

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



Sobre o conceito de rascunho

Marana Silva Borges

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

2013

Sobre o conceito de rascunho

Dissertação orientada pelo
Professor Doutor João Figueiredo

Lisboa
2013

Resumo

Esta tese faz um estudo analítico do conceito de rascunho nas artes, tendo como ponto de partida alguns textos críticos de Charles Baudelaire. Depois de se refutar definições baseadas em propriedades formais, propõe-se um modo de descrição que leve em conta um entendimento particular da noção de *intenção*, a qual está implicada em certos usos dos rascunhos. Estes são, assim, descritos enquanto planos intencionais incompletos, numericamente distintos de (e prévios a) obras de arte, mas a elas ligados teleologicamente. O objetivo final da tese é analisar como tal descrição repercute na crítica literária e de arte, e não criar uma teoria normativa dos rascunhos.

Palavras-chave: Charles Baudelaire - rascunhos - obras inacabadas - intenção - interpretação

Abstract

This thesis offers an analytical study of the concept of draft in art, taking Charles Baudelaire's critical essays as a starting point for further in-depth analysis. After refusing accounts based on formal proprieties, the thesis suggests a mode of description rested on a particular understanding of *intention*, which is entailed by some uses of drafts. They are thus described as intentional and incomplete plans, numerically distinct from works of art and conceived before works being published, though teleologically linked to them. The final aim of the thesis is to analyse the consequences of such description to literary and artistic criticism, and not to put forth a normative theory of drafts.

Key-words: Charles Baudelaire - drafts - unfinished works - intention - interpretation

Agradecimentos

Ao professor João Figueiredo pela orientação, leitura atenta e comentários sempre tão valiosos. Ao professor Miguel Tamen pelas aulas, conversas entusiasmadas e novas ideias. Ao Programa em Teoria da Literatura por me proporcionar a aventura de descobrir novos modos de pensar o pensar.

À minha família de lá, por todo o carinho, estímulo e suporte. À de cá, pelo acolhimento, risadas e conversas. Ao Antonio, pelo interesse inesgotável. Escrever esta tese não teria tanta graça sem a curiosidade dele.

Introdução	6
I. Baudelaire e os esboços perfeitos	10
II. O primeiro vestígio: Aristóteles	20
III. Atributos essenciais	29
IV. O argumento	38
V. Usos e contexto: uma conclusão antecipada	80
VI. Um rascunho é uma obra?	95
Bibliografia	105
Anexo	107

Introdução

Rascunho quer dizer muitas coisas. Todas elas dependem do uso que dele se faz, o qual também repercute no seu valor e no tipo de interpretação a que ele está sujeito. Um tipo de descrição frequente o define como “documento em redação preliminar. Minuta. Forma de pré-texto. Exemplar sobre o qual o autor leva a cabo a elaboração do texto e que não se destina, em princípio, a ser lido por outrem. Borrão, plano, esboço”¹. Outro tipo o qualifica pelo descuido ou 'rudeza' formais em contraposição à polidez da obra.²

A presente dissertação analisa algumas dessas ideias, bem como outras desenvolvidas por Charles Baudelaire em seus textos críticos. O objetivo é avaliar os limites conceituais e práticos de certas definições, especialmente no que concerne às obras literárias e plásticas. Depois, o trabalho propõe uma descrição analítica do estatuto do rascunho com base em um entendimento particular da noção de *intenção*, pensado sobretudo a partir de algumas considerações de Elizabeth Anscombe e Paisley Livingston.

O critério de *intenção*, tal como aqui é utilizado, retém a ideia de plano prévio e impede falar de rascunhos de maneira independente da obra que se lhe segue, por haver uma relação teleológica entre ambos e por faltar meios precisos de identificação de intenções não realizadas – caso dos rascunhos aos quais não se seguiram obras. Uma caracterização de tal natureza, se por um lado restringe os exemplares da família de rascunhos, por outro visa construir um argumento coerente que justifique as relações de parentesco dessa família – no fundo, também as criando.

A dissertação está estruturada da seguinte forma: a primeira parte é uma leitura de *O pintor da vida moderna* (1863) e *Salão de 1859*, ambos escritos por Charles Baudelaire, com vista a sublinhar os desafios colocados pelo autor no que respeita à definição de esboços na pintura e no desenho. Os problemas e premissas que Baudelaire não explica formam o ponto de partida da análise que se desenvolverá nos capítulos subsequentes.

¹ FARIA, M.I. e PERICÃO, M.G. *Dicionário do Livro*, Coimbra: Almedina, 2008, p. 1039.

² Para mais detalhes sobre essa descrição, bem como uma crítica a ela, ver: ROBINSON-VALÉRY, J. “The 'Rough' and the 'Polished'”, *Yale French Studies*, n° 89, Special Issue 'Drafts', 1996, pp. 59-66.

No quarto capítulo apresenta-se detalhadamente o argumento central da dissertação, defendendo-se que rascunhos devam ser entendidos por propriedades relacionais, e não intrínsecas. No capítulo seguinte, “Usos e contexto”, discute-se de modo mais aprofundado um contra-argumento sugerido noutras passagens, e que consiste em refutar qualquer conceito unificador de rascunhos em prol do uso que deles é feito. Isso força a autora desta dissertação a não somente valorizar o contexto no qual o leitor coloca o rascunho, mas também a flexibilizar qualquer traço de normatividade que tenha permanecido ao longo da argumentação anterior. Reconhecer o que conta como rascunho é em si uma atitude interpretativa, retrospectiva e com um grau de empirismo, exercida no âmbito de uma “crítica prática”, mas que nem por isso exclui reflexões teóricas.

O propósito último do estudo empreendido nas próximas páginas não é estabelecer a maneira tecnicamente correta de nomear rascunhos – o que seria algo próximo em interesse e importância àquilo que Nelson Goodman atribuiu ao “uso socialmente correto de um garfo”, ao comparar a falta de propósito de discussões sobre o uso correto de certos termos em arte³. Não se quer aqui propor regras estéticas de como usar e nomear um rascunho corretamente. Antes, o que se pretende é pesquisar as consequências de determinadas definições de rascunho para o trabalho da crítica e de que maneira elas estão condicionadas e condicionam o modo como as obras são vistas e julgadas.

Apesar de o texto defender interpretações que caracterizam os rascunhos enquanto classe de coisas, e não coisas esparsas, arbitrárias, separadas, tampouco se pretende buscar um vocabulário comum nem a todos os rascunhos nem a todas as artes. Uma empreitada desse porte seria demasiado abrangente e, no fim das contas, vulnerável. Portanto, o resultado desta tese não deverá – ou não deveria – ser uma teoria definitiva e não controversa sobre rascunhos, mas uma contribuição para o entendimento da crítica enquanto trabalho de interpretação.

A etimologia da palavra rascunho está ligada a uma conotação negativa. Em

³ “Nor am I quibbling about the proper use of such words as 'notation', 'score', and 'work'. That matters little more than the proper use of a fork.” In: GOODMAN, Nelson. *Languages of art*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968, p. 189.

francês, *brouillon* foi primeiramente usado como adjetivo para denotar falta de ordem e método. Na língua inglesa, *draft*, apesar de incluir definições mais descritivas como *sketch*, *outline*, *preliminary version*, também implica uma qualificação negativa. Em suma, sempre se considerou o rascunho como algo que pode “at best be a first step toward something that cannot but be superior to it”⁴.

É nos anos 1960 que surge uma metodologia específica de análise literária – a Crítica Genética – que, além de privilegiar os rascunhos, o faz de modo diferente. O objetivo já não é construir uma árvore genealógica para buscar a filiação do texto (as influências do autor), como ocorria com a metodologia anteriormente aplicada aos rascunhos, de caráter puramente filológico. Tampouco interessa a simples anotação das diferenças entre o rascunho e a obra, mas sobretudo a sua interpretação. A premissa por trás dessa prática crítica é a ideia de que a obra literária definitiva é o resultado de uma elaboração progressiva, e conhecê-la permite ao crítico entender melhor o resultado – o interior da composição e as intenções escondidas do autor.

Só se pode entender o resultado final recorrendo à sua gênese, pois obra e rascunho estabelecem uma relação causal: “a obra, em sua eventual perfeição final, não deixa de ser o efeito de sua própria gênese”⁵. Mas não são apenas rascunhos a fonte de estudo. O crítico também analisa outros 'indícios materiais', como cartas e diários, formando um dossiê da gênese da obra, também chamado de *avant-texte*. Este é definido pelo crítico e, por isso, varia conforme aquilo que o crítico julga importante no processo de elaboração da obra⁶.

Apesar do tom auto-indulgente com que a escola francesa fala de sua própria 'missão', é certo que ela trouxe novos e desafiadores métodos para a crítica literária. Contudo, o estatuto do rascunho ainda carece de um estudo analítico que ofereça as implicações conceituais e práticas de se pensar e estudar rascunhos enquanto versões prévias. Além disso, a Crítica Genética, centrada essencialmente em romances, deixa de lado a frutífera discussão sobre o estatuto do rascunho em outras artes, como as artes

⁴ ROBINSON-VALÉRY, J. *Op. cit.*, p. 59.

⁵ BIASI, Pierre-Marc de. “A crítica genética”, In: BERGEZ, D. (et al.), *Métodos críticos para a análise literária*, São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.1.

⁶ “O *avant-texte* é uma produção crítica: corresponde à transformação de um conjunto empírico de documentos em um dossiê de peças ordenadas e significativas.” In: BIASI, Pierre-Marc de. *La génétique des textes*. Paris: Armand Colin, 2005, p. 31. [tradução nossa]

plásticas. É o que se pretendeu iniciar aqui.

Preferiu-se utilizar a versão traduzida dos textos de Charles Baudelaire (com exceção do Salão de 1845, não disponível em versão portuguesa) para facilitar o acesso à dissertação e evitar desconforto na leitura de longas traduções em notas de rodapé. Quando pertinente, é colocada entre parênteses a palavra em francês. Os textos de outros autores citados em inglês ou espanhol, muito menores, foram mantidos na versão original.

As obras mais utilizadas são referidas no corpo do texto, entre parênteses, conforme as abreviaturas abaixo:

PVM: C.BAUDLAIRE, *O pintor da vida moderna*

S59: C.BAUDLAIRE, *Salão de 1859*

S45: C.BAUDLAIRE, *Salão de 1845*

I: G.E.M. ANSCOMBE, *Intention*

P: ARISTÓTELES, *Poética*

HA: ARISTÓTELES, *História dos Animais*

M: ARISTÓTELES, *Metafísica*

Nota: Esta tese segue o Novo Acordo Ortográfico e está escrita em português do Brasil, apesar de os anos da autora em Portugal terem por vezes e inadvertidamente agregado vocabulário e sintaxe lusitanas.

I. Baudelaire e os esboços perfeitos

Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire analisa a obra de Constantin Guys, um artista a quem chama somente de Monsieur G., a pedido do próprio, e que tem sua verdadeira identidade revelada em 1868, cinco anos depois de publicado o texto. Tratava-se de um desenhista e aquarelista francês, de origem holandesa, que trabalhou como correspondente para jornais britânicos e franceses. Tendo se fixado posteriormente em Paris, publicou desenhos sobre a vida na cidade. Não assinava suas obras, as quais eram indiscriminadamente copiadas.

Alguns aspectos do texto de Baudelaire chamam a atenção. Primeiramente, a escolha de um artista menor para respaldar sua crítica. Embora os trabalhos de G. tenham sido elogiados por artistas e escritores da época (Delacroix, Degas, Manet, Gautier) e o artista tenha sido fotografado por Nadar, não foi especialmente reconhecido e suas obras foram pouco ou quase nada lembradas na posteridade⁷. Apesar disso, foi visto por Baudelaire como um exemplo de artista e de arte e escolhido como grande modelo da teoria crítica que o poeta desenvolve.

Depois, é notório que ao longo do ensaio o leitor coloca-se muito menos interessado em G. e em suas obras, as quais não são mostradas e das quais pode prescindir, do que no que Baudelaire tem a dizer sobre ambos, isto é, essa espécie de ficção construída por meio de uma crítica de arte inventiva. Em último lugar, chama ainda mais a atenção que esse artista menor que serve de exemplo da teoria baudelairiana seja um artista sobretudo de obras inacabadas.

A teoria da arte que Baudelaire defende nesse texto tem alguns eixos principais, os quais podem ser resumidos pela ideia de que a arte é mnemônica e de que ela deve obedecer à impressão do criador. A memória é uma ferramenta muito importante para o chamado verdadeiro artista, e deve ser utilizada de um modo específico: primeiro, o artista

⁷ Exemplo disso é a inclusão de Guys no *Dictionnaire des petits maitres de la peinture (1820-1920)*, organizado por G. Schurr e P. Cabanne, Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1996.

contempla os acontecimentos da vida, e apenas mais tarde, munido das imagens que lhe ficaram guardadas, “traduz” aquilo que lembra para o papel. A partir daí, gera uma síntese, algo diferente da realidade vista e mesmo de todo arcabouço de imagens guardadas. O espectador é o “tradutor de uma tradução sempre clara e inebriante” (PVM, 293). Essa “tradução”, no entanto, nunca é claramente explicada no texto.

O processo de exprimir a memória é rápido, tão rápido quanto é o contato direto com a vida, marcada sempre por seu carácter transitório. A ideia é melhor entendida ao considerar a modernidade de que famosamente fala Baudelaire, definida como um movimento de tentar, em meio a velocidade das coisas e pessoas que passam, capturar algo que permaneça. Para ele, é pela memória e a pincelada veloz que se pode “extrair o eterno do transitório.” (PVM, 289)

As primeiras observações explícitas a respeito dos esboços, chamados por Baudelaire de maneira variável (*croquis*, *notes* e *ébauches*) são colocadas no quinto capítulo, quando o autor fala sobre a arte mnemônica:

De facto, todos os bons e verdadeiros desenhadores desenhavam a partir da imagem escrita no seu cérebro, e não a partir da natureza. Se nos objectarem com os admiráveis esboços [*croquis*] de Rafael, de Watteau e de muitos outros, diremos que se trata de notas muito minuciosas, é certo, mas puras notas. Quando um verdadeiro artista chegou à execução definitiva de sua obra [*œuvre*], o modelo seria para ele mais um embaraço do que um auxílio. (PVM, 293)

Da passagem referida depreende-se que há dois tipos de *esboços*: aqueles que são “puras notas” – dentro destes incluem-se os que são puras notas minuciosas – e aqueles que não são “puras notas”. Uma vez que *nota* aparece com um valor depreciativo, fica implícito que os *esboços* do segundo tipo – os quais não são puras notas – são ‘mais’ do que puras notas, e por isso melhores. A *nota* é definida em contraste com a *execução definitiva*, pelo que pode ser entendida como uma execução provisória. Ainda não se sabe se ‘obra’ é aplicável a *notas* e *execuções definitivas* indiscriminadamente ou apenas às últimas, mas

tende-se a interpretar, pelo contexto, que se trata apenas do segundo caso. Se assim for, a obra possuiria fases de execução, sendo a definitiva a última dessas fases.

Um fator que diferencia a nota da execução definitiva é o uso ou não do modelo vivo. Baudelaire posiciona-se contra a prática do modelo porque pressupõe olhar a natureza para poder copiá-la, o que resultaria na obra enquanto a reprodução daquilo que o artista realmente vê. Baudelaire defende outra prática: nela, se o modelo tem alguma utilidade, é apenas como forma inicial a partir da qual o artista cria uma imagem na mente e então avança no processo criativo. O artista pode até precisar do modelo, mas em dado momento prescinde dele, ultrapassa-o. É claro que ao crítico e espectador de hoje parece bastante limitadora a classificação binária de Baudelaire, pois em ambas as práticas pictóricas estão em jogo a memória e a recriação intelectual. Porém, não é o propósito desta dissertação analisar Baudelaire à luz do século XXI – ao contrário, ele é avaliado em seus próprios termos.

O senhor G., o artista moderno por excelência, é descrito como um “observador apaixonado” (PVM, 287) que tudo vê e por tudo se interessa; capta na moda, nos costumes e inclusive em um caso extremo como a Guerra da Crimeia, tudo o que merece ser transcrito e fixado. A diferença entre G. e outros artistas, segundo Baudelaire, é o tipo de objecto escolhido – em geral, trivial – e a atitude em relação a ele: G. contempla momentos cotidianos (ou nem tanto, como é o caso da guerra) e passageiros e, a partir da memória que tem deles, e que inevitavelmente também é imaginação, executa a obra com agilidade, sem que a retenção dos detalhes seja o mais importante. Ele vê, memoriza o que viu e depois pinta a partir do que se lembra.

Assim, na execução do senhor G. mostram-se duas coisas: uma é uma contenção de memória de ressurreição, evocadora, uma memória que diz a cada coisa: 'Lázaro, levanta-te!'; a outra é um fogo, uma embriaguez de lápis, de pincel, que quase parece fúria. (PVM, 294)

Os trabalhos do senhor G. também são comparados a um furor. Baudelaire explica o furor assim: “É o medo de não andar bastante depressa, de deixar fugir o fantasma antes

de lhe ser extraída e agarrada a síntese. (PVM, 294). Portanto, furor – termo de longa tradição no Ocidente, remontando a Platão e passando pelos teóricos do Renascimento – pode ser definido por Baudelaire como um sentimento dotado tanto de intensidade quanto de celeridade, próprio das obras do artista e da sua atitude criadora.

Baudelaire prossegue:

O senhor G. começa por leves indicações a lápis, que pouco mais fazem que marcar o lugar que os objectos devem ocupar no espaço. Depois os planos principais são indicados por cores de aguarelas, uns volumes vagamente, levemente coloridos a princípio, mas mais tarde retomados e sucessivamente carregados de cores mais intensas. No último momento, o contorno dos objectos é definitivamente fixado a tinta. (PVM, 294)

Tal como é implícito nas execuções definitivas de que Baudelaire fala anteriormente, os esboços de G. seguem um processo de criação que está dividido em etapas sucessivas, fases ou pontos de desenvolvimento, manifestados por um início, um meio e um fim.

Apesar de ter um fim, a execução pode potencialmente ou efetivamente continuar. Portanto, esses esboços, mesmo atingindo a etapa final de criação, de fato podem nunca estar completos. É o que Baudelaire sugere a seguir: “os croquis empilham-se e sobrepõem-se às dezenas, às centenas, aos milhares. De vez em quando [o senhor G.] percorre-os, folheia-os, examina-os, e depois escolhe alguns, cuja intensidade aumenta mais ou menos, carregando-lhe as sombras e alumando-lhe as luzes progressivamente.” (PVM, 294)

Os esboços do senhor G. são mais que puras notas porque apelam à memória e à imaginação, e não ao modelo. Na categorização binária proposta por Baudelaire, a memória contrapõe-se ao desenhar segundo a natureza. No entanto, Baudelaire parece admitir uma outra tipologia dentro daquelas notas que são mais do que puras notas: os esboços perfeitos.

O método tem a incomparável vantagem de, em qualquer ponto que seja do seu progresso, cada desenho parecer suficientemente acabado [*fini*]; podem chamar-lhe um esboço, se quiserem, mas um esboço perfeito. [*vous nommerez cela une ébauche si vous voulez, mais une ébauche parfaite*] (PVM, 294)

A expressão de Baudelaire já denuncia o carácter contraditório ou pelo menos ambíguo do termo: “podem chamar-lhe um esboço, *se quiserem*, mas um esboço perfeito” (grifo nosso). O termo é uma definição e uma concessão. Isto é, o leitor pode até pensar serem rascunhos, e como tais as descrições de Baudelaire encaixam-se parcialmente nas descrições mais cotidianas que fazemos deles, como se houvesse propriedades acessíveis ao sentido que dessem a uma imagem a condição de esboço: “*légères indications au crayon*” (ligeiras indicações a lápis), “*masses vaguement, légèrement colorées*” (massas vagamente, ligeiramente coloridas). Ao mesmo tempo, há algo que por algum motivo lhes retira a definição de esboços.

Possuir um aspecto suficientemente acabado não quer dizer ser uma obra acabada. No entanto, a interpretação do texto de Baudelaire aqui proposta considera ser justamente este aspecto que torna o esboço perfeito. Ele impede o espectador de deduzir a fase de desenvolvimento em que o desenho se encontra, se mais ou menos próximo do fim; faz parecer que está, em qualquer das fases, completo, quer a execução do trabalho tenha terminado quer não.

Rascunhos perfeitos seriam, portanto, rascunhos que parecem acabados ou que efetivamente estão acabados, mas cuja completude se mede mais por uma questão estética do que genética – visto que o autor pode seguir fazendo alterações. Paisley Livingston⁸ foi quem primeiro marcou a diferença entre o acabamento estético e genético. O primeiro refere-se ao juízo que considera completas, desde o ponto de vista estético, obras inacabadas ou abandonadas pelo autor; elas podem ser avaliadas como bem estruturadas, dotadas de unidade, etc. Em contrapartida, o acabamento genético diz respeito às obras

⁸ LIVINGSTON, P. 'Counting Fragments, and Frenhofer's Paradox', *British Journal of Aesthetics*, vol. 39 (1), 1999, pp. 14-23.

cujo artista dá por terminadas, julgando que é hora de parar. Em todo caso, Livingston refere-se a obras, não a rascunhos. O grande problema que Baudelaire levanta é conceber a possibilidade de rascunhos perfeitos ou, *se quiserem*, rascunhos acabados.

Em seguida, Baudelaire detalha o que entende por perfeição e a explica como a qualidade da harmonia: “todos os valores estão em plena harmonia, e se o autor os quiser levar mais longe, eles caminharão sempre em frente para o aperfeiçoamento desejado.” (PVM, 294). A harmonia, por sua vez, é explicada noutra passagem como o 'todo', o qual varia historicamente: “São perfeitamente harmoniosos [os belos retratos do passado], porque o fato, o penteado e até o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem o seu porte, o seu olhar e o seu sorriso) formam um todo com uma completa vitalidade” (PVM, 290).

O esboço, assim, tem um aspecto suficientemente acabado porque possui unidade, forma um todo – eis a completude estética. Portanto, os desenhos do senhor G. são perfeitos e podem seguir sendo alterados e aperfeiçoados pelo artista, o que também coincidirá com um progresso rumo ao aperfeiçoamento dos valores de harmonia, sempre numa mesma direção evolutiva.

O estatuto ambíguo e especial dos esboços do senhor G. abre a possibilidade de ler duas definições contraditórias de rascunhos colocadas por Baudelaire: a primeira o vê como uma pré-obra, a definição mais usual de esboço; a segunda, como obra (ainda que, talvez, de um tipo diferente).

A leitura de outro texto de crítica de arte escrito por Baudelaire, desta vez incluído no famoso *Salão de 1859*, aprofundará mais a discussão:

Um bom quadro, fiel e igual ao sonho que o gerou, deve ser produzido como um *mundo*. Do mesmo modo que a criação, tal como nós a vemos, é resultante de várias criações em que as precedentes são sempre completadas pela seguinte – assim um quadro *harmonicamente* conduzido consiste numa série de quadros sobrepostos, em que cada camada confere ao sonho mais realidade e o faz subir *mais um degrau para a perfeição*. Muito pelo contrário, lembro-me de ter visto nos ateliers de Paul Delaroche e Horace

Vernet uns vastos quadros, *não esboçados mas começados* [non pas ébauchés, mais commencés], isto é, absolutamente acabados em certas partes ao passo que outras estavam ainda apenas indicadas por um contorno a preto ou a branco. Poderíamos comparar este género de obra a um trabalho puramente manual que terá de cobrir uma certa quantidade de espaço num tempo determinado, ou a uma longa estrada dividida num grande número de etapas. Feita uma etapa, fica feita e, uma vez percorrida toda a estrada, o artista é libertado do seu quadro.

Todos estes preceitos são evidentemente mais ou menos modificados pelo variável temperamento dos artistas. (S59, 163-4, grifos nossos)

As questões que interessam agora são as seguintes:

a) Um quadro é gerado pela imaginação: A passagem referida mostra que a fonte da obra é o sonho. Pode-se chamá-lo simplesmente de imaginação, sem perder o sentido que Baudelaire dá ao termo. A relação com o sonho é aparentemente limitada à produção do quadro pelo artista. Porém, é bastante coerente pensar, em linha com os demais textos do autor, que este mecanismo também está em jogo na “produção” do quadro pelo espectador. Isto é, a imaginação é a ferramenta quer do artista para executar a obra quer do espectador que confere a uma tela a condição de um quadro. Pode-se mesmo perguntar se também não seria a imaginação que faz de um quadro um quadro, um todo.

b) Um quadro é um mundo: Isso é parecido com dizer que um quadro é um todo – de novo, a ideia de harmonia –, e esse todo é constituído por partes. As partes podem ser começadas e terminadas (resultando num quadro acabado) ou começadas e não terminadas (resultando num quadro somente começado, ou seja, inacabado). Aqui há espaço para os dois tipos de acabamento propostos por Livingston. Aplicar ao quadro a ideia de todo é uma atitude estética que visa buscar na obra aquilo que certas pessoas em dada altura entendem por todo – nesse caso, a harmonia – e, portanto, encara-se a obra sob a

perspectiva do acabamento estético. Por outro lado, a criação desse todo obedece a um princípio genético, o qual, se não respeitado, jamais resultará numa obra acabada desde tal perspectiva.

c) **Um quadro é um resultado:** O todo que é o quadro harmonicamente conduzido não é concebido duma só vez, mas resulta duma série de outros quadros que lhe *precedem* e se *sobrepoem* uns aos outros. Se o quadro é um resultado, então ele está adiante dos demais, há uma relação de necessidade e causalidade entre ele e os anteriores. Além disso, existe uma relação contraditória de série e de sobreposição: a série é linear e diferencia cada elemento que é agregado horizontalmente, enquanto a sobreposição é vertical, cada camada soma e, no limite, encobre a anterior.

d) **Esse resultado tem a ver com uma certa condução:** Um quadro pode ser harmonicamente conduzido ou não, e essa condução liga-se ao tipo de atitude do artista: aquele que encara a obra como um mundo, onde a imaginação (“o sonho”) tem um papel importante e a criação advém de uma genealogia de outros quadros num contínuo de sobreposições que parece não ter fim; o outro tipo de atitude, aquele no qual a obra é o resultado de etapas superadas e definitivas, e a execução um mero trabalho manual. De fato, usar a imaginação não leva a que o quadro resulte de sobreposições de outros quadros, do mesmo modo que a execução da obra em etapas definitivas não acarreta que o processo seja puramente manual. Contudo, Baudelaire sugere que sim.

É importante notar que a ideia de contínuo em Baudelaire é complexa: implica ao mesmo tempo a noção de indiferenciação (daí a continuidade) e diferença, haja vista que os trabalhos posteriores são tidos como melhores - daí a comparação da condução harmônica a degraus rumo à perfeição: cada degrau é diferente do anterior e daquele que o segue, sendo o seguinte sempre melhor e mais próximo da perfeição.

e) **Começados versus esboçados:** Há uma diferença entre esboçado e começado. O começado é feito de certas partes totalmente acabadas e outras ainda não terminadas, e

resulta numa obra não acabada, mas que será completada. Se é certo que para Baudelaire um quadro é um todo (um mundo), então um quadro acabado seria feito de todas as partes totalmente acabadas. Seguindo as pistas de Baudelaire, a obra inacabada é uma obra *ainda* inacabada, a qual promete sua completude no futuro, enquanto a terminada é *definitivamente* terminada e, seu artista, libertado (“Feita uma etapa, fica feita e, uma vez percorrida toda a estada, o artista é libertado do seu quadro”). Esse tipo de obra acabada, em que há um 'ponto final', o artista é libertado do longo percurso e a imaginação cede espaço ao processo de superação de etapas, é claramente criticado por Baudelaire⁹.

O esboçado aqui parece contrapor-se ao começado na medida em que não implicaria a necessidade de completar-se.

Na última passagem citada de Baudelaire também surgem ideias díspares sobre obra final: por um lado, se a obra é vista como resultado de etapas que devem ser ultrapassadas, o rascunho, uma vez superado, pode ser descartado; o que importa ao espectador é o resultado. Diferentemente, se a obra é composta por camadas que se *sobrepoem*, então o esboço não é descartado, mas incorporado na obra; ele também é obra, e portanto vale a pena ser apreciado.

Quer dizer, aqui tomou-se a licença de uma interpretação ou de uma imaginação, como gostaria Baudelaire, porque por ‘camadas’ ele pode ter se referido não metaforicamente a cada uma das várias partes da produção da obra, mas àquelas camadas de tinta que o pintor adiciona a uma tela até terminar a obra. No entanto, não deixa de ser coerente uma certa ideia de esboço como camada que, por mais que tenha uma extensão cronológica na gênese da obra (eis a ideia de *série*), não estabelece com a obra uma relação hierárquica, mas contínua; a obra é um contínuo, espécie de massa nebulosa que se prolonga em camadas de esboços cujo desfecho é incerto. O crítico deve olhar para o esboço com o mesmo interesse com que olha para a obra.

Em suma, uma concepção de rascunho encara-o como um meio para atingir algo; a

⁹ A comparação entre acabamento e libertação recorda a novela *A obra-prima desconhecida*, de Honoré de Balzac. Trata-se da história de um pintor perfeccionista que, mesmo quando a muito custo termina uma obra já desfigurada de tantas pinceladas, não consegue deixar de sentir-se prisioneiro dela.

outra, que deriva de algumas considerações de Baudelaire, mas não todas, o vê, no limite, como uma obra, mesmo que cronologicamente concebida antes de outras mais perfeitas.

Os dois textos de Baudelaire nem sempre convergem nas ideias apresentadas, e mesmo dentro de cada um deles há inúmeras contradições. O presente trabalho tentará aprofundar as duas possíveis definições de rascunho (pré-obra ou obra), seus limites e suas implicações para a crítica de arte. Às vezes haverá o risco de desviar do que estritamente escreveu Baudelaire, e considerá-lo justamente aquele ponto de partida de que se falou no início. Serão consideradas as ideias anteriormente mencionadas de propriedades acessíveis aos sentidos e a comparação entre acabamento e arte enquanto um todo.

Algumas questões-chave que orientarão direta ou indiretamente o raciocínio que se seguirá são as seguintes:

1. Rascunhos são obras?
2. Os rascunhos podem ser acabados?
3. Há uma direção unívoca de desenvolvimento de rascunhos?
4. Como identificar rascunhos: há propriedades formais exclusivas deles?
5. O que são rascunhos perfeitos?

Em último lugar, há alguns cuidados a serem tomados: Baudelaire fala de esboços especificamente nas artes plásticas, e no presente trabalho o seu discurso é tomado naquilo em que pode potencialmente se referir ou contribuir para pensar os rascunhos em outras artes, como a literatura. Até que ponto tal atitude equivale a impor um vocabulário comum e abrangente para todas as coisas, algo que esta tese rechaça, é uma questão que o leitor responderá. Também é essencial salientar o que parece ser um texto com caráter ficcional. Não se pode tomar a crítica de Baudelaire como um discurso científico, nem o objeto como alheio ao crítico. A crítica de arte por ele desempenhada, como oportunamente será analisado, tem muito de fictício.

II. O primeiro vestígio: Aristóteles

No capítulo anterior, fez-se referência (alínea **a**) a uma interpretação retirada do texto de Baudelaire, segundo a qual *um quadro é um mundo*, e tal mundo é *constituído por partes*. Soma-se às referências citadas a noção de *harmonia* apresentada pelo autor como sendo necessária à constituição da obra de arte, ou pelo menos da obra que vale a pena. Pode-se dizer que esse conjunto de ideias, levado ao extremo, consiste numa visão organicista da obra de arte. O argumento desta seção é defender que tal visão estabelece alguns pontos de contato com a definição de rascunho segundo propriedades intrínsecas e formais, e que ao mesmo tempo traz problemas para pensar o inacabamento. Como se verá, no limite, a visão organicista chega mesmo a impedir qualquer definição de inacabamento, seja em relação ao rascunho ou à obra (inacabada).

Em parte, os argumentos acima expostos dependem de equivaler o 'mundo' de Baudelaire, tomado no contexto citado, a 'todo'. Ele é melhor esclarecido do seguinte modo: para Baudelaire, um quadro forma um todo que é constituído por partes; este todo é assim chamado por resultar da relação harmônica de todas as partes.

Para avançar na defesa do argumento faz-se necessário percorrer algumas indicações deixadas por Aristóteles na *Poética* (P), texto do século IV definidor de uma das maneiras de pensar a obra de arte ainda hoje. Não se pretende aqui proceder a uma crítica exaustiva da visão aristotélica; antes, o interesse reside em formar os alicerces necessários para debater algumas definições de rascunho expostas por Baudelaire e, assim, poder questioná-las.

Segundo Aristóteles, a tragédia a imitação de uma ação que forma um 'todo' – por isso chamada de “ação completa”. A noção de 'todo' não se refere à ação isoladamente, mas é pensada no âmbito do enredo – a parte mais importante da tragédia –, por sua vez formado pela ação e o encadeamento de episódios. Deve-se estabelecer uma relação tal entre as partes do enredo de forma a que a ação tenha um começo, meio e fim.

Já estabelecemos que a tragédia é a imitação de uma acção completa que forma um todo e tem uma certa extensão: na verdade, pode ser um todo e não ter extensão. Ser um todo é ter princípio, meio e fim. Princípio é aquilo que, em si mesmo, não sucede necessariamente a outra coisa, mas depois do qual aparece naturalmente algo que existe ou virá a existir. Pelo contrário, fim é aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos, e a que não se segue nada. Meio é aquilo que é antecedido por um e seguido pelo outro. Portanto, é necessário que os enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso, mas sim apliquem os princípios anteriormente expostos. (P, 1450b, 23-34)

O primeiro ponto a apontar é o carácter **relacional** do binômio todo-parte(s). Só é possível pensar em 'parte' uma vez que se admite um 'todo', e vice-versa. É importante reter tal ideia, pois a noção de inacabado depende de um todo ao qual se opor. Essa é a primeira sugestão no sentido de argumentar que 'rascunho' é dependente de 'obra', numa relação parecida ao binômio parte-todo, e que a noção de inacabamento implicada no rascunho deve-se a outra noção – a de completude ou todo, atingida na obra.

Algo semelhante ocorre com as partes: essas formam um começo, meio e fim exclusivamente em função do tipo de relação estabelecida entre elas – de precedência e posteridade, construídas com base nos princípios de necessidade e verosimilhança. A caracterização das partes advém da noção de conjunto (e vice-versa), e não de qualquer propriedade essencial que elas possuam separadamente.

Outro ponto a ser mencionado é a perspectiva organicista de Aristóteles. A constante referência a animais e seres vivos no decorrer da *Poética* reforça tal visão:

Além disso, uma coisa bela – seja um animal seja toda uma acção – sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem e, por isso, um animal belo não

poderá ser nem demasiado pequeno (pois a visão confunde-se quando dura um espaço imperceptível de tempo), nem demasiado grande (a vista não abrange tudo e, assim, escapa à observação de quem vê a unidade e a totalidade), como no caso de um animal que tivesse milhares de estádios de comprimento. (P, 1450b, 33-40, 1451a, 1-3)

No que respeita à imitação através da narração e em verso, é necessário, como nas tragédias, construir enredos dramáticos e em volta de uma acção única e completa que tenha princípio, meio e fim, para que, tal como um ser vivo único e inteiro, produza um prazer próprio (...) (P, 1459a, 17-22)

O organicismo está presente na concepção da obra poética, encarada como ser vivo; isto é, na qual as partes são tão bem ordenadas e necessárias de modo a criar unidade. Pode-se também encontrá-lo o organicismo, de modo literal, no tratado *História dos animais* (HA), onde Aristóteles mostra com indiscutível clareza o interesse pela Biologia. Mais do que dizer que a Biologia estruturou o pensamento aristotélico, talvez fosse o caso de identificar ao longo da obra do filósofo grego a preocupação pelo 'saber certo': Aristóteles propõe-se a investigar as causas de variados fenômenos e objetos. No âmbito estrito da Biologia, quer saber, por exemplo, como se dá certos fenômenos (como a reprodução) ou por que certos animais devem ser classificados segundo determinados critérios, e não outros. Na *Poética*, Aristóteles também empreende uma busca pelas causas – no caso, para saber por que a tragédia gera no espectador terror e piedade.

Em todo caso, em ambos textos vê-se a discussão sobre parte-todo, de particular interesse para esta dissertação. Na *História dos animais*, a relação parte-conjunto concernente aos organismos vivos é evocada especialmente no capítulo intitulado “Partes homogêneas e partes não homogêneas”. O autor enumera elementos como cabeça, perna, mão, e depois diz: “Todas estas são partes que formam um todo, mas que por outro lado englobam diversas outras”. (HA, 486a, 9-11). Depois, fala a respeito das diferenças entre os animais: “A semelhança [entre os animais] reside então não apenas no corpo no seu

conjunto, como em cada uma das suas partes.” (HA, 486a, 21-22). Aristóteles prossegue: “Mas, em termos gerais, na sua maioria as partes que integram a totalidade do corpo ou são as mesmas ou contrastam por excesso ou por defeito”. (HA, 486b, 11-13). Mais adiante, ele escreve: “As diferenças entre os animais dizem respeito ao seu modo de vida, actividade, carácter e partes que os constituem (...)”. (HA, 487a, 15-16)

Os excertos citados mostram o binómio parte-todo não somente como definidor dos animais e de algumas das diferenças entre espécies de animais, mas também a ideia de que as partes possuem propriedades em si mesmas, para além da relação que possam estabelecer com o todo. Essa dupla descrição será retida para a análise que se seguirá.

Numa outra passagem, o autor diz:

Importa primeiro considerar as partes que constituem os animais. Porque é a partir delas que se exprimem as primeiras e mais relevantes diferenças entre eles, numa perspectiva geral: conforme as possuam ou não, de acordo com a sua localização ou disposição, ou segundo os critérios de distinção que definimos atrás, e que tem a ver com a espécie, o excesso, a analogia ou a oposição das características. (...) (HA, 491a, 18-24)

A descrição parte-todo é bastante presente na *História dos Animais*, mas não pode ser simplesmente transferida para a discussão acerca do 'todo' na tragédia. Na *Poética*, como foi dito, o 'todo' tem a ver com a ação – é a unidade da ação que permitirá a coerência entre as partes do enredo e tornará possível a noção mesma de 'todo':

Portanto, assim como nas outras artes imitativas a um só objecto corresponde uma só imitação, também o enredo, como imitação que é de uma acção, deve ser a imitação de uma acção una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estructurem de tal modo que ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado. Realmente aquilo cuja presença ou ausência passa

despercebida não é parte de um todo. (P, 1451a, 30-35)

É igualmente importante reter que o critério que determina a coerência entre as partes do enredo liga-se sobretudo ao *efeito* da tragédia: é bela e bem estruturada a tragédia que causa no espectador piedade e terror, conducentes à catarse. Portanto, são os efeitos da obra que decidirão se seu enredo é a imitação de uma ação una, se ele forma um todo com partes indispensáveis e ordenadas.

Seguindo o raciocínio desenvolvido até aqui, já é possível apontar algumas consequências do pensamento aristotélico para o estudo do inacabamento, preocupação deste presente trabalho:

- **Atributos essenciais:** Como foi referido anteriormente, a ideia de subordinação das partes ao conjunto e vice-versa é concomitante à descrição de atributos essenciais que fazem de uma obra – ou animal – ser o que é. “Cada uma das suas partes” constitui algo que em si também define um animal. Por exemplo, a presença de espora ou crista em si é um fator que contribui para um animal não ser de uma dada espécie. Na *Poética*, ao enumerar as seis partes da tragédia e tratar das suas consequências no espectador, Aristóteles implicitamente defende que uma tragédia é o que é por possuir tais elementos, e não outros, e gerar determinados efeitos. “Não haveria tragédia sem ação, mas poderia haver sem caracteres” significa que a ação é um fator que compõe a tragédia de forma essencial e insubstituível.

- **Parte-todo:** Falou-se da necessidade apontada por Aristóteles de haver um todo derivado da relação entre as partes, quer para o animal, quer para a obra. Esse pensamento estabelece uma ideia relacional na definição do objeto – para além das propriedades intrínsecas delimitadas no item anterior. Pode-se contra-argumentar, entretanto, que os elementos da tragédia têm a ver com a própria tragédia (enredo, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo, música), e não com algo que lhe seja alheio. Se isso é certo, então a relação entre parte-todo é sempre interna à obra; a obra teria, portanto, propriedades

“intra-relacionais”, por assim dizer, na medida em que relacionam-se sempre dentro do circuito fechado da própria obra. Ora, isso equivale a dizer, ao fim e ao cabo, que a obra possui somente atributos essenciais.

Na presente altura é importante perceber a distinção que a arte e as ciências fazem do binômio parte-todo. Nas Ciências Exatas, o todo pode ser um resultado necessário da soma das partes. A operação de adição de dois e dois resulta sempre em quatro. Na *Poética*, embora o todo dependa das partes, a descrição da relação entre elas é mais escorregadia e menos óbvia. A pergunta decisiva é: como as partes formam um todo? É razoável supor que seja pela interpretação. O leitor avaliará – interpretará – se a obra forma um todo, se na tragédia as partes estão bem encadeadas entre si, se os episódios estão bem encadeados, se a ação cria um enredo com unidade. Caso essa hipótese esteja correta, então haveria propriedades relacionais (para além das intrínsecas) que fazem de um texto uma obra, estando as mesmas ligadas ao leitor.

Claro está que a *Poética* implica um leitor, sem o qual seria impensável a noção de catarse, mas colocar nas palavras de Aristóteles a defesa do termo 'interpretação' como chave da constituição da obra-como-um-todo pode ser exagerado. O que aqui se faz é uma interpretação possível *a partir* de um ponto de Aristóteles.

Uma objeção ao que foi exposto é dizer que a interpretação como chave para o problema parte-todo não é exclusiva das artes. Na Biologia, particularmente importante para Aristóteles, a ideia de soma também é difusa e não aritmética. Não basta adicionar à água escamas e barbatanas para gerar um peixe. A atitude analítica de identificar as partes de um animal e a atitude sintética de identificar um conjunto coerente formado por tais partes são ambas atividades interpretativas. Certas comunidades podem estabelecer espécies de animais tendo em conta a presença ou não de cauda e o tamanho dos dentes, por exemplo. A organização de famílias de semelhantes não se situa *a priori* face à percepção, mas é ela mesma uma atividade de interpretação.

Se tal argumento é certo, então pode-se defender a ideia de que a identificação e descrição de objetos tanto da *Poética* quanto da Biologia dependem de uma hermenêutica. Sem alongar muito a discussão, parece igualmente razoável distinguir uma diferença entre

ambas as áreas baseada no tipo de objeto de estudo de cada uma (obra de arte *versus* ser vivo), o qual exige diferentes atitudes interpretativas. Como consequência, para um leitor contemporâneo uma novela pode ser interpretada como sendo um romance ou um poema em prosa, enquanto para um cientista de hoje uma samambaia jamais será uma roseira, a não ser que seja alterada toda a taxonomia do objeto.

Mas o ponto que interessa nos termos de Aristóteles é a noção de que a obra possui, para além de atributos relacionais, propriedades essenciais.

- **Sobre o inacabamento:** Para os propósitos desta dissertação, seria o caso de perguntar, a partir das indicações de Aristóteles: a falta de unidade no enredo resultaria numa obra incompleta, mal estruturada ou simplesmente não resulta numa obra?

Supor incompleta uma obra sem uma das partes é, à luz do organicismo, incoerente. Uma obra em tais condições somente poderia ser classificada como mal estruturada, mal desenvolvida ou mesmo não bela. Em todo caso, insuficiente aquando da sua execução. Essa é a conclusão extrema de se considerar uma obra do ponto de vista estritamente organicista. É impensável a existência de um animal incompleto, embora possa haver animais deficientes. É por isso que um cão ao qual lhe falte uma das pernas não está inacabado, mas deficiente.

A impossibilidade de descrever o inacabamento torna conseqüentemente inócua a distinção entre rascunho e obra. Isso porque todo rascunho é, necessariamente, incompleto, pois projeta numa versão outra e vindoura a execução final. E, se o incompleto não é passível de ser descrito, se não existe, então nem rascunho nem obra inacabada fazem sentido sob esta perspectiva biológica.

Qual não é a surpresa do leitor ao ver que o mesmo Aristóteles admite a existência dos rascunhos, aos quais faz referências nos mesmos textos citados. Na *História dos animais*, ele escreve: “As considerações feitas até agora são apenas um esboço, como uma espécie de aperitivo das questões a examinar e dos problemas que se colocam.” (HA, 491a, 9-11). A ideia de aperitivo é uma boa comparação, pois dá conta de duas descrições: algo

que 1. já existe de maneira concentrada e que 2. promete seu completo desenvolvimento. Esboço é portanto uma espécie de miniatura primeira do que virá a seguir; mas já traz os elementos presentes na obra, os quais serão depois mais elaborados e desenvolvidos.

Na *Poética*, Aristóteles ensina os passos para a composição de uma tragédia: “O poeta deve esboçar em geral os enredos, quer os tradicionais quer os que ele próprio inventa, e só depois então introduzir episódios e desenvolver.” (P, 1455b, 1-3) Novamente, a ideia de esboço abrange a(s) primeira(s) fase(s) de composição da obra e já traz em si características que serão pouco a pouco desenvolvidas na obra definitiva.

Seria o esboço então uma obra em potência? Essa ideia parece ser coerente com a teoria da potência. O termo aparece com maior detalhe no Livro IX da *Metafísica* de Aristóteles. Potência é entendida com o significado de poder, habilidade ou faculdade; o princípio originador de mudança que permite a um ente vir a ser algo que ainda não é. À potência contrapõe-se o ato, o qual nunca é expressamente definido por Aristóteles. O caráter analógico da noção de ato requer um método específico de investigação, pela indução: “no es preciso buscar una definición de todo, sino que, a veces, basta con captar la analogía en su conjunto” (M, 1048a, 36-37), diz Aristóteles. Daí que o ato seja comparado com aquilo que se realiza plenamente no momento presente e pode continuar realizando-se. Por exemplo, a criança desenvolve-se e passa de potência de homem a homem em ato, isto é, atualiza sua possibilidade.

A potência é o incompleto, é a promessa. Daí a conclusão de que o inacabamento é admitido por Aristóteles – não nos termos da Biologia e do organicismo, mas da *Metafísica*. É desse modo que um rascunho poderia ser uma possibilidade não realizada de uma obra, trazendo nele já a obra que lhe seguiria numa relação causal, tal como uma semente de laranja só pode resultar, se vingar, numa laranjeira.

Porém, o raciocínio potência-ato traz algumas dificuldades quando diretamente reproduzido e aplicado aos rascunhos. Pensar naqueles rascunhos que tomaram caminhos totalmente diferentes até desembocarem na obra publicada é incompatível com a defesa de que todo rascunho é sempre, desde o início, a obra final em potência. O que dizer de uma planta de arquitetura a qual, por uma decisão incomum de seu criador, ao final transforma-

se numa escultura? Ou um verso primeiramente pensado para poesia que depois resultou numa letra de música ou, muito modificado face à versão primeira, um roteiro de filme? Um rascunho de poema seria, neste caso, um roteiro em potência? E no caso de rascunhos que falharam e não resultaram em nada?

Se os rascunhos encontram algum espaço na teoria metafísica – assemelham-se em parte à ‘potência’ – não o fazem sem obstáculos. A questão da potencialidade e da causalidade será melhor aprofundada no capítulo IV. Por ora, basta reter que Baudelaire, herdeiro de muitas das concepções de Aristóteles, aceita ao mesmo tempo a visão organicista e a existência de rascunhos, indo contudo além ao propor a noção de rascunhos perfeitos – ou, noutras palavras, completos, rascunhos-obras, rascunhos-todo.

Ao longo deste capítulo foi possível constatar que da teoria aristotélica derivam as seguintes ideias: a obra é um organismo vivo; o esboço pode ser uma obra em potência; a obra tem propriedades intrínsecas (além de relacionais). Algumas consequências da primeira ideia para o estudo do inacabamento já foram delineadas; mostraram-se algumas implicações da segunda ideia. Falta falar sobre a terceira: se a obra tem propriedades intrínsecas, com base nelas podemos distingui-la do rascunho?

III. Atributos essenciais

Aqui defende-se que a existência de propriedades intrínsecas não é suficiente para definir rascunhos, simplesmente por não haver qualquer fator que possa ser levado em conta separadamente da relação que os rascunhos estabelecem com as obras.

O presente capítulo faz uma investigação especial daqueles atributos acessíveis à percepção que constam da obra de arte. Serão postos à prova os argumentos segundo os quais eles conferem aos rascunhos características intrínsecas. Em oposição a elas estão as propriedades não intrínsecas, aqui chamadas de relacionais, isto é, cuja descrição depende de algo situado fora do objeto ao qual tal propriedade é atribuída.

Descrever aquilo a que se chama atributo essencial é uma tarefa, no mínimo, arriscada, por se basear em geral em critérios mais intuitivos que lógicos. Será tomada uma definição acerca de propriedade intrínseca proposta por David Lewis¹⁰, e que pode ser esquematizada em quatro enunciados¹¹:

B é uma propriedade intrínseca de A se, e só se:

- (a) o enunciado que coloca B como atributo de A é inteiramente sobre A, e não sobre qualquer outra coisa;
- (b) A possui B em decorrência de como o próprio A é, e nada além dele;
- (c) A possui B independentemente de qualquer força exterior que age sobre A;
- (d) a réplica de A possui igualmente B.

1.1 Polido *versus* rude

Como foi visto no primeiro capítulo, as definições propostas por Baudelaire a respeito do rascunho colocam-no, contraditoriamente, como pré-obra e obra. Há alguns

¹⁰ LEWIS, D. "Extrinsic Properties", *Papers in Metaphysics and Epistemology*, Cambridge: Cambridge UP, 1999, pp. III-5. Paper primeiramente publicado em LEWIS, David (1983a), "Extrinsic Properties", *Philosophical Studies*, 44: 197-200.

¹¹ O esquema é parcialmente baseado na *Stanford Encyclopedia of Philosophy online*.

comentários de Baudelaire que indicam poder haver no esboço enquanto pré-obra qualquer coisa de intrínseco e acessível à percepção. A propósito dos esboços do senhor G., ele os descreve como “massas vagamente, ligeiramente coloridas”, “ligeiras indicações”, etc. Seriam também estas qualidades na aparência dos desenhos – qualidades essas elogiadas por Baudelaire e convencionalmente associadas a esboços – que dariam permissão ao espectador para, se quiserem, chamá-los de esboços?

Além disso, como foi mostrado, a perfeição dos esboços, que os aproxima ou iguala ao estatuto de obra, tem a ver com eles poderem ser apreciados como acabados. Tal acabamento estético – que nada tem a ver com o fato empírico de o artista ter terminado o seu trabalho criativo – apela a qualidades que podem ser descritas pela aparência, nomeadamente no que toca à harmonia. Daí a hipótese de que tanto aquilo que torna o trabalho do senhor G. pré-obra (portanto, esboço) quanto obra (isto é, esboço perfeito) são propriedades intrínsecas e descritas pela aparência. Admitir tal hipótese significa dizer que há algo nos esboços, e só neles, que os faz diferentes das obras finais.

Segundo uma teoria das propriedades intrínsecas, podemos reconhecer um rascunho pela presença de qualidades acessíveis à percepção. A mais convencional – e clássica – dessas qualidades é a rudeza, o caráter *bruto* do rascunho, o qual opõe-se ao *polido* da obra. Daí a rápida consideração de que o bruto corresponde ao que ainda não adquiriu uma forma definitiva, isto é, ao inacabado. O rascunho, tomado como uma versão prévia *porque* bruta, seria o oposto da obra, caracterizada como perfeita, polida.

Primeiramente, é preciso estabelecer o que é 'bruto'. Uma possibilidade, na pintura e na escultura, é determinar o nível de polidez segundo o maior ou menor afastamento do cânone clássico, sendo o claro contorno das formas uma qualidade decisiva. Seguindo esta definição, o rascunho é rascunho *porque* carece de contornos claros (como os desenhos do senhor G., *vagamente* indicados); enquanto a final é aquela que se lhe segue e é elaborada, apurada e polida até o fim. Com base no mesmo critério pode-se (e é habitual) julgar um rascunho como inferior à obra.

A premissa da forma implica que o único atributo que realmente faz de um objeto uma obra de arte são características inerentes. Já à partida, essa visão se debate com duas

dificuldades: a primeira é que a presença de contornos claros da forma não leva necessariamente à constituição de obras finais. Um artista pode ter o contorno claro dos legumes em seu quadro de natureza morta mas isso não ser ainda a obra final, e ele segue trabalhando nela por achar que lhe faltam outras coisas, como cores mais pertinentes, por exemplo. Ou uma criança pode estar a fazer um desenho como exercício escolar e ter os contornos claros da lua, sem que isso seja inserido num contexto institucional que faça da imagem uma obra de arte.

A segunda dificuldade é que, ainda que houvesse apenas propriedades intrínsecas, definir a obra final como polida não esclarece muito. Pode-se polir um pedaço de pedra até o fim, e isso não fará necessariamente dele nem uma obra de arte acabada nem mesmo uma obra de arte. Considerar 'polir' sinônimo de 'elaborar' tampouco nos ajuda: elaborar até o fim comporta inúmeras interpretações: até o material se esgotar?, até acabar o tempo reservado para a concepção de uma obra encomendada?, até a figura de um anjo pintada por um jovem aprendiz do século XVI ser igual àquela delineada pelo mestre ou pelo manual de desenho?

O caso das esculturas de Auguste Rodin é bastante lembrado como destruturador da noção ainda hoje comum segundo a qual obras acabadas são obras polidas. Rodin apresenta o bruto como elemento da obra final. Vê-se tal procedimento em *La Pensée* e *Danaïde*, entre muitas outras. Em comum entre elas, há um contraste entre o mármore bruto, não trabalhado, em geral na base inferior da escultura, e as figuras 'polidas' que dela parecem emergir.

Outra maneira de definir a polidez é por meio do grau de "realismo". Quanto mais próximo ao real, mais polida é uma obra de arte. Mas o realismo é um conceito muito vago. Por que haveríamos de julgar a *Madonna del Granduca* de Rafael ou uma escultura romana de Apolo mais realista que uma tela de Monet? As formas simétricas e a proporção de um Apolo, tal como foram concebidas na Antiguidade Clássica, não são verdadeiramente encontráveis no mundo real, mas correspondem a um ideal de beleza. Por outra parte, se os impressionistas advogavam uma arte que traduzisse as impressões sensoriais mais diretas que um homem tem ao olhar o mundo à sua volta, então não seriam

elas mais próximas ao que se chama 'real'?

Ainda que se ignorassem essas considerações, considerar um rascunho sempre e quando o objeto carecer das qualidades de polidez, seja ela traduzida pela falta de contorno nítido das formas ou pelo “realismo”, leva a equívocos evidentes que recuam muito além dos séculos XIX e XX. O estilo tardio de Ticiano, por exemplo, é marcado por pinceladas mais soltas e pelo contorno menos claro das formas.

O exemplo é dado pelo historiador de arte E.H. Gombrich¹², que analisa obras de Ticiano e Donatello – bem como o impacto de seus estilos na crítica da época, especialmente para Vasari – a propósito do crescente papel dado ao espectador na interpretação da obra de arte: na Renascença, cada vez mais o espectador é instado a usar a imaginação para preencher as imagens realizadas por certos artistas de modo menos convencional, sem todos os detalhes e rigidez que constituía então a ideia de perfeição na arte.

O crítico renascentista Vasari, citado por Gombrich, elogia o método de Ticiano, em contraste com a meticulosidade dos trabalhos mais antigos do artista.

While his early works are executed with a certain finesse and incredible care, and are made to be seen both from close up and from a distance, his last works are executed with such large and bold brush-strokes and in such broad outlines that they cannot be seen from close up but appear perfect from a distance.¹³

É esta a razão pela qual, segundo Vasari, muitos imitadores de Ticiano falharam ao julgar que o estilo tardio do pintor era executado com desleixo. Vasari também defende as características formais próprias dos rascunhos que, no entanto, algumas obras finais possuem, enfatizando que a distância do espectador em relação ao objeto apreciado joga ao seu favor. O inacabamento – definido como a produção despreocupada pelos detalhes –

¹² GOMBRICH, E.H. *Art and Ilusion – a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 2002 [1959], 6ª ed.

¹³ VASARI, G. “Ticiano”, *The lives of the artists*, Trad. Julia C. Bondanella e Peter Bondanella, Oxford: Oxford UP, 1998 [1550 e 1568], p. 503-4.

lhes confere muito mais força do que a laboriosa meticulosidade, a qual enfraquece a força do quadro e aprisiona o artista:

Artists should pay much attention to this, for experience makes it clear that from a distance all things – whether painting, sculpture, or any other similar thing – have greater boldness and force if they are well roughed out rather than well finished; because of the effects of distance, it also often seems that rough sketches, which are created in an instant of artistic frenzy, express the idea behind them in a few strokes, whereas on the other hand, great effort and too much diligence may sometimes diminish the power and knowledge of those who never know when to pull their hands away from the works they are creating.¹⁴

Por esse motivo, Vasari prefere as *Cantorie* (galeria dos cantores) da catedral de Florença esculpidas por Donatello às esculpidas por della Robbia: “(...) by executing that work in an almost entirely rough-hewn and unpolished form, so that from a distance it would look better than Luca's (as it does)”.¹⁵

Os exemplos de estilos 'não polidos' dados por Gombrich, para além de mostrar o papel do espectador, são úteis para esta dissertação porque revelam a falácia de se pensar que é possível identificar elementos inerentes e perceptíveis na definição de rascunhos. Vê-se com clareza que as obras mencionadas de Ticiano e Donatello são obras finais, isto é, levadas ao público na condição de definitivas, mas guardam características formais mais comumente encontradas em obras inacabadas e rascunhos.

1.2 A fragmentação

É verdade que muitos esboços ou obras deixadas a meio resultam em fragmentos.

¹⁴ VASARI. G. “Luca della Robbia”, *Op. cit.*, p. 68.

¹⁵ *Idem*, pp. 67-8.

Mas a mera presença de fragmentos obviamente é insuficiente para considerar um objeto como rascunho ou obra inacabada.

O frequente uso de fragmentos, como fragmentos de corpos, é outro aspecto dos trabalhos visuais de Rodin. No entanto, aqui se trata de obras finais. Seria absurdo considerar incompletas uma das diversas mãos esculpidas – por exemplo, *La main de Dieu* – porque elas não vêm acompanhadas do restante do corpo. Levar a sério a premissa é dizer que está inacabado (quer na condição de rascunho, quer na de obra inacabada), tudo aquilo que não mostra a completude de um objeto tal e como ele é. Na lista entrariam não somente as mãos de Rodin ou as bailarinas de Degas, mas virtualmente todas as obras. Retratar um objeto como ele é admite tantas variáveis quanto as perspectivas desde as quais os espectadores o veem, além de impossibilitar falar de arte abstrata ou não visual.

É interessante mencionar a distinção de Livingston acerca de três tipos maiores de fragmentos e um tipo menos frequente: 1) aquele que resulta da interrupção da execução da obra por questões externas ao agente; 2) aquele que resulta do abandono da obra incompleta por uma decisão do autor; 3) aquele fragmento romântico que satisfaz a premissa da completude genética mas que imita intencionalmente características formais do fragmento; 4) o fragmento 'propriamente dito', isto é, quando o "item is correctly taken as a part of some previously existing yet lost whole work"¹⁶. Para simplificar, pode ser dito que o fragmento é ou não intencional. Ressalva-se que tal conclusão não informa sobre a condição necessariamente fragmentária de rascunhos ou obras inacabadas; isto é, nem todo rascunho ou obra inacabada é sempre composta por fragmentos.

Se realmente houvesse propriedades ligadas à percepção entre rascunho e obra, o conhecimento delas permitiria àquele que aborda dois objectos diferenciá-los entre rascunhos e obras finais apenas ao olhar para eles. Mas do ponto de vista formal, há casos em que não se pode distinguir a obra de um rascunho. Christine Froula¹⁷ descreve *The Waste Land* de T.S. Eliot com todos os elementos usualmente imputados ao rascunho literário (vazios, forma fragmentária, justaposição de ideias), sem ser um rascunho. A

¹⁶ LIVINGSTON, P. *Op. cit.*, p. 18.

¹⁷ FROULA, C. "Modernity, drafts, genetic criticism: on the virtual lives of James Joyce's Villanelle", *Yale French Studies*, n° 89, Special Issue Drafts, 1996, pp. 113-129.

última versão dos *Cantos* de Ezra Pound, publicada em 1969, intitula-se *Drafts and Fragments of Cantos CX-CXVII*, e mesmo alguns rascunhos desta obra são considerados esteticamente indistinguíveis dos textos publicados. Em outras palavras, “draftness” pode ser uma qualidade da obra dita final.

1.3 Suportes e instrumentos

Alguém poderia dizer que a diferença entre rascunhos e obras concerne ao suporte de cada um e aos instrumentos utilizados em cada caso. Na pintura, os rascunhos são em geral feitos em papel, enquanto as obras, sobre telas. Os rascunhos, a lápis; as obras, a tinta. Na literatura, os manuscritos seriam sempre rascunhos de romances.

Esse princípio é mais facilmente aplicado (embora apenas aparentemente) à artes como a literatura, arquitetura ou pintura do que à dança, e isso talvez seja uma herança aristotélica. No Livro IX da *Metafísica*, quando Aristóteles fala do fim ao qual se dirige tudo o que se move ou se modifica, ele descreve potências que geram outra coisa além do ato, e para tal faz coincidir nesses casos o ato [*enérgeia*] e a obra [*érgon*]: “en el caso de algunas potencias el resultado final es su próprio ejercicio (...), mientras que en alguns casos se produce algo distinto (así, por la acción del arte de construir se produce una casa, aparte de la acción misma de construir)” (M, 1050a, 25-30).

Analogamente, se poderia emprestar esse raciocínio acerca da potência aos diferentes tipos de artes: aquelas nas quais “lo producido es algo distinto del próprio ejercicio” (M, 1050a, 30-32) e aquelas nas quais “no hay obra alguna aparte de la actividad” (M, 1050a, 35-36). Aqui se pode traçar um paralelo com a ideia de suportes próprios a cada tipo de arte. A ação da dança não vai além do corpo de quem dança e da ação mesma de dançar, mas a ação do arquiteto gera um resultado material que lhe transcende (ao agente e à sua ação) – por exemplo, uma casa, uma ponte, uma escola. Daí que talvez seja mais fácil identificar as formas de rascunhos nas artes que produzem um objeto material, pois em geral eles costumam ser feitos com instrumentos e suportes diferentes daqueles empregados na obra acabada.

Mas o argumento dos suportes e instrumentos não é nada mais do que uma constatação de formas habituais de se fazer arte, sem implicar qualquer normativa que obrigue a satisfação desse quesito para haver uma obra (ou rascunho). Não há necessária diferença entre suportes, por exemplo, do rascunho de uma obra literária e da obra em si. Ambos podem ser escritos em papel ou no suporte digital. Ao mesmo tempo em que manuscritos deram largamente lugar aos rascunhos feitos em computador, muitas obras antes impressas em papel começam a ser lidas no suporte digital, levando de novo à coincidência dos suportes.

Se levada a sério, a visão dos suportes faria com que todo e qualquer desenho, uma vez feito a lápis sobre papel, somente pudesse ser classificado como esboço. Veja-se o caso do ítalo-suíço Alberto Giacometti. Ele começou a desenhar como forma de treino, de exercício para a pintura e outras vezes para a escultura. O desenho, portanto, era uma preparação, e a maioria acabava mesmo sendo descartada pelo artista. Com o tempo, porém, o desenho ganhou tamanha importância para Giacometti que passou a ser concebido (e apreciado pela crítica) como obra. O desenho deixa de ser preparação para ser, nesse sentido, produto.

Aliada a essa questão, está o estilo mais tardio de Giacometti no desenho e pintura, ambos marcados por traços comuns àqueles geralmente associadas aos esboços: rasuras, sobreposições de linhas, pinceladas soltas, o efeito de apagamento da tinta em alguns locais. Tais características reforçam a impossibilidade de tratar de propriedades formais intrínsecas na distinção entre obras, rascunhos e obras inacabadas.

Além dos inúmeros exemplos que podem ser citados, o que afasta a teoria das propriedades perceptivas na definição da especificidade dos rascunhos – e também da obra de arte de maneira geral – é que ela levaria a um radical 'empiricismo estético'. O termo foi cunhado por Gregory Currie para referir a uma certa atitude crítica segundo a qual "What is aesthetically valuable in a painting can be detected merely by looking at it. Features that cannot be so detected are not properly aesthetic ones."¹⁸

¹⁸ CURRIE, G. *An ontology of art*, Basingstoke: Macmillan, 1989, p. 17. Da referida obra, que está esgotada, foi citado um excerto em LAMARQUE, P. *Work and Object*, Oxford: Oxford UP, 2010, p. 121.

A ideia geral que interessa aqui é a de que aqueles atributos que contribuem para o modo como percebemos a obra de arte como uma obra de arte poderiam ser apontados por meio exclusivo da experiência que temos com aquela obra, sendo essa experiência aquilo que nos chega pela percepção. Como ficou claro, pode dar-se o caso, e muitos casos, de haver, sim, qualidades na superfície e na aparência de um rascunho que sejam identificáveis assim que alguém olha para ele, e que permitem separá-lo correctamente da classe das obras de arte acabadas. O que não quer dizer que tais qualidades sejam intrínsecas e invariáveis na constituição de um rascunho.

IV. O argumento

O rascunho existe necessariamente em função da obra que ele projeta, e não de aspectos ou qualidades que possua separadamente dela; qualquer definição de rascunho deve contemplar tal relação. A fim de provar esta tese, será levada a cabo uma análise do conceito de *intenção* a fim de esclarecer o tipo de dependência em jogo entre rascunho e obra.

I. Definição

Em *Intention*, texto fundamental da filosofia da ação, G. E. M. Anscombe expõe três contextos nos quais está presente a intenção, para insistir que em todo caso trata-se sempre do mesmo conceito. Uma atenção particular às situações analisadas, no entanto, elucidará que há nuances distintas. Os três modos de intenção são: **1.** *ações intencionais*; **2.** *intenções com as quais uma ação é realizada* e **3.** *a expressão de uma intenção* de ação futura. De forma contrária a Anscombe, se procederá à análise dos dois últimos modos de intenção, e depois do primeiro. O objetivo final é explorar duas implicações importantes para a tese, nomeadamente a estrutura teleológica da ação intencional e a descrição de intenção como estado mental.

Para haver uma *ação intencional* (I) não basta haver um evento ou simples movimento corporal do agente. Ela deve responder a um motivo que a descreva, embora nem toda resposta (descrição) seja admissível. É o caso, aponta Anscombe, daquelas que demonstram falta de consciência do agente (“I was not aware I was doing that”) ou falta de volição (“It was involuntary”). Neste último caso, pode-se pensar por exemplo no movimento de levantar a perna quando o médico bate no tendão do joelho com o martelo de reflexo. As respostas adequadas podem ser de diferentes tipos, como “It was an impulse”, “For no particular reason” ou “I was just doodling”. Isto é, pode-se agir intencionalmente sem uma razão relevante para tal, desde que a ação não seja involuntária.

Segundo esses requisitos, alguém que esteja a chorar e justifique a ação como um contrair de músculos não estaria agindo intencionalmente – a descrição deve ir além do mero movimento físico. Também deve haver um nível mínimo de consciência por parte do agente, mesmo que a ação tenha sido desempenhada de forma rápida ou impulsiva, ou que ela seja aparentemente sem sentido. A intenção de rabiscar, por exemplo, pode ter um fim em si mesma, e ainda assim será intencional, e não involuntária.

As consequências não previstas ou não intencionais de uma ação não retiram o caráter intencional da mesma. Suponhamos que um homem jogue uma mochila pela janela e, sem querer, o objeto atinge uma pessoa que passava diante do edifício. O efeito não invalida a ação desempenhada (jogar a mochila da janela) como intencional; apenas informa que seus efeitos não eram intencionais.

A intenção *com a qual* se realiza uma ação (2) pode ser múltipla. Para explicá-la, Anscombe desenvolve um exemplo bastante intrincado: um homem bombeia água envenenada para os habitantes de uma casa habitada por políticos cruéis e suas respectivas famílias. O homem sabe que se eles morrerem haverá a chance da troca de poder por alguém melhor. Com que intenção esse homem move os braços para cima e para baixo? Ao menos as seguintes respostas podem ser corretas: ele está bombeando água; ele está fornecendo água para a casa; porque é necessária água na casa; para envenenar os habitantes da casa. A resposta 'para que um político melhor chegue ao poder' difere das demais, pois em vez de informar estritamente sobre a intenção da ação presente, trata do que possivelmente será feito no futuro.

Um ponto importante a reter é que as respostas possíveis sobre intenção ultrapassam a evidência e a observação. Quem desconhecesse as intenções do agente, descreveria a ação do homem com base no que tivesse diante dos olhos: um simples movimento do corpo, um subir e baixar de braços.

As respostas possíveis também mostram a estrutura teleológica necessariamente presente, em formas menos ou mais complexas, em todas as ações intencionais. A descrição da ação deste exemplo segue uma estrutura que consiste em várias fases de ação encadeadas com vista a um fim (ou vários). Cada descrição é escrava da seguinte, a qual

existe em relação a anterior como um fim, e em relação a posterior como um meio (“each related to the next as description of means to end”, p.46, § 26).

Uma ação assim descrita possui várias intenções, mas a principal será sempre a última da série. Noutras palavras, apesar de a descrição da ação constituir-se numa série, as etapas não são imprescindíveis à explicação como o é o fim último. No exemplo citado, a cadeia de intenções do agente pode ser resumida por 'envenenar os habitantes da casa'.

A série também mostra que existe uma estrutura auto-explicativa nas ações intencionais¹⁹. Perguntar “por quê?” trará uma resposta também a “o quê?” no tempo presente e explicará os motivos internos ao agente que resultaram em determinada ação.

Como se vê, a ação intencional depende de certas descrições, e não outras. Apesar dos exemplos dados por Anscombe, não é muito claro quando descrições aplicam-se adequadamente a ações, tornando-as intencionais, e quando isso não ocorre. Que descrições são essas e como identificá-las?

Poucas respostas são convincentes. Richard Wollheim, por exemplo, propõe a seguinte: “Corresponding to each description of an action is a thought, and an action is intentional under a certain description of what guides the person's action is the corresponding thought”²⁰. Enquanto um homem vai e volta incessantemente pela mesma rua, para usar a situação mencionada por Wollheim, podem passar inúmeros pensamentos em sua mente, e nem todos serão a descrição de sua ação. Se o pensamento responsável por guiar a ação (causá-la e dar-lhe forma) for, por exemplo, chamar a atenção da polícia, então ele é que fornecerá a correta descrição. Outros pensamentos (digamos, a respeito do frio, de uma dor nos pés, etc.) podem co-habitar sua mente, mas não descrevem a ação. Do mesmo modo, outras descrições de sua ação, como lançar sombra sobre a calçada, não tornariam a ação intencional.

Porém, à difícil pergunta sobre como selecionar adequadamente a descrição correta, Wollheim diz em seguida: “We don't. He does. It isn't he who selects the description, it is he who does.”²¹ A última afirmação significa que a intenção só pode ser

¹⁹ Essa observação é encontrada algumas vezes em FORD, A, HORNSBY, J, STOUTLAND, F. 2011. *Essays on Anscombe's Intention*. Cambridge/London: Harvard University Press.

²⁰ Wollheim, R. *Painting as an Art*, Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1987, p.18

²¹ Idem, p.18.

conhecida na prática, ou seja, por meio da ação – até aqui, muito parecido com os argumentos principais de Anscombe em *Intention*. Contudo, a sentença de Wollheim imediatamente a seguir é problemática: “Everything depends on what goes on in his head”. Se o agente não seleciona a melhor descrição, mas simplesmente age, e se tudo depende do que se passa em sua cabeça, em última análise somente ele próprio poderia descrever sua ação intencional corretamente. Deixar essa descrição para a autoridade da primeira pessoa não somente não garante que a intenção selecionada seja a que melhor descreva a ação, como uma descrição desse tipo é inacessível porque se passa no nível privado.

Há uma notória prioridade da ação na teoria de Anscombe. Por meio de situações hipotéticas baseadas na performance de ações, ela explica os modos pelos quais a intenção se apresenta, em especial a ação intencional e a intenção com que uma ação é empreendida. Fica claro desde o início que a descoberta da intenção do agente, para Anscombe, está na investigação das ações significativas, não da mente: “what physically takes place, i.e. what a man actually does” (9, §4). Nada adianta conjecturar a respeito das intenções de alguém antes de a mesma pessoa efetivamente pegar a caneta e escrever, ou levantar-se e fechar a janela. “So intention is never a performance in the mind (...) But the matters in question are necessarily ones in which outward acts are 'significant' in some way.” (49, §27)

É na *expressão de intenções* (3) onde está o maior problema. Ao tratar desse aspecto, Anscombe admite que a intenção pode ser apenas mental, como bem observou Richard Moran e Martin Stone²².

A expressão da intenção é um tipo de predição, no sentido em que ambas estão voltadas para o futuro. No entanto, pode-se intuitivamente perceber a diferença entre “Vou fazer uma caminhada” e “Vou ficar doente”, diz Anscombe. As duas afirmações projetam um devir, usam a mesma estrutura sintática, o mesmo tempo verbal e estão sujeitas a objeções. No primeiro caso, porém, o sujeito informa a respeito das estimativas que tem em relação a uma situação vindoura que, em geral, não está em suas mãos – trata-se de uma previsão; no segundo, expressa a intenção de fazer algo, ou seja, não faz uma estimativa, mas uma declaração de intenções.

²² MORAN, R. e STONE, M. 'Anscombe on Expression of Intention: an exegesis', in FORD, A, HORNSBY, J, STOUTLAND, F. 2011. *Op. cit.*, pp. 33-75.

A pergunta-chave é a seguinte: o que acontece quando alguém não realiza a ação que intencionava? Se já é difícil descrever ações intencionais, muito mais é falar de intenções sem ações. Anscombe cita a hipótese de alguém que tem uma intenção mas nada faz para desempenhá-la, quer porque o impediram de tal quer porque ele mudou de ideia. Por exemplo, o homem do nosso exemplo que queria atirar a mochila pela janela pode ter sido dissuadido de fazê-lo por sua esposa ou porque achou melhor deixar a mochila no sofá. Em qualquer dos casos, Anscombe diria: “intention itself can be complete, although it remains a purely interior thing” (9, §4).

A intenção, portanto, pode ser concebida como algo psicológico, um estado mental, cuja existência é independente de ações. Fica assim clara a existência de dois tipos de intenções em Anscombe: uma depende de comportamentos que resultam em ações no mundo; a outra existe em função de ações que um sujeito se propõe desempenhar, mas que finalmente podem permanecer como um estado interior. Apesar de diferentes, Anscombe as vê sob o mesmo prisma. As implicações mais sérias dessa aceção para o inacabamento e os rascunhos serão tratadas mais adiante.

Outros teóricos deram bastante relevância àquilo que em *Intention* não foi muito aprofundado, tornando as intenções em estado mental o modo mais básico de intenções e o primeiro passo para o estudo de tal conceito em ações. Paisley Livingston – mencionado no capítulo 1 desta dissertação aquando da distinção entre inacabamento estético e genético –, é um exemplo²³. Em linhas gerais, os enunciados abaixo dão conta de como definir intenção para Livingston:

- a) Uma intenção é, de maneira geral, uma atitude mental proposicional, isto é, que se propõe a desempenhar uma ação;
- b) A intenção deve ser considerada relevante para o agente;
- c) O conteúdo da intenção é um plano para executar uma ação;
- d) Uma atitude executiva é aquela que se toma diante de um plano que intenciona algo;

²³ Em *Intentionalism in Aesthetics* (1998), Livingston inicialmente coloca as consequências práticas como requisito da intenção, isto é, admite-a somente no sentido em que a ela é seguida uma ação, mesmo que os resultados não sejam os esperados pelo agente: “Intentions are mental states having semantic contents, various psychological functions, and *practical consequences* – but not always the targeted results.” [grifos nossos]. Porém, mais tarde Livingston admite que intenção pode existir apenas em estado mental. (Ver: *Art and Intention – a philosophical study*. Oxford: Oxford UP, 2005.)

e) Há uma determinação do agente de fazer aquilo que intenciona, mesmo que a ação por fim não se realize;

f) Há uma diferença temporal entre intencionar fazer algo e fazê-lo

A intenção, assim entendida, é uma atitude mental e executiva que traz em si os ingredientes necessários para atingir o fim desejado, formando um plano; um estado psicológico minimamente consciente dos meios e dos fins, sendo a realização do fim a realização de uma ação.

É verdade que há zonas de contato entre intenção e sentimentos ou estados ligados às noções de avaliação e motivação, como o querer, o desejar, o acreditar etc. Mas a intenção não se confunde com eles. Ela não é meramente um desejo, tomado de maneira geral: alguém deseja ser um político, mas não tem qualquer pretensão para agir em prol da realização desse desejo; logo, não se trata de uma intenção. Tampouco é sinônimo de uma crença, pois um doente pode acreditar firmemente que vai morrer, sem ter a intenção de tal. Embora o desejo e a crença possam fazer parte da intenção e ajudar a criar o plano intencional, não o fazem necessariamente. Mesmo a presença de um plano com meios e fins não é suficiente; é preciso a intenção de executá-lo, mesmo que ao final não se consiga.

Para uma ação ser intencional, Livingston defende que a intenção deve ser relevante para o agente. Essa informação é importante, pois acarreta a exclusão de situações usualmente interpretadas como sendo ações intencionais. Por exemplo, os “olás” automáticos que às vezes as pessoas dizem ao entrar num elevador ou o ato de rabiscar aleatoriamente. Este último havia sido acomodado na teoria de Anscombe como intencional. A depender de Livingston, alguém que rabisque num bloco de notas quando fala ao telefone não exerce uma ação intencional. É claro que isso abre o problema, ignorado pelo autor, de identificar no agente o grau de consciência ou inconsciência do qual a noção de relevância depende. De todo modo, parece que a relevância é um critério importante na descrição de ações intencionais.

Quando o tema é a intenção artística, é ainda mais difícil encontrar uma definição não controversa. Wollheim, por exemplo, tenta fugir do que considera noções quer excessivamente restritas da intenção (a qual dita exatamente como a obra de arte deve ser),

quer muito abrangentes (tudo o que se passa na cabeça de um artista enquanto executa uma obra). A saída para ele é definir o termo como tudo aquilo que tenha levado um autor a pintar do modo como tal autor o faz. Incluem-se aqui desejos, pensamentos, crenças, sentimentos etc.: “'Intention' best picks out just those desires, thoughts, beliefs, experiences, emotions, commitments, which cause the artist to paint as he does.”²⁴

Porém, essa é uma proposta, ao mesmo tempo, abrangente e restritiva. Abrangente porque aquilo que leva o autor a pintar da sua maneira tende a ser tão vasto e contraditório que dificilmente poderia ser incluído sob o mesmo conceito. Quem admitisse a arte como uma extensão contínua da vida incluiria na intenção fatores que levaram o indivíduo a ser como ele é ou a agir do modo como age: ter reprovado a disciplina de Química na escola secundária, o desejo de ser famoso, um passeio inesquecível a uma montanha etc.

A proposta também é restritiva porque desconsidera, segundo Livingston, aquelas intenções que não foram realizadas na obra. Mas o caminho oferecido por Livingston também é difícil de ser tomado na prática: a intenção, se pode ser apenas mental, deveria conseguir abarcar também o que ficou de fora da obra. Intenções, por exemplo, que foram posteriormente descartadas pelo artista. Como distinguir o joio do trigo?

2. Rascunhos e intenções

Uma vez oferecido um panorama crítico sobre intenção e destacados os aspectos importantes, em especial a teleologia e o estado mental, em que isso interessa para o rascunho? Em primeiro lugar, um dos grandes argumentos dos estudiosos dos rascunhos, em especial da Crítica Genética, é intencionalista: buscar nos rascunhos os vestígios da intenção do autor que ajudam a ler a obra e enriquecer suas possibilidades de interpretação. Quando as intenções aparecem na obra de maneira obscura ou escondida, o recurso ao rascunho é considerado por eles ainda mais promissor.

Por intencionalismo chamam-se, de maneira geral, as teses segundo as quais:

a) As intenções do artista são peças fundamentais da criação da obra de arte e da sua

²⁴ WOLLHEIM, R. *Op. cit.*, p.19.

interpretação;

b) Ao menos algumas dessas intenções estão na obra e podem ser conhecidas por meio da análise da obra; outras podem ser conhecidas pela análise de outros materiais (correspondência, rascunhos etc.);

c) Conhecer as intenções do artista é necessário para determinadas e adequadas interpretações da obra.

As disputas em torno do intencionalismo dizem respeito aos inúmeros desdobramentos que as três afirmações podem ter. Por exemplo, em relação ao lugar onde devem ser investigadas as intenções. Pode haver intenções que não estão presentes na obra – quer porque permaneceram como estado mental, quer porque foram posteriormente abandonadas e, em última instância, não formaram parte da obra. Há quem defenda que as intenções que estão na obra precisam de outras fontes para serem melhor conhecidas, interpretadas, reforçadas ou contraditas; pode-se fazê-lo recorrendo aos manuscritos, correspondência etc. Em todo caso, a obra coloca-se como fonte insuficiente para certas interpretações que buscam as intenções do artista.

Outra disputa diz respeito à relação entre intenção e obra. Para alguns, há uma coincidência entre as intenções do autor e os significados plasmados na obra. Conhecer uma é necessariamente conhecer a outra; pode-se mesmo saltar de uma à outra, visto que funcionam como espelho. Na prática, tal aceção permitiria ao crítico ignorar as eventuais falhas dos artistas. Um escritor pode ter uma intenção de escrever uma peça de teatro de humor para fazer o público rir, mas o resultado gerar reações de desespero, tristeza, agonia. Ou pode ter tido uma intenção menos louvável do que aquela interpretada pelos leitores. Veja-se o caso de T.S.Eliot. Na opinião do júri que o condecorou com o Prêmio Nobel em 1948, sua obra de maior projeção, *The Waste Land*, “aims at describing the aridity and impotence of modern civilization (...) it has proved that its catastrophic visions still have undiminished actuality in the shadow of the atomic age.”²⁵. Segundo o autor, contudo, ele nem sequer sabia o que estava a escrever, queria apenas desabafar: “One wants to get something off one's chest. (...) I wasn't even bothering whether I understood what I was

²⁵ Discurso de entrega do prêmio proferido por Anders Österling em 10 de Dezembro de 1948. Ver: Nobel Media AB 2013. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1948/press.html

saying.”²⁶

É claro que a afirmação de Eliot não deve ser tomada necessariamente como a intenção dele quando escreveu o poema, mas o que ele disse anos depois sobre qual teria sido sua intenção ao escrever o poema. As frequentes respostas evasivas do poeta acerca de suas intenções abrem muitas possibilidades de interpretação: ele não quis assumir quais foram as suas 'verdadeiras' intenções; não há 'verdadeiras' intenções; para ele, não cabe ao autor decidir a intenção maior do texto; a intenção não é algo que o autor tenha consciência no momento da escrita e, quiçá, nem mesmo depois; é um trabalho do crítico descobrir as intenções do autor. De todo modo, é interessante pensar que a descrição das intenções pelo próprio autor é já uma interpretação, e como tal pode variar segundo as circunstâncias, a finalidade, o tempo que decorreu desde a execução da obra etc.

Deixando de lado acepções inflacionárias da intenção artística como espelho do significado da obra, é uma premissa óbvia a de que tanto rascunho como obra são objetos intencionais. Em determinadas situações, pode ser enriquecedor debruçar-se sobre o primeiro para enriquecer interpretações acerca do segundo. Agora, é necessário investigar de que maneira o conceito de intenção abre possibilidades e dificuldades na definição do rascunho.

Como a intenção pode descrever o rascunho? Um rascunho, desde esse ponto de vista, resulta de uma ação que constituirá um plano para orientar uma outra ação. Na condição de plano, o rascunho é necessariamente intencional, isto é, voltado à realização ou ao menos à tentativa de realização de uma ação. O plano, de forma esquemática, mostra tanto o objetivo a ser alcançado – ou seja, a ação a ser desempenhada – quanto os meios para se chegar a ela. A ação que interessa aqui é de um certo tipo, nomeadamente aquela que o artista empreende para executar obras de arte. Portanto, o rascunho na arte é um plano que orienta a ação de criar uma obra. Não há necessidade de o rascunho já conter uma intenção tão específica como escrever uma elegia ou uma peça teatral em quatro atos, mas geral o suficiente para abranger a ação de executar uma obra de arte.

²⁶ Devo a Rodrigo Abecasis a lembrança do exemplo. “TS Eliot, The art of poetry n°1”, entrevista feita por Donald Hall. *Paris Review*, Spring-Summer, 21, 1959.
<http://www.theparisreview.org/interviews/4738/the-art-of-poetry-no-1-t-s-eliot>

Para a definição de rascunho aqui proposta, no entanto, o caráter material é imprescindível e não basta haver plano mental. Um agente que, hesitante, cria certos versos em pensamento, sem enunciá-los, tem ideias para um poema, mas não o rascunho de um poema. No momento em que ele torna a ideia evidente, por um meio acessível à percepção, aí nasce o rascunho. O rascunho precisa de uma exposição, uma execução, mas que poucas vezes chega até o leitor. Um esboço é um objeto que pode ser apontado, identificado, separado da obra. Portanto, ele é *um plano acessível à percepção que orienta a ação de criar uma obra*. (Tese 1)

No caso da dança, o fato de o fim ser a própria ação de dançar não afasta a possibilidade de haver um lugar de preparação para a obra. Os ensaios são a preparação da obra-ação última e, nesse sentido, funcionam como planos. Por serem performances, e não objetos, não se pode guardar a peça de dança ou seu ensaio como se guardam esboços de pinturas. Mesmo que se façam registros (em vídeo, por exemplo), não se estaria a guardar a performance, mas a fazer uma *outra coisa* – no limite, uma outra obra – com linguagens específicas e diferentes da performance.

Em tese, se se admite a existência de planos preparatórios – os ensaios – na dança pode haver o que aqui se chama de rascunhos. Contudo, chamá-los assim esbarra na falta de hábito ou convenção e torna a descrição nesses termos contra-intuitiva – ninguém fala acerca de “rascunhos da dança”. Esse ponto será desenvolvido no capítulo “Uso e contexto”.

O paradoxal é que, ao mesmo tempo que precisa ser enunciado para existir, não bastando estar presente mentalmente, o rascunho pode ser descartado sem que ninguém tome conhecimento de sua existência e sem que seu desaparecimento implique o desaparecimento da obra. Além das eventuais diferenças dele em relação à obra no nível das intenções mais específicas, ele não coincide materialmente com ela; é um *exemplar numericamente diferente da obra final* (Tese 2), mas a ela atrelado numa relação de dependência.

O rascunho depende da obra, mas a obra prescinde do rascunho. Uma aquarela que tenha sido primeiramente concebida a lápis e depois pintada por cima, sobre o mesmo suporte, não deixou qualquer esboço e portanto não pode ter seu processo de elaboração

refeito a partir dele. O esboço pode ter até existido durante a execução da obra. Ele apenas se tornaria materialmente possível se fosse olhado retrospectivamente a partir da obra. Todavia, ao olhá-lo sob essa perspectiva, já não há mais esboço, pois a obra o suplantou. Para todos os efeitos, portanto, não existe esboço.

3. Temporalidade

Por mínima que seja, deve haver uma diferença temporal entre intencionar fazer algo e fazê-lo. Portanto, a intenção jamais pode vir depois da ação, se esta for caracterizada como intencional. Antes de abrir uma porta deve-se intencionar abri-la, em outras palavras, ter uma disposição voltada à realização desse objectivo. Se a corrente de vento a abre ou se alguém o faz involuntariamente, esse gesto não é caracterizado como intencional. Antes de criar uma obra, é preciso intencionar fazê-lo. A refutação de tal argumento com base em casos nos quais uma obra começou a ser realizada sem intenção não difere do argumento mais geral segundo o qual uma obra nem sempre é intencional. Esse tipo de argumento não questiona de verdade a precedência da intenção sobre a ação, mas a própria noção de intenção na arte, pelo que não será considerado como um contra-argumento. Apesar das diferentes descrições de intenção artística, a ideia geral de sua existência – uma premissa deste trabalho – é hoje tão amplamente aceita que não será discutida²⁷.

Dizer que a intenção precede a ação não quer dizer necessariamente que 'primeiro pensamos, depois agimos', como se não houvesse ações impulsivas. Sobre esse tópico, há alguns esclarecimentos: o primeiro é que intenção não é meramente pensar, mas ter uma atitude propositiva para realizar uma ação. Em segundo lugar, há ações sem intenção, portanto que não foram precedidas por um plano mental tal que as descreva como intencionais, dando-lhes um motivo. Por último, aquilo que no cotidiano é chamado 'ação impulsiva' é aquela cuja intenção está temporalmente muito próxima da ação e/ou não prevê todas as consequências ou efeitos colaterais da ação.

²⁷ Há casos inclusive em que a falta de informação a respeito da intenção impede considerar certos objetos arte. E.H.Gombrich critica a ideia de que as pinturas das cavernas possam ser obras de arte, afirmando ainda não se saber ao certo *com que* intenção foram realizadas. Ver: GOMBRICH, E.H. *Op. cit.*

A temporalidade da intenção é direcionada ao futuro, mas a distância entre o intencional e o agir pode ser minimizada de tal forma a tornar ambos *quase* concomitantes, mas nunca coincidentes. A intenção não acontece apenas antes da ação, mas funciona de modo a sustentá-la em seu desenrolar. Seguindo tal raciocínio, é intencional não apenas o início de uma composição, mas toda ela, mesmo que dure anos, como é o caso do romance *Madame Bovary*, que levou cinco anos para ser composta (entre 1851 e 1856)²⁸.

Composições realizadas por meio da improvisação também resultam de ações intencionais, mesmo que o tempo da intenção pareça esbarrar no da ação. Nesses casos, a intenção é criar uma obra com uma atitude de certo tipo, nomeadamente uma atitude improvisada.

Se é verdade que 1) o plano é o conteúdo de uma intenção, 2) que a intenção precede a ação, e 3) que os rascunhos são planos materiais e intencionais que resultam de uma ação mas visam uma outra – isto é, a ação de executar obras de arte de uma certa maneira –, então *a concepção dos rascunhos deve ser prévia à obra*. Essa é uma condição necessária.

O rascunho, definido como um plano intencional material que orienta a ação artística, requer um plano mental anterior a ele cuja ação nele resultou. Em outras palavras, o rascunho vem de onde? Ele precisa, sim, de uma intenção para que seja criado, e conseqüentemente um plano mental, mas já não há mais passos para trás nem qualquer jogo de bonecas russas. Uma vez criado, os passos são todos para frente. Isto é, o rascunho projeta um futuro – um futuro que é a obra. Ou que poderia ser a obra. Segundo as teses até aqui testadas, não há garantias de que surgirá uma obra em seguida a ele, mas somente a *intenção*. A obra, em relação ao rascunho, seria sempre uma contingência.

A precedência do rascunho em relação à obra é o que possibilita ter na data um dos fatores essenciais para a identificação e o estudo do chamado *avant-texte* (ver Introdução). A obra final, por ter um marco temporal muito preciso, consegue estabelecer o que vem antes e depois.

É importante fazer alguns esclarecimentos. Se o rascunho precede a obra é enquanto exemplar numericamente distinto dela. Não se quer sugerir qualquer tipo de

²⁸ LECLERC, Y. (ed). *Plans et scénarios de Madame Bovary*. Paris: C.N.R.S., 1995.

correspondência entre o par rascunho-obra e intenção-ação. Localizar a intenção no rascunho e a ação na obra é uma conclusão incorreta. O rascunho possui intenções e é resultado de ações, do mesmo modo que a obra.

Agora é preciso clarificar que há dois tipos de intenção subjacentes no raciocínio sobre rascunhos e obras que vem sido desenvolvido. Um tipo é de caráter mais geral e relaciona-se com a decisão de uma pessoa de criar algo por meio da linguagem artística, ainda que a intenção seja vaga. O agente pode não saber que vai escrever um soneto, mas sabe que vai escrever – e que vai usar uma linguagem poética, pois não intenciona escrever uma lista que lhe sirva para orientar as compras no mercado.

A ação de *começar* a escrever um poema deve ser precedida pela intenção de escrevê-lo e implica disponibilizar as condições favoráveis para que a ação tenha lugar – pegar um lápis e um papel, por exemplo. O pegar o lápis e papel, aqui, faz parte do plano intencional de escrever um poema. Essas pequenas ações são co-relatas à principal e, desse modo, funcionam como uma preparação para a ação da escrita.

A intenção primeira e geral, portanto, localiza-se antes do início da ação, mas não desaparece: permanece até o desfecho da ação, mesmo que conviva com inúmeras outras intenções e que a ação seja intermitente e/ou demorada, ou inclusive que finalmente não corresponda ao plano inicial. Alguém que esteja a pintar pode, *enquanto* pinta, intencionar ir ao cinema, conversar com um amigo, beber água etc. A ação de pintar pode ser interrompida por um momento de descanso, pela ação de atender alguém que bate à porta. Quando ela for retomada, contudo, seguirá sendo intencional. Essa explicação acerca de intenções é de caráter geral e aplica-se a todas ações intencionais.

Outro tipo de intenção – ou intenções – de que é preciso falar é aquela que possui um valor hermenêutico. Ora, a intenção geral também pode ser interpretada. Afinal, descrever uma ação e expor a intenção *com que* ela é executada é interpretar a mesma ação e a respectiva intenção. Porém, descrever a intenção *geral* de criar uma obra, justamente por seu caráter tão amplo, não leva a conclusões além daquela que descreve a obra de arte como um objeto intencional. As inúmeras obras de arte, no entanto, possuem intenções particulares, mais específicas. Elas são importantes e decisivas quer para a execução da

obra pelo artista quer para a interpretação da obra pelo leitor.

Sob a perspectiva do artista, esse tipo de intenção (*intenção particular*, por assim dizer) pode existir antes da execução da obra, mas será construída e modificada *durante* o processo de produção artística, o qual inclui a fatura dos rascunhos. Portanto, ela está presente tanto nos rascunhos quanto na obra. Enquanto a intenção geral é sempre a mesma (produzir uma obra), a particular é múltipla: construir um narrador que pareça neurótico, criar um ambiente de claustrofobia, criticar o sistema financeiro, criar uma cena onde apareçam os personagens brigando etc. Ainda mais importante, as intenções particulares transformam-se durante a ação de execução. Por isso muitas vezes ler os rascunhos ajuda a interpretar certa obra, pois é possível analisar os vários percursos do autor na elaboração de suas intenções, que podem ter sido inclusive descartadas na obra final.

É comum que artistas falem sobre as intenções ao escreverem suas obras pouco ou muito tempo depois de as terem escrito e publicado – como no exemplo de Eliot. Isso abre a possibilidade de que tais intenções sejam reinterpretadas, podendo não coincidir com aquilo que o autor intencionava *enquanto* escrevia a obra. De todo modo, falar sobre intenções é sempre uma atividade hermenêutica, e portanto todo discurso do autor sobre intenções numa dada obra não pode figurar como um dogma ou algo que seja necessária e empiricamente verificável no texto.

As intenções particulares não existem só na ação do artista, mas do público. O leitor também cria intenções para o texto na atividade interpretativa, embora elas não necessariamente correspondam àquelas que o autor considerava como válidas. Isso ocorre por vários motivos. Entre eles, o autor pode não ter sido bem sucedido. Mas, fundamentalmente, as intenções variam porque também decorrem de uma interpretação. É por isso que os críticos continuam escrevendo sobre obras que já foram objeto de interpretação anterior.

Nessa atividade de interpretar intenções particulares, o crítico estuda o texto, mas também pode recorrer a materiais fora dele – correspondências, comentários... e rascunhos. Na análise de rascunhos, há um outro tipo de temporalidade. O olhar do intérprete já não é para o futuro, como era o do artista durante a execução da obra, mas

para o passado.

A precedência do rascunho em relação à obra sobre a qual se falou esbarra em dificuldades. A obra pode não ser literalmente a última versão concebida pelo artista. Um poeta escreve um poema, faz diversas alterações nele e depois decide publicar a terceira versão, não a última (suponha que havia oito versões). O rascunho teria sobrepassado temporalmente a obra? Não. Claro está que, mesmo sem ter sido *literalmente* a última versão, a obra só passou a ser obra depois que todas as alterações foram feitas e o autor escolheu uma delas como a que seria a definitiva. O rascunho, portanto, precedeu a obra.

A questão a ser retida é o que se considera a última versão: aquela cuja concepção veio cronologicamente depois das demais ou aquela que coincide com a escolha do autor sobre qual deve ser a versão definitiva. Parece que, se a primeira opção é aplicável na generalidade dos casos, a segunda evita confusões, inclui situações menos usuais e estabelece um tipo comum de última versão. Embora usualmente dá-se o caso de a obra corresponder à última versão que um autor realiza na cronologia da execução de um certo objeto, nem sempre isso ocorre, e daí a necessidade de encarar o 'último' como o que corresponde à *decisão* derradeira do autor a respeito do objeto que será levado a público. Para finalizar esta secção, conclui-se então a tese acerca da temporalidade: *A concepção dos rascunhos deve ser prévia à publicação da obra* (Tese 3).

4. Publicação

O marco temporal da obra é estabelecido pela publicação, tomada aqui num sentido amplo, ou seja, o tornar público. Para a obra existir, ela necessariamente precisa ser levada a público. Geralmente, há um ponto fixo na linha do tempo da criação artística onde a obra 'vem à tona' após a sua execução pelo artista. Primeiro o artista a executa enquanto objeto, em seguida ela é levada a público e apreciada como obra. A transição de um artefato²⁹ à condição de obra final costuma ocorrer num período preciso, como já foi dito, o

²⁹ Aqui usa-se o termo artefato num sentido amplo o suficiente para incluir elementos diversos como o livro, o quadro, a peça de teatro, a performance, etc.

que permite a reconstituição do seu passado, da cronologia das etapas de sua execução e, assim, abre passo para a localização e análise do que seriam os rascunhos.

Darren H. Hick utiliza a metáfora do xadrez para explicar em que consiste a publicação. O jogador pode segurar a peça e ensaiar movê-la como quiser sobre a mesa, mas a manobra realiza-se somente quando o jogador a deixa sobre uma posição e retira a mão: “The matter is irrevocable, being both literally and figuratively out of your hands.”³⁰ Entretanto, a publicação nem sempre se dá de forma sincrônica e exata. O momento do *release* (não por acaso frequentemente usado como sinônimo de publicação, como faz notar Hick) pode tardar.

A publicação não necessariamente coincide com a primeira noite de autógrafos por ocasião do lançamento de um livro ou com a *vernissage* que inaugura uma exposição das novas esculturas de um artista. Mesmo uma exposição dos recentes trabalhos de um pintor não dita a data associada a cada um deles. Trabalhos de diferentes períodos podem ser por primeira vez expostos conjuntamente, sem que a data da exposição seja a referência para definir a da obra. Nesse sentido, a data da publicação corresponde ao fim literal do processo de elaboração da obra.

No cinema, a data de um filme é relativa ao ano de produção, mesmo que ele tenha tardado muito tempo a ser estreado. No entanto, uma obra literária já completa cujo autor tenha tardado anos em publicar terá em geral a data de quando tornou-se pública, e não de quando o autor a terminou. O contista brasileiro Amílcar Bettega publicou *Os lados do círculo* em 2004, na esteira do êxito alcançado com seu livro anterior. Apesar de a obra, segundo o autor, já estar pronta quase uma década antes, a data de quando foi editada e tornada pública. Deve-se também ter em conta que no momento da edição eventuais alterações são feitas à obra. Casos assim são abundantes.

Algo diferente acontece quando o escritor morre antes da publicação. Em geral, a data da obra coincide com a última alteração nela feita por parte do autor, mesmo que o editor efetue mudanças póstumas. Os textos d'*O Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa foram provavelmente concebidos de 1913 até a morte do autor, em 1935, embora a

³⁰ HICK, Darren Hudson. “A reply to Paisley Livingston”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 66, N° 4 (Fall, 2008), p. 396.

organização seja póstuma e tenha ficado a cargo dos editores. As datas das edições da obra não se sobrepõem, como é óbvio, àquela da concepção dos poemas.

Além do tempo entre o término da obra pelo artista e sua subsequente exposição, há o tempo exigido pelo próprio processo de publicação da obra, mais demorado naquelas obras onde a publicação e a própria criação desenrolam-se diante do público, como as artes performáticas, mas não somente. Por isso, uma obra pode estar 'em processo de publicação' por muito tempo. O exemplo das catedrais medievais é o mais notório, pois sua construção costumava atravessar séculos. A catedral de Estrasburgo, por exemplo, foi construída entre 1176 e 1439. Somente finda a execução do edifício é que pode-se, a rigor, considerar o edifício como obra final. Até então, ele é uma obra inacabada.

Partes de uma mesma obra podem vir à tona separadamente em tempos distintos, tornando bastante longo o processo de tornar público. É o que acontecia com as ficções em folhetins ("roman-feuilleton"), invenção francesa do século XIX que teve entre seus expoentes Honoré de Balzac. É curioso que *Illusions Perdues* tenha tido um modelo heterogêneo de publicação que durou anos (de 1836 a 1843), com algumas partes impressas em livro, outras em folhetim³¹. Até que não fosse impresso o último capítulo, a obra a rigor não pôde ser considerada completa. Interessante notar que nesse modelo seriado de publicação na imprensa às vezes ocorriam alterações entre a versão do folhetim e aquela posteriormente impressa em livro. Mesmo assim, é comum que a obra em livro tenha a data da publicação em folhetim, podendo abranger meses ou anos.

A publicação seriada também acontece com as encenações teatrais. O texto dramaturgico seguiria a mesma lógica de textos literários, mas a encenação, não. Costuma-se, contudo, situar o tornar público da encenação original no ano da primeira apresentação. A comédia *Trair e coçar é só começar*, um dos maiores sucessos de público no Brasil, foi escrita por Marcos Caruso em 1979. Está em cartaz desde 1986. Diz-se, portanto, que a peça é de 1979 para referir-se ao texto, mas a encenação varia e precisa ser especificada.

À diferença do teatro, que compreende duas obras claras com tipos de publicação

³¹ Para detalhes sobre o processo de publicação da obra, ver *Illusions perdues (1837-1843)*, dossiê de estudo estabelecido por Mireille Labouret e Nicole Billot, especificamente a seção *Histoire du texte*, em: <http://www.balzac-etudes.paris-sorbonne.fr/balzac/index.php?section=1&part=1>

particulares, isto é, o texto e a encenação, a obra de dança é a própria peça. Ainda assim, é possível determinar quando foi tornada pública pela primeira vez, período aceito para fixar a data da peça.

Para além disso, o tipo de publicação tem de ver também com aquilo a que Nelson Goodman³² chamou de artes monofásicas e difásicas. As primeiras são realizadas num ato único, não funcionam como meio para um fim. No momento em que um livro é publicado, nasce a obra, e não o meio para outra coisa (por exemplo, para leituras orais). O mesmo não ocorre com as artes difásicas, as quais colocam o problema da diferença entre terminar uma obra e a obra final; são divididas em duas fases de execução, e só após a última considera-se a obra completa.

Termina-se uma composição musical quando a partitura está pronta, mas enquanto a execução não for realizada, não se completará a obra. Isso porque, segundo Goodman, a partitura é um meio para se obter execuções. A gravura também é difásica. A matriz requer assim mesmo a impressão sobre uma superfície para que a obra seja considerada final. Um visitante que hipoteticamente veja a chapa de madeira da *Batalha dos deuses marinhos* numa exposição não pensará que ela é a obra de Andrea Mantegna, mas sua matriz.

Na fotografia ocorre um processo interessante. Considera-se o momento em que ela foi tirada como referência para datar a obra. Mas uma fotografia pode ter sido tirada num dado momento e permanecido no negativo até muitos anos depois. Ninguém dirá que, nesse caso, a obra é datada do ano em que foi revelada e tornada pública, mas, sim, do ano em que foi captada. Isso sugere que a criação da fotografia dá-se no momento da tomada da imagem, apesar de ela de fato só passar a existir como obra uma vez finalizado o processo de revelação fotográfica e de publicação.

A discussão a respeito de quando acontece a publicação é pertinente para delimitar o surgimento da obra final e, assim, reconstituir seu passado e seu(s) rascunho(s). Todos esses exemplos mostram que a publicação pode ou não coincidir com o momento do fim da execução da obra. Em todo caso, obra final é aquela referendada pelo autor como definitiva. Isso tem de ver com a *decisão* do criador a respeito de quando parar uma obra,

³² GOODMAN, N. *Op. cit.*

não necessariamente coincidente com a publicação. Ele referenda o objeto como aquele definitivo, ou seja, no qual já não serão feitas alterações.

A decisão de parar o trabalho criativo e referendar a obra como definitiva é difícil de ser rigorosamente explicada, uma vez que ocorre na esfera privada. Não significa necessariamente uma satisfação por parte do autor, tampouco que a decisão coincida com a última versão do trabalho – como aliás foi mencionado – uma vez que o autor pode retroceder a um estado anterior da obra para reconhecê-lo como o definitivo. É o que acontecia com Chopin, conforme o testemunho de George Sand, sua companheira por nove anos, a respeito da fase tardia do músico: “Ele passava seis semanas numa página para acabar escrevendo como tinha feito no primeiro esboço.”³³

A decisão nem sempre é tomada pelo autor quando vivo, mas precisa ser referendada por ele. A luso-francesa Maria Helena Vieira da Silva, por exemplo, admitia que era seu marido, o também pintor Árpád Szenes, quem decidia quando a obra estava pronta, uma vez que a própria não conseguia parar de pintar. Mas ela aceitava a decisão, tornando-a em última análise também sua. Em caso de obras póstumas, por exemplo, é difícil garantir que o autor não faria mais qualquer alteração, sendo a decisão final geralmente do editor.

Pode-se agora avançar para a próxima definição: *a obra final é aquela obra publicada cujo autor não admite explicitamente a necessidade de correção ou alteração, e coincide com o fim do processo criativo, o qual pode ou não ser satisfatório* (Tese 4)³⁴.

5. Teleologia

A esta altura é necessário resgatar o conceito de teleologia implicado na teoria de Anscombe. Conforme foi visto, descrever a intenção *com que* foi realizada uma ação põe à vista a estrutura teleológica presente em toda intenção. Ela possui um objetivo final, está

³³ SAND, George. “Histoire de ma vie”, in *Oeuvres autobiographiques*, Vol II, ed. George Lubin, Paris: Gallimard, 1971, p. 446. Citado em KALLBERG, J. “Chopin and the aesthetic of the sketch: a new prelude in Eb minor?”, *Early music*, Agosto 2001, p.409. Tradução do excerto nossa. No original: “Il passait six semaines sur une page pour en revenir à l’écrire telle qu’il l’avait tracée du premier jet.”

³⁴ Esta tese foi pensada a partir de elementos colocados por Darren e Livingston em suas obras já citadas.

voltada para ele e intenciona realizá-lo, mesmo que para tal necessite de outras ações menores. Alguém quer comprar um detergente e, para tal, entra num mercado, retira o objeto da estante, dirige-se à fila no balcão de pagamento e efetua a compra.

A teleologia também torna-se aparente nalgumas das teses levantadas neste capítulo, nomeadamente ao definir o rascunho como um plano acessível à percepção que orienta a ação de criar uma obra e ao apontar a necessidade de ele ser concebido cronologicamente antes da publicação da obra para ser o rascunho dessa mesma obra. A existência do rascunho, enquanto objeto intencional, depende da obra.

A primeira aposta desta secção é insistir que, se o rascunho é um plano direcionado ao futuro, então ele está infalivelmente ligado à obra em termos de intenção, isto é, a intenção de que a obra possa ou pudesse se realizar. *O rascunho depende de intenções de obras, não necessariamente de obras* (Tese 5). Há ações realizadas com ou sem sucesso, como há intenções das quais não resultam ações. Sendo o rascunho um plano material intencional que projeta a obra, pode dar-se o caso de sua intenção geral de atingir uma obra não seja realizada. O artista pode não conseguir desenvolver a obra ou abandonar sua execução, e à primeira vista isso não retiraria às versões preparatórias o estatuto de rascunho.

Aqui novamente é preciso reforçar que este trabalho não faz uma equiparação de obra = ação e rascunho = intenção. Ambos são intencionais e resultam de ações. Porém, o rascunho possui a condição de plano, na medida em que projeta uma obra a ser executada. Como tal, pode falhar ou vingar. A obra, ao contrário, não possui o caráter de plano. Uma vez que surge, que vem a público, seu sucesso ou fracasso tem a ver primordialmente com apreciações e juízos de valor por parte do espectador.

É fácil notar que o rascunho possui um caráter de promessa: prediz outra coisa, promete uma obra que nem sempre chega a cumprir, está comprometido em ser a versão preliminar daquela que, talvez, lhe siga. Ele está aberto a rasuras e correções, enquanto a obra final potencialmente já não acolherá mais alterações – ou pelo menos significativas e perpetradas pelo autor.

É pelo rascunho ter o *uso* de um plano, e não de uma obra, e por, usado e lido como

plano, depender da intenção de obra que lhe move, que o seu valor é frequentemente considerado menor que o da obra e até mesmo acessório; ele é, enfim, uma preparação para outra coisa. Interessante também que quando essa outra coisa não se realiza, em se tratando de um artista conhecido, o valor do rascunho aumenta, por ser o único registro de uma possível obra. Vê-se, portanto, que o valor do rascunho varia também conforme o uso que lhe é dado.

O apelo à intenção também ajuda a diferenciar rascunhos de obras inacabadas – distinção essa que aparece em Baudelaire, embora ele sugira que tenha a ver com o tipo de condução da criação artística. Para este presente trabalho, *a obra inacabada é aquela tornada pública admitindo a necessidade de alterações por parte do autor* (Tese 6)³⁵; portanto, seria da intenção do artista modificá-la – outra coisa é que ele o faça.

Mas há alguns problemas que as ideias de intenção e plano intencional trazem para a definição de rascunho, como sua identificação prática e a noção de causa.

5.1 Intenções internas

Anteriormente, mencionou-se um problema implicado na teoria de Livingston, segundo a qual, a fim de proceder a determinadas interpretações intencionalistas, deve-se considerar intenções que também ficaram de fora da obra. Esse problema deriva da aceção primeira de Anscombe, que abriu caminho para se pensar a intenção como um estado mental, desprovido de ações. Tal ideia permaneceu até agora intacta neste trabalho. Contudo, as consequências de se admitir a intenção como interna ao agente precisam ser avaliadas.

A título de ilustração, e seguindo a Tese 5 anteriormente defendida – segundo a qual o rascunho depende de intenções, não de obra – imagine uma reunião onde ocorrem as seguintes situações³⁶:

- a) Alguém levanta a mão e diz algo
- b) Alguém levanta a mão e não consegue/pode dizer nada

³⁵ Uma tese semelhante foi colocada por Darren Hick.

³⁶ O exemplo bem-humorado foi oferecido, em sua forma primeira, por Miguel Tamen. Os argumentos desenvolvidos a partir dele é de nossa responsabilidade.

c) Alguém levanta a mão sem intenção de dizer nada

O primeiro item ilustra analogamente o exemplo mais ordinário de rascunho: intenção seguida de ação, ou seja, o rascunho ao qual seguiu-se uma obra. Quando em grupo, o ato de alguém levantar a mão gera a expectativa nas demais pessoas de que o agente tem algo a dizer. Esse movimento corporal está investido de experiências anteriores suficientes para configurar uma convenção e à partida defini-lo, para quem o vê, numa ação intencional. No exemplo citado, há duas ações em jogo: a primeira (levantar a mão) é comparada à fatura do rascunho (espécie de anúncio da obra), e a segunda (dizer) à fatura da obra. A obra final é a referência a partir da qual pode-se traçar os passos para trás, a fim de estabelecer o *avant-texte*.

Apesar de a concepção dos rascunhos situar-se cronologicamente antes da obra, nem tudo o que vem antes conta como rascunho. Anotações de contas sobre boletos bancários ou um post-it com o número de telefone da empresa de gás não são rascunhos, pois não estabelecem relação teleológica e de dependência com a obra.

Mesmo dentre aqueles materiais que de alguma forma estão ligados à obra, nem todos são rascunhos. É preciso que essa ligação seja de um certo tipo como o que vem sendo descrito nesta tese. Aqui propõe-se rascunhos enquanto versões prévias da obra – o que excluiria por exemplo as correspondências, mesmo que elas possam ser utilizadas pelo crítico para a análise de intenções artísticas. O último manuscrito de um romance que coincide com o texto impresso em livro obviamente tampouco seria um rascunho, mas a própria obra escrita pela mão do autor.

Inclusive dentre o material reconhecido como aquele sobre o qual o artista trabalhou para faturar a obra, há uma margem de arbitrariedade. Uma vez que o processo criativo nem sempre é linear, o que dizer do primeiro rascunho de uma composição musical que pouca ou nenhuma semelhança guarda com a ópera que finalmente foi executada na sala de concerto? Como localizá-lo? Os especialistas podem utilizar critérios de data e aproximações para constituir o *corpus* dos rascunhos, mas aqueles cuja fase de desenvolvimento mais se aproximar à obra final serão certamente mais facilmente reconhecidos. Esse reconhecimento tem a ver com uma prática de criar conjuntos de

elementos semelhantes sob um certo ponto de vista.

A segunda situação hipotética do exemplo mostra uma ação (levantar a mão) que não realizou a intenção última e implícita numa ação seguinte (dizer). Portanto, o dizer permaneceu como intenção interna. Trata-se daquilo a que Anscombe chamou apenas de “proposed action”. Intenções sem ações é parecido com planos intencionais cujas ações nele previstas não foram realizadas ou, noutras palavras, com rascunhos sem obras. Seriam os rascunhos ‘falhados’ ou cuja intenção projetada não foi alcançada. É bastante comum que, entre as tentativas de fazer uma obra de arte, nem todas sejam exitosas. Mesmo antes de o objeto ser aceito enquanto obra por uma comunidade, o artista pode não obter uma obra que considera definitiva. A ‘derrota’ no percurso dá-se por muitas razões, alheias ou não à vontade do autor. Ele pode adoecer, morrer, abandonar o projeto ou, sem parar de trabalhar nele, não conseguir terminá-lo nunca.

Ao debruçar-se sobre tanto material, o crítico não tem qualquer obra como referência à qual contrapor ou referendar o rascunho. Não se poderia nesse caso enriquecer ou aprofundar as possibilidades interpretativas da obra, uma vez que não há obra. A leitura desse material, contudo, não é inútil: pode auxiliar a análise do conjunto de obras do autor ou de alguma obra específica com a qual o crítico vê relações, mesmo que não sejam propriamente de gênese.

O crítico pode ler os rascunhos por si mesmos, sem qualquer relação com obras. Este último caso, em algum sentido, faria dos rascunhos obras? Eventualmente sim, mas não necessariamente. Na falta de documentos do autor (cartas, comentários etc) que corroborem o estatuto do material, em última análise é o crítico quem decidirá se o objeto é uma obra. Ele avaliará o material a partir daquilo que considera um objeto acabado. Isto posto, fica claro que a atitude interpretativa pode variar de acordo com o intérprete, e que no limite é o crítico quem o usa de diferentes formas. É ele quem em parte seleciona aquilo que é estritamente rascunho teleológico duma obra e aquilo que, não o sendo, também constitui material de análise para certos usos, como no contexto mais abrangente das obras do autor.

Na terceira situação hipotética, tem-se uma ação não intencional. O movimento de

levantar o braço não desemboca em qualquer consequência prática não por ter falhado, mas porque carece de uma finalidade, de uma intenção outra além de levantar o braço. Encerra-se em si mesmo, não projeta um devir. De modo análogo, o rascunho aqui não gera uma obra porque não intenciona fazê-lo. Pode ser evocado nessa categoria os planos arquitetônicos da chamada arquitetura utópica, no sentido de que não há teleologia porque ela é pensada para não sair do papel.

As três situações analisadas são melhor compreendidas assim:

- a) Alguém levanta a mão e diz algo → Rascunho seguido de obra
- b) Alguém levanta a mão e não consegue/pode dizer nada → Rascunho sem obra, mas com intenção de obra
- c) Alguém levanta a mão sem intenção de dizer nada → Rascunho sem obra e sem intenção de obra

O segundo e o terceiro casos hipotéticos são de difícil discernimento. Uma vez que a intenção do rascunho permanece enquanto estado mental, sem consequências no mundo, é muito difícil descrevê-la. Houve uma primeira intenção, a qual resultou na criação material do rascunho, mas cuja intenção última – realizar a obra – não procedeu.

O que dizer, por exemplo, dos desenhos etiquetados como 'estudos'? Eles, em teoria, comportam desde o que muitos artistas desenhavam em guardanapos de bares até trabalhos minuciosos guardados com esmero junto ao inventário do artista e eventualmente tornados públicos em catálogos ou exposições. A intenção do artista que faz tais estudos pode ser mais modesta, como praticar alguma técnica considerada importante, mas não executar uma obra para torná-la pública. Pode-se inclusive conjecturar que os estudos levarão o artista algum dia a fazer uma obra, mas a relação teleológica aqui é fraca e não estabelece uma relação direta de necessidade.

Incluído na terceira situação hipotética está o rabisco que alguém faz enquanto telefona. Há uma ação empreendida mas é comum que ela não seja intencional e a pessoa se dê conta do ato apenas depois de tê-lo feito. É interessante notar que Anscombe reconhece a ação de rabiscar ("I was just doodling") como intencional, embora não ofereça explicações – ou seja, não a descreva. Pode haver casos em que alguém rabisca um

documento com intenção de danificá-lo, mas é difícil sustentar que “I was *just* doodling” tenha alguma intenção relevante para o agente de modo que ele descreva sua razão.

Se os estudos fossem considerados rascunhos, mesmo afastados de obras concretas, como diferenciá-los de rabiscos, por exemplo? Em última instância não há propriedades intrínsecas que definam o rascunho, e portanto um estudo ou um rabisco. A depender de como foram realizados, todos podem ser perceptivelmente semelhantes entre si.

Dedilhar sucessivamente uma escala musical no piano ou fazer alongamentos em frente ao espelho podem ser ações intencionais. O que não quer dizer que sejam planos preparatórios de composição musical ou de dança. Se o objetivo for o mero exercício, visando por exemplo aumentar a agilidade das mãos ou a condição física dos músculos, então tais ações serão chamadas de treino, exercício, prática, e os resultados não serão planos ou versões prévias. O rascunho requer mais do que uma evidência perceptiva de sua existência; ele exige uma atitude criativa, uma intenção de compor algo. E, mesmo quando há a intenção de compor, a ausência de resultado (a obra) dificulta retroceder no tempo para estabelecer a relação teleológica existente entre rascunho e obra. Com isso o que se quer dizer é que talvez a intenção não baste para chamar um objeto de rascunho. Os rabiscos, intencionais ou não, não são nem rascunhos nem sequer obras.

De uma forma geral, falar de intenções internas requer criar uma tipologia difícil e impraticável, onde figuram as categorias de rascunhos *transitivos* e *intransitivos*, isto é, rascunho *de* obras e simplesmente rascunhos. Esse problema torna insustentável a Tese 5, segundo a qual os rascunhos podem ser promessas não cumpridas. Segundo a análise até aqui desenvolvida, apenas a primeira situação fictícia apresentada (Alguém levanta a mão e diz algo) seria aceitável, pois se completa na performance, e pode ser descrita em termos da cadeia teleológica que estabelece seus meios e fins. Portanto, rascunho depende de uma intenção realizada (ainda que mal realizada), o mesmo que dizer uma ‘obra’.

Na ausência de obra, não há como aferir a existência de rascunhos. O que aconteceria com as outras duas situações? Existe a possibilidade de ‘o que ficou’ transitar da categoria de ‘rascunhos intransitivos’ para a de obra. Tome-se o caso da arquitetura utópica: a planta arquitetônica é feita para não ser construída; portanto, não está implícita

qualquer promessa. Uma vez que é a planta a única evidência material da intenção artística e o objeto de apreciação pela comunidade de receptores, ela poderia ser, assim, a própria obra.

Mas nem todos os rascunhos fariam essa transição. A maioria permaneceria no amalgamado de materiais de um artista que não 'vingaram' (não foram seguidos por uma obra): manuscritos, anotações, ideias escritas, devaneios sobre o papel, a tela, o piano. Pode soar injusto chamá-los assim, mas essa restrição *não* significa que tais documentos não possam ser objeto de interpretação ou apreciação; significa apenas que não podem ser acomodados na cadeia teleológica implicada no conceito de rascunho tal como desenvolvido aqui. Podem ser chamados rascunhos conforme outros critérios ou usos – mesmo comerciais – que muitas vezes não correspondem às definições por ora colocadas.

Retomando as teses especificamente sobre o rascunho defendidas até agora, tem-se:

Tese 1: *Rascunho é um plano acessível à percepção que orienta a ação de criar uma obra.*

Tese 2: *Rascunho é um exemplar numericamente diferente da obra final.*

Tese 3: *A concepção dos rascunhos deve ser prévia à publicação da obra.*

Tese 5: *Ø rascunho depende de intenções de obras; não necessariamente de obras O rascunho depende de intenções realizadas em obra.*

Se o rascunho só pode ser definido em função de uma obra, então nenhum dos enunciados derivados de David Lewis sobre propriedades intrínsecas aplicam-se a ele (ver capítulo III): os atributos do rascunho não são inteiramente sobre ele mesmo, mas apelam à obra; não decorrem de como o próprio rascunho é, mas se a ele segue-se uma obra; não existem independentemente de algo externo (a obra).

Talvez a mais complicada afirmação seja a respeito da réplica: conforme Lewis, B é uma propriedade intrínseca de A se a réplica de A possuir igualmente B. Pode um rascunho ser replicado? Sim. A réplica de rascunhos segue o mesmo raciocínio das artes autógrafas e alográficas, conforme o termo cunhado por Goodman³⁷. Nas primeiras, a

³⁷ Em curtas palavras, a autógrafa é aquela na qual há diferença significativa entre cópia e original (como ocorre na pintura); a alógrafa é aquela na qual toda cópia fiel é considerada original (por exemplo, como acontece na literatura).

réplica excluiria a história de produção da obra (ou, no caso, do rascunho) e, conseqüentemente, algumas das propriedades estéticas; na segunda, não, pois a cópia conta como o original. É um pouco inócua deliberar sobre o valor estético da réplica de um rascunho, visto que ele em geral sequer chega ao público e não é uma obra no sentido estrito, mas sim a sua preparação. Contudo, alguém poderia tentar vender uma réplica de um esboço de Rafael como sendo o original – daí, sim, a questão da cópia seria importante. Em todo caso, a réplica de um rascunho mantém as propriedades relacionais dele. Note que o rascunho não coincide necessariamente com o manuscrito, o qual não pode ser replicado sem perder a qualidade de manuscrito original.

6. Causalidade

Quando há obras cujo rascunho é passível de ser rastreado, por acaso podemos falar que ele é a *causa* da obra e, portanto, a obra é o *resultado* do rascunho?

Uma característica do plano intencional, conforme foi visto, é trazer em si os meios e os fins da ação. Se o plano tem em vista uma ação, então a ação é o objetivo do plano. Mas ela é ao mesmo tempo, se realizada, seu resultado. A intenção (de que o plano é o conteúdo), incita o agente a realizar a ação. Portanto, há uma ligação entre plano intencional, objetivo e causa. Transpondo esse raciocínio aos rascunhos, pode-se dizer: o rascunho, se definido como plano, precede a ação de criar a obra e informa a intenção da mesma ação. A consequência disso seria pensar no rascunho como a causa da obra de arte.

Há elementos contra-intuitivos nesse raciocínio: chamar o rascunho de causa é mais ou menos parecido com dizer que a receita é a causa do bolo. A receita, como se verá, ajuda o agente a fazer o bolo. Não é ela que o faz; ela é apenas um meio que auxilia aquele que empreende a ação. Do mesmo modo, o rascunho não causa a obra; ele é o espaço onde a ação humana irá empreender suas tentativas, as quais auxiliarão a produção da obra. O responsável pela produção da obra *enquanto artefato* é o artista *ao agir*, é a ação do artista, incentivada por uma intenção de certo tipo, a dizer, a artística.

Outro problema ainda seria colocar na ação do artista a única causa do surgimento

da obra de arte. Seria preciso excluir todos os demais elementos que concorrem para a transformação do artefato em obra de arte. Incluem-se aqui atitudes e modos de apreciação específicos, bem como a inserção numa prática social onde leitores qualificados a reconheçam como obra e respondam a ela adequadamente.

Mesmo se a obra resultasse exclusivamente da ação do artista, isso não implicaria afirmar que o rascunho propicia ações que univocamente conseguem produzir a obra. Basta lembrar do modo de composição de Chopin, que ao final da vida se fechava no quarto por dias a fio, a chorar, quebrar canetas e refazer os rascunhos. O salto do rascunho para a obra é cheio de incertezas, inclusive no que concerne estritamente às ações do artista.

Apesar de, como ficou claro, rascunho ser sempre transitivo e depender da obra, só se pode nomeá-lo, a rigor, a posteriori. Conceber, à partida, o rascunho como a causa necessária da obra é conceber uma escada em que o artista suba e onde cada degrau seja um rascunho que derive do anterior, estando a obra no último patamar, sempre alcançado pelo artista. Essa acepção linear é mais ou menos como uma das citações de Baudelaire (“cada camada confere ao sonho mais realidade e o faz subir mais um degrau para a perfeição”).

Um pequeno teste mostra a impossibilidade de uma escada de tal tipo, ou de um plano que possa ser infalivelmente seguido. Resgatando novamente a analogia com a receita, pode-se dizer que um rascunho é uma receita de bolo? Ambos compartilham da definição de serem planos que orientam a execução de uma ação – a artística e a gastronômica, por exemplo. Ambos têm propriedades relacionais: receita *de* algo, rascunho *de* algo. As semelhanças, contudo, param aqui. A obra não é um bolo e um rascunho não é uma receita.

Bolo é um resultado necessário de se seguir o que mais ou menos está estipulado pelo plano. Seguir corretamente uma receita correta de bolo gera como resultado necessário a produção de um bolo. Ao seguir as indicações, o espaço de manobra do agente para desempenhar a ação de fazer um bolo é pequena: pode decidir utilizar farinha de trigo de uma marca, e não de outra, mais ou menos leite, mel em vez de açúcar, e o resultado

seguirá sendo um bolo. Questões externas à intenção do agente podem exercer influência positiva ou negativa sobre a ação e o seu resultado. Se faltar gás ou se a massa for colocada sob um calor demasiado forte, o resultado é que o bolo poderá ficar cru num caso ou queimado no outro.

O rascunho de uma obra de arte, enquanto um plano, é incompleto porque feito de lacunas, passível de correções, projetado para um futuro. Mas não são evidentes ou previsíveis os vazios que devem ser preenchidos pelo artista para transformá-lo no artefato que será tornado público enquanto uma obra. As possibilidades de, primeiro, identificar a falta e, depois, de preenchê-la, são muito maiores e mais difíceis. Isso se admite que o salto do rascunho à obra é uma questão de preencher vazios.

Seguir corretamente um rascunho correto é inócuo porque não há rascunhos corretos, no sentido de que um rascunho serve para ser corrigido, alterado; não satisfaz a intenção última do autor, caso contrário seria escolhido por ele como a versão a ser publicada, enfim, a obra. Além disso, não há uma maneira correta de seguir as indicações de um rascunho, pois elas não são de uma ordem apenas física, como é o caso da receita.

A questão da constituição física foi levantada por Peter Lamarque ao comparar uma obra a um ovo frito, da seguinte forma:

When the egg undergoes a certain physical change it becomes a fried egg. But in the case of works there is no physical state (or state of an abstract entity) the possession of which is sufficient for a work to come into existence. We cannot say that when the marble looks a certain way (...) then a sculpture exists.³⁸

Para Lamarque, a existência da obra não depende apenas de condições físicas. A análise desse problema ganha profundidade ao resgatar Aristóteles. Na *História dos Animais*, viu-se como a comparação de um esboço a um aperitivo implicava uma noção de potência contida no objeto em questão, próxima ao binômio 'semente de laranja-laranjeira'. Também se viu a dificuldade em equiparar esse binômio ao rascunho-obra, uma vez que o

³⁸ LAMARQUE, P. *Op cit.*, p. 43.

desenvolvimento de um rascunho pode levar a obras inicialmente imprevistas.

Claro que o 'imprevisto' tem limites – isto é, nem tudo pode acontecer entre aquilo que um rascunho planeja e a obra que se lhe segue. Dificilmente se seguiria um avião de um verso, e ainda que Santos Dummont tivesse por absurdo derivado sua invenção a partir da escrita e reescrita de versos, mais absurdo ainda seria alguém situar os poemas como “rascunhos de avião”.

Ainda segundo Aristóteles, há potências racionais e irracionais. Uma diferença entre elas é quanto aos efeitos: as irracionais têm sempre um e o mesmo efeito, os quais dependem exclusivamente de se preencher as condições adequadas entre agente e paciente; enquanto as racionais estão sujeitas a gerar mais de um efeito e de os mesmos serem contrários ao previsto. “Lo que puede calentar produce solamente calor, y solamente frío lo que puede enfriar, mientras que el que sabe puede producir ambos contrarios” (M, 1046b, 18-20), diz Aristóteles.

O fogo, em contato com um pedaço de papel nas condições ambientais adequadas provocará obrigatoriamente a queima do papel. O mesmo já não se pode dizer das artes. É possível fazer uma analogia com esse pensamento para falar que a obra de arte não depende meramente de questões físicas, e aqui incluem-se os rascunhos que eventualmente façam parte de seu processo de execução. Essa ideia parece estar na base da diferenciação entre fritar um ovo e fazer uma obra de que fala Lamarque. Necessita-se apenas cumprir uma condição física para o primeiro acontecer, enquanto o segundo está ligado às ações humanas – do artista e do público – cujas consequências ultrapassam em muito a dependência de condições meramente físicas.

É verdade que a ação humana é responsável por mesclar os ingredientes da maneira correta, mas ela pode ser substituída por uma máquina e, em todo caso, o sucesso da receita dependeria de condições físicas adequadas. Contudo, para além das ditas condições físicas, compará-la ao rascunho seria pensar em uma receita de bolo que estivesse sempre a mudar. Imagine se, tão logo alguém colocasse a medida de dois ovos à massa, conforme estipulado pela receita, nela já estivesse a indicação de que os ovos deveriam ser em número de dez? Ou, em vez dos dois ovos previamente indicados, agora estivesse indicado apenas

um, ou nenhum? Dificilmente se poderia chamá-la de receita, pois teria perdido o objetivo fundamental de receita, que é ser algo *reproduzível*. Seria o rascunho, no fim de contas, uma espécie particular de plano, um plano errado ou acaso seria de toda outra coisa que não um plano? Talvez a primeira opção seja a mais razoável.

Anteriormente falou-se que a intenção traz em si o objetivo da ação e os meios de se chegar até ela. Por exemplo, alguém sentado no escritório que queira abrir a porta sabe mentalmente que deve levantar-se, dirigir-se até ela, rodar a maçaneta e empurrá-la para fora. Mas o rascunho não parece oferecer meios tão precisos para a produção da obra. Seguir as linhas gerais de um rascunho não resulta necessariamente numa obra. As 'linhas' do rascunho não são geográficas como num mapa; por isso o rascunho não pode apontar para um destino que possa ser infalivelmente percorrido.

Ressaltar a natureza teleológica do rascunho, portanto, não é dizer que ele já traga o germe da obra pronta em si, mas tão somente que sua concepção dirige-se à obra numa cadeia onde os meios são variados e o fim faz-se por erros e tentativas. Há, sim, uma relação de causalidade vista retrospectivamente, mas isso não quer dizer que a *causa* seja o rascunho. Guardando todas as diferenças levantadas entre receita e rascunho, seria como dizer que a causa do bolo é a receita, quando a receita é somente uma espécie de registro que estabelece um modo de tornar reproduzível o bolo por qualquer pessoa.

O rascunho não legisla sobre a obra, não estabelece seus termos antecipadamente de modo inexorável, nem oferece qualquer garantia de realização de suas intenções; por isso repetiu-se várias vezes que ele só pode ser localizado de modo retrospectivo, ou seja, quando já existe a obra.

Uma outra maneira de analisar a questão é recorrendo a G.E.M. Anscombe e a Donald Davidson em duas concepções distintas a respeito do conceito de causa. Em ambas concepções, a conclusão é mais ou menos a mesma em relação aos rascunhos: estes não são a causa das obras, embora possa haver relações de causalidade entre rascunhos e obras.

O primeiro modo, em linha com Anscombe, diferencia *causa* e *razão*. Causa é aquilo que diretamente leva a que a ação seja realizada; enquanto razão corresponderia

àquilo que o agente deseja com a ação. Descrever ações intencionais tem a ver com apontar certas *razões* ('why questions'), não *causas*: “intentional actions, then, are the ones to which a certain sense of 'Why' is given application, in a special sense (...)” (I, §16, p.24). Em muitos casos, porém, a distinção de ambas é difícil ou mesmo inútil, sobretudo quando se trata de causas mentais. De maneira geral, Anscombe concede que se possa identificar a causa quando estão envolvidas respostas muito imediatas do agente; enquanto a razão implica pensamentos e questões em torno da 'Why question' e, portanto, é de maior relevância e consciência para o agente.

Anscombe dá o exemplo de alguém que derruba um copo da mesa. Perguntado o porquê da ação, ele refere que estava assustado: “Pensei ter visto um rosto na janela e isso me fez pular”. Aqui, tem-se literalmente uma 'Why question', mas não do tipo requerido à explicação de razões e, portanto, de ações intencionais. O susto que levou o agente a derrubar o copo foi a *causa* de sua ação, mas não a *razão* pela qual ele agiu como agiu. Nesse caso, a ação pode ser descrita em termos causais, mas não foi uma ação intencional pois não admite uma razão do agente.

Donald Davidson, em contrapartida, lança mão do que chama de 'primary reason' para propor uma coincidência, em certos casos, entre razão e causa: “the primary reason for an action is its cause”³⁹. Por 'primary reason' entende-se a razão, isto é, uma pró-atitude que conjuga o desejo e a crença do agente ao realizar certa ação e, portanto, consegue descrevê-la enquanto uma ação intencional. Um motorista que diante de uma bifurcação decida tomar o caminho da esquerda porque quer ir a Katmandu tem a sua ação descrita pelo fato de que deseja ir a Katmandu e acredita que é tomando a direção à esquerda que realizará o desejo. Outro exemplo dado por Davidson – “James foi à igreja para agradar sua mãe” – já contém em si a descrição completa da ação intencional de ir à igreja: pressupõe-se que a razão pela qual o agente foi era porque desejava agradar a mãe e acreditava que indo à igreja o faria.

Note que 'primary reason' é bastante parecida com aquilo a que Anscombe denominou a intenção *com que* uma ação é tomada. A diferença aqui é que tal intenção é

³⁹ DAVIDSON, D. “Actions, Reasons, and Causes”, *The Journal of Philosophy*, 60(23), American Philosophy Association, Eastern Division, 60th Annual Meeting, 1963, p. 686.

explicada, ao mesmo tempo, em termos racionais e causais. O principal argumento daí desenvolvido por Davidson é dizer que a explicação de uma ação intencional em termos de razão é uma explicação causal; isto é, sempre que se apontar a razão – entendida como 'primary reason' – que levou um agente a realizar uma ação intencional, essa mesma explicação também fornecerá a causa de tal ação.

Para o tema que interessa a esta dissertação, é necessário formular uma 'Why question' que descreva de certa maneira a ação de executar uma obra. À pergunta “Por que você pintou este quadro abstrato?”, o artista pode responder, por exemplo: “Porque queria representar um trauma de infância”, “Porque quis imitar Malevitch” ou “Porque me encomendaram esta obra assim”.

Do ponto de vista de Anscombe, todas essas três respostas fornecem razões para executar a obra, mas não causas. Talvez a terceira delas – o autor executa a obra porque se lhe foi encomendada – torne mais difícil discernir razões de causas. Contudo, a partir das indicações deixadas por Anscombe, a inclinação da autora desta dissertação é no sentido de considerar também no terceiro exemplo uma razão, não uma causa. Anscombe cita a situação “Por que você fez isso?, Porque me disseram para fazê-lo” a fim de sugerir que uma possível maneira – às vezes falível – de distinguir razão e causa é pela imediaticidade da resposta, como foi mencionado (I, § 15, p. 23).

No nosso exemplo, o artista não começou de modo imediato a execução e término do quadro assim que alguém se lho encomendou; ao contrário, justificou a produção da obra como tendo sido uma resposta consciente, refletida e relevante a uma demanda. Portanto, essa resposta não fornece a causa da ação e muito menos sugere que a causa da obra tenha sido o rascunho.

Davidson talvez identificasse nos exemplos uma correspondência entre o desejo do artista e a crença de que o caminho até ele é fazer o que se fez: o artista desejava representar um trauma e acreditava que pintando assim era a maneira de o fazer; desejava imitar Malevitch e acreditava que deveria fazê-lo assim naquela obra; desejava entregar uma obra encomendada daquela maneira e acreditava que devia fazê-lo daquela maneira. Se isso é certo, então nos três casos haveria uma 'primary reason' que ao mesmo tempo explicaria a

causa da obra, mesmo que fosse uma causa mental.

Aqui é preciso marcar posição: a não ser que ela seja considerada *uma* causa, e *uma* causa *mental* – excluindo outras que possam existir, mental ou materialmente –, parece bastante redutor referir o desejo de entregar uma encomenda ou imitar outro artista como “a” causa da execução de uma obra de arte. Pode-se, sim, conceder que seja *uma* causa *mental* da ação, e não a causa do surgimento da obra. Mas mesmo assim não haveria espaço para o rascunho.

O mais próximo que 'rascunho' chegaria de causar a ação de produzir a obra seria se alguém respondesse: “Porque fiz um esboço deste quadro”, o que soaria incompleto, e a pergunta se estenderia para “Por que fez um esboço *assim*?”, que é o mesmo que perguntar: “Como ocorreu que fizesse *assim* esta obra?”. Outra resposta seria dizer “Fiz este quadro assim porque assim foi surgindo dos esboços que ia fazendo”. Aqui se está a apontar para a causa-razão como aquilo que leva a que um artista faça algo sem uma intenção rigorosa e estrita, embora não seja o esboço que causou a ação de pintar o quadro. É inegável, contudo, que aqui há uma relação causal entre rascunho e obra; ele joga um papel de laboratório para as intenções do autor e as estimula.

Qualquer que seja a concepção de causa da obra, se 'anscombiana' ou 'davidsoniana', o rascunho em si, enquanto exemplar material, não é a causa direta da ação de produzir a obra, apesar de estar ligado a ela numa relação de causalidade. Ele é um espaço onde ocorre o longo ou curto processo de execução da obra. Mas também, como ficou mostrado, pode servir para estimular intenções artísticas específicas.

O rascunho *contribui* para a criação da obra de arte. Ele incentiva a própria existência de outros rascunhos, formando uma série de correções e alterações. Essa é uma analogia que pode ser feita com o *mental set* de que fala E. H. Gombrich – imagens iniciais e esquemáticas⁴⁰, a partir das quais os artistas criam suas obras em corroboração ou distanciamento com o esquema inicial, e a partir das quais o espectador localiza e identifica a obra de arte.

⁴⁰ Ao longo de *Art and Illusion*, Gombrich oscila entre uma explicação psicológica e cultural do *mental set* e do estilo artístico. Às vezes sugere que o *mental set* deriva de uma característica psicológica inata, às vezes tende a localizá-lo na convenção.

A ideia que interessa aqui é a de que um plano incentiva mais planos por um método de tentativa e erro e, no limite, um desses planos pode vir a ser a obra, se o artista assim o intencionar. Isso não equivale a dizer que a obra é um resultado necessário e retilíneo do plano, nem a desmentir o rascunho enquanto plano.

7. Obras sem rascunhos

Apesar de o rascunho necessariamente preceder a obra, nem toda obra é precedida por um rascunho. A impossibilidade de rascunhos dá-se mais nas artes ou obras (mas não todas) onde há uma quase coincidência temporal entre a intenção artística e a realização da obra. É mais comum encontrar tal situação em obras cuja composição se dá de modo mais rápido. Isso, contudo, não é uma regra. Na literatura, onde o autor costuma levar bastante tempo até considerar seu trabalho finalizado e pronto para publicação, pode-se prescindir de rascunhos. Um poeta que escreva um haikai “de primeira” e o publique não terá feito um rascunho.

Artes nas quais a improvisação é indispensável em geral aproximam o tempo da intenção ao da ação. Isso acontece com o repente ou desafio, uma tradição folclórica brasileira na qual os cantores (também chamados de poetas, cantadores ou trovadores) compõem versos rimados de improviso, podendo ou não ser acompanhados de instrumentos musicais. Note que o improviso não quer dizer ausência de plano, mas de planos detalhados e materiais, uma vez que as ações intencionais requerem minimamente planos mentais prévios. Basta lembrar que os versos são compostos respeitando uma certa métrica, rimas, vocabulário, tema etc.

No jazz, a improvisação não é aleatória, mas ocorre a partir de escalas e campos harmônicos, mesmo que a eles sejam adicionadas alterações. Mesmo na música modal, na qual a composição não segue os padrões da tonalidade, também há esquemas prévios – os modos. Em suma, como bem mostra Gombrich, os artistas inevitavelmente trabalham a partir de um certo esquema, mesmo que nele efetuem modificações.

É mais usual que a convergência entre intenção e a ação criadora se dê nas artes

contemporâneas, uma vez em que elas exploram mais a efemeridade e o improvisado. Uma das manifestações artísticas experimentais surgidas no século XX, o *happening* é uma performance efêmera que incorpora a gestualidade do teatro e coloca o público também como criador⁴¹. O termo foi pela primeira vez utilizado pelo artista Allan Kaprow para referir-se a “qualquer coisa que acontece”. Mais tarde, o artista Al Hansen o definiu como uma ação não premeditada. Esse tipo de obra pode não ter um plano que preencha os requisitos necessários para ser um rascunho – por exemplo, se ele for apenas mental, e não numericamente distinto da obra. No *happening*, a ação resultante de planos mentais e pouco detalhados constitui a própria obra final, e não versões materiais prévias que serão alteradas até se chegar à obra.

Analisado historicamente, a função e o valor do esboço mudaram. Na Idade Média, os esboços em desenho não eram um local de experimentação, uma vez que os artistas eram guiados pelas ideias de tradição e repetição de padrões e, assim, pouco espaço sobrava para tentativas e erros. Segundo Gombrich, apesar de esses artistas poderem ter dúvidas em relação ao trabalho a desenvolver ou mesmo incorrerem em correções, os arrependimentos eram raros: “As a rule, if one of these artists did have doubts about which pattern to adopt for a composition he preferred to begin afresh, to draw two or more alternatives side by side”⁴². Leonardo da Vinci, por sua vez, inaugura um tipo de esboço que consiste em rascunhos sobre rascunhos, sob pena de “obscure his original intentions.”

É no Renascimento que o esboço começa a servir às falhas e arrependimentos, justamente porque é fortalecida a ideia de obra como invenção do artista, não repetição. Os frescos eram via de regra feitos a partir de esboços. Aos poucos começa-se a valorizar um certo tipo de composição – menos minuciosa, com menos artificios, mais espontânea –, associada à prática dos esboços, e os comentários de críticos como Vasari são prova disso. Não se deixou de fazer esboços antes das obras, mas algumas obras já apresentavam

⁴¹ Giovanni Lista define-o assim: “No happening o público está envolvido porque não há qualquer estruturação prévia nem mesmo os papéis são inteiramente determinados ou fixos. Exploram-se todas as combinações: música, vídeo, slides, filmes, poesia, dança, rádio, o único denominador comum é a presença de tais elementos no mesmo lugar.” LISTA, Giovanni. “Du happening à la performance”, *La scène moderne*, Paris: Éditions Carré, 1997, p. 334. [tradução nossa]

⁴² GOMBRICH, E.H. “Leonardo's method for working out compositions”, *Gombrich on the Renaissance - Norm and Form*. Vol I, Londres: Phaidon, 1993, 4ª ed, pp. 58-9.

semelhanças com a aparência menos polida dos esboços.

A arte moderna da segunda metade do século XIX ao início do XX passa a olhar para o rascunho de outra forma: além de cada vez mais obras finais passarem a ser concebidas com a aparência de esboços (ver capítulo 1), o elogio ao rascunho é dirigido não apenas ao seu método, mas ao exemplar material, e nesse quesito *O pintor da vida moderna* de Baudelaire é o marco mais contundente. Tal elogio, contudo, nunca foi incondicional; dele fez-se uma defesa cheia de contradições, como ficou claro na análise da crítica de arte de Baudelaire.

Na improvisação musical, mencionada anteriormente, tampouco há muito espaço para arrependimentos, mas por razões distintas: não porque se valorize a repetição – ao contrário. O motivo é justamente porque cada performance é uma experiência única e *potencialmente* válida (desde que atente a certos esquemas prévios).

Quanto mais se adentra no século XX, a arte contemporânea abre a possibilidade da morte do rascunho em práticas onde antes ele era necessário e imprescindível – como na pintura. Afinando mais a ideia levantada no início desta seção: *a tendência, mais acentuada na arte contemporânea, para coincidir temporalmente a intenção artística e a execução da obra no limite impede a (ou prescinde da) criação de rascunhos*. Isso não quer dizer que mais nenhum artista use rascunhos, mas muitas obras são feitas sem ele. É o caso de alguns dos trabalhos da chamada Action Painting.

No famoso ensaio “The American Action Painters”, publicado em 1952, Harold Rosenberg aponta uma nova função do esboço, que teria sido modificado em decorrência do modo diferente com que os novos pintores passaram a encarar a tela. A cada uma das duas maneiras de conceber a obra (uma antiga, outra nova) corresponde um uso distinto do esboço. Para Rosenberg, não haveria por que restringir a noção apenas ao seu uso antigo:

'B—is not modern,' one of the leaders of this mode said to me. 'He works from sketches. That makes him Renaissance.'

Here the principle, and the difference from the old painting, is made into a formula. A sketch is the preliminary form of an image the mind is trying to grasp. To work from sketches arouses the suspicion

that the artist still regards the canvas as a place where the mind records its contents—rather than itself the "mind" through which the painter thinks by changing a surface with paint.

If a painting is an action the sketch is one action, the painting that follows it another. (...) There is no reason why an act cannot be prolonged from a piece of paper to a canvas. Or repeated on another scale and with more control. A sketch can have the function of a skirmish⁴³.

Rosenberg oferece uma definição do esboço antigo, em voga desde o Renascimento: “A sketch is the preliminary form of an image the mind is trying to grasp.” Para o artista de antes, a tela é o local onde a mente registra seu conteúdo preliminarmente elaborado noutro espaço (o esboço); para o novo, a tela é a própria mente agindo ao sabor da ação. Por fim, o novo esboço e a nova obra são definidos como ações⁴⁴:

Definição/uso antigos do esboço =	forma preliminar	← →	tela = lugar onde mente registra conteúdos prévios obra = forma final atingida após forma preliminar
Definição/uso novos do esboço =	ação	← →	tela = mente obra = ação

A obra do artista antigo possuía uma cadeia teleológica precisa: primeiro, havia uma concepção mental prévia do que se queria pintar, a qual era trabalhada nos esboços. Estes serviam para que o artista se aproximasse cada vez mais da imagem que tinha – e que provavelmente mudava durante a produção dos esboços. O fim último era a forma última, e ela acontecia na obra final. Ao falar da concepção de *Lucrecia* de Rembrandt, Rosenberg elucidou o processo: “She had to exist some place else before she got on the canvas, and paint was Rembrandt's means for bringing her there”⁴⁵.

⁴³ ROSENBERG, H. “The American Action Painters”, *The tradition of the new*. New York: Da Capo Press, 1994, p. 25-6. Originalmente publicado em *Artnews* em 1952.

⁴⁴ Rosenberg toma tela indistintamente como sentido de obra, às vezes falando de *canvas*, outras de *painting*.

⁴⁵ ROSENBERG, H. *Op. cit.*, p. 25. A passagem não é óbvia a respeito da necessidade de um esboço de

As afirmações de Rosenberg são tortuosas. Se a tela à moda antiga é onde o artista registra os conteúdos da mente, há uma separação entre sujeito (artista) e objeto (tela), o que não ocorre na nova acepção. Nesta, a mente está na tela (objeto) e no sujeito que pinta. Somente uma licença poética (sugerida por “mind” entre aspas?) permitiria pintar a mente sobre si mesma.

Em todo caso, para Rosenberg apenas a segunda situação permite descrever a pintura enquanto ação. Na primeira, haveria um sujeito, um objeto e *algo que acontece*, para dizer de algum modo. A distinção entre corpo e mente, na qual o primeiro está no artista e o segundo na tela, é compensada pela fusão entre sujeito e objeto. O artista, desprovido de mente, a encontra na tela por meio de uma ação. Ora, o que é uma ação para Rosenberg? Ele quer algo impossível: separar a ação da mente, identificando uma com movimento, improviso, e outra com projeto, planejamento.

A caracterização do novo esboço de modo idêntico ao da nova obra – ambos são ações – responde a algumas necessidades de Rosenberg: dizer que as novas obras não resultam de imagens pré-concebidas ou de preparação; enfatizar o gesto do pintor, e não o resultado; sublinhar a busca do artista mais pelo que chama de “encontro” com a tela, e menos por uma imagem. O esboço é uma ação que se prolonga até a obra que é também ela uma ação. Isso acaba por borrar as fronteiras entre ambos e criar a mesma espécie de 'contínuo' sugerida por Baudelaire. Se não há preparação, apenas ação, e se ambos estão indiferenciados no mesmo amalgamado, a ideia de rascunho seria vazia.

No fundo, parece que Rosenberg quer dizer uma coisa muito mais simples: os action painters também registram na tela conteúdos da mente (não há ação racional e intencional onde a mente seja excluída). A diferença é que esses conteúdos não são *previamente* definidos pelo artista, nem mentalmente nem por meio do rascunho. Ora, esta é uma concepção ingênua da improvisação. Algum plano prévio tem de haver, não apenas porque toda a ação intencional implica um plano mental, por mais ligeiro que seja, mas também porque toda a criação artística parte de esquemas prévios – mesmo tênues – os

Lucrécia, mas da necessidade da construção mental prévia. Contudo, tendo em conta inclusive o conhecimento da história de produção das pinturas de então, que este 'outro lugar' fosse, via de regra e para além dos planos mentais, os esboços.

quais vão sendo modificados.

Portanto, o mais razoável é dizer que os action painters improvisam, têm planos muito pouco detalhados e muito próximos temporalmente à ação mesma de pintar. Um olhar mais atento mostra que, no final de contas, Rosenberg aceita a preparação. Numa outra passagem exaustivamente citada, ele diz: "the canvas began to appear as an arena in which to act."⁴⁶ Contraposta a essa arena que é a tela, está o esboço, cuja nova função seria a de 'skirmish', ou seja, de uma pequena briga. Portanto, o rascunho passou a ser, para Rosenberg, uma espécie de aperitivo para a grande batalha que é a tela da obra final.

Ora, o que é um aperitivo senão a preparação para algo? O artista que faz rascunhos treina (prepara-se para) a ação da briga, uma luta em menores dimensões, a fim de ter mais controle dela quando chegar à tela. Em vez de servir como plano para criar imagens que serão trabalhadas até que se encontre a ideal e, então aí, passadas à tela, o esboço serve para treinar o artista a agir com cada vez mais maestria. Algo parecido com o teatro⁴⁷, no qual o ensaio prepara as ações da encenação final. Em todo o caso, o rascunho segue sendo um plano preparatório.

Porém, por mais variados usos aos quais o esboço se possa prestar, o fato é que algumas obras da Action Painting podem prescindir de todo do esboço. Não se trata de fazer rascunhos pouco planejados, mas de excluí-los totalmente da composição da obra. Como no caso do *happening*, não se está a sugerir que tais obras não tenham planejamento, ou que a arte abstrata seja alheia a planos (muitas das obras referidas por Rosenberg são abstratas). Uma vez que esse tipo de pintura é marcado por um gesto rápido e incisivo do artista, aliado ao uso de técnicas variadas e enérgicas que vão do gotejamento (dripping) a machas e até arremessos de tinta, levanta-se a possibilidade de um fazer que, mesmo faseado, muitas vezes prescinde de planejamento material.

Não há que confundir espontaneidade e ausência de rascunho com falta de técnica: *é a própria técnica* que requer métodos diferenciados que excluem o rascunho do processo criativo. Abaixo, um excerto da entrevista que Jackson Pollock concedeu a William Wright

⁴⁶ Idem, p. 25

⁴⁷ Não por acaso, a relação entre elementos do teatro (genericamente chamados 'teatralidade') e a Action Painting é ressaltada por diversos críticos, como Giovanni Lista, *Op. cit.*, p. 331.

em 1950 revela alguns meandros da relação do pintor com o rascunho:

W. Wright: Then, you don't actually have a preconceived image of a canvas in your mind?

J. Pollock: ...I do have a general notion, of what I'm about and what the results will be.

W.W.: That does away, entirely, with all preliminary sketches?

J.P.: Yes, I approach painting in the same sense as one approaches drawing; it's direct. I don't work from drawings; I don't make sketches and drawing and color sketches into a final painting. Painting, I think, today--the more immediate, the more direct--the greater the possibilities of making a direct...of making a statement.

W.W.: Well, actually every one of your paintings your finished canvases, is a absolute original.

J.P.: Well--yes--they're all direct painting. There is only one"⁴⁸.

É como se a imediatividade e a relação mais direta que o artista estabelece com a obra excluísse intermediários – o rascunho. Já não há mais um espaço separado (o esboço) onde o artista realizará suas ações experimentais que desembocarão na obra: toda a ação criativa agora é posta à prova *na* própria obra. A ideia de correção e aperfeiçoamento do rascunho à obra perde o sentido, e a obra final é o resultado⁴⁹ da ação do artista em toda sua extensão temporal e espacial. Não há acidentes de percurso, uma vez que não há planos precisos. Ou, se os houver, eles estarão na obra, não serão apagados.

A ausência de rascunhos tampouco caracteriza o processo artístico como um 'pisar de olhos' ou um transe súbito, como costuma se pensar acerca de Pollock. Um artigo do *Wall Street Journal*⁵⁰ causou surpresa ao revelar as primeiras conclusões de um estudo

⁴⁸ O'Conner, Francis V., *Jackson Pollock*, New York: The Museum of Modern Art, 1967, pp. 79-81. Citado em: ROSS, Clifford (ed). *Abstract Expressionism: creators and critics*, New York: Harry N. Abrams, 1990, p. 144.

⁴⁹ Essa descrição difere da de Rosenberg, para quem a obra é a ação, não seu resultado.

⁵⁰ GAMERMAN, E. "Pondering Pollock", *Wall Street Journal*, 06. Dez.2012.

minucioso conduzido pelo Getty Center de Los Angeles em colaboração com o museu de arte da Universidade de Iowa sobre uma das obras-primas de Pollock, *Mural* (1943). Segundo as investigações iniciais, algumas partes da tinta parecem ter secado antes que outras camadas fossem aplicadas, colocando em xeque a tese até então em vigor segundo a qual o pintor teria realizado a obra de uma só vez. Claro está que o tipo de execução, faseada ou não, não invalida o fato de que tenha prescindido de esboços.

V. Usos e contexto – uma conclusão antecipada

No decorrer deste trabalho foram defendidas pelo menos quatro teses sobre o rascunho. Contudo, alguns exemplos sobre o que pode ou não ser rascunho levantam outro problema até agora muito pouco mencionado – o uso que pode ser dado a esse tipo de objeto.

Há algumas situações em que um objeto, mesmo ao não cumprir todos os critérios geralmente encontrados nos rascunhos (precedência em relação a obra, exemplar materialmente diferente, etc) continua a ser apreciado como rascunho. Tal apreciação liga-se ao *uso* que dele é feito e, portanto, ao *contexto* específico no qual está inserido. Resta perguntar se esse modo de interpretação é compatível ou não com as teses até agora defendidas. Afinal, falar em rascunhos é uma questão de uso ou de atributos essenciais? Haveria espaço nos critérios indiscutíveis para acomodar o *contexto*?

Esta seção funciona como uma espécie de conclusão antecipada acerca do problema, a respeito do qual tomou-se consciência durante o processo de escrita da dissertação. Considerou-se que deixar essa discussão para o final prejudicaria o desenvolvimento e enriquecimento do argumento.

Anteriormente defendeu-se a necessidade de a concepção do rascunho preceder a obra final. Mas o que dizer, por exemplo, da relação entre as obras *Civilização* (1892) e *A Cidade e As Serras* (1901), de Eça de Queiroz? Reconhecidamente, a partir da ideia central do conto *Civilização*, o escritor português empreendeu a execução do romance *A Cidade e As Serras*, que viria a ser publicado postumamente. O primeiro seria o rascunho do segundo? Se assim o fosse, então *Civilização* não somente acumularia os estatutos de obra final e de rascunho, mas também teria sido primeiramente obra, depois rascunho, contrariando o princípio de precedência da concepção do rascunho.

Por si só, o acúmulo de ambos estatutos num mesmo objeto artístico não traz surpresas. Nas artes plásticas, por exemplo, é comum uma mesma obra final – por exemplo, um quadro – ser depois reutilizada pelo artista como rascunho de outra coisa ou mesmo

como uma nova obra. O artista pode pintar por cima do quadro anterior e conceber um trabalho que será desenvolvido posteriormente noutras telas até a obra final, ou inclusive na mesma tela. Ainda assim, o princípio da precedência mantém-se. O rascunho criado sobre uma primeira obra final estabelece relação com uma outra obra vindoura, isto é, coloca-se como preparação de algo futuro. A execução da primeira obra estava concluída, ela já existia e somente depois modificou-se materialmente para gerar o esboço de outra obra. Nesse caso, é possível identificar um exemplar numericamente diferente (rascunho) da (segunda) obra e que a precede.

Apesar de não trazer supresas, o acúmulo de *funções* obra e rascunho levanta uma questão lateral para a pergunta deste capítulo, mas interessante – a de saber se a obra primeira terá desaparecido. Tal questão não tem a ver com um debate sobre rascunhos, mas sobre o que faz uma obra existir: se ela existe somente enquanto objeto material ou também de outros modos – diga-se, simbólico.

Peter Lamarque diria que uma obra de arte, uma vez fora de um contexto e de uma comunidade que a reconheçam como tal, deixa de o ser. Contudo, ele também ressalta que apagar o objeto não necessariamente apaga a obra e lança mão de uma convincente diferenciação entre ‘objeto ordinário’ e ‘obra’, baseada, entre outros fatores, no tipo de interpretação que cada um permite. A do ‘objeto ordinário’ é bastante restrita: permite “little room for interpretation other than the strictly exploratory or scientific”⁵¹.

Se o objeto não é idêntico à obra, embora a obra possa estar presente no objeto, destruir um não implica destruir o outro. Rabiscar sobre um quadro original – exemplar único, obviamente – e torná-lo um rascunho de outra obra ou mesmo uma nova obra elimina a obra primeira? Para quem enxerga uma correspondência entre obra e objeto, a obra terá desaparecido, uma vez que seu objeto foi alterado significativamente. Porém, mesmo para quem defende uma separação entre obra e objeto, não é uma consequência necessária dizer que a obra sobreviveria. A existência simbólica de um quadro que já faça parte do imaginário de uma comunidade não é suficiente para que a obra prescindia do objeto.

⁵¹ Lamarque, *Op.cit*, p.27.

É verdade que a maioria das pessoas têm acesso às obras pictóricas canônicas ocidentais a partir de reproduções, mas o fato de elas *saberem* que tais obras existem, isto é, que estão em sua forma objectual num museu ou coleção particular, interfere no juízo a respeito das mesmas obras. Por isso, este trabalho inclina-se na defesa de que obra não é só objeto, e um rascunho realizado sobre uma outra obra anterior, na medida em que altera a história de produção e o objeto, terá alterado também a obra, podendo mesmo vir a destruí-la.

No que diz respeito às obras de Eça de Queiroz, não houve alteração da obra *Civilização*. Mas isso não esclarece se *Civilização* é rascunho do romance, uma vez que na literatura há uma diferença entre objeto e obra ainda mais radical⁵². Pode-se dizer que o conto teria motivado a concepção do romance, sem que o primeiro fosse alterado. De maneira a implicar uma muito maior dependência do texto segundo em relação ao primeiro, alguém pode propor o romance como versão expandida do conto. Mas todas essas propostas, no fundo, interpretam o significado de uma obra *em relação* a outra, reforçando pontos de contato e distanciamento, e não dizem se o conto funcionou como rascunho.

Por meio da leitura dos textos pode-se identificar passagens idênticas. No segundo parágrafo de *Civilização*, lê-se:

Desde o berço, onde sua mãe, senhora gorda e crédula de Trás-os-Montes, espalhava, para reter as Fadas Benéficas, funcho e âmbar, Jacinto fora sempre mais resistente e são que um pinheiro das dunas. (...) Não teve sarampo e não teve lombrigas. Nunca padeceu, mesmo na idade em que se lê Balzac e Musset, os tormentos da sensibilidade.”⁵³

Nos 15º e 16º parágrafos do romance, lê-se:

⁵² Prova disso é que queimar um livro não elimina a obra, pois o livro é um exemplar da obra – a não ser que não haja mais cópia alguma dela.

⁵³ QUEIROZ, Eça de. [1892] s/d. “Civilização”, *Contos* – Coleção Obras de Eça de Queiroz. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, p. 67.

Desde o berço, onde a avó espalhava funcho e âmbar para afugentar a 'sorte ruim', Jacinto medrou a segurança, a rijeza, a seiva de um pinheiro das dunas. Não teve sarampo e não teve lombrigas (...) Na idade em que se lê Balzac e Musset nunca atravessou os tormentos da sensibilidade; (...)⁵⁴

Uma maneira de estudar as relações entre o conto e o romance seria analisando o rascunho manuscrito do romance, em posse da Biblioteca Nacional de Portugal. Costuma-se chamar manuscrito às versões finais de obras enviadas às editoras, as quais coincidem em conteúdo com o texto impresso. No caso de *A Cidade e As Serras*, o rascunho coincide com o manuscrito porque a publicação é póstuma; Eça não pôde efetuar a revisão integral do documento e, portanto, a versão última do romance (isto é, o manuscrito) é, também ela, um rascunho. Há quem prefira chamá-la obra inacabada, uma vez que já estava numa fase bastante avançada de composição. O que decidirá se se trata de um caso ou de outro não são critérios indiscutíveis, mas a prática do crítico e o contexto específico onde se insere a interpretação do objeto.

A análise do rascunho manuscrito do romance revela algo interessante: algumas passagens idênticas ao conto são escritas sem qualquer rasura, em contraste com o restante material; outras são assinaladas ou circuladas, e outras ainda parecem ter sido reescritas. A falta de correção em algumas passagens é uma forte sugestão de que o conto estava bastante presente aquando da realização do romance, não somente com as óbvias semelhanças de enredo e personagens, mas mesmo ao nível textual; isso pode indicar que o conto serviu de rascunho. A rigor, contudo, nem sequer é preciso olhar para a cadeia teleológica material da composição do romance. Neste caso específico, os textos já informam o leitor de maneira suficiente sobre a elaboração do romance a partir do conto. Ou sobre como uma obra funcionou enquanto rascunho de outra coisa.

O próprio vocabulário aqui empregado denuncia o modo de interpretação necessário para esse tipo de abordagem dos rascunhos: aquele baseado no uso dos objetos.

⁵⁴ QUEIROZ, Eça de. [1901] 2010. *A Cidade e As Serras*, Alfragide: Leya, p. 8.

Um certo objeto pode *funcionar* como rascunho, ou seja, pode ser *usado* como tal, mesmo sem cumprir os requisitos do rascunho segundo uma 'teoria essencialista'. Esse caso mostra a importância de entender rascunhos dentro de uma perspectiva também ela relacional, e que no entanto não se dirige somente à obra, mas ao contexto maior de circulação do objeto. Tal contexto *também* é definidor do que é rascunho. Encarado sob esse prisma, a definição não é normativa, mas varia de acordo com os usos dados ao objeto pelo artista e pelo público.

Civilização pode ser visto retrospectivamente como um rascunho somente num contexto específico no qual se esteja a analisar o romance. Embora ler o conto não seja obrigatório para compreender o romance, uma leitura de *A Cidade e As Serras* que tenha em conta *Civilização* pode ser mais enriquecedora para entender as intenções que foram reforçadas ou não entre a redação da obra precedente e a posterior. Daí o estabelecimento da conexão entre o romance e a função-rascunho de *Civilização*.

A relação também seria uma atividade imprescindível para ter em conta, de modo retrospectivo, a fase final do autor. Uma leitura desse tipo teria mais elementos para, por exemplo, contrariar a hipótese de que as obras tardias de Eça são uma reconciliação com Portugal. Em relação ao conto, o romance reelabora com mais afinco a crítica à sociedade portuguesa e às práticas de clientelismo. O fato de Jacinto, no romance, viver primeiramente em Paris, já reforça a crítica às elites portuguesas para as quais Portugal não era Europa, embora a França, sim, o fosse. O desenrolar do enredo no interior de Portugal, mostrando ironicamente Jacinto, com a 'melhor das intenções', substituir-se ao papel do Estado para dar o que julgava ser a dignidade aos seus empregados (por meio da construção de novas casas, por exemplo), aprofunda a crítica de Eça às relações de clientelismo entre a elite e as classes populares.

Porém, num outro contexto de interpretação de *Civilização*, em que a atenção do crítico incida sobre o conto em si, sem referência ao romance, não faz qualquer sentido tratá-lo como rascunho.

Como acomodar a noção de uso dentro da teoria até agora desenvolvida? O crítico deve estar atento ao uso ou a aspectos regulares que se repetem em toda a família dos

rascunhos? Se é certo que o uso provoca mudanças no estatuto dos objetos, qualquer crítico que ignore o contexto maior de circulação das obras e rascunhos cometerá o risco de realizar uma interpretação limitada ou equivocada da obra. Veja-se que o contexto é importante também para a definição de obra, não só de rascunhos. Há de se criar uma nota de rodapé ao final das teses sobre o rascunho e incluir “a depender do uso”?

Há algumas considerações a fazer. Seria pouco eficiente tentar distinguir de maneira taxativa se um determinado objeto é um rascunho conforme o uso que dele é feito ou segundo critérios indiscutíveis e essenciais, ainda mais porque ambos modos podem estar presentes. É por isso que a maneira como se interpretam e classificam objetos deriva de uma prática. Essa prática vai, ao longo de diversas experiências do crítico – baseadas também na tentativa e erro, como refere Gombrich sobre a execução de uma obra artística –, informando-o a respeito do modo mais adequado, segundo certos usos e finalidades, de se interpretar determinados objetos – se como obras, rascunhos ou simples rabiscos, por exemplo.

Outra consideração tem a ver com o fato de as teses sobre rascunhos propostas no capítulo anterior advirem elas próprias de uma interpretação a respeito de certos usos que se dá ao termo, nomeadamente aquele que coloca o rascunho como plano de outra coisa. Portanto, há dois elementos a reter: primeiramente, é preciso distanciar a ideia de atributos essenciais. Não se propôs a considerar uma definição *a priori* do objeto, mas tomou-se como ponto de partida aquilo que geralmente se chama rascunho para desenvolver um argumento coeso. Depois, a seleção de certos usos e a exclusão de outros com base no argumento é ela própria uma atitude interpretativa e, como tal, de certa forma a tese também “criou” rascunhos ou uma definição possível para eles.

As restrições que foram mencionadas em relação ao conceito de rascunho (por exemplo, no que se refere à impossibilidade de acomodar intenções não realizadas e, portanto, rascunhos intransitivos), não objetivam criar normas, mas adequam-se a um argumento coerente baseado em intenções e ações. Rascunhos intransitivos, assim, continuam existindo no uso corrente ou mesmo acadêmico da palavra, mas ficam revelados aqui os limites de defini-los de tal modo de acordo com o panorama crítico proposto sobre

intenções.

Tampouco se está a defender que somente rascunhos transitivos e que se adequem ao tipo de raciocínio desenvolvido sejam analisados ou analisáveis. Ao contrário. Como se frisou, o recurso a materiais diversos como anotações, correspondências e diários podem ser de grande valia para o crítico. O que se pretendeu é ver, a partir de usos habituais do termo rascunho, como ele podia ser descrito de uma certa forma, nomeadamente a partir das intenções do autor que os cria e, posteriormente, do intérprete que os analisa – e que, em determinado sentido, também os cria.

Devem igualmente ser apontados os limites e as funções de toda teoria, a qual não pode ser totalizadora. Encarar rascunho apenas pelo uso – o qual varia com a história, a finalidade e mesmo a idiossincrasia do crítico – pode levar a situações potencialmente criativas e desafiadoras para o crítico. Mas também a situações absurdas – como dizer que uma obra retirada de exposição do museu e colocada de volta no acervo privado do artista deixa de ser obra. Isso conduz à outra questão: mesmo a interpretação tem limites, mas eles só podem ser percebidos na prática da crítica.

Se a descrição de rascunhos segundo ações e intenções acabou por estabelecer uma regularidade nos casos que podem ser analisados sob essa perspectiva teórica, é notório que a regularidade é ela mesma uma invenção, e prova disso é que usos diferenciados do termo e do objeto desestabilizam a regularidade dos casos. Não se pretende por isso legislar nem sobre a maneira corrente nem sobre a maneira correta de empregar o termo, mas propor uma descrição possível.

A descrição proposta, vinculada em certos usos de rascunhos, tomou um passo além ao sugerir um critério a partir do qual esse plano pode ser um plano. Porém, é inegável a importância do uso para o estabelecimento do valor e da função de certos objetos. Interessante perceber que o tipo de uso que se faz quer da obra ou do rascunho define também o tipo de interpretação que se quer realizar da mesma obra, e se tal atividade incluirá ou não a apreciação de rascunhos.

Essas questões acabam por tocar, de algum modo, em algumas propostas de Ludwig Wittgenstein tardio. Ele abertamente argumenta em prol de uma visão da

linguagem que considere primeiramente seus usos, não uma lógica que os suplante. O erro principal dos filósofos seria olhar para a linguagem e ver “uma forma das palavras e não o uso das formas das palavras.”⁵⁵

Subjacente a essa ideia está uma outra – a de que não existe uma essência única na linguagem, mas um vasto conjunto de práticas distintas com coerências próprias. Por isso a palavra “belo” em si pouca coisa diz e pode ser eventualmente substituída por interjeições para denotar a mesma coisa. Descrever o significado de “belo” em certas circunstâncias requer fazê-lo de acordo com um uso particular que o termo adquire na referida situação.

A prioridade do uso também relaciona-se com a ideia de agrupar em famílias elementos que se julga, desde algum ponto de vista, semelhantes. A semelhança é estabelecida como uma atividade hermenêutica, e é a partir desse uso particular que se pode criar grupos de elementos. Wittgenstein compara a linguagem a uma caixa de ferramentas com elementos que podem ser tão distintos quanto semelhantes, como martelo, formão, fósforos, pregos, parafusos, cola: “Não foi por acaso que todas estas coisas foram postas juntas – embora existam diferenças importantes entre as diferentes ferramentas – são usadas de modos afins.”⁵⁶ Ou seja, sob um determinado ponto de vista – certos usos – coisas diferentes podem ser consideradas semelhantes. Mas mesmo esse uso é um uso particular. Se alguém quiser ferramentas usadas para fazer fogo, não incluirá um martelo, por exemplo.

O raciocínio sobre rascunhos é análogo. Os rascunhos em si não significam nada. O ponto de partida não é a palavra, mas ocasiões e usos nos quais o nome é colocado para certas coisas que podem não ser totalmente coincidentes. Somente a partir de usos específicos eles podem ser descritos, e por isso as descrições variam. Quando usado como plano prévio à obra, rascunhos são parentes de obras. A depender do critério (empírico) utilizado para estabelecer as relações de parentesco e seu 'grau', a família pode acolher correspondências, diários, anotações, não obstante poder ser mais fácil identificar os rascunhos naquelas versões mais adiantadas do trabalho e que estão mais próximas à forma da obra final. Isso mais uma vez evidencia o caráter retrospectivo e hermenêutico da

⁵⁵ WITTGENSTEIN, L. *Aulas e conversas*, Trad. Miguel Tamen, Lisboa: Cotovia, 1993, 2ª ed., p. 17.

⁵⁶ Idem, p. 16.

atividade do crítico.

Sob o ponto de vista das intenções do artista, os rascunhos não são parentes de chás nem de bicicletas. Mas há ocasiões nas quais pode não interessar o caráter relacional do rascunho em função da obra. Nesses casos, ele pode ser agrupado numa família muito diferente daquela que tem como critério mais ou menos unificador a intenção do artista. Imagine um policial que reviste a mochila de alguém com a suspeita de que a pessoa possui uma arma. Enquanto retira e afasta os objetos da mochila que não lhe interessam, ele diz: “isso não é o que procuro, mas uma fita crepe, e isso é cola, tesoura, isso são rascunhos...”. Os rascunhos com os quais deparou-se são enquadrados na mesma relação de parentesco com fita crepe, caneta, cola, tesoura etc, a dizer, tudo o que não é arma.

O presente trabalho investiga alguns critérios possíveis para agrupar certas coisas em famílias de rascunhos. Claro que, ao levar ao extremo tais critérios, corre-se o risco de restringir significativamente o grupo, de modo que não apenas muitos elementos fiquem órfãos ou desgarrados, mas também que um agrupamento desse tipo resulte pouco útil para o trabalho do crítico. Em consequência, o uso estaria sendo suplantado pela norma.

Talvez o que se faça na prática do crítico de arte seja análogo a uma atitude descrita por Wittgenstein: apontar para algo quando não conseguimos dizer exatamente o que é. Um desenho de um rosto simplificado dá conta de uma série de expressões verbais e torna as descrições dessas expressões mais variadas, flexíveis e efetivas. O crítico, ao se debruçar sobre uma obra e um conjunto de outros materiais do autor, para além de consultar informações como datas, terá uma atitude empírica para decidir o que ele considera ou não um rascunho, e o que vale a pena ler e não ler para certos fins. A escolha empírica pode coincidir com os critérios mais comuns da família de rascunhos – precedência temporal etc.

“A linguagem prega-nos partidas” novas, segundo Wittgenstein, e essa é a sabedoria que impede de sistematizar de maneira rigorosa “a” definição de rascunho. No fim das contas, estabelecer o que conta como rascunho é, nalguma medida, arbitrário, pois decorre de uma atividade de interpretação que, como tal, está sujeita a questionamentos. Essa ideia ficará clara quando os textos de Baudelaire forem retomados no último capítulo.

O uso frequente (hábito) estabelece uma tradição, e é por isso que rascunhos são

tradicionalmente aceitáveis (com nomenclaturas distintas) em umas artes e não em outras. São convencionalmente descritos na literatura, no desenho, na pintura, na arquitetura, às vezes na escultura, mas não na dança, no cinema (exceto no que se refere ao roteiro), na encenação teatral (exceto no que se refere ao texto dramático) ou na fotografia. Não quer dizer que não haja preparação, mas a ideia de rascunho tal como é pensada em algumas artes não é replicável ou aplicável às outras.

Tome-se a fotografia. Além de convencionalmente ela não admitir rascunhos, a cadeia teleológica é difícil de ser reconstruída por conta da rapidez com que a imagem é captada. Se mesmo assim se quiser investigar a existência de rascunhos, pode-se apontar para o ensaio fotográfico.

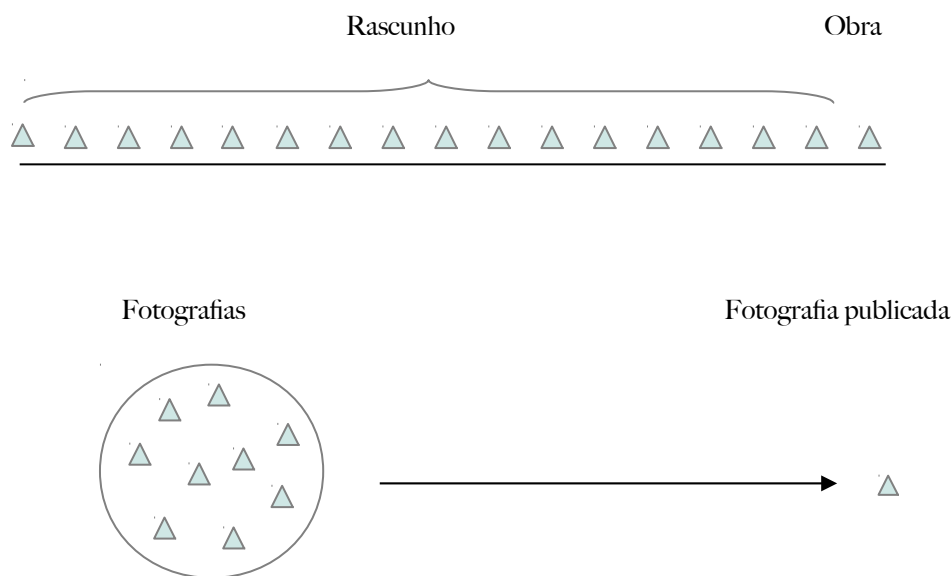
O fotógrafo que queira fazer um retrato de alguém habitualmente captará inúmeras imagens e apenas depois escolherá aquela (ou aquelas) que será tornada pública⁵⁷. As outras preteridas – o que foi ensaiado – seriam uma espécie de rascunho? Note que as versões descartadas são numericamente diferentes da publicada; as imagens foram captadas antes da publicação da fotografia “final”; o conjunto de imagens serviu como espaço de experimentação, falha, investigação. Contudo, a questão aqui é menos um processo que é trabalhado e corrigido, desembocado na obra final, e mais uma escolha feita pelo fotógrafo, perante um universo de elementos, do exemplar que será publicado. Chamar os demais de rascunhos é uma consideração válida apenas do ponto de vista do intérprete que sabe da escolha feita pelo artista. Além disso, se uma imagem foi captada antes ou depois de outra não tem qualquer relevância.

Porém, nem tudo que é descartado é um “rascunho”. Um artista pode ter descartado fotografias ao selecionar um portfólio para uma exposição, sem com isso pensar que o que ficou de fora é rascunho. As imagens preteridas podem tornar-se obras para uma futura exposição – as quais de fato só serão obras uma vez tornadas públicas. Novamente, fica claro que o uso também cria o estatuto de rascunho ou de obra.

Quando se pensa na cadeia teleológica da fotografia, o desenho costuma ser diferente daquele de um romance. Talvez as duas situações sejam semelhantes às seguintes

⁵⁷ Algo bastante distinto da atividade empreendida no século XIX, quando o elevado custo da fotografia e a tecnologia limitada também restringiam o número de imagens captadas.

ilustrações:



Porém, a rigor, não há uma razão necessária para ser assim. Como já foi mencionado, os elementos semelhantes que constituirão a família de rascunhos para dado crítico também são empíricos, e a ideia estática de uma linha retilínea, como aliás Baudelaire imaginava, pode não funcionar nem sequer na literatura.

Além disso, para além da escolha que o fotógrafo faz da imagem, também há os processos de edição. Isso confirma que criar uma obra fotográfica não é somente eleger o exemplar a ser publicado de um conjunto de imagens – no qual pouco importa as relações de precedência temporal entre elas. No século XIX, os fotógrafos não apenas captavam menos imagens como também se viam obrigados a retocá-las após pronta (para eliminar rugas, por exemplo). Com o advento da fotografia digital, o retoque chegou a proporções cada vez maiores e mais criativas – criam-se outras imagens a partir daquela captada. Portanto, a ideia de uma 'caixa de imagens' de onde o fotógrafo retira a 'definitiva', em contraposição à linha retilínea de desenvolvimento do rascunho literário até chegar a uma obra acabada, é uma fantasia.

O que torna difícil falar estritamente em rascunho na fotografia (e não em preparação, de modo mais abrangente) não é a falibilidade do argumento sobre intenções, mas a falta de precedentes, hábitos, usos. Em outras palavras, a dificuldade advém de se

solicitar à teoria que se ajuste a toda a multiplicidade do campo das artes, quando no fundo o que se pretende não é instituir uma tabela ou grelha, mas pensar variadas formas de se definir e usar rascunhos na atividade crítica. Estabelecer uma tipologia rígida e normativa a respeito dos rascunhos e replicá-las indistintamente teria como resultado um incômodo parecido àquele gerado pela prescrição goodmaniana, segundo a qual uma execução musical que cometa um desvio⁵⁸ em relação à partitura não é uma execução daquela partitura.

Mais algumas considerações sobre interpretação

Uma seção apenas para esse tema faz parecer que ele está de alguma forma circunscrito apenas às questões das próximas páginas. Bem pelo contrário. Buscou-se enfatizar que, afinal, a constituição de um objeto como rascunho de algo também – e sobretudo – depende da interpretação de quem o olha – e, por isso, das finalidades específicas do intérprete. No entanto, há mais outros pormenores sobre a interpretação que merecem ser mais explorados.

Na ideia de rascunho como meio para um fim, o fim está nele implícito como uma promessa que pode ou não vingar. Essa relação de dependência faz toda a diferença na interpretação. Saber que certo objeto é um rascunho força um olhar diferenciado sobre ele, e tal olhar é o que lhe imputa o peso do inacabado. Ainda que possa não haver diferença de percepção entre rascunho e obra, o conhecimento de que se trata de um, não de outro, gera uma diferença estética, pois altera a maneira como o objeto é apreciado e julgado. Parafraseando Goodman, as propriedades estéticas não são apenas aquelas encontradas ao se olhar a obra, mas aquelas que nos dizem *como* a obra deve ser vista.

Alguém pode abordar um rascunho, por exemplo, com mais tolerância perante aquilo que considera serem falhas (“Ora, é *apenas* um rascunho, portanto, passível de falhas”); pode interpretá-lo com desdém e indiferença pelo fato de que os rascunhos, como

⁵⁸ Não é todo desvio que invalida a correspondência entre partitura e execução, mas aquele que vai contra o que está prescrito na partitura. Às vezes o andamento não está indicado e, portanto, a execução em Adagio ou Adagietto é irrelevante.

planos, serem vistos como acessórios para a interpretação de obras; ou mesmo com expectativas a respeito do que seria se o autor tivesse chegado numa obra final. Nesse último caso, pode haver uma maneira de interpretação muito semelhante entre rascunhos e obras inacabadas, as quais também prometem algo.

Se o tempo de concepção do rascunho enquanto plano é projetado no futuro, o da interpretação é ao revés. O rascunho inflacionava o devir ao criar expectativas em relação à obra vindoura, mas a interpretação dirigida ao passado que reconstitui a cadeia teleológica pode tanto valorizar a história de produção quanto subestimá-la em prol do 'resultado final'. São atitudes críticas diferentes, e em geral (mas não necessariamente) quanto mais ênfase é dada ao resultado, menos interessa o conhecimento da cadeia teleológica.

Uma atitude típica é descartar a validade do rascunho na interpretação de uma obra publicada. Ao fazê-lo, o crítico pode considerar que num caso específico o rascunho não traz mais informações. Ou pode considerá-lo pertencente a uma categoria não apenas diferente da obra, mas inferior – e, no limite, equipará-lo à receita gastronômica: afinal, quem é que precisa ler a receita de um bolo? Saber a receita pode ajudar a perceber, por exemplo, que o gosto de amêndoa vem, em verdade, da avelã, mas não acrescenta muito mais à experiência de desfrutar um bolo. Há quem pergunte pelos ingredientes do bolo visando saber o valor calórico ou por questões de alergia. A receita, contudo, traz mais que ingredientes: mostra como, em qual medida e sob quais condições físicas eles devem se relacionar entre si, para se transformarem num bolo. Por isso tende-se a perguntar sobre a receita sempre que se quer reproduzi-la.

O mesmo não ocorre com os rascunhos de uma obra de arte. Não se pode reproduzi-la a partir dos rascunhos, pois eles não trazem ingredientes nem um modo correto de relacioná-los, mas um espaço onde intenções são testadas e corrigidas. Por esta razão, alguém pode alegar descartá-los no trabalho crítico.

Outra atitude é ir *em busca* da obra no rascunho, valorizando-o. Aquele que, ao considerar o rascunho um plano, estuda-o, crê que o rascunho guarda as intenções do artista, quer as que ficaram de fora da obra, tendo sido alteradas ou abandonadas, quer as que foram incorporadas – em todo caso, intenções que ajudam a entender melhor a obra

publicada e/ou o processo criativo do autor.

Olhar aos rascunhos *em busca* da obra é uma atitude que, sob um determinado ponto de vista, apresenta semelhanças com olhar a fotografia de um filho buscando suas semelhanças com o pai, pois ambas atitudes estão dispostas a forjar correspondências. O rascunho poderia tanto ser visto como 'pai' – realçando-se seu caráter originário da obra – quanto como 'criança' – enfatizando-se a ideia de que está na fase de menor maturidade e desenvolvimento em relação à obra. Do mesmo modo em que muitas vezes orienta-se o olhar para encontrar semelhanças entre o nariz aquilino de A e o nariz aquilino do filho de A – embora eventualmente não haja uma aparência objectiva –, guia-se o olhar ao rascunho na tentativa de mostrar sua filiação.

Melhor ainda seria uma analogia entre a fotografia de uma criança e da mesma pessoa quando velha: assim um crítico olha o rascunho de A como uma 'versão bebê' da obra final, e diz: “Olha, a mesma testa”, “O cabelo continua enrolado”, “As sombrancelhas já eram grossas”, etc. Eis uma atitude de “apontar para”, sobre a qual fala Wittgenstein – atitude tal que cria um conjunto de objetos semelhantes.

Claro está que comparar a leitura de rascunhos à apreciação de fotografias de seres humanos é mais uma analogia lúdica do que uma correspondência conceitual: o envelhecimento é um processo natural e, portanto, está fora do controle do homem, enquanto a execução da obra depende da ação humana. O ponto a reter, contudo, é o grau de ficção ao qual tal atitude está exposta. Não é preciso um pudor demasiado em relação aos rascunhos. Ao fim e ao cabo, a interpretação é em si mesma criativa, quer de rascunhos quer de obras.

Outra atitude crítica é não apenas referendar o rascunho junto à obra, mas contrapô-lo e, assim, entender melhor as escolhas do artista. Para conhecer a intenção do artista por meio dos rascunhos é preciso, como se disse várias vezes, reconstruir a cadeia teleológica. Para tal, pode ser importante buscar mais fontes de informação, como diários do autor, correspondência, entrevistas etc. Essas outras fontes não seriam o rascunho propriamente dito, mas contribuiriam para localizá-lo e interpretá-lo – a ele e à obra.

Há um binarismo sempre que se fala de rascunho nas artes e que se resume à

pergunta: um crítico deve ou não ler os rascunhos de uma obra? Uma resposta satisfatória apela ao uso e contrapõe outra pergunta: para quê? Isto é, a finalidade do leitor decidirá se é ou não necessário ler os rascunhos. Alguém que queira escrever uma entrada acerca de Guimarães Rosa numa enciclopédia sobre os escritores brasileiros, provavelmente não terá de ler os rascunhos de *Grande Sertão: veredas*, como talvez sequer a obra completa do escritor. Mais importante, a leitura dos rascunhos, a rigor, não torna a crítica da obra necessariamente melhor. Daí que mesmo num artigo exaustivo sobre *Grande Sertão: veredas* o crítico, a depender do argumento que desenvolve sobre a obra, pode prescindir de ler os esboços, como pode lê-los sem que haja referências ou implicações significativas no artigo.

Incorporar a análise de rascunhos como parte da leitura crítica de uma dada obra parte de uma prática que mostre ao crítico as vantagens e os bons resultados para o enriquecimento do estudo interpretativo de obras. Ler rascunhos ou esboços à luz das obras de um autor não é um valor moral que se coloque *a priori* da experiência; ao contrário, justamente a experiência mesma pode demonstrar o potencial enriquecedor que a análise de rascunhos tem, do ponto de vista crítico, para o entendimento de uma obra de arte. A prática pode ser útil tanto para fins da história da arte (analisar questões de autoria e autenticidade de dado objeto, por exemplo), quanto da crítica de arte.

É certo também que essa atitude é em parte informada pela crença – particularmente forte aquando se trata do conjunto da obra de um autor – segundo a qual a obra de arte final não é apenas um objeto, mas parte de um processo em que cada elemento merece ser valorizado, apreciado, criticado, pois desempenha um papel importante *para* a produção da obra e *no* próprio texto dito final.

VI. Um rascunho é uma obra?

O leitor deve recordar que o estímulo para esta dissertação iniciou-se a partir da tentativa de esclarecer variados e contraditórios modos de Baudelaire enxergar o rascunho. Se por um lado o que chamava *ébauche* podia ser uma etapa para se alcançar a obra perfeita, em algumas ocasiões era ele próprio a obra perfeita. Agora é necessário responder às questões anteriormente levantadas acerca da teoria de Baudelaire.

É preciso cautela na interpretação de suas palavras. O elogio incondicional ao senhor G. não é generalizado a demais esboços; nem mesmo as formas 'soltas' normalmente presentes em esboços são algo em si valioso. Veja-se o caso de Théodore Rousseau, a quem no *Salão de 1859* Baudelaire criticou a falta de solidez das obras, as quais mais se pareciam a esboços:

“[Rousseau] toma um simples estudo por uma composição. Um pântano a cintilar (...) um pedacinho de natureza, enfim, tornam-se perante os seus olhos apaixonados num quadro suficiente e perfeito. Todo o encanto que ele sabe pôr nesse farrapo arrancado ao planeta nem sempre basta para fazer esquecer a ausência de construção. (S59, 197)

Na passagem citada, o estudo (que bem podia ser um esboço, num dos termos de Baudelaire) tem uma conotação bastante negativa. A falta de detalhes e solidez⁵⁹, louvado nos trabalhos do senhor G., é aqui duramente criticada. Percebe-se por que os desenhos de Rousseau desagradaram tanto a Baudelaire, se for lembrada a teoria do governo da imaginação na composição artística. Aos olhos do poeta, Rousseau não teria feito a tradução de sentimentos e impressões do artista diante a natureza para o papel, a partir da

⁵⁹ Baudelaire elogia a ligeireza, simplicidade e leveza dos desenhos de Sr. G., o que em certo sentido podem ser contrapostas à solidez. Contudo, no caso de Rousseau, solidez parece implicar também o sentido de harmonia, qualidade esta que não faltava ao senhor G., segundo o poeta.

imaginação, mas apenas 'copiado' a natureza. Uma cópia desse tipo não permite qualquer relação com o homem (artista e espectador), quem deveria projetar seus sentimentos sobre a composição de uma paisagem. Tal prática é comum entre paisagistas, segundo aponta o poeta: “Assim, abrem a janela, e todo o espaço compreendido no quadrado da janela, árvores, céu e casa, assume para eles o valor de um poema já feito. (...) A seus olhos, um estudo é um quadro [*une étude est un tableau*].” (S59, 195)

Ainda sobre paisagistas, Baudelaire elogia Corot, por seu rigor de harmonia, sentido da construção e método, o qual consiste em desenhar “abreviadamente” (S59, 198), reunindo com celeridade uma gama extensa de materiais. Por abreviado pode-se supor uma composição que não privilegia o realismo minucioso dos detalhes, sendo realizada de um modo mais espontâneo e resumido. Diferentemente de Rousseau, que é “muitas vezes incompleto” (S59, 197) desde o ponto de vista estético, Corot é para Baudelaire perfeito (“Il compose toujours parfaitement bien”). A perfeição não tem a ver com as formas arranjadas, claras, de contornos precisos – pelo contrário. É o gesto rápido e espontâneo, aliado à imaginação e aos valores de harmonia, que fazem um bom quadro.

Juntamente com a discussão levantada no primeiro capítulo desta dissertação, fica claro o gosto de Baudelaire por um *certo tipo de arte*, e não exatamente a preferência por esboços. Os esboços do senhor G., porque realizados de uma certa maneira e dotados de certas propriedades (como a harmonia), podem ser alçados à categoria de obras. Pode-se supor que qualquer esboço que preenchesse as qualidades elogiadas por Baudelaire (incluindo aquelas referentes ao artista) teria esse estatuto.

Ele não parece interessado em fazer uma apologia irrestrita dos esboços. Em vez disso, interessa-se por obras que trazem no método (mais espontâneo e imaginativo) e na aparência (não acadêmica, não detalhista) características antiacademicistas. Tais características são mais convencionalmente ligadas aos esboços, mas não se identificam de modo essencial com eles.

É nesse contexto que se pode situar suas palavras, embora às vezes contraditórias, sobre o acabamento. Ele é criticado quando identificado com o “polido”, e valorizado quando significa um quadro bem construído, com senso de harmonia. No *Salão de 1845*,

Baudelaire enfatiza a diferença entre o realizado e o acabado:

il y a une grande différence entre un morceau *fait* et un morceau *fini* - qu'en général ce qui est *fait* n'est pas *fini*, et qu'une chose très *finie* peut n'être pas *faite* du tout - que la valeur d'une touche spirituelle, importante et bien placée est énorme..., etc..., d'où il suit que M. Corot peint comme les grands maîtres. (...) mais l'oeil du public a été tellement accoutumé aux morceaux luisants, propres et industrieusement *astiqués*, qu'on lui fait toujours le même reproche. (S45, 61, grifos do autor)

Terminar uma obra não gera necessariamente uma reação no público que confirme o acabamento, ou seja, o espectador não é sempre levado a julgar como completa (portadora das qualidades estéticas de unidade, harmonia) uma obra considerada como tal pelo artista. A ele pode faltar sentido de construção, por exemplo, e se parecer mais com um estudo, como no caso de Rousseau, e isso depende também do modo como cada época entende o harmônico e o acabado.

Na defesa da arte moderna, o senhor G. ganha especial destaque para Baudelaire porque suas obras e sua figura de artista são igualmente antiacademicistas e modernas: o carácter provisório dos desenhos (frequentemente alterados por G.), o gosto do artista pelo anonimato (confundindo-se com qualquer transeunte das multidões de Paris), o fato mesmo de nem sequer assinar suas obras, dando-lhes um estatuto não especial, anti-monumental, anti-institucional. Conseqüentemente, vê-se que chamar rascunhos de obras tem a ver com um uso particular que o crítico lhe dá, o qual por sua vez liga-se às finalidades de seu trabalho. Para Baudelaire, trata-se de defender um certo tipo de arte moderna.

Para além dessas qualidades que valorizam o artista e seus desenhos, viu-se que Baudelaire elogia a harmonia, o todo dos desenhos do senhor G. É isso que faz deles obras *perfeitas*? Ao olhar para uma pintura, como saber se ela possui os valores de harmonia? Como julgar se a imagem forma um todo? Apelar ao processo criativo do pintor – dizer se o

quadro foi ou não harmonicamente conduzido, como Baudelaire diz no *Salão de 1859* – é uma resposta circular, pois não explica o que é o todo e a harmonia. Dizer se a obra é uma cópia da realidade ou uma tradução tampouco é uma resposta plausível. Em primeiro lugar, porque a separação entre cópia e tradução, como foi dito no capítulo I, é falsa, pois existe uma recriação intelectual mesmo nas pinturas avaliadas como mais “realistas”. Depois, porque o espectador pode apontar a falta de harmonia num mesmo quadro cujo autor considera ser uma “tradução”, e não uma cópia, nos termos de Baudelaire.

Aqui adentra-se um passo decisivo na teoria de Baudelaire. Criar e apreciar – enfim, traduzir – são atitudes interpretativas. A identificação do todo ou da perfeição depende de uma interpretação, e é por isso que a imaginação é a ferramenta mais importante para um artista e para o espectador. Ela está num grau superior ao da memória, interfere nela e a compõe. O que chega ao papel já não é exatamente o que se passou ou o que o artista viu, mas resulta da memória governada pela imaginação.

Lembrando *O pintor da vida moderna*, Baudelaire explica que o pintor vê o mundo, guarda as imagens na memória e depois as traduz para o papel. O resultado – a obra – é uma síntese. Como tal, não coincide nem com a realidade anteriormente vista, nem com a memória: é um produto da imaginação. Um produto sintético, diga-se, pois não dá conta e nem se propõe a reproduzir todos os detalhes tais como 'existem'.

Se n' *O pintor da vida moderna* o papel da imaginação aparece mais camuflado pelo da memória, ele é bastante claro em ao menos dois ensaios do *Salão de 1859: A rainha das faculdades* e *O governo da imaginação*. A síntese aparece ao lado da análise, ambas como atividades intelectuais da imaginação: “Ela [a imaginação] é a análise, ela é a síntese.” (S59, 158)

Contudo, uma não implica necessariamente a outra, e mesmo a presença de ambas não garante a presença da imaginação: “contudo, há homens hábeis na análise e suficientemente aptos a fazer um resumo que podem ser desprovidos de imaginação.” (S59, 158). De maneira ampla, Baudelaire caracteriza a síntese como um resumo. Mas a obra, que é o resultado de uma síntese, não é apenas um resumo; ela deve ter sido alcançada pela imaginação, após um processo analítico no qual também a imaginação toma partido.

O funcionamento da “tradução” realizada pelo artista pode então ser melhor entendido. No processo de contemplação da realidade, o pintor está atento a todos os detalhes do que vê. Baudelaire chega a chamar senhor G. de um caleidoscópio. Mas não há olhar inocente. O próprio olhar do artista é criativo, e ao guardar as imagens na memória por meio de uma atitude intelectual analítica, ele também as cria. A memória, portanto, não é um conjunto de reproduções, mas de criações incentivadas pela imaginação.

No estágio seguinte, o do trabalho sobre o papel, o pintor volta a usar a imaginação, dessa vez sintética, para concentrar numa imagem aquilo que lembra. A síntese não é uma cópia da imagem já criada pela memória, mas uma outra coisa alcançada a partir de uma atividade intelectual que congrega as partes num todo. Há, portanto, dois momentos da criação de uma obra, e em ambos a imaginação é um fator fundamental:

ver	→	guardar na memória	→	pintar	=	síntese
<i>imaginação analítica</i>		<i>imaginação sintética</i>				<i>obra</i>

A imaginação também é comparada a um sonho. O artista é aquele que consegue expressá-lo, e para tal socorre-se de variadas técnicas, do conhecimento de ferramentas e materiais, e até da rapidez (para que a síntese não se perca). Portanto, pode-se dizer, em linha com Baudelaire, que a obra perfeita nasce da imaginação. A “tradução” geradora da síntese, do todo, da perfeição, é realizada quer pelo artista, quer pelo espectador. Para todos os fins, traduzir, interpretar e imaginar são todas atividades convergentes. A obra perfeita é aquela “où tout est bien vu, bien observé, bien compris, bien imaginé.” (S45, 61)

Como se vê, é a imaginação a grande criadora. “Rainha das faculdades”, ela suplanta outras: “Nenhuma a pode dispensar, e ela pode suprir algumas” (S59, 159). O que falta aos desenhos do senhor G. – se comparados às obras das Belas Artes de então – é justamente suplantado pela imaginação por parte do espectador, a quem é dado espaço para a interpretação. Novamente, a imaginação não desempenha um papel importante apenas na concepção da obra, mas igualmente na sua apreciação. Em certo sentido, o espectador também cria a obra – e, de forma ainda mais radical, também o crítico Baudelaire.

Importante notar que a imaginação do artista ao compor a obra e a do leitor ao interpretá-la não estão completamente livres. O olhar inocente não existe – retomando Gombrich – porque sempre há esquemas prévios que o orientam e criam horizontes de expectativas, mesmo que posteriormente ocorram mudanças a partir de tais esquemas.

Baudelaire, ao defender a arte moderna contra a acadêmica (personificada na figura de Ingres), resalta a relevância do espectador da arte moderna para a criação da obra. Não por acaso, Delacroix, cujas pinceladas muito mais soltas e cores mais ousadas que Ingres foram objeto de elogio irrestrito por Baudelaire, comenta em seu diário, em 1854: “Talvez haja menos espaço para a imaginação numa obra inacabada que numa esboçada.”⁶⁰

Eis uma questão importante acerca do inacabamento para Baudelaire e seus contemporâneos. O 'incompleto', ou seja, a forma associada àquilo que convencionalmente se admite como não completo (falta de solidez, por exemplo) é bem-vindo porque abre a porta à imaginação, mas depende e confia no conhecimento do espectador para interpretá-lo.

Essa ideia não é nova. De alguma forma, já havia sido levantada no século XVI por Georgio Vasari e, com uma maior consciência sobre o papel da psicologia do espectador na criação da obra de arte, por Roger de Piles no século XVIII, especialmente no âmbito das pinturas de paisagem. Piles diz que o estilo firme dá vida à obra (portanto, o sentido de construção é importante), mas há uma diferença entre o firme e o polido. Este último “não deixa nada à imaginação do espectador, a qual se deleita em buscar e encontrar coisas que ela atribui ao pintor, mas que em verdade vêm dela própria.”⁶¹

A defesa de Baudelaire a respeito dos esboços, agora vista sob uma perspectiva mais ampla, é desinflacionada: não são eles objetos de adoração por si mesmos, obras de arte em sentido estrito, mas objetos onde se lê um certo tipo de atitude artística contraposta ao cânone de então, tanto no método, na forma, na figura de artista que

⁶⁰ DELACROIX, E. [1822-1863] *Journal*, HANNOOSH, Michèle (ed), Vol. 1, Paris: José Corti, 2009, p. 637. No original: “Peut-être y a-t-il moins de carrière pour l'imagination dans un ouvrage fini que dans un ouvrage ébauché.”

⁶¹ DE PILES, Roger. [1708] “Le paysage - Observations generales sur le Paysage”, in *Cours de Peinture par Principes*, Genebra: Slatkine Reprints, 1969, p. 258. Em português: “ne laisse rien à faire à l'imagination du Spectateur, laquelle le fait un plaisir de trouver & d'achever des choses qu'elle attribue au Peintre, quoiqu'elles viennent véritablement d'elle.”

apresenta e no papel dado ao espectador. Tudo leva a interpretar como licença poética as palavras de Baudelaire. Ele *inventa* os “esboços perfeitos” do senhor G. e faz deles obras. Novamente está em jogo o *uso* particular de objetos como rascunhos ou obras.

No decorrer desta dissertação, foi defendida a estrutura relacional do rascunho. A partir de então, o espaço de manobra para defini-lo conceitualmente como obra ficou radicalmente restrito. Chamá-lo de obra desata o laço teleológico de dependência e dívida que o plano tinha com a obra posterior e estabelece uma relação no mínimo mais indiferenciada entre pré-obra e obra.

Numa das visões de Baudelaire exploradas no primeiro capítulo desta dissertação, haveria uma espécie de contínuo entre os rascunhos e as obras; tendo contribuído para a execução da obra, os rascunhos estariam metaforicamente nela incorporados, em corroboração ou contraste, como as camadas sobrepostas. A consequência lógica de se pensar assim é que se o rascunho está incorporado na obra final, no fim das contas, não tem qualquer autonomia enquanto objeto. Logo, não se sustentaria sozinho como obra; deve sempre se 'reportar' à obra.

Baudelaire, como ficou mostrado, é contraditório. Se fala de “*esboços perfeitos*”, e não “*obras perfeitas*”, é porque eles confundem-se com obra, mas falta-lhes algo que não lhes deixa ocupar plenamente esta categoria. Seriam eles uma obra de um tipo diferente? Diferente por quê?

Uma hipótese é a de que o rascunho não é definitivo, pode ser corrigido, alterado, modificado. Porém, a mesma afirmação leva a uma outra ideia: a de que mesmo as obras finais podem não ser definitivas. Portanto, mais do que equivaler rascunho a obra, a questão é apontar o carácter provisório de muitas obras finais, não apenas pelo processo de leitura que as completa, mas porque elas, enquanto objeto, podem sofrer eventuais alterações ao longo do tempo.

Como ficou claro, o objeto varia conforme os fins de quem os lê – se arquivísticos, editoriais, didáticos, etc. Em geral, quanto maior o reconhecimento público de um autor, maiores as chances de críticos definirem e usarem tudo o que ele produziu como obras ou ao menos como coisas que merecem atenção. Muitos mestres renascentistas tinham seus

desenhos preparatórios vendidos e conservados. O caso de Leonardo da Vinci é emblemático: desde pouco depois de sua morte colecionavam-se seus desenhos com tanto esmero e valor como se fossem obras, atitude que perdura até hoje⁶². Não é óbvio, contudo, que seus desenhos incompletos sejam preparatórios, isto é, que Leonardo tivesse qualquer intenção de completá-los. O certo é que frequentemente há uma licença para generalizar como obras os rascunhos dos grandes artistas canônicos.

Em conclusão, a tarefa do crítico é, num certo grau, ficcional. Ele inventa rascunhos e faz deles meros exercícios ou obras. E aqui entra a crítica de Baudelaire, a qual se confunde com ficção e explicitamente faz uma apologia da imaginação. O autor supõe um pintor inexistente a pedido do mesmo e acaba exercendo uma crítica que, no limite, funciona independente da existência do senhor G. – e de seus esboços.

A Bulgária, a Turquia, a Crimeia, a Espanha constituíram grandes festas para os olhos do senhor G. ou, antes, do artista imaginário a que convencionámos chamar senhor G.; porque me lembro de vez em quando de que, para tranquilidade da sua modéstia, me propus supor que ele não existia. (PVM, 295)

Esse é o modelo de crítica defendido por Oscar Wilde. Para o autor irlandês, a crítica é uma atividade tão ou mais criativa do que a criação artística. Esta última, considerada isoladamente, funciona de maneira a sempre se repetir; cabe à faculdade crítica descolar-se do movimento de reprodução das formas passadas e possibilitar a invenção de novas. É por isso que a (melhor) arte deve ser, ao mesmo tempo, criação e crítica.

Os detalhes e inflexões que Wilde dá a essa teoria sobre artista e crítico são muitos. Para ele, a crítica é uma “creation within a creation”, pois trabalha de maneira criativa a partir de algo já criado – até, no limite, ultrapassá-lo. Isso contrapõe-se à forma mais usual de fazer arte – criar a partir do que é dado pela vida. Enxergar na vida a fonte para a inspiração e trabalho artísticos é, segundo Wilde, uma prática largamente exercida pelos

⁶² Veja o caso do artigo assinado por Jonathan Jones a respeito da disponibilização digital dos desenhos do artista italiano: “Leonardo da Vinci’s notebooks are beautiful works of art in themselves”, *The Guardian*, online, 12.Fev.2013.

artistas (menores).

Somente os melhores artistas são capazes de fazer arte a partir da própria arte, isto é, de outras criações, daquilo que foi forjado – e nesse sentido, igualam-se aos grandes críticos. O melhor crítico é aquele que inventa seu objeto e não se acomoda apenas com a busca das reais intenções do autor sobre cuja obra se debruça:

(...) treats the work of art simply as a starting-point for a new creation. It does not confine itself – let us at least suppose so for the moment – to discovering the real intention of the artist and accepting that as final. And in this it is right, for the meaning of any beautiful created thing is, at least, as much in the soul of him who looks at it, as it was in his soul who wrought it.⁶³

A crítica é uma arte. O crítico inventa os significados da obra de arte e, ao fazê-lo, é ele mesmo um criador. Os pontos de contato entre Baudelaire e Wilde são muitos. Segundo Baudelaire, no exercício de interpretação (por ele chamado de 'imaginação') o leitor cria sentidos para a obra. Só assim – e não antes da prática de leitura – um objeto artístico é passível de ser descrito como belo, harmônico, perfeito etc. Portanto, o exercício da interpretação é uma atividade criadora.

É interessante notar que, para Baudelaire, a imaginação necessária para a leitura de uma obra de arte não é algo ingênuo ou trivial nem muito menos ilimitada. Interpretar é um exercício crítico, e não um jogo de 'vale-tudo'. Daí se conclui que é esse sentido crítico o responsável por impedir que toda e qualquer interpretação seja pertinente a uma obra de arte.

Igualmente interessante é que tanto em Baudelaire quanto em Wilde não existe uma antítese radical entre a crítica e a imaginação: ambas fazem parte quer da execução de (boas) obras, quer de sua apreciação crítica. Assim como não há boa crítica que não seja um exercício de imaginação/criação/interpretação, tampouco há criação artística sem crítica.

⁶³ WILDE, O. 1980 [1891]. "The critic as artist – with some remarks upon the importance of doing nothing", *Plays, prose writing and poems*. Londres, Everyman's Library, pp. 27-8.

Baudelaire, que defende a imaginação como a rainha de todas as faculdades, afirma: “a imaginação, graças à sua natureza suplementar, inclui o espírito crítico” (S59, 161).

Se é verdade que para Wilde a tendência da criação 'em estado puro' está fadada à repetição - “the mere creative instinct does not innovate, but reproduces” -, os melhores artistas são aqueles que conjugam ambas faculdades - de criação e crítica - na realização da obra: “The antithesis between them [creation and criticism] is entirely arbitrary. Without the critical faculty, there is no artistic creation at all, worthy of the name. (...) All fine imaginative work is self-conscious and deliberate. No poet sings because he must sing. At least, no great poet does.”⁶⁴

Se a atitude criativa e criadora é própria também do crítico, não apenas do artista, é sintomático que em *O pintor da vida moderna* o leitor possa prescindir dos desenhos do senhor G. para apreciar o texto de crítica escrito por Baudelaire. Também é sintomático que esse texto tenha alcançado um êxito incontestável em sua época e nas gerações seguintes, enquanto os objetos de análise de Baudelaire - os “esboços perfeitos” do senhor G. - sejam muito pouco recordados hoje, a não ser em relação ao próprio texto do crítico. Um exemplo de como a crítica inventiva criou seu próprio objeto de análise.

⁶⁴ Idem, p.16

Bibliografia citada

Esta lista de referências inclui apenas obras das quais foram citados excertos, seja ao longo do texto seja nas notas de rodapé. A referência aos outros trabalhos consultados pode ser encontrada nas notas de rodapé das páginas respectivas.

- ANSCOMBE, G.E.M. [1957] 2000. *Intention*. Harvard University Press, 2ª ed.
- ARISTÓTELES. [384-322 a.C.] 2011. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª ed.
- _____. [384-322 a.C.] 2006-2008. História dos animais, *Obras completas*. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol 1.
- _____. [384-322 a.C.] 1994. *Metafísica*. Libro IX. Trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid: Editorial Gredos, pp. 363-392.
- BIASI, Pierre-Marc de. [2000] 2005. *La génétique des textes*. Paris: Armand Colin.
- _____. [1997] 2006. “A crítica genética”, in: BERGEZ, D. et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Prata, São Paulo: Martins Fontes, pp. 1-44.
- BAUDELAIRE, C. [1863] 2006. *A invenção da modernidade*. Trad. Pedro Tamen, Lisboa: Relógio D'Água.
- _____. [1845] 1962. “Salon de 1845”, in *Curiosités esthétiques, l'Art romantique et autres œuvres critiques de Baudelaire*. Paris : Garnier Frères, 1962, pp. 03-85.
- CONTAT, M., HOLLIER, D., NEEFS, J. (ed). 1996. *Yale French Studies*, nº 89, Special Issue ‘Drafts’, 1996.
- DAVIDSON, D. 1963. “Actions, Reasons, and Causes”, *The Journal of Philosophy*, 60(23), American Philosophy Association, Eastern Division, 60th Annual Meeting, pp. 685-700.
- DELACROIX, E. [1822-1863] 2009. *Journal*, HANNOOSH, Michèle (ed), Vol. 1, Paris: José Corti.
- DE PILES, Roger. [1708] 1969. “Le paysage - Observations generales sur le Paysage”, *Cours de Peinture par Principes*. Genebra: Slatkine Reprints, pp. 252-259.
- FARIA, M.I. e PERICAÇÃO, M.G. 2008. *Dicionário do Livro*, Coimbra: Almedina.
- FORD, A, HORNSBY, J, STOUTLAND, F. 2011. *Essays on Anscombe's Intention*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- GAMERMAN, E. 2012. “Pondering Pollock”, *Wall Street Journal*, 06.Dez.2012. <<http://online.wsj.com/article/SB10001424127887324355904578159433340709280.htm>> Último acesso: 30.Ago.2013
- GOMBRICH, E. H. [1966] 1971. “Leonardo's method for working out compositions”, *Gombrich on the Renaissance - Norm and Form*. Vol I, Londres: Phaidon, 4ª ed, pp. 58-63.
- _____. [1968] 2002. *Art and Illusion – a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press, 3ª ed.
- GOODMAN, N. 1968. *Languages of art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

- HALL, Donald. 1959. "TS Eliot, The art of poetry nº1", entrevista feita a Eliot. *Paris Review*, Spring-Summer, 21.
<<http://www.theparisreview.org/interviews/4738/the-art-of-poetry-no-1-t-s-eliot>> Último acesso: 30.Out.2013
- HICK, Darren Hudson. 2008. "A reply to Paisley Livingston". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 66, Nº 4, Fall, pp. 395-398.
- JONES, Jonathan. 2013. "Leonardo da Vinci's notebooks are beautiful works of art in themselves", *The Guardian*, versão online, 12.Fev.2013.
<<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/feb/12/leonardo-da-vinci-notebooks-art>> Último acesso: 30.Out.2013
- LEWIS, D. "Extrinsic Properties", *Papers in Metaphysics and Epistemology*, Cambridge: Cambridge UP, 1999, p. 111-5. Paper primeiramente publicado em LEWIS, David (1983a), "Extrinsic Properties", *Philosophical Studies*, 44: 197-200.
- LISTA, Giovanni. 1997. "Du happening à la performance", *La scène moderne*, Paris: Éditions Carré, p. 330-347.
- LIVINGSTON, Paisley. 2005. *Art and Intention - a philosophical study*. Oxford: Oxford UP.
- _____. 1999. 'Counting Fragments, and Frenhofer's Paradox', *British Journal of Aesthetics*, vol. 39 (1), pp. 14-23.
- _____. 1998. Intentionalism in Aesthetics. *New Literary History*, Vol. 29, No. 4, Critics without Schools? (Autumn, 1998), pp.831-846.
- O'CONNOR, Francis V. 1967. *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 79-81. Citado em: ROSS, Clifford (ed). 1990. *Abstract Expressionism: creators and critics*, New York: Harry N. Abrams, p. 144.
- ÖSTERLING, Anders. Discurso de entrega do Prêmio Nobel de Literatura para T.S.Eliot. em 10.Dez.1948. Disponível em: Nobel Media AB 2013.
<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1948/press.html> Último acesso: 30.Out.2013
- QUEIROZ, Eça de. [1892] s/d. "Civilização", *Contos*, Coleção Obras de Eça de Queiroz. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, pp. 67-93.
- _____. [1901] 2010. *A Cidade e As Serras*, Alfragide: Leya.
- ROSENBERG, Harold. [1952] 1994. "The American Action Painters", *The Tradition of the new*. New York: Da Capo Press, 1994, pp. 23-39. Publicado por primeira vez em 1952 em *Artnews*.
- KALLBERG, J. 2001. "Chopin and the aesthetic of the sketch: a new prelude in Eb minor?", *Early music*, Agosto, pp.408-422.
- VASARI, G. [1550-1568] 1998. "Titian", *The lives of the artists*, Trad. Julia C. Bondanella e Peter Bondanella, Oxford: Oxford UP, Oxford World's Classics, pp. 489-508.
- _____. [1550-1568] 1998. "Luca della Robbia", *The lives of the artists*, Trad. Julia C. Bondanella e Peter Bondanella, Oxford: Oxford UP, Oxford World's Classics, pp. 66-73.
- WILDE, O. [1890] 1975. "The critic as artist - with some remarks upon the importance of doing nothing", *Plays, prose writing and poems*. Londres, Everyman's Library, pp. 03-65.
- WOLLHEIM, R. 1987. *Painting as an Art*. Londres: Thames and Hudson.
- WITTGENSTEIN, L. [1966] 1993. *Aulas e conversas*. Trad: Miguel Tamen, Lisboa: Cotovia, 2ª ed.

Anexo

No manuscrito do romance *A Cidade e As Serras*, de Eça de Queiroz, podem ser vistos os detalhes da composição de algumas passagens semelhantes e outras idênticas às do conto *Civilização*, conforme mencionado no quinto capítulo desta dissertação. Abaixo, reprodução da página 1.

