainda de nossa relação mais última com o ser. O mundo percebido e talvez mesmo o do pensamento é feito de tal maneira que não se pode colocar nele o que quer que seja que não assuma logo sentido nos termos de uma linguagem da qual nos tornamos depositários, mas que é tarefa tanto quanto herança. Basta que, no pleno das coisas, cuide-mos de certos ocios, certas fissuras — e desde que vivemos, nós o fazemos — para fazer vir ao mundo aquilo mesmo que lhe é mais estranho: *um sentido*, uma incitação irmã das que nos arrastam para o presente ou o futuro ou o passado, para o ser e o não ser... Há estilo (e daí significação) desde que há figuras e fundos, uma norma e um desvio, um alto e um baixo, ou seja, desde que certos elementos do mundo tomam valor de dimensões segundo as quais a partir de então medimos todo o resto, em relação às quais indicamos todo o resto. O estilo é em cada pintor o sistema de equivalências que ele se constitui para esta obra de manifestação, o índice geral e concreto da *deformação coerente* pela qual ele concentra a significação ainda esparsa em sua percepção, e a faz existir expressamente.

— A expressão pictural retoma e ultrapassa a colocação em forma do mundo que é começada na percepção. É dizer que a obra não se faz longe das coisas e em algum laboratório íntimo, do qual o pintor teria, e só ele, a chave. É dizer também que ela não é de sua parte um decreto arbitrário, e que ele se relaciona sempre com seu mundo como se o princípio das equivalências pelas quais vai manifestá-lo estivesse ali desde sempre enterrado. Não é preciso aqui que os escritores subestimem o trabalho, o estudo do pintor, e sob pretexto que de fato a pintura é pintura, e não palavra, esqueçam o que há de metódico na procura do pintor. É verdade, seu sistema de equivalências, mal tirado do espetáculo do mundo, ele investe de novo nas cores, num espaço, sobre uma tela; o sentido impregna o quadro mais que o quadro o exprime. “Esta rasgadura amarela do céu acima do Gólgota... é uma angústia feita coisa, uma angústia que se tornou rasgadura amarela do céu e que assim fica submerso, empastado pelas qualidades próprias das coisas...”¹⁴ O sentido se entranha no quadro, habita ou obse-
da o quadro, treme à sua volta “como uma bruma de calor”¹⁵ mais do que é manifestado por ele. É como “um es-

forço imenso é vão, sempre parado a meu caminho entre o céu e a terra”¹⁶ para exprimir o que a natureza do quadro lhe proíbe exprimir. Esta impressão é talvez inevitável entre os profissionais da linguagem, acontece-lhes o que nos acontece ouvindo uma língua estrangeira que falamos mal: ela nos parece sempre monótona, marcada de sabor forte demais e sempre a mesma, justamente porque ela não é a nossa e não fizemos dela o instrumento principal de nossas relações com o mundo. O sentido do quadro permanece cativo para nós, que não nos comunicamos com o mundo pela pintura. Mas para o pintor — e mesmo para todos os apaixonados da pintura — é bem preciso que ele seja mais que uma bruma de calor na superfície da tela, já que ele é capaz de exigir esta cor ou este objeto de preferência a qualquer outro, e que comanda tais arranjos subordinados tão imperiosamente quanto uma sintaxe ou uma lógica... Claro, o sentido dessa rasgadura amarela do céu, acima do Gólgota, permanece cativo da cor, como o aveludado permanece cativo do azul ou a alegria ácida do verde maçã. Mas todo o quadro não está nisso. Essa angústia aderente à cor só é um componente de um sentido total menos patético, mais durável, mais legível, e que permanecerá em nós quando tivermos há muito tempo deixado o quadro com os olhos. Malraux tem razão de contar a anedota do hoteleiro de Cassis que vê Renoir trabalhando diante do mar e aproxima-se: “eram mulheres nuas que se lavavam num outro lugar. Ele olhava não sei o que, e mudava somente um cantinho.” E Malraux prossegue: “O azul do mar tinha-se tornado o do regato das *Lavandières*... Sua visão era menos uma maneira de olhar o mar do que a secreta elaboração de um mundo ao qual pertencia aquela profundidade de azul que ele retomava à imensidão”¹⁷. Mas, justamente, por que o azul do mar pertencia ao mundo da pintura de Renoir? Como podia ele lhe ensinar alguma coisa a respeito do regato das *Lavandières*? É que cada fragmento do mundo, e especialmente o mar, às vezes crivado de turbilhões, plumas e vincos, ou então maciço, espesso e imóvel em si mesmo, exhibe um número ilimitado de figuras do ser, mostra uma certa maneira que tem de responder e vibrar sob o ataque do olhar, que evoca todas as espécies de variantes, e, enfim, ensina, além dele mesmo,

14. J. P. Sartre, *Situations II*, N. R. F., p. 61.

15. *Ibid.*, p. 60.

16. *Ibid.*, p. 61.

17. *A Criação Artística*, p. 113.

uma maneira geral de falar. Pode-se pintar mulheres nuas e um regato de água suave diante do mar em Cassis, porque só se pede ao mar a maneira que ele tem de interpretar a substância líquida, de manifestá-la e compô-la com ela mesma para lhe fazer dizer isto ou aquilo, em suma, uma típica das manifestações da água. Pode-se pintar olhando o mundo porque o estilo que definirá o pintor para os outros, parece-lhe encontrá-lo nas próprias aparências (enquanto, bem entendido, elas são aparências suas).

Se, como o exprime ainda Malraux, a pintura ocidental variou tão pouco seus assuntos, se, por exemplo, de geração em geração e desde Rembrandt até Soutine, o boi esfolado reaparece, é que não é necessário, para atingir a pintura, explorar pacientemente todas as coisas, nem mesmo é ruim, para manifestar um estilo, tratar novamente um tema já tratado, e que enfim a pintura é um sistema de equivalências e de significações que é mais convincente fazer aflorar num objeto familiar ou freqüentemente pintado que num objeto desconhecido, onde elas arriscam se afundar. "Um certo equilíbrio ou desequilíbrio peremptório de cores e de linhas transtorna aquele que descobre que a porta entreaberta lá é a de um outro mundo¹⁸." Um outro mundo — entendamos: o mesmo mundo que o pintor vê, e falando sua própria linguagem, mas liberado do peso sem nome que o retém atrás e mantém no equívoco. Como o pintor ou o poeta seriam outra coisa a não ser seu encontro com o mundo? De que falariam? De que mesmo a arte abstrata falaria, senão de uma certa maneira de negar ou de recusar o mundo? A austeridade, a obsessão das superfícies ou das formas geométricas tem ainda um odor de vida, mesmo se se trata de uma vida vergonhosa ou desesperada. A pintura reordena o mundo prosaico e faz, se quisermos, um holocausto de objetos como a poesia faz queimar a linguagem comum. Mas, quando se trata de obras que amamos rever ou reler, a desordem é sempre uma outra ordem, um novo sistema de equivalências exige esse transtorno, não qualquer um, e é em nome de uma relação mais verdadeira entre as coisas que seus laços comuns são desatados.

Um poeta, uma vez por todas, recebeu por tarefa trazer essas palavras, essa voz, esse sotaque, dos quais cada coisa ou cada circunstância lhe reenvia o eco. Não há mudanças na linguagem comum diante da qual ele recue para chegar ao fim de sua tarefa, mas ele não propõe nenhum

18. *A Criação Artística*, p. 142.

que não seja motivado. Dostoiévski, escrevendo o primeiro rascunho de *O Idiota*, faz de Mulchkin o assassino. Em seguida, será Rogojine. Mas a substituição não é qualquer uma, ela se funda sobre o sistema de equivalências, ou melhor, sobre o princípio de seleção e sobre a regra de expressão que prescreve esse romance, destinado como está a comunicar isto e não aquilo. "O personagem é substituído por um outro, como, num quadro, uma janela, clara demais para a parede que perfura, é substituída por uma armação de cachimbos¹⁹". A significação comum da janela, da armação de cachimbos, da parede é não negada, já que é sempre do mundo que falamos se queremos ser entendidos, mas pelo menos reintegrada a uma significação mais originária, mais ampla, sobre a qual é retirada. O aspecto da parede, da janela, dos cachimbos não vale somente para indicar, além de si mesmos, utensílios a manejar. Ou melhor — pois a percepção é sempre ação —, a ação, aqui, torna-se *praxis*, quer dizer que ela se recusa às abstrações do útil e não entende sacrificar os meios ao fim, à aparência à realidade. Tudo conta a partir de então, e o uso dos objetos menos que sua aptidão a compor junto, até em sua textura íntima, um emblema válido do mundo ao qual somos confrontados.

Nada de espantoso se essa visão sem viseiras, essa ação sem *partipris*, descentram e reagrupam os objetos do mundo ou as palavras. Mas nada também de mais louco que acreditar que basta quebrar a linguagem para escrever *Les Illuminations*. Malraux nota profundamente pintores modernos que, "se bem que nenhum falasse de verdade, todos, diante das obras de seus adversários, falavam de impostura²⁰". Eles não querem mais falar de verdade na medida em que a palavra evoca uma adequação entre a coisa e a pintura. Mas eles não recusariam sem dúvida falar de verdade se se entendesse por ela a coerência de uma pintura consigo mesma, a presença nela de um princípio único que prescreve a cada elemento sua modulação. Os clássicos, cuja arte ia bem além, viviam pelo menos na ilusão repoussante de uma técnica da pintura que permite aproximar o próprio veludo, o próprio espaço... Os modernos bem sabem que nenhum espetáculo no mundo se impõe totalmente à percepção, e ainda menos bem uma pintura, e que a zebra imperiosa do pincel pode mais para nós fazer possuir

19. *A Criação Artística*, p. 147.

20. *A Moeda do Absoluto*, p. 125.

com o olhar a lâ ou a carne do que a reconstituição mais paciente das aparências. Mas o que eles colocaram no lugar de uma inspeção do espírito que descobriria a própria textura das coisas, não é o caos, é a lógica alusiva do mundo. Eles não têm menos que os clássicos a intenção de significar, a idéia de qualquer coisa a dizer, da qual podemos aproximar-nos mais ou menos. Simplesmente "ir mais longe" de Van Gogh no momento em que ele pinta *Les Corbeaux* não indica mais alguma realidade para a qual seria preciso marchar, mas o que resta a fazer para exprimir mais ainda o encontro e o conflito do olhar com as coisas que solicitam, do corpo com o mundo que ele habita, daquele que tem a ser com aquilo que é. Se é aí que a arte significa, é claro demais que não pode fazê-lo *parecendo-se* com as coisas ou com os seres do mundo. "Como sempre em arte, mentir para ser verdadeiro", escreve Sartre com razão. Diz-se que o registro exato da conversação mais brilhante dá em seguida a impressão da indigência. Aqui a verdade mente. A conversação exatamente reproduzida não é mais o que era quando a vivemos: faltam aí a presença dos que falavam, todo esse acréscimo de sentidos que dão os gestos, as fisionomias, que dá sobretudo a evidência de um acontecimento que teve lugar, de uma invenção e de uma improvisação continuadas. A conversação não existe mais, não provoca mais de todos os lados ramificações, ela é achatada na única dimensão do sonoro. Em vez de nos convocar inteiros, só nos toca levemente, pelo ouvido. É dizer que, para nos satisfazer como pode fazê-lo, a obra de arte que, ela também, só se endereça comumente a um de nossos sentidos, e que em todo caso nunca nos dá o gênero de presença que pertence ao vivido, deve ter um poder que faça dela, não a existência esfriada, mas a existência sublimada, e mais verdadeira que a verdade. A pintura moderna, como em geral o pensamento moderno, nos obriga totalmente a compreender o que é uma verdade que não se parece às coisas, que seja sem modelo exterior, sem instrumentos de expressão predestinados, e que seja, no entanto, verdade.

Mas, enfim, perguntar-se-á, talvez, se verdadeiramente a pintura era uma linguagem, haveria meio de dar na linguagem articulada um equivalente do que ela exprime à sua maneira. Que diz ela então?

Se enviarmos, como tentamos fazer, o pintor ao contato de seu mundo, talvez encontraremos menos enigmática a

metamorfose que através dela transforma o mundo em pintura, essa que, desde seus começos até a maturidade, o muda em si mesmo, e essa enfim que, a cada geração, reanima certas obras do passado e lhes arranca um eco que elas nunca haviam tido. Quando um escritor olha os pintores, ele fica um pouco na situação em que se encontram os amantes de literatura a respeito do próprio escritor. O que, pensam, eis então o que faz de seu tempo o escritor que gosto tanto? Eis a casa em que ele mora? Eis a mulher com a qual ele partilha sua vida? Eis as pequenas preocupações de que está cheio? Nós pensamos no escritor a partir da obra como pensamos numa mulher distante a partir das circunstâncias, das palavras, das atitudes em que ela se exprimiu mais puramente. Quando reencontramos a mulher amada ou quando conhecemos o escritor, ficamos tolamente decepcionados de não reencontrar em cada instante de sua presença aquela essência de diamante, aquela palavra perfeita, que nos habituamos a designar por seu nome. Mas aí só se trata de prestígio (às vezes mesmo inveja, ódio secreto). O segundo grau da maturidade é compreender que não há super-homem, nenhum homem que não tenha de viver uma vida de homem, e que o segredo da mulher amada, do escritor e do pintor não está em algum além de sua vida empírica, mas tão estreitamente misturado às suas mínimas experiências, tão pudicamente confundido com sua percepção do mundo, que não poderia ser questão de reencontrá-lo à parte, face a face. Lendo a *Psicologia da Arte*, surpreendemo-nos às vezes de ver que Malraux que, como escritor não tem nada a invejar a ninguém, e sabe seguramente disso, o esquece quando se trata dos pintores, vota-lhes o mesmo gênero de admiração que não aceitaria de seus leitores, e os transforma em deuses. "Que gênio não fica fascinado por esta extremidade da pintura, por esse apelo diante do qual o tempo vacila? É o instante da posse do mundo. Que a pintura não possa ir mais longe, e o velho Hals torna-se deus²¹". Isto é o pintor visto por outro. Para ele mesmo, não é nada disso. Ele é um homem ao trabalho, que reencontra cada manhã, na configuração que as coisas retomam sob seus olhos, o mesmo apelo, a mesma exigência, a mesma incitação imperiosa à qual nunca acabou de responder. Sua obra não se acaba, ela está sempre no futuro. Um dia, a vida foge, o corpo se

21. *A Criação Artística*, p. 150.

desfalca. Outra vez, e mais tristemente, é a interrogação esparsa através dos espetáculos do mundo que cessa de se pronunciar. Então o pintor não é mais ou é pintor honorário. Mas enquanto pinta é sempre aberto para as coisas ou, se é ou torna-se cego, sobre esse indivíduo irrecusável que se deu a ele, no primeiro dia de sua vida, como o que era preciso manifestar. E é porque seu trabalho, obscuro para ele mesmo, é no entanto guiado e orientado. Ele só vê a trama, e só os outros podem ver seu lugar, porque o que lhe é implicitamente dado a cada minuto de sua experiência não pode ter sob seus olhos o relevo e a configuração imprevisível da vida de outrem. Mas esse encaminhamento do cego é, no entanto, juncado pelos indícios: jamais ele cria no vazio, *ex-nihilo*. Só se trata de levar mais longe o mesmo rasto já esboçado no mundo como ele o vê, em suas obras precedentes ou nas do passado, de retomar e generalizar esse acento que tinha aparecido no canto de um quadro anterior, de converter em instituição um costume já instalado sem que o próprio pintor possa jamais dizer, porque isto não tem sentido, o que é dele e o que é das coisas, o que estava em seus precedentes quadros e o que ele ali acrescenta, o que tomou de seus predecessores e o que é seu. A tripla retomada pela qual ele continua ultrapassando, conserva destruindo, interpreta deformando, infunde um sentido novo ao que no entanto chamava e antecipa esse sentido, não é somente metamorfose no sentido dos contos de fadas, milagre ou magia, violência ou agressão, criação absoluta numa solidão absoluta, é também uma resposta ao que o mundo, o passado, as obras anteriores lhe pediam, consumação, fraternidade. Husserl empregou a bela palavra de *Stiftung* para designar primeiro essa fecundidade indefinida de cada momento do tempo, que justamente porque ele é singular e que passa, nunca poderá cessar de ter sido ou de ser universalmente — e, mais ainda, a fecundidade, derivada daquela, operações de cultura que abrem uma tradição, continuam valendo após seu aparecimento histórico, e exigem além delas mesmas operações outras e as mesmas. É assim que o mundo desde que ele o viu, suas primeiras tentativas e todo o passado da pintura, criam para o pintor uma tradição, quer dizer, diz Husserl, o esquecimento das origens, o dever de recomeçar de outra maneira e de dar ao passado, não uma sobrevivência que é a forma hipócrita do esquecimento, mas a eficácia da retomada ou da repetição que é a forma nobre da memória.

Malraux insiste sobre o que há de derrisório e de enganador na comédia do espírito: esses contemporâneos inimigos, Delacroix e Ingres, em que a posteridade reconhecerá o mesmo tempo, esses pintores que se querem clássicos e são neoclássicos, quer dizer o contrário, esses estilos que escapam ao olhar de seu criador e só se tornam visíveis quando o Museu reúne as obras dispersadas através da terra, ou quando a fotografia aumenta as miniaturas, transforma por seus enquadramentos um pedaço do quadro, transforma em quadros os vitrais, os tapetes e as moedas, e dá à pintura uma consciência de si própria que é sempre retrospectiva. "... Como se um imaginário espírito da arte crescesse de miniatura em quadro, de afresco em vitral, uma mesma conquista, e repentinamente a abandonasse por uma outra, paralela ou repentinamente oposta, como se uma torrente subterrânea de história unisse, arrastando-as, todas essas obras esparsas (...). Um estilo conhecido em sua evolução e suas metamorfoses torna-se menos uma idéia do que a ilusão de uma fatalidade viva. A reprodução, e ela só, fez entrar na arte esses Superartistas imaginários que têm um confuso nascimento, uma vida, conquistas, concessões ao gosto da riqueza ou da sedução, uma agonia e uma ressurreição, e que se chamam estilos"²². Se a expressão é criadora a respeito do que ela metamorfoseia*,

22. O Museu Imaginário, p. 52.

* Na margem: 1) A metamorfose (aquela lá ou, em geral, a do passado pelo presente, do mundo pela pintura, do passado do pintor por seu presente) não é no entanto mascarada. Ela só é possível porque o dado *era pintura*, porque há aí um Logos do mundo sensível (e do mundo social e da história humana). — A ilusão analítica de Malraux e o fenômeno de *mundo cultural*. O único mistério está aí: é o do *Nachvoltzug*. Ele repousa sobre o mistério do mundo natural e de seu Logos. O homem ultrapassa o mundo sem se dar conta e como naturalmente. — Historicidade *torrente subterrânea* e historicidade interior do homem ao homem e do homem ao mundo. Historicidade profana ou prosaica e sagrada. 2) Tudo isto, que é verdade de pintura, o é também de linguagem. (Descartés, Stendhal, nossa unidade com eles.) Contra a idéia de uma *ação* da linguagem que (seja?) verdadeiramente nossa. 3) Reserva a fazer (questão última a remeter à lógica): a sedimentação da arte recai à medida que ela se faz. Quase isso, devemos verdadeiramente colocar em suspenso a linguagem *significante*, para deixar aparecer a linguagem *pura*, e a linguagem é pintura como a pintura é linguagem. Precisamos desfazer-nos da ilusão de ter possuído dizendo.

e justamente se ela a ultrapassa sempre fazendo-a entrar numa configuração onde muda de sentido, isso já era verdade de atos de expressão anteriores, e mesmo em certa medida de nossa percepção do mundo antes da pintura, já que ela projeta no mundo a assinatura de uma civilização, o traço de uma elaboração humana. Nossos atos de expressão ultrapassam seus dados de partida em direção de uma outra arte. Mas esses próprios dados ultrapassavam também os atos de expressão anteriores para um futuro que nós somos, e nesse sentido chamavam a própria metamorfose que nós lhes impomos. Não se pode mais fazer o inventário de uma pintura — dizer o que está nela e o que não está — como não se pode de um vocabulário, e pela mesma razão: ela não é uma soma de sinais, ela é um novo órgão da cultura humana que torna possível, não um número finito de movimentos, mas um tipo geral de conduta, e que abre um horizonte de investigações. Malraux disse: a metamorfose pela qual nos reencontramos nos clássicos, que estavam convencidos de explorar uma realidade, a pintura, no sentido moderno de criação, não é fortuita: os clássicos já eram pintores no sentido moderno também. Quando o pensamento ateu faz reviver as obras que se acreditava a serviço de um sagrado ou de um absoluto, sem poder partilhar a experiência religiosa à qual elas estavam ligadas, ela os confronta com a interrogação de onde nasceram. Já que achamos retomar nas artes que, historicamente, são ligadas a uma experiência muito estranha à nossa, é porque elas têm alguma coisa a nos dizer, é que seus artistas, acreditando continuar simplesmente os terrores primitivos ou os da Ásia e do Egito, inauguravam secretamente uma outra história que é ainda a nossa, e que tornamos presentes enquanto os impérios, as tribos, as crenças aos quais pensavam pertencer desapareceram há muito tempo. Se um plano de Georges de La Tour, um fragmento de um quadro de nos fazem pensar na pintura do século XIX, não é certo, que La Tour tenha sido nem Manet, mas é assim mesmo que Latour e eram pintores no mesmo sentido que Manet, é que eles pertenciam ao mesmo universo*. Malraux mostra com profundidade que o que faz para nós “um Vermeer” não é que a tela pintada um dia tenha caído das mãos do homem Vermeer, é que ela realiza a “estrutura Vermeer”, ou que ela fala a linguagem de Ver-

* Os espaços em branco estão no texto.

meer, quer dizer que ela observa o sistema de equivalências particular, que faz com que todos os momentos do quadro, como cem agulhas sobre cem quadrantes, indiquem o mesmo e insubstituível desvio. Mesmo se Vermeer envelhecido tivesse pintado com peças e pedaços um quadro sem coerência, não seria “um verdadeiro Vermeer”. E se ao contrário o falsário conseguisse retomar não somente a escrita, mas o próprio estilo dos grandes Vermeer, ele não seria mais exatamente um falsário. Seria um desses pintores que trabalhavam no atelier dos clássicos e pintavam por eles*. É verdade que isso não é possível: para ser capaz de repetir o próprio estilo de Vermeer após séculos de outra pintura, e quando o próprio problema da pintura mudou de sentido, seria preciso que o falsário fosse pintor, e então ele não faria “falsos Vermeer”, faria, entre dois quadros originais, um “estudo baseado em Vermeer” ou ainda uma “homenagem a Vermeer” onde colocaria de si. Resta que, o que o denuncia como falsário e o torna falsário, não é que seus quadros se assemelhem aos de Vermeer, é que eles não se parecem o bastante. Que o quadro tenha ou não saído das mãos do indivíduo Vermeer que habitava um organismo perecível, a história da pintura não pode nunca sabê-lo, não está lá o que distingue para nós o verdadeiro Vermeer e o falso, não é nem o que os distingue em verdade. Vermeer, porque era um grande pintor, tornou-se algo como que uma instituição ou uma entidade, e como a história tem por papel descobrir o sentido do Parlamento sob o Antigo Regime ou sentido da Revolução francesa, como ela deve, para fazê-lo, colocar em perspectiva, designar isto como essencial e aquilo como acessório ou contingente no Parlamento ou na Revolução, assim a história da pintura deve definir através da figura empírica das telas ditas de Vermeer, uma essência, uma estrutura, um estilo, um sentido de Vermeer, contra o qual não podem prevalecer, se for o caso, os detalhes discordantes arrancados ao seu pincel pelo cansaço, a circunstância ou o costume. O fato que o quadro tenha sido secretamente fabricado por um de nossos contemporâneos só intervém secundariamente, e porque ele impede o quadro de alcançar verdadeiramente o estilo de Vermeer. Não é preciso dizer somente que, por falta de informações, os historiadores da pintura não podem julgar da autenticidade a não ser pelo exame do próprio quadro. Isto não é uma im-

* Na margem: quase platonismo.

perfeição de nosso conhecimento e de nossa história: é a própria história, quando chega a isso, como é sua tarefa, que deve compreender os fatos. Mesmo em Direito, um catálogo completo da obra de um advogado não é indispensável e não é suficiente para saber o que é verdadeiramente *dele*. Pois ele não passa, diante da história, de uma certa palavra dita no diálogo da pintura, e o que pode dizer ao acaso não conta, como se lhe deve atribuir, se a coisa é possível, o que outros disseram exatamente como ele o teria dito. Não contra a história empírica, que só é atenta para os acontecimentos, e cega para os conteúdos, mas assim mesmo além dela, uma outra história se escreve, que distingue o que o acontecimento confundia, mas também aproxima o que separava, que desenha a curva dos estilos, suas mutações, suas metamorfoses surpreendentes, mas também e ao mesmo tempo sua fraternidade numa só pintura.

Os primeiros desenhos nas paredes das cavernas definiam um campo de pesquisas ilimitado, colocavam o mundo como que a pintar ou a desenhar, chamavam um futuro indefinido da pintura, e é o que nos toca neles, é o que faz com que nos falem e que lhes respondamos por metamorfoses em que eles colaboram conosco. Há duas historicidades, uma, irônica ou mesmo derrisória, cheia de contrasensos, onde cada tempo luta contra os outros como contra estrangeiros impondo-lhes suas preocupações, suas perspectivas. Ela é esquecimento mais que memória, é fragmentação, ignorância, exterioridade. Mas a outra, sem a qual a primeira seria impossível, é o *interesse* que nos prende ao que não é nós, a vida que o passado por uma troca contínua encontra em nós e nos traz, é sobretudo a vida que continua a levar em cada criador que reanima, relança e retoma a cada quadro o empreendimento inteiro do passado.

A esse respeito a função do Museu, como a da Biblioteca, não é unicamente benfeitora: ele nos dá bem o meio de ver junto, como obras, como momentos de um só esforço, produções que se arrastavam através do mundo, enterradas nos cultos ou civilizações de que queriam ser o ornamento. Nesse sentido o Museu funda nossa consciência da pintura como pintura. Mas vale mais procurá-lo em cada pintura que trabalha, pois ela o faz no estado puro, enquanto que o Museu a associa a emoções de menor qualidade. Seria preciso ir ao Museu como a ele vão os pintores, na alegria

do diálogo, e não como vamos lá, nós amadores, com uma reverência que, no final das contas, não é de bom alvitre. O Museu nos dá má consciência, uma consciência de ladrões. A idéia nos vem de vez em quando que essas obras não foram afinal feitas para *acabar* entre essas paredes severas, para o prazer dos que passeiam aos domingos, para as crianças em folga escolar, ou dos intelectuais de segunda-feira. Sentimos vagamente que há desperdício nisso e que esse recolhimento de solteironas, esse silêncio de necrópole, esse respeito de pigmeus não é o verdadeiro meio da arte, que tantos esforços, tantas alegrias e penas, tantas cóleras, e tantos trabalhos não estavam destinados a refletir um dia a claridade triste do Museu do Louvre... O Museu transforma as obras em obras, faz só aparecer os estilos, mas acrescenta também, ao seu verdadeiro valor, um falso prestígio, destacando-os dos acasos no meio em que nasceram, fazendo-nos acreditar que Superartistas, *fatalidades*, guiavam a mão desses artistas desde sempre. Enquanto que o estilo em cada pintor vivia como a pulsação mais secreta de seu coração, enquanto cada um deles, enquanto é palavra e estilo, se reencontrava em todas as outras palavras e todos os outros estilos e ressentia seu esforço como parente do seu*, o Museu converteu essa historicidade secreta, pudica, não deliberada, e como involuntária, em história oficial e pomposa: a iminência de uma regressão que tal pintor não suspeitava dá à nossa amizade por ele uma nuance patética que lhe era bem estranha. Para ela trabalhou alegremente, toda uma vida de homem, sem pensar que estivesse sobre um vulcão, e nós vemos sua obra como flores à beira do precipício. O Museu torna os pintores tão misteriosos para nós quanto as sanguessugas ou as lagostas. Essas obras que nasceram no calor de uma vontade, ele as transforma em prodígio de um outro mundo, e o sopro que as levava não passa, na claridade pensativa do Museu, sob as vitrinas ou os vidros, de uma fraca palpitação na superfície... O Museu mata a veemência da pintura como a Biblioteca, dizia Sartre, transforma em *mensagens* os escritos que eram os gestos de um homem... Ele é a historicidade de morte. Mas há aí uma historicidade de vida, da qual ele não passa da imagem decaída: é aquela que habita o pintor no trabalho, quando ele ata com um só gesto a tradição que retoma e aquela

* Sic.

que funda, é aquela que, sem que ele deixe seu lugar, seu tempo, seu trabalho abençoa e amaldiçoa, o reúne de um só golpe a tudo o que jamais foi pintado no mundo. A verdadeira história da pintura é não a que coloca a pintura no passado e invoca os Superartistas e as fatalidades. Seria aquela que a coloca toda no presente, habita os artistas e reintegra o pintor à fraternidade dos pintores.

Pintores somente? Mesmo se o hoteleiro de Cassis não compreende a transmutação que Renoir opera do azul do Mediterrâneo à água das *Lavandières*, ele quis ver Renoir trabalhar, isso o interessa também, e nada impede afinal que ele reencontre esse caminho que os habitantes das cavernas abriram um dia sem transição, e que o mundo volte a ser para ele também mundo a pintar. Renoir teria errado perguntando ao hoteleiro o que ele gostava, e tentando agradá-lo. Nesse sentido, ele não pintava para o hoteleiro. Definia ele mesmo, por sua pintura, as condições sob as quais entendia ser aprovado. Mas enfim pintava para que um quadro ficasse lá, visível. É ao mundo, à água do mar, que ele tornava a pedir o segredo da água das *Lavandières* e o caminho de um a outro, ele abria para aqueles que, com ele, estavam presos no mundo. Como diz Jules Vuillemin, não era questão de falar sua linguagem, mas exprimi-la se exprimindo. A respeito de sua própria vida, o sentimento do pintor é da mesma ordem: seu estilo não é o estilo de sua vida, mas ele a leva, ela também, em direção da expressão. Compreende-se que Malraux não gosta das explicações psicanalíticas em pintura. A explicação nunca vai muito longe: mesmo se o manto de Santa Ana é um abutre, mesmo se admitimos que, enquanto Vinci o pintava como manto, um segundo Vinci em Vinci, a cabeça inclinada, o decifrava como abutre, à maneira de um leitor de adivinhações (afinal não é impossível: há, na vida de Vinci, um gosto pela mistificação assustadora que bem podia levá-lo a encaixar seus monstros numa obra de arte) — ninguém falaria desse abutre se o quadro de Vinci não tivesse um outro sentido. A explicação só dá conta de detalhes, no máximo dos materiais de uma obra. Mesmo se o pintor gosta de manejar as cores, o escultor a argila porque ele é um anal, isso não nos diz sempre o que é pintar ou esculpir²³. Mas a atitude oposta, a devoção dos artistas que faz com

23. Também Freud nunca disse que explicava Vinci pelo abutre, e disse quase que a análise parava onde começava a pintura.

que não se queira saber nada de sua vida, que coloquemos sua obra como um milagre fora da história privada ou pública, e fora do mundo, ela também mascara sua verdadeira grandeza. Pois se Leonardo é outra coisa além de vítima de uma infância infeliz, não é que ele tenha um pé no além, é que, de tudo o que viveu, conseguiu fazer um melo de interpretar o mundo — não é que ele não tivesse tido corpo ou visão, é que sua situação corporal ou vital foi constituída por ele em linguagem. Quando passamos da dimensão dos acontecimentos à da expressão, mudamos de ordem mas não mudamos de mundo: os mesmos dados que eram sofridos tornam-se sistema significante. Cavados do interior, privados enfim desse impacto sobre nós que os tornava dolorosos, tornados transparentes ou mesmo luminosos, e capazes de iluminar não somente os aspectos do mundo que se parecem com eles, mas ainda outros, eles podem ser metamorfoseados, eles não cessam de estar lá. O conhecimento que se toma disso jamais substituirá a experiência da própria obra, mas ajuda a medir a criação estética. Aqui ainda a metamorfose ultrapassa, mas conservando, e é de cada coisa vivida (às vezes mínima) que surge a mesma incansável demanda: a demanda de ser exprimido.

Se então nós nos colocamos no pintor, no momento em que o que lhe foi dado viver de destino corporal, de aventuras pessoais ou de acontecimentos históricos se organiza no ato de pintar, em volta de algumas linhas de força que indicam sua relação fundamental ao mundo, precisamos reconhecer que sua obra, se não é jamais o efeito disso, é sempre uma resposta a esses dados e que as paisagens, as Escolas, as amantes, os credores, e mesmo as polícias, as revoluções que podem confiscar o pintor e perdê-lo para a pintura, são também o pão que ele consagrará, o alimento do qual sua pintura se nutrirá. Assim o pintor cessa de se isolar num laboratório secreto. Viver na pintura é ainda respirar esse mundo, e precisamos compreender que o pintor e o homem vivem sobre o terreno da cultura tão naturalmente quanto se fosse dado pela Natureza.

Precisamos conceber sobre o mundo do natural as próprias relações que o pintor entretém com a história da pintura. Meditando sobre as miniaturas ou sobre as moedas em que a ampliação fotográfica revela miraculosamente o mesmo estilo que é manifesto nas obras de grande tamanho, e sobre essas obras de arte das Estepes desterra-

das além dos limites da Europa, longe de qualquer influência, e onde os modernos ficam estupefatos de reencontrar o mesmo estilo que uma pintura consciente inventou ou reinventou em outro lugar, Malraux não evita a idéia de uma *torrente subterrânea* de História que reúne os pintores mais distantes, de uma Pintura que trabalha atrás das costas dos pintores, de uma Razão na história de que eles seriam os instrumentos. Esses monstros hegelianos são a antítese e o complemento de seu individualismo: quando se fechou a arte do mais secreto do indivíduo, a convergência das obras independentes só se pode explicar por algum destino que as domina. Mas quando, ao contrário, recolocamos o pintor em presença do mundo, como tentamos fazer, o que se tornam a Pintura em si ou o Espírito da Pintura?

Partamos do fato mais simples — sobre o qual aliás já fornecemos alguns esclarecimentos. Nós que examinamos com lupa a medalha ou a miniatura, maravilhamo-nos de nelas reencontrar escondido o mesmo estilo que os artistas deliberadamente impuseram a obras de maior escala. Mas, como dizíamos antes, é simplesmente que a mão leva a toda parte seu estilo, que é indivisa no gesto e não precisa, para marcar a matéria com seu traço, seguir ponto por ponto o caminho infinito do buril. Nossa escritura se reconhece, tracemos letras sobre o papel, com três dedos da mão, ou com giz, no quadro, com todo nosso braço — porque nosso corpo não a detém como poder de circunscrever um certo espaço absoluto, nas condições dadas uma vez por todas e pelo meio de certos músculos à exclusão de outros, mas como uma potência geral de formular um tipo constante [de gestos?] mediante todas as transposições que poderiam ser necessárias. Ou melhor, não há mesmo transposição: simplesmente nós não escrevemos no espaço em si, com uma mão em si, um corpo em si ao qual cada nova situação significaria problemas de adaptação muito complicados. Nós escrevemos no espaço percebido, onde os resultados de mesma forma são na hora análogos, e onde as diferenças de escala são imediatamente superadas, como as melodias da mesma forma executadas em diferentes alturas ali são imediatamente identificadas. E a mão com a qual escrevemos é uma mão-espírito, que possui, com a fórmula de um movimento, como que um conceito natural de todos os casos particulares em que pode ter que se realizar. Todo o milagre de um estilo já presente nos elemen-

tos invisíveis da moeda ou da miniatura, no mundo inumano que nos revelam a câmara lenta, o microscópio ou a lupa, retornam então a isto que, trabalhando no mundo humano das coisas percebidas, o artista põe sua marca até no mundo inumano, que nos revelam os aparelhos de óptica, como o nadador sobrevoa sem querer todo um universo soterrado, que a luneta submarina lhe revela para seu medo, ou como Aquiles efetua na simplicidade de um passo uma soma infinita de espaços e de instantes. E certo está aí um grande milagre, cuja palavra de *homem* não deve nos disfarçar a estranheza. Pelo menos podemos ver aqui que esse milagre é habitual, que nos é natural, que começa com nossa existência encarnada e que não é o caso de procurar sua explicação em algum Espírito do Mundo, que operaria em nós sem nós, e pensaria em nosso lugar, aquém do mundo percebido, na escala microscópica: aqui o espírito do mundo é nós, desde que sabemos *nos mover*, desde que sabemos *olhar*. Esses atos simples encerram já todo o mistério da ação expressiva. Pois movo meu corpo sem mesmo saber quais músculos, quais trajetos nervosos devem intervir, e onde seria preciso procurar os instrumentos desta ação. Como o artista faz irradiar seu estilo, até os elementos invisíveis da matéria que trabalha. Quero ir lá, e eis-me aqui, sem que eu tenha entrado no secreto inumano da maquinaria corporal, sem que a tenha ajustado aos dados objetivos do problema, à localização do objetivo definido em relação a algum sistema de coordenadas. Olho onde está o objetivo, sou aspirado por ele, e toda a máquina do corpo faz o que tem que fazer para que eu chegue a ele. Tudo se passa no mundo humano da percepção e do gesto, mas meu corpo *geográfico* ou *físico* obedece às exigências desse pequeno drama, que não cessa de produzir nele mil milagres naturais. Meu olhar em direção do objetivo, já tem ele também seus prodígios: pois, também, se instala com autoridade no ser e ali se conduz como em país conquistado. Não é o objeto que age sobre meus olhos e obtém deles os movimentos de acomodação e de convergência: pudemos mostrar que, ao contrário, não veria jamais nada nitidamente e não haveria objeto para mim se eu não dispusesse meus olhos *de maneira* a tornar possível a visão do único objeto. Para cúmulo do paradoxo, não se pode também dizer aqui que o espírito religa o corpo e antecipa o que vamos ver: não, são nossos olhares eles mesmos, é sua sinergia, é sua explora-

ção ou sua prospecção que colocam no ponto o objeto iminente, e jamais as correções seriam bastante rápidas e bastante precisas se se devessem apoiar num verdadeiro cálculo de efeitos. É preciso então reconhecer sob o nome de olhar, de mão e em geral de corpo um sistema de sistemas voltado à inspeção de um mundo, capaz de abarcar as distâncias, de transpassar o futuro perceptivo, de desenhar na insipidez inconcebível do ser ocos e relevos, distâncias e afastamentos, um sentido... O movimento do artista traçando seu arabesco na matéria infinita explícita e prolonga o milagre da locomoção dirigida ou dos gestos de tomada. Não somente o corpo se volta a um mundo do qual ele carrega em si o esquema: ele o possui a distância mais do que é possuído. Com mais forte razão, o gesto de expressão, que se encarrega ele mesmo de desenhar e fazer parecer além do que ele visa, consome uma verdadeira recuperação do mundo e o refaz para conhecê-lo. Mas já, com nosso primeiro gesto orientado, as relações infinitas de *alguém* com sua *situação* tinham invadido nosso medíocre planeta e aberto à nossa conduta um campo indefinido. Toda percepção, e toda ação que a supõe, em suma, todo uso de nosso corpo, é já *expressão primordial*, quer dizer, não o trabalho segundo o derivado que substitui ao exprimido sinais dados por outras coisas com seu sentido e sua regra de emprego, mas a operação que primeiro constitui os sinais em signos, faz habitar neles o exprimido, não sob a condição de alguma convenção prévia, mas pela eloquência de seu próprio arranjo e de sua configuração, implanta um sentido no que não tinha, e que então, longe de se esgotar no instante em que tem lugar, abre um campo, inaugura uma ordem, funda uma instituição ou uma tradição...

Ora, se a presença do estilo nas miniaturas que ninguém havia jamais visto, e, em um sentido jamais feito, se confunde com o mistério de nossa corporalidade e não chama nenhuma explicação oculta, parece-nos que se pode dizer outro tanto dessas convergências singulares, que fazem com que de uma ponta a outra do mundo artistas que se ignoravam produzam obras que *se parecem*. Pedimos uma causa que explique essas semelhanças, e falamos de uma Razão na História ou de um Espírito da Pintura ou de um Superartista que conduz os artistas sem que eles queiram. Mas primeiro é colocar mal o problema falar de *semelhanças*: elas são afinal pouca coisa em relação às

inumeráveis diferenças e à variedade das culturas, de maneira que, quando encontramos obras que se parecem de um século a outro ou de um continente a outro, a probabilidade de reinvenção sem guia e sem modelo é suficiente para dar conta dessa coincidência. O verdadeiro problema é compreender não por que obras se parecem, mas por que culturas tão diferentes se engajam na mesma procura, se propõe a mesma tarefa (sobre cujo caminho reencontrarão, na ocasião, os mesmos modos de expressão), por que o que produz uma cultura sempre tem um sentido para os outros, mesmo se não é seu sentido de origem, por que nós nos damos a pena de metamorfosear em arte os fetiches, enfim por que há uma pintura ou um universo da pintura. Mas isso só é problema se começamos por nos colocar no mundo geográfico ou físico, e aí colocar as obras como tantos outros acontecimentos separados, cuja semelhança ou somente aparentamento é então improvável, e exige um princípio de explicação. Propomos ao contrário reconhecer a ordem da cultura ou do sentido como uma ordem original de advento, que não deve ser derivada daquele, se existe, de puros acontecimentos, nem tratada como o simples efeito de certos encontros pouco prováveis. Se admitimos que o próprio do gesto humano é significar além de sua simples existência de fato, inaugurar um sentido, resulta disso que todo gesto é *comparável* a todo outro, que provenham todos de uma só sintaxe, que cada deles seja um começo, comporte uma seqüência ou recomeços enquanto não é, como o acontecimento, opaco e fechado sobre si mesmo, e uma vez por todas findo, que vale além de sua simples presença de fato, e que nisso é por adiantamento aliado ou cúmplice de todas as outras tentativas de expressão. Mais: não somente é compatível com elas, e se organiza com elas num mundo da pintura, mas ainda, se o traço fica e se a herança é transmitida, é essencial ao gesto pictural, uma vez feito modificar a situação da tentativa universal em que estamos todos engajados. Pois a obra, uma vez feita, constitui novos signos em signos, torna então manejáveis novas significações, aumenta a cultura como um órgão acrescentado poderia aumentar os poderes de nosso corpo, e abre então um novo horizonte de pesquisa. Não somente então todos os gestos que fazem existir a cultura, estão entre eles numa *afinidade* de princípio, que faz deles os momentos de uma só tarefa, mas ainda um exige o outro em sua diferença, já que dois entre eles não podem ser idên-

ticos, a não ser com a condição de se ignorar. E, tanto quanto, não nos espantemos mais de reencontrar a assinatura do artista lá onde seu olhar não podia atingir, quando admitimos que o corpo humano se exprime ele mesmo em tudo o que faz, assim as convergências e as correspondências entre obras de toda origem, fora de toda influência expressa na história da arte, não surpreendem quando nos instalamos na ordem da cultura considerada como um campo único. Não queremos dizer aqui que o corpo humano forneça uma explicação* para isso e que homens que se ignoravam e viviam a imensas distâncias no tempo e no espaço retomem o mesmo gesto, porque seu corpo é o mesmo: pois justamente o próprio do corpo humano é não comportar natureza.

Certo o campo de pesquisas inaugurado por uma obra pode ser abandonado se a obra for perdida, queimada ou esquecida. O advento não dispensa o acontecimento; não há, acima da dos acontecimentos, uma segunda casualidade que faria do mundo da pintura um outro mundo supra-sensível, com suas leis próprias, como o mundo da Graça de que falava Malebranche. A criação cultural é sem eficácia se não encontra um veículo nas circunstâncias exteriores, não pode nada contra elas. Mas verdade é que, por pouco que a história a isso se preste, a obra conservada e transmitida desenvolve em seus herdeiros conseqüências sem proporção com o que ela é como pedaço de tela pintada, e uma história única da cultura se consolida acima das interrupções ou regressões porque desde o começo da obra inicial significa além de sua existência empírica.

O difícil e essencial é aqui compreender que, colocando um universo do sentido ou um campo de significações distinto da ordem empírica dos acontecimentos, não colocamos uma eternidade, um Espírito da Pintura que se possuiria no inverso do mundo e ali se manifestaria pouco a pouco. . . A ordem ou o campo de significações que faz a unidade da pintura e abre por adiantamento cada obra sobre um futuro de pesquisas é comparável àquele que o corpo inaugura em sua relação com o mundo e que faz participar cada mo-

* Na margem: E não é também o espírito que explica por sua permanência. O verdadeiro problema não é o das semelhanças, mas da possibilidade de metamorfose, de retomada. As semelhanças são exceção. O próprio da cultura é nunca começar e não acabar no instante.

mento de seu gesto ao estilo de tudo*. O corpo opõe seu monograma em tudo o que faz; além da diversidade de suas partes que o torna frágil e vulnerável, ele é capaz de se reunir num gesto que domina sua dispersão. Da mesma maneira, além das distâncias do espaço e do tempo, há uma unidade do estilo humano que reúne os gestos de todos os pintores numa só tentativa, numa só história cumulativa, e sua produção numa só arte ou numa só cultura.** A unidade da cultura prolonga além dos limites de uma vida individual o mesmo gênero de conexão que se estabelece entre todos os seus momentos, quando uma vida é instituída, quando uma consciência, como se diz, é selada num corpo e que aparece ao mundo um novo ser, a quem advirá não se sabe o que, mas a quem a partir de então alguma coisa não deixaria de advir, não deixaria de ter uma história breve ou curta. O pensamento analítico, cego para o mundo percebido, quebra a transição perceptiva de um lugar a outro, de uma perspectiva a outra e procura do lado do espírito a garantia de uma unidade que já está lá quando percebemos, quebra também a unidade da cultura e procura reconstituí-la de fora. Afinal, diz ele, só há obras, indivíduos, de onde vem então que eles se pareçam? É então que se introduz o Espírito da Pintura. Mas como devemos reconhecer como um fato último a possessão corporal do espaço, o abarcamento do diverso pelo corpo, como nosso corpo enquanto vive e se faz gesto só repousa sobre si mesmo e não poderia ter esse poder de um espírito separado, assim a história da pintura que corre de uma obra a outra, repousa sobre si mesma e só é levada por esses esforços que se soldam um ao outro pelo único fato que são esforços de expressão. A ordem intrínseca das significações não é eterna: se não segue cada ziguezague da história empírica, desenha, chama uma série de *démarches* sucessivas. Ela não se define somente, como dissemos antes provisoriamente, pelo parentesco de todos os seus momentos numa só tarefa: precisamente porque são todos momentos da pintura, cada

* Na margem: A ordem dos significantes é comparável à do corpo. Os atos de significação são essencialmente históricos, o advento é acontecimento. O pintor toma a seqüência da percepção. E isto não quer dizer explicação pelo corpo.

** Na margem: Naturalmente não é inserção de todos os pintores num só corpo: o corpo aqui é a história. O que queremos dizer é que ela existe à maneira do corpo, que ela está do lado do corpo.

um deles, se é conservado e transmitido, modifica a situação do empreendimento, e exige que aqueles que virão em seguida sejam justamente outros.

Quando se diz que cada obra [verdadeira?] abre um horizonte de pesquisas, isto quer dizer que ela torna possível o que não o era antes dela, e que ela transfigura o empreendimento pictural ao mesmo tempo que o realiza. Dois gestos culturais não podem então ser idênticos a não ser que se ignorem um ao outro. Sua *eficácia*, de que falávamos mais acima, tem justamente por consequência tornar impossível em arte a pura e simples repetição. É então essencial à arte desenvolver, quer dizer ao mesmo tempo mudar e, como diz Hegel, "voltar em si mesma", então de se apresentar sob forma de história, e o sentido do gesto expressivo sobre o qual fundamos a unidade da pintura é por princípio um sentido em gênese. O advento não é um ultrapassamento do tempo, é uma promessa de acontecimentos. A dominação de um sobre o múltiplo cuja história da pintura nos oferece o exemplo, como a que encontramos no exercício do corpo percebendo, não consome a sucessão numa eternidade: ela a exige ao contrário, ela precisa dela, ao mesmo tempo que a funde em significação. E não se trata, entre os dois problemas, de uma simples *analogia*. É a operação expressiva do corpo, começada pela mínima percepção, que se amplia em pintura e em arte. O campo das significações picturais está aberto desde que um homem apareceu no mundo. E o primeiro desenho na parede das cavernas só fundava uma tradição porque recolhia nela uma outra: a da percepção. A quase eternidade da arte se confunde com a quase eternidade da existência encarada, e temos em nosso corpo antes de qualquer iniciação à arte a primeira experiência do corpo impalpável da história.

Indiquemos para finalizar que, compreendida assim a história, escaparia às vãs discussões de que é hoje objeto, e retornaria ao que deve ser para o filósofo: o centro de suas reflexões, não como uma natureza simples, absolutamente clara por si mesma, e que explicaria todo o resto, mas, ao contrário, como o lugar mesmo de nossas interrogações e de nossos espantos. Que seja para adorá-la ou para odiá-la, concebe-se hoje a História e a dialética história como uma Potência exterior. Entre ela e nós, é preciso então escolher, e escolher a História, isso quer dizer devotar-se de corpo e alma ao advento de um homem futuro, renunciar em favor

desse futuro a qualquer julgamento sobre os meios, em favor da eficácia a todas as considerações de valor, ao "consentimento de si mesmo a si mesmo". Esta História-ídolo seculariza as concepções mais rudimentares de Deus, e não é por acaso que nossas discussões contemporâneas retornam tão voluntariamente a um paralelo entre o que chamamos a *transcendência horizontal da História e a transcendência vertical de Deus.* Na verdade é colocar mal o problema duas vezes. Faz mais de vinte séculos que a Europa renunciou à transcendência dita vertical e é um pouco forte esquecer que o Cristianismo é em boa parte o reconhecimento de um mistério na relação do homem e de Deus: justamente o Deus cristão não quer relação vertical de subordinação, ele não é somente um princípio de que seríamos as consequências, uma vontade de que seríamos os instrumentos, há como que uma espécie de impotência de Deus sem nós, e Claudel vai até a dizer que Deus não está acima de nós, mas abaixo, querendo dizer que nós não o achamos como um modelo supersensível ao qual seria preciso nos submetemos, mas como um outro nós-mesmos, que esposa e autentifica toda a nossa obscuridade. A transcendência, então, não domina o homem, ele é estranhamente seu portador privilegiado. Por outro lado nenhuma filosofia da História jamais reportou sobre o futuro toda a realidade do presente e *destruiu* o si para lhe dar lugar. Essa neurose do futuro seria exatamente a não-filosofia, a recusa deliberada de saber em que acreditamos. Hegel justamente não introduz a História como uma necessidade bruta que oblitera o julgamento e suprime o si, mas como uma realização verdadeira. Nenhuma filosofia consistiu jamais em escolher entre transcendências — por exemplo, entre a de Deus e a do futuro humano —, elas estão todas ocupadas em mediatizá-las, em compreender como Deus se faz homem ou como o homem se faz Deus, em elucidar esse estranho envolvimento dos fins e dos meios que faz com que a escolha de um meio já seja a escolha de um fim — que torna então absurda a justificação dos meios pelos fins — que o si se faz mundo, cultura, e que a cultura precisa ser animada por ele. Em Hegel, como se repete em toda parte, tudo o que é real é racional e então justificado, mas justificado ora como aquisição positiva, ora como pausa, ora mesmo como um refluxo que promete um novo fluxo, em suma justificado relativamente, a título de *momento* da História total, sob condição que essa História se faça, e consequen-

temente no sentido em que se diz que nossos próprios erros carregam pedras e que nossos progressos são nossos erros compreendidos, o que não apaga a diferença de crescimentos e de declínios, de nascimentos e de mortes, de regressões e de progressos. . .

A concepção do Estado, em Hegel, não se atém a essa sabedoria, mas assim mesmo não é uma razão para esquecer que na *Filosofia do Direito* ele rejeita como erros do entendimento abstrato tanto o julgamento da ação só pelos efeitos como o julgamento da ação só pelas intenções, e que colocou no centro de seu pensamento esse lugar onde o interior se faz exterior, essa volta ou essa transferência que faz com que passemos em outrem e outrem em nós. As polémicas contra a *transcendência horizontal*, em nome da *transcendência vertical* (admitida ou somente lamentada) não são então menos injustas a respeito de Hegel do que a respeito do Cristianismo. É a indigência do pensamento marxista, mas também a preguiça do pensamento não-marxista, um cúmplice do outro, que acabam hoje por apresentar a *dialética em nós ou fora de nós como potência de erro, de mentira e de fracasso, transformação do bem em mal, fatalidade da decepção*. Não passava aí, em Hegel, de uma suas faces, ela era outro tanto como que uma graça que faz sair o bem do mal, que por exemplo nos atira no universal quando só pensamos perseguir nosso interesse. Ela não era, por si, nem feliz, nem infeliz, nem ruína do indivíduo, nem adoração do futuro; era, Hegel o dizia mais ou menos, *uma marcha que cria ela própria seu trajeto e retorna em si mesma, um movimento então sem outro guia além de sua própria iniciativa, e que no entanto não escapava para fora de si mesmo, recortava-se ou confirmava-se de ciclo em ciclo — era então um outro nome para o fenómeno de expressão sobre o qual insistimos, que se retoma de próximo em próximo e se relança como por um mistério de racionalidade*. E reencontraríamos sem dúvida o conceito de História em seu verdadeiro sentido se nos habituássemos a formá-lo, como propomos, sobre o exemplo das artes ou da linguagem: pois a intimidade de toda expressão a toda expressão, sua dependência comum a uma só ordem que o primeiro ato de expressão instituiu, realizam pelo fato da junção do individual e do universal, e a expressão, a linguagem por exemplo, é bem o que temos de mais individual, ao mesmo tempo que, dirigindo-se aos outros, ela se faz valer como universal. O fato central ao

qual a dialética de Hegel retorna de cem maneiras é que nós não temos que escolher entre o *por si* e o *por outrem*, entre o pensamento segundo nós mesmos e o pensamento segundo outrem que é propriamente alienação, mas que, no momento da expressão, o outro a quem me dirijo e eu que me exprimo estamos ligados sem concessão de sua parte nem da minha. Os outros tal qual são ou tal qual serão não são os únicos juizes do que faço: se eu me quisesse negar em seu proveito, eu os negaria também como *Eu*; eles valem exatamente o que eu valho, todos os poderes que lhes dou, eu me dou ao mesmo tempo. Eu me submeto ao julgamento de um outro *que seja ele mesmo digno do que tentei*, quer dizer no final das contas de um par escolhido por mim mesmo. A História é juiz — mas não a História como Poder de um momento ou de um século — a História como esse lugar onde se reúne, se inscreve e se acumula além dos limites dos séculos e dos países tudo o que dissemos e fizemos de mais verdadeiro e mais válido, levando em conta as situações em que tivemos de dizer. Do que eu fiz, os outros julgarão, porque pintei o quadro para que ele seja visto, porque minha ação comprometeu o futuro dos outros, mas nem a arte nem a política consistem em agradá-los ou lisonjeá-los. O que esperam do artista como do político é que ele os leve na direção de valores onde só em seguida reconhecerão seus valores. O pintor e o político formam os outros bem mais que os seguem, o público que eles visam não é dado, é o público que sua obra suscitará; os outros nos quais eles pensam não são os outros empíricos, nem então a *humanidade* concebida como uma espécie; são os outros tornados tais que ele* possa viver com eles, a história à qual ele se associa (e tanto melhor que não pensa muito em *fazer histórico* e produz honestamente sua obra, tal qual a quer) não é um poder diante do qual ele deva dobrar os joelhos, é a entrevista perpétua que se ata entre todas as palavras, todas as obras e todas as ações válidas, cada uma de seu lugar e em sua situação singular contestando e confirmando a outra, cada uma recriando todas as outras. A história verdadeira vive então toda inteira de nós, é em nosso presente que ela toma a força de levar ao presente todo o resto, o outro que respeito vive de mim como eu dele, uma filosofia da História não me tira nenhum de meus direitos, nenhuma de minhas iniciativas.

* Sic.

É verdade somente que ela acrescenta às minhas obrigações de solitário aquela de compreender outras situações além da minha, de criar um caminho entre meu querer e o dos outros, o que é me exprimir. De uma vida a outra as passagens não são traçadas adiantadamente. Pela ação da cultura, eu me instalo em vidas que não são a minha, eu as confronto, eu as manifesto uma a outra, eu as torno compatíveis numa ordem de verdade, eu me faço responsável de todas, eu suscito uma vida universal — como me instalo de um golpe no espaço pela presença viva e espessa de meu corpo. E como a operação do corpo, a das palavras ou das pinturas continua obscura para mim: as palavras, os traços, as cores que me exprimem saem de mim como meus gestos, são-me arrancados pelo que quero dizer como meus gestos pelo que quero fazer. Nesse sentido, há em toda expressão, e mesmo na expressão pela linguagem, uma espontaneidade que não sofre ordens, e nem mesmo as ordens que eu gostaria de dar a mim mesmo. As palavras, na arte da prosa, transportam aquele que fala e aquele que as ouve num universo comum, mas só o fazem arrastando-nos com elas para uma significação nova, por uma potência de designação que ultrapassa sua definição ou sua significação recebida e que se depositou nelas, pela vida que levaram todas juntas em nós, por aquilo que Ponge chamava com felicidade sua *espessura semântica* e Sartre seu *humus significante*. Essa espontaneidade da linguagem que nos livra de nossas oposições não é uma ordem. A história que ela funda não é um ídolo exterior: ela é nós mesmos com nossas raízes, nosso crescimento próprio e os frutos de nosso trabalho.

História, linguagem, percepção, só aproximando esses três problemas é que se poderá retificar em seu sentido próprio as belas análises de Malraux e tirar delas a filosofia que comportam. Veremos então que é legítimo tratar a pintura como uma linguagem: esse tratamento da pintura desnuda nela um *sentido perceptivo*, cativo da configuração visível, e no entanto, capaz de recolher em si mesmo numa eternidade, sempre a refazer toda uma série de expressões anteriores sedimentadas —, e que a comparação tem proveito não somente em nossa análise da pintura, mas também para nossa análise da linguagem: pois ela nos faz discernir sob a linguagem falada, sob seus enunciados e seu barulho, sabiamente ordenados a significações todas feitas, uma linguagem em operante ou falante cujas palavras vivem de uma vida surda como os animais das grandes profun-

dezas, se unem e se separam como exige sua significação lateral ou indireta. A transparência da linguagem falada, essa brava claridade da palavra que só é som e do sentido que só é sentido, a propriedade que tem aparentemente de extrair o sentido dos sinais, de isolá-lo ao estado puro (na realidade simples presunção de encarná-lo em várias fórmulas em que permanece o mesmo) seu poder pretendido de resumir e de encerrar realmente num só ato todo um tornar-se expressão, esse poder cumulativo, em suma, só é o mais alto ponto de uma acumulação tácita ou implícita do gênero da pintura.

É preciso começar admitindo que a linguagem na maioria dos casos não procede distintamente da pintura. Um romance exprime como um quadro. Pode-se contar o assunto do romance como o do quadro, mas a virtude do romance, como a do quadro, não está no assunto. O que conta — não é tanto que Julien Sorel, sabendo que é traído por Mme. de Rênal, vá a Verrière e tente matá-la — é, após a novela, esse silêncio, essa cavalgada de sonho, essa certeza sem pensamento, essa resolução eterna... Ora, isto não é dito em nenhum lugar. Nenhuma necessidade de *Julien pensava, Julien queria*. Basta, para exprimir, que Stendhal deslize em Julien, passe a um monólogo em Julien, e faça circular sob nossos olhos, em velocidade de viagem, os objetos, os obstáculos, os meios, os acasos. Basta que ele decida contar em três páginas, em vez de contar em dez, e calar aquilo mais que dizer isto. Nem é mesmo que o romancista exprime *escolhendo* e pelo que ele omite tanto quanto pelo que menciona. Pois não se trata nem mesmo para ele de escolher. Consultando os ritmos de sua própria cólera, de sua própria sensibilidade a outrem, ele lhe dá subitamente um corpo imaginário mais vivo que seu próprio corpo, faz como numa segunda vida a viagem de Julien segundo uma cadência de paixão seca que escolhe para ele o visível e o invisível, o que tem a dizer e a calar. A vontade de morte não está em nenhum lugar nas palavras, está entre elas, nos vácuos do espaço, de tempo, de significação que delimitam, como a do movimento no cinema está entre as imagens imóveis que se seguem, ou como as letras, em certos reclames, são menos feitas por alguns traços negros do que pelas praias brancas que indicam vagamente — brancas, mas cheias de sentido, vibrantes de vetores e tão densas quanto o mármore... O romancista entretém com seu leitor — e todo homem com qualquer homem — uma lingua-

gem de iniciados: iniciados ao mundo, ao universo de possíveis que são um corpo humano, uma vida humana. E o que há a dizer, ele supõe conhecido, instala-se na conduta de um personagem e dá ao seu leitor só a assinatura, o traço nervoso e peremptório que deposita no que o cerca. Se é escritor, quer dizer capaz de encontrar as elipses, as elições, as pausas da conduta, o leitor responde à convocação e o alcança no centro do mundo imaginário que ele governa e anima. O romance como o relato de um certo número de acontecimentos, como enunciado de idéias, teses ou conclusões, em suma, como significação direta, prosaica ou manifesta, e o romance como inauguração de um estilo, significação oblíqua ou latente são uma simples relação de homonímia, e é o que Marx bem compreendeu quando adotou Balzac. Não se tratava ali, podemos acreditar, de algum retorno ao liberalismo. Marx queria dizer que uma certa maneira de fazer ver o mundo do dinheiro e os conflitos da sociedade moderna importava mais que as teses, e que essa visão, uma vez adquirida, levaria às suas justas consequências com ou sem o consentimento de Balzac.

Temos bastante razão de condenar o formalismo, mas esquecemos geralmente que o que é condenável nele não é que estime demais a forma, é que a estima pouco demais, ao ponto de destacá-la do sentido. No que ele não é diferente de uma literatura do assunto, que, ela também, destaca o sentido da obra da estrutura. O verdadeiro contrário do formalismo é uma boa teoria da palavra que a distingue de qualquer técnica ou de qualquer instrumento porque ela não é somente meio a serviço de um fim exterior, e que ela tem em si mesma sua moral, sua regra de emprego, sua visão do mundo como um gesto revela toda a verdade de um homem. E esse uso vivo da linguagem é, ao mesmo tempo que o contrário do formalismo, o de uma literatura dos assuntos. Uma linguagem, em efeito, que só procuraria exprimir as próprias coisas, esgotaria seu poder de ensinamento nos enunciados de fato. Uma linguagem, ao contrário que dá nossa perspectiva sobre as coisas, que arranja nelas um relevo, inaugura uma discussão sobre as coisas que não acaba com ela, suscita em si mesma a pesquisa, torna possível a aquisição. O que é insubstituível na obra de arte — o que faz dela não somente uma ocasião de prazer, mas um órgão do espírito cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político se ela é produtiva — é que ela contém melhor que

Idéias, matrizes de idéias; ela nos fornece emblemas dos quais jamais pararemos de desenvolver o sentido, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode encontrar num objeto outra coisa além do que nele pusemos. O que há de ocasional na comunicação literária, o que há de ambíguo o irreduzível à tese em todas as grandes obras de arte não é um defeito provisório da literatura, que poderíamos esperar ultrapassar, é o preço que é preciso pagar para ter uma linguagem conquistadora, que não se limite a enunciar o que já sabíamos, mas nos introduza a experiências estranhas, a perspectivas que não serão jamais as nossas e nos desfaça enfim de nossos preconceitos. Não veríamos jamais nenhuma paisagem nova, se não tivéssemos, com nossos olhos, o meio de surpreender, de interrogar e colocar em forma configurações de espaço e de cor jamais vistas até então. Não faríamos nada se não tivéssemos, com nosso corpo, o meio de saltar por cima todos os meios nervosos e musculares do movimento para nos levar ao objetivo antecipado. É da mesma maneira, imperiosa e breve, que o artista, sem transições nem preparações, nos atira num mundo novo. E como nosso corpo não pode reencontrar-se entre as coisas ou frequentá-las a não ser com a condição de renunciarmos a analisá-lo para usá-lo — a linguagem literária só pode dizer coisas novas com a condição que façamos causa comum com ela, que cessemos de examinar de onde vem para segui-la onde for, que deixemos as palavras, os meios de expressão do livro se envolver nesse bafo de significação que devem ao seu arranjo singular, e todo o escrito virar em direção de um valor segundo e tácito onde alcança quase a irradiação muda da pintura. Tanto quanto o da pintura, o sentido próprio da obra de arte não é logo perceptível como uma deformação coerente imposta ao visível. E sempre assim o será. Críticos bem poderão confundir o modo de expressão de um romancista com o de um outro, fazer entrar a configuração escolhida numa família de outras configurações possíveis — ou mesmo realizadas... Esse trabalho só é legítimo se coloca as diferenças de técnica em relação com as diferenças do projeto e do sentido, e se guardar sobretudo de imaginar que Stendhal, para dizer o que tinha a dizer, pode emprestar o estilo e o relato de Balzac. O pensamento crítico nos explica a nós mesmos o que percebemos no ro-

ciência
mance, e porque o percebemos ali. A linguagem do romanista que mostra ou faz transparecer o verdadeiro e não o toca, ele substitui uma outra linguagem, que pretende possuir seu objeto. Mas ele é como essas descrições de um rosto sobre um passaporte que não nos permitem imaginá-lo. O sistema de idéias e de meios técnicos que ele encontra nas obras de arte, retira-os dessa significação inescotável de que o romance se revestiu quando veio descen- trar, distender, solicitar numa nova direção nosso *imagem* do mundo e as dimensões de nossa experiência. O romance sobrevindo nela a transforma, antes de qualquer signifi- cação, como a linha auxiliar introduzida numa figura abre o caminho à solução.

Responder-se-á talvez que em todo caso a linguagem do crítico, e sobretudo a do filósofo, tem justamente a ambição de converter numa verdadeira possessão o ponto de apoio deslizando que a literatura nos dá sobre a experiên- cia. Restaria a saber — nós nos perguntaremos adiante — se, mesmo nisso, crítica e filosofia não se limitam a exer- cer, como na segunda potência e numa espécie de reitera- ção, o mesmo poder de expressão elíptico que faz a obra de arte. Começamos em todo caso por constatar que à pri- meira vista a filosofia não mais que a arte não investe seu objeto, não o retém em mão de maneira a não deixar nada mais a desejar. As metamorfoses da filosofia de Descar- tes são célebres: nós a iluminamos com nossas luzes como a pintura moderna ilumina Greco ou Tintoreto. Antes de nós, Spinoza, Malebranche, Leibniz tinham, como se sabe, cada um à sua maneira, acentuado, mudado as relações de *figuras* e *fundos* e reivindicado cada um seu Des- cartes. Descartes é bem esse francês de há três séculos que escreveu as *Meditações* e outros livros, respondeu a Hobbes, a Mersenne, a outros, tomou por divisa *larvatus prode* e fez aquela peregrinação a Notre-Dame-de-Lorette, ... mas é também muito mais: como Vermeer, Descartes é uma dessas instituições que se esboçam na história das idéias antes de nela aparecer em pessoa, como o sol se anuncia antes de desvendar subitamente uma paisagem renovada — que, à medida que duram, não cessam de crescer e de transformar em si mesmas os acontecimentos com os quais são confrontadas, até que, insensivelmente, o movimento se inverte, e que o excesso de situações e de relações inassimi- láveis para elas sobre aqueles que podem absorver as altera,

e suscita uma outra forma que no entanto não teria existi- do sem elas. Descartes é Descartes, mas é também tudo o que depois nos parece tê-lo anunciado, no que ele deu senti- do e realidade histórica — e é também tudo o que derivou dele, o ocasionalismo de Malebranche escondido num canto da *Dioptrique*, a substância de Spinoza numa volta das *Respostas às objeções*. Como traçar um limite entre o que ele pensou e o que se pensou a partir dele — entre o que nós lhe devemos e o que nossas interpretações lhe empre- tam? Seus sucessores, é verdade, apóiam lá onde ele pas- sava vivamente, deixam perecer o que ele explicava cuidado- samente. É um grande organismo onde eles transtornam a distribuição dos centros vitais e funções. Mas enfim é ainda ele que os desperta aos seus mais próprios pensa- mentos, que os anima em sua agressão contra ele, e não se pode então mais fazer um inventário rigoroso dos pen- samentos de Descartes como não se pode numa língua fa- zer o inventário dos meios de expressão. Ele concebeu mais vivamente que ninguém a distinção da alma e do corpo, mas *nisso mesmo viu melhor que ninguém o paradoxo* de sua união na utilização da vida. Se quisermos mais do que por seus escritos, desde o começo zumbindo de enxames de pensamentos que iam invadi-los, cercar Descartes pelo que o homem Descartes tinha na cabeça*, na soma de minu- tos de sua vida, a contagem também não é possível: o cam- po de nosso espírito, como nosso campo visual, não é limi- tado por uma fronteira, perde-se numa zona vaga onde os objetos não se pronunciam a não ser fracamente, mas exis- tem com uma espécie de presença. Não é somente falta de informações — falta de um diário datado de seus pensa- mentos — que nos coloca fora de condição para dizer se Descartes, num momento de sua vida, sim ou não, con- cebeu o idealismo, é porque todo pensamento um pouco profundo, não somente no escrito, mas ainda, no homem vivo, coloca em movimento todos os outros. O movimento da segunda *Meditação* é e não é idealismo, segundo o *fô- mamos por verdade*, num sentido não ultrapassável como toda verdade, e que paremos nisso algum tempo, como o quer Descartes, para disso ser penetrado para todo sempre

* O texto trazia em primeiro lugar: "se queremos, mais que a seus escritos... limitar Descartes ao que o homem Descartes...". O autor substituiu limitar por *cercar*, mas não corrigiu o primeiro membro da frase.

— ou que ao contrário pensemos poder inseri-lo como verdade parcial numa verdade mais ampla e continuá-lo em direção a um autor divino do mundo, como Descartes o quer também; segundo façamos da inclinação natural um caso particular da luz natural e interior, ou ao contrário da luz natural uma operação do Deus criador sobre nós. Já que Descartes deu ao menos uma vez a filosofia como meditação, entendamos: não um movimento do espírito em direção de uma verdade exterior e imóvel, mas uma transformação pelo exercício do pensamento no sentido de suas certezas e da própria verdade, é então que ele admite a verdade permanente de cada passo, que suas conclusões as tornam todas válidas e que ele não admite verdade que não se tenha tornado. Há então nele, entre outras coisas, o idealismo. Mas o idealismo como momento não é idealismo, e não está então em Descartes. Mas está já que os outros momentos, em que Descartes o ultrapassa, não são legítimos, e que não passa adiante a não ser esquecendo seu começo... Assim a discussão prossegue como deve entre os comentadores. O inventário dos pensamentos que Descartes vivo formou é impossível para uma razão de princípio que é que nenhum pensamento se deixa separar. O idealismo estava e não estava nele, como, nas adivinhações, o coelho está na folhagem e não está enquanto não a olhamos de um certo ângulo. O pensamento de um filósofo fora de qualquer equívoco dos escritos e tomado, se isso tem um sentido, em si mesmo, no estado nascente, não sendo uma soma de idéias, mas um movimento que arrasta atrás de si um rasto e antecipa seu futuro, a distinção do que ali se encontra e do que as metamorfoses a vir ali encontrarão, não pode, por assim dizer, deixar de ser macroscópica. A comparar os próprios escritos de Descartes — a ordem de seus pensamentos, as palavras de que se serve, o que ele diz claramente e o que nega — com os escritos de Spinoza, as diferenças saltam aos olhos. Mas desde que se entre bastante em seus escritos para que a forma exterior seja ultrapassada, e que apareça no horizonte o problema que lhes é comum, os adversários de antes aparecem engajados um contra o outro na luta mais sutil, onde cada um, o parricida e o infanticida, bate-se com as armas que são também as do outro. É próprio do gesto cultural despertar em outro senão uma consonância, pelo menos um eco. Enquanto que Malebranche escreve a Dortous de Mairan todo o mal que pensa de Spinoza e que se afrontam dois

pensamentos opacos e teimosos, eis que repentinamente no ponto em que eles se chocam, reencontramos mais dois espíritos singulares, cada um fechado sobre si e estranho ao outro: descobrimos que batendo no outro cada um se fere também, não se trata mais de um combate singular, mas de uma tensão, no mundo cartesiano, entre a essência e a existência. Não insinuamos aqui nenhuma conclusão cética: é só no interior de um mesmo mundo cartesiano que os adversários são irmãos; e não o são sem querer: Malebranche só é tão severo com Spinoza porque Spinoza tem o meio de impulsioná-lo bastante longe na estrada do spinozismo e que ele não quer nela ir. Não dizemos então que toda oposição seja vã nem que alguma Providência nas coisas dá razão a todo mundo. Dizemos que num mesmo mundo de cultura os pensamentos de cada um levam ao outro uma vida escondida, ao menos a título de obsessão, que cada um move o outro como é movido por ele, mistura-se ao outro no momento mesmo em que o contesta: isto não é princípio de ceticismo mas, ao contrário, de verdade. É porque, entre os pensamentos, se produz essa difusão, essa osmose, é porque a separação por compartimento dos pensamentos é impossível, é porque a questão de saber a quem pertence um pensamento é desprovida de sentido que habitamos verdadeiramente o mesmo mundo e que há nele para nós uma verdade. E se, enfim, na falta de encontrar nas obras que ele escreveu ou nos pensamentos que viveu o absoluto de Descartes, procurávamos por ele na escolha indivisível que subentendiam não somente essas obras e esses pensamentos favoritos mas também, no dia a dia, essas aventuras e essas ações, certamente chegaríamos assim ao mais individual, ao que “mil anos de História não podem destruir²⁴”. Dizendo sim ou não ao que lhe era dado a ver, a conhecer ou a viver, as decisões irrevogáveis de Descartes colocam um limite que nenhum outro futuro poderá arrancar, e definem, acreditaríamos, um absoluto próprio de Descartes que nenhuma metamorfose pode mudar. No entanto, toda a questão não é saber se dizemos sim ou não, mas por que o dizemos, que sentido damos a esse sim ou a esse não, o que aceitamos exatamente dizendo sim, o que recusamos dizendo não. Já para seus contemporâneos, as decisões de Descartes precisavam ser compreendidas, e eles não o podiam fazer sem nisso colocarem algo

de seu. O próprio Descartes não podia, aos seus próprios olhos, se definir somente pelo que fazia, nem se esmagar em suas decisões, nem se reduzir a elas: ainda era-lhe preciso discernir atrás delas o projeto que manifestavam, o sentido que lhes dava. Ou melhor, cada uma delas só tinha sentido provisório e precisava de continuação para ser totalmente determinada. A constatação do *se esse*, que as *Regulae* colocam no número das naturezas simples, devia em *Meditações* se isolar delas como uma primeira verdade, como uma experiência privilegiada. O sentido do *se esse* de acordo com as *Regulae* ficava então em *sursis*. E como se pode dizer a mesma coisa de todas as outras obras de Descartes, e como o filósofo cessa de escrever ou morrer, não porque acabou sua obra mas porque, abaixo de seu projeto total de viver e de pensar, alguma coisa inesperadamente se desfalca, como toda morte é prematura ao olhar da consciência que ela atinge, a vida e a obra inteira de Descartes só tomam finalmente um sentido irrevogável aos olhos dos sobreviventes, e pela ilusão do espectador estranho. Para Descartes vivo, e tão estreitamente que tivesse sido pressionado para se pronunciar em seu horizonte histórico, em face de tal instituição, de tal filosofia reinante, de tal religião, tão resolutamente ele tenha dito sim a isto, não aquilo, cada decisão longe de ser um absoluto, podia ser interpretada pelos outros. A questão da religião de Descartes não fica decidida pela peregrinação a Notre-Dame-de-Lorette nem pelo que ele disse do catolicismo em suas obras: resta saber o que *podia ser* esse sim, junto ao conjunto de pensamentos que ele exprimiu alhures. Não se trata tanto de saber *se ele* foi religioso mas em que sentido o foi, que função preenchia a religião no conjunto Descartes. Não estava ela só presente nele de maneira marginal, anônima, como um elemento do equipamento histórico de seu tempo e sem compromisso com um centro próprio de seu pensamento, que colocaríamos na claridade natural? Ou, ao contrário, ia ela até o coração do filósofo Descartes, e como ali se compunha com o resto? Essas questões, que chamam nossa interpretação, não seria preciso *postular* que ele mesmo as tenha articulado e resolvido no dia em que decidiu fazer uma peregrinação a Notre-Dame-de-Lorette, e que ele conservou em seu íntimo a solução num âmago que seria o absoluto de Descartes. Não menos obscuro aos seus próprios olhos do que aos nossos, pode acontecer que não tenha tido a chave de sua própria

vida; que, nascido num tempo em que a religião estava estabelecida, ele participasse simplesmente dessa religião geral e unisse crenças e uma luz natural, que nos parecem discordantes, sem lhes procurar centro comum; que, finalmente, ele não tivesse tido chave única dessa vida, que ela só seja enigmática como o é o irracional, o fato puro, a vinculação de um pensamento a um tempo, quer dizer, enigmático em si, sem que em nenhum lugar haja uma solução... Que seja assim ou que, ao contrário, seja a religião, seja o pensamento puro que dê a chave Descartes, enquanto o segredo dele mesmo não era dado exatamente nele; ele tinha, não menos que nós, que decifrá-lo ou inventá-lo e é essa tentativa de interpretação que chamamos sua obra e sua vida. O absoluto de Descartes, o homem Descartes em seu tempo, duro como um diamante, com suas tarefas concretas, suas decisões, seus empreendimentos, nós é que imaginamos, porque ele está morto, e há muito tempo. Quanto a ele, no presente, não pode acontecer que não produza, a cada minuto, uma significação Descartes, com tudo o que as significações comportam de contestável, não pode fazer um gesto sem entrar no labirinto da interpretação de si mesmo esperando que os outros nisso se metam. Mal tocaria ele nesse concurso singular de circunstâncias que constituem seu lugar histórico — ao ensino do colégio de La Flèche, à geometria, à filosofia tal qual lhe deixaram seus predecessores, a essa guerra que vai fazer, a essa serva que lhe dará uma filha, aquela horrível rainha da Suécia que precisa instruir — tudo toma sob seus dedos um sentido Descartes, que se pode compreender de várias maneiras, tudo se põe a funcionar num mundo Descartes, enigmático como todo indivíduo; sua própria vida se põe a testemunhar de uma maneira de tratar a vida e o mundo e, como todos os outros, esse testemunho pede interpretação. Não achamos nem mesmo no indivíduo total *esse próprio de Descartes* que em vão procuramos em seu pensamento, ou melhor, só o achamos ali em enigma, sem a certeza de que o enigma comporta uma resposta. O que faz com que essa vida, acabada há trezentos anos, não tenha ficado enterrada no túmulo de Descartes, que ela permaneça emblema e texto a ler para todos nós, e que ela continue lá embaixo, “desarmada e não vencida, como um limite”, é justamente porque ela já era significação e que nesse sentido ela chamava a metamorfose. Em vão então procuraríamos mesmo aqui alguma coisa que não seja só de Des-

*
cartes. Ele não é singular como uma pedrinha ou como uma essência: é singular como um tom, um estilo ou uma linguagem, quer dizer participável pelos outros, e mais que indivíduo. Mesmo religado à sua vida, o pensamento do filósofo — o mais decidido que exista a ser explicitado, a se definir, a se distinguir — como o pensamento alusivo do romancista não exprime sem subentendido.

Fica que a linguagem, mesmo se de fato recaia na precariedade de formas de expressão mudas tem em princípio outras intenções além delas. O homem que fala ou que escreve toma em relação ao passado uma atitude que só é dele. Todo o mundo, todas as civilizações continuam o passado: os pais de hoje vêem sua infância na de seus próprios filhos, retomam para com eles as condutas de seus próprios pais, ou, então, por rancor, passam ao extremo oposto, praticam a educação libertária se sofreram a educação autoritária, mas, por esse desvio, alcançam frequentemente sua tradição, já que a vertigem da liberdade levará a criança ao sistema da segurança e fará dela em vinte anos um pai autoritário. Cada conduta que assumimos em relação a um filho é percebida por ele não somente em seus efeitos mas ainda em seu princípio. Ele não a sofre somente como filho criança, ele a assume como adulto futuro, não é somente objeto mas já sujeito, fica cúmplice com as próprias severidades que sofre, porque seu pai é um outro ele mesmo. Daí vem que a educação autoritária não faz, como se poderia crer, verdadeiros revoltados: após as revoltas da juventude, vê-se reaparecer no adulto a própria imagem de seu pai. É talvez porque criança, com uma sutileza extraordinária, não percebe somente a rigidez de seus pais mas, por detrás, o fundo de angústia e incerteza que frequentemente a motivam, que sofrendo com uma aprende a sofrer com a outra e, quando vier a hora de ser pai, não fugirá a nenhuma das duas, e entrará por sua conta no labirinto da angústia e da agressão que faz os violentos. Assim, a despeito dos zigzagues, que levam às vezes ao ponto de partida, e porque cada homenzinho, através de cada cuidado de que foi objeto, cada gesto que testemunha, se identifica à forma de vida dos pais, se estabelece uma tradição passiva à qual todo o peso da experiência e das aquisições próprias não serão bastante para trazer alguma mudança. Assim se faz a temível e necessária integração cultural, a retomada de idade em idade de um destino. Claro, as mudanças intervêm — nem que fosse

porque a criança herda conclusões sem ter vivido as premissas e que as condutas aprendidas, isoladas das experiências que as motivam, podem ser por ela investidas de um novo sentido. Mas em todo caso, essas mudanças se fazem na obscuridade, é raro que a criança compreenda sua raça, compreenda as profundas emoções pelas quais começou a viver, e tire disso um ensinamento em vez de deixá-las agir nela. Ela se contenta normalmente em continuá-las, não em sua verdade, mas no que elas têm de injurioso e intolerável. A tradição de uma cultura é na superfície monotonía e ordem, em profundidade tumulto e caos, e a própria rutura não é, mais que a docilidade, uma liberação.

A imensa novidade da expressão é que ela faz, enfim, sair a cultura tácita de seu círculo mortal. Quando as artes aparecem numa cultura, aparece também uma nova relação ao passado. Um artista não se contenta em continuá-lo, pela veneração ou pela revolta; ele o recomeça; não pode, como uma criança, imaginar que sua vida é feita para prolongar outras vidas; se ele pega o pincel, é que num sentido a pintura está ainda por fazer. No entanto, essa própria independência é suspeita: justamente se a pintura está sempre por fazer, as obras que ele produzirá vão-se acrescentar às obras já feitas: elas não as contêm, não as tornam inúteis, elas as recomeçam; a pintura apresenta, mesmo se só foi possível graças a todo um passado de pintura, nega demasiado deliberadamente esse passado para poder ultrapassá-lo verdadeiramente. Ela só pode esquecê-lo. E o preço de sua novidade é que ela faz parecer o que veio antes dela como uma tentativa falha, é que uma outra pintura amanhã a fará parecer como uma outra tentativa falha, e que, enfim, a pintura inteira se dá como um esforço abortado para dizer alguma coisa que permanece sempre a dizer. É aqui que percebemos o próprio da linguagem.

Pois o homem que escreve, se não se contenta em continuar a linguagem que recebeu, ou em redizer as coisas já ditas, não quer também substituí-la por um idioma que, como o quadro, se baste e seja fechado sobre sua própria significação. Quer realizá-la e destruí-la ao mesmo tempo, realizá-la destruindo-a ou destruí-la realizando-a. Ele a destrói como palavra toda feita, que não revela mais em nós do que significações languescientes, e não torna presente o que diz. Ele a realiza no entanto porque a

língua dada que o penetra de parte em parte e já dá uma figura geral aos seus pensamentos mais secretos, não está lá como uma inimiga, e que ao contrário está inteiramente pronta para converter em aquisição o que significa de novo. É como se ela tivesse sido feita para ele, mas também ele feito para ela, como se o dever de falar que lhe determina a língua e à qual ele foi votado aprendendo-a, fosse ele mesmo, a mais justo título que a pulsação de sua vida, ou que a língua instituída já comportasse o escritor em si mesma como um de seus possíveis. Cada pintura nova toma lugar no mundo inaugurado pela primeira pintura, consome o voto do passado, tem dele procuração, age em seu nome, mas não o contém em estado manifesto, ela é memória para nós se conhecemos além a história da pintura, ela não é memória para si, não pretende totalizar o que a tornou possível; a palavra, ao contrário, não contente de ir além, pretende recapitular, recuperar, conter em substância o passado e, como não saberia, a menos que o repetisse textualmente, dá-lo a nós em sua presença, ela o faz sofrer uma preparação que o torna capaz de se manifestar nela: ela quer nos dar a verdade dele. Ela se ata sobre si mesma, se retoma e se reapodera. Ela não se contenta em impulsionar o passado fazendo-se um lugar no mundo, ela quer conservá-lo, em seu espírito ou em seu sentido. As propriedades do número fracionário não tornam falsas as do número inteiro, nem as geometrias não euclidianas as de Euclides, nem mesmo as concepções de Einstein as da física clássica: as novas formulações fazem aparecer as antigas como casos particulares especialmente simples, onde certas possibilidades de variações não foram empregadas, e que só seriam enganadoras se as fizéssemos à medida do próprio ser. A geometria plana é uma geometria no espaço onde se faz uma dimensão nula, o espaço euclidiano um espaço a n dimensões onde se faz $n - 3$ dimensões nulas. A verdade das formulações antigas não é então uma ilusão: são falsas no que negam, são verdadeiras no que afirmam e é depois bem possível ver nisso uma tomada antecipada sobre as explicitações do futuro. É então propriedade do algoritmo conservar as formulações antigas à medida que ele as muda em si mesmas e em seu sentido legítimo, reafirmá-las no momento em que as ultrapassa, salvá-las destruindo-as, e conseqüentemente fazê-las aparecer como partes de uma totalidade em construção, ou como esboços de um conjunto

futuro. Aqui a sedimentação não acumula somente criação sobre criação, ela integra — as primeiras demarques não lançam somente para o futuro um vago apelo, a consumação que ele realiza é aquela mesma que chamava, já que a salva —, ela é a experiência da mesma verdade na qual virá fundir-se. Daí vem que nisso há aquisição da ciência, enquanto que a pintura está sempre em suspenso, daí vem que o algoritmo torna disponíveis as significações que ele conseguiu proferir, quer dizer que elas nos parecem levar, além de suas formulações provisórias, uma existência independente. Ora, há alguma coisa de análogo em toda linguagem. O escritor só se concebe numa língua estabelecida, enquanto cada pintor refaz a sua. E isto quer dizer que a obra da linguagem, construída a partir desse bem comum que é a língua, pretende nela se incorporar. Isto quer dizer também que ela se dá de um só golpe como incluída na língua, ao menos a título de possível; as próprias transformações que leva a ela nela permanecem reconhecíveis após a passagem do escritor, enquanto a experiência de um pintor, passando em seus sucessores, cessa de ser identificável. Isto quer dizer que o passado da linguagem não é somente passado superado, mas também passado compreendido. A pintura é muda.

Há um uso crítico, filosófico, universal da língua, que pretende recuperar as coisas como elas são, enquanto a pintura as transforma em pintura — que pretende recuperar tudo, e a própria linguagem, e o uso que dela fizeram outras doutrinas. Sócrates mata Permênides, mas os assassinatos filosóficos são ao mesmo tempo o reconhecimento de uma filiação. Spinoza pensa exprimir a verdade de Descartes, e, claro, Hegel a verdade de Spinoza, de Descartes e de todos os outros. É evidente, sem outros exemplos, que o filósofo, do momento em que visa à verdade não pensa que ela o tenha esperado para ser verdadeira, visa-a como verdade desde sempre. É essencial à verdade ser integral, enquanto que nenhuma pintura válida jamais pretendeu ser integral. Se, como diz Malraux, a unidade dos estilos só aparece no Museu, na comparação das obras, se ela está entre os quadros ou atrás deles, ao ponto de o Museu fazê-los aparecer como *superartistas*, atrás dos artistas, e a história da pintura como uma onda subterrânea de que nenhum deles esgota a energia, é que o Espírito da Pintura é um espírito fora de si. É, ao contrário, essencial à linguagem procurar

possuir-se, conquistar pela crítica o segredo de suas próprias invenções de estilo, de falar sobre a palavra, em vez de somente empregá-la, enfim o espírito da linguagem é ou pretende ser espírito para si, quereria nada ter a não ser de si. A atitude da linguagem e a da pintura a respeito do tempo são quase opostas. Apesar das roupas dos personagens, da forma dos móveis e dos utensílios que nele figuram, as circunstâncias históricas às quais pode aludir, o quadro instala na mesma hora seu charme numa eternidade sonhadora onde, vários séculos mais tarde, não temos dificuldade em alcançá-lo, sem mesmo ter sido iniciados na história da civilização em que ele nasceu. O escrito, ao contrário, só começa a nos comunicar seu sentido mais durável após nos ter iniciado nas circunstâncias, debates há muito passados: *As Provinciais* não nos diriam nada se não remetessem ao presente as disputas teológicas do século XVII, em *O Vermelho e o Negro* as trevas da Restauração. Mas esse acesso imediato ao durável que a pintura se outorga, ela o paga curiosamente e sofre, muito mais que a linguagem, o movimento do tempo, as próprias obras-primas de Leonardo da Vinci nos fazem pensar mais nele do que em nós, na Itália mais que nos homens. E, ao contrário, a literatura, na própria medida em que ela renuncia à prudência hipócrita da arte, em que ela afronta bravamente o tempo, em que ela mostra, em vez de evocar vagamente, o fundamento em significação para sempre. Sófocles, Tucídides e Platão não refletem a Grécia, eles a fazem ver, mesmo a nós que estamos tão longe. As estátuas de Olímpia, que fazem outro tanto ou mais para nos ligar a ela, alimentam também no estado em que chegaram a nós — embranquecidas, quebradas, destacadas da obra total — um mito fraudulento da Grécia, não resistem ao tempo como o pode fazer um escrito. Manuscritos rasgados, quase ilegíveis, e reduzidos a algumas frases, nos dão mais esclarecimentos do que estátua alguma em pedaços o poderia fazer, porque a significação está neles depositada de outra maneira, concentrada de outra maneira, porque nada iguala a maleabilidade da palavra. A primeira pintura inaugura um mundo, a primeira palavra abre um universo. Enfim a linguagem diz e as vozes da pintura são as vozes do silêncio... Se espremermos o sentido dessa pequena palavra dizer, se esclarecermos o que faz o preço da linguagem, acharemos nela a intenção de desvendar a própria

coisa, de ultrapassar o enunciado em direção do que ele significa. Cada palavra pode reenviar a todas as outras palavras possíveis e tirar delas seu sentido, permanece que no momento em que ela se produz, a tarefa de exprimir não é mais diferenciada, reenviada a outras palavras, ela está feita e nós compreendemos alguma coisa. Dizíamos mais alto com Saussure que um ato singular de palavra não é de si significante e só vem a ser como modulação de um sistema geral de expressão, e desde que se diferencie dos outros gestos lingüísticos que compõem a língua, tão bem que a língua só pode, em suma, carregar diferenças de significações e pressupor uma comunicação geral, mesmo se vaga e inarticulada. É preciso agora acrescentar: a maravilha é que antes de Saussure não sabíamos nada disso, e que o esquecemos ainda cada vez que falamos, por exemplo quando falamos de Saussure. A maravilha é que, simples poder de diferenciar significações, e não de dá-las a quem não as teria, a palavra parece, no entanto, contê-las e veiculá-las. Isto quer dizer que não devemos deduzir o poder significante de cada uma do poder das outras, o que faria círculo, nem mesmo de um poder global da língua: um todo pode ter outras propriedades além de suas partes, não se pode fazer *ex-nihilo*. Cada ato lingüístico, parcial como parte de um todo e ato comum do todo da língua, não se limita a depender seu poder, ele o recria porque nos faz verificar, na evidência do sentido dado e recebido, a capacidade que têm os sujeitos falantes de ultrapassar os sinais em direção do sentido, do qual após tudo o que chamamos língua só é o resultado visível e o registro. Os sinais não evocam somente para nós outros sinais, e isto sem fim, a linguagem não é como uma prisão onde estejamos encerrados ou um guia cujas indicações devêssemos seguir cegamente, porque em seu uso atual, na integração desses mil gestos, aparece, enfim, o que eles querem dizer, e ao que eles nos proporcionam um acesso tão fácil que não teremos nem mais necessidade deles para aí nos referirmos. Mesmo se, em seguida, nos apercebêssemos que não tocamos ainda as próprias coisas, que essa parada na volubilidade de nosso espírito só existia para preparar uma nova partida, que o espaço euclidiano, longe de se oferecer com uma claridade última, tinha ainda a opacidade de um caso muito particular e que sua verdade só era verdade de segunda ordem, que precisava ser fundada numa nova generalização do espaço, permanece que

o movimento pelo qual passamos de uma evidência ingênua a uma evidência que o é menos estabelece entre uma e outra uma relação de implicação que é própria das coisas ditas. O esquizofrênico, como o filósofo, choca-se sobre os paradoxos da existência e um e outro consomem suas forças a se espantar, empenham-se, se quisermos, um e outro, a recuperar completamente o mundo. Mas não ao mesmo ponto. O fracasso do esquizofrênico é sofrido, e só se faz conhecido por algumas frases enigmáticas. O que chamamos o fracasso do filósofo deixa atrás dele todo um rasto de atos de expressão que nos fazem retomar nossa condição. Quando então comparamos a linguagem às formas mudas da expressão — ao gesto, à pintura —, é preciso ver bem que ela não se contenta, como as outras, em desenhar, na superfície do mundo, vetores, direções, uma deformação coerente, um senso tácito. O chimpanzé que aprende a empregar um ramo de árvore para atingir seu objetivo só o faz comumente se os dois objetos puderem ser vistos num só olhar, se estão em contato visual. Ele não vê o ramo de árvore como bastão possível a não ser que ele se ofereça no mesmo campo visual onde figura também o objetivo. É dizer que esse sentido novo do ramo é um feixe de intenções práticas que o reúnem ao objetivo, à iminência de um gesto, ao índice de uma manipulação. Ela nasce sobre o circuito do desejo, entre o corpo e o que procura, e o ramo de árvore só se vem intercalar nesse trajeto porque o facilita, não conserva todas as suas propriedades de ramo de árvore. Os psicólogos mostram que uma caixa é para um chimpanzé ou meio de se sentar ou meio de subir, mas não os dois ao mesmo tempo. Basta que um congênere esteja sentado sobre a caixa para o chimpanzé parar de tratá-la como meio de subir. É dizer que a significação que habita essas condutas é como que viscosa, adere à distribuição fortuita dos objetos, só é significação para um corpo engajado em tal momento em tal tarefa. A significação da linguagem, no momento em que nós a aprendemos, parece ao contrário se liberar de qualquer tarefa. Quando, para encontrar a superfície do paralelograma, eu o trato como um retângulo possível e enuncio aquelas suas propriedades que autorizam por princípio a transformação, não me limito a mudá-lo, pretendo que essa mudança o deixe intato e que no próprio paralelograma, sendo ele um retângulo possível, a superfície é igual ao produto da base pela altura.

Não temos somente substituição de um sentido a outro, mas substituição de sentidos equivalentes, a nova estrutura nos aparece como já presente na antiga, ou a antiga ainda presente na nova, o passado não é simplesmente ultrapassado, é compreendido, o que exprimimos dizendo que há verdade e que aqui emerge o espírito. Antes, como num caleidoscópio, uma nova paisagem era repentinamente dada à ação do animal, oferecendo-lhe algumas condições do fato que ele aproveitaria, agora o mesmo objeto nos revela uma propriedade sua, que tinha antes de nós, que conservará depois. Passamos da ordem das causas à ordem das razões, e de um tempo que acumula as mudanças a um tempo que as compreende.

O que é preciso ver, no entanto, é que não saímos sempre do tempo, nem de um certo campo de pensamento, que aquele que compreende mesmo a geometria nem sempre é um espírito sem situação no mundo natural e na cultura, que ele é herdeiro, no melhor dos casos o fundador, de uma certa linguagem, que a significação não transcende a presença de fatos dos sinais, que como instituição está além das contingências que a fizeram nascer. Certo, quando Galileu conseguiu reunir sob uma significação comum os movimentos uniformemente acelerados, os movimentos uniformemente retardados, como o de uma pedra que se atira para o céu, e o movimento retilíneo uniforme de um corpo que não é submetido à ação de nenhuma força, as três ordens de fatos tornam-se bem as variantes de uma só dinâmica, e nos parece ter fixado uma essência de que eles são só exemplos. Mas esta significação só pode por princípio transparecer através das figuras concretas que ela une. Que ela nos apareça a partir desses casos particulares, isto não é um acidente de sua gênese, que não afetaria a si própria, isto está inscrito em seu conteúdo e se quiséssemos destacá-la das circunstâncias em que se manifesta, ela se anularia sob nossos olhos. Ela não é tanto uma significação além dos fatos que a significam, mas sim o meio pelo qual podemos passar de um a outro, ou o traço de sua geração intelectual. A verdade única e comum, de onde os vemos emanar depois, não está atrás deles como a realidade está atrás da aparência, ela não pode fundar nenhum movimento progressivo pelo qual deduziríamos dela, ela não é sua verdade a não ser com a condição de a mantermos sempre em seu contato. Quando Gauss nota que a soma

dos n primeiros números é feita de $\frac{n}{2}$ somas parciais, consequentemente que cada uma é igual a $n + 1$ e chega

assim à fórmula $\frac{n}{2} (n + 1)$, quando dá esta significação

a toda seqüência contínua de números, o que o assegura de ter descoberto sua essência e verdade, é que *vê* derivar da série de números os pares de valor constantes que vai

contar, em vez de efetuar a soma. A fórmula $\frac{n}{2} (n + 1)$

não leva à essência desse fato matemático, só é demonstrada na medida em que compreendemos, sob o mesmo sinal n duas vezes empregado, a dupla função que ele preenche: a da quantidade de números a somar (n ordinal) e a do número final da série (n cardinal). E qualquer outra fórmula, equivalente aos olhos do algebrista, que podemos tirar

dessa, tal qual $\frac{n + 1}{2} (n)$ ou $\frac{n (n + 1)}{2}$ ou $\frac{(n^2 + n)}{2}$,

só tem valor expressivo por seu intermediário, porque ela só faz ver a relação entre o objeto considerado e sua *verdade*. Claro é permitido a um pensamento cego usar essas últimas fórmulas e nos assegurarmos que os resultados que se obterá por esse meio serão verdadeiros *também*, somente na medida em que tivermos podido construí-los a partir dele, reiterando a operação que nos tinha permitido construí-la a partir da série de números. Assim nada limita nosso poder de formalizar, quer dizer de construir expressões cada vez mais gerais de um mesmo fato, mas, por mais longe que vá a formalização, sua significação permanece como que em *sursis*, não quer atualmente dizer nada e não tem nenhuma verdade enquanto não apoiarmos suas superestruturas sobre uma coisa vista. Significar, significar alguma coisa, este ato decisivo só é consumado quando as construções se aplicam ao percebido como ao que tem significação ou expressão, e o percebido com suas significações viscosas fica em dupla relação com o compreendido: de um lado ele só é esboço e início, chama uma retomada que o fixa e o faz *ser* enfim; de outro ele é seu protótipo e acaba só de fazer do compreendido a verdade atual. Certo,

só é preciso que o sensível, se entendemos por isso a qualidade, contenha tudo o que pertence, e não há mesmo quase nada na percepção humana que seja inteiramente sensível, o sensível é inencontrável. Mas não há nada também que possamos pensar efetivamente e atualmente sem religá-lo ao nosso campo de presença, à existência atual de um percebido, e nesse sentido ele contém tudo. Não há verdade que possa somente se conceber fora de um campo de presença, fora dos limites de uma qualquer situação e de uma estrutura qualquer que seja. É-nos dado sublimar essa situação até chegar a fazê-la parecer como caso particular de toda uma família de situações, mas não de cortar as raízes que nos implantam numa situação. A transparência formal do algoritmo recobre uma operação de vaivém entre as estruturas sensíveis e sua expressão, e toda a gênese de significações médias, mas é preciso reativá-las para pensar o algoritmo?

Embora o próprio da sedimentação nas ciências seja contratar na evidência de uma só tomada uma série de operações, que não precisam mais ser explicitadas para operar em nós, a estrutura assim definida só tem seu pleno sentido e se presta a novos progressos do saber se conserva alguma relação com nossa experiência, e se recomecemos, mesmo por uma via mais curta, a construí-la a partir dela. Nós é que dizemos que as teorias ultrapassadas são conservadas pelas teorias ulteriores: elas só o são mediante uma transposição que converte em transparência aquilo que, nelas, era opaco como todo dado de fato; esses erros só são salvos como verdade, não são então salvos. E talvez com eles nossa teoria deixe, fora de si mesma e suas evidências, uma *franja de saber pressentido* que a ciência, em sua próxima curva, retomará. A ciência válida não é feita de seu presente somente, mas também de sua história.

Se isso é verdade do algoritmo, por razão mais forte o é da linguagem. Hegel é o único a pensar que seu sistema contém a verdade de todos os outros, e se alguém os conhecesse só através de sua síntese, não os conheceria nada. Mesmo se Hegel é verdadeiro do começo ao fim, nada dispensa ler aqueles que vieram antes dele, pois ele não os pode conter a não ser "no que eles afirmam". Conhecidos no que *negam*, oferecem ao leitor uma outra situação de pensamento, que não está em Hegel eminentemente, que

não está absolutamente nele, de onde Hegel é visível num ângulo que ele mesmo ignora. Hegel é o único a pensar que ali não está para outrem e seja aos olhos dos outros exatamente o que ele sabe ser. Mesmo se ele representa um progresso em relação às outras filosofias, pode haver aí, em tal passagem de Descartes ou de Platão, em tal movimento das *Meditações* ou dos *Diálogos*, e justamente por causa das ingenuidades que as mantinham ainda afastadas da verdade hegeliana, um contato com as coisas, uma faixa de significação que só passariam eminentemente na síntese hegeliana, e às quais seria preciso sempre voltar, nem que fosse para compreender Hegel. Hegel é o museu, é todas as filosofias, se quisermos, mas privadas de sua zona de sombra, de sua finitude, de seu impacto vivo, embalsamadas, transformadas, acredita ele, nelas mesmas, mas para dizer a verdade transformada nele. Basta ver como uma verdade depercece quando cessa de ser sozinha e quando é integrada a outra verdade mais ampla — como por exemplo o *cogito*, quando ele passa de Descartes a Malebranche, a Leibniz ou mesmo a Spinoza, cessa de ser um pensamento e torna-se um conceito, um ritual que se rediz na ponta dos lábios — para compreender que a síntese não pode, sob pena de morte, ser uma síntese objetiva, que contivesse efetivamente todos os pensamentos terminados, ou ainda uma síntese real que seria tudo o que eles foram, ou, enfim, uma síntese em e para si que, *no mesmo tempo e sob a mesma relação*, seja e conheça, seja o que conheça, conheça o que é, conserve e supprime, realize e destrua.

Hegel nos diz que a síntese conserva o passado “em sua profundidade presente”. Mas como tem ela profundidade e qual é essa profundidade? É a profundidade do que ela não é mais, é a profundidade do passado, e o pensamento verdadeiro não o engendra, ela nele foi iniciada só pelo fato do passado ou pela passagem do tempo. Se Hegel quer dizer que essa passagem não é simples destruição e que o passado, à medida que se afasta, se transforma em seu sentido, se quer dizer que, a igual distância entre uma ordem de imutáveis naturezas e a circulação dos momentos do tempo que se expulsam um ao outro, podemos depois retrair um encaminhamento de idéias, uma história inteligível e retomar todo o passado em nosso presente vivo, ele tem razão. Mas com essa condição é que essa síntese,

como aquela que nos dá o mundo percebido, permanece da ordem do pré-objetivo e seja contestada por cada um dos termos que une, ou sobretudo é com a condição que cada um deles permaneça, como foi no presente, igual ao todo, o todo do mundo na data considerada e que o encaideamento das filosofias numa história intencional permaneça na confrontação de significações abertas, uma troca de antecipações e de metamorfoses. É certo num sentido que o menor estudante de filosofia hoje pense com menos preconceitos que Descartes, e no sentido que ele está mais perto do verdadeiro, e essa pretensão é postulada por todo homem que se ponha a pensar depois de Descartes. Mas é ainda Descartes que pensa através de seus sobrinhos-netos, e o que podemos dizer contra ele é ainda o eco de sua palavra breve e decidida. É pelos outros que compreendemos Hegel, no tanto que ele os ultrapassa, tanto quanto compreendemos os outros por ele. Um presente que contivesse realmente o passado em todo o seu sentido de passado e, em particular, o passado de todos os passados, o mundo em todo o seu sentido de mundo, seria também um presente sem futuro, já que nisso não haveria mais nenhuma reserva de ser de onde alguma coisa pudesse lhe vir. O ídolo cruel do em si para si hegeliano é exatamente a definição da morte. A sedimentação não é o fim da História. Não há História se nada permanece do que passa e se cada presente, justamente em sua singularidade, não se inscreve uma vez por todas no quadro do que foi e continua a ser. Mas não há também História se este quadro não se cava segundo uma perspectiva temporal, se o sentido que nele aparece não é o sentido de uma gênese, acessível somente a um pensamento aberto como a gênese o foi. Aqui o cúmulo da sabedoria e da manhã é uma ingenuidade profunda.

Quanto à literatura, aceita comumente mais resolutamente nunca ser total, e só nos dá significações abertas. O próprio Mallarmé sabe bem que nada sairia de sua pena se ele não permanecesse absolutamente fiel a seu voto de dizer *tudo*, que só pode escrever livros renunciando ao *Livro*, ou melhor, que o *Livro* só é escrito em vários. Cada escritor sabe bem que, se a língua nos dá mais do que saberíamos encontrar por nós mesmos, não há a idade de ouro da linguagem. Quando recebeu a língua que escreverá, tudo está ainda por fazer, é-lhe preciso refazer *sua* língua no interior dessa língua; ela só lhe fornece uma sinalização exterior das

coisas; o contato pretendido com elas não está no começo da língua, mas no final de seu esforço, e nesse sentido a existência de uma língua dada nos mascara mais do que nos mostra a verdadeira função da palavra. Quando colocamos em contraste a eloquência da linguagem e o silêncio da pintura, é comum compararmos a linguagem clássica e a pintura moderna. Se comparássemos a linguagem do escritor moderno e a aparente eloquência da pintura clássica, talvez o resultado fosse inverso — ainda, ou sobretudo, recontrariamos sob a estreiteza dos pintores clássicos sua profundidade tácita e de novo pintura e linguagem apareceriam iguais no prodígio da expressão.

Todos os homens não pintam, é verdade, no lugar de todos os pintores falarem, e bem além das necessidades da vida, e mesmo de sua pintura. O homem sente-se *em casa* na linguagem como jamais se sentirá na pintura. A linguagem comum ou os dados da língua lhe proporcionam a ilusão de uma expressão absolutamente transparente e que atingiu seu objetivo. Mas após tudo a arte, também, passa nos costumes, é capaz da mesma evidência menor, após um tempo se generaliza, e o que pode permanecer de surrealismo na frente de nossas lojas vale mais ou menos o que pode restar da verdadeira filosofia ou da verdadeira ciência na linguagem do senso comum, e mesmo o que pode restar de Platão em Aristóteles, ou de Descartes em Hegel. Se é legítimo colocar ao ativo da linguagem não somente as línguas, mas também a palavra, seria preciso, para ser equitativo, contar ao ativo da pintura, não somente os atos de expressão registrados, quer dizer os quadros, mas ainda a vida contínua de seu passado no pintor trabalhando. A inferioridade da pintura estaria relacionada então ao fato dela só se registrar em obras e não poder fundar as relações cotidianas dos homens, enquanto que a vida da linguagem, porque usa palavras feitas e uma matéria sonora de que todos somos ricos, se dá o comentário [perpétuo] da língua falada. Não contestamos o próprio da sedimentação *linguajeira*: o poder, próprio às formas críticas da linguagem, senão de destacar as significações dos sinais, o conceito do gesto lingüístico, pelo menos de encontrar, para a mesma significação, vários corpos expressivos, de recortar e retomar uma pela outra suas operações sucessivas ou simultâneas e assim religá-las todas numa só configuração, numa só verdade. Dizemos somente que esse

sistema, se desloca o centro de gravidade de nossa vida, institui para tudo o que podemos ler uma instância de verdade cuja mola não pode ser limitada, e faz assim aparecer a pintura como um modo de expressão *muda* e subordinada, não franqueou no entanto limites próprios à expressão sensível, só faz levá-los mais para longe, e que a *luz natural* que o descobre para nós é aquela mesma que torna visível o sentido do quadro e não mais que ele recupera o mundo sem resto; de maneira que, quando a linguagem tornou-se bastante consciente de si para perceber isso, quando quer paradoxalmente designar e nomear a significação sem nenhum sinal, o que acredita ser o cúmulo da claridade e que seria seu desaparecimento, enfim o que Claudel chama *Sigè l'abime*, é-lhe preciso renunciar a ser a esfera de Parmênides ou a transparência de um cristal cujos lados são visíveis a um só tempo e voltar a ser um mundo cultural, com suas facetas identificáveis, mas também suas fissuras e lacunas.

Precisamos então dizer da linguagem em relação ao sentido o que Simone de Beauvoir diz do corpo em relação ao espírito: que não é primeiro, nem segundo. Não se gosta por princípios e se houve filósofos para fazer, contra o amor, o elogio do casamento, pelo menos eles não pretenderam definir o amor pelo casamento. Ninguém então ousou jamais colocar verdadeiramente a alma no corpo como o piloto em seu navio, nem fazer do corpo um instrumento. E como não é além disso só o corpo que ama (ele arranca àqueles que só queriam viver dele gestos de ternura que vão além dele), ele é nós e ele não é nós, faz tudo e não faz nada. Nem fim, nem meio, ele está sempre misturado a empreendimentos que o ultrapassam, sempre ciumento de sua autonomia, bastante poderoso para se opor a qualquer fim que não fosse deliberado, não tem nenhum a nos propor se enfim nos voltamos para ele e o consultamos. As vezes, e é então que temos o sentimento de ser nós mesmos, ele se presta verdadeiramente ao que queremos, se deixa animar, toma por sua conta uma vida que não é somente a sua; então, é feliz e espontâneo, e nós o somos. A linguagem, ela também, não está a serviço do sentido, e não governa o sentido; de um ao outro não há subordinação, nem distinção que secunde. Aqui ninguém comanda e ninguém obedece; falando ou escrevendo não nos referimos a alguma coisa a dizer que esteja

diante de nós, distinta de toda palavra, o que temos a dizer só é um excesso do que vivemos sobre o que já foi dito. Nós nos instalamos, com nosso aparelho de linguagem, numa certa situação de saber e de história à qual ela é sensível, e nossos enunciados só são o levantamento final dessas trocas. O pensamento político, a despeito das aparências, é da mesma ordem: é sempre a elucidação de uma percepção histórica onde entram todos os nossos conhecimentos, todas as nossas experiências, todos os nossos valores e do qual nossas teses são a formulação esquemática. Toda ação e todo conhecimento que não passam por essa elaboração, que queriam posar *ex-nihilo* dos valores que não tenham tirado de nossa história individual e coletiva, o que faria do cálculo dos meios um procedimento de pensamento todo técnico, traz de volta o conhecimento e a prática a quem dos problemas que queriam resolver. A vida pessoal, o conhecimento e a História só avançam obliquamente, e não reto e imediatamente em direção de fins ou conceitos. O que procuramos demasiado deliberadamente não obtemos, e as idéias, os valores são, ao contrário, dados por acréscimo àquele que soube libertar a fonte, quer dizer, compreender o que vive. Eles só se oferecem primeiro à nossa vida significativa e falante como núcleos resistentes num meio difuso, não se definem e não se circunscrevem, como as coisas percebidas, a não ser pela cumplidade de um fundo, e supõem tanto de sombra quanto de luz. Nem é preciso dizer que os fins aqui prescrevem os meios; não são nada mais que seu estilo comum, são o sentido total dos meios de cada dia, são a figura momentânea desse sentido. E mesmo as mais puras verdades supõem vistas marginais, não estão inteiras no centro de visão clara, e devem seu sentido ao horizonte que propicia à sua volta a sedimentação e a linguagem.

Talvez o leitor dirá aqui que o deixamos com fome e que nos limitamos a um "é assim" que não explica nada. Mas é que a explicação consiste em tornar claro o que era obscuro, a justapor o que estava implicado: ela tem então seu lugar próprio no conhecimento da Natureza em seus começos, quando acredita justamente ter que ver com uma Natureza pura. Mas quando se trata da palavra ou do corpo ou da História, sob pena de destruir o que ela procura compreender, e de achatar por exemplo a linguagem sobre o pensamento ou o pensamento sobre a lingua-

gem, só se poder fazer ver o paradoxo da expressão. A filosofia é o inventário dessa dimensão verdadeiramente universal, onde princípios e conseqüências, meios e fins fazem círculo. Ela só pode, no que toca à linguagem, mostrar com o dedo como, pela deformação coerente dos gestos e dos sons, o homem chega a falar uma língua anônima, e pela deformação coerente dessa língua exprimir o que só existia para ele.

O Algoritmo e o Mistério da Linguagem

Várias vezes contestamos que a linguagem não estivesse ligada ao que significa a não ser pelo hábito e a convenção: é bem mais próximo e bem mais afastado. Num sentido ela dá as costas à significação, não se preocupa com ela. É menos uma tabela de enunciados satisfatórios para pensamentos bem concebidos do que uma profusão de gestos inteiramente ocupados em se diferenciar um do outro e de se recortar. Os fonólogos viram admiravelmente essa vida sublingüística cuja indústria toda é diferenciar e colocar em sistema sinais, e isso não é verdade somente de fonemas antes das palavras, é verdade também de palavras e de toda a língua, que não é primeiro sinal de certas significações, mas poder regulado de diferenciar a cadeia verbal segundo dimensões características de cada língua. Num sentido, a linguagem só tem que ver consigo mesma: no monólogo interior como no diálogo não há *pensamentos*: são palavras que as palavras suscitam e, na medida mesmo em que *pensamos* mais plenamente, as palavras preenchem tão exatamente nosso espírito que nele não deixam um canto vazio para pensamentos puros e para significações que não sejam linguageiras. O mistério é que, no momento mesmo em que a linguagem está assim obsedada por si mesma, lhe é dado, como que por acréscimo, nos abrir a uma significação. Dir-se-ia que é uma lei do espírito de só achar o que ele não procurou. Num instante esse fluxo de palavras se anula como baru-

lho, nos atira em cheio ao que quer dizer, e, se a isso respondemos por palavras ainda, é sem querer: não pensamos mais nas *palavras* que dizemos ou que nos dizem do que na mão que apertamos: ela não passa de um pacote de osso e carne, não é mais do que a própria presença de outrem. Há então uma singular significação da linguagem, tanto mais evidente quanto mais nos abandonamos mais a ela, tanto mais equívoca quanto menos pensamos nela, rebelde a qualquer tomada direta, mas dócil ao encantamento da linguagem, sempre lá quando nos pomos a evocá-la, mas sempre um pouco mais longe que o ponto onde acreditamos atingi-la. Como Paulhan o diz perfeitamente, ela consiste em "clarões sensíveis a quem os vê, escondidos a quem os olha", e a linguagem é feita de "gestos que não se consomem sem alguma negligência".¹ Ele é o primeiro a ter visto que a palavra em exercício não se contenta em designar pensamentos como um número, na rua, designa a casa de meu amigo Paul, mas verdadeiramente se metamorfoseia neles como eles se metamorfoseiam nela: "metamorfose pela qual as palavras cessam de ser acessíveis aos nossos sentidos e perdem seu peso, seu barulho, e suas linhas, seu espaço (para se tornar pensamentos). Mas o pensamento de seu lado renuncia (para se tornar palavras) à sua rapidez ou sua lentidão, à sua surpresa, à sua invisibilidade, ao seu tempo, à consciência interior que dele tomamos".² Tal é bem o mistério da linguagem.

Mas o mistério não nos condena ao silêncio? Se a linguagem é comparável a esse ponto do olho de que falam os fisiologistas, e que nos faz ver todas as coisas, não saberia, evidentemente, se ver a si mesma e não podemos observá-la. Se se furta a quem a procura e se dá a quem a ela renunciara, não se pode considerá-la em face, só resta *pensá-la enviesado, mimar ou manifestar* seu mistério³, só resta ser linguagem, e Paulhan parece resignar-se a isso. No entanto, isto não é possível, e segundo seus próprios princípios. Não se pode mais *ser* simplesmente a linguagem após tê-la colocado em questão: é cientemente que se retornaria a ela e, Paulhan o disse, ela não admite essas homenagens medidas. Ao ponto de reflexão em que Paulhan chegou, ele só pode reencontrar o uso inocente

1. *Les Fleurs de Tarbes*, p. 177.

2. *Clef de la Poésie*, 2.^a ed., N. R. F., 1944, p. 86.

3. *Ibid.*, p. 11.

da linguagem num segundo grau da linguagem, e, *em falando dela*, o que se chama filosofia. Mesmo se for só para *mimar* ou *manifestar* a linguagem, falaremos dela, e aquilo *de* que falaremos não sendo aquele *quem* dela fala, o que diremos não será a definição suficiente. No momento em que acreditamos apreender o mundo, como é sem nós, não é mais ele que apreendemos já que estamos lá para apreendê-lo. Da mesma maneira, permanecerá sempre, atrás de nossos propósitos sobre a linguagem, mais linguagem viva do que eles conseguirão imobilizar sob nosso olhar. No entanto a situação não seria sem saída, esse movimento de regressão não seria vão e vã com ele a filosofia, a não ser que se tratasse de explicar a linguagem, decompô-la, deduzi-la, fundi-la, ou de qualquer outra operação que dela fizesse derivar a clareza própria de uma fonte estranha. Então, a reflexão se daria sempre, sendo reflexão, então palavra, o que ela pretende tomar por tema, e seria por princípio incapaz de obter o que procura. Mas há uma reflexão e há uma filosofia que não pretende constituir seu objetivo, ou rivalizar com ele, ou clareá-lo com uma luz que já não seja sua. Falam-me e eu compreendo. Quando tenho o sentimento de só ter a ver com *palavras* é que a expressão falhou, e, ao contrário, se é bem sucedida, parece-me que penso lá, em voz alta, nessas palavras que eu não disse. Nada é mais convincente do que essa experiência, e não se trata de procurar em outro lugar a não ser nela o que a torna incontestável, substituir a operação da palavra por alguma pura operação de espírito. É somente questão — e é toda a filosofia — de tirar partido dessa evidência, confrontá-la com as idéias feitas que temos da linguagem, da pluralidade dos espíritos, de restabelecê-la justamente em sua dignidade de evidência, que ela perdeu pelo próprio uso da linguagem e porque a comunicação nos parece ir por si, de devolver-lhe, fornecendo-lhe um fundo conveniente sobre o qual se possa destacar, o que ela tem de paradoxal e mesmo de misterioso — enfim de conquistá-la como evidência, o que não é somente exercê-la, o que é mesmo o contrário... O melhor meio de conservar à linguagem o sentido prodigioso que encontramos para ela não é calá-la, renunciar à filosofia e retornar à prática imediata da linguagem: é então que o mistério sossobraria na familiarização. A linguagem só permanece enigmática para quem continua a interrogá-la, quer

dizer a falar dela. O próprio Paulhan põe às vezes o dedo nessa engrenagem. Ele fala em algum lugar⁴ de uma *projeção* de mim em outrem ou de outrem em mim que se faria pela linguagem. Mas aí já é muita filosofia. A pequena palavra de projeção nos arrastará a uma teoria de relações do sentido e das palavras. Tentaremos bem entendê-la como um raciocínio analógico que me faria reencontrar *meus* pensamentos nas palavras de outrem. Mas só é empurrar o problema para mais longe, já que sou capaz de compreender isto mesmo que nunca exprimi. Seria preciso então vir a uma outra idéia da projeção, segundo a qual a palavra de outrem não somente desperta em mim pensamentos já formados, mas ainda me arrasta num movimento de pensamento de que eu não teria sido capaz sozinho, e me abre finalmente a significações estranhas. É preciso então aqui que eu admita que não vivo somente meu próprio pensamento mas que, no exercício da palavra, eu *me torne* aquele que escuto. E é preciso que compreenda finalmente como a palavra pode ser plena de um sentido. Tratemos, então, não de explicar isso, mas de constatar mais precisamente a potência falante, de cercar essa significação que não é nada mais do que o movimento único cujos sinais são o traço visível.

Talvez a veremos melhor, se conseguirmos reencontrá-la até no caos onde a linguagem se retringe a nada mais dizer além do que tenha sido voluntariamente e exatamente definido, a nada designar além do que tenha já tomado posse, nega seu próprio passado para se reconstruir como algoritmo, e onde, em *princípio*, a verdade não é mais esse espírito flutuante, presente em toda parte e jamais localizável que habita a linguagem da literatura e da filosofia, mas uma esfera imutável de relações que não eram menos verdadeiras antes de nossas formulações e não o seriam menos se todos os homens e sua linguagem viessem a desaparecer. Desde que os números inteiros aparecem na história humana, eles se anunciam por certas propriedades que derivam claramente de sua definição: toda propriedade nova que nós lhes encontramos, já que ela deriva também das que serviram primeiro para circunscrevê-los, nos parece tão antiga quanto elas, contemporânea do próprio número; enfim, de toda propriedade ainda desconhecida que o futuro desvendará, nos parece que se

4. *Les Fleurs de Tarbes*, pp. 115 e seguinte.

deve dizer que já *pertence* ao número inteiro; mesmo quando não se sabia ainda que a soma dos n primeiros números inteiros é igual ao produto de $\frac{n}{2}$ por $n + 1$, esta relação não existia entre eles? Se o acaso tivesse feito com que multiplicássemos $\frac{n}{2}$ por $n + 1$, não teríamos en-

contrado um resultado igual à soma dos n primeiros números inteiros, e esta coincidência não resultaria a partir de então da estrutura mesma da série, que devia em seguida fundá-la em verdade? Eu não tinha ainda notado⁵ que a série dos 10 primeiros números inteiros é composta de 5 pares de números cuja soma é constante e igual a $10 + 1$. Não tinha ainda compreendido que isto mesmo é exigido pela natureza da série, em que o crescimento de 1 a 5 obedece exatamente ao mesmo ritmo que o decréscimo de 10 a 6. Mas, enfim, antes que tivesse reconhecido essas relações, o 10 aumentado de uma unidade era igual ao 9 aumentado do 2, ao 8 aumentado do 3, ao 7 aumentado do 4, ao 6 aumentado do 5, e a soma dessas somas à dos dez primeiros números inteiros. Parece que as mudanças de aspecto que introduzo nessa série considerando-a sob esse novo viés estão antecipadamente contidas nos próprios números, e que, quando *exprimo* as relações despercebidas até então, me limito a prelevá-las sobre uma reserva de verdade que é o mundo inteligível dos números. Quando introduzo num desenho um traço novo que muda sua significação — que, por exemplo, metamorfoseia um cubo visto em perspectiva num piso de cozinha —, não é mais o mesmo objetivo que está na minha frente. Quando o chimpanzé que quer atingir um objetivo fora de seu alcance colhe um ramo de árvore para se servir dele como um bastão ou empresta um escabelo para dele se servir como uma escada, sua conduta mostra suficientemente que o ramo em sua nova função não permanece mais ramo para ele, que o escabelo cessa definitivamente de ser um assento para se tornar uma escada: a transformação é irreversível, e não é aqui o *mesmo* objeto que é tratado vez por vez segundo duas perspectivas, é um

5. O exemplo é dado e analisado nesses termos por Wertheimer, in *Productive Thinking*, Harper and Brothers ed., New York and London, 1945.

ramo que se torna um bastão, é um escabelo que se torna uma escada como um movimento sobre o caleidoscópio faz aparecer um espetáculo novo sem que eu possa nele reconhecer o antigo. Entre as estruturações perceptivas ou as da inteligência prática e as construções do conhecimento que abrem sobre uma verdade, há essa diferença que as primeiras, mesmo quando resolvem um problema e respondem a uma interrogação do desejo, só reconhecem cegamente no resultado aquilo mesmo que preparavam. Elas procedem do *eu posso*, a verdade procede de um *eu penso*, de um reconhecimento interior que atravessa segundo seu comprimento a sucessão dos acontecimentos conhecidos, o fundo em valor, a atitude como exemplar e como reiterável por princípio para toda consciência colocada na mesma situação de conhecimento. Mas se a verdade, para permanecer verdade, supõe esse consentimento de si a si, essa interioridade através do tempo, a operação expressiva

que tira de S_n a fórmula $\frac{n}{2} (n + 1)$ deve ser garantida

pela imanência do novo no antigo. Não basta mais que o matemático trate as relações dadas segundo certas receitas operatórias para transformá-las no sentido das relações procuradas, como o chimpanzé trata o ramo de árvore segundo lhe é útil fazê-lo para atingir o objetivo; se ela deve escapar à contingência do acontecimento, e desvendar uma verdade, é preciso que a própria operação seja legitimada pela natureza do ser matemático sobre o qual produz. Parece então que não se pode dar conta do saber exato a não ser com a condição de admitir, ao menos nesse domínio, um pensamento que de si a si abolisse toda a distância que envolve a operação expressiva de sua claridade soberana e reabsorve no algoritmo a obscuridade congênita da linguagem. Ao menos aqui a significação cessa de ter com os sinais a relação suspeita de que falamos: na linguagem, ela fusionava na junção dos sinais, a um só tempo ligada ao seu agenciamento carnal e misteriosamente compartimentado atrás deles; ela brilhava além dos sinais e não era no entanto que sua vibração, como o grito transporta fora e torna presente por todos o próprio sopro e a dor daquele que grita. Na pureza do algoritmo, ela se destaca de todo compromisso com o desenrolar dos sinais que comanda e legitima, e, do mesmo golpe, eles lhe correspondem tão exatamente que a expressão não deixa

nada a desejar e nos parece conter o próprio sentido; as relações emaranhadas da transcendência dão lugar às relações próprias de um sistema de sinais que não têm vida interior e de um sistema de significações que não descendem da existência animal.

Não temos a intenção de contestar o caráter de *verdade* que distingue os enunciados da ciência exata, nem o que há de incomparável no momento em que, reconhecendo uma verdade, toco em alguma coisa que não começou e não acabará de significar comigo. Essa experiência de um acontecimento que subitamente se cava perde sua opacidade, revela uma transparência e se faz sentido para sempre, é constante na cultura e na palavra, e, se quisermos contestá-la, não se saberia mais o que procuramos. Trata-se somente de descobrir suas implicações e de procurar em particular se ela é, em relação à palavra, originária ou derivada — mais precisamente: se não há, até na ciência exata entre os sinais instituídos e as significações *verdadeiras* que eles denotam, uma palavra instituinte que produz tudo. Quando dizemos que as propriedades novamente descobertas de um ser matemático são tão velhas quanto ele, esses próprios termos de *propriedade* e de *ser* contêm já toda uma interpretação de nossa experiência de verdade. A rigor, se vemos somente que certas relações supostas dadas acarretam necessariamente outras relações, é porque escolhemos as primeiras para princípio e para definição do objeto que as outras nos aparecem já como *suas* conseqüências. Tudo o que temos o direito de dizer é que há solidariedade de princípio entre elas, é que há laços indestrutíveis, que, se tais relações são supostas, tais outras o são também, que tais e tais relações são sinônimas. Isto faz bem entre elas uma equivalência que não depende de sua manifestação, isto permite bem dizer que elas constituem um sistema que ignora o tempo, mas as novas relações só podem ter outro sentido de ser naquelas de que derivam, e, destas, não sabemos ainda se *existem* de outra maneira a não ser uma existência matemática, isto é, como puras relações que nos agrada considerar. Sabemos a partir de agora que, livres de propor a nosso exame diferentes objetos, diferentes espaços, por exemplo, não o somos, uma vez o objeto suficientemente determinado, de dizer dele qualquer coisa. E é bem aí uma necessidade que nosso espírito encontra, mas a figura sob

a qual ela lhe aparece depende do ponto de partida que escolheu: o que é constante não é que tal ser matemático nos impõe tais propriedades que seriam suas, é somente que é preciso um ponto de partida e que, tal ponto de partida uma vez escolhido, nosso arbítrio termina aí, e encontra seu limite no encadeamento das conseqüências. Nada nos mostra que essa resistência ao arbitrário sob diferentes formas de que se pode revestir se dirige à operação de uma essência que desenvolve suas propriedades. Em vez de dizer que constatamos certas *propriedades* dos seres matemáticos, diríamos mais exatamente que constatamos a possibilidade de princípio de enriquecer e de precisar as relações que serviram para definir nosso objetivo, de prosseguir a construção de conjuntos matemáticos coerentes somente esboçados por nossas definições. E certo, esta possibilidade não é nada, esta coerência não é fortuita, essa validade não é ilusória, mas ela não permite dizer que as relações novas fossem verdadeiras *antes* de serem reveladas, nem que as primeiras relações estabelecidas trazem na existência as seguintes. Só se pode fazê-lo se fizermos a hipótese dos primeiros em alguma realidade física: o círculo traçado sobre a areia já *tinha* raios iguais, o triângulo uma soma de ângulos iguais a duas retas... e todas as outras propriedades que a geometria devia destacar. Se pudéssemos subtrair de nossa concepção do ser matemático todo suporte desse gênero, ele não nos pareceria como intemporal; mas sobretudo como um vir a ser de conhecimento.

Esse vir a ser não é fortuito. Cada uma das *démarches* que o marcam é *legítima*, não é um acontecimento qualquer, é prescrita, é em todo caso justificada após pelas *démarches* precedentes, e se a essência não está no princípio de nossa ciência, está nela presente em todo caso como seu objetivo, e o vir a ser do conhecimento dirige-se para a totalidade de um sentido. É verdade, mas a essência como futuro de saber não é uma essência, é o que chamamos uma estrutura. Sua relação com o conhecimento efetivo é aquela da coisa percebida à percepção. A percepção, que é acontecimento, abre sobre uma coisa percebida que lhe aparece como anterior a ela, como verdadeira antes dela. E se ela reafirma sempre a preexistência do mundo, é justamente *porque ela é acontecimento*, porque o sujeito que percebe já está enganado no ser por *campos perceptivos* de

sentidos, mais geralmente um corpo que é feito para explorar o mundo. O que vem estimular o aparelho perceptivo desperta entre ele e o mundo uma familiaridade primordial, que exprimimos dizendo que o percebido existia antes da percepção. De um só golpe, os dados atuais significam bem além do que trazem, encontram no sujeito que percebe um eco desmesurado, e é o que lhes permite nos aparecer como perspectivas sobre uma coisa atual, enquanto que a explicitação dessa coisa iria ao infinito e não seria acabada. A verdade matemática, trazida ao que constatamos verdadeiramente, não é de outra espécie. Se somos quase irresistivelmente tentados, para pensar a essência do círculo, a imaginar um círculo traçado na areia que já *tem* todas as *suas* propriedades, é que nossa própria noção da essência é formada ao contato e à imitação da coisa percebida tal qual a percepção no-la apresenta: mais velha que a própria percepção, em si, ser puro antes do sujeito. E como não se trata, na percepção, de uma contradição, mas ao contrário sua própria definição, de *ser* um acontecimento e de *abrir sobre* uma verdade, é preciso compreendermos também que a verdade, a serviço das matemáticas, se oferece a um sujeito já engajado nela, e tira proveito dos laços carnis que o unem a ela.

Isto não é reduzir a evidências da matemática a da percepção. Não negamos certamente, vamos ver, a originalidade da ordem do conhecimento a respeito da ordem do percebido. Tentamos somente desfazer o tecido intencional que religa uma a outra, reencontrar as vias da sublimação que conserva e transforma o mundo percebido no mundo falado, e isto só é possível se descrevemos a operação de palavra como uma retomada, uma reconquista da tese do mundo, análoga em sua ordem à percepção e diferente dela. O fato é que toda idéia matemática se apresenta a nós com o caráter de uma construção posterior, de uma reconquista. Jamais as construções da cultura têm a solidez das coisas naturais, jamais estão lá como elas; há a cada manhã, após a ruptura da noite, um contato a retomar com elas; elas permanecem impalpáveis, flutuam no ar da cidade, mas o campo não as contém. Se, no entanto, em pleno pensamento, as verdades da cultura nos parecem à medida do ser e se tantas filosofias fazem repousar o mundo sobre elas, é que o conhecimento continua sobre o arremesso da percepção, é que ele utiliza a tese

do mundo que é o seu som fundamental. Acreditamos que a verdade é eterna porque ela exprime o mundo percebido e que a percepção implica num mundo que funcionava antes dela segundo princípios que reencontra e que não coloca. É de um só movimento que o conhecimento se enraíza na percepção e que dela se distingue. É um esforço para reaprender, interiorizar, possuir verdadeiramente um sentido que foge através da percepção ao mesmo tempo que ali se forma, porque só tem interesse para o eco que o ser tira dela mesma, não para o ressoador, esse seu outro, que torna possível o eco. A percepção nos abre a um mundo já constituído, e só pode reconstituí-lo. Esse redobramento significa ao mesmo tempo que o mundo se oferece como anterior à percepção e que nós nos limitamos a registrá-lo, que queríamos engendrâ-lo. Já o sentido do percebido é sombra levada das operações que nos aprontamos a executar sobre as coisas, não é nada mais que nosso levantamento sobre elas, nossa situação a respeito delas. Cada vetor do espetáculo percebido coloca, além de seu aspecto do momento, o princípio de certas equivalências nas variações possíveis do espetáculo, inaugura por sua parte um *estilo* da explicação dos objetos e um *estilo* de nossos movimentos em relação a eles. Essa linguagem muda o operacional da percepção e põe em movimento um procedimento de conhecimento que não basta para completá-la. Tão firme que seja minha tomada perceptiva sobre o mundo, ela é toda dependente do movimento centrífugo que me atira para ele, e não o retomarei jamais a não ser com a condição de colocar eu mesmo e espontaneamente dimensões novas de sua significação. Aqui começa a palavra, o estilo de conhecimento, a verdade no sentido dos lógicos. Ela é chamada, desde seu primeiro momento, pela evidência perceptiva, ela a continua, não se reduz a isso.

Uma vez colocada em evidência a referência à tese do mundo — sempre subentendida pelo pensamento matemático, e que lhe permite se dar como o reflexo de um mundo inteligível —, como podemos nós compreender a verdade matemática e sobretudo — é nosso objetivo — a expressão algorítmica que ela se dá? É claro primeiro que as *propriedades* da série de números inteiros não estão *contidas* nesta série. Uma vez destacada da analogia perceptiva que faz dela *alguma coisa* (*etwas überhaupt*) ela não passa

a cada momento de ser o conjunto de relações que foram estabelecidas a seu respeito, *mais um horizonte aberto de relações a construir*. Esse horizonte não é o modo de apresentação de um ser matemático em si acabado: a cada momento, não há verdadeiramente nada mais no céu e sobre a terra a não ser as propriedades conhecidas do número inteiro. Pode-se dizer, se quisermos, que as propriedades desconhecidas já são operantes nos conjuntos de objetos que encarnam os números, mas aí é só uma maneira de falar: quer-se exprimir assim que tudo o que revelará como números será tão logo verdade das coisas enumeradas, o que é bem certo, mas não implica em ne-

nhuma preexistência do verdadeiro. A relação nova $\frac{n}{2}$

($n + 1$), esta significação nova da série de números inteiros aí aparece com a condição que reconsideremos e que reestruturaremos S_n . É preciso que eu note que o progresso de 1 a 5 é exatamente simétrico da regressão de 10 a 5, que assim chego a conceber um valor constante das somas $10 + 1, 9 + 1, 8 + 3$, etc., e que, enfim, decomponho a série em pares cada vez iguais a $n + 1$ e cujo número só

saberia ser igual a $\frac{n}{2}$. Claro, essas transformações que são, no interior de um objeto aritmético, o equivalente de uma construção em geometria, são sempre possíveis; eu me asseguro que elas não se devem a algum acidente, mas aos elementos de estrutura que definem a série de números — e nesse sentido dele resultam. Mas *elas não fazem parte*, só aparecem diante de uma certa interrogação que faço à *estrutura* da série dos números, ou melhor, que ela me propõe enquanto é situação aberta e a acabar, enquanto se oferece como *a conhecer*. A operação pela qual exprimo

S_n nos termos $\frac{n}{2} (n + 1)$ só é possível se na fórmula

final percebo a dupla função de n , primeiro como número cardinal, em seguida como número ordinal. Não é uma dessas transformações cegas pelas quais eu poderia em seguida passar a $\frac{n + 1}{2} n$ ou a $\frac{n^2 + n}{2}$. Percebo que

$\frac{n}{2} (n + 1)$ resulta de S_n à razão da estrutura de S_n ,

é então que aprendo o que é uma verdade matemática. E, mesmo se em seguida exploro a fundo a fórmula obtida pelos processos mecânicos de cálculo, só se tratará aí de uma operação segunda e menor, que não nos ensina o que é a verdade. Nada seria mudado ao que adiantamos lá se fosse possível constituir um algoritmo que exprimisse por relações lógicas as propriedades da estrutura da série dos números inteiros: do momento que essas relações formais fornecessem — e é a hipótese — um equivalente exato da estrutura do número, elas seriam, como esta última, a ocasião de construir a relação nova, mais que a conteriam. Nosso objetivo aqui não é mostrar que o pensamento matemático se apóia sobre o sensível, mas que é criador e que podemos fazer outro tanto a propósito de uma matemática formalizada. Já que a construção da conseqüência é uma demonstração e só se apóia sobre o que define o número inteiro, eu bem poderia dizer, quando ela está acabada, que a fórmula obtida é exigida pelas fórmulas iniciais, ou a significação nova da série pela própria série. Mas é uma ilusão retrospectiva. É assim que meu conhecimento presente vê seu próprio passado, não é assim que ele foi, mesmo no inverso das coisas. As conseqüências não eram iminentes à hipótese: só eram pré-traçadas na estrutura como sistema aberto e engajado no vir a ser de meu pensamento, e quando remanejo essa estrutura segundo seus próprios vetores, é sobretudo a nova configuração que retoma e salva a antiga, a contém eminentemente, se identifica com ela ou a reconhece como indiscernível de si. É de meu movimento de conhecimento que resulta a síntese que o torna possível. As geometrias não euclidianas contêm isto de Euclides como caso particular, mas não o inverso. O essencial do pensamento matemático é então neste momento em que uma estrutura se descentra, se abre a uma interrogação e se reorganiza segundo um sentido novo que no entanto é o sentido dessa própria estrutura. A verdade do resultado, seu valor independente de acontecimento vem de que não se trata de uma *mudança* onde as relações iniciais parecem para serem substituídas por outras nas quais não seriam reconhecíveis, mas de uma reestruturação que, de uma ponta a outra, se sabe, está em con-

cordância consigo, que era anunciada pelos vetores da estrutura dada, por seu estilo, tão bem que cada mudança efetiva vinha preencher uma intenção, cada antecipação recebe da construção a consumação que espera. Trata-se aí de um verdadeiro *vir a ser do sentido*, onde o *vir a ser* não é mais sucessão objetiva, transformação de fato, mas um vir a ser si mesmo, um vir a ser sentido. Quando digo que há aqui verdade, isto não significa que experimento, entre a hipótese e a conclusão, uma relação de identidade que não deixaria nada a desejar, ou que vejo uma derivar da outra numa transparência absoluta: só há significação que se cerca de um horizonte de convicções ingênuas e então não chama outras explicitações, nenhuma operação expressiva que esgote seu objeto, e as demonstrações de Euclides tinham seu rigor embora fossem sempre gravadas com um coeficiente de facticidade, apoiadas numa intuição maciça do espaço que só devia ser tematizado mais tarde. Para que haja verdade nisso é preciso e basta que a reestruturação que dá o sentido novo retome verdadeiramente a estrutura inicial, apesar de suas lacunas ou de suas opacidades. Novas tematizações, em seguida, virão preencher as lacunas e dissolver as opacidades, mas além de que serão elas próprias parciais, não farão com que, suposto um triângulo euclidiano, ele não tenha as propriedades que sabemos, as transformações legítimas que conduzem do universo euclidiano às suas propriedades não cessarão de ser alguma coisa que se compreende, e que falta somente traduzir numa linguagem mais geral. O lugar próprio da verdade é, então, esta retomada do objeto de pensamento em sua significação nova, mesmo se o objeto conserva ainda, em suas dobras, relações que utilizamos sem perceber. O fato é que neste momento alguma coisa está adquirida, há verdade, a estrutura se propulsa para essas transformações. E a consciência de verdade avança como o lagostim, virado para seu ponto de partida, em direção dessa estrutura *da qual* ela exprime a significação. Tal é a operação viva que sustenta os sinais do algoritmo. Se só consideramos seu resultado, pode-se acreditar que ela não criou nada: na fórmula

$\frac{n}{2} (n + 1)$ só entram termos emprestados à hipótese,

religados pela operação da álgebra. A significação nova é representada pelos sinais e as significações dadas, sem

que estes, como acontece na linguagem, sejam desviados de seu sentido inicial. A expressão algorítmica é *exata* por causa da exata equivalência que estabelece entre as relações dadas e as que concluímos. Mas a fórmula nova só é fórmula *da* nova significação, só a exprime verdadeiramente com a condição de darmos, por exemplo, ao termo *n* primeiro o sentido ordinal, em seguida o sentido cardinal, e isto só é possível se nos referirmos à configuração da série dos números sob o aspecto novo que nossa interrogação acaba de lhe dar. Ora, aqui reaparece o *movido* da reestruturação que é característica da linguagem. Nós o esquecemos em seguida, logo que conseguimos encontrar a fórmula, e acreditamos então na preexistência do verdadeiro. Mas ele está sempre lá, ele só dá sentido à fórmula. A expressão algorítmica é então segundo. É um caso particular da palavra. Acreditamos que os sinais aqui recobrem exatamente a intenção, que a significação é conquistada sem mais, e que enfim o estilo que prescrevia à estrutura as transformações que lhes demos é inteiramente dominado por nós. Mas é porque omitimos de mencionar o ultrapassamento da estrutura em direção de suas transformações. E, certo, é sempre possível por princípio, já que só consideramos as invariantes da estrutura estudada, não as particularidades contingentes de um traçado ou de uma figura. Mas é um ultrapassamento, não é uma identidade imóvel, e aqui, como a linguagem, a verdade é não adequação, mas antecipação, retomada, deslizamento de sentido, e só se toca numa espécie de distância. O pensado não é o percebido, o conhecimento não é a percepção, a palavra não é um gesto entre todos os gestos, mas a palavra é o veículo de nosso movimento em direção da verdade, como o corpo é o veículo do ser no mundo.

A Percepção de Outrem e o Diálogo

O algoritmo e a ciência exata falam *das coisas*, só supõem no seu interlocutor ideal o conhecimento das definições, não procuram seduzi-lo, não esperam dele nenhuma cumplicidade, e, em princípio, o conduzem como que pela mão do que ele sabe ao que deve aprender, sem que tenha de deixar a evidência interior pela sedução da palavra. Se mesmo nessa ordem das puras significações e dos puros sinais, o sentido novo só sai do sentido antigo por uma transformação que se faz fora do algoritmo, que é sempre suposta por ele, se então a verdade matemática só aparece a um sujeito para quem há estruturas, situações, uma perspectiva, a mais forte razão devemos admitir que o conhecimento *linguajeiro* suscita nas significações dadas transformações que só ali eram contidas como a literatura francesa é contida na língua francesa, ou as obras futuras de um escritor em seu estilo — e definir como a própria função da palavra seu poder de dizer no total mais do que diz palavra por palavra, e se ultrapassar ela mesma, que se trate de lançar outrem em direção do que sei e que ainda não compreendeu, ou de levar a mim mesmo em direção do que vou compreender.

Esta antecipação, este pisoteamento, esta transgressão, esta operação violenta pela qual construo na figura, transformo a operação, faço-as tornarem-se o que são, mudo-as nelas mesmas — na literatura ou na filosofia, é a palavra que consuma. E, claro, não mais que na geo-

metria o fato físico de um novo traçado não é uma construção, não mais que nas artes da palavra a existência física dos sons, o traçado das letras sobre o papel, ou mesmo a presença de fato de tais palavras segundo o sentido que lhes dá o dicionário, de tais frases feitas, basta a lhes dar sentido: a operação tem seu interior, e toda a seqüência de palavras não passa de seu rasto, só indica os pontos de passagens. Mas as significações adquiridas só contêm a significação nova no estado de traço ou de horizonte, é ela que se reconhecerá neles e mesmo retomando-os os esquecerá no que tinham de parcial e ingênuo, ela só reilumina reflexos instantâneos na profundidade do saber passado, só o toca a distância. Dele a ela há invocação, dela a ele resposta e aquiescimento, e o que religa num só movimento a seqüência das palavras de que é feito um livro, é um mesmo imperceptível desvio em relação ao uso, é a constância de uma certa extravagância. Pode-se, entrando num cômodo, ver que *alguma coisa* foi mudada, sem saber dizer o quê. Novidade de uso, definida por um certo e constante desvio de que não sabemos logo nos dar conta, o sentido do livro é linguajeiro. As configurações de nosso mundo são todas mudadas porque uma dentre elas foi arrancada à sua simples existência para representar todas as outras e se tornar chave ou estilo deste mundo, meio geral de interpretá-lo. Frequentemente falamos desses *pensamentos* cartesianos que vagavam em Santo Agostinho, em Aristóteles mesmo, mas que ali só levavam uma vida morna e sem futuro, como se toda a significação de um pensamento, todo espírito de uma verdade viesse de seu relevo, de seus contornos, de sua iluminação. Santo Agostinho caiu sobre o *Cogito*, Descartes da *Dioptrique* sobre o ocasionalismo, Balzac encontrou uma vez o tom de Giraudoux — mas não o viram e Descartes resta a ser feito após Santo Agostinho, Malebranche após Descartes, Giraudoux após Balzac. O mais alto ponto de verdade não passa então ainda de perspectiva e constatamos, ao lado da verdade de adequação que seria a do algoritmo, se jamais o algoritmo pudesse se destacar da vida pensante que o contém, uma verdade por transparência, confronto e retomada, à qual participamos não porque pensamos a *mesma coisa*, mas porque, cada um à nossa maneira, somos por ela concernidos e atingidos. O escritor fala bem do mundo e das coisas, ele também, mas não finge dirigir-se em todos a um só espírito puro, dirige-

se neles justamente à maneira que tem de se instalar no mundo, diante da vida e diante da morte, toma-os onde estão, e arranjando entre os objetos, os acontecimentos, os homens, intervalos, planos, iluminações, toca neles as mais secretas instalações, se ataca aos seus laços fundamentais com o mundo e transforma em meio de verdade sua mais profunda parcialidade. O algoritmo fala das coisas e atinge por acréscimo os homens. O escrito fala aos homens e alcança através deles a verdade. Não compreendemos totalmente esse salto das coisas para seu sentido, essa descontinuidade do saber, que está em seu mais alto ponto na palavra, a não ser que o compreendamos como pisoteamento do eu sobre outrem e de outrem sobre mim...

Entremos, então, um pouco no diálogo — e primeiro na relação silenciosa com outrem —, se queremos compreender o poder mais próprio da palavra.

Não notamos o suficiente que outrem nunca se apresenta de face. Mesmo quando, no auge da discussão, eu *enfrento* o adversário, não é nesse rosto violento, ameaçador, não é nem mesmo nessa voz que vem para mim através do espaço que se encontra verdadeiramente a intenção que me atinge. O adversário jamais é totalmente localizado: sua voz, sua gesticulação, seus tiques, não passam de efeitos, uma espécie de encenação, uma cerimônia. O organizador está tão bem mascarado, que fico inteiramente surpreso quando minhas respostas funcionam: o porta-voz se embaraça, solta alguns suspiros, alguns sons trêmulos, alguns *sinais de inteligência*; é preciso acreditar que havia alguém lá. Mas onde? Não nessa voz cheia demais, não nesse rosto zebrado de traços como um objeto gasto. Não mais *atrás* desse aparelho: bem sei que lá só há *trevas repletas de órgãos*. O corpo de outrem está na minha frente — mas, quanto a ele, leva uma singular existência: *entre* eu que penso e esse corpo, ou sobretudo perto de mim, ao meu lado, ele é como uma réplica de mim mesmo, um duplo errante, obseda o que me cerca mais do que aí aparece, é a resposta inopinada que recebo de alhures, como se por milagre as coisas se pusessem a dizer meus pensamentos, é sempre para mim que seriam pensantes e falantes, já que são coisas e que eu sou eu*.

* O texto da frase está manifestamente inacabado. Após *dizer meus pensamentos*, o autor esboçou duas subordinadas que riscou, e depois, na releitura, sem dúvida, inscreveu por cima um *ou como*, que deixou sem seqüência.

Outrem aos meus olhos, fica então sempre à margem do que vejo e escuto, está ao meu lado, do meu lado ou atrás de mim, não está nesse lugar que meu olhar esmaga e esvazia de todo *interior*. Todo outro é um outro eu mesmo. É como esse duplo que o doente sempre sente ao seu lado, que se lhe assemelha como um irmão, que nunca saberia fixar sem fazê-lo desaparecer, e que visivelmente só é um prolongamento além dele mesmo, já que um pouco de atenção basta para reduzi-lo. Eu e outrem somos como dois círculos *quase* concêntricos, e que só se distinguem por uma leve e misteriosa deslocação. Esse aparentamento é talvez o que nos permitirá compreender a relação a outrem, que por outro lado é inconcebível se tento abordar outrem de face, e por seu lado escarpado. Fica que outrem não é eu, e que é bem preciso chegar à oposição. Faço o outro à minha imagem, mas como *pode ele nisso ter para mim uma imagem de mim?* Não sou até o fim do universo, não sou, sozinho, co-extensivo a tudo o que posso ver, ouvir, compreender ou fingir? Como, sobre essa totalidade que sou haveria uma vista exterior? De onde seria ela tomada? É bem isso no entanto o que acontece quando outrem me aparece. Nesse infinito que eu era alguma coisa ainda se acrescenta, um rebento cresce, eu me desdubro, dou à luz, esse outro é feito de minha substância, e no entanto não é mais eu. Como isto é possível? Como o *eu penso* poderia emigrar fora de mim, já que é eu? Os olhares que eu passeava sobre o mundo como o cego tateia os objetos com seu bastão, alguém os apreendeu pela outra ponta, e os volta contra mim para me tocar por minha vez. Não me contento mais em sentir: sinto que me sentem, e que me sentem quando estou sentindo, e sentindo esse fato mesmo que me sentem... Não é preciso dizer somente que habito a partir de então um outro corpo: isso só faria um segundo eu-mesmo, um segundo domicílio para mim. Mas *há um eu que é outro*, que está instalado alhures e me destitui de minha posição central, embora, de toda evidência, só possa tirar de sua filiação sua qualidade de mim. Os papéis do sujeito e do que ele vê se trocam e se invertem: eu acreditava dar ao que eu via seu sentido de coisa vista, e uma dessas coisas repentinamente se furta a essa condição, o espetáculo vem a se dar a si mesmo um espectador que não sou eu, e que é copiado sobre mim. Como isso é possível? Como posso ver alguma coisa que se põe a ver?

Dissemos, não compreenderemos jamais que outrem apareça diante de nós; o que está diante de nós é objeto. É preciso compreender bem que o problema não é este. É compreender como me desdubro, como me descentralizo. A experiência de outrem é sempre a de uma réplica de mim, de uma réplica a mim. A solução deve ser procurada do lado dessa estranha filiação que para sempre faz de outrem meu segundo, mesmo quando o prefiro a mim e me sacrifico a ele. É no mais secreto de mim mesmo que se faz a estranha articulação com outrem; o mistério de outrem não passa do mistério de mim mesmo. Que um segundo espectador do mundo possa nascer de mim, não está excluído, está ao contrário feito possível por mim mesmo, se pelo menos reconheço meus próprios paradoxos. O que faz que eu sou único, minha propriedade fundamental de *me sentir*, ela* tende paradoxalmente a se difundir; é porque sou totalidade que sou capaz de pôr no mundo outrem e de me ver limitado por ele. Pois o milagre da percepção de outrem está primeiro nisto que tudo o que pode jamais valer como ser aos meus olhos só o faz acedendo, diretamente ou não, ao meu campo, aparecendo no balanço de minha experiência, entrando em meu mundo, o que quer dizer que o que é meu é verdadeiro e reivindica como sua testemunha não somente eu mesmo no que tenho de limitado, mas ainda um outro X, e finalmente um espectador absoluto — se um outro, se um espectador absoluto fossem concebíveis. Tudo está pronto em mim para acolher esses testemunhos. Resta saber como se poderão introduzir até mim. Isso será ainda porque o meu é meu, e porque meu campo vale para mim como meio universal do ser. Olho esse homem imóvel no sono, e que repentinamente desperta. Ele abre os olhos, faz um gesto para seu chapéu caído ao seu lado e o toma para se garantir contra o sol. O que finalmente me convence que meu sol é também dele, que ele o vê e sente como eu, e que, enfim, somos dois a perceber o mundo, é precisamente o que, à primeira vista, me proíbe de conceber outrem: a saber que seu corpo faz parte de meus objetos,

* O autor modificou sua frase inicial que começava por *minha propriedade primordial*; não corrigiu *ela* que reenviava ao primeiro sujeito.

que é um deles, que figura em meu mundo. Quando o homem adormecido entre meus objetos começa a lhes dirigir gestos, usá-los, não posso duvidar um instante que o mundo ao qual se dirige seja verdadeiramente o mesmo que percebo. *Se ele percebe alguma coisa*, será bem meu próprio mundo já que nele está nascendo. Mas por que o perceberia, como poderia eu conceber que ele o faça? Se o que ele vai perceber, inevitavelmente, é o mesmo que é percebido por mim, pelo menos essa percepção sua do mundo que estou supondo não tem lugar em meu mundo. Onde a colocaria eu? Ela não está nesse corpo, que só é tecidos, sangue e ossos. Não está sobre o trajeto desse corpo às coisas pois só há, sobre esse trajeto, coisas ainda, ou raios luminosos, vibrações, e eis muito tempo que renunciamos às imagens esvoaçantes de Epicuro. Quanto ao *espírito*, é eu, não posso, então, colocar nisso outra percepção do mundo. Outrem então não está nas coisas, não está em seu corpo e no é eu. Não podemos colocá-lo em nenhum lugar e efetivamente nós não o colocamos em nenhum lugar, nem no em si, nem no por si, que é eu. Só há lugar para ele em *meu campo*, mas esse lugar pelo menos está pronto para ele desde que comecei a perceber. Desde o primeiro momento em que usei meu corpo para explorar o mundo, soube que essa relação corporal com o mundo podia ser generalizada, uma ínfima distância estabeleceu-se entre mim e o ser que reservava os direitos de uma outra percepção do mesmo ser. Outrem não está em nenhum lugar no ser, é por detrás que ele desliza em minha percepção: a experiência que faço de minha tomada sobre o mundo é o que me torna capaz de nele reconhecer uma outra e de perceber um outro eu mesmo, se somente, no interior de meu mundo, se esboça um gesto semelhante ao meu. No momento em que o homem desperta ao sol e estende a mão para seu chapéu, entre esse sol que *me* queima e faz piscar *meus* olhos, e o gesto que *lá* de longe ameniza minha fadiga, entre essa fronte consumada *lá* e o gesto de proteção que chama de minha parte, um laço é atado sem que eu nada tenha que decidir, e se sou incapaz para todo sempre de viver efetivamente a queimadura que o outro sofreu, a mordida do mundo tal qual a sinto sobre meu corpo é ferimento para tudo que aí está exposto como eu, e particularmente para esse corpo que

começa a se defender contra ele. É ele que vai animar o adormecido antes imóvel, e que vai ajustar-se aos seus gestos como sua razão de ser.

Na medida em que adere ao meu corpo como a túnica de Nessus, o mundo não é somente para mim, mas para tudo o que, nele, faz sinal para ele. Há uma universalidade do sentir — e é sobre ela que repousa nossa identificação, e generalização de meu corpo, a percepção de outrem. Percebo comportamentos imergidos no mesmo mundo que eu, porque o mundo que percebo arrasta ainda com ele minha corporeidade, que minha percepção é impacto do mundo sobre mim e tomada de meus gestos sobre ele, de maneira que, entre as coisas que os gestos do adormecido visam e esses próprios gestos, na medida em que uns e outros fazem parte de meu campo, há não somente a relação exterior de um objeto a um objeto, mas, como do mundo a mim, impacto, como de mim ao mundo, tomada. E se perguntarmos ainda como esse papel do sujeito encarnado, que é o meu, sou levado a confiá-lo a *outros*, e porque, enfim, movimentos de outrem me aparecem como gestos, o autômato se anima, e outrem está lá, é preciso responder, em última análise, que é porque nem o corpo de outrem, nem os objetos que ele visa, nunca foram objetos puros para mim, que são interiores ao meu campo e ao meu mundo, que são então de um só golpe variantes dessa relação fundamental (mesmo das coisas digo que uma *olha* para a outra ou *lhe dá as costas*). Um campo não exclui um outro campo como um ato de consciência absoluta, por exemplo, uma decisão, exclui uma outra, tende mesmo, de si, a se multiplicar, porque é a abertura pela qual, como corpo, sou *exposto* ao mundo, que não tem então essa absoluta densidade de uma pura consciência que torna impossível para ela toda outra consciência, e que, generalidade ele mesmo, não se apreende como um de seus semelhantes... É dizer que não haveria outros para mim, nem outros espíritos, se não tivesse um corpo e se eles não tivessem um corpo pelo qual pudessem deslizar em meu campo, multiplicá-lo de dentro, e me aparecer à cata do mesmo mundo, às voltas com o mesmo mundo que eu. Que tudo o que é para mim seja meu e só valha para mim com a condição de vir a se enquadrar em meu campo, isto não impede, isto ao contrário torna possível a aparição de

outrem, porque minha relação a mim mesmo já é generalidade. E disso vem que, como dizíamos começando, outrem se insere sempre na junção do mundo e de nós mesmos, que esteja sempre aquém das coisas, e mais de nosso lado do que nelas; é que ele é um eu generalizado, é que tem seu lugar, não no espaço objetivo, que, como Descartes disse bem, é sem espírito, mas nessa *localidade* antropológica, meio turvo onde a percepção irrefletida se põe à vontade, mas sempre à margem da reflexão, impossível de constituir, sempre já constituída: encontramos outrem como encontramos nosso corpo. Desde que o olhamos de frente, ele se reduz à modesta condição de alguma coisa inocente e que se pode manter a distância. É atrás de nós que ele existe, como as coisas assumem sua independência absoluta à margem de nosso campo visual. Frequentemente, e com razão, protestamos contra o expediente dos psicólogos que, tendo que compreender, por exemplo, como a natureza é para nós animada, ou como há outros espíritos, se safam falando de uma *projeção* de nós mesmos nas coisas, o que deixa a questão inteira, já que resta a saber quais motivos no aspecto mesmo das coisas exteriores nos convidam à essa projeção, e como as coisas podem *se comunicar* ao espírito. Não nos preocupamos aqui com essa projeção dos psicólogos que faz transbordar nossa experiência de nós mesmos ou do corpo sobre um mundo exterior que não teria com ela nenhuma relação de princípio. Tentamos, ao contrário, despertar uma relação carnal com o mundo e com outrem, que não é um acidente sobrevindo de fora a um puro sujeito de conhecimento (como poderia ele recebê-lo nele?), *um conteúdo* de experiência entre muitos outros, mas nossa inserção primeira no mundo e no verdadeiro.

Talvez atualmente estamos aptos a compreender com justeza que consumação a palavra representa para nós, como ela prolonga e transforma a relação muda com outrem. Num sentido, as palavras de outrem não transpassam nosso silêncio, não podem dar-nos nada mais que seus gestos: a dificuldade é a mesma de compreender como palavras arranjadas em proposições podem-nos significar outra coisa além de nosso próprio pensamento — e como os movimentos de um corpo ordenados em gestos ou em condutas podem-nos apresentar alguém mais além de nós

—, como podemos encontrar nesses espetáculos outra coisa além do que ali colocamos. A solução aqui e ali é a mesma. Consiste, no que diz respeito a nossa relação muda com outrem, a compreender que nossa sensibilidade ao mundo, nossa relação de sincronização com ele — ou seja, nosso corpo — tese subentendida por todas as nossas experiências, retira à nossa existência a densidade de um ato absoluto e único, faz da *corporeidade* uma significação transferível, torna possível uma *situação comum*, e finalmente a percepção de um outro nós mesmos, senão no absoluto de sua existência efetiva, pelo menos no desenho geral que dela nós é acessível. Da mesma maneira, no que diz respeito a esse gesto particular que é a palavra, a solução consistirá em reconhecer que, na experiência do diálogo, a palavra de outrem vem tocar em nós nossas significações, e nossas palavras vão, como o atestam as respostas, tocar nele suas significações, pisoteamo-nos um ao outro na medida em que pertencemos ao mesmo mundo cultural, e primeiro à mesma língua, e que meus atos de expressão e os de outrem têm origem na mesma instituição. Todavia esse uso *geral* da palavra supõe um outro, mais fundamental — como minha coexistência com meus semelhantes supõe que eu os tenha primeiro reconhecido como semelhantes, em outros termos que meu campo se tenha revelado fonte inesgotável de ser, e não somente de ser para mim, mas ainda de ser para outrem. Como nossa dependência comum a um mesmo mundo supõe que minha experiência, a título geral, seja experiência do ser, da mesma maneira nossa vinculação a uma língua comum ou mesmo a um universo comum da linguagem supõe uma relação primordial de mim a minha palavra que lhe dá o valor de uma dimensão do ser, participável por X. Por essa relação, o outro eu mesmo pode-se tornar outro e pode-se tornar eu mesmo num sentido muito mais radical. A língua comum que falamos é alguma coisa como a corporalidade anônima que partilho com os outros organismos. O simples uso dessa língua, como os comportamentos instituídos de que sou o agente e a testemunha só me dão um outro em geral, difuso através de meu campo, um espaço antropológico ou cultural, um indivíduo de espécie, por assim dizer, e, em suma, mais uma noção do que uma presença. Mas a operação expressiva e em particular a palavra, tomada no estado nascente, estabelece uma si-

tução comum que não é mais somente comunidade de *ser* mas comunidade de *fazer**. É aqui que tem verdadeiramente lugar o empreendimento da comunicação, e que o silêncio parece rompido. Entre o gesto *natural* (se jamais podemos encontrar um só que não suponha ou crie um edifício de significações) e a palavra, há esta diferença que ele mostra os objetos dados por alhures aos nossos sentidos, enquanto que o gesto de expressão, e em particular a palavra, é encarregada de revelar não somente relações entre termos dados em outro lugar, mas até os próprios termos dessas relações. A sedimentação da cultura, que dá a nossos gestos e às nossas palavras um fundo comum que val de si, foi preciso primeiro que fosse consumido por esses gestos e essas palavras mesmas, e basta um pouco de cansaço para interromper esta mais profunda comunicação. Aqui, não podemos mais, para explicar a comunicação, invocar nossa vinculação a um mesmo mundo: pois é essa vinculação que está em questão e da qual se trata justamente de dar conta. No máximo podemos dizer que nosso enraizamento sobre a mesma terra, nossa experiência de uma mesma natureza é o que nos lança no empreendimento: elas* não saberiam garanti-lo, não bastam para consumá-lo. No momento em que a primeira significação *humana* é expressa, um empreendimento é tentado que dispensa nossa pré-história comum, mesmo se ela prolonga seu movimento: é esta palavra conquistadora que nos interessa, é ela que torna possível a palavra instituída, a língua. É preciso que ensine ela

* *Na margem*: Isto é devido a que a palavra não visa mundo natural mas mundo de espontaneidade — não *sensível*. Que se torna, nesse nível, o outrem invisível? Ele é sempre invisível, de meu lado, atrás de mim, etc. Mas não na medida em que pertencemos a uma mesma pré-história: na medida em que pertencemos a uma mesma *palavra*. Esta palavra é como outrem em geral, inapreensível, intematizável, e, nessa medida, é generalidade, não individualidade. Mas é como se a individualidade do sentir fosse sublimada até a comunicação. Está aí a palavra que visamos, e que então não repousa sobre a generalidade só. É preciso que ela seja superobjetiva, supersentida. Nela não há mais diferença entre ser singular e sentido. Nenhuma oposição entre minha língua e minha obra, particular e universal. Aqui o outro enxertado sobre o mesmo. Falar e ouvir indiscerníveis *To speak to* e *to be spoken to*. Continuamos... E, ao mesmo tempo, violência da palavra. Supersignificante. Simpatia das totalidades.

* *Sic*.

própria seu sentido, e àquele que fala e àquele que escuta, não basta que assinale um sentido já possuído pelas duas partes, é preciso que o faça ser, é-lhe então essencial se ultrapassar como gesto, é o gesto que se suprime como tal e se ultrapassa em direção de um sentido. Anterior a todas as línguas constituídas, sustento de sua vida, ela é, em contrapartida, levada por elas na existência, e, uma vez instituídas de significações comuns, leva mais longe seu esforço. É preciso então conceber sua operação fora de toda significação já instituída, como ato único pelo qual o homem falante se dá um ouvinte, e uma cultura que lhes seja comum. Certo, ela não está visível em nenhuma parte; como a outrem, não lhe posso assinalar lugar; como outrem, ela está mais ao meu lado que nas coisas, mas nem posso dizer que esteja *em mim* já que ela está outro tanto *no ouvinte*; ela é o que tenho de mais próprio, *minha* produtividade, e no entanto só é tudo isso para disso fazer sentido e comunicá-lo; o outro, que ouve e compreende, me alcança no que tenho de mais individual: é como se a universalidade do sentir, de que falamos, cessasse enfim, de ser universalidade para mim, e se redobrasse de uma universalidade reconhecida. Aqui as palavras de outrem ou as minhas nele não se limitam naquele que ouve e faz vibrar, como cordas, o aparelho das significações adquiridas, ou a suscitar alguma reminiscência: é preciso que seu desenrolar tenha o poder de me lançar por minha vez para uma significação que nem ele nem eu possuíamos. Da mesma maneira que, percebendo um organismo que dirige aos que o cercam gestos, venho a percebê-lo percebendo, porque sua organização interna é aquela mesma de minhas condutas e me falam de minha própria relação ao mundo, como, quando falo a outrem e o ouço, o que escuto vem-se inserir nos intervalos do que digo, minha palavra é recortada lateralmente pela de outrem, me escuto nele e ele fala em mim, é aqui a mesma coisa *to speak to* e *to be spoken to*. Tal é o fato irredutível que encerra toda expressão militante, e que a expressão literária nos tornaria presente se fôssemos tentados a esquecê-lo.

Pois ela renova sem cessar a mediação do mesmo e do outro, ela nos faz verificar perpetuamente que só há significação por um movimento, primeiro violento, que dispensa toda significação. Minha relação com um livro

começa pela familiaridade fácil das palavras de nossa língua, das idéias que fazem parte de nosso equipamento, como minha percepção de outrem é à primeira vista aquela dos gestos ou dos comportamentos da *espécie humana*. Mas, se o livro me ensina verdadeiramente alguma coisa, se outrem é verdadeiramente um outro, é preciso que num certo momento eu seja surpreendido, desorientado, e que nós nos reencontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente, e isto supõe uma transformação de mim mesmo e de outrem outro tanto; é preciso que nossas diferenças não sejam mais como qualidades opacas, é preciso que se tenham tornado sentidos. Na percepção de outrem, isto se produz quando o outro organismo, em vez de *se comportar* como eu, usa a respeito das coisas de meu mundo um estilo que primeiro me é misterioso, mas que pelo menos me aparece na hora como estilo, porque responde a certas possibilidades das quais as coisas de meu mundo estavam aureoladas. Da mesma forma, na leitura, é preciso que num certo momento a intenção do autor me escape, é preciso que ele se entrincheire; então volto atrás, retomo impulso, ou então passo e, mais tarde, uma palavra feliz me fará alcançar, me conduzirá ao centro da nova significação, acederei a ela por aquele de seus *lados* que já faz parte de minha experiência. A racionalidade, o acordo dos espíritos não exigem que nos encaminhemos todos à mesma idéia pela mesma via, ou que as significações possam ser fechadas numa definição, exige somente que toda experiência comporte pontos de acionamento para todas as idéias e que as *idéias* tenham uma configuração. Esta dupla postulação é a de um *mundo*, mas, como não se trata aqui da unidade atestada pela universalidade do sentir, como aquela de que falamos é invocada mais que constatada, como é *quase* invisível e construída sobre o edifício dos nossos sinais, nós a chamamos *mundo cultural* e chamamos palavra o poder que temos de fazer servir certas coisas convenientemente organizadas — o preto e o branco, o som da voz, os movimentos da mão —, a colocar em relevo, a diferenciar, a conquistar, a entesourar as significações que erram no horizonte do mundo sensível, ou ainda de insuflar na opacidade do sensível esse vazio que o tornará transparente, mas que ele mesmo, como o ar insuflado na garrafa, nunca fica sem alguma realidade substancial. Da

mesma maneira então que nossa percepção dos outros vivos depende finalmente da evidência do mundo sentido, que se oferece a condutas outras e no entanto compreensíveis — da mesma forma a percepção de um verdadeiro *alter ego* supõe que seu discurso, no momento em que o compreendemos e sobretudo no momento em que se entrincheira de nós e ameaça tornar-se não-sentido, tenha o poder de nos refazer à sua imagem e nos abrir a um outro sentido. Esse poder, ele não o possui diante de mim como consciência: uma consciência não saberia encontrar nas coisas a não ser o que nelas colocou. Ele pode fazer-se valer diante de mim enquanto sou eu também palavra, quer dizer capaz de me deixar conduzir pelo movimento do discurso para uma nova situação de conhecimento. Entre eu como palavra e outrem como palavra, ou mais geralmente eu como expressão e outrem como expressão, não há mais essa alternativa que faz do relacionamento das consciências uma rivalidade. Não sou somente ativo quando falo, mas precedo minha palavra no ouvinte; não sou passivo quando ouço, mas falo a partir do... que diz o outro. Falar não é somente uma iniciativa minha, ouvir não é sofrer a iniciativa do outro, e isto, em última análise, porque como sujeitos falantes *continuamos*, retomamos um mesmo esforço, mais velho que nós, sobre o qual somos enxertados um e outro, e que é a manifestação, o vir a ser da verdade. Dizemos que o verdadeiro sempre foi verdadeiro, mas é uma maneira confusa de dizer que todas as expressões anteriores revivem e recebem seu lugar neste presente, o que faz com que possamos, se quisermos, lê-la nelas depois, mas, mais justamente, reencontrá-las nela. O fundamento da verdade não está fora do tempo, está na abertura de cada momento do conhecimento àqueles que o retomarão e mudarão em seu sentido. O que chamamos palavra não passa dessa antecipação e essa retomada, esse tocar a distância, que não se conceberiam eles próprios em termos de contemplação, esta profunda convivência do tempo com ele mesmo. O que mascara a relação viva dos sujeitos falantes é que tomamos sempre por modelo da palavra o *enunciado* ou o *indicativo*, e o fazemos porque acreditamos que só há, fora dos enunciados, balbucios, derrisão. É esquecer tudo o que entra de tácito, de formulado, de não-tematizado nos enunciados da ciência, que contribuem para determinar seu sentido e que justamente dão à ciência de

amanhã seu campo de investigações. É esquecer toda a expressão literária em que teremos justamente que localizar o que se poderia chamar a *supersignificação*, e a distingui-la do não-sentido. Fundindo a significação sobre a palavra, queremos dizer que o próprio da significação é nunca aparecer senão como continuação de um discurso já começado, iniciação a uma língua já instituída. A significação parece preceder os escritos que a manifestam, não que eles façam descer sobre a terra idéias que preexistiram num céu inteligível, ou na Natureza ou nas Coisas, mas porque é o fato de cada palavra não ser somente expressão *disso*, mas de se dar na hora como fragmento de um discurso universal, de anunciar um sistema de interpretação. São os afásicos que precisam, para conduzir uma conversação, de *pontos de apoio*, escolhidos anteriormente, ou para escrever sobre uma página branca alguma indicação — linha traçada anteriormente ou somente mancha de tinta sobre o papel —, que os arranca à vertigem do vazio e lhes permite *começar*. E, se podemos reaproximar o excesso de impulso e o defeito, é Mallarmé, na outra extremidade do campo da palavra, quem é fascinado pela página branca, porque ele quereria dizer o tudo, que difere indefinidamente de escrever o Livro, e que nos deixa, sob o nome de sua *obra*, escritos que as circunstâncias lhe arrancaram — que a fraqueza, que sua feliz fraqueza, furtivamente permitiu. O escritor feliz, o homem falante não têm tanta ou tão pouca consciência. Não se perguntam, antes de falar, se a palavra é possível, não se detêm na paixão da linguagem que é ser obrigado a não dizer tudo se queremos dizer alguma coisa. Eles se colocam com felicidade à sombra dessa grande árvore, continuam em voz alta o monólogo interior, seu pensamento germina em palavra, são compreendidos sem procurá-lo, fazem-se outros dizendo o que têm de mais próprio. Estão bem em si mesmos, não se sentem exilados de outrem, e, porque estão plenamente convencidos que o que lhes parece evidente é verdadeiro, o dizem simplesmente, franqueiam as pontes de neve sem ver como elas são frágeis, gastam até o fim esse poder inaudito que é dado a cada consciência, se ela se acredita coextensiva ao verdadeiro, de convencer os outros, e entrar em seu reduto. Cada um, num sentido, é para si a totalidade do mundo e, por uma graça de Estado, é quando disso está convencido que isso se torna verdadeiro:

pois então ele fala, e os outros o compreendem — e a totalidade privada fraterniza com a totalidade social. Na palavra se realiza o impossível acordo das duas totalidades rivais, não que ela nos faça entrar em nós mesmos e reencontrar algum espírito único ao qual participaríamos, mas porque ela nos diz respeito, nos atinge de través, nos seduz, nos arrasta, nos transforma no outro, e ele em nós, porque ela abole os limites do meu e do não-meu e faz cessar a alternativa do que tem sentido para mim e do que é não-sentido para mim, de mim como sujeito e de outrem como objeto. É bom que alguns tentem obstacular a intrusão desse poder espontâneo e a ele oponham seu rigor e sua má vontade. Mas seu silêncio acaba por palavras ainda, e em bom direito: não há silêncio que seja pura atenção, e que, começado nobremente, permaneça igual a si mesmo. Como dizia Maurice Blanchot, Rimbaud passa além da palavra — e acaba por *escrever ainda*, mas essas cartas da Abissínia que reclamam, sem traço de humor, uma honesta facilidade, uma família e a consideração pública... Aceitamos sempre então o movimento da expressão; não cessamos de ser seu tributário por tê-lo recusado. Como chamar finalmente esse poder ao qual somos votados e que tira de nós, bem ou mal, significações? Não é, certo, um deus, já que sua operação depende de nós; e não é um gênio maligno, já que traz a verdade; não é a *condição humana* — ou, se é *humano*, é no sentido em que o homem destrói a generalidade da espécie, e faz admitir outras em sua singularidade mais recuada. É ainda chamando-o palavra ou espontaneidade que designaremos melhor esse gesto ambíguo que faz o universal com o singular, e o sentido com nossa vida.

A Expressão e o Desenho Infantil

Nosso tempo privilegiou todas as formas de expressão elusivas e alusivas, então bem primeiro a expressão pictural, e nela a arte dos *primitivos*, o desenho das crianças e dos loucos. Depois todos os gêneros de poesia involuntária, o *testemunho*, ou a língua falada. Mas, salvo entre aqueles de nossos contemporâneos cuja neurose faz todo o talento, o recurso à expressão bruta não se faz *contra* a arte dos museus ou contra a literatura clássica. Ao contrário, é de natureza a tornarem-nos vivos lembrando-nos o poder criador da expressão que traz tão bem quanto os outros a arte e a literatura *objetiva*, mas que cessamos de sentir neles precisamente porque estamos instalados, como sobre um solo natural, sobre as aquisições que nos deixaram. Após a experiência dos modos de expressão não canônicos, a arte e a literatura clássica se apresentam como a conquista até aqui a mais realizada de um poder de expressão que não se fundou naturalmente, mas que nelas se mostrou bastante eloqüente para que séculos inteiros tenham podido crê-lo coextensivo ao mundo. Para nós, então, tornaram a ser o que nunca tinham deixado de ser: uma criação histórica — com tudo o que isto implica de risco, mas também de parcialidade ou de estreiteza. O que chamamos arte e literatura *significante* só significa numa certa área de cultura, e deve ser então religada a um poder mais geral de significar. A literatura e a arte *objetivas*,

que só crêem apelar para significações já presentes em todo homem e nas coisas, são, forma e fundo, inventadas, e só há objetividade porque primeiro um poder de expressão superobjetivo abriu para séculos um campo comum de linguagem, só há significação porque um gesto supersignificante se ensinou, se fez compreender ele mesmo, no risco e na parcialidade de toda criação. Antes de procurar, no capítulo seguinte, o que podem ser as relações de operação expressiva com o pensador que supõe e que forma, com a história que continua e recria, recoloquemo-nos diante dela, de sua contingência e de seus riscos.

A ilusão objetivista está bem instalada em nós. Estamos convencidos de que o ato de exprimir, em sua forma normal ou fundamental, consiste, levando em conta uma significação, em construir um sistema de sinais tal que a cada elemento do significado corresponde um elemento do significante, isto é, a *representar*. É com esse postulado que começamos o exame das formas de expressão mais elípticas — que do mesmo golpe são desvalorizadas — por exemplo da expressão infantil. Representar, será aqui, levando em conta um objeto ou um espetáculo, transportá-lo e dele fabricar sobre o papel uma espécie de equivalente, de tal maneira que, em princípio, todos os elementos do espetáculo estejam assinalados sem equívoco e sem confusão. A perspectiva planimétrica é sem dúvida a única solução do problema colocado nestes termos, e descreveremos o desenvolvimento do desenho da criança como uma marcha para a perspectiva. Fizemos ver antes que em todo caso a perspectiva planimétrica não poderia ser dada como uma expressão do mundo que percebemos, nem então reivindicar um privilégio de conformidade ao objeto, e esta observação nos obriga a reconsiderar o desenho da criança. Pois não temos mais agora o direito nem a necessidade de defini-lo, somente em relação ao momento final em que ele alcança a perspectiva planimétrica. Realismo fortuito, realismo falho, realismo intelectual, realismo visual, enfim, diz Luquet, quando quer descrever seus progressos¹. Mas a perspectiva planimétrica não é realista, vimos, é uma construção, e, para compreender as fases que a precedem, não nos basta mais falar de *inatenção*, de *incapacidade sintética*, como se o desenho perspectivo já estivesse lá, sob

1. Luquet, *O Desenho Infantil*, Alcan, 1927.

os olhos da criança, e que todo o problema fosse explicar porque ela não se inspira com ele. Precisamos, ao contrário, compreender, por eles mesmos e como consumação positiva, os modos de expressão primordiais. Não se é obrigado a representar um cubo por um quadrado e dois losangos associados a cada um de seus lados e a sua base a não ser se resolvemos projetar o espetáculo sobre o papel, ou seja, fabricar um relevo onde possam figurar, com o objeto, a base sobre a qual repousa, os objetos vizinhos, suas orientações respectivas segundo a vertical e a horizontal, seu escalonamento em profundidade, onde os valores numéricos dessas diferentes relações possam ser reencontrados e lidos segundo uma escala única — em suma, onde pudéssemos reunir o máximo de informações não tanto sobre o espetáculo como sobre as invariantes que se reencontram na percepção de todo espectador qualquer que seja seu ponto de vista. De maneira que só é paradoxal em aparência, a perspectiva planimétrica é tomada de um certo ponto de vista, mas para obter uma notação do mundo que seja válida para todos. Ela fixa a perspectiva vivida, ela adota, para representar o percebido, um índice de deformação característica de meu ponto de estação, mas, justamente, por esse artifício, constrói uma imagem que é imediatamente traduzível na óptica de todo outro ponto de vista, e que, nesse sentido, é imagem de um mundo em si, de um geometral de todas as perspectivas. Ela dá à subjetividade uma satisfação de princípio pela deformação que admite nas aparências, mas como essa deformação é sistemática e se faz segundo o mesmo índice em todas as partes do quadro, ela me transporta nas próprias coisas, me mostra como Deus as vê, mais exatamente, me dá não a visão humana do mundo, mas o conhecimento que pode ter de uma visão humana um deus que não mergulhe na finitude. Está aí um objetivo que podemos propor-nos na expressão do mundo. Mas podemos ter uma outra intenção. Podemos procurar tornar nossa relação com o mundo, não o que ela é ao olhar de uma inteligência infinita, e ao mesmo tempo o tipo canônico, normal, ou verdadeiro da expressão cessa de ser a perspectiva planimétrica, eis-nos livres das imposições que ela fazia ao desenho, livres, por exemplo, de exprimir um cubo por seis quadrados dissociados e justapostos sobre o papel, livres de aí fazer figurar as duas faces de uma bobina e de

reuni-las por uma espécie de cano de aquecedor soldado, livres de representar a morte por transparência em seu caixão, o olhar por olhos separados da cabeça, livres de não marcar os contornos objetivos da aléia ou do rosto, e, em compensação, de indicar as faces por um redondo. É o que faz a criança. É também o que faz Claude Lorrain quando dá a presença da luz por sombras que a cercam, mais eloqüentemente que o faria tentando desenhar o facho luminoso. É que o objetivo não é mais aqui construir uma sinalização objetiva do espetáculo, e comunicar com aquele que olhará o desenho dando-lhe a armadura de relações numéricas que são verdadeiras para toda a percepção do objeto. O objetivo é marcar sobre o papel um traço de nosso contato com esse objeto e esse espetáculo, na medida em que eles fazem vibrar nosso olhar, virtualmente nosso tocar, nossos ouvidos, nosso sentimento do acaso ou do destino ou da liberdade. Trata-se de deixar um testemunho, e não de fornecer informações. O desenho não deverá mais se ler como antes, o olhar não o dominará mais, nós ali procuraremos mais o prazer de envolver o mundo; ele será recebido, nos dirá respeito como uma palavra decisiva, despertará em nós o profundo arranjo que nos instalou em nosso corpo e por ele no mundo, carregará o selo de nossa finitude, mas assim, e por aí mesmo, nos conduzirá à substância secreta do objeto de que pouco antes só tínhamos o envelope. A perspectiva planimétrica nos dava a finitude de nossa percepção, projetada, achatada, tornada prosa sob o olhar de um deus, os meios de expressão da criança, quando forem deliberadamente retomados por um artista num verdadeiro gesto criador nos darão, ao contrário, a ressonância secreta pela qual nossa finitude se abre ao ser do mundo e se faz poesia. E seria preciso dizer da expressão do tempo o que acabamos de dizer da expressão do espaço. Se, em suas narrações gráficas, a criança reúne numa só imagem as cenas sucessivas da história, e só faz ali figurar uma única vez os elementos invariáveis do cenário, ou mesmo ali desenha uma só vez cada um dos personagens tomados na atitude que convém a tal momento do relato — de maneira que contenha sozinho toda a história no momento considerado, e que todos juntos dialoguem através da espessura do tempo e marquem de longe em longe a história — ao olhar do adulto razoável, que pensa o tempo como uma série de pontos temporais justapostos, esse relato pode parecer

cheio de lacunas e obscuro. Mas, segundo o tempo que vivemos, o presente toca ainda, tem ainda em mão o passado, está com ele numa estranha coexistência, e as elipses da narração gráfica podem sozinhas exprimir esse movimento da história que abarca seu presente em direção de seu futuro, como o *rebatimento* exprime a coexistência dos aspectos invisíveis, e dos aspectos visíveis do objeto ou a presença secreta do objeto móvel em que o fechamos. E certo há bem diferença entre o desenho involuntário da criança, resíduo de uma experiência indivisa, ou mesmo tomado com os gestos plásticos, falsos desenhos — como há uma falsa escrita, e a falsa palavra da tagarelice — e a verdadeira expressão das aparências, que não se contenta em explorar o mundo todo feito do corpo e a ele acrescenta o de um princípio de expressão sistemática. Mas o que está antes da objetividade simboliza como o que está acima, e o desenho infantil substitui o desenho *objetivo* na série de operações expressivas que procuram, sem nenhuma garantia, recuperar o ser do mundo, e nos faz percebê-lo como caso particular dessa operação. A questão com um pintor nunca é saber se ele usa ou não usa a perspectiva planimétrica: é saber se ele a observa como uma receita infalível de fabricação — é então que esquece sua tarefa e que não é pintor — ou se a reencontra sobre o caminho de um esforço de expressão com o qual acontece ela ser compatível ou mesmo onde ela representa o papel de um auxiliar útil, mas do qual não dá o sentido inteiro. Cézanne renuncia à perspectiva planimétrica durante toda uma parte de sua carreira; porque quer exprimir pela cor e a riqueza expressiva de uma maçã a faz transbordar seus contornos, e não se pode contentar do espaço que lhe prescrevem. Um outro — ou o próprio Cézanne em seu último período — observa as *leis* da perspectiva, ou melhor, não precisa infringi-las porque procura a expressão pelo traçado, e não tem mais necessidade de encher sua tela. O importante é que a perspectiva, mesmo quando está lá, só esteja presente como as regras de gramática estão presentes num estilo. Os objetos da pintura moderna *sangram*, espalham sob nossos olhos sua substância, interrogam diretamente nosso olhar, colocam à prova o pacto de coexistência que concluímos com o mundo por todo nosso corpo. Os objetos da pintura clássica têm uma maneira mais discreta de nos falar, e é as vezes um arabesco, um traço de pincel quase sem maté-

ria que apela nossa encarnação, enquanto que o resto da linguagem se instala decentemente à distância, no findo ou no eterno, e se abandona às conveniências da perspectiva planimétrica. O essencial é que, num caso como no outro, jamais a universalidade do quadro resulte das relações numéricas que ele possa conter, jamais a comunicação do pintor conosco se funda sobre a objetividade prosaica, e que sempre a constelação dos sinais nos guie para uma significação que não estava em nenhum lugar antes dela.

Ora, essas observações são aplicáveis à linguagem.

LG-108, 154, 36ss