

No debate teórico da pós-modernidade o discurso sobre as margens circula fundamentalmente em torno das questões específicas das micro-comunidades, convocando as razões da(s) cultura(s) para argumentar um hibridismo contemporâneo presente também no domínio da produção artística.

Mas para além desta conotação do termo, apesar de tudo, refém do estatuto de subalternidade que lhe está associado, e que a pulverização do centro e a eliminação do sentido hierárquico que ele comporta ainda não foi capaz de subverter, a margem continua a existir, no seu sentido etimológico mais imediato, como fronteira, limiar ou espaço de transição entre duas entidades: a margem como espaço residual do suporte do visual e do escrito, antes e depois da emancipação da arte dos seus dispositivos expositivos tradicionais (a moldura e o plinto); a margem nos sucessivos projectos de materialização do signo, de desmaterialização do objecto, da afirmação ou do apagamento de qualquer virtuosismo personalizado de execução; finalmente, a margem no contexto da multiplicidade das estruturas de significação, e dos sentidos que elas despoletam, preconizadas pela pós-modernidade, como o lugar privilegiado de produção e experiência de uma cultura da superfície que encontra na imagem a sua justificação.

Os limites de uma imagem constituem-se como a fronteira entre dois espaços, o da representação e o do espectador, enquanto que as margens de uma imagem, ainda imagem, são espaços de transição definidos na lógica do enquadramento imposta à superfície.

No contexto da pintura seiscentista do norte da Europa, Svetlana Alpers¹ designa «impulso de mapear» a vocação da pintura inserida numa cultura baseada na visualidade e no aperfeiçoamento de regimes e dispositivos ópticos e de representação capazes de descrever os seres e as coisas com uma obsessão cartográfica.

Enquanto que, segundo esta autora, a pintura italiana do mesmo período, inserida numa cultura fundamentalmente textual, privilegia o ideal e o conceito fazendo da imagem um dispositivo retórico idêntico ao do texto.

E é precisamente a partir do entendimento da pintura como «uma poesia muda» que a Renascença italiana adopta o termo *descriptio*, vulgarizado no domínio da representação de vistas de cidades e na construção de mapas e atlas — as *Orbis* e as *Urbis Descriptio*, nos séculos XVI e XVII.

A imagem sendo, então, uma descrição na eterna tentativa de «compensar esta cegueira da palavra» de que fala Jacques Demarcq², «conduz a linguagem à máxima proximidade do olhar uma vez que, nesta espécie de transparência, pode-se ver o que se pode ler e vice-versa»³ e a pintura, definida na convergência das vocações do mapa e do texto, torna-se tautológica porque é um «quadro [que] é um mapa que é um quadro»⁴, como toda a arte que prescindindo da sua função mimética, adoptando o rigor descritivo dos mapas e, como eles, integrando signos verbais e visuais, cartografa os seres e as coisas a partir de um olhar que, em cada época, produz as suas margens.

Na Idade Média vê-se através da palavra, segundo as prescrições do texto, porque o mundo é um livro que se habita e que se justifica a partir do olhar panóptico de Deus.

Neste mundo, o olhar torna-se refém das convenções que o condicionam a uma prática continuada de legibilidade que reserva para as margens do texto uma visibilidade que funciona como o lado mais oculto, mas consentido, de uma sociedade na qual a consolidação e a expansão do sagrado passam pela admissão do seu contrário⁵.

No contexto medieval da produção de imagens, os mapas são representações de matriz mais teológica e simbólica que geográfica, a partir de cujo centro, ocupado por Jerusalém, se definem, concêntrica e centrifugamente, os vários estádios de civilização ou de barbárie.

Num livro de Salmos do século XIII (Psalter Map), Cristo vigia um mundo plano e circular que inclui, com o mesmo grau de verosimilhança, cenas bíblicas e raças monstruosas que habitam as suas margens, entendidas como a fronteira com um exterior de mistério e desconfiança, quase sempre traduzida em hostilidade.

À imagem das margens caberá revelar monstros e pecados, parodiar e corrigir o texto, alertar para os perigos da *mimesis*, concretizar as formas menores da natureza e os seres subalternos da sociedade e garantir a possibilidade de os artistas se auto-representarem, o que leva Michael Camille, na análise que faz das margens, enquanto lugares alternativos aos signos de poder instituídos — o mosteiro, a catedral, a corte e a cidade — a interrogar-se sobre a possibilidade de as margens representarem «o início da consciência artística autónoma»⁶.

Originalmente conotada com os manuscritos, a margem é um território sem gravidade, na dupla acepção deste conceito: por um lado, nela se concentram todos os alvos de reprovação ou exclusão social e, por outro, para ela converge a laicização do texto do mundo representado a partir de um centro, cujos limites, de acordo com Camille, «coincidem simultaneamente com os limites da criação divina e com os limites da representação»⁷.

Nas margens, as próprias palavras libertam-se da sua imediata função textual e adquirem o estatuto de imagens.

Numa página do Rutland Psalter, a letra «p» da palavra «conspectu», que significa penetrar visualmente⁸, trans-

forma-se na flecha que um arqueiro dispara contra o rabo de um estranho personagem, enquanto que num Livro de Horas de 1300, um homem, com o auxílio de uma corda, insere no texto um verso do salmo que o copista esqueceu.

O gesto que aponta, tão material como a corda ou o próprio verso, aparece também numa das páginas da Crónica de Nuremberga, a destacar uma passagem do texto, numa época, que é já a do Renascimento, em que a moldura que a janela albertiniana impõe à pintura, instaura uma visão autoritária, ciclópica, imóvel e desencarnada, que opera a partir de um centro para o qual tudo converge.

O movimento centrífugo próprio das representações medievais dá lugar a um movimento centrípeto que encontra na perspectiva o instrumento de um regime de visibilidade que devolve a visão ao sujeito separando-o definitivamente da coisa observada, mediante a interposição de um dispositivo transparente que, funcionando como um filtro ordenador da informação visual, encontra na invisibilidade do suporte em que a pintura acontece o segundo termo da sua operacionalidade.

A propósito do instinto de posse, indissociável da pintura de cavalete contemporânea do advento da perspectiva, John Berger afirma que mais apropriada que a metáfora albertiniana da janela sobre o mundo, é a de um cofre na parede, no qual o visível foi depositado⁹.

Essa estratégia de deposição do visível é a primeira condição de existência da câmara escura que desde o século XVI proporciona a transposição imediata da tridimensionalidade numa superfície.

Porque a perspectiva e a câmara escura funcionam de acordo com o mesmo princípio operativo — a construção do mundo a partir da sua convergência para um ponto, seja ele o olho do observador, a figura do infinito de que falava Alberti, ou o orifício por onde passa a luz que irá projectar a imagem — ambas demonstram a existência do indivíduo que observa e, com ela, uma verdade científica, «que garante o acesso a uma objectiva verdade do mundo»¹⁰.

A perspectiva pressupõe um espaço contínuo, ilimitado em extensão, de que a representação é apenas um fragmento, cujo limite, a moldura, cumpre as várias funções que Jacques Aumont lhe atribui: visuais (separa a imagem da envolvente), económicas (limita um objecto que tem valor de troca), simbólicas (garante ao espectador que está perante uma imagem), narrativas e representacionais (funciona como uma janela para um mundo fictício) e retóricas, expressas nas falsas molduras pintadas comuns nos *trompe-l'oeil*¹¹.

O *trompe-l'oeil* refere sempre o olho enganado e neste engano «é necessário que o quadro se torne objecto e que este objecto seja representado em *trompe-l'oeil*»¹².

O artifício da pintura torna-se invisível e o pintor retoma o mito que opõe Zeuxis a Parrhasius no célebre episódio em que sobre as uvas que Zeuxis pintou tão perfeitamente que enganam os pássaros, Parrhasius pinta uma cortina que engana o pintor.¹³

Se a Idade Média concebeu um mundo circular cujo centro era ocupado por um Deus a partir do qual tudo emanava, a Renascença concebe um mundo de fronteiras incertas e antropocêntrico para cujos perigos alerta a Reforma e o poder das palavras do *Eclesiastes*, «*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*».

É este o enquadramento em que no século XVII surgem as *Vanitas* que, alertando para a precariedade da vida, se inscrevem na vocação antropológica e cartográfica da pintura em *trompe-l'oeil* do norte da Europa.

Miriam Milman considera que a moldura do quadro é tanto o limite que a rodeia como o espaço que a contém, numa encenação da pintura — pintura na pintura — que remete para as margens os dados que permitem descodificar a sua composição, tal como acontece na pintura de Gijbbrechts, *Canto de atelier com Vanita*, na qual o centro é ocupado pelo motivo que justifica o título: uma *Vanita* parcialmente separada da grade, em cujas margens, num paradoxal jogo ilusionista, o pintor se revela recorrendo à representação dos seus instrumentos de trabalho e de dois auto-retratos em miniatura, permitindo-nos recuperar a hipótese de Camille, já referida, de uma consciência artística agora duplamente marginal porque, por um lado, continua a encontrar o seu lugar na margem e, por outro, porque é dessa margem que assiste ao jogo consentido de uma ilusão incapaz de contrariar o destino finito dos seres e das coisas.

As estratégias da pintura que remetem para a margem a revelação dos seus propósitos, encontram na pintura do reverso da pintura a negação da própria pintura.

Tema frequente nos *trompe-l'oeil* barrocos, esta negação implica um entendimento da pintura, já não como janela que abre para o mundo, mas como um objecto anacrónico, deslocado da sua função original, que revela apenas, e contraditoriamente, o lado de trás de uma pintura que não existe e que, apesar disso, mantém a sua vocação vertical aliada agora a múltiplos desdobramentos de linguagem porque é na linguagem que o nada em que a pintura se tornou, esgotando todas as possibilidades do ver, encontrará subliminarmente o seu discurso.

«Frontalizar o mundo e inseri-lo numa superfície, tal é a pulsão originária do desejo cartográfico em pintura.»¹⁴

Na pintura de Vermeer, *A arte da Pintura* ou *A Alegoria da Pintura*, referida por Christine Buci-Glucksmann como «a arte de descrever o mundo na ausência de»¹⁵, o mapa que ocupa todo o plano do fundo representa as dezassete províncias anteriores à divisão dos Países-Baixos, reproduzindo o mapa produzido por Nicolas Piscator, ou Nicolas Visscher, e impresso, em 1635, por Claes Jansz. Visscher ou, eventualmente pelo seu filho, Nicolaus Claes Visscher.

Na margem superior, uma frase em latim identifica o autor do mapa: NOVA XVII PROV[IN]CIARUM [GERMANIAE INF]ERI[O]RIS DESCRIPTIO/ET ACCURATA EARUNEM.....DE NO[VO] EM[EN]D[ATA].... REC[TISS]IME EDIT[A] PJER NICOLAUM PISCATOREM.¹⁶ Nas margens laterais, são representadas vistas das cidades mais importantes. E é nas margens deste mapa que é feita uma subtil alusão à situação política do território que ele descreve.

Daniel Arasse vê na sobreposição da ponta vermelha do bastão, que conduz a mão do pintor, com a vista da cidade de Hof van Brabant, residência do governador das províncias do sul, na Bélgica, e na parcial ocultação do lado contrário de Hof van Holandt, em Haia, uma possível alusão a esta situação histórico-política, detectando nesta representação um outro fenómeno aparentemente inconciliável com o rigor descritivo de Vermeer: o mapa está pintado com um índice de verosimilhança suficiente para ser visto mas não para ser lido. E isto acontece, ainda segundo Arasse, porque o mapa, objecto descritivo por definição, está banhado por uma luz que parcialmente o apaga, dado a intenção do quadro ser uma alegoria à Pintura e «a única descrição, o único saber da [...] pintura remetem para o que torna a visão (e a pintura) possível, ao que a torna presente em acto: a luz e os seus efeitos sobre a aparência das coisas.»¹⁷

Esta noção, ainda optimista mas já impossível da Pintura, informa o drama do pintor Freenhofer, da *Obra Prima Desconhecida* de Balzac. Ele próprio uma pintura, «dir-se-ia uma tela de Rembrandt a caminhar silenciosamente e sem moldura na negra atmosfera de que este grande pintor se apropriou»¹⁸, dedica todo o seu saber de pintor a uma tela que é, afinal, uma «muralha de pintura» (de novo a verticalidade do plano), um mapa indecifrável, de onde emerge um pé delicioso, «um pé vivo». «Estais diante de uma mulher e procurais um quadro»¹⁹. E é esta evidência de um excesso que, como excesso, só pode ser representado realisticamente, que permite à representação manter os seus enigmas.

Na Modernidade, a margem é a fronteira onde as formas se oferecem à instabilidade de um olhar que apenas as adivinha ou inventa, entre as contingências de uma nova visualidade e os paradoxos da invisibilidade procurada que Victor Stoichita designa por «obstacularização da visão»²⁰.

Manet usa os limites da pintura para instaurar uma estética do fragmento que «constituiu uma importante estratégia na invenção pictórica bem como um modo de evitar as limitações impostas pelos dispositivos compositivos da narrativa tradicional.»²¹ Formas sistematicamente interrompidas, relativamente às quais é impossível decidir se acabam de entrar em campo ou se estão prestes a sair, sublinham o sentido de uma fragmentação que toma a parte pelo todo (como nos mapas) construindo uma rede de significados a que não é alheio o recurso às citações.

No retrato de Émile Zola, Manet cita, no plano de fundo, Utagawa Kuniaki e Velázquez, citando-se a si próprio através do quadro *Olímpia*. Além disso, o livro aberto nas mãos de Zola é a *Histoire des Peintures* de Charles Blanc, a que o próprio Manet recorre frequentemente.

Às citações, enquanto dispositivo de exponenciação de sentidos, e à opção de remeter para o plano de fundo o verdadeiro tema da pintura, de que Velásquez constitui um exemplo com *As Fiandeiras* ou *Cristo em casa de Marta*, junta-se a assunção da margem como espaço potencial do visual e do escrito e, com ela, a subversão da gestão hierárquica do suporte, obtida a partir da diluição da importância do centro.

Anne Zali refere-se às margens dos manuscritos dos escritores como um «espaço do inominado e da indiferenciação»²² e, na mesma obra, Jacques Neefs considera que é na margem que o texto encontra o seu eco e as possibilidades de reinvenção ou correcção. «A margem é o lugar do nascimento do comentário, da glosa, das notas, é o espaço que acompanha, por vezes em volta dos textos suporte, o destino e a compreensão dos textos.»²³

Com Balzac, as margens «são um espaço de revisão permanente»²⁴, justificada também pelos destinos de impressão que a sua obra foi tendo. As notas manuscritas cercam o texto impresso fazendo dessa mancha o ponto de partida para um texto que se desdobra em múltiplos comentários, ajustes e possibilidades discursivas.

É nas margens que o texto se corrige, e pode ser nas margens que ele se inicia, como no manuscrito de Sthendal, *Lucien Lewen*, em que um primeiro esboço do texto é escrito na margem. O mesmo autor usa as margens dos seus livros ou dos de outros escritores para anotar acontecimentos que fazem parte do seu diário²⁵, o que, do ponto de vista gráfico/formal integra na página uma organicidade que o livro impresso exclui, à partida, num *non finito*, que vai adiando o encerramento do texto, numa ordem pré-definida de escrita e de leitura²⁶.

E é ainda na expectativa das margens que o texto se torna imagem e que o pensamento é «colocado pela primeira vez num espaço visível»²⁷, como refere Valéry na análise a *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, poema espacial que regista a não linearidade do pensamento, recorrendo a signos que, libertando-se da arbitrariedade que os liga às coisas, se tornam auto-referenciais²⁸.

Publicada em 1914, esta obra servirá de modelo à obra homónima de Marcel Broodthaers, impressa em papel translúcido, no qual o layout tipográfico é criteriosamente respeitado mas as palavras são substituídas por bandas cinzentas que se, por um lado, acentuam a linearidade da escrita, por outro, inviabilizam qualquer tipo de leitura.

José Luís Brea considera que *Um ruído secreto* de Duchamp é uma alegoria da ilegibilidade, remetendo para a consciência da impossibilidade de decifrar o ruído que essa obra produz, bem como os signos inscritos na sua superfície, considerando ainda que essa é a opção de Twombly que usa a escrita (uma proto-escrita) no sentido da ilegibilidade²⁹.

Em *Beyond A System of Passing nº 8*, Barthes considera que «uma tela de TW é somente o que se poderia chamar o campo alusivo da escrita»³⁰. Uma forma que é somente a do gesto que a produz, indiferente ao resultado do que produz que, ainda segundo Barthes, se manifesta «[nos] resíduos de uma preguiça (...) como se, da escrita, (...) ficasse (...) essa roupa caída num canto da folha»³¹, irradiada a sua função literal e a funcionar como metáfora de uma outra coisa — uma pintura construída a partir de uma manipulação ao contrário, e por excesso, dos signos da escrita.

Christine Buci-Glucksmann em *L'oeil cartographique* define olho cartográfico como um olho que toma o mapa como um modelo que «desterritorializa o olhar», conciliando a questão da visibilidade e da legibilidade e prescindindo

da função mimética da imagem. Esse olhar sem território pulveriza-se numa multiplicidade de olhares que toma o fragmento pelo todo numa lógica da superfície que adopta o ecrã, e já não a janela, como suporte de uma representação que sujeita os signos e as coisas à entropia e à transitividade.

Map to Not Indicate, construído pelos artistas britânicos Terry Atkinson e Michael Baldwin (Arte & Language), é um espaço rectangular no interior do qual uma linha delimita os estados americanos de Iowa e do Kentucky e de onde foram subtraídos todos os conteúdos geográficos que os contextualizam, aparecendo como legenda, na sua margem inferior. Libertas da sua função referencial, as duas formas no interior do mapa abstractizam-se tornando-se signos à deriva num vazio que encontra o seu modelo no mapa desenhado, em 1876, por Lewis Carroll em *The Hunting of the Snark*.

Neste poema sobre um grupo de aventureiros dispostos a caçar um monstro lendário, o capitão do empreendimento «tinha comprado um grande mapa representando o mar / sem o mínimo vestígio de terra: / e todos ficaram muito satisfeitos quando viram / que era um mapa que podiam perceber. // “Qual a vantagem dos pólos e equadores, / trópicos, zonas e linhas de meridiano, nos mapas de Mercator?” / Teria gritado o pregoeiro: e a multidão teria replicado / “são apenas signos convencionais!” // “Os outros mapas têm essas formas, com as suas ilhas e cabos! / Mas temos que agradecer ao nosso bravo capitão:” / (disseram todos) “comprou-nos o melhor — / um perfeito e absoluto branco!”»³².

Este branco que remete para as margens os rudimentos de qualquer possibilidade de orientação, é recuperado pelo grupo Art & Language (*Map of the Sahara Desert after Lewis Carroll*, de 1967) e também por Robert Smithson em *Mono Lake Non-Site*, de 1968. Neste projecto, um mapa e um contentor, formalmente idênticos, desenvolvem-se em torno de um vazio central que é, afinal, o vazio de uma ausência — a do sítio — e de uma impossibilidade — a de o identificar. Para Smithson, «os mapas são coisas inapreensíveis. [O] mapa de Mono Lake é um mapa que indica como ir a parte nenhuma»³³. O não-sítio (a representação) reenvia para um sítio e «o que é interessante no sítio é que, ao contrário do não-sítio, impele para as margens. [...] Poder-se-ia mesmo dizer que o sítio se dissipou ou desapareceu. É um mapa que vos levará a qualquer parte mas, quando chegarem não saberão verdadeiramente onde estão.»³⁴

A continuidade do espaço instaurada pelo Renascimento é substituída por um espaço descontínuo, resultante da acumulação de fragmentos idênticos que reserva para as margens a possibilidade de uma permanência que o centro já não admite. Porque o centro a partir do qual tudo divergia ou para o qual tudo convergia, tornou-se um lugar indecifrável, como as ruínas do mapa de Borges, habitadas por animais e por mendigos³⁵.

Atlas Procession I e II representam, respectivamente uma procissão de sombras que marcham, num caso atraídas pelo centro e, no outro, repelidas por ele. Ambas decorrem nas margens de um círculo onde é possível observar vestígios de mapas.

Notas

- ¹ ALPERS, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ² DEMARCQ, Jacques, «La relation texte-image», in ZALI, Anne (dir.), *L'Aventure des écritures: la page*, Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2000, p. 163.
- ³ BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'oeil cartographique de l'art*, Paris: Éditions Galilée, 1996, p. 74.
- ⁴ BUCI-GLUCKSMANN, *op. cit.*, p. 72.
- ⁵ CAMILLE, Michael, *Image of the Edge, The Margins of the Medieval Art*, London: Reaktion Books Ltd., 1995, p. 29.
- ⁶ CAMILLE, *op. cit.*, p. 14.
- ⁷ Idem, *ibidem*, p. 14.
- ⁸ Idem, *ibidem*, p. 22.
- ⁹ BERGER, John, *Modos de ver*, Lisboa: Edições 70, 1996, p. 113.
- ¹⁰ CRARY, Jonathan, «Modernizing Vision», in FOSTER, Hal (Ed.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988, p. 31.
- ¹¹ AUMONT, Jacques, *The Image*, London: British Film Institute, 1998, pp. 107-109.
- ¹² MILMAN, Miriam, *Le Trompe-l'oeil, les ilusions de la réalité*, Paris: Skira, 1992, p. 58.
- ¹³ PLÍNIO, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV, XXXVI, Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- ¹⁴ BUCI-GLUCKSMANN, *op. cit.* p. 63.
- ¹⁵ BUCI-GLUCKSMANN, Christine, «From the Cartographic View to the Virtual», in *Themes Mapping and Text. The Cartographic View*, in http://www.medienkunstnetz.de/themes/mapping_and_text/cartographic-view/.
- ¹⁶ WELU, James A., «The Map in Vermeer's "Art of Painting"» in *Imago Mundi*, vol. 30, p. 9.
- ¹⁷ ARASSE, Daniel, «L'art de la peinture selon Vermeer», in Démoris, René (dir.), *Les fins de la peinture*, Paris: Éditions Desjonquères, 1990.
- ¹⁸ BALZAC, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris: Brodar & Taupin, 2004, p. 36.
- ¹⁹ BALZAC, *op. cit.*, p. 72.
- ²⁰ STOICHITA, Victor, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Madrid: Siruela, 2005.
- ²¹ NOCHLIN, Linda, *Politics of Vision, Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York: Harper & Row, Publishers, 1989, pp. 78-79.
- ²² ZALI, Anne (dir.), *L'Aventure des écritures: la page*, Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2000, p. 17.
- ²³ NEEFS, Jacques, «Les marges de l'écriture», in ZALI, Anne (dir.), *L'Aventure des écritures: la page*, Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2000 p. 115.
- ²⁴ NEEFS, *op. cit.*, p. 117.
- ²⁵ Idem, *ibidem*, p. 116.
- ²⁶ Como acontece em *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Quenau, onde a página explode, perdendo-se a ordem que determina a leitura e que, antes, havia determinado a escrita.

²⁷ VALÉRY, Paul, *Œuvres*, Paris: Gallimard, 1957, p. 625.

²⁸ MALAT, Serge, *La Relève du réel. Les arts du chões et du virtuel*, Paris: Hermann, p. 45.

²⁹ BREA, José Luís, *Un ruído secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia: Mestizo, 1996.

³⁰ BARTHES, Roland, *O Óbvio e o obtuso*, Lisboa: Edições 70, 1984, p.138.

³¹ BARTHES, *op. cit.*, p. 138.

³² CARROLL, Lewis, *The Hunting of the Snark*, London: Penguin Books, 1995, pp. 55-56.

³³ SMITHSON, Robert, «Discussion entre Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson» in THIBERGHIE, Gilles, Paris: Editions Carré, 1993, p. 281.

³⁴ SMITHSON, *op. cit.*, p. 281.

³⁵ BORGES, Jorge Luís, «Museu», in *O Fazedor*, Lisboa: Difel, 1984.