



As aparências não-endereçadas: usos de Portmann (Dúvidas sobre o espectador)

BERTRAND PRÉVOST

Universidade Michel de Montaigne - Bordeaux 3 - EHES

Resumo: Abordamos aqui este que é, sem dúvida, o conceito-chave na obra do brilhante zoólogo suíço, Adolf Portmann: o de “aparências não-endereçadas” (*unadressierte Erscheinungen*). De fato, a teoria da expressão que desenvolveu para as formas animais só se poderia definir plenamente caso liberada das cadeias subjetivistas às quais vinculamos a expressividade: seria preciso, para tal, conceber uma inusitada *aparência em si*, independente de todo espectador, livre de toda representação. Este é o gesto que aqui tentamos apreender e situar em uma vasta metafísica da expressão, que iria de Espinosa a Deleuze, de Nietzsche a Bergson.

Palavras-chave: Adolf Portmann. Aparências não-endereçadas. Perspectiva. Espectador. Expressão.

Abstract: The text approaches the key-concept of the oeuvre of the brilliant Swiss zoologist Adolf Portmann, which is that of “non-addressed-appearances” (*unadressierte Erscheinungen*). The theory of the expression that he developed for the animal forms couldn't be fully designed unless liberated from the subjectivist chains in which the expressivity had been attached: for that, we should conceive an strange “*appearance in itself*”, independent of any spectator, free of any representation. That's the gesture we try to understand and to situate in a wider metaphysics of the expression, which goes from Spinoza to Deleuze, from Nietzsche to Bergson.

Keywords: Adolf Portmann. Non-addressed appearances. Perspective. Spectator. Expression.

Résumé: On aborde ici ce qui constitue sans aucun doute le concept clé de l'oeuvre du génial zoologiste suisse Adolf Portmann, celui d’“apparences inadressées” (*unadressierte Erscheinungen*). La théorie de l'expression qu'il a développée pour les formes animales ne pouvait en effet se déployer totalement qu'en se libérant des chaînes subjectivistes par lesquelles on attache l'expressivité : il fallait pour cela penser une étrange *apparence en soi*, indépendante de tout spectateur, libre de toute représentation. C'est ce geste que l'on essaie ici de saisir et de situer dans une plus vaste métaphysique de l'expression qui irait de Spinoza à Deleuze, de Nietzsche à Bergson.

Mots-clés: Adolf Portmann. Apparences inadressés. Perspective. Spectateur. Expression.

Que uma imagem seja produzida para ser vista, eis uma evidência incontestável. Como imaginar uma obra visível que não se oferece ao olhar? Ademais, as modernas condições de visibilidade das imagens da arte, nos museus e nas exposições, nos predispõem à ideia de que essas imagens aguardam sabiamente o olhar que virá completá-las: imagens que nos aguardam para ser plenamente imagens. Elas aguardam uma espécie de consagração perceptiva, intelectual, crítica.

O historiador da arte aceita, sem restrições, essa visão das coisas. Melhor, diante da questão “geral”, a saber, para quem essa obra se dirige, ele preferirá questão aparentemente mais modesta, a da sua destinação: para quem esta pintura foi concebida? O problema da destinação parece conhecer, no campo da história da arte, uma solução simples e rápida e que se organiza sob a etiqueta comum da “sociologia da arte”, isto é: a identificação de quem encomendou a obra. É inicialmente a quem encomendou ou ao mecenas (indivíduo particular ou coletividade) que a obra de arte se destina, justamente porque foi produzida “para ele”. Situação empírica e histórica, pode-se dizer, que não corresponde mais ao contexto da criação artística moderna e contemporânea. Há muito tempo que as imagens prescindem de quem as encomenda para existir e é primeiramente para si mesmo que um artista trabalha; é primeiramente para seu próprio olhar que suas imagens se direcionam. O que não impede que a direção seja sempre pensada como uma visada subjetiva – que esse sujeito seja identificado, nomeável ou não, pouco importa.

Esse sujeito tem nome bem conhecido: trata-se claramente do *espectador*. Que uma imagem seja produzida para ser vista significa basicamente que ela se destina ao espectador. Aqui, ele não é mais uma pessoa empírica, mas a forma transcendental da destinação: sua forma subjetiva, sua visada intencional. Não é muito difícil localizar na história do pensamento artístico ocidental, a certidão de nascimento teórica do espectador. Ela será encontrada em *De pictura* que Leon Battista Alberti redige em 1435. Evidentemente, as imagens, artísticas ou não, não esperaram o humanismo renascentista para se direcionar a um espectador. Além disso, o termo espectador (*spectator*) é mencionado apenas uma vez no texto.¹ Se o espectador foi inventado no tratado, é porque Alberti realizou uma radical substancialização do endereçamento pictural, isto é, uma substancialização que

1. “A representação que tu poderás legitimamente louvar e admirar será aquela que seus atrativos deixam tão agradável e bem ornada que ela poderá reter, pouco mais de um instante, os olhos de um espectador (*spectatoris*) sábio ou ignorante, por um tipo de prazer e movimento da alma” (ALBERTI, 2004: 141).

2. Alusão à complexa construção albertiniana da cena perspectiva com a ajuda de um desenho auxiliar. Cf. *La peinture*, I, 20, *op. cit.*, p. 89. N. T. Na edição brasileira: *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 96.

3. Georges Didi-Huberman desenvolveu magistralmente todos esses pontos em seus estudos sobre a imagem cristã, reagrupados notadamente em *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation* (2007) e em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde (O que vemos, o que nos olha)* (1992, para um desenvolvimento secularizado desta ideia).

passaria propriamente por uma geometrização, conferindo a toda posição diante da pintura uma natureza puntiforme. Basta percorrer rapidamente o conjunto do sistema para constatar o quanto essa substancialização acontece por todas as partes, começando, evidentemente, pelo dispositivo perspectivo e pela correlação entre o ponto de vista e o ponto de fuga que ele instaura: a relação entre a pintura e sua exterioridade torna-se uma relação entre dois pontos. Melhor: a particularidade da construção albertiana consistirá em inscrever matematicamente a posição do espectador, no cálculo da diminuição das quantidades sobre o pavimento.² A arte moderna e contemporânea terá jogado muito bem com esta geometria do olhar para trabalhar suas verdadeiras condições fenomenológicas – vejo com meus dois olhos, mesmo com todo meu corpo, me desloco... – o que não impede que se perpetue um desígnio, uma intencionalidade que, sem dúvida, ultrapassa os limites de minha consciência, mas que me concerne fundamentalmente como sujeito. Não se compreenderia o desafio das proposições albertianas caso não se tivesse em conta a inversão que elas realizam do ponto de vista de um direcionamento propriamente cristão da imagem, que transforma a posição subjetiva em subjugação: imagens produzidas não para ser vistas, mas para ver. A grande imagem de culto, o grande retábulo ou ainda a imagem de devoção...: essas imagens são vistas apenas quando, antes, nos olham. Toda a arte cristã abre-se para essa negatividade do olhar: veremos tão melhor se não olharmos, se nos deixarmos olhar pela imagem.³

É preciso se deslocar de modo mais amplo na história e na geografia para observar tal relação, criticar-se ou colocar-se em crise, sem todavia desaparecer totalmente. Com efeito, o que seria da visibilidade das pinturas rupestres pré-históricas, mergulhadas na total escuridão tão logo as tochas se apaguem? Ou ainda de toda pintura funerária nos túmulos definitivamente fechados? Consideremos os grandes conjuntos esculpidos de nossas catedrais, nos quais o detalhe ou mesmo a própria forma, suspensos a muitos metros de altura, permanecendo invisível para o fiel; ou ainda os vastos programas políticos cantando a glória real ou imperial, cujo detalhe do friso – a coluna de Trajano, por exemplo – é inacessível ao passante. Todos esses casos não devem se pensar em nível de uma economia do ver, do ocultado e do revelado. Eles nos conduzem sempre para *as imagens que não foram feitas para ser vistas* – ao menos

não para ser vistas em condições de visibilidade que constituem a posição teórica do espectador. Sem supor um espectador, eis a condição da imagem-espetáculo que elas põem em crise. *Ad majorem Dei gloriam* – para a glória maior de Deus. É assim que se habituou qualificar o destino dessas imagens monumentais, quando elas são de origem cristã. Porém, cristãs ou pagãs, elas nunca têm uma destinação subjetiva ou uma visada intencional. Em seus estudos sobre a coluna de Trajano, Paul Veyne lembra constantemente que esse tipo de imagem não tem nada a ver com a propaganda imperial, como se ele devesse transmitir uma informação visível e legível, mas que é precisamente a expressão de uma glória ou de uma pompa principesca. De modo que, se não é para Deus, é para “a face do mundo” ou ainda “para a eternidade” que ele se destina.⁴

No entanto, essas observações não dizem respeito apenas ao pragmatismo reivindicado com frequência por Paul Veyne. É que elas demandam, no mínimo, um conceito renovado da destinação artística e, no limite, uma consistente teoria da imagem. Fazer com que o mundo, Deus ou a eternidade intervenham é, sem dúvida, a melhor maneira de despersonalizar o endereçamento. Sob esse ponto de vista, o endereçamento não descreve mais uma relação de destinação entre um sujeito e um objeto, não designa mais um vetor entre um espectador e um espetáculo. Ela remete a uma mais fundamental *função de abertura* da obra de arte. O endereçamento nomearia essa relação com a exterioridade, como uma relação bem determinada, essa ex-posição da imagem (não no sentido benjaminiano do valor de exposição à era da reproduzibilidade técnica, dos museus e galerias ou, dito de outro modo, à época da especificidade artística), mas em um sentido quase físico em que se expõe um corpo a uma ação exterior, em que um objeto se coloca *do ponto de vista do mundo*. Se o endereçamento designa de imediato uma potência da expansão, a questão seria então menos a do alvo (onde) do que a de seu escopo (até onde?). Tudo isso, no fundo, não é mais do que uma maneira de girar em torno de um velho conceito, sem dúvida filosófico e estético, que está atualmente um pouco desatualizado: a expressão – não a expressão lógica ou psicológica, mas precisamente a expressão como princípio metafísico, que atravessa de Spinoza a Leibniz, de Nietzsche a Deleuze.

4. Ver P. Veyne (1991, 2005). O autor cita bem judicativamente (p. 395) uma observação das *Questions de méthode en histoire de l'art* de Otto Pächt enunciando que “a comunicação e o ensino não fazem parte das funções essenciais da obra de arte” (VEYNE, 2005: 395).

*

5. Tal pontuação não pode ser apresentada sem uma discussão crítica com os trabalhos de Jean-Marie Schaeffer, precisamente *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art* (2009).

6. Portmann (1897-1982) foi professor de zoologia na Universidade de Basel.

Sem dúvida, a teoria da arte não é o melhor ponto de partida, na medida em que seu conceito de expressão sempre esteve mais ou menos contaminado pelo de representação. Será preciso buscar além, particularmente nas ciências da vida. Deixemos para depois a tarefa de pensar essa articulação, e peçamos ao leitor para pôr entre parênteses o domínio artístico.⁵ Coube ao zoólogo suíço Adolf Portmann⁶ trazer para o centro de seu questionamento a expressividade animal. O que fazer de todas essas matérias de expressão que percorrem o reino animal de maneira tão pregnante: manchas, linhas, ocelos, cores brilhantes, cintilações...? Conhecemos o reflexo neo-darwinista de toda ciência natural digna desse nome: “utilidade!”. As formas devem ser úteis para a conservação da espécie ou do indivíduo. Elas se explicam por sua função nos rituais de sedução, para seduzir as fêmeas, nos combates entre machos, para impressionar o adversário e evitar ao máximo o combate físico; elas se explicam ainda por todos os estratagemas de camuflagem e de mimetismo etc. Essas interpretações utilitaristas ou funcionalistas são perfeitamente fundamentadas, mas elas não respondem precisamente a questão colocada por Portmann. Além disso, são extremamente parciais diante do funcionamento quase infinito das formas animais (sem contar as formas vivas em geral), enfim, elas não permitem pensar esse funcionamento em si: a profusão, a riqueza de invenção das formas animais. Dito de outro modo, a questão da singularidade permanece suspensa. Paralelamente às interpretações funcionalistas, mesmo que se explique quimicamente a formação de tal cor de plumagem, mesmo que se construam modelos morfo genéticos matemáticos para compreender a gênese de tal motivo, permanecerá a questão de saber por quê temos *esta* cor e não outra, por quê *esse* motivo ao invés de outro. Ou seja, o problema da singularidade, da diferença individual e específica permanece intocável.

De modo que interessa a Portmann não tanto a forma animal como estado de coisas, explicável em termos de formação e de função, mas sua expressividade irreduzível, aquela que no interior das formas contribui para as transfigurar em verdadeiras “aparências autênticas” (*eigentliche Erscheinungen*). A primeira resposta do zoólogo terá sido, então, a de estabelecer uma verdadeira morfologia do ser pela visão: certos órgãos, certas partes do corpo são destinadas a aparecer e, sob esse ponto de

vista, obedecem a regras que não têm mais qualquer relação com o metabolismo ou com a conservação da espécie. Por exemplo, em inúmeros animais a pele não é apenas uma membrana que encerra o organismo de modo impermeável. Ela é também um *órgão* – um órgão do qual é dotado o indivíduo para aparecer. Tanto assim que os animais transparentes (os que não têm pele) – camarões, medusas, alguns polvos – exibem seus órgãos internos sob os mesmos parâmetros que regem a disposição e o cromatismo dos órgãos à pele (clareza de motivos, distinção de cor, simetria...): porque de fato eles incorporaram organicamente sua destinação para aparecer, ao contrário das “aparências não-autênticas” (*uneigentlichen Erscheinungen*), que têm uma forma singular, mas que permanecem inexpressivas porque não-endereçadas. É assim que Portmann consegue evidenciar a apresentação de si (*Selbstdarstellung*) como uma função orgânica completa, da mesma forma que o metabolismo ou a conservação da espécie.⁷

Todavia, rapidamente a noção de aparência autêntica demonstrou-se muito limitada e, sobretudo, arriscava-se a infringir a exigência de um pensamento da expressão no momento em que a fizesse depender de uma destinação ao olhar, de um ser-para-a-vista, em uma oposição das formas visíveis (exteriores) às formas invisíveis (interiores). Afinal, se queremos conferir ao conceito de expressão toda sua validade, é preciso que essa seja anterior à visibilidade ou, ao menos, que a visibilidade a recubra apenas parcialmente e secundariamente. Posto de outro modo, se as aparências animais são expressivas, soberanamente expressivas, é porque elas trazem o paradoxo de não (necessariamente) ser feitas para serem vistas, apesar de serem extremamente visíveis. Elas não visam uma recepção, uma representação perceptiva; elas não são endereçadas ou destinadas: “aparências sem *destinatário* (*unadressierte Erscheinungen*)”, afirma admiravelmente Portmann (1996: 161):

Como espectadores estrangeiros, observamos o espetáculo das formas e das cores dos seres vivos, o espetáculo de configurações que ultrapassam o que seria necessário para a pura e simples conservação da vida. Existem aqui inumeráveis remessas óticas enviadas “ao vazio”, sem uma destinação final. Trata-se de uma auto-apresentação que não se reporta a nenhum sentido receptor e que simplesmente “aparece”.⁸

7. Esse é o problema geral colocado pela obra mais importante de Adolf Portmann em termos de morfologia zoológica: *Die Tiergestalt* (trad. fr. G. Remy, *La forme animale*, 1962). (N.T.: *La forme animale* ganhou uma tradução revista e um ensaio introdutório de Jacques Dewitte, em 2013).

8. Passagem quase idêntica em *Die Tiergestalt* (*La forme animale*, 1962: 217). Ver igualmente *Neue Wege der Biologie* (*New Paths in Biology*, 1964: 154): “Quando se fala de aparências, tem-se por evidente que deve existir um espectador para quem elas aparecem. Não se trata apenas de uma consequência inevitável da nossa linguagem, mas ainda da condição humana em geral. Não se pode falar do mundo, da consciência, das respostas internas ou das aparências, sem tornarmos nós mesmos e nossa própria experiência a pressuposição de toda proposição que nós fazemos. Enfim, nós não podemos imaginar aparências que se excluem de um olho observador”.

De fato, uma compreensão estreita do conceito de apresentação de si (*Selbstdarstellung*) traria o risco de uma contradição: como justificar esta apresentação, isto é, um fenômeno sensível, no mínimo visual, no caso dos animais que não veem ou cuja capacidade de distinção formal e cromática é quase nula? Se os moluscos são praticamente cegos, a quem ou para quem são destinados os admiráveis desenhos em suas conchas? Se as serpentes veem preto e branco (como muitos animais com visão noturna), para quem são destinados os ricos motivos coloridos que com frequência ornaram suas peles? Para quem serviriam as formas extravagantes e as cores sublimes dos seres dos abismos, já que, em profundidades oceânicas, a escuridão não é total? A questão da destinação ou do endereçamento faz sentido apenas no contexto de uma percepção subjetiva ou intencional. É preciso, ao contrário, afirmar com Portmann que as cores da plumagem dos papagaios, os motivos sobre as conchas, a cor das anêmonas do mar, enfim, todas essas formas aparecem, embora não constituam *nenhum espetáculo*; ou, pelo menos, não chegam totalmente ao espectador. Elas são “para ninguém”, pois o sentido da apresentação de si é se *apresentar* e não se *representar* na percepção de um sujeito. Essa anterioridade do espetáculo sobre o espectador, da expressão sobre a percepção (pelo menos, a percepção subjetiva) está estreitamente ligada à história natural do desenvolvimento das formas vivas, já que Portmann enfatiza precisamente que as aparências autênticas “deveriam existir antes do surgimento do primeiro olho, sendo já exemplos de auto-apresentação” e que, “embora a seleção das formas e dos motivos pelo olho, gerador de imagens, encene um papel fundamental, isso não impede que a fase inicial da criação dos motivos tenha lugar antes de toda possibilidade de seleção visual!” (PORTMANN, 1962: 154).⁹

9. Ver igualmente *La vie des formes*, (Prefácio, 1968: 13):

“mesmo que a seleção de formas e de motivos pelo olho, gerador de imagens, exerça um papel primordial, isso não impede que a fase inicial da criação dos motivos aconteça antes de toda possibilidade de seleção visual!”.

Compreende-se o motivo pelo qual a invenção desse conceito primoroso de “aparência não-endereçada” tornou-se necessário, pois seria preciso garantir toda a amplitude para a ideia de apresentação de si, isto é, pensar a possibilidade de uma *aparência de direito*. Essa possibilidade não tem nada a ver com uma visão do espírito, e coube a Portmann a coragem filosófica de estabelecer alguns marcos para se pensar a existência *real* (e não apenas possível) de tal aparência. É que seria preciso reconhecer nela o corolário de uma imperceptibilidade de fato.

Contemplamos figuras que, para nosso olho, apresentam características estruturais da esfera ótica, mas que, na vida normal, não aparecem precisamente a nenhum olho espectador segundo um papel necessário para a vida. Devemos buscar então um horizonte mais amplo para os fâneros, capaz de integrá-los. Existe uma “aparência verdadeira” *em um campo que é mais vasto do que aquele do jogo mútuo das características morfológicas e dos órgãos sensoriais dos animais superiores.* (PORTMANN, 1962: 154, destaque nosso)

As aparências animais oferecem claramente um *sentiendum*, um para-sentir que não presume em nada a possibilidade empírica da percepção. O que dizer senão que as aparências não-endereçadas dependem de uma *percepção em direito* que não pode se decalcar dos limites sensitivos próprios de cada espécie ou de cada indivíduo?

Tal é a razão, segundo nossa leitura, da inadequação total de todo quadro fenomenológico para conceber a expressão animal. Pois, se a fenomenologia assumiu a tarefa de pensar um puro aparecer, ela visará sempre a questão da intencionalidade. É de se admirar, por exemplo, que Hannah Arendt, no início de *La vie de l'esprit* – ainda que as páginas seguintes sejam consagradas a um comentário de Portmann! –, permaneça nessa concepção espetacular da aparência ou, o que dá no mesmo, a uma concepção subjetivista da percepção:

Nada poderia aparecer – a palavra “aparência” não faria sentido – se não existissem receptores de aparências: criaturas vivas capazes de conhecer, reconhecer e reagir – em imaginação ou desejo, aprovação ou reprovação, culpa ou prazer – não apenas ao que está aí, mas ao que para elas aparece e que é destinado à sua percepção. (ARENDDT, 2000: 17)¹⁰

10. ARENDT, Hannah. *A vida do Espírito*. Trad. Antonio Abranches e César Augusto de Almeida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

*

Somente sairemos do sistema espetáculo-espectador se extrairmos a percepção do sujeito para depositá-la *nas próprias aparências*. O que significa nada menos do que propor a existência de uma percepção inorgânica ou, por ora, de uma percepção anterior aos *órgãos* da sensação. Há algo aqui de Plotino, em sua

11. Ver o célebre tratado 30, “Sobre a contemplação” (*Ennéades*, III, 8), de Plotino.

12. Para dizer como R. Chambon (1974: 33), que produziu um dos melhores comentários sobre Ruyer. (N.T: Trata-se de um neologismo criado por Ruyer, cujo étimo latino é “ad” e “stare”, onde o *ser* não seria um estado, mas um *dever*, gênese, movimento, enfim, um *vir a ser*.)

elaboração da equação natureza = contemplação (“a natureza está na percepção dela mesma”).¹¹ Mas será precisamente na obra genial de um contemporâneo de Portmann que se encontrarão as melhores armas para mostrar a realidade biológica do que poderia parecer uma tese metafísica circulando “em ponto morto”. Esse contemporâneo, que lia Portmann e que o próprio Portmann o lia, chama-se Raymond Ruyer. Toda a filosofia biológica de Ruyer se volta à crítica do modelo teatral que presidiria a gênese das formas. Como se as formas vivas mantivessem sua unidade vital, sua coesão orgânica, sua “adstancia”,¹² do fato de serem percebidas como totalidade por um espectador exterior. Para Ruyer, tratava-se no fundo de superar o famoso princípio de Berkley (“ser é ser percebido”) para se conceber um “espetáculo sem espectador”, um “ver sem olhos” (RUYER, 1966: 15).

Ruyer não cessou de mostrar que a forma orgânica possui, em si mesma, sua unidade formal, “independente dos olhares lançados sobre ela”:

os embriões jovens, os vegetais, os unicelulares não têm olhos e podem não ser vistos por nenhum olho; eles não são por isso menos unidades ativas, bem diferentes da falsa unidade convencional dos cenários de teatro não olhados. (RUYER, 1958: 207)

Essa distinção entre uma unidade enganosa ou ilusória e uma unidade ativa ou viva mostra muito bem que, assim como Portmann, Ruyer não entende a forma como um estado de coisa, um agregado de partes, *partes extra partes*, mas como uma unidade intensiva ou expressiva que mantém, em si, sua própria coerência, sua individuação soberana. Ao contrário, a forma simplesmente extensiva sustenta sua unidade senão por uma espécie de síntese visual exterior, tal como a disposição ilusionista dos elementos de um cenário de teatro, eficaz apenas em função da posição do espectador.

É preciso voltar a um tipo de realismo aqui muito claramente assumido: as coisas existem fora da minha percepção. Ver é receber impressões luminosas sobre a retina, isto é, sobre um tecido vivo. Mas esse tecido, enquanto vivo, já possui uma forma, uma coerência própria, uma unidade orgânica. Tomem-se três objetos a, b, c que se projetam sobre minha retina:

Será necessário que o conjunto abc exista absolutamente na área visual (do meu cérebro) como uma unidade formal que não precisa de um novo *scanning*, de uma nova varredura cerebral, para apreender-se a si mesma. Esse existir-conjunto é dado à sensação visual pelo tecido vivo que se define assim primitivamente. É então um absurdo explicar a existência pela percepção, a forma pela imagem, enquanto que é a percepção e a imagem consciente que são explicáveis pelo modo de existência, como forma absoluta e primária, do organismo. A imagem perceptiva, como “características a serem vistas”, supõe a forma viva e as características orgânicas primárias. É todo o organismo que é capaz de “perceber”, isto é, de tornar consciente de si mesmo qualquer conjunto de estímulos exteriores, pois todo organismo é uma superfície ou um volume absoluto, uma forma existente por si mesma, que precisa apenas se prestar a este conjunto para fazê-lo participar, a seu modo, de uma forma verdadeira. (RUYER, 1958: 208-209)

Os órgãos dos sentidos não possuem o monopólio da percepção. É todo o tecido orgânico que é capaz de perceber e é por isso, escreve Ruyer, “que ele é naturalmente capaz também de dispor a si próprio em espetáculo para ser visto”. “Toda célula ou todo tecido é (logo) capaz de percepção. A forma de um protozoário, assim como a forma de um embrião humano ou de um homem adulto, na medida em que não se tornou inteiramente máquina operando, se contém e se percebe”: *selfenjoyment* (RUYER, 1958: 211-212).

Ruyer toma o exemplo das plumas suntuosas do faisão Argus. Elas ornaram-se com um motivo bem complexo feito de linhas e de ocelos compostos unicamente por paralelas. A bem dizer, esse motivo é um “tema”, no sentido de uma forma em si unitária, que se possui, “que existe absolutamente e domina os fenômenos químicos que o realizam ao longo de cada bábula” (RUYER, 1958: 210-211). Exatamente do mesmo modo, Portmann reivindicava incessantemente que a explicação do processo químico que conduz à coloração de uma pluma não diz nada do sentido desta cor, isto é, de sua aparência singular.¹³ Tanto a cor da pluma quanto seu motivo devem ser tomados, não por um resultado mecânico, mas por uma formação temática: uma forma expressiva. Pois é preciso reconhecer, na formação do motivo, a existência de uma espécie de auto-visão ou de auto-percepção (é preciso saber para onde o motivo vai), sem que essa formação

13. Ver, por exemplo, PORTMANN, *Die Tiergestalt* (1962: 200-201).

esteja obrigada “a recuar, como o pintor de um cenário de teatro, assumindo de vez em quando o lugar do espectador futuro para julgar o efeito” (RUYER, 1958: 210). Existe aqui, como que uma percepção imanente ao motivo: uma percepção primeira, sem olho. Ruyer chama isso de uma “superfície absoluta”.

Ruyer mostra que a formação do desenho sobre a pluma é da mesma natureza, melhor, *constitui* “o mesmo fenômeno” que a percepção exterior do desenho pela fêmea ou não importa qual outro congênere: ambos estão em posição de “superfície absoluta”, ambos são uma mesma e única aparência expressiva. Uma tem lugar sobre a pluma, a outra sobre uma retina ou seu correspondente cortical, mas todas as duas compõem um tema formal que se percebe antes de ser percebido, que “*é, percebido*”, como escreve frequentemente Ruyer (1958: 211):

É a prova de que a pluma, ou qualquer tecido vivo, não se difere essencialmente de uma retina ou de um córtex, prova de que todo organismo em desenvolvimento é um campo de temas formais que se realizam, se desenham em si diretamente, que ele é modulado pelos temas formais, tendo as áreas sensoriais simplesmente a propriedade particular de serem moduladas por estruturas já realizadas no mundo exterior por outros organismos ou outros complexos naturais.

14. Ver, dentre outros, *Eléments de psycho-biologie* (1946: p. 21-51 et passim).

15. Como diz Raymond Ruyer a partir do seu livro *Néo-finalisme* (1952: 95-131).

Isso é o que Ruyer denomina “percepção ou consciência secundária”.¹⁴ Uma tal superfície (de outro modo chamada de “domínio absoluto”)¹⁵ não é uma simples extensão ou um corpo físico reduzido à soma de suas partes; é um centro ativo, que possui sua própria unidade imanente, que se auto-posiciona. “Para se possuir a si mesma, uma forma não tem necessidade de se colocar fora de si própria como uma espécie de imagem e de ser sua própria representação. Deve ser senão ela mesma” (RUYER, 1958: 215). É bem significativo que a filosofia mencione com frequência o “quadro”: pois é preciso o aspecto fenomênico, mas não o espectador, de modo que se deveria dizer de um “quadro de si”, sem nenhum sujeito espectador pontual que produzisse a unidade expressiva.

*

Invocar uma espécie de *selfenjoyment* das aparências animais com Raymond Ruyer poderia todavia nos expor a um incômodo contrassenso, que emprestaria às aparências animais algo como um puro funcionamento interno, e que faria desaparecer pura e simplesmente com toda exterioridade. Além disso, a *ipseidade*, que carrega em si o conceito de auto-apresentação (*Selbstdarstellung*), poderia nos conduzir a tomar o movimento expressivo como expressão do sujeito, sem consideração quanto à destinação dessa expressão. Nos termos de Portmann, as aparências talvez não sejam “destinadas a chegar”, mas elas são claramente “enviadas”. O conceito de aparência não-endereçada não é contudo um conceito último que viria concluir de modo quase místico um pensamento teórico, mas, um elemento eminentemente operatório que permite suscitar novos problemas. O próprio pensamento portmanniano trará em si os novos germes para se ultrapassar a ideia, sem dúvida restrita, de “envio no vazio”. Portmann sabia perfeitamente que um conceito de expressão não poderia se apreender rigorosamente sem fazer com que o *mundo* intervenha, ou certo conceito de mundanidade. Ali onde o senso comum, assim como as ciências da vida querem ver, de um lado, uma relação de prioridade entre o metabolismo e o funcionamento orgânico e, de outro, as aparências, o zoólogo suíço ousava inverter tal precedência, precisamente nos termos de uma exposição ao mundo:

E se (as características da auto-apresentação) fossem o essencial? E se os seres vivos não estivessem aqui afim de que seja praticado o metabolismo, mas, praticam o metabolismo a fim de que a particularidade que se realiza na relação com o mundo e a auto-apresentação tenha, durante certo tempo, uma duração (*Bestand*) no mundo? (PORTMANN, 1996: 157)

Esse mundo não se assemelha em nada a um continente ou um espaço vazio que acolheria as expressões animais. Não é no mundo que elas acontecem; não é um mundo que se exprime nelas, mas precisamente a expressão que torna mundo, que produz mundo. Falar de mundo, nesse caso, seria dar uma extensão para essa expressão, uma dimensionalidade irreduzível a todo meio ou todo espaço vital. Um mundo se constitui precisamente quando as

aparências operam uma mudança de escala, desdobrando-se no que Portmann nomeia um “horizonte mais amplo” ou um “sistema de referência mais amplo”:

Os motivos do camarão transparente *Periclimenes* e os desenhos multiformes dos opisthobranchs não são ornamentos que seriam sobrepostos a uma forma funcional. Eles também são tão econômicos em ornamentos como o são as placas de cor e as linhas rigorosas de Piet Mondrian ou os hieróglifos enigmáticos das últimas obras de Paul Klee. São elaborações nas quais um ser plasmático de estrutura microscópica específica *se apresenta segundo sua particularidade em uma ordem de grandeza mais elevada*. Essa ordem de grandeza mais elevada é o domínio em que os organismos elaboram, segundo leis particulares, configurações destinadas a “aparecer”, o domínio no qual tem lugar, em correspondência com esta auto-apresentação ótica, a maravilha da visão em imagens. (PORTMANN, 1996: 157, destaque nosso)

16. “Elementar” no sentido dos quatro elementos: os peixes vivem na água, os pássaros no ar, os mamíferos na terra etc.

Essa “ordem de grandeza mais elevada” designa precisamente esse puro plano expressivo, esta Expressão que não é mais funcional, territorial ou mesmo elementar,¹⁶ mas *cósmica* ou *mundana*. Apenas o mundo, tão somente o cosmos pode dar a escala desse “horizonte mais amplo” que Portmann não cessa de evocar para compreender as formas animais. É por seus ornamentos (cosmética) que os animais se expandem às dimensões do mundo (cósmico). É como devir-mundo que as formas animais darão consistência a um campo do aparecer em si.

*

Assim, quando Portmann (1996: 164) fala de um “campo” ou de um “domínio no qual se abriga (...) a maravilha da visão em imagens”, as aparências constituem-se definitivamente em um plano expressivo autônomo, que se dissocia da relação do sujeito ao objeto, mas que, por sua vez, não tem mais relação com um substrato orgânico. Precisamente, é essa expressividade que permite ir além das demonstrações de Ruyer que, ainda que se dissociassem de toda ideia de órgão da percepção (“percepção segunda”), não restariam menos vinculadas a uma inscrição orgânica da percepção, mesmo que “primária”. Porém, se o

aparecer designa um campo expressivo, um “aparecer em si”,¹⁷ imperceptível em direito, então, a aparência não-endereçada não é somente mais um conceito biológico, mas um princípio transcendental. Ele não se torna inconsistente, perdido nas brumas da idealidade.¹⁸ De fato, o plano que traça só pode ser pensado como campo de luz:

Em um horizonte ampliado, o não-funcional pode igualmente ter lugar; ele pertence ao domínio luminoso: é uma “aparência na luz”. O estudo físico das partículas e dos processos elementares nos lembra que esse domínio luminoso, onde as coisas podem simplesmente “aparecer” no sentido originário do termo, interroga constantemente o físico com novas questões. (PORTMANN, 1996: 162)¹⁹

A expressão “na luz” poderia causar confusão, já que essa última não deveria ser considerada como uma condição de aparências, mas precisamente sua própria consistência: uma aparência na luz. Filosoficamente, coube a Bergson – mais exatamente, um Bergson relido por Deleuze e matizado por Spinoza – ter instaurado um tal *plano de luz em si*.²⁰ Evidentemente, fazemos alusão à espantosa abertura do primeiro capítulo de *Matéria e memória*. Bergson parte da hipótese ou antes da ficção (“suponhamos”) de um mundo inteiramente feito “de imagens em si”. “Imagem” designa aqui o conjunto daquilo que aparece. Cada coisa é imagem. Mas, comenta Deleuze, “como falar de imagens em si, que não existem para ninguém e não se dirigem a ninguém? Como falar de um Aparecer, se nem mesmo há olho? [...] Por enquanto só dispomos de movimentos, chamados imagens, para distingui-los de tudo o que ainda não são. No entanto, esta razão negativa não é suficiente. A razão positiva é que o plano de imanência é inteiramente Luz” (DELEUZE, 1985: 72). Se as imagens, continua Deleuze, “não aparecem para alguém, isto é, para um olho, é porque a luz ainda não se refletiu nem rebateu e ‘propagando-se sempre, jamais (é) revelada’. Em outras palavras, o olho está nas coisas, nas próprias imagens luminosas” (DELEUZE, 1985: 89).²¹ Deleuze apreendeu perfeitamente a natureza não transcendente desta luz, em oposição ao platonismo latente próprio a toda história da filosofia, assim como à fenomenologia:

17. Para retomar o excelente conceito de Pierre Montebello a partir de Deleuze: ver seu *Deleuze* (2009: 213-242): “O paradoxo de aparecer em si” (“Le paradoxe de l’apparaître en soi”). O autor orbitava essa noção, mas sem pensá-la tão distintamente em *Nature et subjectivité* (2007).

18. Reivindica-se um sentido explicitamente deleuziano ao conceito de transcendental. Deleuze não cessou de afirmar a realidade desse campo transcendental impessoal.

19. A conferência Eranos, de Portmann, de 1956 foi inteiramente consagrada ao tema da luz. Ver *Aufbruch der Lebensforschung* (1965, trad. it., *Le forme viventi*, 1969, p. 45-73).

20. Tal é, do ponto de vista da história da filosofia, o percurso retomado por P. Montebello, em *Deleuze* (2009: 220-232).

21. Deleuze cita Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Puf-Ed. du Centenaire, 1959, p. 186. Na edição brasileira DELEUZE, Gilles. *Cinema - A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Há aí uma ruptura com toda a tradição filosófica, que situava a luz antes do lado do espírito, e fazia da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas da sua obscuridade nativa. A fenomenologia ainda participava inteiramente desta tradição antiga; simplesmente em vez de fazer da luz uma luz de interior, abria-a para o exterior, um pouco como se a intencionalidade da consciência fosse o raio de uma lâmpada elétrica (“toda consciência é consciência de alguma coisa...”). Para Bergson, é exatamente o contrário. São as coisas que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine: toda consciência é alguma coisa, confunde-se com a coisa, isto é, com a imagem de luz. Mas trata-se de uma consciência de direito, difusa em toda parte e que não se revela. [...] Não é a consciência que é luz, é o conjunto das imagens ou a luz que é consciência, imanente à matéria. (DELEUZE, 1985: 73-74)

Uma *luz não revelada*. Esta não é mais teológica do que é física: nem luz divina, nem luz natural concebida como elemento. O conceito é devidamente paradoxal, pois é preciso a luz do fenômeno, embora ela não deva *preceder* o fenômeno; pensemos em uma luz que não seja mais uma condição (tanto de visibilidade física como de inteligência metafísica), mas uma Expressão: luz *de* aparência e não luz *na* qual as aparências acontecem.

A invocação de todos os fenômenos de bioluminescência não seria um contra-argumento. Esse fenômeno fascinante, extremamente frequente entre os seres das profundezas – peixes, medusas, polvos... –, pareceria precisamente contestar a percepção de direito que implica toda aparência não-endereçada, e para além de toda luz não revelada, já que ele parece reintroduzir a luz como condição de uma aparência visível. É evidente contudo que a bioluminescência em nada serve ao aparecer das formas vivas. Os seres das profundezas passam a maior parte do seu tempo na escuridão total²² e com mais frequência é apenas pelo estímulo externo que eles se iluminam. Esse estímulo corresponde a funções bem determinadas: a atração da presa, a proteção contra os predadores e, enfim, a iluminação. No entanto, a bioluminescência não serve à aparência como condição de percepção de um indivíduo.²³

22. Trata-se aqui um jogo de palavras que, em outra opção de tradução, poderia se sugerir como: “Os seres das profundezas passam a parte mais luminosa do seu tempo na escuridão total (...)” (N.T.).

23. Ver, por exemplo, Anne-Marie Bautz (2005).

*

Um tal plano expressivo da luz não tem mais nenhum substrato. O risco acima denunciado consistiria em acreditar em um substrato orgânico das aparências expressivas; isso não quer dizer que esse plano expressivo seja mais físico, pois sua luz não concerne a uma condição natural de visibilidade, sem, contudo, ter a ver com uma luz transcendente. De nada adianta querer *explicar* positivamente as aparências por sua inscrição sobre um estrato supostamente mais profundo – como se sua inscrição consciente se explicasse por sua inscrição orgânica e que ela própria se explicasse por dinâmicas físico-químicas – se não se busca *implicá-las* na espessura da estratificação cósmica. O plano expressivo é sempre um corte transversal nessa estratificação e sua diferenciação clássica em camadas psico-química (a matéria), orgânica (o vivente) e psíquica (o simbólico). Esse é o presente inusitado que Portmann nos oferece, com o conceito de aparência não-endereçada, um presente que é também uma exigência propriamente filosófica: a possibilidade de renaturalizar os fenômenos expressivos, de dar à natureza sua potência expressiva, com a condição, que fique claro, de que essa “natureza” não seja mais entendida no sentido moderno, pós-kantiano, de uma redutibilidade ao orgânico e ao físico-químico, sem, com isso, cair novamente nos tormentos de uma filosofia natural, ignorando toda ciência positiva ou, pior, na ilusão de uma transcendência que viria habitá-la.²⁴

Tradução de André Brasil e Eduardo Jorge de Oliveira

24. Em um livro recente, *La manifestation de soi. Eléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme* (2010), Jacques Dewitte se serve do pensamento de Portmann (do qual ele é um dos raros especialistas, praticamente apenas ele) para lançar algumas hipóteses a favor de uma estética geral, precisamente uma teoria da cultura (através, de modo mais detalhado, das questões da guerra, do ornamento, da obra arquitetural – tomando partido, de passagem, do dossiê das obras concebidas “*ad majorem Dei gloriam*”...). Mas, nos parece que o ponto de vista *econômico* e *pragmático* que dá forma ao questionamento, sob a alternativa custo/ gratuidade, utilidade/ inutilidade não permite colocar bem o problema, porque ele perde a dimensão propriamente metafísica – mas uma metafísica a ser compreendida como filosofia natural (meta-física, precisamente). As coisas se complicam inicialmente ainda quando ele enfatiza verdadeiramente que o ponto de vista econômico depende em si de um horizonte fenomenológico (de fato reivindicado pelo autor, mas sem continuidade), e que encontre todo o seu sentido na ideia de gratuidade originária, de um dom ontologicamente primeiro, no espírito bem fenomenológico de um *Es gibt*. O problema é que *é exatamente isso* que deve ser explicado, e que não há nenhum valor explicativo em si.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, L. B. *La peinture (De pictura)*, II, 40. Trad. T. Golsenne et B. Prévost, revista por Y. Hersant. Paris: Le Seuil, 2004 [Da pintura. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999].
- ARENDT, H. *La vie de l'esprit*. Trad. L. Lotringer. Paris: Puf, 2005 [A vida do Espírito. Trad. Antonio Abranches e César Augusto de Almeida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000].
- BAUTZ, A.-M. La bioluminescence chez les animaux. *Bulletin de l'Académie Lorraine des Sciences*, 44 (1-4), 2005.
- CHAMBON, R. *Le monde comme perception et réalité*. Paris: Vrin, 1974.
- DELEUZE, G. *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983 [Cinema I - A imagem-movimento. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985].
- DEWITTE, J. *La manifestation de soi*. Eléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme. Paris: La Découverte, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *L'image ouverte*. Motifs de l'incarnation. Paris: Gallimard, 2007.
- _____. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.
- MONTEBELLO, P. *Deleuze*. Paris: Vrin, 2009.
- _____. *Nature et subjectivité*. Grenoble: Jérôme Millon, 2007.
- PORTMANN, A. *La vie des formes*. Paris: Bordas, 1968.
- _____. *Aufbruch der Lebensforschung*. Franckfort: Suhrkamp Verlag, 1965 [Le forme viventi. Trad. B. Porena. Milan: Adelphi, 1969].
- _____. *Neue Wege der Biologie*. Munich: Piper, 1961 [New Paths in Biology. Trad. A. J. Pomerans. New York: Harper and Row, 1964].
- _____. *Die Tiergestalt*. 2 ed. Basel: F. Reinhardt, 1960 [La forme animale. Trad. G. Remy. Paris: Payot, 1962].
- _____. *Selbstdarstellung als Motiv der lebendigen Formbildung*. In: *Geist und Werk. Aus der Werkstatt unserer Autoren*. Zum 75. Geburtstag von Dr. Daniel Brody, Rhein Verlag, Zurich,

1958 [L'autoprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes. Trad. J. Dewitte. *Etudes phénoménologiques*, n. 23-24, 1996].

RUYER, R. *Paradoxes de la conscience et limites de l'automatisme*. Paris: Albin Michel, 1966.

_____. *La genèse des formes vivante*. Paris: Flammarion, 1958.

_____. *Néo-finalisme*. Paris: Puf, 1952.

_____. *Éléments de psycho-biologie*. Paris: Puf, 1946.

SCHAEFFER, J.-M. *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*. Rimouski (Québec): Tangence Ed., 2009.

VEYNE, P. Buts de l'art, propagande et faste monarchique. In: *L'Empire gréco-romain*. Paris: Le Seuil, 2005. p. 379-418.

_____. Propagande, expression, roi, image idole oracle. In: *La société Romaine*. Paris: Le Seuil, 1991.