

## Pintura e Desenho

### Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha\*

#### PINTURA E DESENHO

Um quadro exige ser colocado verticalmente diante do contemplador. Um mosaico no chão está na horizontal a seus pés. No que se refere a esta diferença, é costume observar um desenho como se de um quadro se tratasse. No desenho, porém, há que fazer uma diferença muito importante e bastante ampla: poderá olhar-se para um esboço de cabeça, uma paisagem de Rembrandt, da mesma maneira que para um quadro, ou conservar-se-ão, no melhor dos casos, estes esboços numa posição neutra, horizontal. Ora, observem-se, em contrapartida, os desenhos infantis. Iremos, na maior parte das vezes, contra o seu sentido interno, se os colocarmos à nossa frente em posição vertical; da mesma maneira, peguemos em desenhos de Otto Groß — devemos colocá-los sobre uma mesa, horizontalmente. Deparamos, aqui, com um problema assaz profundo da arte e do seu enraizamento mítico. Podíamos falar de dois cortes ao longo da substância universal, nomeadamente o corte longitudinal da pintura e o corte transversal de certos desenhos. O corte longitudinal parece ser expositivo, contém, de certo modo, as coisas, e o corte transversal é simbólico, contém os sinais. Ou será que só no acto da nossa leitura colocamos a página horizontalmente em relação a nós? E haverá, porventura, também uma posição vertical, como posição originária da escrita, por

\* Walter Benjamin, «Malerei und Graphik. Über die Malerei oder Zeichen und Mal», *Gesammelte Schriften* II. 2, pp. 602-607 (Edição de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977). A primeira tradução deste texto, agora revista, foi publicada no n.º 4 da revista *Análise*, 1986, e ficou a dever-se a um grupo de estudos de alemão filosófico, orientado pela Dr.ª Helga Hooek Quadrado, no quadro de uma colaboração entre a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, U. N. L. e o Instituto Alemão de Lisboa, ano lectivo de 1984/1985.

exemplo, gravada em pedra? Neste caso, não importa apenas o mero resultado exterior, mas o espírito: se o problema se deve desenvolver a partir da proposição simples — o quadro está na vertical, o sinal na horizontal — isso pode, contudo, observar-se, através dos tempos, em relações metafísicas diversas.

Os quadros de Kandinsky: coincidência de evocação e manifestação.

## SOBRE A PINTURA OU SINAL E MANCHA

### A. O Sinal

A esfera do sinal abarca diversos domínios, que se caracterizam pela diversa significação que neles a linha possui. Tais significações são: a linha de geometria, a linha dos caracteres escritos, a linha do desenho, a linha do sinal absoluto (a linha mágica *como tal*, quer dizer, não por aquilo que ela, porventura, representa).

a) — b) A linha da geometria e a linha dos caracteres escritos não são consideradas neste contexto.

c) A linha do desenho. A linha do desenho é determinada pela oposição à superfície; esta oposição tem nesta linha, não apenas uma significação visual, mas metafísica. À linha do desenho corresponde, de facto, o seu fundo. A linha do desenho designa a superfície e, assim, a determina, na medida em que a linha chama a si, como seu fundo, a superfície. Inversamente, uma linha desenhada também só existe sobre este fundo, de modo que, por exemplo, se um desenho cobrisse o seu fundo inteiramente, deixaria de o ser. Consequentemente, ao fundo é atribuído um lugar determinado e indispensável ao sentido do desenho, de modo que, no interior do desenho, duas linhas só podem determinar as suas relações recíprocas por comparação com o seu fundo, aliás, um fenómeno no qual a diferença entre a linha do desenho e a linha geométrica sobressai com especial clareza. A linha desenhada confere identidade ao seu fundo. A identidade que tem o fundo de um desenho é completamente diferente da identidade da superfície branca do papel onde se encontra e à qual até, provavelmente, ela deveria ser recusada, mesmo que se quisesse captá-la como uma sucessão de ondas brancas (eventualmente não perceptíveis a olho nu). O desenho puro não alterará a função da sua linha, que dá sentido ao seu fundo, pelo facto de o deixar em branco; resulta daqui que, em certas circunstâncias, a representação de nuvens e do

céu em desenhos possa ser arriscada e, por vezes, pedra-de-toque da pureza do seu estilo.

d) O sinal absoluto. Para compreender o sinal absoluto, quer dizer, a essência mitológica do sinal, dever-se-ia saber alguma coisa sobre a esfera do sinal, atrás mencionada. De qualquer modo, esta esfera não é provavelmente nenhum *medium*, mas apresenta-nos uma ordem que, de momento, muitíssimo provavelmente, nos é completamente desconhecida. É notável, contudo, a oposição entre a natureza do sinal absoluto e a da mancha absoluta. Esta oposição, que, do ponto de vista metafísico, é de uma importância imensa, está ainda por descobrir. O sinal parece ter uma relação nitidamente mais espacial e ter maior referência com a pessoa, enquanto a mancha (como se verá) parece ter uma significação mais temporal, que exclui praticamente aquilo que se refere à pessoa. São sinais absolutos, por exemplo, o sinal de Caim, o sinal com o qual foram assinaladas as casas dos Israelitas na Décima Praga do Egipto, sinal provavelmente semelhante em Ali Babá e os Quarenta Ladrões. Com a distanciação necessária, podemos, em tais casos, partir do princípio que o sinal absoluto tem predominantemente uma significação espacial e pessoal.

## B. A Mancha

a) A mancha absoluta. Tudo o que se possa descobrir sobre a mancha absoluta, quer dizer, sobre a essência mítica da mancha, é importante para toda a esfera da mancha em oposição à esfera do sinal. A primeira diferença fundamental consiste no facto de o sinal ser impresso, enquanto a mancha, pelo contrário, se manifesta. Isto indica que a esfera da mancha é a de um *medium*. Enquanto o sinal absoluto não aparece predominantemente no que é vivo, mas é também marcado em edifícios inanimados, árvores, a mancha manifesta-se sobretudo no que é vivo (as chagas de Cristo, o rubor, talvez a lepra, os sinais de nascença). Não há oposição entre mancha e mancha absoluta, pois a mancha é sempre absoluta e, na sua manifestação, não se assemelha a qualquer outra coisa.

É muitíssimo curioso verificar como a mancha, na medida em que está ligada ao que é vivo, está tão frequentemente ligada à culpa (rubor) ou à inocência (chagas de Cristo); mesmo quando aparece nas coisas inanimadas (os círculos de raios solares no *Advento* de Strindberg) é, muitas vezes, sinal de advertência de culpa. Neste sentido, surge simultaneamente com o sinal (*Belsazar*) e a grandiosidade desta aparição reside, em grande parte, na união destas duas imagens, só atribuível a Deus. Na medida em que a interdependência entre culpa e expiação é mágica do ponto de vista temporal, esta magia *temporal* revela-se sobretudo na

mancha, no sentido em que a resistência do presente ao passado e ao futuro é eliminada e passado e futuro irrompem sobre o pecador numa aliança mágica. Ora, o *medium* da mancha não tem apenas esta significação temporal, mas possui simultaneamente também, como ocorre numa forma tão perturbante, em especial no enrubescimento, uma significação dissolvente da personalidade em certos elementos primitivos. Isto leva-nos, de novo, à interdependência da mancha e da culpa. O sinal, porém, manifesta-se, não raras vezes, distinguindo favoravelmente a pessoa. Também esta oposição entre sinal e mancha parece pertencer à ordem metafísica. No que se refere à esfera da mancha em geral (quer dizer, ao *medium* da mancha em geral), a única coisa que pode ser conhecida neste contexto será dita após as considerações sobre a pintura. No entanto, como foi referido, tudo o que se aplica à mancha absoluta é, de facto, de grande relevância para o *medium* da mancha em geral.

b) A pintura. A obra pictórica não tem fundo. Do mesmo modo, uma cor nunca está sobreposta a outra, mas revela-se, quando muito, no *medium* da mesma. Também isto não é muitas vezes posto a descoberto, daí que, numa consideração de princípio, não se possa distinguir, nalguns quadros, se uma cor é a que pertence ao plano mais fundo ou a que pertence ao primeiro plano. Esta questão, no entanto, não tem sentido. Na pintura não há fundo e nela não existe também linha desenhada. A limitação recíproca das áreas de cor (composição), num quadro de Rafael, não assenta na linha do desenho. Este erro deriva, em parte, da utilização estética do facto puramente técnico de os pintores, antes de pintarem os seus quadros, os comporem pelo desenho. A essência de tal composição não tem, porém, nada a ver com o desenho. O único caso em que linha e cor se unem é na aquarela, em que os contornos do lápis são visíveis e a cor é aplicada em transparência. Embora colorido, o fundo é aí conservado.

O *medium* da pintura é designado como a mancha num sentido mais restrito; pois a pintura é um *medium*, uma mancha tal, que não conhece nem fundo, nem linha desenhada. O problema da obra pintada só se apresenta àquele que está bem elucidado sobre a natureza da mancha no sentido mais restrito, mas que, precisamente por isso, terá de se surpreender ao encontrar nos quadros a composição, que não pode reduzir ao desenho. O facto, porém, de que a existência de uma tal composição não seja uma aparência, que, por exemplo, o contemplador de um quadro de Rafael encontre na mancha configurações de pessoas, árvores, animais, não apenas ocasionalmente ou por engano, deduz-se do seguinte: se o quadro fosse apenas mancha, seria, por isso mesmo, completamente impossível denominá-lo. Mas, de facto, o verdadeiro problema da pintura encontra-se na premissa de que o quadro seja realmente mancha e, inversamente, de que a mancha, no sentido restrito, esteja apenas no quadro, e, continuando, de que o

quadro, enquanto é mancha, só seja mancha propriamente dita no quadro; mas que, por outro lado, o quadro esteja relacionado, e precisamente na medida em que recebe um nome, *com algo que ele próprio não é*, quer dizer, com algo que não é mancha. Esta relação com o que dá o nome ao quadro, com o transcendente à mancha, é efectivada pela composição. Esta é a entrada de uma força mais elevada no *medium* da mancha, a qual, permanecendo, deste modo, na sua neutralidade, isto é, de nenhuma forma despedaçando a mancha por meio do desenho, encontra, precisamente por isso, na própria mancha o seu lugar, sem a despedaçar — pois tal força é, de facto, infinitamente mais elevada do que a mancha, sem, no entanto, lhe ser hostil, mas sim congénere. Esta força é a da palavra linguística, que, invisível como tal, se estabelece no *medium* da linguagem pictórica, manifestando-se unicamente na composição. O quadro recebe o seu nome pela composição. Com o que foi dito, torna-se evidente que a mancha e a composição são elementos de todo o quadro que reivindica o direito de ser nomeado. Um quadro, porém, que não fizesse isto, deixaria de o ser e entraria, sem dúvida, no *medium* da mancha, mas isto ultrapassa absolutamente a nossa capacidade de representação.

As grandes épocas na pintura diferenciam-se, segundo a composição e o *medium*, de acordo com a palavra e a mancha em que a palavra entra. Evidentemente que não se trata aqui, no que se refere à mancha e à palavra, da possibilidade de combinações arbitrárias. Por exemplo, seria perfeitamente lícito pensar que nos quadros de Rafael o nome entrou predominantemente na mancha, ao passo que nos quadros dos pintores de hoje foi a palavra judicativa que entrou. Para o reconhecimento da conexão entre pintura e palavra é determinante a composição, isto é, a nomeação; mas, em geral, deve determinar-se o lugar metafísico de uma escola de pintura e de um quadro segundo a espécie de mancha e de palavra, e isto pressupõe, portanto, pelo menos, uma diferenciação acabada segundo a espécie de mancha e de palavra, diferenciação da qual mal se vêem os inícios.

c) A mancha no espaço. A esfera da mancha apresenta-se também em formas espaciais, do mesmo modo que o sinal, numa determinada função da linha, tem indubitavelmente um significado arquitectónico (e, portanto, também espacial). Tais manchas no espaço estão já visivelmente interligadas, através da significação, com a esfera da mancha, mas o modo como isto se realiza fica reservado para uma investigação mais exacta. Estas manchas surgem sobretudo como monumentos evocativos da morte ou pedras tumulares, dos quais, naturalmente, no sentido mais estrito, apenas são manchas as criações arquitectónica e plasticamente informes.