

Os sapatos e a autoria: um percurso crítico

The shoes and the authorship: a critical path

Kelvin Falcão Klein

Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis – Santa Catarina – Brasil



Resumo: Este artigo realiza uma abordagem da questão teórica da autoria a partir das imagens de sapatos pintadas por Vincent van Gogh ao longo da década de 1880. Mais do que a análise dos quadros, procura-se esboçar uma série de conexões entre ensaios que se ocuparam deles, notadamente os de Martin Heidegger, Meyer Schapiro e Jacques Derrida. Em paralelo a isso, surge também a ideia do sapato como metáfora para o realismo em literatura, a partir de J.M. Coetzee e Daniel Defoe, e como metáfora para a relação entre o autor e o texto, a partir de Michel Foucault e Giorgio Agamben.

Palavras-chave: Autoria; Ficção; Subjetividade; Imagem; Modernidade

Abstract: This paper develops a approach to the theoretical question of authorship based on the images of shoes painted by Vincent van Gogh during the 1880s. More than the analysis of the paintings, the paper seeks to outline a range of connections between studies that have dealt with them, notably those of Martin Heidegger, Meyer Schapiro and Jacques Derrida. Along with this, there is also the idea of the shoe as a metaphor for realism in literature, with J.M. Coetzee and Daniel Defoe, and as a metaphor for the relationship between the author and the text, with Michel Foucault and Giorgio Agamben.

Keywords: Authorship; Fiction; Subjectivity; Image; Modernity

Dez anos atrás, em 2003, o escritor J.M. Coetzee lançava um livro atípico, um projeto que mescla ficção, autobiografia e ensaio, intitulado *Elizabeth Costello*. São oito capítulos, apresentados no subtítulo como “oito palestras”, que reproduzem intervenções, falas e palestras que Coetzee proferiu entre 1997 e 2003. O autor, no entanto, jamais toma a palavra diretamente. Toda sua presença e sua condição de produtor do texto estão encarnadas na figura de uma mulher, uma escritora australiana chamada Elizabeth Costello, que ganhou fama mundial com um romance no qual reelabora a vida da personagem Molly Bloom, do *Ulisses* de James Joyce.

No primeiro capítulo de *Elizabeth Costello*, chamado “Realismo”, Costello vai aos Estados Unidos receber um prêmio honorífico de uma universidade da Pensilvânia. Mas a presença da escritora ou a ocasião de sua viagem não são elementos dados pacificamente por Coetzee. Ele está interessado na problematização dos limites entre os gêneros e, especificamente, no questionamento

da instância de subjetividade que torna possível toda narração. A primeira frase do livro é: “Em primeiro lugar, temos o problema da abertura, ou seja, como nos levar de onde estamos, que é, por enquanto, lugar nenhum, para a margem de lá”, um problema de ligação, afirma Coetzee, “um problema de construir uma ponte”, mas, supondo que a “coisa esteja feita”, supondo que “a ponte está construída e atravessada”, deixamos finalmente para trás o território onde estávamos e “estamos do lado de lá, onde queremos estar” (COETZEE, 2004:7).

O caminho está aberto e surge Elizabeth Costello, escritora australiana nascida em 1928. Mas qual o objetivo dessa introdução “metodológica”? Ela dá o tom de intervenção externa que se repetirá ao longo não apenas do primeiro capítulo, “Realismo”, mas de todo o livro. Há uma voz narrativa que constantemente interrompe a história para expor seus bastidores e para problematizar sua progressão. Por exemplo: “No restaurante, há uma cena, um diálogo sobretudo, que vamos pular. Retomamos no hotel, onde Elizabeth Costello pede ao filho para repassar

a lista de pessoas que acabam de conhecer” (COETZEE, 2004:13). Ou ainda:

A cena da entrega em si nós pulamos. Não é boa ideia interromper demais a narrativa, uma vez que contar histórias funciona quando se induz o leitor ou o ouvinte a um estado de sonho no qual o tempo e o espaço do mundo real desaparecem, suplantados pelo tempo-espaço da ficção (COETZEE, 2004: 22).

O que importa reter, tendo em mente que esse primeiro capítulo, por exemplo, foi publicado por Coetzee como um ensaio independente, assinado por ele, na revista *Salmagundi* (n. 114-115, 1997), é que Costello serve como uma transfiguração ficcional do autor, um veículo diferido para suas ideias, uma posição textual que lhe permite não apenas ficcionalizar, mas questionar o próprio estatuto da ficcionalização. Com esse primeiro postulado exposto, desejo selecionar um trecho do primeiro capítulo de *Elizabeth Costello* e ampliá-lo em direção a um debate sobre a autobiografia e a subjetividade na literatura e nas ciências humanas.

O trecho está logo no início, não na reflexão da personagem Elizabeth Costello, mas na intervenção da voz externa, que descreve: “tailleur azul, o cabelo oleoso”, dois detalhes, “sinais de um moderado realismo”, um realismo que “fornece os pormenores, permite que os significados aflorem por si mesmos. Processo inaugurado por Daniel Defoe”, escreve Coetzee, e continua:

Robinson Crusoe, naufragado na praia, procura em torno os companheiros de navio. Mas não há nenhum. “Nunca mais os vi, nem sinal deles”, diz, “a não ser três chapéus, um boné e dois sapatos que não eram parceiros.” Dois sapatos, não parceiros: não sendo parceiros, os sapatos deixaram de ser calçados, passaram a ser prova da morte, arrancados dos pés dos afogados pelos mares espumosos, e atirados à praia. Nenhuma grande palavra, nenhum desespero, apenas chapéus, boné, sapatos. (COETZEE, 2004:10-11).

“Os sapatos deixaram de ser calçados, passaram a ser prova da morte”: aquilo que era signo de indicação de um indivíduo, portanto, se torna indício da morte, do vazio e do silêncio. Coetzee resgata esse silêncio e faz o sapato indicar novamente uma subjetividade, mas agora em novo grau e sob nova ótica. A imagem dos sapatos é transformada em reflexão de uma identidade em conflito, ou seja, Coetzee contra Costello, ou ainda, Coetzee contra a possibilidade de colocar-se na ficção. Nessa composição de Coetzee, os sapatos estão para a morte assim como estão para o conflito subjetivo – um conflito que se dá a partir da enunciação de um posicionamento de leitura

muito específico, aquele que diz respeito a Robinson Crusoe e o realismo¹.

A partir dessa imagem dos sapatos em Daniel Defoe, Coetzee estabelece uma leitura crítica do realismo, do detalhe na ficção e, de forma um pouco mais subterrânea, une a imagem dos sapatos também ao questionamento com relação ao “eu” que narra (o embate entre Costello e Coetzee). Duas vertentes de reflexão podem surgir desse cenário: 1) a ficção como produção do lugar do morto (“os sapatos deixaram de ser calçados, passaram a ser prova da morte”) e 2) a imagem dos sapatos como linha de fuga para a reflexão sobre a literatura e seus procedimentos. É na articulação desses dois pontos que pretendo esboçar um percurso crítico que dê conta tanto da produção artística na modernidade quanto do trabalho de reflexão que se armou em torno a essa mesma produção.

O lugar de um morto

Aquilo que é apreendido por Coetzee em Daniel Defoe encontra continuidade em um ensaio de Giorgio Agamben, “O autor como gesto”, incluído na coletânea *Profanações*, de 2005. O filósofo italiano propõe uma leitura da célebre palestra de 1969 de Michel Foucault, “O que é um autor?”, apontando uma espécie de oscilação que percorre a argumentação: “no caso da literatura”, escreve Agamben glosando Foucault, “não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não pára de desaparecer”, mas há, continua Agamben, “alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto”, conclui Agamben, “que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (AGAMBEN, 2007:55).

Eis o jogo entre Coetzee e Costello: não se trata da emergência de uma figura que toma as rédeas da narração, mas da abertura de um espaço no qual a dúvida não é só possível como produtiva, um espaço que faz oscilar a própria fixidez da posição autoral (nem Coetzee, nem Costello, mas Coetzee e Costello). Para que possa

¹ Defoe é um autor muito presente nos livros de Coetzee, tendo sido, inclusive, mencionado em seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 2003. Defoe é transformado em personagem em seu romance *Foe*, de 1986, no qual Coetzee recria ficcionalmente as condições prévias da história de Robinson Crusoe, afirmando que foi uma mulher, Susan Barton, quem relatou todos os fatos ao escritor, que teria omitido a fonte (como acontece com Elizabeth Costello e seu romance sobre Molly Bloom, em *Foe* Coetzee também promove um desvio da historiografia padrão a partir do ponto de vista feminino). Coetzee também dedicou, em 1999, um ensaio específico ao romance *Robinson Crusoe*, agora incluído na coletânea *Stranger Shores* (COETZEE, 2001: 17-22).

ocorrer tal abertura, Foucault apresenta a diferenciação entre a “função-autor” e o autor como indivíduo real: “a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos” (AGAMBEN, 2007:57). Essa posição autoral está para sua presença assim como para sua ausência, operando simultaneamente em um gesto de plenitude e de esvaziamento. Agamben comenta que “o autor não está morto, mas pôs-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor”, complementa ele, “e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência” (AGAMBEN, 2007:58).

Agamben faz referência a uma passagem muito importante da intervenção de Foucault, que é importante resgatar em sua totalidade:

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer. O segundo tema é ainda mais familiar; é o parentesco da escrita com a morte. Esse laço subverte um tema milenar; a narrativa, ou a epopeia dos gregos, era destinada a perpetuar a imortalidade do herói [...]. De uma outra maneira, a narrativa árabe – eu penso em *As mil e uma noites* – também tinha, como motivação, tema e pretexto, não morrer [...]. Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida [...]. Mas há outra coisa: essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita (FOUCAULT, 2006: 268-269).

É preciso, afirma Foucault, que o autor faça o papel do morto no jogo da escrita. Na leitura de Agamben, “o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central”, e “assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível”, também “a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se”, finaliza Agamben, “onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto

a própria irreduzibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007: 59 e 63).

Nesse ponto, é possível observar a triangulação entre a imagem dos sapatos de Defoe, a ideia da ficção como espaço de produção do vazio e a autoria como gesto. Para Coetzee, os sapatos passam de indício da subjetividade (pertenciam a alguém) para indício da morte e do vazio (são dejetos devolvidos pelo mar). Sua leitura de Defoe marca a abertura crítica diante de um dispositivo que molda parte da tradição literária e que recebe o nome de “realismo”. Essa abertura crítica ocorre em paralelo ao terceiro movimento envolvido no resgate dos sapatos, que é a emergência de uma nova concepção da subjetividade – um paradigma do confronto e da confluência de registro, como vimos acima.

Toda essa progressão se repete, em termos teóricos e filosóficos, primeiro em Foucault e, depois, em Agamben. A relevância histórica do autor empírico dá lugar ao desenvolvimento de uma teoria do autor como irrelevância (como acontece na “falácia intencional” de Wimsatt e Beardsley, por exemplo (1983:86-102)). Essa é a passagem da subjetividade à morte, ou, na cena de Defoe por Coetzee, do sapato indicativo de usuário ao sapato indicativo de vazio. Com Foucault, surge a função-autor e o texto como espaço de oscilação, como espaço de confronto entre a materialidade da enunciação e a irreduzibilidade da linguagem e da subjetividade que a maneja. Não mais a dicotomia e a separação, mas a convivência crítica de heterogeneidades. Sendo e não sendo Costello, Coetzee articula uma reflexão sobre o dispositivo “realismo” a partir de um gesto de leitura de uma minúcia do cânone literário, que é justamente a cena dos sapatos em Defoe. Essa cena, em sua aparente simplicidade, serve de elemento condensador de um complexo debate sobre a literatura e seus processos na contemporaneidade.

A série dos sapatos

É possível, no entanto, aprofundar a analogia crítica da cena dos sapatos e resgatar uma imagem-chave da modernidade, produzida por Vincent van Gogh em fins do século XIX. Na realidade, uma série de pinturas nas quais o artista holandês retratou composições envolvendo sapatos, na tradição da natureza morta, realizadas a partir de 1885 até 1890, ano de sua morte. Nessas imagens, o foco está sempre sobre um par de sapatos – ou, como é o caso de um quadro datado de 1886 e preservado hoje no Fogg Art Museum, três pares de botas enfileirados. Algumas diferenças importantes entre os quadros são observáveis: alguns retratam botas, outros sapatos e há uma ocorrência de tamancos; às vezes os sapatos aparecem com as solas para cima, às

vezes estão sujos e surrados, às vezes parecem pouco usados².

Essa variabilidade da aparência ecoa também nas releituras interpretativas, surgidas ao longo do século XX, das pinturas de sapatos de van Gogh. Quem inaugura a série é Martin Heidegger, com uma conferência dada e trabalhada várias vezes ao longo da década de 1930 que, em sua publicação, recebeu o título de *A origem da obra de arte*. Já de início, Heidegger (1977:13) afirma que o quadro de van Gogh “representa um par de sapatos de camponês”. E reitera, mais adiante: “um par de sapatos de camponês e nada mais [...] na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador” (1977:25). Naquela imagem, Heidegger reconhece a solidão do campo, a umidade e a fertilidade do solo. Em termos filosóficos, Heidegger reconhece nos sapatos a técnica, o trabalho, a serventia e a relação desses dispositivos com a subjetividade, com o ser: o sapato é o “apetrecho”, e “o ser-apetrecho do apetrecho, a solidez, conjuga em si todas as coisas, segundo o seu modo e extensão” (HEIDEGGER, 1977:26).

Meyer Schapiro, que publica seu primeiro livro, em 1950, precisamente sobre Vincent van Gogh, é autor de um ensaio que recusa as conclusões de Heidegger. Trata-se de “The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and van Gogh”, no qual Schapiro faz um simples mas efetivo questionamento: será que Heidegger sequer viu o quadro de van Gogh antes de escrever seu ensaio? E, em caso afirmativo, qual das versões? “Em nenhum dos casos”, escreve Schapiro (2009:296), “é possível dizer que os sapatos de van Gogh representam o ser e a essência de uma camponesa e sua relação com a natureza e o trabalho. Aqueles são os sapatos do artista, naquele tempo já um homem da cidade”. Logo em seguida, Schapiro cita um longo trecho das memórias de Paul Gauguin, que viveu brevemente com van Gogh em 1888, e que atesta o profundo entrelaçamento entre a imagem dos sapatos e a subjetividade do pintor: “ainda que escrita anos depois, e com algumas afetações literárias, a história de Gauguin confirma o fato essencial de que, para van Gogh, os sapatos eram uma peça memorável de sua própria vida, uma relíquia sagrada” (SCHAPIRO, 2009:298).

² Sobre o histórico do motivo em van Gogh, Carl Nordenfalk argumenta que “boots or shoes are a subject that recurs several times in van Gogh’s work”, e “it might have been supposed that the idea of these pictures had been suggested to van Gogh by Millet’s drawing of his wooden shoes”, além de “a painting by the Swedish artist Nils Kreuger, signed *Paris 1882*, which represents a pair of boots standing on the floor of a study”. “It seems almost impossible”, conclui Nordenfalk, “that van Gogh should not have been acquainted either with Kreuger’s picture or with a French model on which both pictures were based” (NORDENFALK, 1947: 136). Nordenfalk está fazendo referência ao pintor francês Jean-François Millet (1814-1875), famoso pelas cenas rurais, cujas pinturas van Gogh utilizou frequentemente como modelos.

Marshall Berman, revendo o embate entre Schapiro e Heidegger em um ensaio de 1996, escreve que Heidegger “envolveu as botas de van Gogh em significados de pura convenção”, enquanto “Schapiro quer deixar claro não só que o sujeito moderno está vivo, mas que está bem *ali*, no âmago da obra de arte” (BERMAN, 2001: 255). Segundo Berman, Schapiro acha “que Heidegger poderia ter desenvolvido sua rapsódia campesina sem nem sequer olhar para o quadro”, mas se Heidegger “tivesse tentado examinar as representações de botas de van Gogh, diz Schapiro, teria sido difícil *não* perceber que van Gogh representava botas de duas maneiras inteiramente diferentes”, de um lado, “quando pertenciam a camponeses”, “botas claras, macias e em bom estado”, “elementos não problemáticos da natureza-morta”, mas quando van Gogh pintava botas velhas, finaliza Berman, “surradas como as que Heidegger descreve, eram sempre *as dele mesmo*” (BERMAN, 2001:253).

Nesse jogo de atribuições e nomeações em torno das imagens, Berman define Schapiro como uma espécie de “detetive ontológico” cujo objetivo é devolver as botas ao “verdadeiro dono” (2001:254). Para os objetivos deste meu ensaio, interessa mais reter a primeira parte (o detetive) do que a segunda (a verdade). Isso porque a ideia de um “detetive ontológico” nos permite retornar à ligação dos sapatos com a morte, como foi posto em circulação desde o início, com Coetzee, Defoe, Foucault e Agamben. Mais do que estabelecer pertencimentos fixos (verdadeiros donos e assemelhados), é importante olhar para os elementos desse contexto de forma detetivesca, ou seja, procurando rastros, pistas e resíduos que digam respeito a uma cena ainda desconhecida.

Algo nesse sentido é o que propõe Meyer Schapiro em um segundo texto sobre Heidegger e van Gogh, escrito quase trinta anos depois do primeiro. Em “Further Notes on Heidegger and van Gogh”, de 1994, Schapiro dá ênfase especial à materialidade da diferenciação proposta pelo pintor entre seus sapatos – ou melhor, os sapatos que Schapiro interpreta como sendo de van Gogh – e aqueles dos camponeses. Ou seja, Schapiro postula que a intensidade da vivência do pintor com o objeto se traduz nas pinceladas, no uso das cores e no tipo de perspectiva adotada: a densidade do *impasto*, o contraste entre as sombras e a luz, os padrões irregulares dos cordões e o posicionamento frontal do objeto (SCHAPIRO, 1994: 146). Além disso, argumenta Schapiro (1994:147), o desamparo dos sapatos reflete uma autoimagem de van Gogh recorrente em sua obra, indicando, inclusive, seu ideal de vida como peregrinação e inquietude, “a perpetual change of experience”.

Antes de dizer respeito a um tipo de experiência ampla na relação com o mundo, o trabalho e a natureza, como queria Heidegger, os sapatos de van Gogh instauram

uma misteriosa zona autobiográfica, na qual confluem, argumenta Schapiro, os principais temas, preocupações e obsessões do pintor. Utilizando a denominação dada por Berman, Schapiro opera como um “detetive ontológico” que, mais do que estabelecer verdadeiros donos, deseja encontrar pistas que revelem novas ligações, novas leituras e novas possibilidades de entrelaçamento das temporalidades dos objetos artísticos. O mesmo pode ser dito de Coetzee que, também operando como um “detetive ontológico”, rastreia em Daniel Defoe a minúcia reveladora, a passagem dos sapatos trazidos pelo mar, que lhe dá a possibilidade de estabelecer uma ruptura na tradição literária. Em Defoe, o todo compacto é o romance, sua extensão e seu encadeamento de fatos e histórias paralelas. Coetzee, de forma detetivesca, recorta o detalhe da cena dos sapatos. Em van Gogh, no entanto, a cena dos sapatos é o todo compacto – uma homogeneidade que é reforçada por Heidegger em sua leitura generalizante. Meyer Schapiro, por outro lado, recorta o detalhe da pincelada, do ângulo e do posicionamento do objeto, instaurando um novo regime de leitura crítica.

É importante observar como retorna, também no caso das leituras dos sapatos de van Gogh, a oscilação entre subjetividade e vazio, individualidade e morte. No caso de Coetzee e Defoe, como vimos, o sapato sem par, que outrora indicava um usuário, passa a dizer respeito à morte no naufrágio. No desdobramento em direção a Michel Foucault, é a posição do sujeito na narração ficcional que passa a indicar o lugar do morto – seu gesto de simultânea presença e ausência, na terminologia de Giorgio Agamben. No deslocamento em direção aos quadros de van Gogh, temos, em primeiro lugar, a leitura filosófica de Martin Heidegger, que apresenta uma interpretação ampla – os sapatos indicam o camponês e seu trabalho com a terra.

Fredric Jameson, por exemplo, em seu célebre ensaio sobre o pós-moderno e o capitalismo tardio, de 1984, reitera a posição de Heidegger ao falar dos “agora ilustres sapatos de camponês”, uma obra “que faz com que todo o mundo ausente e a terra se revelem em torno dela”, ao lado do “pisar forte da mulher camponesa, da solidão do atalho do campo, do casebre na clareira, dos instrumentos de trabalho gastos e quebrados na aradura e na fornalha” (JAMESON, 1997:34). Mas Jameson também reforça que a análise de Heidegger deve ser complementada “pela insistência na materialidade renovada da obra”, ou seja, observar a transformação de um tipo de materialidade, “a própria terra, seus caminhos e objetos físicos”, em outra, “a de uma pintura a óleo, consolidada e realçada em si mesma e por seus próprios prazeres visuais” (1997:34-35).

É difícil saber se Marshall Berman, ao retomar a discussão de Heidegger e Meyer Schapiro em seu ensaio de 1994, tinha em mente as ideias que Jameson

havia publicado dez anos antes. O fato é que Jameson indica, ainda que brevemente, uma produtiva mescla ou passagem entre uma concepção generalista da obra de van Gogh e uma concepção especificista. Se Heidegger está para a amplitude, tomando o quadro como exemplo de uma reflexão geral sobre a técnica, Schapiro está para a minúcia, concentrando-se na especificidade do traço do artista e suas correspondências na materialidade do quadro. O que Jameson parece indicar em seu ensaio é a possibilidade de uma mediação entre um campo e outro, um momento de interpenetração entre a especificidade e a amplitude. Ou, em outros termos, a possibilidade de um pensamento crítico que tenha a capacidade de rever seus processos e, a partir disso, assimilar seus marcos de ação anteriores.

Aqui se apresenta um eco da situação inicial: em Defoe, há a passagem de um indício de vida (de subjetividade) para um indício de morte, e a leitura que Coetzee realiza, não apenas da passagem específica mas também de sua possibilidade de fazer referência, metonimicamente, ao problema geral do realismo, apresenta o atravessamento das duas visões. O cenário é análogo àquele da questão da autoria e da presença da vida do autor no texto. De uma valorização irrestrita do autor empírico para uma desvalorização igualmente irrestrita, passando, finalmente, com a função-autor de Foucault e o autor como gesto de Agamben, para um espaço heterogêneo, dentro do qual a especificidade e a amplitude estão não apenas em contato, mas em constante troca. Como nos sapatos de Defoe, os sapatos de van Gogh também indicariam um espaço de tensão no qual o artista não cessa de desaparecer – no exato momento de sua mais alta incidência sobre o objeto. Nos limites desse enquadramento estão não apenas as contradições e os procedimentos de van Gogh, que representa apenas a primeira parte do problema epistemológico que se coloca, mas também o delicado embate que se dá entre Heidegger e Schapiro, além das respectivas releituras de Fredric Jameson ou Marshall Berman.

A verdade em pintura

Em 1978, dez anos depois do primeiro texto de Schapiro sobre Heidegger e van Gogh, Jacques Derrida publica *La vérité en peinture*. O livro é uma reunião de ensaios e o último deles, publicado no mesmo ano na revista *Macula*, é uma retomada extensa e direta da questão dos sapatos em van Gogh. O ensaio, por sua vez, surgiu de uma palestra dada por Derrida em outubro de 1977, na Universidade Columbia, em Nova York. O próprio Schapiro estava na plateia, e acompanhou a minuciosa leitura que Derrida realizou não apenas de seu ensaio de 1968, “The Still Life as a Personal Object: A

Note on Heidegger and van Gogh”, mas igualmente do texto de Heidegger do qual Schapiro partiu, *A origem da obra de arte*. Já de início, Derrida coloca como objetivo a problematização da tarefa de “restituir os sapatos, devolvê-los a quem correspondem”, de “saber de onde voltam” esses sapatos, se “da cidade (Schapiro) ou do campo (Heidegger)” (DERRIDA, 2005:273). Mais do que o pertencimento restrito dos sapatos, Derrida busca analisar as táticas de pertencimento crítico que se deram em torno aos sapatos de van Gogh.

Segundo Derrida (2005:274), “Schapiro não tem nenhuma dúvida sobre o tema”, e Heidegger, por sua vez, pensa na imagem de van Gogh “como um instituto, um monumento” no qual “nada há de natural” (2005:275). Derrida opera a partir de uma construção em abismo: resgata as pinturas de van Gogh e as posiciona diante dos escritos de Heidegger e Schapiro, ao mesmo tempo em que posiciona Heidegger diante de Schapiro e vice-versa – dando ênfase especial aos trechos que o último seleciona do texto do primeiro (ou seja, que parte de Heidegger Schapiro decidiu reservar para sua investida). Segundo Derrida (2005:300), as ideias de Heidegger são arrancadas “brutalmente de um marco acerca do qual Schapiro nada quer saber”, pois deseja “deter seu movimento e logo interpretá-las com uma tranquilidade igual à de Heidegger quando faz falar os ‘sapatos de camponês’”. Não se trata, na intervenção de Derrida, de escolher lados, mas de combinar as potencialidades de ambas visando uma “articulação fina” do pensamento (DERRIDA, 2005:301).

No caso de Heidegger, por exemplo, é preciso dar conta dessa “coisa”, “que não é nem do solo nem do camponês mas entre ambos: os sapatos”, e no caso de Schapiro, atentar para “uma ingenuidade espontânea ou pré-crítica” que é “completamente simétrica ou complementar àquela que denuncia, com razão, em Heidegger” (DERRIDA, 2005:301-302). Em resumo, a argumentação de Derrida afasta tanto a interpretação “rural” e “tecnicista” de Heidegger quanto a declaração restritiva de Schapiro, que aponta a imagem diretamente à subjetividade do artista. O caminho seria uma arqueologia do detalhe, uma busca retrospectiva pelos pontos cegos de ambas as argumentações, complementada pela busca dos elementos figurativos em van Gogh que foram deixados de lado. Nesse último aspecto, é fundamental lembrar que Derrida questiona inclusive a validade de se considerar os sapatos como sendo pares, como estando ligados uns aos outros de forma simétrica, equilibrada, lógica (DERRIDA, 2005:355-361).

É o olhar detalhista que mina a certeza – ou, para usar o termo de Derrida, é o olhar detalhista que desconstrói as dicotomias (os pares) fixas da certeza, porque agrega perspectivas ao estabelecido. “Eu não disse”, escreve

Derrida, “como Heidegger, *são* sapatos de camponês, e sim contra ele: *nada prova que sejam sapatos de camponês*” e também não disse, “como Schapiro”, que “são sapatos de um cidadão e inclusive os de van Gogh, mas contra ele: nada prova, nada pode provar” que são os sapatos do artista, e toda vez que Schapiro enuncia a “clareza” ou a “evidência”, “não significa que seja claro ou evidente, pelo contrário, mas que é necessário denegar a obscuridade intrínseca da coisa, sua criptografia essencial, e que é necessário fazer crer que é manifesto simplesmente porque a prova faltará sempre” (DERRIDA, 2005:378). Enquanto Schapiro “deixa de mirar o baixo” e leva o foco ao rosto, à identidade do artista, Heidegger vai “ao outro polo”, em direção “à terra, ao abismo”, não em direção “ao rosto da subjetividade”, e mesmo assim, “apesar ou por causa dessa oposição máxima, as declarações entram em convivência, começam a se parecer estranhamente, a remeter suas imagens, identificando-se em mais de um traço. Claro, a identificação não será completa”, escreve Derrida, “e a correspondência terá seus limites. Como todo par” (DERRIDA, 2005:384-385).

“Como todo par”: Derrida leva sua leitura minuciosa até o ponto em que as aparentes divergências entre Schapiro e Heidegger se metamorfoseiam em correspondências, que guardam, no entanto, a distância regulamentar que se espera entre polos opostos. Não basta, portanto, envolver essas duas dicções em uma lógica do contraponto ou do contraste, é preciso atravessá-las com algo de alheio, de externo ao sistema de reprodução comum. Porque é disso que se trata, da possibilidade de reprodução, de manutenção e de perpetuação de uma lógica pautada pela divisão dos campos, das disciplinas e dos discursos. A “aposta pelo par”, argumenta Derrida, é uma “aposta absoluta”, compartilhada por Heidegger e Schapiro, e “ter enganado o destino e provocado uma aposta impossível: é isso que resta de van Gogh: a genialidade de seu ímpar” (DERRIDA, 2005: 390). Ou seja, o que resta de van Gogh é aquilo que resiste diante da divisão entre especificidade e amplitude, e Derrida rastreia essa resistência por trás de um pressuposto que está em Heidegger e Schapiro, que é a ideia do par. Não é certo que os sapatos são de van Gogh, não é certo que são do camponês, assim como também não pode ser certo que se trate de um par, de uma unidade estável que desde seu estabelecimento assegura a lógica, a correspondência e a medida – “porque um par anda com oposições simétricas, harmoniosas, complementárias, dialéticas, com um jogo regulado de identidades e diferenças” (DERRIDA, 2005:391).

A tradição do par é a tradição da metafísica, que encontra um de seus pontos altos no *cogito* de Descartes e sua evidência da separação inelutável entre sujeito e objeto. Não apenas entre sujeito e objeto, mas entre tudo aquilo que é não-sujeito, que está de fora da demarcação

metafísica e humanista – como no comentário de Peter Sloterdijk (2000: 25): “nesse ponto, Heidegger é inexorável, caminhando entre o animal e o ser humano como um anjo colérico com espada em riste para impedir qualquer comunhão ontológica entre ambos”. O que há de mais produtivo na intervenção de Jacques Derrida, portanto, é sua indicação de uma possibilidade de leitura dos sapatos de van Gogh a partir do ímpar e do desemparelhamento. O resgate, a partir daí, se dá de forma desobediente e reinscreve a imagem de van Gogh como eixo fundamental para o pensamento crítico contemporâneo. A “imagem de van Gogh” em sentido múltiplo: não apenas os sapatos, mas sua presença, sua assinatura, sua variabilidade de representação (van Gogh transfigurado em artista, cidadão, camponês e sapato).

Conclusão

Esse desvio do caminho do par já estava posto desde o início, desde a leitura feita por Coetzee/Costello da passagem de Daniel Defoe. Coetzee aponta que são “dois sapatos”, mas “não parceiros”: “não sendo parceiros, os sapatos deixaram de ser calçados, passaram a ser prova da morte, arrancados dos pés dos afogados pelos mares espumosos, e atirados à praia” (COETZEE, 2004:10-11). Diante disso, é possível perguntar: o que não se alinha como par na ficção de Coetzee? Em primeiro lugar, a voz do narrador e a personagem de Elizabeth Costello, ou ainda, a presença do autor e sua personagem, a quem empresta uma série de elementos que diziam respeito, inicialmente, a ele, a seu nome. Se Derrida problematiza a dicotomia das análises dos sapatos de van Gogh a partir do questionamento do pressuposto de que são pares, Coetzee, utilizando o mesmo procedimento, questiona a transparência da presença do autor em sua ficção. Ultrapassando a questão da diferença entre o que é criado no texto e o que é transposto do real, Coetzee, com o artifício da disparidade dos sapatos, monta uma cena de heterogeneidade discursiva e subjetiva, na qual sua posição de autor empírico é apenas mais um elemento do efeito estético que procura.

Se é na deformação do real puro e simples que se coloca van Gogh, como apresenta Schapiro a partir da leitura dos detalhes, não é na evidência do autorretrato, por exemplo, que se deve procurar o artista. O “eu” é diferido, a autobiografia é enviesada, oblíqua. Do mesmo modo, Coetzee fala de si falando de Costello, posicionando-se na ficção e na narração que produz de forma enviesada, oblíqua. Detalhes dos sapatos em Defoe, e do realismo como dispositivo, assim como os detalhes da pincelada em van Gogh, do *impasto* e da variabilidade da perspectiva e das superfícies do objeto (a sola que se mostra, o interior que se faz ver). Muito longe de uma arte

que se resolve na aproximação mimética, em van Gogh e em Coetzee vemos uma biografia que se dá não no óbvio do rosto, mas no objeto, no desejo em torno de um objeto; uma biografia que se dá não no óbvio do nome, mas na captura de um espaço de indistinção, na configuração de um gesto de atravessamento entre próprio e alheio.

No fim do percurso, nota-se que um elemento é recorrente: o movimento de colocar-se alhures, de deslocar algo em direção não a uma nova posição, mas a um espaço de sobreposição entre o ponto de partida e o ponto de chegada. Como coloca Derrida (2005: 326), trata-se de colocar-se no lugar do outro, de um outro possível, “*to be in someone’s shoes*”. E várias outras posições surgiram: ocupar o lugar do morto, o lugar do camponês e o lugar do peregrino. Como conclusão, proponho mais um deslocamento, aquele que leva da imagem (do quadro, da pintura) ao conceito (ao ensaio, ao textual), ou ainda, e mais significativamente, aquele que leva do presente ao passado, e vice-versa. Pois não há dúvidas de que a poética de van Gogh é fundamental para a compreensão daquilo que se convencionou chamar “modernidade”, e que repercute ainda na arte e no pensamento teórico do presente. Mas a modernidade só pode ser operativa, conforme aponta Fredric Jameson (2005:53-54), se pensada como “uma categoria narrativa” que se presta “à reescritura de momentos do passado” e de seus relatos estabelecidos, ou seja, como um instrumental de abertura e sobreposição dos discursos e de suas temporalidades³.

Meu objetivo neste ensaio foi o de dar uma imagem aos conceitos, amarrando certa linha de força pictórica da modernidade à tradição filosófica e crítica que lhe deu continuidade – sobrepô-las, ressignificando a imagem dos sapatos de van Gogh a partir de um entrelaçamento dela com os textos, instaurando, finalmente, um sistema de reciprocidade. Os sapatos como o *punctum* de uma modernidade tomada como um quadro possível, para dizê-lo com o termo do Roland Barthes de *A câmara clara* (1984:46). Ou ainda, não ver mais van Gogh como outrora, em termos de cisão e dicotomia, e também não ler Foucault ou Agamben como antes, de forma autonomista ou distante do fazer artístico, e sim abordá-los a partir de uma rede de contatos. Pois é nessa dimensão do

³ Mais adiante no mesmo livro, *Modernidade singular*, de 2002, Jameson comenta a sobreposição de temporalidades característica da modernidade e do modernismo da virada do século XIX para o XX. Ao comentar especificamente os modos de produção capitalistas, fala que “as novas burguesias da era propriamente capitalista [...] ainda constituem segmentos relativamente pequenos da população em geral, ainda predominantemente camponesa. Esse camponato tradicional [...] é ainda uma casta feudal [...] e ainda não foi assimilado a um desses dois grupos propriamente capitalistas, que só no sentido técnico poderiam ser identificados como classes sociais” (JAMESON, 2005, p. 168). Jameson não aponta qualquer exemplo, mas pode-se dizer que a imagem dos sapatos de van Gogh apreende em sua dinâmica essa heterogeneidade do moderno, algo que repercute também nos textos críticos posteriores (o campo e a cidade, a representação e o social).

atravessamento e da multiplicidade que se dá também, hoje, a emergência do biográfico no ficcional. O dizer de si não se resolve em posições fixas – na determinação da reciprocidade entre o esquerdo e o direito, por exemplo –, e sim na oscilação dos pertencimentos (idiomas, gêneros, épocas), um fenômeno que, como vimos, atrasa o fechamento do sentido e potencializa o efeito estético das escrituras do presente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BEARDSLEY, M.C.; WIMSATT, W.K. A falácia intencional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 86-102.
- BERMAN, Marshall. Meyer Schapiro: a presença do sujeito. In: *Aventuras no marxismo*. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 243-259.
- COETZEE, J.M. *Elizabeth Costello*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COETZEE, J.M. Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*. In: *Stranger Shores: literary essays, 1986-1999*. Nova York: Penguin Books, 2001. p. 17-22.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Manoel Barros da Motta (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.
- JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.
- NORDENFALK, Carl. Van Gogh and Literature. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 10, p. 132-147, 1947.
- SCHAPIRO, Meyer. The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh (1968). In: PREZIOSI, Donald (Ed.). *The art of art history: a critical anthology*. Nova York: Oxford University Press, 2009. p. 296-300.
- SCHAPIRO, Meyer. Further Notes on Heidegger and van Gogh. In: *Selected Papers IV: Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. Nova York: George Braziller, 1994. p. 143-151.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

Recebido: 14 de abril de 2013

Aprovado: 25 de abril de 2013

Contato: kelvin.klein@gmail.com