

pulsionam para um alvo que vou descobrindo aos poucos. Será uma espécie de animismo, será que os conceitos têm alma? Não sei. Mas, para ficar na linha da existência dos mundos possíveis e da maneira como eles entram em relação com a arte, a alografia me fez precisar deixá-la de lado e seguir por outros caminhos.

Onde intervêm os mundos possíveis

Sua beleza só se pode tornar visível se algo externo a cortar como uma faca¹⁷.

Poderia parecer que o objetivo desta pesquisa se perdeu pelo caminho: onde estão os mundos possíveis que, segundo nossos pressupostos, condicionariam a experimentação das obras? Não que a obra abra um mundo, pelo contrário, mas não há obra sem uma multiplicidade de mundos possíveis. Tal hipótese acarreta o interesse pelas condições de possibilidade dos mundos possíveis, no que diz respeito às obras, e leva ao abandono da hipótese alográfica de uma extensão para mundos já formados que as acolheriam. Em outras palavras, abandonamos uma atraente abordagem em termos de interpretações plurais: essas que postulam a obra trabalhada desde dentro por linhas de mundos que se entrecruzam, conjugam-se e então se afas-

17. Ernst Jünger, *Heliópolis* (1949), Paris, Christian Bourgois, 1975. [*Heliópolis*, trad. Aulyde Soares Rodrigues, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981].

tam uma da outra, de tal forma que os destinatários (leitores, auditores, espectadores) hesitam entre várias versões e são forçados à interpretação. Refazer uma totalidade coerente, ou desatar os vários fios que constituem seu tecido, ou ainda suspender a compreensão do todo, ficando então simplesmente 'espantado': tais são as alternativas que se apresentam ao *lector in fabula*¹⁸.

Emma Bovary e as palmilhas da Gioconda

Colocamo-nos, bem pelo contrário, numa situação externa à obra propriamente dita, nas suas bordas extremas, quando ela perde toda identidade e reconhecimento possível, e resta apenas um fio extrafino a ligá-la ao mundo que denominamos *real*. 'Mundos possíveis' torna-se, então, uma ferramenta de análise, que remete a um determinado número de regras de acessibilidade (como é que se passa de um mundo possível para outro?) e de aceitabilidade (até que ponto são aceitáveis as transformações sofridas por um elemento de W ao passar para um mundo W₁?). Um exemplo – que tiro da literatura porque ele assim fica mais fácil de identificar, mas que poderia tirar igualmente da vida cotidiana – Emma Bovary, com seus traços definidos (mulher, pequeno-burguesa, provinciana, casada, adúltera etc.), é citada em outras narrativas além

18. Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979), Paris, Grasset et Fasquelle, 1985. [*Lector in Fabula*, trad. Atílio Cancian, São Paulo, Perspectiva, 1979.]

do romance fonte de Flaubert, quer como referência, quer inclusive como principal personagem da trama. Com isso, a personagem fonte perde alguns de seus traços enquanto adquire outros: seu vestido não é mais amarelo, e sim azul, seu cabelo não é mais trançado num coque atrás, e sim sobre as orelhas, seu marido já não é médico, e sim farmacêutico etc. Até quando ainda será reconhecível (aceitável) na qualidade de Emma Bovary se, aos poucos, à medida que as narrativas se distanciam da fonte, vai perdendo seus traços distintivos? E em que momento a perderemos totalmente de vista, na qualidade de Bovary, mas também como personagem reconhecível, a ponto de ela não fazer mais parte do nosso mundo habitável nem dos nossos mundos 'possíveis' – por mais diversos que sejam –, e que sua forma indistinta saia a vagar em outros céus, inconcebíveis ou mesmo inimagináveis?

Outro exemplo, mais trivial e também mais estranho: a *giocondização*. Do que se trata? Da Gioconda, é claro, mas por um aspecto inédito. O quadro de Leonardo da Vinci, *A Gioconda*, já famoso, mas dentro dos limites do razoável e da história da arte, torna-se subitamente objeto de um extraordinário entusiasmo por parte do público depois de ter sido roubado do Louvre em 1911¹⁹. Esse entusiasmo se traduz

19. Cf. o *Traité de Jocondoclastie* de Jean Margat, publicado na revista *Bizarre* em 1959 e reeditado em 2007 pela editora La Maison d'à côté, com um DVD contendo o filme de Henri Gruel e Jean Suyeux, inspirado nas pesquisas de Jean Margat. Texto de Claire Margat: *La Joconde dans l'art du XX^e siècle*.

pela exibição de Giocondas de todo tipo e tamanho nos mais inesperados suportes: cartas de baralho, xícaras de chá, pratos, latas de bombons ou biscoitos, canetas. Imagem vedete, símbolo: quanto mais Giocondas, mais arte... Essa profusão *kitsch* vem naturalmente acompanhada de deslocamentos, manipulações e transformações de toda sorte. É assim que surge a iconoclastia.

O movimento iconoclasta se apropria alegremente do tema. Jean Margat especifica e detalha seus incontáveis aspectos num estilo absolutamente oulipiano. Assim, o repertório das ações iconoclastas inclui, por exemplo, palmilhas com a efígie da Gioconda, 'giocondizadas', de certa forma. No entanto, essas Giocondas todas – comercialmente *kitsch* ou artisticamente críticas –, qualquer que seja o estado em que ainda se encontrem, são reconhecidas como 'Gioconda'. Mais ainda: no Louvre, o espaço onde estava pendurado o quadro antes do roubo é tão 'Gioconda' quanto o próprio quadro. Esse espaço vazio atrai e fascina os visitantes como um mausoléu, uma celebração. Vestígio de ausência, ele vale pela Gioconda. Mas qual é a relação que vincula o quadro *in absentia* e esse espaço na parede? Estamos diante daquilo que os estoicos chamariam de *lekton*, um dispositivo da linguagem pronto para acolher um elemento – uma frase, palavra, narrativa – e dar-lhe consistência, antes de retornar ao seu vácuo incorpóreo. Tanto as palmilhas giocondizadas como o vazio deixado na parede são vestígios em via

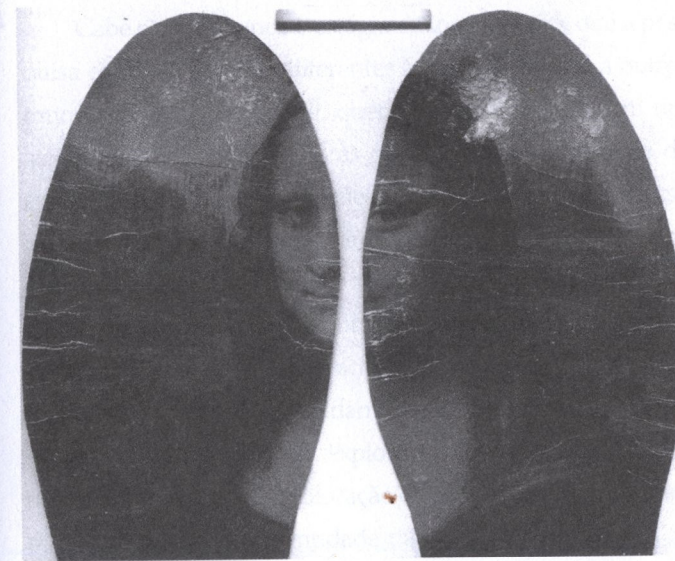
de extinção, que estão deixando o nosso mundo e partindo para os espaços imperceptíveis dos *lekta*. Eu diria o mesmo de Bovary, cuja forma enquanto personagem se extingue lentamente numa espécie de atitude, de um 'não sei quê': o bovarismo. A pessoa 'Bovary' torna-se o nome de um processo de esgotamento de si²⁰.

À luz desses exemplos surge um terceiro fator. Quando Gustave Flaubert declara "Emma sou eu", quando se exibem palmilhas 'giocondizadas', a questão já não é de traços essenciais ou contingentes, imanentes ou transcendentais, ou ambos, e sim de um *lekton*, ou seja, a possibilidade de que de um nome surja alguma coisa. É pelo nome que Flaubert partilha algo com Emma, e não através de traços como 'fêmea, casada, mãe etc.': na sequência, é pelo nome Bovary, transformado numa espécie de abstração – o bovarismo –, que se cria um vínculo com *x* pessoas, todas acometidas pela mesma forma de autodestruição de Emma. Nesse sentido, o dandismo é igualmente uma atitude-conceito, com a diferença de que não se constrói a partir do nome próprio de uma personagem, que se chamaria 'Dandy', mas a partir de atitudes observadas empiricamente na vida cotidiana.

Chegamos então nesse ponto da pesquisa em que a obra de arte, que aparentemente prometia nos conduzir

20. Cf. Jules de Gaultier, *Le Bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer*, Paris, Mercure de France, 1982.

aos mundos possíveis, quer abrindo-os, quer exigindo-os de modo a existir enquanto obra, é afinal tirada de campo. Qualquer que seja o lado pelo qual a abordemos, a obra não nos conduz aos mundos possíveis, não nos diz nada sobre eles; ela apenas mostra que eles são 'logicamente possíveis' e que podemos 'logicamente' admitir que eles são necessários para a sua extensão, se é que a obra deve mesmo se estender para além do objeto



Jean Margat, *Jocondopedie* (1949), © Jean Margat.

Palmilhas recortadas na *Gioconda* e usadas durante uma viagem de ônibus, em 22 de abril de 1949, de Meknès-Ksar-el-Souk (380 km).

físico e mental que a constitui concretamente. Em nenhum momento, porém, a necessidade ou mesmo a possibilidade de mundos possíveis vem competir com o juízo estético. Não é a possibilidade de fabricar palmilhas giondizadas que faz do quadro pintado por Da Vinci uma obra de arte.



CAPÍTULO 3 A ARTE ENQUANTO ÁLIBI

Cabe constatar, neste estágio da investigação, que a pesquisa efetuada sobre as diferentes formas de aceder a outros mundos revelou ser estéril, quer nos contentemos com um axioma genérico atribuindo às obras de arte a obrigação de abrir um mundo, sem especificar o que entendemos por isso ou de que modo elas supostamente operam essa passagem, quer, renunciando a acreditar no milagre, proponhamos buscar na própria estrutura da obra a necessidade de implementá-la. Mas nesse caso, como acabamos de ver, perdemos tanto a obra em si – que rapidamente se torna irreconhecível – como o mundo que ela explora e no qual desaparece. A única vantagem dessa exploração está em mostrar com mais clareza a questão da identidade da obra e das condições de possibilidade do juízo estético.

Fragilidade da identidade de uma obra: em que momento vamos dizer que um objeto *x*, em um dos mundos

W_1 , W_2 , W_3 etc., já não tem suficientes traços em comum com suas contrapartes para ainda ser reconhecido como x ? E, por conseguinte, que instância irá julgar essa ‘parecença’ ou essas novas identidades, e com que critérios? A asserção “isto é uma obra de arte” – devemos ter isto bem claro – está, de fato, sujeita a variações ligadas ao gosto dominante de uma época, aos afetos que esse gosto propõe e provoca, e não à qualidade intrínseca da obra. Inversamente, não podemos julgar seu *status* de obra pela quantidade de contrapartes denotáveis em ‘seu’ mundo ou em outro. Dizer então que a obra de arte se define por sua capacidade de abrir um mundo é uma impostura, na medida em que, caso ela abra para alguma coisa, seria para o seu esgotamento enquanto objeto definido e identificável¹. A ‘verdadeira’ Gioconda, caso se abra para alguma coisa, abre-se para aquilo que não é mais ela, para um universo de Giocondas, todas distintas, que levam a duvidar da unicidade daquela que conhecemos.

Essa observação nos traz de volta à nossa condição mundana: habitamos um mundo – o nosso, que denominamos ‘real’ – a partir do qual julgamos, avaliamos, comentamos os outros mundos. Nós é que julgamos que, de fato, a ‘nossa’ Bovary desapareceu, que a ‘nossa’ Gioconda já não tem mais forma humana ou que é impossível esse

1. Essa forma irônica de assegurar que a vida de uma obra depende do esgotamento de seu caráter de obra pode nos ser agradável, mas não creio que tenha sido este o ponto de vista dos fenomenólogos.

indivíduo possuir duas cabeças e estar onde ele não está. Nesse momento, o juízo que emitimos sobre essas entidades errantes não é um juízo de autenticidade, nem tampouco um juízo de verdade. Trata-se antes de um *enunciado* que introduz a obra numa categoria de objetos denominados ‘obras de arte’, enquanto objeto possuindo algumas similaridades com outros objetos já elencados nessa categoria. Agimos como o etnólogo que, confrontado a uma linguagem autóctone, procura, tateando, juntar unidades aparelháveis.

Nesse sentido, o enunciado “isto é uma obra de arte” indica o leque dos possíveis e assinala o limite até o qual um objeto pode legitimamente reivindicar esse *status*. Menos positivo do que se costuma pensar, tal enunciado designa refutando. O que é suprimido, aquilo a que ele é renunciado, são todas as obras que não são ‘de arte’, às quais não é dado esse crédito. Trata-se aí não de um juízo estético, ou seja, ‘de gosto’, e sim de um juízo que pertence, no âmbito dos juízos modais, àqueles que tratam do que é logicamente possível e indicam o ponto até o qual podemos ir para dar crédito a uma asserção. Discernimos, com efeito, no plano de fundo do juízo de gosto, uma lógica dos possíveis.

Aristóteles já encaixara esses possíveis, no que diz respeito à ficção, numa classe específica: a verossimilhança. E, na *Poética*, ele entregara seus limites à *doxa*. Nem tudo é ‘possível’, existem limites para a derivação das obras e, segundo ele, a opinião comum é que julga a credibilidade e

estabelece a fronteira com o incrível, a despeito de qualquer outra consideração. A expressão "Há que preferir o impossível verossímil ao possível em que não se pode crer"², se permanece atual no que diz respeito às ficções, é igualmente atual no tocante ao universo das crenças sem as quais não poderíamos sobreviver. A diferença é que a *doxa* já não é o único juiz da credibilidade das crenças; seu tribunal julga tão somente as ficções existentes, e no que concerne às derivações das obras e dos problemas que apresentam para serem julgadas, temos de recorrer a outros critérios. Na verdade, toda uma aparelhagem lógica complexa é apenas suficiente. O que é preciso de fato para que seja válido o enunciado "isto é uma obra de arte"? É preciso que exista um universo dentro do qual os possíveis tenham necessariamente um lugar, pois o que é 'logicamente necessário' é que um objeto projetado num mundo diferente seja 'possível' nesse outro mundo. O que significa que os mundos W_1 , W_2 , W_3 etc., onde se encontraria o objeto, devem ser, eles próprios, logicamente possíveis.

Vamos tentar explicitar melhor esse ponto, que me parece importante. Na tradição convencional a que adere a maioria dos teóricos da arte, a obra é habitada por uma necessidade imanente que constitui sua força (a obra é necessariamente o que é) e cujo poder se exerce fora dela, em direção ao público, de acordo com certas vias e manifesta-

2. Aristóteles, *Poética*, 1460a 27.

ções possíveis. Segundo esse esquema, o possível vem depois da necessidade, da qual constitui como que uma auréola degradada. Ele é associado à contingência e aos acasos 'técnicos', vítimas de determinações externas. Em compensação, na versão de uma lógica dos mundos possíveis, o possível é dado como condição: não pode haver nenhuma proposição *logicamente necessária* se não houver um mundo *logicamente possível* no qual essa proposição seja possível. Numa formulação um tanto condensada, poderíamos dizer: *é necessário que existam mundos possíveis para que proposições logicamente necessárias sejam possíveis nesses mundos.*

Ora, no que diz respeito à arte, está aí uma proposição propriamente desconcertante; desconcertante no sentido próprio, aliás, uma vez que é desconcertada a relação entre a obra e suas interpretações. Estas, agora, antecedem a obra que supostamente estariam interpretando ou são, no mínimo, simultâneas a ela. Não há qualquer preeminência de uma sobre as outras, do original sobre suas cópias, contra-fações ou contrapartes. Delineia-se como que uma nuvem de improbabilidade para a obra em si, ao mesmo tempo que se esboça um mundo de possíveis, onde a arte é convocada como sendo a única capaz de permitir um vislumbre desse universo inconsistente. Capaz não de lhe dar um sentido (o que em geral é proclamado como sendo sua função primeira), mas de entrar e fazer entrar nesse jogo de modos de pensamento não padronizados. É essa a tarefa que assumiram alguns estetas, filósofos e artistas, ao propor a arte co-

mo um guru dos mundos alternos, com a teoria e, sobretudo, a prática dos *multiversos*.

Por essa visão, o horizonte 'aberto' não teria nada de um outro mundo, externo ou dependente da obra; não se trataria da extensão de uma realização já existente; não se trataria mais de alografia, nem tampouco de transcendência no sentido genettiano – não, não estamos nem no interior, na identidade de uma obra que se basta a si mesma, nem no exterior, em sua extensão ou implementação, e sim no momento de uma gestação em que todos os possíveis se acham reunidos numa multiplicidade simultânea. É então de uma *ontologia do possível* que se trata, e de que temos de tratar.

POÉTICA DA MULTIPLICIDADE³ E TEORIA DOS MULTIVERSOS

Multiversos, o termo é de William James⁴. Desde então, fez carreira nas teorias astrofísicas, com equivalentes como *alternative universes*, *quantum universes*, *parallel worlds*, *alternate realities*, *alternative timelines*, e, mais recentemente, nos jogos *on-line* – vários portais são dedicados aos jogos multiversos (com nomes como *Dragon ball multiverse* etc.). Em estética, o termo *multiverso* remete a uma reflexão que deve

3. Título do capítulo 9 de *Musiques Nomades*, de Daniel Charles, Paris, Kimé, 1998.

4. Em *A pluralistic universe* (1909). Cf. a tradução francesa: *Philosophie de l'expérience: un univers pluraliste*, prefácio de Lapoujade, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007.

muito a Ernst Bloch, Gilles Deleuze e John Cage, retomada por filósofos da música como Daniel Charles⁵. Trata-se de pensar a obra não como resultado acabado de uma prática, e sim como um processo, a obra-processo vindo então se opor à obra-objeto e substituí-la.

Essa proposição parece hoje em dia estranhamente banal: poucos artistas ou teóricos escapam daquilo que se transformou na palavra de ordem da arte atual: a obra é aberta, nunca concluída, indefinida em seu *processo* aleatório (ou definida por sua não determinação), e consiste na sua própria não consistência, se é que podemos falar assim. Do mesmo modo, hibridação e compenetração dos suportes e conteúdos, transvasamento, explosão e proliferação dos espaços de recepção, que são os traços comprovados da prática artística contemporânea, são também traços, por assim dizer, 'dóxicos', que remetem à ontologia de fundo de que são uma manifestação ou 'realização'.

Se existe banalidade no que diz respeito à arte e ao pequeno mundo que gira em torno das obras, essa banalidade serve, porém, de esboço premonitório para pensar os mundos possíveis. Daniel Charles não estava errado quando, em seus últimos livros, apontava para a relação existente entre as formas 'multiversais' da música contemporânea e os conceitos utilizados pelas tecnologias da

5. Daniel Charles, *Musiques Nomades* (ver notadamente os capítulos 9, 14 e 15).

informação, o espaço da web enquanto espaço de transformação das estruturas espaçotemporais tradicionalmente aceitas – estruturas que a arte, por sua vez, tratava de pôr a descoberto. Uma teoria dos *multiversos* se anuncia, então, como configuração prática dos tempos plurais e dos espaços sem vetor, que vai ao encontro de, convive com e às vezes adota as vias do digital. Com efeito, é perfeitamente possível – e a arte musical não esperou, para isso, a atual febre das tecnologias digitais – considerar as múltiplas temporalidades que se compõem entre si como uma matriz em que se geram linhas de som do mesmo modo como o virtual, em informática, é pensado como uma matriz de possíveis atualizações, das quais, porém, se mantém distinto (o virtual não se esgota em seus possíveis).

Uma estrutura espaçotemporal transtornada

Fluxo de tempo: antes de tudo, pensar a obra como processo equivale a pensá-la segundo o tempo. O tempo se torna o suporte da criação, em detrimento do espaço, até então considerado o principal material – sendo as artes plásticas o exemplo por excelência da atividade artística. Vimos assim, com Goodman e Genette, as obras se desdobram no espaço em extensão, se desfazerem de seu caráter único em busca de existências alotópicas e alográficas⁶. A

6. Conforme a parte II, capítulo 2 deste livro.

repetição, que depende do tempo, era um dos fatores dessa extensão, mas não a definia fundamentalmente; repete-se alhures, desloca-se, em suma, mas nessa operação o que conta é o aspecto espacial. A extensão se manifesta nas obras acabadas sob forma de acréscimo de unidades deslocalizadas. Existe, aqui e lá, uma mesma obra, Gioconda em Abu Dhabi e Gioconda no Louvre – ambas distantes no espaço, porém uma só, a distância temporal não entrando em linha de conta. O acréscimo não as transforma, mas conserva-as tal qual, dispondo-as lado a lado; assim, a obra, mesmo aberta, mesmo tida como alográfica, permanece um objeto fixo, e as interpretações e variações que ela suscita acontecem *fora* dela; a multiplicidade é, então, uma extensão do mesmo, qual a multiplicidade de caixas Brillo* ou as incontáveis Marylin.

Bem diferente é a *multiplicidade simultânea*, que significa pensar um tempo a se desdobrar na intimidade da obra: a multiplicidade é interior ao processo, ela cria um processo, e para entender essa multiplicidade temporal por si mesma, o modelo já não está nas artes plásticas, e sim na música, como observávamos há pouco. Husserl – sempre ele – acompanhou as linhas de fuga e recuo desses fluxos temporais em tensão, que são distintos, cada qual numa linha, ao mesmo tempo que são apresentados juntos

* Ou *Brillo Box*, escultura de Andy Warhol que utiliza embalagens de papelão da marca de esponjas de aço *Brillo*. (N. T.)

numa continuidade indivisível; diz ele que: “As unidades imanentes se constituem no fluxo das multiplicidades temporais em *degradé*”⁷. A unidade não é desfeita pela multiplicidade, pelo contrário; quem sabe até não exista nenhuma unidade possível na composição e disposição das linhas múltiplas de tempo que a constituem. A multiplicidade pode assim ser definida não como pluralidade de unidades em sucessão, ou adição, mas como múltiplas vias de acontecimentos possíveis no âmbito de uma unidade. O plural adiciona entidades, mas o múltiplo, paradoxalmente, reúne o diverso numa totalidade; lembremos a gota de vinho misturada ao mar inteiro dos estoicos. Tal mistura não é acréscimo nem percentagem, e sim nomadismo e osmose.

Lembramos também, então, das séries e sequências, da progressão não linear, do desenvolvimento de um germe, dos grãos de tempos simultâneos. Pois “a serialidade é um grupo comutativo que expressa, mediante uma transformação pautada, a lei pela qual as sequências isoladas são passíveis de se sucederem”⁸; a multiplicidade borbotoante não explode de qualquer maneira, ela respeita a coerência de um conjunto (a obra se fazendo) cujas partes refletem o todo. Ora, pensar a série e a sequência como sendo simultâneas é confrontar as dimensões do tempo. Um

7. Edmund Husserl, *Leçons sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*.

8. Daniel Charles, *Musiques nomades*, p. 123.

agora que não é puro presente – o presente não existe em estado puro, sendo tanto passado como futuro composto, ou mesmo o pretérito do condicional – e um presente pressentido, para o qual se dirige o processo como um todo. Ordem não local, forma dinâmica jamais concluída, não sucessiva: o tempo não se compõe de um antes e um depois casualmente encadeados; ele é ‘síncrono’, compreendendo todos os tempos num só. Esse tempo musical da multiplicidade simultânea é, segundo Ernst Bloch, o tempo de uma *utopia concreta*.

Partituras-processos e linhas de tempo

Multiplicidade, sem dúvida, mas qual a relação entre essa *simultaneidade múltipla* e a hipótese dos *multiversos*? Ao que escreve Daniel Charles, as obras que deixam ao tempo a possibilidade de emergir numa profusão de ‘linhas de tempo’ defasadas uma em relação às outras, sem cerceá-lo com estruturas, dão início a um processo de pensamento *multiversal*. Com efeito, sem nenhum centro de onde partir uma programação, sem formas preestabelecidas, cada uma dessas obras seria, por si só, um universo em via de realização, e o seu conjunto – jamais fechado, sempre emergente – se identificaria a um *multiverso*. Há mais que isso, porém: essas obras, cada qual se desenvolvendo dentro de seu próprio ritmo, traçam entre si, e entre os diversos domínios ou zonas de obras possíveis, um caminho transversal; as composições musicais não são as

únicas a pensar em polifonia e polirritmia: esses modos migram em todas as direções. Uma partitura-processo, por exemplo, pode ser tanto a lista de compras que eu rabisco num pedaço de papel antes de sair como as listas de objetos apresentados num catálogo, ou ainda as 'definições/métodos' de um Claude Rutault⁹.

Todas essas 'partituras' obedecem à mesma ontologia subjacente que as une: os fluxos tomam a precedência sobre a estabilidade, a indeterminação sobre as regras, a ociosidade sobre os padrões e o aleatório sobre as estruturas rígidas. As obras situadas dentro dessa movênciá fazem emergir, com efeito, uma pluralidade de mundos que se interpenetram de forma imprevista, mas não imprevisível¹⁰, e introduzem o acaso em sua construção ordenada; nesse sentido, os *ready-made* duchampianos e o universo deleuziano dos rizomas entram nessa dança e embaralham as distinções tradicionalmente aceitas entre ruído e som, acabado e inacabado, moldura e extracampo. Essa ontologia do 'ainda-não-ser', enquanto tal, tornou-se praticamente banal – foi banalizada pelo uso, como pode ser

9. A 'definição/método' é um texto programa que permite efetuar uma pintura de Claude Rutault. O texto define um objetivo a ser alcançado, mas deixa livre a escolha das modalidades da realização, escolhas que antes eram a condição em si da existência do artista. A infinidade de ligações possíveis é mostrada através de vários exemplos de percursos que, ao mesmo tempo, constituem um estímulo para que cada usuário do site vá, sozinho, mais além.

10. O conceito de penetração sem obstrução, caro a Cage, é tirado do Avantamsaka Sutra (séc. VII-VIII).

diariamente constatado nos artistas contemporâneos. Uma profusão de pontos de vista, um constante desenquadramento ou descentramento, estão em ação nas obras contemporâneas, quaisquer que sejam seus suportes, esses mesmos suportes sendo incrementados, fragmentados e recompostos a fim de constituírem híbridos. Pode-se, então, imaginar linhas de mundo atravessando o universo da arte (sua região) para nela formar pequenos estados (*multiversos*), sempre em via de aparecimento/desaparecimento, independentes um do outro, rebentados e, no dizer de Daniel Charles, 'nomadizantes'.

Nomadizar?

Os estados nômades são estados provisórios – são antes devires, ordenações de fragmentos, sempre se decompondo para então se recompor. Seu próprio conceito é fundamentalmente contraditório, pois a permanência ou 'estado' contradiz a errância, e nele o lugar não é tanto um lugar mas um conjunto atravessado por passagens – conjunto em via de constituição mediante essas próprias passagens. Com efeito, nomadizar não é o feito individual de um artista ambulante, nem de um grupo a nomadizar sozinho. Nômade não é o músico, nem os músicos; é a própria música, mas não essa ou aquela obra, e sim a música em seu conjunto, esta que só se compreende de fato segundo a ficção do tempo. O verbo 'nomadizar' se conjuga no particípio

presente no frequentativo*. Como queriam os estoicos, julgando que uma ação nunca é detida, que a árvore é mais verdejante que o verde, e que a enunciação toma a precedência sobre o enunciado. Nesse sentido, o nomadismo nomadizante vai, evidentemente, ao encontro da desterritorialização deleuziana, a qual rejeita igualmente um centro fixo, percursos medidos e solos de certeza. Com efeito, o nomadismo não é um conceito tão simples como parece e, como já vimos com a 'nomadologia' de *Mil platôs*, é paradoxal o *status* do nomadismo; sua relação com o território, mesmo que apenas para desterritorializá-lo (ou desterritorializar-se), é no mínimo desconcertante¹¹.

Para entender o que significa nomadizar, a análise da relação entre 'permanência' e 'lugar' – duas noções que são antes atitudes-conceitos do que construções conceituais, e que adviriam, segundo Daniel Charles, da filosofia nipônica – é esclarecedora; identificamos aí o paradoxo vital que anima o nomadismo, o de uma 'permanência sem lugar' e/ou de um 'lugar sem permanência' (onde morar senão num

* O francês preserva ainda o particípio presente ('*nomadizant*'), existente no latim. Em português, manteve-se apenas o particípio passado ('nomadizado'), embora persistam em nossa língua inúmeros adjetivos, reconhecíveis pela terminação '-nte', cuja origem remete àquele tempo verbal latino: 'constante', 'vivente', 'cadente' etc. (N. T.)

11. Um exemplo dessa dificuldade de definir o nômade, tirado de *Mil Platôs*: "Se o nômade pode ser chamado de 'Desterritorializado' por excelência, é justamente porque a reterritorialização não ocorre depois, como com o imigrante, nem em outra coisa, como no sedentário [...], a desterritorialização é que constitui a relação com a terra, tanto que ele se reterritorializa sobre a própria desterritorialização".

lugar, e o que é um lugar se não é uma permanência?)¹², uma vez que não se trata, no nomadismo a Deleuze, que é também o de Daniel Charles, de alguém ou algo se deslocar frequente ou constantemente para ser *ipso facto* qualificado como nômade. É preciso também que o território percorrido seja ele próprio nômade, que esse território não tenha, na verdade, nada de território, mas que ocupe um espaço sem características, anormal. Verdade é que o *mã* japonês é mais apto a dizer esse espaço do que as palavras de nossa língua. Paisagem escorregadia, suspensa, inerte, em que descansar não significa 'ficar aí', e sim escansão, passo suspenso entre o andar e a parada num percurso indeterminado.

Isso tudo não deixa de colocar diversos problemas: "Poderá uma obra se sustentar", pergunta ainda François Nicolas, "no projeto de intervir numa situação-universo e o desejo de nomadizar entre diferentes situações?"¹³. Poderia a ideia de uma multiplicidade simultânea responder ao paradoxo do nomadizante?

Pluri ou multiverso

Multiplicidade simultânea, então. Mas acaso obtemos, com isso, uma pluralidade de universos distintos, como se,

12. Cf. Nishida Kitaro, *Logique du lieu et vision religieuse du monde*, Paris, Osiris, 1999.

13. Cf. a discussão a esse respeito no artigo de François Nicolas: "Qu'est-ce qu'une musique nomade pour Daniel Charles?" no site <www.entretemps.asso.fr/nicolas>.

por exemplo, houvesse um universo específico para cada obra, tendo seu centro e sua temporalidade própria e autônoma em relação a todos os demais? Ou cada suporte artístico (pintura, música, poesia etc.) seria, de si para si, um universo com regras próprias de funcionamento e correspondência (ou tradução) ligando-os flexivelmente entre si, assegurando assim uma espécie de coesão num multiverso chamado 'arte'? Mas a que nível metalógico se situaria essa coesão? Será o múltiplo a soma de várias unidades?

Fazer proliferar os tempos, fazer proliferar os centros, desdobrar um pluriverso que poderia ser uma simples repetição do universo, um empilhamento de universos, sem que isso, no fundo, ultrapassasse a própria categoria de universo¹⁴.

Essa obra seria uma unidade absoluta com seu próprio universo ou faria parte de uma série de unidades com identidade própria (a série de todos os autorretratos, por exemplo)? Mas, então, não estaríamos voltando à classificação tradicional das artes por gênero, o conjunto dos gêneros constituindo a arte em geral, com A maiúsculo? A introdução do conceito de *multiverso* se reduziria, afinal, ao clássico *pattern*: privilegiar a autonomia, ou seja, a identidade de cada obra em sua diferença fundadora (sua ontologia sub-regional, por assim

14. François Nicolas, "Qu'est-ce qu'une musique nomade pour Daniel Charles?".

dizer), levando em conta, porém, sua relação com um foco comum, uma ontologia regional ou provincial denominada 'arte'? Essas perguntas permanecem sem resposta.

No entanto, embora as questões levantadas pela hipótese dos *multiversos* sejam bastante ambíguas, o fato de serem levantadas já indica uma legítima preocupação em fugir da centralidade e do tempo únicos. Da mesma forma, o *multiverso* põe na primeira fila das preocupações a questão das ontologias regionais ou relativas e, nesse sentido, estamos de fato num universo *pluralistic*, em que a pesquisa no domínio da arte está mais focada na maneira de assegurar e assumir a diversidade das obras, na sua explosão interna e sua disseminação do que nas maneiras de encerrá-las, imobilizá-las em sua pose museal e patrimonializá-las.

Mas principalmente – e é o que a mim interessa para pensar os mundos possíveis – os *multiversos* representam, pela maneira como fazem obrar as multiplicidades internas das obras em projeto, o que mais se aproxima de uma passagem da *ürdoxa* para uma exteriorização possível, do 'mundo da vida' desorganizado e quase caótico para uma provável conformação. Do mundo compósito do plano de fundo arcaico para o fundo formal, formatado e dominado, que é o de toda realização, qualquer que seja seu *status*. O que significa que, em matéria de e na região da arte, os *multiversos* são aquilo que mais se aparenta a uma busca por mundos alternos em que as estruturas espaçotemporais, mesmo não sendo totalmente novas, são pelo menos abaladas. De

modo que essa ontologia de acontecimentos, intervindo no antemomento da realização – a do *ainda não* – enquanto lógica de determinados processos do pôr-em-obra da obra, constituiria então um dos modos possíveis da ontologia regional que diz respeito à arte; mas, para além dessa função, ela ainda cumpriria outro papel: o de nos encaminhar para uma reflexão sobre a acessibilidade aos mundos possíveis. Com efeito, longe de abrir para outro mundo, é ao mundo da evidência escondida, do intuitivo arcaico, dos apegos ao solo-terra-*arché* que o trabalho da obra se apega; nesse caso, a transcendência se situaria não na expansão fora de si da obra realizada, como era o caso, lembremos, nas teorias extensionistas, e sim no nível primeiro, inicial ou original, do antepredicativo; o trabalho da obra em obra teria, então, de ser pensado como uma tentativa de se arrancar dessa base, de encontrar uma linguagem para essa *arché*, traçando o caminho de um devir ‘evidente’, ou seja, visível ou sensível na linguagem da vida cotidiana.

Não se trata, porém, de a obra expressar um subnível ou infranível de consciência pessoal, e sim de ela estabelecer uma relação entre o nível liminar da realidade (a experiência do habitar) e uma ‘ontológica’ (um *logos* apropriado à construção de um objeto). A questão é essa relação, essa passagem de um plano para outro, para a qual é preciso tentar achar um meio de interpenetração. A *interpenetração sem obstrução* com que sonhava Cage é, sem dúvida, utópica, mas é também assim que ela se revela desígnio. Cabe supor

que todo o trabalho da obra está nisso, nesse entremeio um tanto escancarado em que os dois níveis – o transcendental e o formal – se enfrentam, tratam de negar um ao outro, de se somarem para se separarem em seguida. Entre o antepredicativo e a predicação existe um hiato, um vazio que nada (nem sequer a obra) vem preencher: as duas ontologias não coincidem, mas há que mantê-las juntas sob pena de renunciar a todo conhecimento e à arte. A utopia está em não poder juntar dois níveis de evidência sem entrar em contradição e, ao mesmo tempo, essa juntura parecer absolutamente necessária.

Assim, a questão não é abrir um outro mundo, nem descobrir a forma de fazer um mundo (ou vários), e sim pensar o acesso deste mundo para os mundos possíveis; ora, a essa pergunta os *multiversos* propõem uma resposta paradoxal e que permanece: as obras multiversais atestam esse hiato entre mundos e, mais que isso, celebram esse hiato e, junto com ele, algo como a impossibilidade de uma passagem.

CAPÍTULO 2
OS POSSÍVEIS CONSIDERADOS
COMO UMA DAS BELAS-ARTES

Esses exemplos, terei de tirá-los de nossa vida,
ou de uma vida similar à nossa¹.

Quando queremos, desejamos ou tememos algo ou alguém, quando lamentamos que um fato tenha ou não ocorrido, deixamos a terra firme da realidade comprovada e adentramos um domínio impreciso: o do não sucedido, ou do sucedível. Nesse caso, nossas proposições começam com 'se...' e continuam no subjuntivo ou no condicional. Nossas palavras terminam em '-ível' ou '-ável'. O fósforo é inflamável e a borracha, flexível, e o emprego desses adjetivos em '-ível'/'-ável' corresponde ao autêntico desejo de que o fósforo se acenda e a borracha se preste à flexão. Desejo autêntico, sem dúvida, mas não certeza. Pois basta uma falsa manobra

1. Ludwig Wittgenstein, *Fiches*, § 103, Paris, Gallimard, 1977.

para o fósforo não acender (não o risquei direito) e a borracha não se dobrar (talvez esteja demasiado velha). A condição para que o fato se produza é, então, especificada pelo 'se' que indica a contingência: se o fósforo não estiver molhado, vou poder acendê-lo; se a borracha for nova, poderá ser dobrada. Mesmo no caso de a ação visada ser satisfatoriamente efetuada (o fósforo se acendeu, a borracha se dobrou), a possibilidade de que a borracha não se dobre e de que a chama não resulte da ação de riscar permanece presente enquanto fato não sucedido neste momento, mas também enquanto ação ainda passível de se produzir, em outro momento, ou *num mundo similar a este*.

As possibilidades descartadas nem por isso são nulas, compondo um conjunto que nenhuma filosofia da ciência digna deste nome e nenhuma reflexão legítima sobre a arte podem ignorar. É o que mostram claramente filósofos, lógicos ou semanticistas como David Lewis, Saul Kripke, Jaako Hintikka e Nelson Goodman. Mas talvez seja isso o que ainda falta demonstrar no que se refere à arte – pelo menos na França, onde pouquíssimos estetas aderiram a esse modo de exploração, e onde as obras de continuidade aos escritos fundadores são extremamente raras e não encontram um público consistente. Isso em parte se explica pelo fato de que as preocupações desse público se voltam antes, tradicionalmente, para a personalidade do artista e as obras singulares – o que pode ser encontrado em forma de monografia, de sociologia da arte, crítica ou história,

modelos desde muito reconhecidos e, portanto, de certa forma, seguros, que não envolvem dispendiosos investimentos por parte do leitor.

No entanto, e sem por isso entrar no labirinto das teorias lógicas e dos seus debates, qualquer leitor que se interesse pela definição de arte – mesmo que totalmente incompetente nessas matérias (como é o meu caso) – é capaz de compreender os pontos de vista que se manifestam em seu campo. E vários aspectos desse impressionante conjunto de proposições podem, por exemplo, chamar sua atenção. Como esses concernentes à identidade da obra e a consistência do mundo em que ela se instaura, o jogo das referências não unilaterais entre a obra e seus diferentes modos possíveis, e a questão de sua realidade ou não realidade (para não dizer 'verdade'). Em suma, as pesquisas que exploram o domínio do 'se...'. Com efeito, o que esperar de uma semântica dos mundos possíveis? Ao abandonar as zonas obscuras da ontologia, perdemos a profundidade e o inefável da arte em benefício de uma visão pragmática da obra. Ou melhor: de uma prática das obras que corresponda às várias questões que elas suscitam, absolutamente não resolvidas pela afirmação de que essas obras abrem um mundo.

Vou dar aqui um exemplo que demonstra o princípio desse procedimento: o filme do cineasta Peter Greenaway, *Nightwatching* [A ronda da noite]. Trata-se do conhecido quadro de Rembrandt que mostra, de forma um tanto teatral, os membros da milícia de Amsterdã em

seus trajes de guerra. Greenaway opta por tratar as personagens do grupo representado, e a relação do grupo com o pintor e sua família, com a cidade de Amsterdã, sua sociedade e seus costumes, assim como a relação de cada um desses elementos com o próprio quadro, independentemente do conjunto. Estamos diante, portanto, das *contrapartes* das personagens do quadro. Estas são, uma a uma, projetadas para fora do quadro de Rembrandt – quadro que pode ser considerado como ‘mundo atual’, presente, ali, diante de nós. Cada personagem é deslocada para fora desse mundo atual e posa em vários outros quadros de mundos, como um (ou mais de um) alterno daquelas personagens que estão no mundo atual. Cada qual possui seus diferentes duplos, que vivem e são pintados em ‘situações de pintura’ muito próximas da maneira como Rembrandt pintou o quadro no mundo atual. Cada personagem cumpre um papel em mundos paralelos ao quadro atual. Uma delas é envolvida num complô, outra numa aventura sórdida com mocinhas de um orfanato etc. O próprio pintor tem suas contrapartes, entrando em outros jogos, em outros mundos (mundo doméstico, mundo do ateliê, mundo dos homens que ele pinta). Proximidade, parecença desses alternos que habitam o mundo do ‘se’, ou, nos termos da lógica modal, o mundo dos *contrafatuais*.

Contrafatual e *contraparte* são termos inusitados, aproximados pelo prefixo ‘contra’, o que pode desnostrar o lei-

tor; por isso, parece-me necessário definir seu significado. Quanto ao primeiro, *contrafatual*, trata-se menos de uma contraverdade do que de possibilidades não realizadas, algo que não aconteceu e, logo, não pertence ao domínio dos fatos: um *à parte* aos fatos comprovados. Quanto ao segundo termo, *contraparte*, trata-se não de uma troca – como um sinal que se dá antes de um serviço de modo a garantir a fidelidade do recebedor –, mas do habitante de outro mundo que ocupa, nesse mundo e com poucas diferenças, o mesmo lugar que ocupo em meu próprio mundo. Não se trata de um sócia, nem de um clone, mas de um ser inteiro que vive num mundo paralelo ao meu; minha ou minhas contrapartes não são uma parte de mim que teria se soltado para ir viver sua vida num mundo melhor (ou pior). Mundos povoados por essas diferentes contrapartes são não só possíveis como reais, segundo David Lewis, o primeiro a teorizar esse conceito². Cada contraparte no seu mundo, e eu no meu, aqui, no mundo atual. As contrapartes se parecem comigo, mas não são eu; eu e elas temos um máximo de traços em comum, mas não todos; ou então não seriam contraparte, seria eu. Pode-se imaginar que todos os aspectos físicos seriam idênticos – com exceção, talvez, de uma falange menor no indicador, ou outro detalhe qualquer. Inversamente, porém, essas personagens dos outros

2. David Lewis, “Counterpart theory and quantified modal logic”, *The Journal of Philosophy*, XV, 5, 1968.

mundos são todas contrapartes entre si, logo eu também: por essa lógica, não pode haver um original 'verdadeiro' e contrapartes 'falsas'. A verdade ou a falsidade nada têm a ver com essa lógica, mesmo que me entristeça não ser o verdadeiro modelo, original, de sócias necessariamente derivados. Com efeito, o mundo atual, o meu, no qual eu vivo, não possui um *status* ontológico privilegiado em relação aos outros mundos. Há que observar, portanto, que na expressão 'mundo atual' *atual* não tem o sentido de 'real', em oposição aos outros mundos que não seriam reais. 'Atual' designa tão somente o mundo de onde estou falando e de onde, por exemplo, escrevo essas linhas. Isso não pressupõe um outro mundo atual para uma de minhas contrapartes, a qual escreveria essas mesmas linhas num mundo paralelo. O mesmo sucede com as personagens do quadro de Rembrandt, retomado no filme de Greenaway: as personagens que viviam em Amsterdã no momento em que foi pintado o quadro, cujo retrato Rembrandt realizou, vivem outra vida em *A ronda da noite*, e não se pode mais dizer, principalmente depois de Greenaway, quem são as contrapartes, e de quem. Existe uma reciprocidade de posição e de *status* entre todas as contrapartes.

Voltamos aqui, por outro viés, a Pierre Ménard e ao *Quixote* de que falávamos há pouco. Ali, a questão da verdade e da falsidade se colocava como uma forma de interrogar (e questionar) a ontologia da obra de arte. Aqui, no mundo do 'se', dos contrafatuais, estamos diante da mesma inter-

rogação, mas o nível é outro. Abandonamos – provisoriamente – o plano das obras, e estamos no plano da existência, da consistência e da identidade dos seres, quaisquer que sejam eles: indivíduos, obras ou objetos de um mundo, entre os outros mundos. Essa teoria de Lewis, denominada *realismo modal*, oferece uma base consistente à intuição de que existem mundos plurais e de que a arte, de certa forma, convive com esses mundos. De algum modo, ela define essa intuição e transforma o seu ponto de aplicação. E é exatamente por essa proximidade intuitiva que ela me parece apta a nos oferecer, senão respostas, pelo menos pistas para pesquisa. Pragmaticamente, a melhor teoria para o nosso objetivo aqui é de fato a que fornece a melhor explicação para os fenômenos modais. Ora, a arte é o domínio, não exclusivo, mas comprovado, dos fenômenos modais (a ficção, o domínio do 'se'); é lícito concluir, portanto, que o realismo modal é a melhor teoria possível para pensar aquilo que se relaciona à arte.

A esse respeito, cabe observar que sempre há um pré-estado de escolha – digamos, nos termos aristotélicos, uma 'preferência'³ ('prefere aquilo que amas') – que guia as escolhas teóricas e orienta as pesquisas. Essas orientações, no mais das vezes, encontram seu terreno nas experiências cotidianas, ali onde se formam os hábitos de pensamento, as ati-

3. Aristote [Aristóteles], *Éthique à Nicomaque* [Ética a Nicômaco], III, 4, 1111 b, 1979. A *proairesis* (escolha ou preferência) é uma 'pré-deliberação', uma disposição que antecede e orienta a deliberação.

tudes conceituais – *attitudes-conceitos* – que podem permanecer tal qual e se referirem ao cotidiano (gostos e cores), mas podem também encontrar uma forma de se desenvolver por meio das atividades artísticas ou filosóficas. De minha parte, e isso deve ter motivado a escolha do realismo modal como suporte teórico, sempre fui sensível às diferentes formas de fazer aquilo que estou fazendo; em outras palavras, às inúmeras narrativas deixadas em suspenso pela atualização de uma delas. Penso, para citar um exemplo absolutamente trivial, nos diferentes caminhos existentes para ir de um ponto a outro, da casa ao ateliê, por exemplo, sendo que só posso trilhar um de cada vez, enquanto os outros se tornam, imediatamente e por isso mesmo, inatuais, sem por isso serem irreais. Para citar outro exemplo, poderia ser a realização da literatura policial tornar sucessivamente atuais os mundos de cada possível suspeito para escolher um só entre eles: o ‘verdadeiro’ assassino, ou seja, o assassino ‘atual’ em seu mundo atual, reconstituindo minuciosamente todos os percursos que ele não fez e descartando paulatinamente todos os suspeitos que não são assassinos mas permanecem enquanto realmente suspeitos num determinado momento. Um exemplo disso é *Qui a tué Roger Ackroyd?*, de Pierre Bayard⁴.

Esse dispositivo modal está na base de um conceito como *transficcionalidade*, ilustrado por ensaios/romances como

4. Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd*, Paris, Minuit, 1998.

*Mademoiselle Bovary*⁵, *Charles Bovary, médecin de campagne: portrait d'un homme simple*⁶ ou *Madame Homais*⁷. Esses romances não se contentam em ‘retomar’ o fio do romance de Flaubert a fim de tirar conclusões duplamente fictícias – duplamente no sentido de que se trata de ficções, e de que são ficções baseadas na atualidade da ficção original que é *Madame Bovary*. Eles expõem a base contrafactual sobre a qual se funda nossa experiência, seja essa experiência vivenciada na e pela literatura, seja na vida ‘real’. Com efeito, o que a prática transficcional vem demonstrar é realmente, a meu ver, a pluralidade dos mundos ‘colocados no real’ em nossa própria vida, embora com uma predileção por sua aplicação no(s) mundo(s) da arte. Quando Hintikka escreve:

Nosso compromisso ideológico de levar em conta a existência de mundos possíveis distintos do mundo real⁸ não é surpreendente nem desconcertante. Se nos debruçarmos sobre o que as pessoas fazem, mais especificamente sobre os conceitos a que elas recorrem a fim de se preparar para diversas eventualidades, não há nada de surpreendente em termos de dizer – para descrever integralmente esses conceitos – roteiros distintos daquele que de fato se realiza⁹.

5. Jean Raymond, *Mademoiselle Bovary*, Arles, Actes Sud, 1991.

6. Jean Améry, *Charles Bovary, médecin de campagne. Portrait d'un homme simple*, Arles, Actes Sud, 1991.

7. Sylvère Monod, *Madame Homais*, Paris, Belfond, 1988.

8. David Lewis diria ‘atual’ em vez de ‘real’.

9. Jaakko Hintikka, *L'intentionnalité et les mondes possibles*, trad. fr. e apresentação N. Lavand, Lille, Presses universitaires de Lille, 1989, p. 46.

está se referindo à vida bem cotidiana, e não a situações excepcionais como as apresentadas pelas ficções literárias. Por outro lado, essa forma de conceber os possíveis como roteiros de uma mesma ação projetada pode ser aplicada tanto à literatura como às obras plásticas (como tentei fazer com *A ronda da noite*) e à pesquisa científica, como também à própria teorização do autor (e se, em vez de falar sobre Frege, Hintikka tivesse *preferido* Quine?).

Neste ponto, parece-me necessário fazer uma pausa nas diferentes maneiras de abordar a questão da projeção de um objeto num outro mundo de objetos. Pois, no domínio da arte que aqui nos interessa, estão em jogo vários 'mundos de objetos':

– O mundo das obras, que o conceito de projeção divide em dois: as obras são ou autográficas, ou alográficas – separação introduzida por Goodman¹⁰ e na qual a segunda parte apenas, a alografia, indica uma projeção da obra fora de si mesma.

– O mundo dos textos, para o qual se constroem um conceito e um instrumento de análise: a *inter* ou *transtextualidade*, que investe e questiona a literatura.

– O mundo da ficção, que envolve tudo o que diz respeito aos empreendimentos do pensar e cujo instrumento de análise é, desta feita, a *transficcionalidade*.

10. Nelson Goodman, *Langages de l'art*.

– Por fim, um mundo ainda por explorar e cujo elemento essencial, a meu ver, é a projeção de um objeto ficcional num contexto vivo: quero dizer os *avatares* projetados nos cibermundos, *avatares* que ainda não encontraram sua teoria e vagueiam no mundo parateórico ou infrateórico.

DA ALOGRAFIA À TRANSCENDÊNCIA

Já nos deparamos com a alografia quando examinamos o horizonte concreto das obras, sua abertura para outras obras no sentido proposto por Umberto Eco. Com um ligeiro anacronismo, qualifiquei então as obras abertas de Umberto Eco como sendo 'alográficas' *avant la lettre*. O termo pertence, na verdade, a Goodman, que o cria e, ao criá-lo, transforma 'o aberto' de Eco e o traduz numa pragmática. Com efeito, era lícito pensar, segundo Eco, que as obras 'abertas' eram obras dignas desse nome, ética e esteticamente 'corretas' e um exemplo a ser seguido. Com a alografia, porém, deixamos de lado o juízo de gosto e a razão prescritiva; trata-se de uma categoria *lógica*, que responde a uma pergunta pragmática: 'Quando é que existe falso na arte?'

Para responder a essa pergunta, uma classificação pré-construída, *a priori*, tem a vantagem de evitar juízos baseados no conjuntural, no individual ou na psicologia do falsário e na moral, juízos que são eles próprios emitidos segundo critérios variáveis e conjunturais em nome da boa

consciência. Em compensação, estamos aqui lidando com uma classificação. Ou, mais precisamente, com categorias de objetos: a categoria das obras autográficas e a das obras alográficas. Assim, as obras têm uma 'forma de ser' que as enquadra de saída numa das duas categorias. Quando se inscrevem na divisão 'autográfica', são sujeitas à imitação, à falsificação, à cópia. Na outra, não. Pois as obras ditas 'autográficas' são peças únicas e não podem ser imitadas ou reproduzidas sob pena de constituírem imitações, falsificações.

Designemos uma obra como autográfica se, e somente se, a distinção entre o original e uma contrafação tiver um sentido, ou melhor, se, e somente se, a mais exata de suas reproduções não alcançar assim o *status* de autenticidade¹¹.

Uma obra alográfica, em compensação, não pode ter contrafação, apenas exemplares, e a correção em relação aos seus traços distintivos (ou seja, sua notação) atesta que se trata realmente de um exemplar da obra, a qual permanece intacta mesmo sendo reproduzida. Meu exemplar da *Recherche*, embora amassado, sujo, anotado, rabiscado, continua sendo a 'verdadeira' *Recherche*, tão verdadeira quanto a edição dita original.

Paradoxalmente, o objetivo assumido de Goodman na busca de marcadores do falso na arte leva a instaurar, no que

11. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, p. 147.

* À *la recherche du temps perdu* [Em busca do tempo perdido], do escritor francês Marcel Proust. (N. T.)

diz respeito à arte autográfica, uma categoria curiosamente imanentista, o que se opõe diametralmente ao seu pensamento pragmático-lógico... Difícil livrar a arte de sua constituição *per se* em essência, a obra apoiando-se sobre si mesma, não violável e não analisável. Mesmo restringindo esse tipo de objeto *per se* às obras autográficas apenas, dando ampla importância às outras, que lhe escapam, nem por isso deixa de instaurar um germe de imanência que estará mais que disposto a desenvolver-se¹². Genette, embora bem colocado para tratar as obras de maneira pragmática sem fazer intervir uma 'essência' da arte, não consegue evitar o 'fundamental'. Assim, define a transcendência (de uma obra) como "abarcando todos os modos como uma obra pode turvar ou extravasar a relação que ela mantém com o objeto material ou ideal em que *fundamentalmente* consiste"¹³. Com perspicácia, Genette percebeu que a distinção de Goodman entre os dois tipos de obra, autográfica e alográfica, correspondia à tradicional dupla abordagem filosófica da imanência e da transcendência. Ao empregar esses dois termos da filosofia, Genette busca reduzir as pretensões essencialistas da obra de arte, colocando-se num plano puramente descritivo e operando uma conversão do transcendental (o inconhecível, o inefável) num transcen-

12. Mesmo que ele tome precauções para evitar emitir juízos de valor sobre a superioridade do original em relação à cópia e distinga cuidadosamente o plano estético do plano lógico. Cf. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, p. 143 e 153.

13. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, p. 185.

dental 'prático' (ação exercida a distância por um objeto funcional). O imanente seria constitutivo do objeto, logo necessário, e o transcendente seria contingente, podendo, aliás, ser denominado 'manifestação'. Assim, uma obra autográfica 'imana' em si mesma, sem obrigação de se manifestar de outra forma; em compensação, a obra alográfica se distingue por suas propriedades de exportação, por suas múltiplas manifestações. A imanência seria isto no que um objeto consiste, ou seja, suas propriedades essenciais, que o identificam enquanto objeto x, e a transcendência, o que vem ativar essas propriedades projetando-as num contexto próximo ou distante. É sempre perigoso, porém, utilizar termos codificados por um longo uso, tentando desviá-los para outros fins. 'Transcendência' soa aos ouvidos (e à mente) não como 'extravasamento' ou 'turbamento', e sim como espiritualidade e anseio para o alto, e seu acoplamento com a imanência remete antes à dualidade corpo/espírito do que à pluralidade dos mundos em que a obra se vê projetada. Sempre existe, infelizmente, a tentativa de passar de um plano para outro sem aviso prévio. E, para complicar ainda mais as coisas, vem bater à porta a imanência segundo Deleuze, que nega a transcendência da arte e recorda Spinoza. Essa imanência deleuziana/spinoziana requer experimentação; abre uma linha de fuga, um devir e, por vezes, uma série, e então somos tentados a estabelecer um paralelo com a transcendência (ou manifestações, extravasamentos e turbamentos) genettiana. Mas, nesse caso, a redução pragmática tentada por Goodman e Genette (tal ferra-

menta para tal objeto) desaparece sob um extravasamento de conceitos que de fato oferecem uma visão consistente, completa, do mundo – em outras palavras, que visam antes a uma filosofia do que a uma pragmática. Se não colocamos uma ordem, as versões se sobrepõem e se destroem mutuamente.

Assim, Genette, ao tentar situar a alternativa autográfica/alográfica de modo a ir além de uma lógica classificadora, um tanto limitada a seu ver, afinal contribuiu para embaralhar as coisas. O que é uma pena, pois ele estava certo ao mostrar que há, em Goodman, uma ideologia essencialista bem dissimulada por trás da análise desprendida e neutra do lógico. Pois Goodman não abandona de modo algum a ideologia da arte, que exige unicidade, originalidade e, portanto, autenticidade, e joga com a identidade existente entre o artista e sua obra. A categoria das obras autográficas constitui um exemplo flagrante. Quanto às obras alográficas, sua referência última é de fato uma unidade que não pode ser destruída por nenhum tipo de manifestação extensionista. A origem se mantém presente, e o vínculo de um múltiplo com sua fonte sempre precisa ser atestado¹⁴. Mas a história desmonta com ironia o que parece estar concluído, bem-sucedido e bem amarrado, e os fatos revertem as mais rigorosas teorias, deixando-as de cabeça para baixo. Assim, a própria arte contemporânea se encarregou de recolocar Goodman e Genette de cabeça para cima.

14. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, p. 152-153.

Que fique claro: tudo acontece como se, movido por um singular poder de extensão, o alográfico se estendesse ao conjunto das obras contemporâneas e definisse, para além de seu funcionamento em si, uma espécie de 'ontologia', ou modo de ser, da modernidade. Com efeito, o alográfico não permanece como o apanágio de alguns suportes específicos, como acreditava Goodman ao propor a literatura e a música como espaços alográficos, convindo igualmente às obras de arte contemporâneas em seu conjunto, e não só àquelas que aceitam uma reprodutibilidade técnica¹⁵. As obras se deslocam paulatinamente na direção do alográfico ao se tornarem múltiplas, descartáveis, apagáveis e reiteráveis ao infinito. A própria ideia de contrafação deixa de ter qualquer sentido no universo digital em que a fonte material não pode ser encontrada. É inútil ir atrás desse sentido, seria o mesmo que sair à caça do *snark*. Assim, essa categoria que deveria servir para identificar um determinado tipo de obra perde sua eficácia ao ser indiferentemente aplicada a todas elas. Em outras palavras, a extensão muda de *status*: de possível, ou contingente, passa a ser necessária. A extensão não é mais um complemento, e sim uma propriedade intrínseca. A faculdade de ser outra (ou

15. Nesse aspecto, a alografia fornece à teoria empírica da reprodutibilidade, técnica sugerida por Benjamin, um fundamento lógico e, me atrevo a dizer, ontológico.

* Referência à obra *The Hunting of the Snark* [A caça ao *snark*] de Lewis Carroll. O *snark*, segundo seu autor, "é uma criatura singular, que não pode ser capturada por métodos ordinários". (N. T.)

outras) pertence à obra por necessidade, e não de maneira accidental. O *trans* é obra dentro da obra, ele é sua condição em si¹⁶.

Paradoxalmente, a partir daí a extensão do alográfico assina sua sentença de morte por ser um conceito inútil: com efeito, ele deveria permitir isolar seu contrário, o alográfico – obras inimitáveis, idênticas a si mesmas, através das aventuras, ruínas ou desastres que elas poderiam sofrer. Deveria, por isso mesmo, permitir identificar cópias e falsificações, contrafações. Mas, num universo do reprodutível generalizado, o que fazer com esse conceito? Verdade é que ele foi fecundo: pôs-se no caminho da obra pluridimensional, pluriequivalente ou multi-identitária e, impondo-se, permitiu pensar essa maneira de ser como necessária e não mais conjuntural. Tal como as ferramentas que, depois de servirem, podem ser guardadas à parte e esperar por um historiador de costumes, os conceitos têm uma vida e um declínio – uma história, em suma. Quer parecer que a alografia, enquanto ferramenta, nos leve a abandoná-la. É estranho (e me encanta) não fazermos nada além de nos deixarmos conduzir pela análise. Ziguezagueando em meio a emboscadas, tentando me esquivar das armadilhas – de que são exemplo a 'transcendência' ou 'ontologia', mesmo que usadas a contragosto –, imagino que os conceitos me im-

16. O próprio Genette afinal reconhece: em certos casos, as obras constituem um misto de transcendência e imanência.