

ARTES PLÁSTICAS, IMITAÇÃO E PODER *

1. Roland Barthes, num dos seus textos mais conhecidos: o que constituiu a lição inaugural no Colégio de França, em sete de Janeiro de 1977, — dizia, em determinado passo: "Falar, e com mais razão discorrer, não é comunicar, como muitas vezes se diz, mas sim subjugar: toda a língua é uma *regência* generalizada" (1). E se esta passagem é citada aqui, ela é-o por, sendo breve e radical, aparecer como uma síntese nuclear, na dureza da tensão e do cariz problematizador que a marcam. Antes de ser 'comunicação', ou mesmo: em vez de ser 'comunicação', a fala é dita procura de domínio, numa dinâmica que o termo 'subjugar' comporta; e se estaríamos sempre tentados a encarar tal afirmação no simples sentido de que quem fala visa apenas 'subjugar' o Outro que ouve, e a quem o discurso é imposto, — este plano alarga-se, necessariamente, com um outro que não pode deixar de se considerar: é que quem fala usa também o seu discurso, ou compõe o seu discurso, para, com ele, 'subjugar', conformando, e configurando, num meio específico, o próprio Mundo com que se relaciona, reduzindo e concentrando o multimodo sentir numa estrutura perceptível, e que se quer, ou se pretenda que seja, comumente perceptível e, ainda por esse carácter, inteligível.

Dizer 'subjugar' é, assim, na força que o vocábulo contém, dizer uma dupla tensão de abertura, e de combate: a que decorre da vontade constituinte de uma forma que é, no seu modo particular, a maneira possível de o homem se organizar no Mundo, 'construindo o Mundo' e construindo-se perante ele, e de propor aos ouvintes a sua própria construção, — numa dinâmica em que

* Texto base da lição inaugural do ano lectivo de 1993-94 proferida na Faculdade de Belas Artes do Porto.

a busca de 'subjugação' dos ouvintes, e do reconhecimento que estes possam ter do seu estado de 'subjugados', é ainda a espera de um reconhecimento capaz de avalizar a construção proposta, e de dissipar as dúvidas, incertezas, inseguranças, que esta sempre comporta.

Combate, então, — eis aquilo que cada fala, ou discurso, ou (e antecipo...) imagem, é; e, trabalho sobre uma 'regência', por igual o que rege, ou que é suposto reger, a sofre: é que toda a 'vontade de poder' é ainda a consciência de um não poder, e todo o exercício subjugante, consciente ou inconscientemente realizado, um esforço para colmatar a distância que se instala perante o *Outro* subjugável, seja Mundo, ou pessoa..., ou..., de golpe instalando a afirmação do poder do *Outro*, majestoso na sua distância e evidência, como condição básica para o que 'subjuga' assumir uma consciência de si, e de ser, acrescida e valiosa. Processo necessariamente ambíguo, ele é a marca de uma tensão inultrapassável: a que a própria finitude humana determina, na sua ânsia de superação ilimitada.

2. Se todos os discursos, e construções, comportam uma necessária, e incerta, consciência de *poder*, há algo que, não pode ser questionado: a simples presença física do *Outro*, enquanto ouvinte, limita, ou impede, qualquer tentativa de subjugação, — ou agudiza o combate exigindo uma sua acrescida radicalização. Os olhos do *Outro*, a postura física do *Outro*, a interrogação muda do *Outro*, a..., são um desafio extremo: o que sempre exige a reorganização das sequências explicitativas, a reconsideração dos modos de dizer, — mesmo quando, em campos formalmente construídos, os princípios se tenham de seguir numa ordem quase mecânica e rigorosa, e as distinções entre o *certo* e o *errado* se apresentem com carácter quase irrevogável (por ex.: o que ocorre com a Geometria, ou a Matemática, ou...); mas, mesmo assim, jamais podemos esquecer que a própria Geometria, e a Matemática, e..., são, entre muitos outros, campos resultantes de um 'combate', elaborações que implicam, pelas suas próprias virtualidades internas de racionalidade e simplicidade, uma dimensão subjugante, ou de geral aquiescência, com acrescido poder captativo e operatório.

Mas, diga-se: no interior das possíveis distinções, o poder do *Outro*, enquanto ouvinte, permanece, na exibição real ou latente das suas cargas afectiva e intelectual; e se se podem pensar os

modos mais efectivos, ou eficazes, de transmitir as encadeadas construções que da evidência racional e do seu poder operatório tiram uma indiscutível presença e dimensão reguladora, — o problema acresce sempre que o projecto do 'discurso' constituído, ou a constituir, se indetermina pelo excesso que introduz na sua ânsia apreensiva e determinadora. Perdida a possibilidade de aceitar quadros interpretativos, e axiológicos, estáveis e (pré)determinados, com os quais, ao manifestá-los, o discurso se conformaria, resta-nos a procura; o combate, agora, torna-se dilacerante, cada discurso se realizando na base de tentativas, ou de *ensaios*, enquanto cada construção se torna, na sua singularidade, apelo: o de quem sabe que, curiosamente, só do Outro, ouvinte ou espectador que é tido como 'subjugável', pode vir o assentimento, só o Outro pode ajudar à sustentação da construção elaborada. E se este assentimento pode ser, nos díspares modos como se revela, a expressão limite de uma 'subjugação': a que como 'fascínio' se deixa dizer, — a espera que medeia entre a apresentação e a resposta é a marca de uma dificuldade, ou carência, bem patentes. Relativização total, o que isto significa? Possivelmente é esta a leitura mais directa de tal facto, desde que um discreto, incircunscrevível mas essencial factor, ou plano, deixe de ser considerado: o que implica a memória, ou tão só o sonho, de algo que como definitivo possa surgir, lugar utópico no horizonte das buscas — aquele a que todos somos chamados, qualquer que seja o modo por que o sejamos, aquele que o próprio desconforto da perecibilidade contínua introduz.

3. Se do discurso escrito (e oral...) me sirvo, é para, enfim, de um outro modo de acesso ao Mundo, e de estar no Mundo. falar: o que cada produção plástica comporta, — seja desenho ou escultura, pintura ou fotografia, ou... E se as três primeiras modalidades enunciadas aparecem, no campo cultural em que nos movemos, e por razões demasiadamente óbvias, como as que uma mais ampla tradição possuem enquanto práticas artísticas, ou assim ditas, importa não esquecer que todas elas, no espaço ocidental, irromperam e desenvolveram-se alicerçadas no carácter representativo, ou figurativo, que manifestam, — por elas sendo permitido apontar, e em cada apontamento distanciadamente presentificar, elemento ou elementos do real circundante, qualquer que seja o grau de transformação que a sua aparência consinta, ou a que

se submeta, para que o objecto constituído possa aparecer como exemplar e significativo. E se a produção se exige e se desenvolve com as características apontadas, e independentemente dos múltiplos modos por que pode ocorrer, consoante os espaços e as épocas de produção, é porque aí se explicita aquela que pode ser uma dimensão antropológica fundamental: a que se expressa como tensão pela consciência de distância ao Mundo e aos entes particulares que o povoam, e o 'fascínio', ou até, 'fixação'..., que esses (ou alguns desses) entes provocam, — diga-se tal relação de 'desejo', ou 'espanto', ou 'temor', ou..., muitas vezes em implicação recíproca —, e que exige, pela presentificação, uma 'posse', ou simulação de 'posse', ou tão só apreensão qualitativa, que é, também, a um nível, equilibrante descarga emocional e, a outro, equilibrante fruição e reconhecimento: a que da produção dos esquemas perceptivos constituídos, e do modo como terão sido constituídos, decorre.

Escusado, de facto, pensar com um mínimo de consistência o que os objectos ditos 'artísticos' significam, em termos de compreensão e valoração, se se esquecerem estas dimensões iniciais, — quaisquer que sejam os desenvolvimentos que seguidamente ocorrem, e que a própria prática instauradora se encarrega de ajudar a problematizar. O *estético* radica, qualquer que seja o esquecimento que hoje disso se tenha, ou procure até desencadear, no *existencial*, — e a sua dimensão nuclear é de cariz *ontológico*: acesso aos entes, procura de Ser, constituição de novos entes, procura de Sentido no interior de toda a produção que, ainda quando surge como procura sem nome, como procura de Sentido se desenvolve. Procura, então, ainda, e sempre; e se, em determinados momentos, a tensão e a urgência de uma busca radical se acalma, — e os períodos que conhecemos, ou hoje tomamos, depreciativa e um pouco injustamente, como 'decorativos' ou 'académicos', ocorrem, ainda aí a procura existe: neles, a forma requinta-se ou desenvolve-se continuamente sobre si mesma, numa tentativa de acesso a um limite que como incedível, e assim regante, possa ser visto.

Processos díspares, sempre a procura surge como manifestação de um *poder*, o de transformar matéria, conformando-a significativamente, — ele mesmo desabrochando e desenvolvendo-se sobre a reconhecida *carência de poder*, radical e definitiva, que marca a condição humana: a que toda a finitude aponta, e de

que a morte é o omnipresente horizonte. E se cada objecto, na sua singularidade, realiza algum projecto dizível, ele será o de uma superação da finitude, por mais finito que ele mesmo se tenha de reconhecer: exposto segundo uma dimensão física específica, a sua espacialidade é, também, um veículo de acrescida temporalidade: aquela que o tempo de realização permitiu introduzir na matéria por via de todas as apertações que, explícita ou implicitamente, o produtor, no interior da complexa sinuosidade que cada acto comporta, lhe impôs, — enquanto, a outro nível, a própria duração da matéria, impregnada de uma estruturação que a torna distinguível, arrasta as referências por dilatados períodos. E, assim, *tempo* e *espaço* confluem no objecto, — objecto que é, sempre, sinal de um homem que nele se manifesta; *tempo* e *espaço* que o homem visa 'domesticar', na expressão bellissima do antropólogo Leroi-Gourhain (2), — "domesticação do tempo e do espaço" que foi por ele vista como princípio de toda a hominização mas que é, também, o limite de toda a procura ontológica e metafísica.

4. Que espanta, então, que desde os princípios da reflexão ocidental até aos nossos dias, tenham os principais pensadores reconhecido a necessidade de se debruçarem sobre a produção de imagens, sobretudo daquelas onde elementos do real circundante se apontavam, nelas vendo uma dimensão tão perturbadora como reveladora da situação do homem no Mundo, e do quadro de valores e estruturas cognitivas que a própria prática produtiva explicitava?

Afastamento e superação do afastamento, — sempre um secreto fascínio. E cada forma constituída, sinal de um relacionamento tão forte como problemático, *signo* ou *símbolo*, era um desafio e uma interrogação. *Mimésis*, imitação, chamaram os gregos a essa prática, ou *poiética*, realizável sob formas múltiplas (escritas, plásticas, ...), numa terminologia que, ainda hoje, vocábulos como *mimético*, *mimo*, ..., celebram directamente; e se, no campo em que nos situamos, sobre tais vocábulos pensarmos, e sobre o que eles implicam, veremos que a disposição aí contida é a de um relacionamento tão fundo que compromete o corpo e o espírito, impondo uma contiguidade essencial entre o imitador e o imitado, contiguidade que se alimenta de um conhecimento do 'outro', de uma disposição (ou vontade), de aceder ao que o 'outro' é, na sua

circunstancial, mas determinante, evidência, — e sem que se saiba bem qual a motivação primeira: se é o desejo de conhecer que se traduz numa disponibilidade afectiva e consubstancia numa manifestação, se, ao invés, a relação afectiva, exigindo a manifestação a partir de um ponto que como que de 'saturação' pode ser dita, impõe um conhecimento tão amplo e profundo quanto possível. Processo complexo, a que um número relativamente restrito se sentirá (por ditames tão insondáveis como exemplares) chamado, a gestualidade do *mimo* explicita essa contiguidade essencial sem a qual nenhuma realização *mimética* é possível; e esta gestualidade, tão radical que parece impedir qualquer elaboração teórica, expor-se-á na transformação matéria: a que o próprio corpo é, nos seus movimentos globais e sectoriais, ou segmentais, cada um deles marcando a ligação visceral ao acontecer alheio, assim produzindo novas realidades, efémeras embora, numa presentificação distanciada. E que pintores e escultores, e desenhadores, em cada gesto sobre um material estranho, actuem interiormente como 'mimos' de entes múltiplos e diferenciados, parece óbvio. Toda a imitação é, assim, e aqui, fixação, mas, também, re-ligação, — desde que exorbitando do carácter restritivo, e apenas técnico-mecânico, segundo o qual a imitação é muitas vezes entendida.

5. É no interior desta problemática que as teorizações de Platão e Aristóteles, à distância de cerca de 24 séculos, se revelam, ainda na nossa época, definitivas, pelas implicações que souberam levantar, e pelas díspares perspectivas segundo as quais viram a *mimésis*; e se a lonjura a que hoje as suas figuras podem aparecer a muitos desvirtuaria qualquer valor referencial, tal só pode ocorrer por manifesta distração cultural ou humana: um e outro alimentam as múltiplas teorizações posteriores, e neles encontramos, em 'estado puro', os princípios sobre os quais milhares de páginas, seguramente menos simples e claras, se escreveram. Voltar, portanto, breve e sucintamente, a eles, é apenas uma maneira, expedita e válida, de poupar trabalho, e dilucidar posicionamentos.

Assim, se Platão, de acordo com as suas concepções ôntico-metafísicas, de cariz manifestamente religioso, acentua o carácter ilusório e, até, humanamente rebaixante que é, por um lado, o comprometimento do produtor no aparecimento de formas que, em termos ônticos, são necessariamente inferiores às dos modelos

de que se serviu, e, por outro, a admiração de quantos, fascinados pelo brilho das formas produzidas, nelas se fixam, idolatricamente tomando como exemplares objectos que são simples simulacros, — de uma vez só questionando aquilo que, pela sua intrínseca força era obrigado a reconhecer como perturbador da 'cidade ideal' onde o homem pudesse cumprir, com rigor, o seu destino de salvação; — Aristóteles, privilegiando a verdade antropológica, é levado a reconhecer que "imitar é conatural ao homem" (3), e que, no interior de todas as possibilidades, pela imitação o homem não só apreende virtualidades alheias como dessa dinâmica apreensiva e instauradora tira prazer e equilíbrio. E se a posição platónica, no rigor da sua crítica — e crítica radical de quem, na juventude, pela *téchné* plástica foi maravilhado, e que sempre o terá continuado a ser... o que explica a ênfase posta na denúncia... —, se abre à idealidade das construções racionalizadoras que geometria e matemática comportam, e encontra em formas puras, feitas por meio de régua e esquadro, e alheias a qualquer preocupação representativa, os lugares em que a beleza, enquanto humanamente pensável, se pode encontrar; — a posição aristotélica virá reconhecer que o homem pode encontrar prazer e atracção em representações, mesmo quando elas assumem carácter de estranha singularidade: as que correspondam à representação de entes que na sua própria realidade surjam como perturbadores (cadáveres, feras, ...), enquanto, de golpe, formula uma tripla interrogação capaz, por si, de abrir campos inesgotáveis à reflexão não só estética mas, também, ética e gnosiológica. "O que se imita? Com que meios se imita? Como se imita?", pergunta(-se) este filósofo grego, assim instalando a prática imitativa num plano de indeclinável densidade: aquela que tem de reconhecer que toda a imitação é *diferença*, e que esta resulta sempre de um trabalho radical do espírito sobre o Mundo e sobre a matéria dada e que transforma. E se, ainda, e assim, para Platão, seria a imitação um esforço de simulação, necessariamente falso e despropositado, para Aristóteles, entre qualquer modelo dado, ou motivo considerado, e a forma que o manifesta, há uma distinção, ou diferença, essencial: aquela que, ao decorrer da impossibilidade de captar universal e radicalmente o que como natural e exterior se dá, implica quer uma opção entre os meios disponíveis, sempre vários, quer a selecção daquilo que é representável (com uma definição ética implícita...), quer a escolha(?), ou tão só a natural dispo-

sição, que leva a produzir formas necessariamente diferentes a partir de um mesmo modelo, ou motivo, com implicações gnosiológicas, éticas, e técnicas evidentes. E se, tendo em conta o campo cultural em que ocorre, não pode Aristóteles (ainda numa base antropológica global e regida pela ideia de *perfeição*) eximir-se àquilo a que podemos chamar uma 'imitação correctiva', alicerçada numa capacidade idealizante e controladamente racionalizadora (assim capaz de levar alguns autores a dizerem que, a certo nível, Aristóteles é mais platónico que o próprio Platão...) (4), fica a concepção de 'diferença' como radical e irrecusável noção, desde logo obrigando a considerar cada objecto constituído como onticamente valioso e, a partir daí, necessariamente *distinguível*.

6. Ora, se esta incursão no campo grego, único no seu valor matricial, é necessariamente restrita, e deixa de lado múltiplos e importantíssimos aspectos que importaria considerar, ela permite, mesmo assim, focar, com o carácter esquemático que toda a distanciação consente, as grandes questões que a *mimésis* levanta. E se toda a reflexão sobre as artes plásticas no Ocidente, — e mesmo: talvez sobre todas as artes no Ocidente, — se alicerça, pelo menos até ao séc. XVIII, nesta noção central, abordando-a segundo as perspectivas e determinações que o campo cultural ia consentindo, — escusado pensar que ela está, em definitivo, ausente da nossa contemporaneidade: ao invés, e sem embargo das múltiplas possibilidades operatórias que a produtividade manifesta, é crível pensar que, ainda na nossa época, toda a problemática da imitação continua presente, como correspondendo a um momento nuclear da irrupção produtiva, e sua continuidade, quaisquer que sejam as eventuais excepções que se possam encontrar. E se este momento nuclear pode vir a ter desenvolvimentos que façam com que de um encontro directo com o real circundante se passe a um processo autónomo, ou tão autónomo quanto possível, de desenvolvimentos formais, fica em aberto um problema: será que mesmo nesses casos aquilo que como estruturas, ritmos, combinatórias, ..., não referenciáveis directamente a qualquer realidade preexistente, não encontram na envolvência concreta a matriz tão esquecida como obsessivamente assumida, e que, num dado momento, se manifesta exemplarmente? Porque algo tem de ser dito: se se pensa a imitação como meramente decorrente da conjugação da presencialidade e da aparençialidade epidérmica, num processo neutro ou passivo,

liberto de todos os inquinamentos, — tal acepção parece ser, em definitivo, restritiva e falsa; a imitação comporta, quase necessariamente, uma analítica radical capaz de detectar as recônditas organizações que alimentam as superfícies visíveis, e que se debruça sobre todas as articulações, e pormenores, e..., enquanto, e de golpe, tende a integrar o ente observado numa estrutura englobante à qual ele é dado pertencer, e à luz da qual ele se expõe e problematiza, e atinge uma densidade que o torna valioso e único. E entre estas duas dimensões, com todos os seus inumeráveis recortes, e variações, e possibilidades constitutivas e re-organizativas, a imitação se deixa dizer, assim burlando quem, ingenuamente, a tomasse por simples exercício de uma habilidade mesquinha. Independentemente da sua crítica, Platão sentiria bem quanto o acto imitativo comportava de comprometimento radical, — e portanto jamais lhe poderia ser indiferente; e se a postura de Aristóteles assume uma muito mais ampla abertura, ela não deixa de explicitar as múltiplas dimensões, interligadas, e possivelmente até, conflituais, que um tal acto implica. É que, mesmo naqueles momentos em que, segundo parece, nenhuma alteração aparential foi produzida, a procura se desencadeou: sobre uma suposta base de imediatidade transcritiva existe, e resiste, uma avaliação estrutural e qualitativa que não pode ser ignorada, sob pena de total desarticulação do projecto constitutivo. E é assim que a imitação é, neste sentido, uma forma de subjugação, de domínio intelectual sobre o exterior distante e fugidio, — um (e volto à palavra) combate: aquele a que nem os sempre possíveis recursos a formas já constituídas por outros, numa imitação das 'imitações', dá tréguas, — se um tal recurso, ou exigência, é um modo limite de assumir, nele (se) reconhecendo, um campo de discurso específico, modo e meio particular de construção já 'subjugante', sobre o qual cada trabalho particular será mais um passo de um infundável caminho.

7. Se este combate pode ser dito, os artistas não lhe fogem. A leitura de textos em que pintores e escultores, ou outros artistas plásticos, reflectem sobre as suas obras, e as motivações que as determinam, não deixa margem para grandes dúvidas: independentemente do carácter mais ou menos conseguido da expressão, — algo parece ser-lhes comum, mesmo que apenas latamente apontado: a tensão de acesso (compreensão, posse, ...) ao 'outro'

desencadeia e sustenta todo o processo, colocando a obra no interior de uma problemática ontológica radical, qualquer que seja o modo como, em termos práticos, as realizações técnicas, e eventuais pressões de ordem circunstancial (económicas, sociais, ...), a possam fazer desenvolver. Ouçamos, assim, e brevemente, dois mestres incontestáveis, os quais, não obstante todas as evoluções a que assistimos, continuam (creio-o bem...) a marcar a prática, e a reflexão, contemporânea: Cézanne e Picasso, escolhidos aqui, entre muitos outros, por razões de mera oportunidade.

"Eu quis copiar a Natureza, mas não consegui, fosse qual fosse o ângulo de que a visse." (5), confessava Cézanne, numa afirmação que não consente subterfúgios, — exprimindo a situação básica a partir da qual o processo constitutivo alicerçado na procura de 'equivalências' se desenvolverá; e Picasso diria a Zervos: "Não há arte abstracta. Tem-se sempre de começar por qualquer coisa. Depois podem-se afastar todos os vestígios do real. Então já não há perigo porque a ideia da coisa deixou entretanto atrás de si uma marca inextinguível." (6), para logo acrescentar, alargando a influência determinante do motivo seleccionado: "Foi ela que começou por impulsionar o artista, que estimulou a sua ideia e activou a sua sensibilidade. Ideias e sentimentos acabam por ficar presos dentro dos seus quadros. E acontece mesmo que jamais podem sair de lá. (...) Quer o homem queira, quer não, ele é o instrumento da Natureza. Não é possível ir contra a Natureza; ela é mais forte que o mais forte dos homens." (6). E se as reflexões dos dois artistas são exemplares, nem por isso elas deixam de, de algum modo, surgirem como diversificadas a partir de uma afim tensão inicial: a que o confessado desejo de acesso ao real, ou de encontro com o real, determina.

De facto, se Cézanne reconhecerá a sua satisfação quando descobre a possibilidade que há, se não de 'copiar', pelo menos de 'representar' o real a partir de 'equivalentes figurativos de cor', com tudo o que isto contém de distanciamento mas, também, de constituição de um sistema de relações autónomo mas em que o motivo comporta uma dimensão regrantada inusitada, e que a expressão 'realismo heróico' acabará por sintetizar, — Picasso desenvolverá uma libertação muito maior, mas sempre reconhecendo que o modelo, singular entidade ou conjunto complexo, arrastará consigo, e com a ideia que se desencadeou no artista, uma dinâmica de relações que não podem ser ignoradas, e que se manterão ao

longo de toda a 'realização'; e se este termo é consabidamente caro a ambos os pintores, ele tem um sentido de construção específica, regida por regras definitivamente incodificáveis. Génios, cada um deles realizará praticamente o que Kant, numa formulação lapidar (e que outros radicalizaram e, de algum modo, 'desequilibraram'), dizia: "Génio é o que dá à arte as suas próprias regras" (7); mas esta possibilidade de dar regras, a própria possibilidade, afirmada por Cézanne, de que toda a 'realização' participa de, ou é comandada por um "critério de ideias" (8), de raiz tão nebulosa como necessária, e aleatória, torna o acto instaurador um desafio e uma prática agónica.

A esta luz, a 'imitação' reafirma-se, e problematiza-se, enquanto os esquemas perceptivos constituídos, na 'diferença' instalada, se tornam, eles mesmos, problematizadores radicais. Qualquer que seja o esforço do artista, ou do produtor plástico, o real anterior, dado, natural e bruto, mantém-se inalterável, sujeito às suas leis; nenhuma montanha ou corpo humano se altera directamente pelo trabalho que o artista, tomando-o como modelo, realiza, nenhuma distância física é ultrapassada, nenhum 'progresso' pode ser imediatamente dito como decorrente das novas constituições formais. Instalado num espaço diferente, eventualmente mais paralelo a, do que concorrente com, aquele que a Ciência para si pode reclamar, o artista exercita, ou tão só 'sofre' o seu *poder* a um nível particular: o de quem povoa o Mundo com distinguíveis objectos referenciáveis, concretos sinais de uma capacidade constitutiva que é, simultaneamente, manifestadora e geradora de novas formas de relacionamento afectivo, e logo: de construção mental, — modos limites de alteração do modo de estar individual e colectivo. Porque, acentue-se: a obra de Cézanne, e Picasso, e..., não é apenas o conjunto estático e cerrado que os objectos por eles produzidos constituem; sendo-o, exorbita dessas dimensões: ela é, ainda, todo o processo metódico, e todas as consequências formais, que decorrem do encontro e avaliação dos objectos produzidos, com a consequente re-visão dos quadros axiológicos, e gnosiológicos, que tais objectos configuram. E se os artistas citados, e tantos outros..., partem do real e de uma dinâmica representativa e, assim, 'imitativa', cada acto instaurador, na sua exigência e complexidade, acentua uma 'deslocação', uma passagem, que é (desde que apreensível pelo espectador logo que este se abra a uma dinâmica das possibilidades de realização sobre a

impossibilidade de apropriação), uma forma radical de 'desinstalação', — a que cada um conhece, como desconforto íntimo, perante a corporeidade exterior e provocante. E se, em muitos casos, a reacção é de crispação e de fechamento, as insidiosas transformações que as novas formas determinam passam por subterráneas e indefiníveis mudanças cujo alcance, concretamente indeterminável, se deixa ver na mais concreta das realidades: um novo espírito colectivo, continuamente mais alheio a quadros estereotipados e julgados, por alguns, como universalmente válidos.

Da vontade de cópia à 'equivalência', ou à 'equipotencialidade' (9), do partir do real à constituição de objectos plásticos puros(?) vai a distância imensa que a imitação acaba por comportar: a que se desdobra da busca da impossível 'duplicação' à 'performatividade', por mais que esta última se pretenda, por vezes, alheia a todas as determinações, e relacionamentos, nomeáveis e essencializantes.

8. Se o vocábulo 'deslocação', antes empregue, é bem conhecido das teorias psicanalíticas, onde, com os de *condensação*, e *figurabilidade*, e..., organiza, assim intelectualmente constituindo um esquema 'subjugador', o complexo processo elaborador artístico, — entendamo-lo aqui num sentido mais amplo, o qual, sem perda do carácter abissal que o freudismo lhe outorga, comporta outro, igualmente abissal, mas talvez de diversa índole: o que decorre da consciência bem viva de, num campo cultural específico, o produtor ter necessidade de, como meio de realizar a distinguibilidade dos sinais que instala, e sem perda do cariz espontâneo e relacional que o determina, conseguir que cada forma seja diversa daquelas que o campo já comporta, num processo de transformações contínuas. 'Deslocação subsidiária', dir-se-á, neste processo se buscando ainda, pela 'diferença', a distinguibilidade e, logo, a eficácia actuante que só o novo comporta, ou deixa entrever, — gerador de mutações afectivas que, sempre, como novas possibilidades de acesso a um *Outro* definitivo, e definitivamente ausente, se entrevêem; e esta dinâmica, com tudo o que implica, radicalizar-se-á sempre que o campo onde a eclosão se dá apareça como saturado, e a necessidade manifestadora de quem produz se agudiza. Como limite, e no interior desta movimentação, quase poderíamos dizer, como lei, — ou sugestão a confirmar: a ocultação da 'imitação', ou o desaparecimento dos seus aspectos mais imediatos,

é tanto maior quanto maior é o reconhecimento da vontade imitativa e da impossibilidade efectiva de esta cumprir os desejos radicais do produtor, — o acesso ao Ser do imitável fascinante. E é assim, sobre esta dupla instância, que o *poder* (e de novo se diz,...) se exerce e elide: ao permitir a constituição de novos entes, e ao sentir a *deriva* que uma tal constituição comporta. Porque, e parece necessário afirmá-lo, todo o produtor, mesmo perante a eventual *plenitude* que um objecto realizado possa constituir, buscará algo mais, ou esperará, por ele, algo mais: talvez a partilha do desejo que gerou a necessidade produtiva, — talvez o indizível radical que é o sentido para aquilo que foi produzido, sentido do Mundo e de Si que cada um busca, confessadamente ou não, nos gestos que realiza.

E é esta procura de *sentido* que, perdida a crença em entidades sobremaneira valiosas e que fosse como que necessário 'imitar', presentificando, e que da sua simples representação tirassem um valor de cariz teleológico — e pensemos em todas as figurações religiosas, ou em todas as mitologias constituídas e capazes de gerarem conjuntos referenciais tidos como definitivos..., — expõe toda a problemática do *poder* no interior do processo imitativo. Porque, enfim, o máximo do *poder* só pode ser aquele, e somente aquele, que radica no conhecimento do *Sentido*; e se a força humana comporta uma tensão de procura, ela jamais deve ser entendida fora desta atitude, limite e inultrapassável.

É que, digamo-lo: se "imitar é conatural ao homem", como Aristóteles enunciava, logo o homem, e o seu pensamento, vão mais além: o verdadeiramente essencial seria conhecer a finalidade última do seu exercício, mesmo do mais natural, e o valor real daquilo que produz. Assim, a transformação global que cada forma ajuda a suscitar, subterrânea e imperceptível, alimentada em 'deslocações' sucessivas, dificilmente satisfaz o produtor: o seu sonho, possivelmente, gostaria de atingir algo de mais imediato e evidente, ou tão só, mais radical: aceder ao Outro, de golpe explicitando o *Sentido* da dimensão relacional que os liga, e o Ser que cada um é, ou em si se manifesta. E, deste modo, 'imitar' jamais será uma actividade passiva, indiferente e mecânica, perante algo pre-existente, — mas uma atitude extrema de "entrelaçamento carnal" (para usar a bela expressão de Merleau-Ponty a propósito de Cézanne), na atenção e problematização do que é, e, sendo,

como misteriosamente distanciado se dá. E assim, imitar, tendo a consciência do próprio acto de imitar, é sempre, na superação necessária das aparências, interrogar, prescutar, perceber, ou buscar perceber, — e re-estruturar significativamente. Atitude sempre condenada ao fracasso? Possivelmente. O inesgotável olhar humano, ou o inesgotável olhar dos humanos, e a sua força, apreensiva e instauradora, cobriu já o Mundo de um número quase infinito de formas, — outros tantos modos de o dizerem e manifestarem, de o, directa ou indirectamente, subjugarem, ou mostrarem a vontade da sua subjugação. E, hoje ainda, reflectindo sobre elas, as duas atitudes nucleares, e atrás apontadas, — as de Platão e Aristóteles, e os problemas que elas levantam, resistem: será cada acto imitativo uma ilusão, cujo cariz ôntico é manifestamente inferior ao do pensamento de um 'em si', ideal e/ou real, efectivamente existente, e que nenhuma forma material, compósita e frágil, menos atinge do que oculta? Ou será, ao invés, a imitação um dos limites possíveis do nosso acesso, sentido e não esquematicamente frio, ao Mundo e aos outros, por aí tirando cada um as mais amplas gratificações?

Atingindo este ponto, e por fim, volte-se a Barthes: *subjugar* é, muito mais que comunicar, o fim de todo o discurso, — e, acrescento, de toda a 'imagem', ela mesmo, e apenas(?), um lugar e um modo de 'ir sendo'; e, se nenhuma outra questão pode aparecer como mais instante, pergunte-se ainda que *poder* se esconde nesta constituição da imagem — força dada, transcendente, ou imanentemente transcendentalizadora... — que não seja o *poder* de tentar vencer a *ausência de poder* que é a nossa parte comum, e que, cada um à sua maneira, tenta, de forma a um tempo distraída e obsessiva, superar?

Diogo Alcoforado

N O T A S

- (1) Roland Barthes, *Lição*, p. 16, tr. Ana Mafalda Leite, Edições 70, Lisboa, 1979.

Não se esquecerá, contudo, que o termo *regência* comporta, aqui, uma clara ambivalência: "Na língua a servidão e o poder confundem-se inelutavelmente", escreve R. B. (id., p. 117); mas é ainda através dela que todo o exercício relacional tenderá a ser fixado, ou mesmo, em múltiplos momentos, a ser desencadeado e organizado.

- (2) "O facto humano por excelência é menos a criação de utensílios do que a domesticação do tempo e do espaço, quer dizer a criação dum tempo e dum espaço humanos.", escreve Leroi-Gourhain, *Le geste et la parole*, vol. I, p. 139, Albin Michel, Paris, 1964-65.
- (3) 'Conatural' é o vocábulo usado por José Goya y Muniain, na sua tradução *El arte poética* da obra de Aristóteles, p. 31, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1976, 5.^a ed.
- (4) Denis Huisman, *L'esthétique*, p. 22, P.U.F., Paris, 1971, 7.^a ed.
- (5) Walter Hess, *Documentos para a compreensão da pintura moderna*, p. 22, tr. Ana de Freitas e José Júlio A. dos Santos, Ed. Livros do Brasil, Lisboa, s/d.
- (6) Id., id., p. 65.
- (7) "O génio é o talento (dom natural) que dá as regras à arte. Uma vez que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence ele próprio à natureza, poder-se-ia exprimir assim: o génio é a disposição inata do espírito (*ingenium*) pela qual a natureza dá as regras à arte.", E. Kant, *Critique de la Faculté de Juger*, p. 138, tr. A. Philonenko, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1968.
- (8) Walter Hess, ob. cit., p. 24.
- (9) Noção que o próprio autor destas linhas procurava introduzir no ensaio "A propósito de duas afirmações de Paul Cézanne", em *Nova Renascença*, Outubro de 1983, Porto.