

DAMISCH, Hubert. "Artes"; "Artista". Enciclopédia
Einaudi, vol. 3, Lisboa: Imprensa Nacional;
Casa da Moeda, 1989.

ARTES

1. As artes do ponto de vista enciclopédico

Que lugar devem ocupar as artes, no âmbito do projecto enciclopédico? Ou melhor: que dizer das artes, se a palavra pode e deve inscrever-se no ciclo, ou no círculo duma *paideia*, dum ensino, duma educação do espírito (e possivelmente do corpo), duma informação que poria em jogo a totalidade do saber ou dos conhecimentos (porque *paideia* é também isso), o conjunto de dados que constituem uma ciência ou uma prática particular, a arte de fazer ou de produzir «qualquer coisa»? Que dizer das artes, das artes no plural, se o problema pode e deve ser posto no âmbito e segundo a perspectiva — seja ela curva ou circular — dum sistema *do* saber, ou *do* conhecimento? Por outro lado, que dizer do próprio projecto enciclopédico se este se propõe dar lugar ao que, em última análise, talvez se furte a qualquer discurso de intenção universal ou universalizante (como pode ser o discurso enciclopédico), ao que, em última análise, se subtrai a qualquer tipo de pensamento circular, ou até elíptico?

No seu projecto fundamental, uma enciclopédia revela-se tanto pelos aspectos que aborda sob a forma de artigos devidamente titulados, como pelos que exclui pelo menos nominalmente, pronta a reintroduzi-los subrepticamente sob outra rubrica. É o caso aqui mesmo, e entre outros, de temas como «arquitectura», «pintura» ou «cinema», mas também «imagem», «cor», e outros ainda, talvez mais inesperados, mas dos quais todavia se pode esperar que lhes seja recusado um lugar específico para reaparecerem noutra sítio, noutra elo da cadeia, e, em primeiro lugar, sob o título *Artes*. A decisão de introduzir este termo no plural obtém destes movimentos em parte subterrâneos uma primeira justificação, ao mesmo tempo que revela a margem de jogo que subsiste no esquema enciclopédico, um conceito talvez mantido para ser objecto dum artigo separado.

A escolha não tem nada de inocente nem é isenta de consequências, exactamente como a que fez com que o singular fosse mantido noutras ocasiões, evidentemente mais numerosas. Porquê, pois, tratando-se da arte, *das* artes, como da filosofia (*das* filosofias) mas não *da* ciência, *da* religião, *da* técnica ou *da* literatura, este plural que das suas conotações e da sua relativa especificidade tira maior relevo, ao mesmo tempo que a sua carga problemática? E se, como quer Althusser, é um sintoma ideológico falar

das ciências consideradas na sua intrínseca pluralidade, resta saber se esta passagem para o plural no discurso *sobre* as artes (tal como *sobre* as filosofias) foi tirada duma teoria. Resta avaliar o seu valor de sintoma, admitindo-se que ele seja de natureza teórica, e não apenas ideológica: sintoma de que demissão, de que dispersão ou defecção, de que «lacuna» no núcleo central da teoria? Lacuna que representa ao mesmo tempo uma linha de abertura no jogo enciclopédico.

Daqui se partirá para a proposição seguinte: o conjunto, o campo, ou como mais adiante se dirá, a *teoria* «artes», no sentido lógico do termo, apenas pode constituir um tema (ou um conjunto de temas) enciclopédico, na condição de admitirmos que o que se anuncia com este título possa fugir pela tangente ao círculo da *paideia*, ao mesmo tempo que aos parâmetros do discurso enciclopédico; ou pelo menos possa transgredir, romper o quadro num ponto preciso, a fim de manifestar simultaneamente a sua função ideológica de limite, de remate. E não é necessário reclamar-se da «aspiração para o infinito» que caracteriza a noção romântica da arte, nem referir-se à contestação dadaísta ou aos actuais movimentos anti-culturais, para reconhecermos que toda a actividade, todo o trabalho, e por maior razão, toda a fruição que podemos etiquetar como «artística», nos remete, até nas suas figuras mais perfeitas, melhor acabadas e, por uma fuga tangencial (o caso extremo a que já se aludiu), ao âmago menos controlável da cultura. Num certo sentido, não tanto ao que se opõe ao sistema do qual deriva, entre outros, o projecto enciclopédico, como ao que dele faz, senão a superfície exterior, pelo menos o âmago secreto. Fuga tangencial, caso extremo: o que significa que uma tal actividade, mesmo sob a forma civilizada do gosto ou do prazer estético, deve pelo menos poder integrar-se por qualquer dos seus aspectos (quando mais não fosse o que depende da *instituição*, no sentido antigo, pedagógico do termo) no círculo da cultura.

Resta-nos agora entender as palavras de Freud sobre a constituição — necessária ao seu equilíbrio e até ao seu bom funcionamento, e na qual a arte (e cada uma das artes em particular) participaria a seu modo — das «reservas naturais» nas quais se perpetuaria o estado primitivo ao qual o homem teve de renunciar para que se instaurasse a cultura, e se iniciasse o seu aparecimento como homem. «Como sabemos há muito, a arte oferece-nos satisfações substitutivas como compensação das mais remotas renúncias culturais, as mais profundamente sentidas, e daí não ter rival para reconciliar o homem com os sacrifícios por ele feitos à civilização» [Freud 1927].

«Na actividade da sua fantasia o homem continua a usufruir, em relação às tensões do mundo exterior, dessa liberdade à qual há muito foi obrigado a renunciar na vida real. Conseguiu um *tour de force* que lhe permite ser alternativamente um animal de prazer e um homem que se submete aos ditames da razão. A escassa satisfação que pode tirar da realidade não lhe basta. A criação do reino psíquico da fantasia tem paralelo na instituição de «reservas naturais», de parques para a conservação da natureza em zonas onde as exigências da agricultura, das comunicações, da indústria ameaçam transformar, a ponto de o tornar irreconhecível, o primitivo aspecto da terra. A «reserva natural» perpetua este estado primitivo que o homem, muitas

vezes com mágoa, foi obrigado a sacrificar à necessidade. Nestas reservas tudo se deve desenvolver e crescer à vontade, até mesmo o que é inútil ou prejudicial. O reino psíquico da fantasia é uma reserva deste género, subtraída ao princípio da realidade» [Freud 1917].

Textos notáveis, mas que, no entanto, só esclarecem o objectivo do presente artigo na proporção das questões que suscitam. Em primeiro lugar, esta: a arte, o domínio das artes (como já Hegel dizia) será somente o das satisfações substitutivas apenas ligados à «fantasia», ao imaginário, com exclusão de qualquer influência simbólica, de qualquer ligação ou incidência sobre o real? O *tour de force* que ela realiza através das suas obras-primas no contexto duma cultura inteiramente sujeita às condições de exploração do solo e da comunicação sob todos os seus aspectos (e em primeiro lugar o aspecto simbólico) não se limitará talvez à formação, no próprio «círculo» desta cultura, de um certo número de pequenas ilhas de ordem (ou talvez de desordem)? Ilhas onde possa recrear-se e regressar à natureza — uma natureza que precede a indústria, a linguagem, o próprio trabalho — «o animal de prazer» (*das Lusttier*), que luta com o homem dotado de razão, o animal que o homem não consegue matar em si senão renunciando a ser homem. Como se a arte — e nisso reside, desde logo, a lição da arte pré-histórica — fosse, na sua evidência soberana, uma arte tanto mais próxima de nós quanto mais se afasta do nosso saber. Uma arte que, mais do que qualquer outra impõe, mesmo do ponto de vista histórico, que apenas se fale dela no plural, única forma que não oblitera, mas pelo contrário realça a natureza contraditória das relações que o homem de hoje (e certamente já o das «origens», o homem de antes da «história» que nós chamamos «primitivo») mantém com a arte, e a própria arte com o tempo e o espaço, senão mesmo com a história. Como se a arte, como se as artes tomadas não só na multiplicidade das suas práticas e das suas manifestações, mas também na sua irreduzível diversidade geográfica e temporal, só tivesse sentido quando restitui o homem, pelas vias duma fruição «animal», ao reino da *utopia*: o momento, sem data e sem local definido, do seu «começo», da sua saída da animalidade.

A arte, as artes, tal como a análise, assumem desta forma valores e funções de anamnésia, ou seja, o esforço pelo qual o homem tenta colmatar, ajudado por uma verdade a que, com Freud, chamaremos «pré-histórica» ou «primitiva», as lacunas da sua natureza de ser social e histórico. Da mesma forma como sujeito da análise colmata na relação psico-analítica as lacunas da sua história, da sua verdade individual [Freud 1917]. Questões talvez deslocadas no contexto duma enciclopédia, mas que embora aparentemente longe dele nos permitem colocar com mais precisão e dentro dum projecto enciclopédico, o tema «artes». Se a Enciclopédia, se qualquer enciclopédia é o produto, datado enquanto tal, duma certa forma de cultura, a verdade é que não pode alhear-se dum tema que — segundo Freud — tem pontos comuns com a «Natureza», um tema a propósito do qual a oposição natureza/cultura não parece pertinente, pelo menos na forma simplificada que lhe é atribuída pela antropologia estrutural.

É certo que se Freud reconhece à arte a sua razão de ser, o faz inserindo-a no contexto da cultura: enquanto inscrito no reino da fantasia, não é verdade

que o «campo das artes» nos aparece, face às exigências da ordem cultural, como um sector que escapa à jurisdição da realidade, ou pelo menos de uma necessidade com força e forma de *lei*? Nesta «região» podem e devem ser preservadas, mas dum modo substitutivo e imaginário e devido a uma necessidade diferente que nada tem de *legal*, algumas das reivindicações mais primitivas da espécie — duma espécie que não se deixaria encerrar numa definição puramente cultural, e muito menos *política* do termo. E isso na própria conotação urbana, cidadina do vocábulo, a qual contradiz implicitamente a ideia de «reservas naturais» criadas para preservar, na era da urbanização generalizada, algo como a oposição cidade/campo.

Esta ideia, que tem profundas raízes no texto de Freud, pode facilmente aliar-se à constante orientação da arte moderna para uma forma de primitivismo não totalmente desligado do encontro com a arte dos povos «primitivos», nem do interesse pelas produções das crianças, dos doentes mentais, ou duma pretensa «art brut», estranha à ordem da cultura. O que importa é que, quer pelo prisma da análise, quer da história — pelo menos duma certa história — a arte, as artes, exigiriam hoje ser pensadas ao nível dum *regresso* (e dum regresso possivelmente eterno, com dizia Marx a propósito do fascínio exercido pela arte grega), quando não duma *regressão* no sentido analítico do termo, cujo conceito falta todavia definir na sua relação com as reminiscências mais profundas da humanidade, e com o recalçamento primário que lhes teria dado origem.

Estas considerações só aparentemente contradizem a *teoria* «artes» devido ao carácter de necessidade que nos levam a atribuir à actividade artística, ao tema hegeliano da «morte da arte», pelo que este último deve, sob uma ou outra forma, ser o ponto de partida de toda a investigação, de toda a reflexão e de todos os estudos neste campo da teoria das «artes». Como pode a ideia de que as artes dão testemunho, mesmo na cultura, de exigências estranhas ao seu campo de acção mas com as quais deve pôr-se de acordo, ser compatível com a perspectiva em que a *Estética* se coloca, segundo a qual a arte estaria ligada aos mais altos interesses do espírito?

Hegel invoca o facto de que os povos tinham posto nela as suas concepções e aspirações mais elevadas, enquanto que o primeiro objectivo da estética foi submeter a um exame científico o problema das relações que, no passado, a arte manteve com a religião e a filosofia. Em muitas religiões, não era a arte o único meio de que a ideia, nascida no espírito, dispunha para tornar-se um objecto de representação? Mas se a arte, se as várias artes se reduzem a outros tantos modos específicos de manifestações do espírito, da sua exteriorização, da sua alienação sob uma forma sensível e se, na sua realização, o espírito pode revestir outros aspectos; se a arte, «longe de ser... a forma mais elevada do espírito, só recebe a sua verdadeira consagração na ciência» [Hegel 1817-29], na qual o pensamento se volta para si próprio sem outros medianeiros, não será lícito dizer-se que, doravante, a arte perdeu a sua *necessidade*, que já não se nos apresenta como «aquele alto destino que outrora tinha»; que se tornou objecto de «representação»; e perdeu aquela urgência, aquela plenitude vital, aquela realidade que ostentava na era do seu apogeu com os Gregos? Será preciso admitir que a nossa cultura, controlada

como é pela *lei*, pela regra geral, despojou a alma da «serenidade e da liberdade» que, só elas, permitem a fruição desinteressada da arte, e que esta já não ocupa — no que de verdadeiramente vivo existe na vida — o lugar que ocupava dantes, enquanto as reflexões gerais tomam o primeiro lugar, e que a própria arte, tal como se apresenta nos nossos dias, parece ter-se transformado num puro tema mental?

A arte assumirá assim um *antes* e um *depois*, inscrevendo-se cada um deles no intervalo entre estes dois limites, mais especulativos do que históricos; falta agora compreender que relação ela mantém (e cada uma de per si, em especial) com este *antes* e este *depois*. Porque se a arte é doravante uma coisa do passado (*ein Vergangenes*), se as suas manifestações já não satisfazem as mais altas necessidades do espírito; se traz em si os seus próprios limites, e se essa limitação marca o lugar que hoje lhe destinamos na nossa vida, é sempre permitido esperar — foi Hegel que o disse — que não cesse de se elevar e aperfeiçoar. De facto, o que Hegel quis dizer sob a aparência duma contradição, foi nada menos do que o programa duma arte moderna, uma arte essencialmente irónica, quando não crítica, uma arte que teria sabido cortar todos os laços que a ligavam ao «sagrado». Resta saber que seria feito do prazer que as suas obras proporcionariam ao espírito, e se esse prazer seria apenas retrospectivo (como Marx diria a propósito da arte grega), mnemónica de regresso ao passado longínquo, quando o espírito ainda fazia parte do reino — animal? — da certeza sensível.

Mas que significa agora «um passado»? E um passado cuja arte manifesta a capacidade de solicitação, o fascínio que continua a exercer no pensamento, mesmo quando este se furta ao domínio da representação, e pretende encontrar-se a si próprio e ao outro, sem quaisquer intermediários?

Exigimos a uma obra de arte — escreve ainda Hegel — que participe na vida, à imagem que se faça concreta, e à arte que não seja dominada por abstracções tais como a *lei* (e deste ponto de vista o texto hegeliano está mais próximo de Nietzsche que de Freud, tratando-se da lei que está na base de toda a cultura). Mas como a nossa cultura se não caracteriza por um transbordar de vida, e o nosso espírito e a nossa alma já não conseguem re-encontrar a satisfação que lhes proporcionariam os objectos animados por um sopro vital, poder-se-á dizer que não é no plano da cultura que estaremos aptos a apreciar a arte no seu justo valor, de compreendermos plenamente a sua missão e a sua dignidade.

Para encarar o problema da arte, e das várias artes, tal como possam definir-se por ordem da sua determinação específica seria preciso desligarmos-nos do ponto de vista da cultura ou, pelo menos — como Hegel sublinha —, da *nossa* cultura, a fim de as julgarmos, isto é, a fim de as apreciarmos em termos de valor, e segundo a sua «dignidade» relativa, mas não necessariamente para as *conhecer*. A distância a que a cultura, a *nossa* cultura nos coloca em relação aos produtos das várias artes, produtos remotos, mas também actuais, e talvez futuros; a distância que ela impõe ao «artista» tendo em vista as condições presentes da produção artística; esta distância ou, melhor dizendo, esta distanciação, não tem nenhuns pontos comuns com o afastamento, o carácter de inacessibilidade (*Unnahbarkeit*) que, segundo

Walter Benjamin, foi outrora a origem da «aura» que envolvia a obra de arte, por mais próxima que estivesse em presença concreta, material. E se ainda com Benjamin [1936] devêssemos aceitar que a arte, no seu fundo primordial, esteve ligada ao sagrado e que teve origem no ritual da magia antes mesmo do da religião, ao serviço do qual teriam sido encomendadas as suas obras mais antigas, é verdade que a sua «descida à terra», a perda da sua função ritual, foram acompanhadas por uma espécie de profanação, de degradação onde qualquer coisa se perdeu do que, até épocas recentes, constituiu a «essência» da obra de arte. Mas pode ainda — como Benjamin demonstrou — adornar-se com uma nova «aura» através do culto da «beleza», e da substituição dos valores culturais pela autenticidade. E ainda lhe resta, devido à proximidade que actualmente a caracteriza, a possibilidade de assumir outras funções, não menos necessárias e «elevadas». Por exemplo, para a função artística, em vez de se apoiar no ritual, apoiar-se — segundo a frase de Benjamin, a qual adquiria o seu sentido no contexto em que foi enunciada — numa outra forma de praxis: a política.

O facto de a arte ter sido relegada para a «representação», como disse Hegel, e quaisquer que sejam as relações, pelo menos ambíguas, entre ela e essa representação; e ainda o de ter sido despojada do prestígio que lhe outorgava a distância onde o culto a confinava, tem contrapartida ao nível do conhecimento, sem que todavia se possa esperar que o saber consiga um dia ultrapassar a distância, agora menos epistemológica do que representativa, que a separa do seu objecto. Actualmente já se não venera uma obra de arte, e a nossa atitude para com as criações artísticas é muito mais fria e reflectida. Perante elas sentimo-nos hoje mais livres do que outrora, quando as obras de arte eram a mais elevada expressão da ideia. Hoje solicitam o nosso juízo, submetem-nos o seu conteúdo, e a exactidão da sua representação fica sujeita a um exame sereno. Respeitamos e admiramos a arte; simplesmente, já não vemos nela uma manifestação do Absoluto, sujeitamo-la à análise do pensamento — não no propósito de provocar a criação de obras de arte novas, mas sim para avaliar a sua função, e o lugar que ocupa na nossa vida.

«Sob todos estes aspectos a arte, quanto ao seu destino supremo, é para nós uma coisa do passado. Por esta razão perdeu o que possuía de genuinamente verdadeiro e vivo, a sua realidade e a sua necessidade. O que uma obra de arte hoje desperta em nós, ao mesmo tempo que um prazer imediato, é um julgamento, quer sobre o seu conteúdo, quer sobre os seus meios de expressão, e ainda sobre o grau de adequação dessa expressão ao conteúdo. Exactamente por, daqui em diante, se apresentar despojada, pelo menos aparentemente, de quaisquer funções rituais — se não mesmo de qualquer «aura» sagrada, a obra de arte surge-nos, ao mesmo tempo, longe e próximo de nós. O que equivale a afirmar que o seu estatuto é ambíguo, tal como é ambíguo o das várias artes que, no entanto, continuam a desenvolver-se e a aperfeiçoar-se exactamente quando a noção de arte é radicalmente contestada, não apenas do ponto de vista do Conceito, mas aqui e agora, no tempo histórico que vivemos, e até na prática das «avant-gardes». Problema que não pode ser ignorado sobretudo numa perspectiva enciclopédica, e que se desejaria abordar simultaneamente sob o ponto de vista analítico e político. Analítico, porque se trata de saber se, para além da dimensão imaginária

que Freud atribuía à arte, a clarificação dos laços que a actividade artística mantém com a vida pulsional, não nos leva a pôr em termos novos o problema das determinações simbólicas, formais, aos quais cada arte obedece segundo a sua ordem própria, a sua teoria, os seus materiais, o seu sistema, e até na sua relação específica com o real que a define. Político, na medida em que toda a produção artística será doravante obrigada a definir-se no seu estatuto e na sua finalidade explícita, integrados nas transformações que intervieram nos sistemas de produção e de exploração, e nas suas repercussões ao nível das super-estruturas: a «morte da arte», a sua proclamada pertença ao passado e, como corolário, a relegação das suas obras para museus e prisões mais ou menos douradas e pitorescas que lhes destina uma cultura igualmente obcecada com o espectro da própria morte, cessaram de fornecer matéria para especulações — tão idealistas quanto financeiras — para se inscreverem na base do trabalho das «avant-gardes», quer ele obedeça a um propósito meramente crítico, quando não subversivo, quer renunciando a todas as pretensões à utopia regressiva e/ou progressiva, primitiva e/ou futurista, prestes a integrar-se no processo real da produção social e da construção da sociedade. O que interessa é sublinhar que num como no outro caso o que está em causa é a própria existência da arte (e de cada arte em particular). Quer o trabalho das «avant-gardes» vise expulsar a arte dos seus últimos redutos e despojar os seus produtos dos raros prestígios que ainda lhe estão ligados, quer, segundo a palavra-de-ordem dos construtivistas, incitando os artistas a dedicar-se à produção para acabar, através de uma fusão empírica das várias artes sob a égide da arquitectura, por lhes negar toda a autonomia e impor à arte — e, com ela, ao «artista» — negar-se enquanto tal.

As contradições do movimento dadaísta, tal como os limites subjectivos impostos desde o início à aplicação do programa construtivista, estão hoje demonstrados: na sua falsa simetria e independentemente das suas diferenças de contexto, ambos correspondiam aos dois ramos do processo ideológico onde se insere toda a prática que, ainda hoje, *volens nolens*, é possível definir como «artística».

Qualquer projecto enciclopédico sobre a arte — sobre as artes em geral ou sobre qualquer arte dotada de uma autonomia pelos menos relativa — deve hoje passar por aí: por esse ponto de extremo despojamento, no sentido literal do termo. Um despojamento que é conjuntamente momento de uma história e momento de uma teoria, no sentido que vamos ver. Aquele momento em que parece quebrar-se a cadeia que, desde as pinturas de Lascaux ou da Vénus de Lespuge, dos fetiches do Daomé, das máscaras da costa noroeste do Pacífico ou dos bronzes da época Han até à *Guernica*, ao projecto de Tatlin dum monumento para a IIIª Internacional e às pinturas das comunas populares do Honan, impõe a ideia de que a arte nada tem de facultativa e que, «embora não seja obrigatória, nem do ponto de vista das necessidades vitais imediatas nem do das relações sociais impostas, a arte demonstra, através de toda a sua história, a sua essencial indispensabilidade». «Ao longo de toda a existência da humanidade historicamente fixada, a arte foi a sua companheira de jornada» [Lotman 1970]. Porque é então que a existência, o fundamento, a premência deste «génio amigo» (como diz

2 em toques políticos de arte
- DADA -> 1) longuardon: negação crítica do "preto"
- CONSTRUTIVISMO = integração no sistema de produção social

Hegel), possam e devam ser hoje postos em causa, e qual é o sentido desta fuga, de uma distância que não se limita apenas à arte mas se estende à própria cultura em nome da qual pretendemos conhecer e julgar as artes; essa mesma cultura, a *nossa*, na qual se tem formado e alargado o projecto enciclopédico?

2. A arte, as artes

O projecto enciclopédico deve, pois, ter em conta o facto de que, neste ponto, falta um elo na cadeia, e que este tema de estudo, no que poderia ter de mais actual, parece fugir ao enquadramento do saber objectivo. Num certo sentido foi esta a escolha de Diderot no seu artigo «Art» da *Enciclopédie*, com as vantagens *políticas* que dele soube tirar. No círculo ou no sistema do conhecimento, o lugar reservado às práticas ditas artísticas pode bem aparecer como *vazio*, desde o momento em que, de certo modo, a arte se não situa ou não deve situar-se no sítio que lhe é destinado, não é por certo novo o processo que nos leva a reconhecer nele um saber de tipo inferior, senão mesmo ultrapassado; mas não compete a uma enciclopédia estudar esse processo. Muito mais urgente é o problema da *necessidade* das artes ou — para o colocar nos termos de Iuri Lotman — o de *averiguar porque não pode existir nenhuma sociedade privada de qualquer forma de arte*. Ora é aí que, paradoxalmente, e aplicado às artes, o projecto enciclopédico pode ter justificação: porém, e seguindo o exemplo de Diderot, na condição de que esse projecto se baseie conjuntamente na *história* e na *teoria*, e num sentido que resta esclarecer.

No que diz respeito à história, não se pretende que ela possa e deva resolver o problema enciclopédico das artes (que não confundiremos com o projecto de uma «descrição das artes», à maneira de Diderot). É certo, como Lotman ainda faz notar, que *não conhecemos nenhuma sociedade que não exerça a sua arte* (qualquer que seja a prática, actividade, produção, inscrita sob essa designação): a menos que não se apresente como uma anomalia, a este título pertencendo já a uma teratologia social, não conforme, pelo seu carácter de excepção, às normas geralmente aceites.

E quanto à *nossa sociedade*, não é simples o processo que, através das «avant-gardes», ela faz à arte, se levarmos em conta a complexidade das causas e das contestações. Mais precisamente, isso confirma a *persistência dum conceito* — o da «arte», e talvez mais ainda o das «obras de arte» — cuja validade nas condições actuais é posta em causa sob tais auspícios e com tal insistência especulativa e institucional que, no fim de contas, nos aparece mais sólida do que nunca. Hostil como se afirmava a qualquer atitude de tipo dadaísta (acerca da qual é bastante fácil demonstrar que se integra numa interpretação passadista — para não dizer ultrapassada — da arte, e que participa das alterações permanentes das condições de produção e do nível das super-estruturas que condicionam a existência da economia burguesa [Tafuri 1983, cap. III e IV]). Imune, por enquanto, à tentação construtivista (mas não à duma politização da arte, único remédio, segundo uma opinião partilhada

por Walter Benjamin, contra a estetização da política praticada pelo fascismo), ninguém melhor do que Brecht soube reconhecer a verdadeira natureza, o carácter profundamente dialéctico do momento histórico de que falamos: «Se o conceito de obra de arte deixar de ser defensável quando a coisa a que se aplica, a obra de arte, se transforma em mercadoria, devemos pô-lo de parte com prudência e precaução mas sem receio, se ao mesmo tempo não quisermos também liquidar a função que a essa coisa está ligada. Devemos atravessar essa fase sem reservas, pois não se trata dum desvio irrelevante do caminho certo; ele vai dar origem a uma transformação fundamental do objecto, que abolirá o passado a um ponto tal que, se o antigo conceito viesse a ser retomado — e sê-lo-á, porque não? — não voltará a evocar nenhuma imagem ligada àquilo que outrora designava» [citado in Benjamin 1936].

A transformação a que Brecht se referia e que, na sua opinião, devia restituir ao conceito de obra de arte um valor novo, não devia evidentemente, a verificar-se, pertencer a uma história do «gosto», ou a uma história dos «estilos». Devia exercer-se sobre o que constitui o objecto, o que o define como tal. Mas atenção: se é hoje oportuno pôr entre parênteses o conceito de arte, e mesmo o de obra de arte, não é para o submeter a uma variação eidética cujo fim seria descrever a essência que eles representam mas, pelo contrário, para lhes permitir manifestar-se *no real* no seu devido tempo e lugar, e sob aspectos imprevisíveis. Só a história, na sua efectiva evolução, e não uma fenomenologia qualquer, forçosamente retrospectiva, estará apta a ensinar-nos, com um mínimo de atenção da nossa parte, o que virá a ser a obra de arte. A arte, coisa do passado, mas ao mesmo tempo — porque não? — coisa do futuro: é esta a inversão dialéctica que se opera no texto de Brecht, uma inversão que a história, tal como a teoria (e com elas a enciclopédia), deve ter a possibilidade de registar.

De facto, se tudo se passa assim, e se uma nova definição da obra de arte, senão da própria arte, é susceptível de ser aceite no futuro, como continuar a falar daquela no singular, como se o objecto designado pelo conceito, como se a «coisa» à qual ele se refere obedecesse a uma definição unívoca? Donde resulta a questão, em princípio teórica, visto referir-se ao conjunto das obras sucessivas e/ou simultâneas, que a arte pôde e poderá assumir na história (e na geografia) sobre a teoria destas formas, no sentido lógico e etimológico do termo. Que lugar deve ocupar, no contexto enciclopédico, o tema «artes», se a marca do plural já indica uma dispersão calculada?

Do ponto de vista do historiador, partir-se-á portanto da palavra «arte» para perguntar o que ela designa na chamada «história da arte» (ou «das artes»), e se ela basta para caracterizar, especificar o tema cuja história se pretende escrever. Como Benveniste pergunta a propósito da linguagem: «Se a história existe, é a história de quê?» Tratando-se da linguagem, o singular é de rigor, e dum rigor propriamente epistemológico, visto pertencer ao filólogo isolar, na matéria a que se chama «linguagem» um sector — o da «língua» — ao qual se possam reportar as várias manifestações dessa linguagem e construí-la como objecto, quer da história quer da teoria, diferenciando-a ainda, no que tem de propriamente linguístico, de qualquer

outra forma de expressão ou de comunicação à qual, por extensão metafórica, poderíamos ser tentados a aplicar o conceito.

Tratando-se do tema «artes», o plural imporia, pelo contrário, renunciar à ideia de que a sucessão das formas históricas da arte (para não falar na sua diversidade geográfica) possa ser pensada em termos de uma evolução formal, na qual a categoria do «estilo» (ou qualquer outra) assumisse no campo artístico as funções que na linguística pertencem ao conceito de 'língua'. O que não implica, pelo contrário, que se deva renunciar a recolocar os fenómenos artísticos num contexto semiológico mais geral, fruto de uma semiologia não totalmente modelada pela linguística, mas sim pronta a diversificar sistematicamente os próprios modelos. Porque não se trata, de facto, da forma do objecto, do seu «conteúdo», dos seus antecedentes ou consequentes: na história como na geografia, e através das suas múltiplas manifestações, a hipótese de que a arte obedece a definições diferentes, talvez irreduzíveis a uma noção comum, impõe que se pense no problema das «artes» em termos não apenas formais, mesmo que mantenham com a «forma» uma relação privilegiada, qualquer que seja a natureza dessa relação, por vezes polémica, com as formas linguísticas da expressão — se não mesmo com a própria linguagem.

Mas o plural «artes» tem ainda outro sentido: a história da arte de inspiração positivista pretende limitar-se aos factos, e eliminar todo o *a priori* teórico; mas fá-lo apenas para melhor alinhar com um *a priori* cultural, e aceitando submeter à crítica a definição de arte corrente na nossa sociedade, considerando como «factos artísticos» somente os que a ideologia dominante lhe oferece como tais através das suas instituições públicas ou privadas: museus, galerias de arte, academias e universidades, escolas, imprensa, editoras, etc. No momento em que a cultura contemporânea, na sua expressão mais radical, está pondo em discussão as noções de «arte», de «criação», de «obra», e até mesmo as de «pintura», «arquitectura», «quadro», «monumento», etc., a história da arte manifesta clamorosamente a sua função ideológica, consagrando o melhor dos seus recursos à recensão e à classificação empírica das obras, pinturas ou monumentos e, prioritariamente, a um trabalho de atribuição e de denominação que, pelo testemunho que dá do seu enfeudamento ao mito burguês do artista e da criação, exclui qualquer exame das condições reais da produção artística. Tal como o museu, que finge poder acolher todas as obras do homem — até mesmo as que contradizem mais evidentemente a sua ordem —, a história da arte visa, pelos seus próprios meios, dissimular o conflito, a contradição de que a arte moderna é objecto. Por um lado, reduzindo toda a produção artística às dimensões da obra, e a própria arte às medidas da ideologia burguesa, senão mesmo de uma cultura que, reclamando-se de humanista, não pode controlar o que na arte contradiz, por excesso ou por defeito, uma noção do homem claramente datada e contingente; e por outro, e quaisquer que sejam os seus protestos neste sentido, revelando-se incapaz de integrar no seu âmbito as artes pré-históricas ou «primitivas», tal como as asiáticas — cujo estudo continua reservado aos especialistas. Uma tal divisão das tarefas demonstra bem como a história da arte, na sua definição académica, apenas estuda uma produção,

Critica ao elitismo de história da arte

uma história estritamente local, mesmo quando os seus pressupostos a levam a afirmar, para além da diversidade dos tempos e dos locais, a unidade da arte e a continuidade, a homogeneidade da sua evolução.

O plural denotará portanto, e em primeiro lugar, a diversidade histórica e geográfica das artes, ou do que parece dever ser compreendido por este termo. Diversidade de épocas e de lugares, mas também relações várias com o tempo e com o espaço (nem todas as artes têm os mesmos laços com a história, nem com o seu próprio passado), diversas manifestações e diversos métodos de produção, diversas definições (cujo número varia na base dos parâmetros utilizados para analisar os produtos), e diferentes funções. Mas se a diversidade significa multiplicidade, variabilidade indefinida, a diferença não implica necessariamente uma alteridade radical. A arte do Sepik, ou a do Islão, correspondem, evidentemente, a funções muito diferentes daquelas a que obedece a arte do Ocidente na sua definição clássica. Mas quererá isso dizer que elas sejam absolutamente diferentes e irreduzíveis, e que as várias modalidades da arte não possam integrar-se nos limites dum mesmo contexto lógico? Se assim fosse, que estatuto deveria então atribuir-se ao discurso que de uma à outra vai abrindo o seu caminho?

Quando Brecht propôs renunciar, pelo menos provisoriamente, ao conceito de obra de arte, não fez mais do que confirmar uma situação já existente: a que fora imposta à arte pelo mercantilismo. Contudo, reservavam-se desse modo os seus direitos — os que estão ligados ao exercício dum função não inserida, pela sua natureza, na ordem das relações mercantis, a qual poderia manifestar-se num futuro imprevisível, e sob aspectos que tirariam à obra de arte tudo o que pudesse ter havido de comum com a sua definição tradicional.

É preciso marcar uma distância entre a arte, coisa do passado (e dum passado ainda mais remoto, menos familiar do que aquele de que fala Hegel), e a arte do futuro; entre as artes, ou as várias formas institucionais de que a arte pôde e poderá revestir-se; e munir-nos dos meios teóricos, conceptuais, para a medir, para a pensar, e assumi-la, mesmo contraditoriamente, no que ela pode ter de irreduzível.

Mas há mais, ou outra coisa: diz-se não haver sociedade sem arte, qualquer que seja o sentido que queira atribuir-se a essa palavra. Mas o que se significa com este termo (mesmo que ele nem sempre seja pronunciado, ou confirmado no léxico) difere muito de cultura para cultura. O campo «artístico» tal como pode ser delimitado numa comunidade arcaica, não corresponde claramente aos dos fenómenos explicitamente definidos como tais numa cidade da Renascença italiana: tanto abraça a música como a arquitectura, a tatuagem, as deformações corporais, o vestuário, os cosméticos, etc. A lista nada tem de limitativo. Como dizia Marcel Mauss [1947, cap. V], o essencial para o etnógrafo é traçar um retrato individual, definir completamente a imagem da arte na sociedade em estudo, com os seus caracteres próprios, não prejudicando nunca quaisquer formas que ela possa assumir. A própria história da arte ocidental testemunha um permanente trabalho de definição, de delimitação, de partilha, de classificação, de

redistribuição das actividades ditas artísticas, como explicitamente o demonstram, na era de Quatrocentos, as discussões sobre o estatuto das artes mecânicas e das artes liberais, e na de Seiscentos os torneios retóricos em volta do tema do *paragone*, da hierarquia ou da relativa excelência comparada das várias artes — pintura, escultura, arquitectura, música, etc. Pretenderá forçosamente isso dizer que a clássica designação de «história da arte» possa ter um novo sentido e corresponder a um novo projecto epistemológico? A palavra 'arte' designaria então o conjunto de fenómenos considerados artísticos numa dada época e num dado contexto, enquanto a disciplina tivesse por objecto não apenas os produtos, mas a própria instituição artística, tornando-se desse modo uma espécie de teoria do consumo artístico, ou ainda uma sociologia das «representações colectivas da arte» tomadas em toda a extensão das suas determinações, em toda a gama das suas diferenças.

«Um objecto de arte é, por definição, um objecto definido como tal por um determinado grupo» [Mauss 1947]. Esta afirmação tinha para Mauss um alcance essencialmente heurístico, quando não apenas descritivo. Onde poderemos encontrar estética? Não necessariamente onde esperamos. Eis porque o etnólogo deverá «tomar um a um todos os objectos de uso, e perguntar ao informador se são belos. O apito é um objecto de arte em toda a América» [*ibid.*]. Notemos, através do desvio da estética, a implícita assimilação da arte ao domínio do «belo», assimilação que parece natural na nossa cultura mas que não altera o problema do «belo», e das várias definições que dele se podem dar. E que dizer da feição «artística» da horticultura tal como a praticam os habitantes das ilhas Trobriand, conhecida pelo estudo hoje clássico de Malinowski? Duma arte da horticultura que se manifesta, à semelhança da nossa, no desenho dos canteiros e no seu ordenamento para prazer dos olhos, mas mais ainda nas modalidades de exibição das colheitas sob a forma de pirâmides de inhames submetidas à apreciação do público, e destinadas a apodrecer no local?

Voltaremos em breve aos problemas sugeridos por essas práticas, que nos levam a repor a ligação causa-efeito geralmente aceite entre a aparição das actividades ditas de luxo e o desprendimento, ao nível da produção material, dum excesso disponível para outros fins que não os da utilidade imediata. Nas ilhas Trobriand a arte da horticultura não deriva, certamente, duma superabundância de produtos agrícolas: na realidade, a finalidade estética faz parte integrante dum sistema de produção baseado directamente no princípio que conduz a colheitas representativas do dobro do consumo real das famílias, ao mesmo tempo que impõe aos horticultores várias tarefas cujo fundamento é exclusivamente ritual [Malinowski 1922]. Que dizer dum sistema onde o excesso de investimentos produtivos em relação às necessidades, ou pelo menos ao consumo, não obedece de modo algum ao desejo, pelo menos simbólico, de acumulação, de permuta ou de desperdício, também ele simbólico, mas parece existir em função duma arte ostensiva e gratuita?

Para já, o exemplo de Trobriand mostra-nos a importância que, neste contexto, se liga à apresentação dos produtos e à existência, para além de todos os valores que possam ser atribuídos às obras de arte (segundo a oposição proposta por Walter Benjamin entre eles e o seu valor cultural ou

Mauss e Duchamp:
genial!

ritual) de um autêntico ritual de apresentação, para não dizer de uma arte da exposição, em relação ao qual a afirmação de Mauss tem uma ressonância singularmente actual. Que seja objecto de arte apenas o que é reconhecido como tal por um dado grupo humano foi demonstrado pela arte contemporânea na sua matriz dadaísta, e essa demonstração assumiu uma forma ainda mais radical: pertence à arte qualquer objecto, qualquer fenómeno, qualquer actividade ou produção, qualquer manifestação que esse grupo possa ser levado a aceitar como tal. Ou, como demonstrou Marcel Duchamp, um processo no qual os modos de exposição, os rituais de apresentação têm um papel determinante. Vale para a arte e os seus objectos o mesmo que se passou com o sagrado na sua oposição ao profano: qualquer conjunto de objectos pode prestar-se a ser sacralizado; entre os objectos de um dado conjunto existem alguns que em nada se distinguem dos outros além do facto de terem sido escolhidos como depositários exclusivos da sacralidade. Mas neste caso, forçoso é admitir que é a ideologia dominante que — pelo canal, mais uma vez, das suas instituições — proporciona ao historiador os factos, os temas sobre os quais se vai debruçar. Num tal contexto (como Brecht já havia observado), o conceito de obra de arte funciona dali em diante como um écran ideológico, pelos próprios termos que associa: o da arte em primeiro lugar. Perante esse *ready-made* perguntar-se-á: «Isto é arte?» em vez de «Isto é pintura, escultura?» (E isso até quando a Duchamp bastará assinar uma aguarela encontrada não se sabe onde, ou levar do balcão duma qualquer quinquilharia um espelho ou um porta-garrafas).

O mesmo se passa com a obra: e não é por acaso que no âmbito das instituições, da *paideia* que concedia aos futuros etnólogos, Marcel Mauss teve o cuidado, ao tratar do facto «estético», de falar de *objectos*, e não de *obras* de arte. As classificações primitivas, tal como a produção dos vanguardistas, não seguem as mesmas subdivisões dos nossos dicionários e enciclopédias, e o campo dos fenómenos estéticos não pode ser definido com simples referência à categoria da criação ou da obra, e das funções técnicas que lhe são correspondentes.

* READY-MADE = OBJECTO DE ARTE
NÃO OBRA

3. «Teorias» comparadas

O que acaba de ler-se leva-nos a pôr o problema enciclopédico das «artes» nestes termos: *corresponderá a palavra a um conjunto específico de objectos, a uma «teoria» no sentido lógico do termo, que equivallesse à reunião de todos os objectos que a constituem* ou, parafraseando a *Introduction to Logic* de Tarski [1941], *que tornasse possível especificar exactamente o que no seu âmbito deve ser considerado como um objecto cuja reunião pudesse, por sua vez, ser definida como o «universo do discurso» da teoria?*

Se é certo que uma proposição deve ser definida como verdadeira, falsa, ou indefinida, conforme os objectos aos quais se aplica e a teoria na qual se insere (sendo o exemplo clássico o do «balão esférico», verdadeira na teoria «futebol», falsa na teoria «rugby», indefinida na teoria «desportos»), a teoria «artes» e cada uma das subteorias de que ela se compõe (as teorias «pintura»,

C. Dickel
Mauss

10

9

"arte" diluído
na vida / rituais
diários / sagrado

Franzsch, a partir
de Mauss, ressalta
a importância de
seus rituais

«escultura», etc.) prestar-se-ão a proposições deste género? Como considerar por exemplo o objecto «suporte» ou o objecto «cor» nos confrontos da teoria «pintura», da teoria «escultura», da teoria «arte»? Em caso afirmativo, dever-se-á admitir a existência de proposições que serão verdadeiras ou falsas para todos os objectos da teoria, as quais proporiam desde logo um conjunto de regras que permitiriam, de início, avaliar a diferença entre os objectos pertencentes ao universo do discurso da teoria e os que lhe são alheios, e até mesmo — como quer Luís Prieto — os que se integram numa classe complementar, tal como a dos objectos que não fazem parte dela?

Neste caso o conhecimento dos objectos da *teoria* «artes» implicaria o dos que dela são excluídos, operando-se toda a especificação na base duma dicotomia entre as duas classes de objectos; «artes» e «não-artes» [Prieto 1975].

Constituirá uma regra deste tipo a afirmação de Mauss segundo a qual um objecto de arte é, por definição, um objecto reconhecido como tal por um grupo determinado? Evidentemente que não porque, para além do recurso ao informador, ela não proporciona nenhum critério lógico que permita decidir sobre que base se opera o reconhecimento e a discriminação entre os objectos reconhecidos como tais e os que o não são. Que a «definição» de Mauss visasse, antes do mais, fundar teoricamente um método empírico de investigação (Clausewitz: «a teoria tem por objectivo principal diferenciar o que é diferente»), não implica que a teoria, e a investigação que dela decorre, sejam inocentes. Na realidade, não faz mais do que alinhar em cada caso particular com a teoria dominante na sociedade em causa, mas não sem utilizar constantemente um universo do discurso — o da nossa teoria, em parte inconsciente, implícita, imposta pela ideologia dominante que talvez não seja pertinente na sua definição social, em relação à teoria estudada. (Para nos convenceremos disto basta ler o capítulo do *Manuel d'éthnographie* consagrado aos fenómenos estéticos, e ver também como Lévi-Strauss [1975, I, p. 35] trata as máscaras da Costa Noroeste como verdadeiras e absolutas «obras de arte»)/ Ou, melhor ainda, o problema do «belo», da «estética», enquanto qualificativo aplicável a um dado objecto, não coincide necessariamente com o da arte no sentido mais geral e vago do termo. O informador declarará «belo» um objecto sem ver nele obrigatoriamente matéria de arte, expressão que até pode não existir no seu léxico. Inversamente poderá acontecer que o mesmo informador conote como «estética» uma actividade ou uma técnica que não tenha por objectivo a produção de «objectos» no sentido estrito do termo. Recordem-se aqui certas técnicas incluídas por Mauss na rubrica «técnicas do corpo», tais como as deformações e a tatuagem «pois esculpem o corpo deformando-o e tatuando-o» [Mauss 1947], práticas a que, com Platão, chamaremos «autopoéticas», e que impõem, nas relações que subentendem ter com o corpo e as suas «técnicas», uma revisão radical da noção de «técnica», de material, ao mesmo tempo que a de «suporte» e de «cor». Mas que lugar atribuir à cor no seu papel de maquilhagem? Máscara, creme, enfeite? Ainda que nos limitássemos ao estudo dos efeitos produzidos pelo objecto no sentido estrito (e é de facto, entre outros, um efeito deste género que leva o informador a declarar «belo» este ou aquele objecto), a teoria não deixaria de demonstrar o «parti pris»

a que obedece, pois longe de postular que os objectos de arte possam ter uma eficácia própria, específica, a definição leva-nos a associar os efeitos, prioritariamente ao próprio grupo social, o qual, ao considerar belo um objecto qualquer, lhe confere desse modo — como Lévi-Strauss referiu acerca do feiticeiro e da sua magia — uma eficácia de tipo essencialmente simbólico (para não dizermos mágico).

Resta saber, a) se o simbolismo se baseia somente no *consenso social* e b) se a *teoria* «artes» se integra por sua vez, e exclusivamente, numa teoria do simbólico. Se fosse assim, a definição — de carácter estritamente sociológico — de Mauss poderia abrir a via a um certo número de operações de carácter lógico. Perguntar-se-á, por exemplo, se é possível passar, através de uma série de transformações, de substituições, de alterações da *teoria* «artes» tal como a investigação etnológica permitiu construí-la para uma determinada sociedade, a uma outra teoria qualquer, e em primeiro lugar à teoria das referências, aquela que prevalece na sociedade a que o etnólogo pertence. Teoria muito menos extensiva do que desejaria o mito do «Museu Imaginário».

Operações deste género implicam, de qualquer modo, que passemos da teoria em estudo, tomada como um conjunto fechado de objectos, ao sistema aberto das proposições que lhe enunciam e ordenam as propriedades. Atribuir à teoria da arte (neste sentido não a confundir com uma qualquer *teoria* «artes») a tarefa de formular proposições deste género sem prever se serão ou não operacionais; ou ainda, nos termos da teoria de conjuntos, confiar à teoria da arte o trabalho de definir propriedades «colectivizantes» que permitiriam definir o conjunto, significa supor que a *teoria* «artes» ou qualquer outra que se integrasse nesta categoria, forma um todo homogéneo e coerente, e que é passível duma delimitação precisa. O que necessariamente nos leva a pôr o problema do estatuto das artes e duma certa arte em particular, enquanto temas *teóricos*: onde situar a arte, as artes, ou esta ou aquela arte considerada na sua especificidade, quando a *teoria* — ou uma teoria especificada — a assume como objecto? Formular a *teoria* «artes», ou a *teoria* «pintura» ou a *teoria* «arquitectura»: que sentido, e também que implicações pode ter um tal projecto do ponto de vista da teoria, senão mesmo da *ciência*?

Não podemos esperar que a *investigação empírica* — seja ela etnológica ou histórica — dê como resultado proposições do tipo das que acabámos de enunciar. Na melhor das hipóteses levar-nos-á à *enumeração heterogénea na qual*, sob a forma de objectos integrados numa teoria dada, se misturariam produtos e representações, regras e práticas, etc. Donde se conclui, neste como noutros casos, que a *história não pode substituir a teoria*. E que outra coisa é a própria *etnografia* senão um modo, paralelo ao da história, de estudar as sociedades que não pertencem ao campo desta última? *A história da arte*, como todas as outras, e mesmo quando parece interessar-se tanto pelas artes «sem história» quanto pelos fundamentos estruturais das artes (como escreveu Wölfflin, cujos *Princípios* [1915] deveriam ser inteiramente relidos nesta perspectiva, que nada tem a ver com a duma história dos «estilos»), deve ser capaz de explicar, pelos métodos da história ou da *investigação descritiva*, as regras constitutivas de uma *teoria*, os princípios de

a experiência estética baseia-se no consenso social?

1) A questão TOKHAL

2) A questão ERÂNTE

3) A questão SEUL

na arte:

a) CONSAÇÃO

(CONSENSO SOCIAL)

b) CIRCULAÇÃO

c) PODER

exclusão que a fundamentam, as transformações que nela possam efectuar-se. Mas tudo isto deveria ter como pressuposto a rotura com qualquer tipo de empirismo. Bastam alguns exemplos para o demonstrar. O primeiro decorrerá da *teoria* «artes» corrente na nossa própria sociedade, admitindo que seja possível a um estudioso nela inserido enunciá-la como tal.

Esta *teoria* comporta, de facto, um certo número de paradoxos e até de contradições que o mito do Museu Imaginário, a que já se aludiu, tende a dissimular. E contudo o Museu Imaginário não é obrigado a acolher, de direito como de facto, a totalidade das artes e das obras humanas, e entre aquelas, obras fictícias nascidas da prática de técnicas de reprodução, ampliação, etc.? Melhor ainda: não cumpre ele já a operação lógica que acabámos de citar, se é verdade que a instituição dos museus contribuiu para libertar as obras das suas funções, rituais ou outras, e que no museu uma obra de arte, mesmo a que de início não fora considerada como tal, não exerce outro papel que não seja, justamente, o de obra de arte, regressando assim a um universo fechado para que não fora criada? E se, além disso, for verdade que um museu, e em primeiro lugar o Museu Imaginário, se reduz a um «confronto de metamorfoses» [Malraux 1951]?

O Museu Imaginário efectuará, por um lado, a selecção dos objectos, os que a um ou outro título se integram na *teoria* «artes», e os que dela são excluídos; por outro, reduzindo, como o faz, todos os objectos que acolhe a um mesmo denominador comum, introduziria, com a noção de *metamorfoses*, a chave que deveria permitir a passagem duma teoria singular para uma outra.

Mas este Museu «acolhe-tudo», a que seria mais adequado chamar fantasmagórico do que imaginário, denuncia, por essa mesma abertura, a sua filiação e a sua função ideológica. Mauss dizia que uma civilização se define tanto pelo que *recusa* como pelo que aceita, pela sua capacidade de resistência como de assimilação. A nossa não foge a um imperativo que vale *a fortiori* para todas as suas instituições, incluindo os museus. Por mais aberto que se julgue, o Museu Imaginário não deixa de participar no mecanismo de exclusão que está na base de toda a cultura. Enquanto instituição, e como Walter Benjamin viu muito antes de Malraux, e duma perspectiva crítica diferente que testemunha o impacto de novos processos técnicos e da própria evolução da industrialização ao nível das super-estruturas.

Não se falará aqui das determinações eminentemente históricas, culturais ou mesmo económicas que estão na base desta instituição, a qual, ligada embora à actividade fantasmagórica, não deixa de situar-se no real, de acolher sem cessar novos objectos, de interessar-se por coisas cada vez mais distantes ou ultrapassadas. Atingindo estes «territórios», o Museu reserva para si o seu controlo e submete-os às suas regras: uma produção que, obedecendo apenas às leis do mercado e às teorias que lhe correspondem, conduz por força ao imperialismo, à negação de toda a especialidade e autonomia, para não dizer de toda a originalidade.

Em primeiro lugar, e no que diz respeito a objectos, a instituição (pois que de instituição se trata) admite apenas os que se podem transformar em «obras de arte», excluindo tudo o que, numa dada teoria, não se insira na categoria do produto, quando não do *objecto*, no sentido material do termo.

Mauss (1947) considerava a DANÇA como a origem de todas as artes — Técnica do corpo + aliança Música / Plástica.

O próprio facto de o Museu — como disse Malraux — «convocar» por uma espécie de privilégio do espírito, as «obras-primas», ou mesmo *todas* as obras-primas, indica claramente a sua dependência em relação a um modo de produção — o artesanato, do qual deriva a própria ideia de obra-prima — que sofreu, contudo, uma alteração fundamental exactamente na época, a da manufatura, em que apareceram os primeiros museus modernos. Todavia, despojando-os através da sua função, ritual ou outra, da sua «aura» (excepto para impor, pela distância a que se situam as obras-primas, um outro tipo de sacralidade) e sobretudo isolando-os da teoria onde originariamente se inscreviam, a qual é impossível preencher com um esforço de imaginação, mas apenas com um trabalho de inspiração necessariamente teórica, o Museu nega a estes objectos, a estas obras, além do seu tipo de uso específico e do valor derivado da sua integração nesta teoria particular, qualquer eficácia que não seja a de «obra de arte».

Mas não se trata apenas do Museu Imaginário. Através das suas instituições — museus bem «reais» das belas-artes e/ou das artes decorativas ou exóticas, bibliotecas, academias, conservatórios, escolas, etc. —, a nossa sociedade traça uma nítida fronteira entre sectores, aos quais, por outro lado, atribui uma mesma conotação «artística». Por exemplo os das «belas-artes», eventualmente distintos dos das artes decorativas, da literatura, da música, e até mesmo da dança, que Mauss [1947] considerava como origem de todas as artes e que, com efeito, como técnica do corpo e pela aliança da música com a plástica numa *performance* que nada tem a ver com modelos produtivos no seu restrito sentido económico, conserva até nas suas formas mais elaboradas muito do fascínio «primitivo».

Quererá isso dizer que a *teoria* «artes» obedeça, mesmo na sua arquitectura mais visível, à do museu — a determinações em primeiro lugar institucionais? Na verdade, o museu não é, nem um conservatório, nem uma academia, e impõe uma distinção entre os produtos que acolhe e a prática que outras instituições (entre elas os «museus» de artes-e-ofícios, cuja criação seguiu de perto a dos museus) têm a função de ensinar, de transmitir, até mesmo de conservar. De modo que se percebe claramente a diferença entre os produtos que, de momento, apenas se prestam à reprodução (a qual, seja ela mecânica ou industrial, nos remete sempre a um trabalho tido como original) e as obras musicais, coreográficas, mas também literárias, poéticas, etc., que dependem dum outro modo de «produção», ou de *repetição*.

Ora basta observar o campo que a instituição académica atribui à «história de arte» para nos convencermos de que esta teoria se funda, prioritariamente, em artes ditas «visuais» ou «plásticas», aquelas, precisamente, cujas obras são aceites pelo Museu. E no entanto esse privilégio não se funda, de modo algum, na língua. Se aceitarmos a etimologia clássica que, sem remontarmos ao sânscrito, faz derivar o latim *ars* do grego *áron*, 'dispor', 'arranjar', 'articular', não duvidaremos de que a música, tal como a literatura, como a própria dança, claramente destinada a ser olhada — como pode sê-lo também uma certa poesia —, derivam, cada uma à sua maneira, duma disposição, duma sistematização, duma articulação. Do mesmo modo se torna claro que, no seu sentido original — «la manière de faire une

* O conceito de arte obedece a determinações institucionais?

O conceito de arte que se trata aqui é em primeiro lugar de

chose selon une certaine méthode, selon certains procédés» (Litré) —, o termo 'artes' não possa aplicar-se às artes que acabámos de enumerar, tal como a outras que apenas na ordem semântica delas se diferenciam, porque a conotação «artística» lhes é atribuída com muitas mais reticências.

Mais do que «arte» e «não-arte» a oposição é, pois, entre arte e ciência, donde se conclui que a designação «arte» implica que a tónica seja aplicada a nível da *performance*, considerada, em última análise, como irredutível a qualquer «competência» que se possa enunciar e ordenar sob a forma dum sistema de regras. Tal como, por exemplo, a arte da guerra que Clausewitz [1832-34], baseado no exemplo de Napoleão, não hesitava marcar com o selo do «génio» («O que faz o génio, eis a mais bela de todas as regras, e o que a teoria pode fazer de melhor é demonstrar porquê»). Isto apesar de ele não considerar a guerra nem uma arte, nem uma ciência, mas uma teoria. Ou ainda, segundo uma sólida tradição linguística, a arte médica, ou a arte de raciocinar. E mesmo onde o termo alemão *Kunst* tem o mesmo radical que *können* 'poder', a etimologia não contradiz necessariamente a do francês *art* ou do português *arte*; os esquemas compreendidos nesta categoria são, de facto, da ordem do «procedimento», senão mesmo do «artifício» (e não excluem um certo «saber», pois todos estes sentidos se integram na polissemia da palavra *Kunst*), mas também dum *poder* que não é somente racional (cf. *Die Schwarze Kunst* 'A magia negra'). A menos que não queiramos opor, com Clausewitz, saber e poder («Saber é uma coisa, poder é outra»), introduzindo assim na *teoria* «artes» uma clivagem suplementar.

Não basta, pois, insistir na polissemia da palavra para demonstrar que os objectos a que ela se refere se integram em várias teorias e que, em última análise, a única relação que as une é a homonímia. Porém, embora a marca do plural tenda a quebrar a unidade da noção, o próprio termo continua, apesar disso, a exercer uma pressão nominalista: não se pode iludir o problema de saber se as várias actividades — produções, representações, instituições, a propósito das quais se pode pronunciar a palavra «arte» — não se justaponham em qualquer sítio ou qualquer ponto, por mais excêntricos que sejam. Até se descobrir o que existe de comum entre tudo o que na história — e uma história que está bem longe de coincidir com os limites da nossa — pôde ser designado por este nome, e em resultado de que alterações, de que transformações, de que traduções.

Uma investigação sistemática sobre a *teoria* «artes» deveria partir dum estudo linguístico, ou pelo menos dum estudo do vocabulário que visasse analisar o campo semântico em que as diferentes culturas situam — quer o termo seja ou não pronunciado — a noção de arte; demonstrar-lhe a coerência, medir-lhe a estabilidade no caso de ser verdade — como queria Benveniste — que toda a categoria de pensamento corresponde em primeiro lugar a uma categoria de língua. Um tal estudo, que exigiria esforços colectivos consideráveis, não poderia realizar-se no contexto de uma forma ainda tradicional da produção enciclopédica. Tudo o que é possível propor fazer nesse sentido é insistir, não tanto no significado como na polissemia da palavra, nalgumas das suas utilizações, mesmo correndo o risco de incorrer no

erro daquela «certa enciclopédia chinesa», citada por Borges, cujas taxinomias são aberrantes no sentido — como demonstrou Michel Foucault — em que destroem o espaço comum de encontro entre as palavras e as coisas, a sintaxe que as mantém unidas.

E se a China — para citar ainda Foucault — é tida, no nosso sonho de Ocidentais, como «o privilegiado lugar do espaço» [1966], se a sua cultura parece inteiramente votada ao ordenamento desse mesmo espaço e até — desde o *Yi king* — do conceito, como negligenciar a definição da *teoria* «artes» dominante na tradição confuciana? Lá onde o mestre Kong aconselha, nos seus *Analectos*, que se busque bem-estar e prazer na arte, os comentários clássicos da época *Sung* precisam: «Entende-se por arte o ritual, a música, a condução de carros, a caligrafia e os números» [Legge 1893, p. 15; Couvreur 1895]. Como negligenciar tal «definição», na medida em que reúne na palavra «arte» actividades aparentemente tão heterogêneas e de níveis tão diversos, nenhuma das quais, excepto a música, faz parte da nossa «teoria»? E no que respeito à pintura, porque não é ela citada senão como uma variante da *caligrafia*, quando Kuo Ssü, num texto quase contemporâneo da glosa confuciana cujo tema ele retoma, afirma não ser esta mais do que um ramo da *pintura* (do mesmo modo que o tiro ao arco não seria mais do que um elemento do que nós traduzimos por «arte militar» [Kuo Hsi 1935, p. 29])?

Se a condução de carros ou o tiro ao arco merecem fazer parte do domínio das «artes», tal como a música ou a caligrafia, não é porque dependam duma possível relação de homonímia já assinalada no seu tempo por Aristóteles, a qual não excluía que, sendo embora o nome comum, fossem diferentes as coisa que ele designa [*Categorias*, 1a, 3-4].

O ideograma que nós traduzimos por «arte», *yi*, não entra, com efeito, na composição daqueles que o comentário lhe atribui. Mas a polissemia da palavra é instrutiva (cito aqui os dicionários de Couvreur, de Giles e de Williams), pois associa à ideia de talento, de mester, de habilidade, de aptidão, de realização, as de regra e de método (as artes são seis, como seis são os livros que fazem *lei*), além das que são limite ou fronteira, ponto extremo, e parecem ter origem na ideia de semear, de plantar, de se multiplicar. *Artes* cultivadas, pois, mais do que *artes liberais* como Couvreur se acha no direito de precisar na sua tradução dos *Analectos*, e como tal sujeitas a uma regra, senão mesmo a um limite (Legge [1893] defende de preferência a noção de *artes civis*, que englobam não só os estudos literários, mas também tudo aquilo em que um gentil-homem deve ser exímio). Deste modo, a *teoria* «artes» encontra a sua unidade, faltando compreender a que realizações podem prestar-se o ritual (ele mesmo regulamentado, sujeito a uma etiqueta em cinco pontos), a música (na sua referência aos cinco pontos que estabelecem autoridade), o tiro ao arco e a condução de carros (admitem ambos uma classificação em cinco termos) e, enfim, os números. Mas os números num sentido que nada tem de «grego» e que evocam, como a pintura (e, portanto, a caligrafia), o ritual divinatório dos trigramas, traçados pela primeira vez pelo imperador Fu Hsi, como atesta o *Yi king* no seu grande apêndice: «E deste modo traçou ao universo o seu limite» [citado in Needham 1956, p. 328].

Não seria nosso propósito averiguar aqui em que medida, no tema específico das «artes», a tradição confuciana pôde ser abolida por uma corrente de pensamento de raiz mais ou menos taoísta. Limitar-nos-emos apenas a assinalar duas pistas: por um lado, o lugar atribuído na China, na teoria dita «letrada» da pintura, ao *vazio* (o «vazio inatingível das nuvens» do qual ainda fala, no século XVIII, o *jiaí zi yaun huazhuan*, «Os ensinamentos da pintura do jardim, grande como um grão de mostarda») e, por consequência, a qualquer coisa como o *ilimitado*; por outro, a prática dita *zen* do tiro ao arco, pelo menos na sua versão japonesa: uma prática onde o domínio do arco supera todo o ensino, e mesmo toda a aprendizagem (mas não todo o ritual?) e, em última análise, toda a finalidade [Herrigel 1962]. (Já Kuo Ssü, como bom letrado que era, se referia ao trecho dos *Analectos* onde se diz que devemos ter como meta o princípio moral do *tao* para termos autoridade em todos os campos, regular a nossa conduta pela benevolência e deixar brincar o espírito «na esfera da arte»).

Mais importante seria conseguirmos fazer uma comparação entre a determinação à qual obedece na sua articulação interna a teoria chinesa das «artes» (pelo menos a confuciana) e a que, desde a origem, está na base da que prevaleceu no Ocidente. A este propósito, no entanto, nada podemos fazer do que formular algumas hipóteses, necessariamente aproximativas.

Tornou-se hoje um lugar-comum dizer que a língua grega não possui nenhum termo específico para designar o que a cultura moderna inscreve na categoria «belas-artes». Se os tradutores não têm dificuldades em ler «arte» onde aparece a palavra *technē*, é porque, na realidade, o vocábulo latino *ars* lhe assumiu rapidamente o valor, em particular no ramo da retórica e da gramática. Em Cícero, por exemplo, o vocábulo designa uma maneira de ser ou de agir, a habilidade adquirida através do estudo ou da prática, um conhecimento de natureza técnica (neste sentido *ars* opõe-se tanto a *natura* como a *ingenium*). Daqui veio a ideia de *arte*, de *métier*, de *profissão* (*artifex*), e até a de «trabalho», de «obra». Ernout e Meillet insistem na importância dos termos dos quais, em eras remotas, se destacou a palavra na qual reconhecemos um tema em *-ti* (*ars*, *artis*) de um radical que voltamos a encontrar em *armus*, e que parece fazer parte da forma *er* (em arménio a espádua — de animal — diz-se *eri*, ao lado de *y-eriwel* 'ajustar') [Ernout e Meillet 1967].

Afastaremos portanto, e apesar do encontro com o sentido original do chinês *yi*, os derivados (gr. *aroō*, lat. *ara*) do radical dissilábico *ar-*, que designa em todo o território indo-europeu a noção de 'cultivar', 'arar' (a terra). Em contrapartida, encontrar-se-ia a mesma raiz através da variante *ei* no latim *ritus* (gr. *arithmos*; mas o valor religioso não tem nada de novo, pois já era conhecido no sânscrito *rtam* 'disposição', 'uso', e daí 'ordem', 'correção religiosa'. O tema dá ainda *artus* (que tem como significado principal 'articulação', 'membro') e *articulus* ('juntura' donde, por extensão e aplicando-se ao tempo, o momento exacto da coincidência de dois acontecimentos), tal como o adjectivo *artus* 'estreito', 'apertado' e cujo sentido principal é 'bem ajustado', ou seja, que os elementos se ajustem, ou que o todo esteja bem adaptado aos seus fins (cf. o sânscrito *rtah* 'bem ajustado', 'conveniente').

O mesmo tema existia já na língua grega, onde traduz também a ideia de ajustamento, adaptação, e mesmo de ritmo. Alois Walde cita um antigo sentido do grego *artys* (lat. *artus*) que aproxima do sânscrito *rtub*, e do arménio *ard*: o de 'estrutura', de 'construção', de 'ornamento' [Walde 1927-1931]. Mas a ideia de *ajustamento* volta a encontrar-se em *arti* (sentido originário: 'que cai bem', donde, por conjugação com a noção de tempo: 'agora', 'justamente', 'recentemente'), em *artios* ('bem ajustado', 'proporcionado', 'conveniente', 'próprio para', 'que se produz a intervalos regulares', e daí o sentido de *ritmo*, 'par' — em oposição a 'ímpar' *perittos*) e no seu antónimo *anarsios* ('que não se adapta', 'estranho', 'indigno', 'inimigo'). Desde a época de Homero que o tema se presta a formar numerosos compostos, os mais antigos dos quais estão ligados à ideia de exactidão, de boa adaptação ('o que sabe falar bem', 'que é bem unido'), 'uma boa sobreposição de pedras', o que nos remete à ideia de *estrutura*, de *construção*, e mostram a mesma evolução para uma colocação temporal. Voltamos a encontrá-lo em *artzō*, 'pôr em estado de', 'arranjar', e em *artyō*, 'ajustar', 'dispor', 'sistematizar', mas também 'temperar', quase 'ornamentar', quando não em sentido pejorativo (como no termo *technē*), 'maquinar' (por exemplo, um imbróglio, *dolos*).

O tema correspondente ao latim *ars* (e até ao nosso vocábulo 'arte') é, pois, conhecido na língua grega, mas a um nível que não é propriamente o do vocabulário, e em palavras compostas onde predomina a ideia de *ajustamento*, de *disposição*, de *mecânica*. A nível do léxico é, pois, necessário recorrermos ao termo *technē*, cujo significado — como se lê em Platão — se estende a um determinado conjunto de actividades, quer se trate de metalurgia, de música ou de «caça às ideias». Tal como o sapateiro, o sofista é um *technitēs*, um artífice; mas enquanto o sapateiro trabalha o couro para fazer um par de sapatos, que *produz* quem pretende tirar proveito do domínio do discurso, e a partir de que material? A pergunta obriga-nos a distinguir, com Platão, entre as artes relacionadas com a produção (ou *poiéticas*) por um lado, e as relacionadas com a aquisição (ou *ctéticas*), por outro. As primeiras são, como se lê no *Sofista* [219 a-d], *a*) a agricultura e todos os cuidados consagrados ao bem-estar do corpo mortal; *b*) todo o trabalho relativo à construção ou fabrico de objectos de uso; e por fim, *c*), a mimética, as artes imitativas, as artes plásticas em certo sentido (quem diz *plattō* diz *fabricar*), no primeiro lugar das quais e por privilégio tão antigo como a filosofia à qual deve a sua consagração, a pintura, a «fior di ogni arte», como dirá Alberti. As segundas são as artes relacionadas com a aquisição (ou *ctéticas*), as artes do ganho, da luta, da caça, as quais, com efeito, nada fabricam, mas que visam à obtenção, à apropriação por meio da palavra ou da acção, e por permuta ou apresamento, de coisas já existentes.

A *poiética*, arte da passagem ou da demiurgia que actua entre o ser e o não-ser, é pois na sua essência — consiste nisto a tese do *Sofista* — *não-parmenidiana* [Nancy 1975]. Por sua vez, a *ctética*, implicando o recurso a toda a sorte de astúcias, ardis, logros, atractivos, não terá também afinidades com o não-ser, as aparências, e até, por meio do engano, com a *mimēsis*? Em qualquer caso, a dicotomia da *poiética* e da *ctética* não repete a que se

encontra no *Filebo* [55d ss.], entre as artes mecânicas que, sobretudo, dependem da ciência ou das «artes directivas» (contar, pesar, medir) e as que, pelo contrário, se comprazem na obscuridade, mesmo quando lhes não é necessária. Contrariamente às técnicas ligadas à música ou àquelas a que poderia chamar-se o «universo do quase», onde os sentidos, exercitados pela experiência ou pela conjuntura, atingem uma acuidade, uma força à qual muitos dão o nome de «arte», a arte do construtor (não apenas no sentido de construir edifícios, mas também a construção de navios e a carpintaria) integra-se, pelo contrário, no mundo da precisão, visto implicar o recurso à medição e a instrumentos de carácter científico.

À música associar-se-á a medicina, a agricultura, a navegação (e não já a construção de navios), a estratégia, na qual Platão, muito antes de Clausewitz, soube reconhecer um ramo especializado da política. À arquitectura associar-se-ia o comércio, ao qual não são estranhas a arte do cálculo e das medidas, constituindo-se assim, da construção à permuta, o espaço matematizável duma *economia* derivada, ela também, de uma *technē*, mas bem mais exacta e rigorosa do que a cultura ou a política.

O método dicotómico que a cada arte dá um nome e destina um lugar numa taxinomia arborescente, está pois longe de conduzir a uma diferenciação nítida entre o que na arte se refere à produção (e que, como tal, se oporia quer à *sophia* quer à *epistēmē*, a ciência puramente teórica ou estática, não-produtiva), e esta outra parte que nela tende para efeitos incompatíveis com a produção, tais como a navegação (referir-nos-emos daqui a pouco à condução de carros), a arte militar, ou ainda a sofística com as suas astúcias, cujo paradigma continua a estar subentendido no texto platónico. Tanto mais que, continuando no plano da *epistēmē*, e como Nietzsche foi um dos primeiros a pressentir, nas relações entre o filósofo e o sofista existe certa duplicidade, e que a *mimēsis*, como Derrida [1972, pp. 197 e 212] faz notar, não pode, nem como estrutura nem como método, ser separada da dialéctica. E aí se confunde a distinção entre poiética e ctética: qual é, de facto, o objecto dessa mesma dialéctica? Mas também não é possível aceitar sem reservas a simples oposição proposta por Aristóteles entre a *poiēsis*, na qual a produção obedeceria a um fim alheio a ela própria, e a *praxis*, onde a acção teria em si mesma o seu objectivo [*Ética a Nicómaco*, N, Z, 4, 1140a; *Metafísica*, 6, 1048b, 18 ss.; 1050a, 23 ss.], pois existem de facto modos de agir que são outros tantos modos de fazer destinados eventualmente à produção, não dum objecto, mas dum efeito, ou ainda (segundo a definição de obra de arte dada por Valéry), dum dispositivo destinado, por sua vez, a produzir efeitos. A menos que se reduza toda a *technē* a uma modalidade de utilização, a da *dynamis*, de que o artesão se serve para imprimir uma forma à matéria, o produto, ou *poiēma*, torna-se ao mesmo tempo princípio e causa da operação (e aqui se impõe a comparação com a prática *zen* do tiro ao arco: «O verdadeiro acto é sem objectivo, sem intenção», «o tiro sai sem se olhar», etc.).

Notar-se-á que Platão não atribui o nome de «arte» a todo o *savoir-faire* imotivado que apenas vise lisonjear, buscar um prazer cuja natureza e causa se ignora [*Górgias*, 464a ss.]. O que significa que se toda a arte é, por definição, limitada — tal como é a do sofista — «Ninguém pode saber tudo, nem saber

fazer tudo» — sujeita como está a um limitado sistema de imperativos, de poderes e de necessidades [Aristóteles, *Política*, I, 1256b, 34; 1257b, 28]; e se, em última análise, quem a frui, quem tem a *prática* da coisa, é melhor juiz da obra e da afinidade que tem com o seu *eidos* do que o próprio que a executou [*ibid.*, 1282a, 17 ss.; cf. Platão, *República*, 601c ss.], a arte supõe, em qualquer caso — quer seja ctética e não poiética, conjectural e não racional — uma forma de inteligência, e mesmo de razão, paradoxalmente ligadas à *mimēsis*. Porque o marceneiro que faz um leito ou o pedreiro que constrói uma casa, tal como o pintor que a reproduz («esta espécie de sonho oferecido pelo homem a olhos deslumbrados» de que fala o Estrangeiro no *Sofista* (266c)), regem-se, uns e outros, por um *modelo* à semelhança ou à imitação do qual produzem a sua obra.

Platão, no *Filebo*, servir-se-á do paradigma do pintor que em espírito pinta a imagem das coisas descritas em palavras, ao contrário do «secretário» que nele escreve as palavras e os discursos que correspondem às coisas.

Da mesma forma era posto o problema das relações entre o ícone e a letra, da função do ícone na letra, ou da letra no ícone. Se é certo que o pintor pode escolher entre reproduzir fielmente as proporções e as cores do seu modelo sem se preocupar com o efeito final ou, pelo contrário, tentar corrigir, atenuar as deformações causadas pela distância ou pela luz, o *phantastikē*, fautor, como é, de fantasmas que apenas servem para esconder a verdade, pressupõe de qualquer modo — e tanto, senão mais, do que a *eikastikē*, fabricante de ícones, de cópias exactas, parecidas com o original — o *conhecimento das relações*: isto na medida em que, além das relações internas do objecto, ela pode levar em conta as que estão ligadas à imposição dum ponto de vista, duma *perspectiva*. Boa ou má, pois que, tratando-se da *mimēsis* — pelo menos a do pintor — a distinção nunca é clara.

Toda a arte de imitação implica fraude: fraude na mercadoria — as artes imitativas apenas produzem imagens e não autênticas realidades [*Sofista*, 265b]; fraude na produção — a imitação é apenas um modo de produção que não implica uma passagem ao ser, no pleno sentido do termo. Acrescida pela astúcia que lhe é emprestada pelo fantástico que joga com o *faux-semblant* (o falso que se faz passar por verdadeiro, que o imita, e cuja possibilidade se torna verosímil). *Mimēsis* humana, mas que tem uma correspondente divina: a *poiēsis* que produz a totalidade dos fenómenos (que implica, ela própria, a passagem do não-ser ao ser) e se reveste dum mecanismo diabólico que origina os sonhos, os fantasmas, sombras e ilusões de óptica, em primeiro lugar o reflexo da água que vitimará Narciso, esse Narciso em quem Alberti verá o inventor da pintura, «fior di ogni arte» [1436, ed. 1950 pp. 77-78].

Cingindo-nos à imagem que o pensamento grego, pela voz dos seus filósofos, quis dar de si próprio, vemos como é difícil separar claramente o campo do *epistēmē* do da *technē*. O próprio *logos* platónico possui as suas técnicas, as suas astúcias, quando mesmo, no fundo, não é *mimēsis* [Nancy 1975]. O que significa que desaparece a oposição que Marcel Détienne e Jean-Pierre Vernant [1974] quiseram estabelecer entre o esquema do pensamento e do saber traçado pelos filósofos, integrado no campo inteligível do Ser, do Uno, do Imutável, e, por outro lado, o que na inteligência grega pertencia

ao âmbito do devir sensível, do múltiplo, do instável, no qual se exerce, para além de qualquer pensamento propriamente técnico, a inteligência astuciosa, a hábil prudência chamada *mētis*.

Essa oposição, ligada a uma interpretação ainda muito tradicional dos pensamentos platónico e aristotélico, deveria ser seriamente «nuancee» em função do estatuto que a filosofia grega atribuiu à *mimēsis*. Mas a «nuance» não impede que se tenha apreciado devidamente a importância da autêntica descoberta *arqueológica* recentemente feita: a *mētis*, descoberta numa forma de inteligência que «não se manifesta claramente a toda a luz do pensamento na transparência duma exposição erudita que se proporia defini-la» (não se conhece, como Détienne e Vernant fazem notar, nenhum «Tratado da *Mētis*»), mas que «aparece sempre, mais ou menos em “negativo”, numa prática que jamais se preocupa com explicitar a sua natureza, nem justificar o seu modo de proceder» [Détienne e Vernant 1974, p. 9]. Tanto mais que a exposição dos resultados numa tal «escavação» tem origem no episódio homérico da corrida de carros, na qual o cocheiro Antilóquio vence *pela astúcia* adversários que tinham cavalos mais velozes. O que nos faz voltar à *teoria* confuciana das «artes», e a um problema que requereria um estudo comparativo que aqui nos não é possível empreender: qual é o papel da astúcia na teoria chinesa — ou pelo menos confuciana — das artes, e sob que forma se apresenta? A ideia de regra e a sinceridade requerida na observância dos ritos (Confúcio insiste nisto, e esta insistência adquire toda a sua importância a propósito dos ritos do luto estudados por Granet) não excluem talvez qualquer dissimulação, qualquer propósito calculado que não seja, uma vez mais, um ritual?

Por consequência, é evidente ser curial pôr a pergunta a propósito da *teoria «technē»*, na sua acepção mais conhecida na Grécia clássica, de qualquer modo não redutível (e tê-lo demonstrado constitui um dos méritos dos trabalhos de Jean-Pierre Vernant sobre a origem da função técnica) à definição que dela deram os filósofos, preocupados antes de mais em atribuir ao trabalho artesanal o seu lugar na organização da *polis* (do mesmo modo a teoria chinesa não pode limitar-se à glosa confuciana).

Já se fez notar como a pintura e a própria arquitectura poderiam dar lugar, com os recursos e os requintes de que o templo grego é um exemplo, a um certo tipo de engano. Ver-se-á noutra parte deste trabalho como a noção se aplica às habilidades (*savoir-faire*) artesanais, à mestria demonstrada pelo operário no seu trabalho. Mas valeria a pena desenvolver, na perspectiva duma teoria das «artes» que pretende ser «geral», alguns aspectos detectados por Détienne e Vernant sob o epíteto de *mētis*. Tal como a relação — que não é simplesmente análoga — entre *mētis* animal e *mētis* humana, relação que nos remete a um dos temas mencionados no início deste artigo, o da arte como «reserva natural», domínio do *animal de prazer* (o prazer ligado à astúcia — e à *mimēsis*?) Ou ainda para a *mētis* a necessidade de modelar-se pelo seu próprio campo de aplicação, o da instabilidade, da ambiguidade, da polimorfia e das metamorfoses, do acaso. O timoneiro, no qual a arte ctética vê um dos seus paradigmas, joga com os ventos tal como o caçador com a sua

presa — tal como o polvo cujos tentáculos abraçam o bojo das velhas ânforas gregas, cuja cor chega a imitar. (Mas poderá imitar-se a cor? Problema de toda a história da arte, segundo Matisse).

Para os Gregos — escrevem Détienne e Vernant [1974] — só o idêntico actua sobre o idêntico: marcando assim uma diferença decisiva em relação aos Chineses, para os quais só existe acção — ou conhecimento — do mesmo sobre o outro, e vice-versa. Mas que significa o mesmo, se a *mētis* entra no jogo? Para se mimar o idêntico é necessário ser-se outro, mas sendo-o é preciso, de qualquer modo, fazer já parte do outro, isto é, do idêntico. E onde situar a semelhança, a própria identidade, logo que se possam imitar?

A pergunta tem certa importância se admitirmos que a *mimēsis*, mesmo sob a forma degradada duma teoria da imitação, terá regido, comandado, estruturado desde o início todo ou parte do campo atribuído às «artes» no Ocidente (ver-se-á dentro em breve um exemplo, no *Discours préliminaire* da *Encyclopédie*). Mas a Grécia legou-nos ainda alguns outros paradigmas, cuja eficácia é sensível até mesmo na organização da *teoria* «artes» hoje dominante nas nossas sociedades. Por exemplo, o paradigma da arte como processo, *se não mesmo da obra como dispositivo calculado, sujeito às leis duma mecânica específica*, para o resultado da qual é talvez essencial a ignorância do espectador — como julgava Valéry. Mas também o paradigma da astúcia: o principal objectivo da arte não consiste talvez, da parte do «produtor», em impor ao consumidor a ideia dum funcionamento, duma génese, e de condições para a produção da obra tão afastadas quanto possível do seu funcionamento, da sua génese, das reais condições dessa produção? Mas, sobretudo, o paradigma duma hierarquia das artes, da qual, através da dicotomia medieval das artes liberais e das artes mecânicas, algo subsiste na teoria moderna sob a designação de «artes menores», «aplicadas» e/ou «decorativas», designação que não teria sentido — ou teria um sentido exactamente oposto — na teoria islâmica.

A teoria medieval interessar-nos-á apenas na medida em que, através da distinção clássica entre artes liberais e artes mecânicas, se põe o problema das relações entre trabalho intelectual e trabalho manual, numa perspectiva não apenas (ou em primeiro lugar) ideológica, mas também social, ou mesmo política. O sistema do *Trivium* (gramática, dialéctica, retórica) e do *Quadrivium* (geometria, aritmética, astronomia e música), ilustrado nos frescos da Capela dos Espanhóis em Santa Maria Novella de Florença, pode justificar-se teoricamente numa interpretação da filosofia antiga.

A alteração que originou a inclusão da música (mas não da arquitectura, apesar do prestígio que se ligava à profissão) entre as artes «liberais», e a própria dialéctica sob a rubrica «artes», é de pouca importância no contexto duma divisão das competências (e dos poderes) institucionalizados dali em diante. Enquanto as artes liberais eram da competência do ensino universitário, as artes mecânicas inscreviam-se no das corporações e das organizações comunais. É claro que essa divisão surgiu numa Idade Média já avançada, quando, em matéria de arte, a iniciativa — devido à dissociação feudal dos poderes, e depois de ter passado das mãos dos reis para as dos monges, mediadores obrigatórios entre o homem e Deus — se concentrou

finalmente nas cidades, onde novos laços se teciam entre as forças ligadas ao ensino, ao trabalho e ao poder, real ou outro.

O *Quadrivium* mantinha a recordação, ainda não distante, duma cultura que havia feito da música e da liturgia que lhe estava ligada, os seus mais eficazes instrumentos de conhecimento [Duby 1967, p. 159]; e isto quando desde o século XII, e mais ainda no XIII, a dialéctica, arte da «discussão», ia ultrapassar todas as outras formas de actividade intelectual, e a própria gramática, perdida a sua função propedêutica nas belas-letas, tomava parte no conflito doutrinário, e se punha ao serviço da divulgação da verdade.

É muito fácil — demonstra-o o célebre ensaio de Panofsky [1957] — pôr em paralelo a paixão pelos problemas da lógica que parece ter-se então apoderado dos espíritos, e o grande «élan» «racionalista» — para não dizer «estruturalista» — que volta a encontrar-se, segundo Viollet-le-Duc, na arquitectura das catedrais. Até que ponto, na sua aparência construtiva como na sua articulação temporal, esta arquitectura deve ao pensamento, em primeiro lugar a um tipo de ensino impregnado de silogismos, e à prática da argumentação demonstrativa?

Ainda neste caso se põe o problema do papel que pode — e deve — exercer a astúcia, e até mesmo a *mimēsis*, sob os seus mais inesperados aspectos, no contexto duma cultura em que a ideia de ordem — e com ela a de autoridade — tomou um novo sentido e uma nova dimensão: e se a economia estrutural, que parece provada no sistema ogival, não fosse mais que uma ilusão, como pretenderam provar alguns detractores de Viollet-le-Duc? Se a arquitectura gótica — para não falar no pensamento escolástico — tivesse querido propor de si própria e da sua mecânica uma imagem, um paradigma que, embora afastado do seu funcionamento real, permanece no entanto estranhamente operacional? E se o efeito produzido fosse proporcional a este afastamento, a esta distância entre o objecto e o seu modelo, entre o objecto real e o objecto *como modelo*, entre a mecânica da *physis* e a do espírito, tão simbólica quanto imaginária?

Estas perguntas e outras ainda, ligadas às funções de celebração, de ilustração, de persuasão atribuídas à imagem medieval, pintada ou esculpida, na sua relação com o texto sagrado e com as crenças populares, leva-nos a repôr em causa uma das ideias com as quais o próprio Panofsky criou a sua teoria da *Renaissance-Dämmerung*: saber que a Idade Média teria sido caracterizada pela separação das artes e das ciências em compartimentos estanques, que o Renascimento depois eliminou, fazendo ruir todas as barreiras — primeiro que tudo as barreiras sociais — entre trabalho manual e trabalho intelectual.

Na realidade, o próprio Panofsky demonstrou como essa separação foi sobretudo teórica, visto o profissionalismo urbano ter dado ocasião (antes que o sistema se ramificasse numa rede de associações ou de corporações) a toda a espécie de encontros, num pé de quase igualdade, entre os especialistas das várias disciplinas: padres e laicos, poetas e juristas, sábios e artesãos, doutores em ciências e — como diz Duby — «docteurs ès pierres» [Panofsky 1957, pp. 24-25].

Como Georges Duby faz notar, a própria vastidão do campo abrangido pela noção de *arte* indica claramente que os homens dos séculos XII e XIII não

* AISTHESIS (em analogia a epistēmē) de

uma época de arte:

• VÍNCULOS ESTRUTURAIS	• ARTICULAÇÕES TEÓRICAS	• ART
• PRINCÍPIOS REGULADORES	• OPÇÕES PRÁTICAS	• PAUL
	• MEIOS TÉCNICOS	• CULT

viam descontinuidade na cadeia que das operações mais utilitárias levava à produções ligadas à estética, ou mesmo à ética [Duby 1976, pp. 15-16]. Não devemos contudo ignorar a oposição sublinhada por S. Tomás entre as *artes*, que, na sua intrínseca diversidade, pertencem ao campo do *modus operandi* da *recta ratio factibilis*, e o *Belo* que, na sua unidade essencial, depend directamente da ordem ontológica.

De facto, mais do que a uma recomposição, é a uma transformação, um reestruturação completa da *teoria* «artes» — reestruturação que será em parte obra dos próprios «artistas», que vamos assistir no século XV. Estabelecer-se-á de facto um novo sistema de relações que seguirão caminhos diversos, e em muito casos parecerão levar a impasses entre as formas de actividade que a nossa cultura atribui às «artes» ou às «ciências», à «literatura» ou ao próprio cerne da *teoria* «artes», às belas-artes e a artes consideradas menores ou aplicadas.

Mas se assim é, não poderemos continuar a defender a tese duma rígida dicotomia entre as duas classes de objectos, «artes» e «não-artes», e os dois «universos do discurso» que lhes deveriam corresponder. Se apenas no limitarmos à história das artes no Ocidente, as modificações, transformações alterações a que a *teoria* foi sujeita desde a Antiguidade greco-latina até à Era Industrial, só se deixam compreender na base e em função duma articulação dialéctica de dois polos, o do saber e o da prática, onde a troca de papéis, a permeabilidade dos universos do discurso, senão mesmo a sua recíproca interacção, representam a regra, e onde a especificidade, a autonomia das «séries» e das «teorias» (da série «pintura» como da série «matemática» ou «teatro», da *teoria* «artes» como da *teoria* «ciências») são motivo dum trabalho incessantemente recomeçado.

O que, por analogia com o conceito de *epistēmē*, noutro local chamámos *aisthēsis* duma época de arte — isto é, a rede dos vínculos estruturais e dos princípios reguladores, das articulações teóricas e das opções práticas, dos meios técnicos e das relações de produção, dos paradigmas formais e das semelhanças culturais e ideológicas, na qual se enreda a arte duma época dada [Damisch 1972, p. 200] — somente pode funcionar num sistema portador de uma historicidade específica quando se situa num campo de produção material e ideológica muito mais vasto do que aquele a que se limita a história dos estilos ou até mesmo das formas, na acepção tradicional da palavra.

Mas neste campo, a não ser que se admita a existência duma infra-estrutura determinante «em última instância», nenhuma hierarquia, nenhuma «substituição» (no sentido hegeliano) se chega a atingir. A luta desencadeada em Florença pelos pintores para fazer incluir a sua arte no número das artes «liberais», foi travada em nome duma pretensa ciência, a perspectiva. Um século depois, a pintura afirmará, pelo contrário, os laços que mantivera com a fábula ou com o mito (e a arquitectura os seus com a música), deixando à ciência e à filosofia o encargo de reflectir sobre as noções — a do sujeito, a do infinito — que ela tinha conseguido apontar, sob a dupla forma do ponto de vista e do ponto de fuga, dois séculos antes de Descartes e Desargues.

Em qualquer caso, o essencial estava obtido: a pintura, e com ela a escultura e a arquitectura (a qual, como faz notar Alberti, devia «roubar» à

pintura a maior parte dos seus ornatos) fora enfim reconhecida como um dos ramos do labor intelectual. Todas as disputas retóricas, todas as discussões sobre o tema das artes não alterarão este problema: doravante já não será — ou ainda não será — o da relação hierárquica ou dialéctica entre a *teoria* «artes» e a *teoria* «ciências», mas o da relação, ao nível da divisão do trabalho, entre labor intelectual e labor manual. Ou seja, aquele mesmo que na nova perspectiva do iluminismo e da divisão manufactureira do trabalho, está na base do artigo «Art» da *Encyclopédie*.

4. Regresso à «Encyclopédie»

O problema que nos ocupa é o de saber qual é a natureza da economia que regula, no âmbito de uma dada *teoria*, a posição relativa das várias práticas, actividades, produções, representações, etc., que a cultura que lhe corresponde inscreve sob o título «artes», ou qualquer outro termo susceptível de assumir um valor, ou funções semânticas análogas. As regras de transformação, mas também as condições concretas às quais está sujeita e nas quais se opera a passagem, não somente de uma teoria, mas também dum tipo de economia a outro, por exemplo duma economia doméstica a uma economia «política», ou ainda duma economia natural a uma economia «simbólica», e até mesmo duma economia restrita à economia generalizada, constituem de facto o ponto crítico para qualquer teoria que pretendesse ser «geral», sem no entanto se erigir em metateoria, capaz de compreender *a priori* todas as teorias particulares. Sem contar as resistências que acompanham este processo, quer ao nível da teoria, quer da história: de Platão a Kant, uma tendência constante levará a filosofia a reduzir a arte às dimensões da economia doméstica, quando não privada, pronta a resignar-se, perante as radicais transformações sucedidas no modo de produção, a ligá-la de qualquer maneira — por exemplo sob a forma de juízo do gosto — ao prazer.

É pois evidente que o artigo «Art» (no singular) da *Encyclopédie* assume, para nós, como aliás para os seus editores, quer seja no contexto geral da obra, quer seja no da repartição manufactureira do trabalho à qual ele faz referência, um valor estratégico. Redigido pelo próprio Diderot, alguns meses antes da publicação, em 1751, do primeiro volume da *Encyclopédie* (privilegio, mas também sujeição ligada aos caprichos da ordem alfabética, que conferiu à palavra 'arte' uma urgência preocupante), apareceu em separata, obtendo, segundo refere o *Discours préliminaire* [Alembert 1751], um sucesso notável, ainda que alguns o considerassem «demasiado racional e metafísico».

«Como se fosse possível ser de outra maneira» — comentaram os editores. «Qualquer artigo que tenha por tema um assunto geral e abstracto, não pode ser elaborado sem abordar princípios filosóficos, sempre difíceis para quem não está habituado a reflectir». *Abstracto*, *metafísico*, o termo 'arte' é-o, indubitavelmente, quando tomado no singular, como faz Diderot, e contrariamente à ideia que está na base do próprio título da *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

O interesse do artigo reside nesta aparente contradição, ou melhor, na necessidade que obrigou Diderot a incluir na obra a «imensa colecção» de artigos de que, em parte, era ele o autor, que descreviam as diversas artes liberais e mecânicas, um artigo no qual a noção abstracta de «arte» é objecto de um longo estudo «filosófico». (Notar-se-á que, se é verdade existir um artigo «Science», ele reduz-se à sua expressão mais simples, e que o artigo «Sciences» (no plural), que o acompanha, se resume a dizer que «tudo está dito no prefácio»: dever-se-á entender isto no sentido de que, no caso da arte, haverá ainda muito que dizer?)

Se se puser a pergunta sobre a situação e o modo como funciona o conceito «arte» no espaço enciclopédico, ela reveste particular importância no contexto duma enciclopédia consagrada em grande parte às *artes* (e é essa, precisa o *Prospectus*, a parte mais desenvolvida, mais importante, mais apreciada pelo público). E também no contexto dum dicionário que, não tendo sido feito para ser lido, mas sim *racionalizado*, devia contudo impor a quem o consultasse a noção duma ordem, duma concatenação entre os vários artigos que nada tinham a ver com a modalidade dum discurso contínuo. Num tal esquema, um artigo consagrado a um termo abstracto e metafísico podia parecer em contradição com a regra que impunha que cada pessoa se ocupasse exclusivamente do sector da sua competência, sem invadir o terreno dos outros («cada um dos meus colegas fez um dicionário da parte que lhe competia, e depois reunimo-los todos num só» [Diderot 1751a]). Mas podemos supor ainda que neste artigo Diderot tinha querido encarregar-se da única operação que supunha, como ele escreve, «uma certa inteligência» da parte dos editores; operação que consistia em «preencher os vazios que separavam duas ciências ou duas artes, e restabelecer a continuidade da cadeia nos casos em que os nossos colegas relegaram uns nos outros a redacção de certos artigos, e os que pareciam poder ser feitos por mais do que um, não foram feitos por nenhum» [*ibid.*]. Foi o caso dum artigo que toma a palavra 'arte' na sua acepção mais geral, ainda que as acepções mais gerais, por explícita declaração dos editores, e qualquer que seja a sua utilidade, comportem sempre «um abuso forçado dos signos» [*ibid.*].

Ver-se-á que, se é esta justamente uma das aparentes funções do artigo «Art» no contexto da divisão do trabalho enciclopédico, a sua função real é diferente, visto corresponder inesperadamente ao declarado objectivo da obra: o de, segundo as palavras do *Prospectus* [Diderot 1751a], tornar-se «um santuário, onde os conhecimentos humanos estejam ao abrigo do tempo e das revoluções». E isso na época em que as relações de produção sofriam uma transformação, da qual o próprio artigo «Art» dá testemunho quando afirma que os editores da *Encyclopédie* lhe haviam avaliado as proporções e que desejavam estudar, e até controlar, os seus efeitos na esfera do saber.

Se é certo que, ao adoptar a forma de um dicionário, a *Encyclopédie* cortava as pontes com a continuidade do discurso, Diderot sublinhará no *Prospectus* a importância da «concatenação mediante a qual é possível descer sem interrupção desde os princípios duma ciência ou duma arte até às suas mais remotas consequências, até aos seus primeiros princípios; mas também passar imperceptivelmente desta ciência ou desta arte a uma outra... e dar a volta ao mundo literário sem nos perdermos no caminho» [*ibid.*].

Conquista de
Etkamp?
a pintura

110

Pensar na
di ferença

110

Ex:

- Douchamp faz a fonte sem as mãos! (Allografia mente)
- Cildo idem c/mos ganafos

PROBLEMA

R

Saber
X
Metáfora

É no *Discours préliminaire* que se encontra enunciado o sistema das artes e das ciências, devendo entender-se estas na dupla acepção tradicional do termo: se nos reportarmos ao texto do *Prospectus* («Toda a matéria da enciclopédia se pode reduzir a três temas: ciência, artes liberais e artes mecânicas»), deveremos admitir que no próprio título da obra, *artes* corresponde às «artes liberais», e *mestres* às «artes mecânicas». E é também no *Discours*, mais ainda que no artigo «Art» — inspirado, como se verá, num propósito diverso, pertencente já a uma outra economia — que se pode ver em acção uma economia do tipo já citado: a que rege a instauração do sistema geral das ciências na sua relação com as artes, e destas na sua relação com as ciências; e, no âmbito da *teoria* «artes», o das relações recíprocas entre as várias artes.

O *Discours* de d'Alembert testemunha a seu modo o facto de que «o temporal enciclopédico do fim do século XVIII se avolumou com o estudo das ciências naturais» [Leroi-Gourhan 1964-65] e retoma a seu modo o esquema da árvore enciclopédica dos conhecimentos herdados de Bacon, embora conferindo-lhe uma dimensão simultaneamente genealógica e evolutiva, inscrevendo-a deste modo numa temporalidade alargada até às dimensões duma nova história, não já «sacra» nem «civil», mas *natural*: a história da natureza e das suas inumeráveis produções, das quais a história das artes representa um ramo particularmente importante, que outro não é — segundo d'Alembert — que a história do uso que os homens têm feito dos produtos da natureza a fim de satisfazer as suas necessidades ou a sua curiosidade.

A estrutura em árvore imposta a esta «genealogia» ou «filiação» não tem pois, e apenas, um alcance taxinómico, mas também evolucionista: destinada a manifestar os aspectos que distinguem os diversos géneros do conhecimento, e que permitem em primeiro lugar traçar a linha divisória entre a espécie «ciência» e a espécie «arte», deve ao mesmo tempo demonstrar o encadeamento das causas que as fazem surgir e desenvolver-se a partir dum tronco comum.

No decurso da história vemos sempre as artes e as ciências apoiarem-se mutuamente: prova, segundo d'Alembert, de que uma mesma cadeia as vem unindo. Por consequência, no seu caso, a relação nunca será entendida como uma relação de exclusão lógica *a/não-a*, mas como especificação por diferenciação, o que não exclui nem os parentescos, nem as analogias, nem as sobreposições recíprocas, etc. E tudo isto desde o início da evolução ou (porque é tudo o mesmo) da génese das ideias, directas ou reflexas, a partir duma origem comum: a sensação. Lê-se no *Discours préliminaire* [Alembert 1751]: «Podemos distinguir todos os nossos conhecimentos em directos e reflexos. Directos são os que recebemos directamente sem intervenção da vontade e que, encontrando abertas, se assim pode dizer-se, todas as portas da nossa alma, nela entram sem esforço e sem encontrar resistência. Reflexos são os conhecimentos que o espírito adquire actuando sobre os directos, unificando-os e combinando-os».

Esta distinção, fundada na presença ou na ausência do elemento mimético na actividade cognitiva, não esgota, contudo, o problema da divisão entre as ciências e as artes, uma divisão que nunca é indiscutível (e quem poderá dizer, pergunta d'Alembert, se a lógica é uma arte ou uma ciência, ambas ao mesmo tempo, ou talvez nem uma nem outra?)

Intervém aqui a genealogia dos conhecimentos, ao reconhecer como primordiais, originárias, duas *artes* absolutamente imprescindíveis, visto satis-

fazerem as necessidades mais prementes do corpo: a agricultura e a medicina, as quais foram simultaneamente os nossos primeiros conhecimentos e a origem de todos os outros, mesmo os que por natureza parecem muito diferentes. O facto de estas duas artes não serem hoje mais do que dois ramos da física que, no entanto, viram nascer, constitui um fenómeno eminentemente dialéctico, que confere uma dimensão crítica ao modelo da árvore: se toda a ciência está, de qualquer modo, impregnada de arte (neste ponto do *Discours* o termo ainda não tinha, sequer, um início de definição) é porque ambas estão ligadas desde a origem, mas uma origem envolta em esquecimento, *forcluída*, e que apenas se manifesta superando o ponto de vista taxinómico e adoptando uma perspectiva genealógica.

Mas algumas ciências, tais como a aritmética e as matemáticas em geral, têm ainda em comum com a arte (cujo conceito se vai assim lentamente delineando) o facto de consistirem num sistema de regras invariáveis, independentes do acaso, que permitem encontrar numa forma abreviada a expressão duma relação única, resultante da comparação de muitas outras. Do mesmo modo se dirá na física que pertence à arte a pesquisa da hipótese, pela qual se tenta reduzir um grande número de fenómenos a um só que possa ser considerado o princípio de todos os outros.

O mesmo se pode dizer para a arte de raciocinar: o «génio» (é esta a palavra que condicionará, quer queiramos quer não, todas as ulteriores reflexões sobre a arte) não implica nenhum dom especial, mas simplesmente uma economia, uma extrema rapidez no mecanismo de ideias em que consiste toda a actividade cognitiva. Isto porque, como fará notar o artigo «Génie», o movimento é o seu estado natural. E d'Alembert: «Aquele que combina as ideias com facilidade não difere muito do que o que as combina dificilmente, tal como o que julga um quadro à primeira vista não está muito longe do que, para o apreciar, precisa dum exame mais demorado e minucioso. Ao olhá-lo, ambos tiveram as mesmas sensações, mas sobre o segundo elas, por assim dizer, deslizaram; bastaria que se demorasse mais longamente sobre elas para obter o resultado que o outro obteve imediatamente» [*ibid.*].

Comparação muito válida, que tem ainda o acrescido mérito de pôr termo a qualquer oposição que se tenha a tentativa de estabelecer, na «leitura» das imagens da pintura, entre uma apreensão analítica e uma compreensão global, quando uma e outra implicam o percurso, progressivo num caso, quase instantâneo no outro, duma mesma sequência de sensações (e das ideias que lhes correspondem). O essencial é que a comparação só é válida, da ordem do discurso à das ideias, se postularmos uma simetria teórica entre as sequências de operações que se situam na origem dos conhecimentos ligados aos seres que são objecto de ideias directas e os que, pelo contrário, consistem na sua imitação.

Em última análise, todos os conhecimentos são redutíveis a sensações, e estas são as mesmas em todos os homens. Porém, enquanto a mecânica e a física se constituem a partir das percepções que decompõem e recompõem a fim de formarem gradualmente os seres *reais* (sem que se ponha o problema do estatuto epistemológico e do valor real dos «modelos» assim construídos), a pintura, para não citarmos outras (mas todas as artes, segundo d'Alembert,

podem ser assimiladas à pintura, diferindo apenas pelos meios empregados), procurará despertar em nós, pela imitação dos seus objectos, as ideias directas que mais vivamente nos impressionam, as que mais facilmente guardamos na memória. Ideia que, se levada às últimas consequências, é particularmente *moderna*, e destinada a ser plenamente aceite. Basta pensarmos em Cézanne, na sua busca obstinada de um equivalente pictórico, *colorante*, das sensações *coloridas* (e talvez antes dele Chardin, que Diderot tanto admirava).

Se perguntarmos agora em que consiste a principal diferença que distingue as *Ciências das Artes*, seremos forçados a invocar, como d'Alembert, a especulação e a prática? Talvez certos conhecimentos se limitem ao exame do seu objecto e à observação das suas propriedades, enquanto que outros, meio especulativos meio práticos, têm por objectivo, como escreve d'Alembert [1751], a execução de «qualquer coisa». Atribuir-se-á então o nome de *arte*, em geral, a «todos os sistemas de conhecimento redutíveis a regras positivas, invariáveis e independentes do capricho das opiniões»; definição, observa ainda d'Alembert, válida para muitas das nossas ciências consideradas do ponto de vista prático (em primeiro lugar, como já se disse, para as matemáticas, a física, a lógica). Vamos encontrar a mesma definição (cujas origens se poderia buscar em Galeno) no artigo «Art» de Diderot [1751b], mas inscrita desta vez numa perspectiva a um tempo genealógica e finalística: «Começou-se por fazer observações sobre a natureza, o uso, o emprego, as qualidades dos seres e dos seus símbolos; mais tarde deu-se o nome de 'ciência', 'arte', ou 'disciplina' em geral, ao ponto de convergência ao qual se levaram essas observações, para as reduzir a um sistema de regras ou de instrumentos coordenados em vista do mesmo fim: pois é isso que é uma 'disciplina' em geral a esses pontos convergentes das nossas diferentes reflexões deu-se a denominação de ciência e arte, conforme a natureza dos seus objectos 'formais', como dizem os lógicos... Se o objecto é executado, o conjunto e a disposição técnica das regras segundo as quais se executa, chama-se 'arte'. Se apenas é contemplado sob vários pontos de vista, o conjunto e a disposição técnica das observações relativas a esse objecto, chama-se 'ciência'. Assim, a metafísica é uma ciência, e a moral é uma arte. O mesmo se dirá da teologia e da pirotécnica».

Enquanto observação dos seres e dos seus símbolos, e dos símbolos (como dos seres) considerados quanto à sua natureza e qualidades, mas também quanto ao seu uso, ao seu «serviço», toda a «disciplina», ciência ou arte, comporta desde o início uma semiologia, uma *teoria dos signos*. Não estamos muito longe, aqui, da definição da ciência como «língua bem formada» (e da arte como língua *eficaz*?); e como poderia ser de outro modo se, no *Discours*, o conhecimento se resume a combinar ideias e partes do trabalho científico em operações de *expressão* (por exemplo quando, no caso da álgebra, se trata de *designar* as relações), quando não de *tradução* (o encadeamento de muitas verdades geométricas ou físicas que aparecem como um conjunto de traduções diferentes, mais ou menos completas, duma mesma proposição, senão até duma única hipótese)? «Não seria o universo, para quem pudesse abarcá-lo, um único ponto de vista e, se é permitido dizê-lo, um facto único e uma grande verdade?»

A este propósito, é significativo que logo no início do artigo «Art», Diderot proponha a gramática como exemplo duma disciplina em geral, preferindo assim tomar o discurso sobre a arte, no sentido abstracto, metafísico do termo, tal como *sobre as artes*, tomadas na sua concreta diversidade, no interior duma ciência dos signos: «Primeiro reflectiu-se sobre o uso e o emprego das palavras, e a seguir inventou-se a palavra 'gramática'. Gramática é o nome dum sistema de instrumentos e de regras relativas a um objecto determinado; e este objecto é o som articulado, os signos da palavra, a expressão do pensamento e tudo o que se lhe refere. O mesmo se dá com as outras ciências e artes» [*ibid.*].

Mas, por sua vez, a gramática é uma ciência ou uma arte? É, em qualquer caso, uma disciplina, a disciplina por excelência, e por isso mesmo pressupõe que as observações convergem para um mesmo fim a que se deu o nome de *perspectiva*, e que implica a coincidência do ponto de vista com o ponto de fuga, do momento em que o sistema se organiza em relação a uma meta unicamente quando associado a um sentido, e vice-versa. Uma disciplina é, em primeiro lugar, a que tem por objecto a linguagem articulada, a palavra e os signos, a expressão do pensamento e tudo o que lhe está ligado, e constitui um sistema apenas quando se refere ao próprio objecto. Mas para que ela possa dispor de um objecto, para que o possa conhecer e utilizar, é preciso que se organize um dispositivo, uma colecção e uma «disposição técnica» de observações (coisa que caracteriza uma ciência) e/ou regras (pelas quais se define uma arte). A diferença entre arte e ciência consiste então no facto de que a ciência não tem com o seu objecto uma relação de produção, mas de contemplação. Dispositivo de produção (ou, como diz Diderot — e a «nuance» é importante — de *execução*) num caso, de conhecimento no outro: como se viu, a distinção é tão pouco marcada que um certo número de ciências, se consideradas na sua prática, podem aparecer como artes (e vai-se delineando aqui uma teoria materialista da produção do conhecimento e, para uma dada ciência, de produção do seu objecto); e quanto às artes, cada uma delas tem a sua prática, mas também a sua especulação («a sua teoria que não é mais do que o conhecimento imperativo das regras da arte; a sua prática, que mais não é do que o uso habitual e espontâneo das mesmas regras» [*ibid.*]).

Como se vê, a arte deixa-se definir como conceito, não tanto pelos seus objectos e produtos, mas sobretudo pelas regras e processos, pela prática e especulação que lhe são próprias. Em vez da prova fundada no produto, na *obra-prima*, que apenas demonstra a habilidade do seu autor, e segundo a definição dada na *Encyclopédie*, a filosofia substitui a procura das razões, do porquê e do como das artes, e em primeiro lugar da sua origem, pelo menos hipotética: de acordo com o modelo genealógico que está na base da obra, as «indicações filosóficas» que seremos levados a fazer sobre ela permitirão expor a evolução duma arte «de forma mais instrutiva e mais clara do que através da sua verdadeira história, mesmo que a conhecêssemos» [*ibid.*, pp. 158-59]. Por exemplo no caso da invenção do vidro, ligada hipoteticamente à vitrificação acidental do ladrilho utilizado na construção das casas.

Seria este o procedimento a adoptar num *Traité général des arts mécaniques*, cujo projecto é exposto no artigo «Art», dada a vantagem — como diz Diderot — que adviria de «incluir as artes nas produções materiais». Produções cuja enumeração exacta (que pressuporia um vasto conhecimento da história da natureza) poderia dar origem a artes desconhecidas, tal como o poderia fazer um exame detalhado (que exigiria uma «grande dialéctica») das diferentes facetas à luz das quais a mesma produção pode ser considerada [*ibid.*, p. 159].

Segundo Diderot, que recorda a célebre frase de Bacon segundo a qual a história da natureza seria incompleta sem a das artes, esta não seria, de facto, uma quimera: da dialéctica da natureza à história das artes não se vislumbra solução de continuidade. Mas isto aplica-se também às artes chamadas liberais, e até mesmo a qualquer parte desta ou daquela ciência que mereça o nome de arte. Aqui se impõe voltarmos ao *Discours préliminaire* e ao que d'Alembert escreve relativamente ao «génio» e à observância das regras. Devido à tomada em consideração da lógica, um novo tema se introduz, com efeito, o do *dom da natureza*. Por mais útil que seja a arte (ou a ciência) do raciocínio, no qual se pretende ver a chave dos nossos conhecimentos, não devemos aceitar que ele ocupe o primeiro lugar na invenção. «A arte de raciocinar é um presente que a natureza faz espontaneamente aos “bons esprits”. Pode bem dizer-se que os livros que a definem só são úteis a quem não precisa deles» [1751].

O mesmo acontece com a eloquência que, como a lógica, não se integra na arte, mas directamente na natureza. «Só ela (a natureza) pode criar um homem eloquente». Ora «o que há nisto de estranho é ter-se julgado possível substituir por regras um talento tão raro. É quase como se pretendéssemos reduzir o génio a preceitos» [*ibid.*].

Evidentemente, o *Discours* referia-se, neste ponto, ao abuso que, nas escolas, se fazia do ensino da lógica e da retórica. Seja como for, resta o problema de saber onde situar uma «arte», que se verifica depender directamente da natureza e não, conforme a definição que dela dão, quer o *Discours*, quer o artigo «Art», dum corpo de regras positivas, invariáveis, independentes do capricho (fosse ele um capricho do Génio; sabe-se, em todo o caso, o lugar que ocupam os *caprichos* na arte do século XVIII) ou das várias opiniões.

É preciso, neste ponto, prestar muita atenção: porque, se devemos falar da arte a propósito das *ciências* todas as vezes que as suas operações dependam menos do espírito do que da natureza ou, melhor dizendo, cada vez que o espírito opera — mesmo que o faça usando uma língua «natural» — sob o controlo e no próprio elemento da natureza, surge sempre a mesma contradição, quando se trata de artes liberais e, em primeiro lugar, de artes de imitação.

De facto, que dizer da imitação da natureza, tão praticada e recomendada pelos antigos? Que dizer da natureza que se presta à imitação, a *bela natureza*, como diz d'Alembert, aquela que importa não apenas conhecer mas também recordar, dado que a função mnemónica da imitação, já sublinhada por Platão, afirma que as belas-artes estão ligadas à história

(até no pormenor que impõe a referência aos antigos)? Afirmção feita quando elas estão, em primeiro lugar, ligadas à percepção, às «sensações» e, por consequência, ao prazer, cuja economia «é, primeiro que tudo, de *compensação*: se em todos os corpos a dor é a sensação mais forte, o prazer não basta para a consolar. E quanto aos objectos «agradáveis», se nos impressionam, quando reais mais do que quando são representados, «o que neste último caso perdem em agrado é de qualquer modo compensado pelo prazer da imitação» [*ibid.*].

Restam os objectos reais que provocam sentimentos tristes ou tumultuosos, e cuja imitação é mais agradável do que eles próprios «porque nos colocam à distância adequada para sentirmos o prazer da contemplação sem o tumulto das emoções» [*ibid.*]. (Quanto à ciência, d'Alembert não esconde que também ela fica reduzida a compensar-nos, através de conhecimentos «agradáveis», da falta de uma verdade *útil*).

Inscrevendo-se assim na dependência do prazer, as artes que se propõem imitar a natureza merecem o qualificativo de Belas Artes; mas a sua prática consiste principalmente «numa invenção cujas leis lhe são ditadas pelo génio; as regras que sobre ela foram escritas constituem apenas a sua parte mecânica, e produzem, quase, o efeito do telescópio: só ajudam quem pode ver». O paradoxo da imitação da natureza é tal, que se espera dela que, através do «génio», este *dom da natureza*, seja ela própria a ensinar aos homens as regras da sua imitação. E o paradoxo nas artes de imitação, em primeiro lugar na pintura e na escultura, «nas quais a imitação torna mais próximos os objectos que representam, e falam mais directamente aos sentidos», é tal que, até ao momento, elas não podem formular-se em regras positivas, invariáveis e independentes do capricho e da opinião. O facto é que a Bela Natureza só pode ser apreciada através dum «sentimento esquisito», e que, «nesta matéria, os limites entre o arbitrário e o autêntico não estão ainda bem traçados e deixam muito espaço livre à opinião» [*ibid.*].

5. A obra de arte «económica»

A nossa reflexão, intencionalmente comparativa, sobre a *teoria* «artes» limitou-se até agora ao campo das representações e, em certo sentido, da ideologia, sem ir, por exemplo, procurar as razões do estatuto de inferioridade para o qual o pensamento grego pretendeu relegar as formas de actividade artesanal das quais, todavia, dependeu a própria existência da cidade antiga. Mas a *Encyclopédie* — é conveniente repeti-lo — conduz-nos a outro tipo de paradoxo que propõe para a «arte», no sentido abstracto, metafísico do termo, uma definição tal que as artes que hoje somos levados a considerar como mais representativas entre as compreendidas na teoria, só lá têm lugar à custa duma contradição. Enquanto Diderot [1751b] define a arte como «um sistema de regras e de instrumentos coordenados para o mesmo fim», a pintura, e as artes de imitação em geral (com excepção, talvez, da arquitectura, esta arte, como diz d'Alembert [1751a], nascida da necessidade e aperfeiçoada pelo luxo, na qual ele não via mais do que «a embelezada máscara das nossas

necessidades mais urgentes» parecem, com efeito, da competência do «gênio», o qual não conhece regras. Ora este paradoxo é tanto mais grave quanto no *Discours préliminaire* se anuncia ter-se terminado com o enumerado dos principais conhecimentos logo que se tivesse estudado as artes de imitação, e antes mesmo de se abordar as práticas reunidas sob a denominação de «mesteres». A levar isto em conta, estaríamos perante uma teoria «artes» singularmente limitada, que corresponderia mais ou menos àquilo a que a ideologia dominante tenciona hoje reduzi-la, ou seja, o campo das belas artes, no qual, não se sabendo bem onde classificá-la, se incluirá a música (o próprio d'Alembert não terá conseguido mais do que chamá-la à ordem, isto é, à imitação).

E todavia, se entre as regras que contribuem para a definição da arte ocupam lugar de destaque as relativas «às operações... puramente manuais ligadas ao corpo externo» [*ibid.*], como não ver que as artes ditas, precisamente, mecânicas satisfarão melhor do que quaisquer outras à definição que a *Encyclopédie* dá da palavra 'arte'? Significará isso, no entanto, que ao consagrar dois artigos distintos à «arte» e ao «belo» ela tenha querido resolver no próprio texto o que pode parecer uma contradição, cedendo a uma tradição bem arreigada? Enquanto o artigo «Art» seria dedicado exclusivamente às artes mecânicas, o artigo «Beau» procuraria, pelo contrário, lançar as bases duma estética? Na realidade, parece que Diderot, no artigo «Art», quis impor astuciosamente uma nova definição da teoria «artes» e da economia sobre a qual ela se baseia; definição fundada, como veremos, e como no caso do «belo», sobre a «percepção das relações».

Na tão proclamada superioridade das artes liberais sobre as mecânicas, neste preconceito injusto sob tantos aspectos, a filosofia descobre uma razão genealógica e, em última análise, natural: a fim de subtrair-se à lei do mais forte, os homens viram-se obrigados a estabelecer entre eles uma «desigualdade convencional; e visto que a força corporal, amordaçada pelas leis, já não constituía em si mesma qualquer superioridade, foram forçados a procurar na diferença dos espíritos um princípio de desigualdade igualmente natural, mais pacífico e mais útil à sociedade» [*ibid.*]. Mas lá onde o servo hegeliano saberia, pelo seu trabalho, tirar vantagem da situação de dependência a que é sujeito, submetendo por sua vez o «senhor» às necessidades originadas pelo desenvolvimento da cultura material e intelectual, a *Encyclopédie* introduz, pelo contrário, uma clivagem decisiva entre trabalho intelectual e trabalho manual, a fim de estabelecer o princípio duma desigualdade tanto mais rígida quanto mais natural parece.

«As artes mecânicas consistem em operações manuais submetidas a uma espécie de rotina, e foram destinadas aos homens relegados pelos preconceitos às classes inferiores. As mais das vezes a necessidade, mais do que a vocação ou o gosto, obrigou-os a adaptar-se, e tornou-se um motivo para serem menosprezados» [*ibid.*]. Ou ainda, como diz mais laconicamente o *Prospectus*, «a maior parte dos que exercem as artes mecânicas, fazem-no por necessidade, e trabalham por instinto» [Diderot 1751a].

Concedendo um largo espaço à «descrição das artes», terão os editores da *Encyclopédie* obedecido apenas a uma exigência de justiça, para não dizer de

discussões belo e útil
da Id Média ao séc. XVIII

Antes mecânicas / Liberais (?)
autógrafa / alógrafa

bom senso? D'Alembert [1751] afirma que «se a sociedade respeita justamente os grandes gênios que a iluminam, não deve aviltar as mãos que a servem». E Diderot [1751b] acrescenta: «Ponde num prato da balança as reais vantagens das ciências mais sublimes e das artes mais apreciadas e no outro as das artes mecânicas, e verificareis que o apreço dado a umas e outras não foi atribuído segundo critérios que levassem em conta os seus respectivos méritos; e que foram mais louvados os homens ocupados em fazer-nos acreditar que somos felizes do que aqueles que se ocupam a contribuir para que de facto o sejamos. Que bizarros são os nossos juízos! Exigimos que os homens se ocupem utilmente, e menosprezamos os homens úteis...» Por outras palavras: tem havido mais preocupações com a ideologia do que com as realidades da produção.

Como quer que fosse, o problema da desigualdade das artes, passando pela desigualdade dos homens, estava posto. Decerto que isso acontecera já a partir da Idade Média. Mas foi preciso esperar o século XV para que as «belas artes», ao acederem ao estatuto de artes liberais, fossem reconhecidas como uma forma especializada do trabalho intelectual, logo que a Renascença foi obrigada a confundir na unidade duma mesma figura — um Alberti, um Leonardo — as funções de um cientista, de um filósofo, e/ou de um erudito, e até as de «artista». Com a *Encyclopédie*, que surge então como sintoma de uma radical transformação socioeconómica, à qual vai buscar sentido e projecção, a questão vai centrar-se nas relações entre a arte considerada (sem que explicitamente isso se afirme) como uma das modalidades do trabalho intelectual, e o trabalho manual, ao qual se aplica ainda a mesma designação «arte». Ou no problema que será debatido desde o século XIX até aos nossos dias, desde o aparecimento das Arts and Crafts até à Bauhaus e aos teóricos do design, mas que nunca foi formulado em termos tão rigorosos e objectivamente desmitificadores como na *Encyclopédie*.

A razão deste facto está na abordagem puramente materialista do problema das artes feita pela *Encyclopédie*. O próprio artigo «Art» o atesta ao tratar as Belas Artes por simples alusões (as quais, todavia, permitem que Diderot, e duma maneira extremamente actual, ponha a tónica na reprodução mecânica, ou até manufactureira, das obras por meio da gravura e da tapeçaria, o que basta para eliminar o preconceito segundo o qual a *Encyclopédie* teria ainda seguido, com a contraposição dos artigos «Art» e «Beau», a dicotomia tradicional) para, pelo contrário, se concentrar no problema das artes mecânicas, especialmente naquelas em que a mechané que está na base da arte pode manifestar-se sob a forma de máquina, cuja evolução, quando nítida, se pode relacionar com a actuação do gênio, «visto serem imediatos os efeitos que ambos produzem». Está implícita a explicação de que, no caso duma máquina complicada projectada para produzir um efeito simples, ascende do efeito visado até à descrição da máquina, e no caso duma máquina simples projectada para produzir um efeito sofisticado, desce da descrição da máquina até ao conhecimento do efeito.

«Em que sistema físico ou metafísico se nota mais inteligência, sagacidade e ordem do que nas máquinas que fiam o oiro, que fazem meias, passamanaria, tecidos, e até trabalham a seda?» [Diderot 1751b].

a contradição
na
definição
"arte"
Encyclopédie

criatividade
("natural")
socioeconómica - social

Diderot

Belo
Encyclopédie

XIX
XX

R

Não foi pois, e apenas, a descrição das artes e ofícios que interessou Diderot, e que o levou a ir aos *ateliers* dos operários mais competentes para os interrogar, tomar nota das suas respostas, «traduzir os seus pensamentos» e tentar com tudo isto organizar uma gramática «precisamente onde a falta de definições exactas e a quantidade, que não a diversidade de movimentos tornam as coisas das artes difíceis de explicar claramente» [1751a]. Um tal estudo só fazia sentido ao nível das novas realidades da produção, isto é, da triunfante divisão manufactureira do trabalho. É esta evolução teórica, da mecânica do labor artesanal para a produção manufactureira, com todas as consequências dela decorrentes quanto à teoria «artes» no seu todo, que o artigo «Art» se encarrega de operar, assumindo quase o valor de um manifesto.

Deverá então afirmar-se que este artigo enfrenta o problema, razoavelmente escolástico, do estatuto da arte, do estatuto da obra de arte na época da divisão manufactureira do trabalho? O génio de Diderot (e é de génio que se deve falar se ele consiste, em parte, na «percepção das relações» e na capacidade de apreender rapidamente uma complexa cadeia de operações) tê-lo-á feito inverter os dados do problema e perguntar: qual é o papel da manufactura perante a arte, no sentido abstracto, metafísico do termo? E qual o papel da manufactura se tivermos de a considerar, segundo a enigmática expressão de Marx, «uma obra de arte económica [ein ökonomisches Kunstwerk]»? [Marx 1867].

De facto, lendo as descrições de Diderot («Impus-me a tarefa de examinar todas as maravilhas que, nas manufacturas, impressionarão todos os que as não observem com preconceitos, ou com olhos estúpidos»), ou as análises de Marx, ficamos convencidos de que a manufactura em nada contradiz, pelo menos em princípio, a noção abstracta, metafísica, da arte, nem aliás a definição das artes mecânicas. Porque a manufactura, como Marx viria a demonstrar e como Diderot já tinha notado, não parece de início alterar radicalmente a divisão do trabalho que, pelo contrário, se articula ainda na base das corporações das cidades e do seu corolário, a indústria doméstica dos campos. Quer se funde no agrupamento de ofícios diferentes e separados mas dependentes dum mesmo capital, quer na decomposição de um trabalho especializado nas suas operações constitutivas (o que, seja dito de passagem, confere ao projecto enciclopédico todo o seu valor na ordem do Capital: e é lógico que a parte descritiva consagrada às artes mecânicas fosse a mais esperada, a mais desejada pelos que dela podiam obter úteis informações e sugestões, ao mesmo tempo que a ideia de novas aplicações ou invenções), a manufactura não dispensa a habilidade no «métier», antes a pressupõe quando, limitando-a à execução dum único gesto infinitamente repetido, não a aumenta. Ouçamos Diderot [1751b]: «Um operário não faz ou não fará durante toda a vida senão uma só coisa: donde resulta que a executa bem e prontamente, e a melhor execução coincide com o menor custo». Melhor ainda: a reunião de muitos operários num mesmo lugar só pode ter efeitos benéficos quer do ponto de vista do gosto quer da execução. «O gosto e a destreza aperfeiçoam-se necessariamente num grupo de operários reunidos, porque é difícil que entre eles se não encontrem alguns capazes de reflectir,

de combinar, de descobrir o único modo que lhes permita superar os colegas; a maneira de poupar material, de ganhar tempo, ou de fazer progredir a indústria, quer seja com uma nova máquina, quer com uma mão-de-obra mais cómoda» [ibid.].

Não é diferente a posição de Marx: reproduzindo e levando ao extremo a divisão dos mesteres herdada da Idade Média, assegurando a transmissão dos «segredos do ofício», a manufactura atinge o virtuosismo dos operários especializados. Se isto é verdade, e se recordarmos a comparação que põe em paralelo o encadeamento lógico das ideias e a apreciação minuciosa dum quadro, compreende-se que a manufactura possa ser chamada «obra de arte». Pois não apenas leva as artes (mecânicas) à máxima perfeição, mas coincide ainda com a definição do «belo» enquanto fundado na «percepção das relações». Até ao parágrafo intitulado *De la supériorité d'une manufacture sur une autre* que fecha o artigo «Art», não há nenhum que não forneça os critérios indispensáveis à formação dum juízo, o qual, não sendo um juízo de gosto, não o exclui de modo algum.

«A qualidade da matéria-prima constituirá o principal factor de superioridade duma manufactura sobre a outra, juntamente com a rapidez do trabalho e a sua perfeita execução» [ibid.]. Mas a qualidade não é separável da quantidade. «Se os produtos estrangeiros não são superiores aos nossos de Lyon, não é porque lá fora se ignore como cá se trabalha: em toda a parte há os mesmos teares, as mesmas sedas e as mesmas técnicas de laboração; mas só em Lyon há 30 000 operários empregados no manuseamento do mesmo material» [ibid.].

A introdução da noção de *escala* é aqui decisiva pelas consequências de ordem prática e teórica que dela resultam, pois que a noção de *modernidade* está evidentemente ligada (pensemos na arquitectura) a uma expansão da escala, ela própria prelúdio daquela influência da realidade sobre as massas (e destas sobre a realidade) na qual Walter Benjamim vê a característica da nossa época.

Mas a metáfora tem ainda outra incidência de certo modo ligada àquela: a manufactura merece ser qualificada deste modo na medida em que manifesta, na evolução da sua estrutura, a ligação entre as diversas operações que concorrem para a obtenção do efeito requerido. Neste caso convém fazer notar que, na noção de arte, a tónica se desloca do produto para a própria operação da produção. Reduzindo o produto a um efeito, o mesmo processo que o gera erige-se em dispositivo, em *méchané*. Esta, por sua vez, leva-nos a quem lhe está na origem, não já o operário, o artífice, nem mesmo o «artista» independente, mas o trabalhador (ou dever-se-á chamar-lhe artista?) colectivo, composto de trabalhadores parciais, cujo corpo é transformado em órgão exclusivo e automático duma mesma operação, e que constitui, além duma forma de existência do capital, «o mecanismo específico do período manufactureiro» [Marx 1867].

Torna-se claro então que a manufactura, ao apresentar-se como uma «obra de arte económica» (e é oportuno sublinhar o epíteto cuja atribuição tende a inscrever a arte na esfera da produção, preservando a possibilidade de outros tipos de obra de arte desvinculadas da lógica da economia política: se é

verdade que toda a obra obedece a uma economia específica, existem, podem existir obras de arte «não-económicas») proporciona, ao nível do trabalhador parcial e pela destruição progressiva do aspecto intelectual do seu trabalho, as condições do advento da grande indústria, no contexto da qual o problema da arte, e também do artista, deverá ser posto tendo em conta novos factores. Com efeito, a manufactura ataca na raiz a força de trabalho. «Destrói o trabalhador, faz dele algo de monstruoso, e favorecendo o desenvolvimento fictício da sua destreza no pormenor, sacrifica todo um mundo de impulsos e de possibilidades criadoras» [ibid.]. Ao mesmo tempo, acentua a separação entre as potencialidades intelectuais da produção e a força mecânica do trabalho.

«As potencialidades intelectuais da produção desenvolvem-se dum lado porque desaparecem de todos os outros. O que os operários especializados perdem concentra-se contra eles no capital. A divisão manufactureira do trabalho opõe-lhes as potências intelectuais do processo de produção como propriedade de outrem e como poder que os domina [ibid.]. A grande indústria porá fim a esta cisão que fará da ciência «uma força produtiva independente do trabalho, e forçá-la-á a pôr-se ao serviço do capital» [ibid.]. Isto corresponde ao processo analisado por Gramsci, o qual leva qualquer classe que venha a assumir uma posição dominante no sistema da produção a afastar os seus próprios intelectuais «orgânicos» rotulados como especialistas dos diversos aspectos, não só técnicos e sociais como políticos (e porque não dizer culturais, ou mesmo «artísticos»?), dos problemas que lhes compete resolver.

Como não nos admirarmos de encontrar na *Encyclopédie* o traço explícito deste processo? Dando a palavra aos «artistas», ver-se-á de que subtil maneira o texto da *Encyclopédie* faz a distinção entre artesão e artista; ajudando-os a activar o pensamento e proporcionando-lhes uma linguagem específica, a *Encyclopédie* contribuirá efectivamente para o desenvolvimento das forças intelectuais da produção, fornecendo ao mesmo tempo aqueles operários capazes de reflectir, de combinar os meios de ultrapassar os seus colegas (*combinar*: eis o problema; o próprio Diderot pretendia que, nas artes mecânicas, o poder do homem devesse limitar-se a aproximar os corpos naturais).

Quanto ao intelectual «tradicional» — ainda segundo Gramsci —, «académico», as suas funções situar-se-ão noutra nível, simultaneamente de direcção, educação e informação e mesmo — seja dito sem receio de exagerar — de espionagem ao serviço do capital.

Aos olhos de Diderot, um dos títulos de glória de Colbert era ter «surrupiado» aos ingleses a máquina de fazer meias. Seria fácil multiplicar os exemplos da função da «informação» atribuída, para além de todo o trabalho «ideológico», aos homens da arte. Como por exemplo Poncelet, em quem é possível ver, além do inventor da geometria projectiva, mais um herdeiro da *Encyclopédie*, obrigado durante a maior parte da vida a pôr a sua ciência — que não era mais do que um desenvolvimento da arte «secreta» da perspectiva de que Dürer já falava — ao serviço da espionagem industrial, por conta do governo francês.

A tarefa que Diderot destinava aos «académicos» era, sem dúvida, mais nobre: «Que saia das Academias alguém que desça às oficinas e ali estude os fenómenos das artes, e que no-los exponha numa obra que convide os artistas a ler, os filósofos a pensar utilmente, e os grandes a fazer bom uso da sua autoridade e das suas recompensas» [1751b]. De qualquer modo, isto está ligado a uma finalidade perfeitamente explícita: ensinar os artífices a pensar melhor, «único meio de conseguir deles obras mais perfeitas» [ibid.]; mas serão também obrigados a divulgar os seus segredos, pois que neste campo qualquer dissimulação será um verdadeiro furto para com a sociedade (entenda-se: para com o capital). «Que nestas experiências cada um dê o seu contributo: o artesão com o trabalho manual, o académico com suas luzes e conselhos, o abastado com o custo do material, das canseiras e do tempo. Assim, em breve as nossas artes e manufacturas superarão os produtos estrangeiros tanto quanto o desejamos» [ibid.].

Isto prova — se tal fosse necessário — que esta reflexão sobre a «arte», tal como a que surgirá mais tarde no movimento britânico das Arts and Crafts, ou, na Alemanha, o do Deutscher Werkbund, se integra no contexto duma competição internacional característica da era industrial do capital, provocando simultaneamente no intelectual «tradicional» uma contradição entre as suas tendências «cosmopolitas» e as suas funções «nacionais», senão mesmo nacionalistas.

Em conclusão, parece claro (e particularmente evidente no artigo «Art»), que a *Encyclopédie* é, no seu próprio projecto, um produto típico do período manufactureiro. O que, sem dúvida, já se sabia. Resta, contudo, sublinhar como a ideia de construir, segundo a fórmula do *Prospectus*, «um santuário onde os conhecimentos humanos estejam ao abrigo dos tempos e das revoluções», encontra justificação na ideologia espontânea da manufactura. Porque esta, mais uma vez, e pelo menos no seu início, não teria podido fazer perigar a herança das «artes». Longe de destruir os teares, ela, pelo contrário, aperfeiçoou-os, levando ao máximo a sua eficiência e produtividade, realizando deste modo, e simultaneamente, o ideal do trabalho humano e da mecânica da arte, ao mesmo tempo que assegurava aos «intelectuais» (e entre eles os «artistas») novas possibilidades de promoção social através de uma divisão entre funções directivas e executivas fundadas na própria natureza.

A manufactura, e com ela a *Encyclopédie*, sua expressão e seu instrumento, realiza assim, não apenas ideologicamente mas também materialmente, «economicamente», o sonho milenário dum sistema social no qual todos teriam o seu lugar numa hierarquia natural fundada, como é justo que seja, numa rígida tripartição das funções: o Capital (o «homem rico», detentor dos meios de produção, toma decididamente o lugar dos «Grandes»), a Ciência (domínio dos «académicos», dispostos a pôr-se ao serviço dos novos potentados) e por fim a força de trabalho.

Na nossa perspectiva, o problema consiste agora em saber onde, neste sistema, situar a «arte», se pensarmos que o próprio Diderot hesitava em separá-la do trabalho, da «mão-de-obra que cria o artista» e talvez, em definitivo, da mão que fazia a arte. Ora é precisamente isto que vai ser

posto em causa na passagem da manufactura para a grande indústria. Diderot e os seus contemporâneos não podiam prever (embora algumas passagens do artigo «Art» sobre a dimensão óptima das máquinas assumam, a este respeito, valor de sintomas) que a manufactura, após ter atingido um certo grau de desenvolvimento e ultrapassado uma certa *escala*, alcançasse uma tal perfeição técnica — como Marx fará notar — que a levou a entrar em conflito com as necessidades de produção que ela própria criara.

A sua «obra mais perfeita» — como diz também Marx —, a oficina onde se fabricavam ferramentas e aparelhagem mecânica, produtos por excelência da divisão manufactureira do trabalho, criará por sua vez a máquina-utensílio cuja utilização, alterando a relação entre o operário e o seu instrumento de trabalho, iria suprimir a mão-de-obra (e por conseguinte o «artista») enquanto princípio regulador da produção social. Tal como a manufactura (e este tema teria muitas implicações) ao desenvolver-se na base da cidade tradicional e das suas corporações a destruirá pouco a pouco, exigindo uma mão-de-obra cada vez mais numerosa e menos qualificada, e preparando as condições do aparecimento das grandes metrópoles industriais e até das grandes *aglomerações* urbanas, reserva de massas de trabalhadores e consumidores, que labutam e desfrutam à descrição. Novo motivo para sublinhar que a maior parte das discussões sobre o estatuto da arte (ou das artes), na sua relação com a máquina ou a indústria, revela uma confusão permanente entre os problemas originados pela divisão *manufactureira* do trabalho e os ligados à sua divisão *industrial*. Esta confusão prejudica de qualquer modo o próprio princípio da modernidade, se aceitarmos, com Adorno [1970], como *moderna* «a arte que, segundo o seu modo de fazer experiências, e como expressão da crise delas, destrói o que a industrialização produziu por meio das relações de produção dominantes», e que esta arte seja «determinada, quer socialmente pelo conflito com as relações de produção, quer intra-esteticamente, como exclusão de elementos já gastos e de processos técnicos ultrapassados».

6. A arte e a divisão do trabalho

Mas que lugar reservar então às artes no contexto de um discurso enciclopédico que se proporia ter em conta, não já a manufactura, mas a grande indústria e o ajustamento da realidade com as massas e destas com a realidade (para falar como Walter Benjamin), da qual teria sido o agente? Enquanto a manufactura, que além de estar em grande parte especializada essencialmente na produção de artigos de luxo (tapeçarias, faianças, espelhos, etc.: o primeiro exemplo citado por Marx é o duma fábrica de coches), apenas pôde desenvolver-se na base dos mesteres já existentes, a indústria, pelo contrário, impõe sem mais aquelas uma noção de trabalho, de mão-de-obra e da própria produção, na qual a arte, as artes, na sua definição tradicional, parecem não ter lugar.

Será a arte (e com ela o artista) coisa do passado? Primeiro que tudo, não poderia já competir com a forma dominante da produção, antes estaria ligada, quer no conceito, quer nas operações, instrumentos e métodos de

trabalho, e até nos seus objectivos, a um período da história ultrapassado. E se é certo que Diderot, tendo em conta os primeiros efeitos da divisão manufactureira do trabalho, augurou que o futuro das artes estaria exclusivamente ligado à mão-de-obra, não devemos esquecer que, quando Hegel dava as suas *Lições de estética*, se difundia uma perspectiva diferente, que em breve iria encontrar em Marx a sua sanção teórica.

A crise das artes até ao anúncio da sua «morte», não é somente, não é sobretudo uma crise semântica. Como se lê no *Manifesto do partido comunista* [Marx e Engels 1848], teve origem na «constante alteração da produção, na ininterrupta agitação do sistema social, esta agitação perpétua que diferencia a época dos *burgueses* de todas as épocas precedentes». E contudo, o conjunto de objectos que ainda na sociedade contemporânea se inclui no domínio das artes, insere-se na modernidade no sentido de que não se deixa limitar a uma simples definição, mas inclui na sua esfera de acção métodos diversos, alguns dos quais podem parecer arcaicos ou mesmo anacrónicos, enquanto outros parecem anunciar — e não só numa óptica utópica — desenvolvimentos imprevisíveis. O exemplo de uma arquitectura que — pelo menos em teoria e sob a condição de se alinhar, a nível quer do projecto quer das técnicas e dos materiais, pelas normas da produção de massa — poderia hoje realizar o velho sonho dos homens de arte de, em toda a parte, dar notícias do mundo do homem; este exemplo assume especial importância se o compararmos com o da pintura e das artes plásticas em geral (do qual a arquitectura, como disciplina formal que é, não pode ser separada), os quais todavia, na sua prática e se considerados do ponto de vista técnico e nas suas relações com a produção, não parecem ter-se transformado radicalmente desde a chamada era do «Grande Atelier» [Chastel 1966]. Definição de que não se mediram todas as implicações, porque se é certo que o Renascimento italiano, considerado no processo da sua elaboração, aparece como um *atelier*, resta ainda analisar a divisão do trabalho que nessa altura se tinha organizado, e as suas implicações na cultura e na economia da época. Isto significa que valeria também para a arte — na qual, embora de má vontade, a sociedade burguesa se reconhece — a ideia de Marx segundo a qual, e visto que esta sociedade representava «a organização histórica da produção mais desenvolvida que se conhece», e «as categorias que exprimem as suas relações e permitem a compreensão das suas estruturas nos possibilitam ao mesmo tempo compreender a estrutura e as relações de produção de todas as sociedades passadas, sobre as ruínas e os elementos das quais ela se construiu e de que restam vestígios ainda não superados, enquanto o que nela estava apenas esboçado assumiu, ao desenvolver-se, todos os seus significados».

O plural «artes» justificar-se-ia assim pela diversidade histórica das *teorias*, mas só enquanto essa diversidade se articulava em termos económicos, quer a consideremos do ponto de vista das relações de produção, quer do da relação — que nada tem de eterna — entre as artes e a esfera da produção. Por sua vez, o discurso da economia forneceria os meios de actuar na lógica da universalidade, mesmo que pusesse como condição prévia a crítica radical de toda a estética que se pretenderia fundada em princípios universais, ou na referência — de inspiração positivista — a pretensos «invariáveis».

Veja-se a contradição posta em evidência por Adorno [1970]: não compete à teoria eliminar, mas sim assumir e submeter a exame, coerente nisso com a necessidade proclamada categoricamente pela arte, na época em que se torna tema de reflexão.

Se, de acordo com a transformação à qual Adorno submete a fórmula aristotélica, se deve dizer que toda a definição universal da arte é definição daquilo em que ela se transformou, resumindo assim os resultados do processo histórico, e se o conceito de arte (no singular) parece adquirir retrospectivamente, e para além da diversidade histórica das artes, uma aparência de unidade, esta definição, tal como a visão histórica em que se baseia, insere-se desde o início na óptica da sociedade burguesa. Salvo a reserva assinalada por Marx a propósito da organização histórica da produção: é certo que as categorias da economia burguesa possuem uma verdade para todas as outras formas sociais, mas esta afirmação deve ser tomada *cum grano salis*: «Elas podem contê-las sob uma forma desenvolvida, atrofiada, caricatural, etc., mas sempre com uma diferença essencial» [1857-58]. Mas por mais essencial que seja esta diferença — Marx insiste nisso — só surge na base de não vermos nas mais recentes formas de sociedade a soma das sociedades do passado, consideradas por consequência parcialmente, e como outras tantas etapas que conduzem a uma organização superior: a cultura burguesa só é capaz de compreender as sociedades que a precederam se, eliminando toda a «mitologia», fizer a sua autocrítica, começando pela crítica da sua economia política, e das categorias pretensamente «eternas» pelas quais se rege.

Mas que valor atribuir à crítica que Marx fez àquele sector muito particular e marginal da produção ao qual a cultura burguesa deu o nome de «arte», ou à afirmação duma *diferença essencial* que a teoria não pode suprimir, reduzindo as artes, como faz o museu, ao mesmo denominador comum mas à qual, pelo contrário, cabe a tarefa de as organizar em *teorias*? A crítica dos princípios universais da estética tal como esta se organizou na época burguesa, terá ido de par com a das categorias da economia política, e iria, em última análise, pressupô-la? Seria preciso repensar, na sua coerência e na sua unidade relativa no âmbito da produção, a própria noção de arte, e achariam de qualquer modo as artes, se consideradas *na sua diferença essencial*, o seu fundamento comum numa específica modalidade da riqueza social, tal como se origina na própria produção?

A unidade das artes através da história e da geografia, a sua universalidade, deveriam portanto fundar-se por meio de outras vias que não fossem imaginárias: a duma história geral da produção e da divisão do trabalho, no contexto da qual seria reservado um papel particular ao sector que, nas diversas formações sociais, correspondesse ao que na sociedade burguesa se designa pelo termo «artes». Competiria à teoria determinar sob que formas a produção definida como «artística» deveria ser regular e necessariamente associada à produção geral, em relação à qual pode então parecer um produto de luxo, e como tal ligada a fenómenos de investimento improdutivo, senão mesmo de supérfluo esbanjamento.

Assim sendo, necessário seria admitir que, caso se limitasse ao aspecto técnico — o das vias e meios pelos quais o trabalho dito «artístico» opera num contexto dado —, esta forma de produção não seria muito pertinente no plano epistemológico. Se é verdade que o que distingue «as épocas económicas não é tanto o que se fabrica *como* a maneira de o fabricar e os meios de trabalho que para isso se utilizam», devemos aceitar a afirmação que Marx postulou no *Capital* [1867]: «Entre todas as mercadorias, os *artigos de luxo* propriamente ditos são os menos importantes no plano do confronto tecnológico das diferentes épocas de produção».

De facto, e acabámos de o notar, não parece que a modalidade de produção «artística» se tenha alterado fundamentalmente na época moderna, pelo menos no que diz respeito às «belas-artes», exceptuando a arquitectura (para não falar noutras, como a ourivesaria, conotada simultaneamente como arte menor e arte de luxo, precisamente na medida em que se mantém ligada a uma prática, a um trabalho manual de tipo artesanal). Relegando assim a arte para um sector particular da produção, assimilando os seus produtos a artigos de luxo, não cederemos mais uma vez a uma operação da cultura burguesa, a qual não conhece outra espécie de trabalho que não esteja integrado na produção mercantil: outra espécie de trabalho, mas também de prazer que para a burguesia assumiu, segundo Marx e Engels [1845-46], o estatuto económico oficial de artigo de luxo?

Em risco de admitir (com a plena concordância dos «peritos») que, perante a história real dos homens, a sua história material, a arte e os seus produtos fazem parte duma outra história, senão mesmo duma outra dimensão: uma história, uma dimensão imaginária, ou melhor, ornamental, e como tal adicional e talvez supérflua, enxertada na sua história «real», tal como os ornamentos o podem ser num edifício. A arte constituiria então um domínio reservado, integrada numa disciplina puramente descritiva e taxinómica — a história da arte —, à qual se aplicaria uma teoria, a estética, uma e outra dispostas a camuflar as verdadeiras condições, quer da produção artística quer do prazer estético, conhecidas através da forma sublimada de juízos de gosto e de objectos de museu, ou seja, a instituição na qual a sociedade burguesa concentra o seu luxo mais requintado. O que seria, de facto, ignorar que a fruição, senão mesmo o próprio luxo — admitindo que uma e outro sejam privilégio duma casta ou duma classe —, estão em qualquer caso condicionados, na forma como no conteúdo, por toda a estrutura da sociedade, e que não fogem, como Marx fez notar, a nenhuma das suas contradições [*ibid.*].

Resta agora saber qual é, numa dada formação social, o papel reservado ao jogo da arte, para não dizer da arte como jogo. Um jogo que até no prazer que inspira, nada tem de «gratuito» mas que, pelo contrário, implica uma aposta passível de notáveis e complexos investimentos.

Tomemos o caso da sociedade indiana tradicional, tal como Marx a pôde conhecer. Enquanto organismo produtivo completo e auto-suficiente, a «comunidade de aldeia» parecia oferecer, na descrição feita pelos administradores britânicos, o exemplo dum sistema de produção que quase nada dependia das trocas mercantis nem da dicotomia cidade/campo, visto

conceito de
Arte (no singular)
→ sociedade
burguesa

Marx
no 1850
na sociedade
moderna

que: *prazer estético (fruição)*
"condicionados" pela estrutura social

que só o excedente dos produtos se transformava em mercadorias que revertiam quase todas a favor do estado sob a forma de impostos. Um tal sistema, além de estar na base da versão indiana do «despotismo oriental», destinava-se a outorgar à sociedade (e não ao estado) o seu carácter imutável [Marx 1867]. Num contexto caracterizado pela exploração comum do solo e pela partilha dos produtos, a presença, ao lado dos agricultores e da mão-de-obra servil, e entre a dúzia de «peritos» mantidos a expensas da comunidade, dum «oleiro» e, mais ainda, dum «ourives» (às vezes substituído, como Marx fez notar, por um «poeta» que também funcionava como mestre-escola) [*ibid.*], é, de qualquer modo, índice de que o sistema oferecia uma possibilidade de fuga, ou pelo menos de uma «deriva» que poderia levar à tentativa de inscrever sob a rubrica de «arte», de decoração, de ornamento da vida.

O oleiro, aquele a quem cabia a tarefa de fornecer à aldeia vasilhame para uso doméstico, alguns instrumentos de trabalho, panelas e recipientes vários, os quais, contrariamente aos meios mecânicos cujo conjunto constitui «o sistema ósseo e muscular da produção», «servem apenas de receptáculo dos objectos e produtos do trabalho, e formam como que o sistema vascular da produção» [*ibid.*].

Notar-se-á que, segundo Marx, os primeiros oferecem aspectos bem mais característicos duma época económica do que os segundos, os quais partilham desde logo o estatuto epistemológico de artigos de luxo, ainda que o aparecimento da cerâmica assinala, na classificação das etapas da Pré-história que Engels retomou de Morgan, a passagem da barbárie à civilização propriamente dita: vasilhame que devia ser moldado, mas que também devia ser pintado, decorado (facto que está na base da hipótese de Wundt e que Mauss adoptará relativamente à origem decorativa, ornamental da arte), segundo esquemas copiados, talvez por derivação técnica, da arte da cestaria e da tecelagem, as quais demonstravam já, desde a fase superior do estado «selvagem», uma certa habilidade na produção de meios de subsistência e de instrumentos de trabalho [Engels 1884].

O oleiro, cujo trabalho implica uma referência funcional que simultaneamente nos leva a pôr o problema do «status», do «valor» da decoração em relação ao «valor utilitário» do produto que lhe serve de suporte. Mas sobretudo o ourives, cuja função (para não falar da do «poeta», que a poderia substituir) é imediatamente considerada luxuosa, ornamental, ainda que neste caso o ornamento possa ter como suporte o simples corpo humano.

Marx não deixou de sublinhar este aspecto claramente surpreendente, senão mesmo paradoxal, que caracteriza uma sociedade vizinha da penúria, mas da qual, no entanto, o ourives é um «membro indispensável». A predilecção pelos ornamentos «é tão grande que até os representantes das classes inferiores, que andam quase nus, ostentam habitualmente um par de brincos de ouro, e uma ou outra jóia, também de ouro, em volta do pescoço» [1853].

Antes da invasão britânica, mulheres e crianças traziam muitas vezes pulseiras de ouro maciço (ou prata), nas pernas e nos braços. Isto prova, mais uma vez, que a penúria é sempre relativa, institucionalizada, e que o luxo é realmente uma categoria *burguesa*.

Outro paradoxo: no âmbito duma divisão regular, imutável, do trabalho social que, ao apresentar-se com a autoridade duma lei física, tem aos olhos de Marx o mesmo carácter restritivo que pode ter nas sociedades animais, os artesãos encontravam-se, no entanto, numa situação que pode parecer estranha: se é certo que deviam trabalhar segundo esquemas tradicionais, podiam todavia executar na sua oficina, a domicílio, todos os trabalhos da sua competência, com independência e sem nenhuma restrição.

Mas que «independência» era esta nas relações de interdependência características do sistema de prestações e contraprestações que regulamentavam na realidade «a economia da aldeia»: um sistema, como demonstrou Louis Dumont [1966], que não pode ser considerado, nem exclusiva, nem prioritariamente em termos económicos? A divisão do trabalho, longe de preceder o sistema de castas, como afirmava Marx, faz parte integrante dele, articulando-se com toda uma rede de relações pessoais hereditárias entre o patrão (o *jajmān*, donde deriva o termo *jajmānī*, atribuído ao sistema) e os seus clientes: isto é, os membros das castas inferiores que têm acesso aos meios de subsistência na base das funções que exercem, e que a classe dominante considera necessárias (p. 140).

Numa organização hierárquica orientada para a satisfação das necessidades, elas próprias socialmente definidas, de todos os que têm um lugar destinado na rede de relações de interdependência que caracteriza o sistema de castas, cinco especializações — ourives, ferreiros, construtores de carros, pedreiros, canteiros, caldeireiros, por vezes agrupados no Sul numa única casta, os *pancala* — ocupam uma posição especial.

Parece, em primeiro lugar, que a sua actividade escapa ao circuito das prestações pessoais, e que depende, pelo menos em parte, duma economia monetária: o ourives vende os seus produtos em troca doutros; e quanto aos «artistas» (e primeiro que todos, os fabricantes de imagens sacras), sabe-se que já no século IX eram suficientemente ricos para poderem fazer os seus pagamentos em ouro. Mas o estatuto destas corporações já mencionado na literatura clássica põe, contudo, um problema: se é certo que estes mesmos «especialistas» parecem ter estado, durante muito tempo, ligados à casta dos servos, de gente pobre, os *śūdra* (nos quais Marx via a prova da impossibilidade de distinguir entre agricultura e artesanato, característica, na sua opinião, da organização aldeã), não se pode dizer o mesmo daqueles — e em primeiro lugar dos ourives, considerados a par dos comerciantes, mesmo quando dependiam dum patrão abastado — cuja situação «aberrante» segundo a expressão de Dumont, se manifesta no facto de pertencerem à casta da «mão esquerda», de casarem na esfera das suas especializações, e de se considerarem iguais aos brâmanes [*ibid.*, p. 142, n. 43a].

Mas não será verdade que as suas funções, longe de corresponderem somente às necessidades e desejos da casta dominante, obedecem, no fundo, uma necessidade que não é de «luxo», como atesta o gosto das «classes inferiores» pelas jóias, gosto que, evidentemente, não pertence à lógica da superfluidades? Ou o facto, também assinalado por Marx, de que antes da dominação inglesa havia em todas as classes imagens sacras de ouro ou prata, uma necessidade que, embora ligada a motivações religiosas, ou pelo men-

na
sociedade indiana
+ tradicional
avaliada
por Marx

rituais, é no entanto, no contexto da sociedade indiana tradicional, perfeitamente objectiva, inelutável, obrigatória.

Se é certo que a arte é necessária a esta sociedade, não é com o fim de satisfazer com modalidades específicas os gostos duma casta dominante, em situação de poder tirar duma produção limitada o excedente que lhe permitiria manifestar o seu poder sob a forma duma despesa improdutiva. Isto vale também para os que na aldeia aparecem como proprietários das terras, o que lhes permite ser detentores do poder económico e político, ou até para o próprio rei, que reproduz essa função à escala territorial da aldeia [*ibid.*, p. 140]. Lá onde Marx via no Estado o símbolo da riqueza orientada para o prazer, as análises de Louis Dumont abrem uma perspectiva completamente diferente. Além dos grandes empreendimentos hidráulicos que a caracterizam na sua forma clássica, a teoria de Marx do «modo de produção asiático», atribui de facto ao Estado, o qual a exerce por meio do imposto fundiário ou pela guerra, uma função de *pilhagem*. Donde resulta, entre outros, o carácter particular das cidades que Marx define como «acampamentos principescos» [1857-58], simplesmente sobrepostos à estrutura económica propriamente dita, quando não a um comércio virado principalmente para o exterior, que se reduziria à permuta, controlada pelo Estado, dos excedentes das riquezas cobradas às comunidades sob a forma de impostos. Como a cidade, ela também sede de comércio com o exterior mais do que centro económico regional, o comércio a longa distância surge como um elemento exterior ao sistema, como seu parasita.

Por fundamentada que seja no plano estritamente económico, esta descrição não se estende a outros aspectos, também pertinentes, da sociedade indiana: por exemplo, a importância das instituições religiosas que têm, por sua vez, um papel determinante no comércio, senão mesmo na produção e no investimento, sobretudo na construção de monumentos. E ainda — facto em parte ligado com o precedente — o aparecimento de aldeias de especialistas com regras e costumes próprios que tenderão a constituir castas autónomas, como os artesãos, pedreiros e canteiros, escultores, etc., empregados na construção e decoração dos templos.

É evidente que, neste caso, não se trata apenas duma riqueza orientada para o prazer (mesmo que o prazer, no seu aspecto sexual, seja uma das principais motivações da iconografia). Uma tão vasta gama de formas implica uma explicação que se é tentado a definir como *simbólica*: segundo a teoria dos *varna* (e a própria etimologia da palavra, que significa principalmente 'cor', tem uma certa conotação estética), o poder político, exercido pelos guerreiros (*ksatriya*), está totalmente subordinado ao dos sacerdotes (os brâmanes).

Privado como é de qualquer função sacerdotal, o rei pode apenas teoricamente ordenar o sacrifício (etimologicamente, e conforme a dicotomia estabelecida por Mauss e Hubert no seu *Essai sur le sacrificique* [1899], o *jajmân* é o *sacrificante* empregado, em troca de certos «honorários», pelo brâmane *sacrificador*): o que significa que depende, até no próprio poder, do sacerdote o qual, factualmente, dele está também dependente.

Mais antiga que o sistema de castas, esta distinção entre estatuto e poder está na base duma organização hierárquica que, como se viu, engloba a

própria divisão do trabalho. Os seus efeitos manifestam-se principalmente no campo que nos ocupa se pensarmos na obrigação, extensiva aos poderosos e aos ricos, de pagar tributo aos sacerdotes sob a forma de donativos e, para o rei, de criar fundações religiosas, e prioritariamente conventos, cuja função económica (principalmente a dos mosteiros budistas) se confirma pela sua construção perto das principais rotas comerciais. Ou ainda — como sugere D. Kosambi [1966] — pela profusão de decorações criadas para agradecer aos ricos mercadores, e que exigiu, ao mesmo tempo que a colaboração de numerosas equipas de artesãos bem remunerados, uma apreciável continuidade na direcção, no financiamento e na administração.

Acrescente-se ainda que os donativos não constituíam prerrogativa das classes superiores. Se é certo que os mercadores figuram nos primeiros lugares dos livros de memórias, ali se atestam também ofertas das várias corporações, e até de indivíduos, entre eles ferreiros e oleiros, bem como camponeses, pescadores, etc.

Considerado em toda a sua complexidade, o exemplo indiano não parece autorizar nenhuma dedução simplista fundada na esfera da produção. Por maior razão, se levarmos em conta a transformação operada em épocas remotas na economia simbólica sobre a qual se funda, na sua organização como no seu funcionamento, a sociedade indiana, que terá como última consequência o aparecimento de uma grande arte monumental, trata-se da substituição que marca a passagem do vedismo ao hinduísmo, de uma religião sacrificial sem localização concreta que excluía todo o culto de imagens, por outra que encherá a Índia de templos e santuários por vezes rudimentares, mas permanentes [Biardeau e Malamoud 1976]. Transformação importante, que não exclui inteiramente a permanência, sob a diversidade superficial das escolas e das seitas, do tema do sacrifício destinado a manter unidos os seres e as coisas, e em volta do qual se estrutura a sociedade humana. Tema central no sistema bramânico ou no hinduísmo clássico, como atesta, entre outras, a complementaridade das duas iconografias principais — visnuíta e xivaíta — que à primeira vista parecem excluir-se mutuamente.

Se isto é verdade, como não perguntar então que papel teve a inscrição monumental e figurativa no imenso trabalho conceptual requerido pela passagem do sacrifício védico e respectiva cosmogonia ritual para uma religião de devoção, orientada, no fim de contas, para um deus supremo? E como não pôr em primeiro lugar, admitindo que o ritual tivesse a sua específica eficácia, o problema dos possíveis efeitos da inclusão de imagens no ritual do sacrifício, talvez no início sob a forma de efígies destinadas a substituir as vítimas? E, por outro lado, como não pôr o problema duma economia na qual, desde o investimento à «despesa», os signos parecem mudar constantemente de sentido?

Se longamente insistimos no exemplo indiano é porque ele demonstra, melhor do que qualquer outro, que não existe história «real» dos homens que possa opor-se ao reino da «fantasia»; mais exactamente, ele demonstra que a dimensão da história definida como *material* não pode ser separada da sua dimensão imaginária, e muito menos da simbólica. A demonstração pode ser feita com outros exemplos: aquele egípcio que, segundo Marx [1867], provava

os maravilhosos efeitos da *cooperação simples*, uma forma de divisão do trabalho que reúne uma multidão de operários ocupados nas mesmas tarefas. Ou ainda o do artesanato nómada, ilustrado pela arte animalista das estepes, que pertence a um tipo de divisão do trabalho completamente estranho, quer à oposição cidade/campo, quer a qualquer noção de riqueza ligada ao rendimento fundiário.

Ela revela em todo o caso que, tudo somado, a produção artística não é um mau índice da produção geral, com a condição, aliás (e não era essa, decerto, a intenção de Marx), de não reduzir esta última à sua componente tecnológica. Basta pensar na arquitectura medieval, e nas inúteis e deslocadas discussões — *deslocadas* no real sentido do termo — que sobre ela travaram os especialistas da história económica, para nos convencermos de que esta produção, embora socializada, não pode ser avaliada pelos cânones duma economia contabilista, para não dizer marginalista. O exemplo dos «jardins de coral», caros a Malinowski, demonstrou já que a «arte» — fosse ela, embora, a dos jardineiros de Trobriand — não está ligada à existência dum excedente, mas pode, pelo contrário — nisto semelhante ao sacrifício —, constituir *até ao excesso* um dos motivos da produção.

Também a época das catedrais, pouco anterior ao aparecimento do capitalismo financeiro, e portanto rentável, constitui um excesso, se comparado com as dimensões produtivas existentes. Os grandes estaleiros da Idade Média contribuíram para o desenvolvimento dos ofícios (mesteres) e proporcionaram trabalho à mão-de-obra da cidade, mas também drenaram capitais que teriam sido empregues mais produtivamente noutros sectores. É possível, em última análise, que a construção duma catedral como a de Beauvais tivesse atrasado, devido aos investimentos que requereu, o progresso comercial da cidade [Lopez 1962]. Mas isto é avaliar o facto em termos rigidamente económicos, e não levar em conta — para nos limitarmos a este aspecto do problema — a luta pelo poder, e pelo poder nas cidades, entre a Igreja e a monarquia: a questão do «status» não podia ainda dissociar-se da questão do poder, nem a economia da ordem simbólica.

Dir-se-á que pretender tratar das artes no âmbito da produção — e a isso nos obriga toda uma tradição de pensamento derivada, entre outras, da *Encyclopédie*, e da qual Marx é o mais ilustre representante — nos remete àquela mesma ilusão que obrigou Marx a parar a meio caminho da sua crítica da economia política burguesa, a não romper com a forma na qual esta se baseia, e a não quebrar o espelho narcisista em que o homem pretende reconhecer-se como sujeito produtor, o que a si próprio se produz no próprio acto da sua produção, ao mesmo tempo que se deixa interpretar nas suas obras [Baudrillard 1973].

O exemplo dos «jardins de coral» da Melanésia, tal como o da aldeia indiana ou o da construção das catedrais, não demonstrará talvez que as categorias da sociedade burguesa não são aplicáveis na análise das sociedades que a precederam, e que a forma «produção» se deve opor a de «troca simbólica»? Isso seria ainda ceder mais uma vez ao mecanismo elementar de inversão que está na base da ideologia burguesa, na sua estrutura de espelho. Porque a permuta simbólica não se opõe à forma «produção» numa modali-

dade alternativa: existe permuta simbólica nos factos, e com efeitos que tocam também no real, na medida em que o sistema engloba a esfera produtiva, como fazem as castas na Índia para a divisão do trabalho. Se, uma vez mais, é verdade que a actividade artística pode, em certas condições, ser um bom índice do «modo de produção» prevalecente naquela sociedade, é porque ela revela o percurso através do qual se fez esta integração: na Índia das castas, o da ideologia religiosa e da organização hierárquica que lhe serve de corolário; na sociedade arcaica do Pacífico, a permuta-dádiva, e os múltiplos investimentos aos quais ela se presta; e nas sociedades modernas, o da economia de mercado. Assim o purál «artes» justifica-se *também* pelo facto de que nem todas as *artes* têm a mesma relação com a esfera da produção, no estrito sentido do termo.

Por maior razão se torna agora importante notar até que ponto o capitalismo, enquanto época da produção «social», impõe as suas leis a qualquer tendência que pretenda subtrair-se às categorias da economia burguesa. Segundo Dumont, o sistema *jajmāni*, mesmo quando parece furtar-se às leis da economia e apoiar-se na implícita referência a um conjunto, teria como reverso da medalha as especulações financeiras às quais, na nossa sociedade, se presta a produção pictórica. Se, de facto, a pintura atinge preços tão altos é porque parece existir o acordo de «reduzir ao mesmo denominador comum da economia todos os produtos e bens, até mesmo certos produtos que hoje assumem, e cada vez mais, um valor religioso. Nada mais lhes resta do que declará-los propriedade inalienável dum grupo, no dia em que a sua venda seria sentida como se fosse um sacrilégio» [Dumont 1966 pp. 139-40]. Argumento relevante, tanto mais que pode ser facilmente invertido: se na sociedade de mercado a pintura atingiu tais preços é porque reduzida ao estatuto de mercadoria, quebrou todos os laços com a religião e o ritual, porque o valor cultural que podia ter tido no passado foi substituído por outro que, não se fundando em nenhum valor de utilização identificável assume dali em diante a forma de um simples valor de permuta, um valor puramente simbólico. O facto de este valor — como observou Valéry — se produzido pelo consumidor e de acordo com as normas de mercado, não altera os dados do problema.

A fórmula de Mauss demonstra mais uma vez a sua pertinência quando encontra, nas actuais condições de apropriação dos bens culturais, um campo de aplicação privilegiado: se é verdade que a obra de arte é a que é reconhecida como tal por um dado grupo, o próprio mecanismo de produção de valores de arte aparece em toda a sua pureza mesmo quando a obra se despojou de todos os seus valores utilitários. Paradoxalmente, pois, a mesma actividade que afirmava, até nas sociedades burguesa e de mercado a presença da «exigência simbólica» (senão mesmo da exigência religiosa) própria do homem, corresponde, pelo contrário, nas sociedades arcaicas ou tradicionais, uma dimensão estritamente económica (o que não quer dizer «rentável»), d qual a noção freudiana de *investimento* oferece uma boa aproximação. Um economia que, fundada essencialmente no simbólico, é no entanto obrigada a inserir-se no campo material. Jogando com a tradição da divisão primordi-

(religiosa, se quisermos, ou, melhor ainda, mítica) entre os vivos e os mortos, os ornamentos dos túmulos do Alto Egipto referem-se claramente à divisão do trabalho sob a forma de representações dos mesteres destinados ao serviço do defunto, o mesmo serviço que lhe prestavam em vida, embora reduzido agora à representação. A língua grega não ignorará o parentesco que existe entre as imagens e as sombras, *skia*, que são o reverso dos seres tal como o sonho o é da vigília, e a morte o da vida. Todavia, mesmo neste caso, a cor — que não é, decerto, a característica das sombras — parece, pelo menos em teoria, contradizer os factos e a *mimēsis* que estão na base da representação. As «sepulturas ocres» da Idade da Rena (a cor era disposta em camadas em volta do morto), embora sendo a prova duma actividade artística que parece ultrapassar as fronteiras do *Homo sapiens* e encontrar eco nos seus predecessores (em cujos «habitats» se encontram, desde o fim do Mustierense, fragmentos de corantes que terão servido para pintar os corpos), atestam o uso da cor, a qual, sem dúvida para assumir um valor ritual, se subtrai a toda a determinação representativa, quando não mimética; isto mesmo que se queira ver na cor vermelha o símbolo imemorial do sangue e da vida [Leroi-Gourhan 1964-65]. Logo que foi possível detectar o recurso a outros corantes diferentes do vermelho — tal como o pó de manganés, utilizado pelos Aurinhacenses —, susceptíveis de *formarem com ele um sistema*, tornou-se patente a sua dimensão simbólica, fundada numa rede de autênticas diferenças.

Desde o início a *arte* surge, pois, como uma modalidade específica do tratamento do real através do simbólico, no qual consiste, segundo Lacan, toda a *praxis*. Indubitavelmente, é justo denunciar, com Adorno, a tentação, típica de alguns, de detectar nos mais antigos testemunhos da actividade estética qualquer coisa que se assemelha a uma autêntica essência da arte [1970]. Todas as tentativas deste género estão profundamente marcadas por uma ideologia que *confunde*, para fins que nada têm de desinteressados, o valor da autenticidade com o da origem. Se é contraditório falar duma «origem» da arte quando a sua peculiaridade, segundo Leroi-Gourhan, reside exactamente nas *interferências* [1964-65], o facto de a arte se apresentar, para o estudioso da Pré-história, como um instrumento de avaliação da «humanidade» mais eficaz do que a própria técnica, pode todavia assumir valor de alegoria. A *necessidade da arte*, a sua unidade para além da multiplicidade das *interferências* — entre humanidade e animalidade, entre o olho e a mão, entre o dizer e o fazer — que nela se conjugam, somente se manifestam se se encararem as artes e os seus produtos como outros tantos *efeitos*, ideológicos ou outros, considerados na sua actividade e na influência que poderão produzir no real, no imaginário e no simbólico, quer no âmbito do *fazer* como no do *mostrar* ou do *dizer*. «Nunca descrever nada como efeito, esta deveria ser a nossa regra; mas sempre susceptível de produzir efeitos» [Lyotard 1974, p. 125]. O que significaria, tratando-se da arte ou das artes (mas a *interferência* é também do singular ao plural, e do plural ao singular) e, como se tentou fazer aqui, retomando as linhas do movimento da *Encyclopédie* de d'Alembert e Diderot e contrariando a frase de Marx, não voltar a considerar-se a manufactura como uma obra de arte (económica), mas a própria obra de arte, senão como uma manufactura, pelo menos como um

dispositivo orientado para um trabalho específico (não necessariamente inserível na categoria da *produção*); um dispositivo destinado a obter múltiplos efeitos que uma análise conduzida em termos económicos terá de *desenvolver*, tanto ao nível do «sujeito» (o «artista») como ao dos materiais ou dos métodos adoptados. [H. D.].

OBRA

ARTE

- Adorno, Th. W.
1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. portuguesa: Edições 70, Lisboa 1982).
- Alberti, L. B.
[1436] *Della Pittura*, ed. crítica org. por L. Mallé, Sansoni, Firenze 1950.
- Alembert, J.-B. le Rond d'
1751 *Discours préliminaire*, in *Encyclopédie* 1751-65.
- Baudrillard, J.
1973 *Le miroir de la production*, Casterman, Paris.
- Benjamin, W.
1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», mais tarde in *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955.
- Biardeau, M., e Malamoud, C.
1976 *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Chastel, A.
1965 *Le Grand Atelier d'Italie, 1460-1500*, Gallimard, Paris.
- Clausewitz, K. von
1832-34 *Vom Kriege*, Dümmler, Berlin (trad. portuguesa: *Perspectivas & Realidade*, Lisboa 1976).
- Couvreur, S.
1895 (org.) *Les Quatre livres par Confucius et Mencius*, Ho Kien-fu.
- Damisch, H.
1972 *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris.
- Derrida, J.
1972 *La dissémination*, Seuil, Paris.
- Derrida, L., e outros
1975 *Mimēsis. Des articulations*, Flammarion, Paris.
- Détienne, M., e Vernant, J.-P.
1974 *Les Ruses de l'intelligence. La «métis» des Grecs*, Flammarion, Paris.
- Diderot, D.
1751a *Prospectus* em apêndice a Alembert 1751.
1751b «Art», in *Encyclopédie* 1751-65, vol. I.
- Duby, G.
1967 *Adolescence de la Chrétienté occidentale (980-1140)*, Skira, Genève.
1976 *Saint Bernard. L'art cistercien*, Arts et Métiers Graphiques, Paris.
- Dumont, L.
1966 *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*, Gallimard, Paris.
- Encyclopédie
1751-65 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot..., et quant Partie Mathématique. par M. d'Alembert...*, Briasson, David, Le Breton, Durand, P.
- Engels, F.
1884 *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, Schweizeri Genossenschaftsbuchdruckerei, Zürich (trad. portuguesa: *Presença*, Lisboa s/d).
- Ernout, A., e Meillet, E.
1967 *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, 1967⁴.