

# imagens-ocasiões

---

Georges Didi-Huberman



FOTO<sup>7</sup>

# imagens-ocasiões

Georges Didi-Huberman

1ª Edição, 2018 — 1.000 exemplares

Os textos desta obra foram traduzidos em língua portuguesa a partir de *Images-Occasions*, parte integrante de *Aperçues* de Georges Didi-Huberman.

© Georges Didi-Huberman

**Edição e organização** | Fabiana Bruno

**Tradução** | Guilherme Ivo

**Publisher** | Eder Chiodetto

**Coordenação editorial** | Elaine Pessoa

**Revisão técnica de tradução** | Etienne Samain

**Revisão** | Marcello Giulian

**Projeto Gráfico e Design** | Milena Galli

**Arte-final** | Fábio Messias

**Fotografias\*** | Ana Lucia Mariz, Andrea Barreiro, Carolina Krieger, Elaine Pessoa, Helô Mello, Marilde Stropp, Marcelo Costa, Sheila Oliveira

\*Fotógrafos e artistas visuais participantes dos grupos de estudos e criação do Ateliê Fotô, São Paulo.

**Fotografia de Capa** | Ana Lucia Mariz

**Impressão** | Ipsis Gráfica e Editora

**Papéis** | Offset 120g e Supremo Alta Alvura 350g

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D556i

Didi-Huberman, Georges, 1953-

Imagens-Ocasões / Georges Didi-Huberman;  
organizadora Fabiana Bruno; Tradução Guilherme Ivo;  
Revisão Técnica Etienne Samain.

1. ed. - São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda. - ME, 2018.  
144p.

ISBN 978-85-63824-11-0

1.Filosofia 2.Literatura francesa 3.Imagem 4.Estética  
5.Teoría crítica I.Bruno, Fabiana II. Ivo, Guilherme  
III. Samain, Etienne IV.Título

CDD: 770.1

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia:Estética 2. Literatura:Literatura francesa

**FOTO**<sup>7</sup>  
EDITORIAL

Rua Lisboa, 328 - Pinheiros  
05413-000 - São Paulo - SP  
Brasil +55 11 4305-8022  
www.fotoeditorial.com



não-saber da passante



Acusa-se as imagens, desde Platão, de trazerem, de produzirem o erro e a ilusão. Contentemo-nos em admitir que as imagens veiculam, muito a miúdo, algo assim como um *não-saber*. Mas o não-saber não é para o saber o que a escuridão completa seria para a luz plena. O não-saber se imagina, se pensa e se escreve. Ele vira, então, outra coisa que não o “nada” do simples desconhecimento ou da simples escuridão: ele vira a noite que tremula, na qual fracos *lampejos* passam e nos maravilham na escuridão, e nos tornam desejantes de revê-los. Como quando os vagalumes fazem uma noite de verão dançar, por exemplo.

Deve-se, pois, fazer a hipótese de que o não-saber entretém com o saber – como a desapareição com a aparição – outra coisa que não uma simples relação de privação: uma relação de ponto de vista. Pode-se, pois, fazer a hipótese de que o não-saber seria para o saber o que o vagalume é para a luz ou o que a pequena imagem é para o grande horizonte. Nunca nem são as mesmas coisas que se apercebe, com efeito, conforme se amplie a visão ao *horizonte* que se estende, imenso e imóvel, além de nós; ou conforme se solicite o olhar sobre a *imagem* que passa, minúscula e movente, bem próxima de nós à noite. A imagem é sim como um vagalume, um pequeno clarão, a *lucciola*<sup>1</sup> das intermitências passageiras. Nalguma parte entre a Beatriz de Dante e a “fugaz beleza” de Baudelaire: a *passante* por excelência.

<sup>1</sup>“Vagalume” em francês: *luciole*, e em italiano: *lucciola* (ambos substantivos femininos), literalmente traduzíveis por “luzinha”. (Obs.: Todas as notas de rodapé são da tradução.)

04.06.2009



a imagem a galope



Ver uma imagem. Tentar escrevê-la (esta imagem, este ver da imagem). Meu corpo todo na jogada. Meu corpo em face do corpo da imagem, meu corpo ser até chamado por este outro corpo (passado, desaparecido) cuja imagem convoca, ou me faz convocar, a sensação. Mesmo que a imagem esteja pendurada numa parede, mesmo que seu mármore a retenha firme no chão, escrever esse olhar será dançar, galopar com ela. A dança como movimento psíquico de nossos corpos reais e imaginados, imaginados ajuntados, tudo aquilo que a imagem me dá.

Acabo de achar num livro de visada política certa expressão dessa largueza das imagens. Cornelius Castoriadis, em *A instituição imaginária da sociedade*, com efeito afirma da imagem – ou da “representação”, segundo seu vocabulário – que ela “não tem fronteiras, e nenhuma separação que nela se introduzisse jamais estaria assegurada de sua pertinência. Ou melhor, estaria sempre assegurada de sua não pertinência sob algum entrelace<sup>2</sup> essencial. O que ali está remete ao que não está ali, ou o chama; porém não o chama sob a égide de uma regra determinada e formulável, como um teorema chama suas conseqüências, ainda que infinitas, um número seus sucessores, uma causa seus efeitos, ainda que inumeráveis. [...] Aquilo que não está numa representação pode, mesmo assim, achar-se ali, e para isso não há limite algum...”

<sup>2</sup> Traduziu-se o termo francês *rapport* por “entrelace”, em todas as suas ocorrências.



Isso poderia querer dizer que minha própria dança psíquica com uma imagem é sem fronteiras, sem limites. A escrita irá situar-se exatamente num limite vertiginoso, no fio do risco a se correr: escrever para conter, desenhar os limites daquilo que não os tem, mortificar o sem-limite? Ou então escrever para deixar fugir, desenhar a ausência mesma – ou a porosidade – de todo limite? Não é fortuito que Castoriadis, algumas linhas adiante, tenha se voltado para o fato de que uma imagem chama, convoca, *faz desejar a língua*: “Decerto,” ele escreve, “nós *falamos* da representação. Como poderíamos não falar dela? – e o que dela dizemos não é inteiramente vão. Fazemos isso utilizando fragmentos que fixamos, que desempenham o papel de termos de demarcação, aos quais apregoamos termos da linguagem, de sorte que podemos, ainda assim, saber aproximativamente ‘do que estamos falando’...”

Mas o que conta, diante de uma imagem, não é “do que estamos falando”. O que conta é a própria dança – dos meus olhares e das minhas frases – com a imagem. É uma questão de ritmo. Não é por acaso se, naquele momento, Castoriadis nada sabe fazer – apesar do tom geralmente árido e severo de sua prosa filosófica – senão deixar formar-se, do coração de seu texto, a imagem rítmica, logo mais romântica, de um *galope*: “Utilizamos esses termos [demarcação e linguagem]



como um cavalo que galopa utiliza porções do chão; não são essas porções, é o galope que importa. Que haja chão e rastros é condição e consequência da corrida; mas é a corrida que gostaríamos de apreender. A partir dos rastros da ferradura, pode-se eventualmente reconstituir a direção do cavalo, talvez ter uma ideia de sua velocidade e do peso do cavaleiro; mas não saber quem ele era, nem o que tinha na cabeça, e se estava correndo rumo ao seu amor ou rumo à sua morte." Não obstante: *a imagem a galope* (uma amiga psicanalista me diz, aliás, que neste momento está esboçando um trabalho sobre a noção de "galope psíquico") terá colocado toda a escrita e todo o pensamento no encargo de fazer como ela, como aquilo que diz Castoriadis num outro texto: "transformar massas e energias em qualidades [...], fazer surgir um jorro de representações e, no seio dele, galgar ravinas, rupturas, descontinuidades, pular de pato pra ganso ou de pau pra cavaco." (Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 1975 [ed. 2014], p. 404-407. *Id.*, « Imagination, imaginaire, réflexion » [1991], *Fait et à faire. Les carrefours du labyrinthe*, 5, Paris, Éditions du Seuil, 1997 [ed. 2008], p. 315.)

23.03.2015



trabalhar nos traveses



Trabalhar se diz e se pratica segundo vários sentidos, estilos ou gêneros possíveis. Não se fabrica um violino como se dirige uma empresa, não se faz um filme como se instala uma câmera de vigilância. Tudo é possível, eu sei bem: tem gente que faz filme como se fabrica um violino, mas tem quem o faça, sem dúvida, como se administrasse uma empresa, e ainda tem quem filme seus semelhantes como se instalasse uma câmera de vigilância. Toda a questão é saber, nem tanto o que se está buscando, mas antes como buscá-lo. Jeito de trazer à tona a dialética entre aquilo que, num trabalho dado, põe em jogo a obtenção do resultado e aquilo que põe em obra sua própria suspensão, seu desejo, no processo inerente ao trabalho.

Haveria, então, ao menos duas dimensões no trabalho: haveria um trabalho em via direta (maior) e um trabalho em via travessadeira (menor). Louis Marin tinha começado suas *Leituras travessadeiras* escrevendo que “seria preciso praticar o texto como o caminhante pratica habitualmente a rua Traversière (12<sup>o</sup>)<sup>3</sup>, seguindo com um passo vivo um trecho do seu percurso, sem ficar zanzando por curiosidade nem se atrasando por interesse. Simplesmente para passar mais rápido a outros lugares ou abrir mais facilmente outros espaços.” Ora, essa velocidade mesma do *trabalho nos traveses* é uma velocidade psíquica: ela põe em obra o trabalho psíquico de todos os nossos impensados – aquilo que o “trabalho direto”, voluntário, da construção de saber, quer ignorar – e, portanto, de todos os nossos “traveses” através do próprio *trabalho do pensamento*. Tudo que nos travessa, tudo que nos torce do interior, então aparece. Nunca melhor se revela seu desejo como quando se bifurca da via direta sobre uma via de través.

Trabalhar nos traveses – é preciso escrever isso no plural, já que as vias de través são, por definição, inúmeras – não consiste, portanto, em abrir numa só reta grandes picadões na floresta virgem do não-saber, o que suporia destruir os obstáculos,

<sup>3</sup> A rua Traversière (em português: Travessadeira) está em Paris, no 12<sup>o</sup> arrondissement.



cortar os cipós no facão, deixar o local limpo das árvores e até de suas raízes, que sempre são atravancantes, embora invisíveis de primeira. Isto supõe andar na selva úmida da imanência, aceitar a persistência dos obstáculos, tropeçar nas raízes e sentir os cipós passando sobre nosso rosto. É querer respeitar a complexidade, e mesmo a desordem, do mundo. É primeiramente renunciar a ficar desmaranhando, tesourando em bruta demasia os problemas. “Toda análise que *desmaranha* torna ininteligível”, escrevia Merleau-Ponty em *O visível e o invisível*, página esboçada na qual a ideia do *Ineinander*<sup>4</sup> fenomenológico – o abraçamento de *um* no *outro* – lhe sugeria a necessidade de “criar um novo tipo de inteligibilidade”.

Trabalhar, portanto, seria compor com os diferentes canteiros ou “trabalhos psíquicos” que nos travessam, desde nossas “fundações” até nossas “construções” mais elevadas. Freud introduziu bem cedo a noção de *trabalho psíquico*: num texto escrito em francês e publicado em 1893, ele tentava, para além de seu mestre Charcot, compreender a “lesão histérica” como “abolição da acessibilidade associativa da concepção” (termo por meio do qual ele traduzia o alemão *Vorstellung*, representação) ligada a um órgão qualquer. Essa ruptura, que ulteriormente foi teorizada como recalque (*Verdrängung*) e disjunção entre afeto e representação, devia poder reatar-se numa prática dita “trabalho psíquico associativo” (*psychische assoziative Verarbeitung*). É isso, para findar, o que Freud nomeará “perlaboração” ou *Durcharbeitung*, palavra que, aliás, poderia ser traduzida exatamente como “trabalho em través”.

Nossa *psiqué* não para de “trabalhar” e de “ser trabalhada” ao mesmo tempo. Trabalhar é também trabalhar com isto (gesto de coragem e de responsabilidade) que, todavia, nos ultrapassa. O “trabalho do sonho” (*Traumarbeit*) transforma sem

<sup>4</sup> Substantivo alemão que, traduzido e desmembrado, quer dizer “Em um outro” (*In ein Ander*). A fim de não desmembrá-lo, e a partir da contração de *em* com *um*, pode-se inventar o substantivo “Nunoutro” como tradução.



sosego os estímulos corpóreos do adormecido, seus restos diurnos ou seus “pensamentos de sonho” em imagens ou em cenas cuja “deformação” utilizará todos os recursos daquilo que se nomeia “trabalho da figurabilidade”. O “trabalho de luto” (*Trauerarbeit*) também passará pela figurabilidade para compor as figuras viáveis – ou sobreviventes – do objeto perdido. Em algum lugar na sombra, onipresente, o “trabalho do negativo”, cuja ideia foi desenvolvida por André Green, sustentará a grande dialética das pulsões de vida e das pulsões de morte. Freud exortava seus pacientes – mas também, de modo mais geral, seus leitores – a “acharem a coragem”, dizia ele, para olhar esse negativo na cara, “como um adversário digno de estima” e, mais ainda, como uma “parte de nós mesmos”. Rumo ao qual poderia justamente nos guiar um trabalho de perlaboração ou *Durcharbeitung*: trabalho psíquico destinado a recolher certos elementos recalçados, a fim de se desprender da empreitada repetitiva deles, fazendo-os participar no *trabalho do pensamento*. Trabalhar nos traveses, portanto, seria outra coisa que não borboletear, que dissipar-se na colheita do diverso: seria trabalhar em pensar com os traveses que nos assombram, nos travessam e desafiam nosso pensamento. (Louis Marin, *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 15. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* [1959-1961], ed. C. Lefort, Paris, Gallimard, 1964, p. 322. Sigmund Freud, « Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques » [1893], *Résultats, idées, problèmes, I*, Paris, PUF, 1984, p. 57-58. *Id.*, « Remémoration, répétition et perlaboration » [1914], trad. A. Berman, *La Technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1953 [ed. 1977], p. 111 e 114-115. André Green, *Le Travail du négatif*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993 [ed. 2011].)

03.01.2015



cem trilhões de imagens



*Crônica dos sentimentos* reúne a grande obra literária de Alexander Kluge. É um livro extraordinário, um livro-oceano cujo primeiro volume (de uma série que comportará cinco, talvez seis) não tem menos que 1133 páginas. Alexander Kluge é conhecido como um homem de imagens: pode-se recordar que ele foi assistente de Fritz Lang e que, desde então, realizou um número incalculável de filmes com durações elas mesmas incalculáveis. Ele é um homem de pensamentos tanto quanto: trabalhou com Theodor W. Adorno e nunca parou de refletir – discutindo incansavelmente com escritores, filósofos, artistas, sociólogos ou historiadores – sobre o mundo que nos precede, nos rodeia e nos chega. Portanto, é a partir dessas duas condições – que Walter Benjamin gostava de reunir numa só palavra, *Denkbilder*, “imagens de pensamento” – que ele é homem de letras no sentido mais radical, mais original do termo: um escritor sem limites. Nada de fortuito se as edições P.O.L., que acolhem o mais vasto leque das formas literárias contemporâneas, decidiram publicar essa grande obra sob a responsabilidade sem falhas de Vincent Pauval.

Alexander Kluge escreve muito, pois observa muito, aprende muito, pensa muito, ama muito, critica muito, diverte-se muito, emociona-se muito, inventa muito. É que ele tem muita, muita imaginação. Neste sentido ele é um grande romântico pousando seu olhar sobre nossa rizomática condição contemporânea. Não se precipitem em achatar sobre a palavra “romântico” algo que seria da ordem do “romanesco”: nada disso. E é o que, aliás, parecerá menos familiar – mas também mais cativante, mais novo – ao leitor francês que se quer, antes de tudo, leitor de romances. A *Crônica dos sentimentos*, com efeito, não se assemelha absolutamente à nossa *Educação sentimental*<sup>6</sup>. Não se está seguindo o destino de um personagem por meio das peripécias orientadas de sua história singular: antes o que se tem é a impressão de estar seguindo cem trilhões de destinos conectados entre si por uma regra imanente e misteriosa. Ali onde os *Cem trilhões de poemas* de Raymond Queneau tinham sido criados pela operação de uma pura combinatória, as cem trilhões de imagens de Alexander Kluge surgem de suas montagens, enciclopédicas ou extravagantes, verídicas embora inverossímeis, de acontecimentos ou de coisas imensas ou minúsculas.

A imaginação posta em obra por Alexander Kluge parece-me bem “romântica”, mas no sentido em que Goethe e Baudelaire bem precisamente falavam. A imaginação é a arte de fazer surgirem, dizia Baudelaire, “os entrelaces íntimos e secretos

<sup>6</sup> Romance de  
Gustave Flaubert,  
1869.



das coisas, as correspondências e as analogias"... Ela, portanto, é uma "faculdade de conhecimento", e não essa "fantasia pessoal" que o poeta severamente recusava. Ela está nas antípodas daquilo que tantas vezes se pratica, em literatura, sob a forma de *selfies* autossatisfeitas com sua própria inquietude. Ela apreende o mundo e o espaço público através da relação<sup>7</sup> inventiva de inumeráveis corpos, gestos, situações, pensamentos, coisas ou acontecimentos por toda parte respigados ao longo do mundo ou ao longo da história... Sob esse ponto de vista, a *Crônica dos sentimentos* é afeita, de uma só vez, aos *Foguetes* baudelairianos e às mil pequenas coleções acumuladas por Goethe em sua casa de Weimar (fragmentos de urnas funerárias, pedras semipreciosas, amostras de tecidos, ninhos de vespas, pássaros artificiais, brinquedos de crianças, ovos monstruosos e fico por aqui).

Como Goethe, Alexander Kluge vai a campo como arqueólogo, fala com as pessoas, pega amostras, fuça os arquivos tão pacientemente quanto um filólogo. Disso tudo ele compõe um imenso e labiríntico livro de contos. Ele faz com nossa realidade histórica o que os irmãos Grimm puderam fazer com nossas fábulas infantis. Ele certamente não tem, como Goethe, seu caderno de desenhos e sua caixa de aquarelas, mas uma câmera: ele faz imagem de tudo o que lê e faz literatura de tudo o que vê ou entrevê. Não é de se espantar que, ao fio das páginas da *Crônica dos sentimentos*, apareçam imagens – fotografias, mapas, trechos de revistas populares... – cujas próprias legendas são, amiúde, espécies de novas narrativas inclusas na narrativa, como quando, ao lado de um mapa do campo de batalha de Waterloo, pode-se ler que "numerosos feridos ou mortos, uma vez despidos, eram jovens mulheres", história de fazer a história sair dela mesma e deixar nossas imaginações tirarem disso algumas consequências perturbadoras. Ele parece andar sobre os rastros de um Tolstói revisitado pelo *Rascunho geral* de Novalis ou pelo *Livro das passagens* de Benjamin, isso tudo numa evidente fraternidade com autores tais como Thomas Mann ou Heiner Müller, W. G. Sebald ou H. M. Enzensberger.

Como verdadeiro romântico, Alexander Kluge pensa que suas mais loucas associações de ideias documentam certo estado objetivo do mundo. Não apenas ele imagina histórias estupeficantes, mas ainda consegue documentar os elementos objetivos dessa imaginação: por exemplo, contando a história do esperma de Nietzsche (mal) congelado, a missão de Heidegger na Criméia, ou fazendo grandes planos narrativos sobre um clitóris de tigresa na resenha de um fato corriqueiro... Não

<sup>7</sup> "Relação" se propõe como tradução da expressão *mise en relation*: *mise* como subst. feminino que, embora venha do particípio passado do verbo *mettre*, "colocar", tem um sentido ativo e presente junto à preposição *en* (p. ex., *mise en scène*). A *mise en relation* é um colocar em relação, é um relacionar, ou mantendo a ideia de substantivo: uma relação.



somente ele acredita na força teórica dos fatos, da qual Goethe já falava, mas ainda demonstra a força poética das teorias. Eis o motivo pelo qual, seguindo uma intuição não realizada de Eisenstein, ele pôde construir com *O Capital*, de Marx, todo um universo de narrativas e de seqüências de imagens (textos e fotogramas magnificamente editados pelo Théâtre Typographique em 2014).

Um dos princípios fundamentais dessa arte literária está, sem dúvida, pegado em algo que a modernidade de um Joyce, de um Benjamin ou de um Eisenstein ainda pegava de Goethe: a saber, a certeza maravilhada na qual cada caso singular, sob a condição de ser fecundo, comporta-se como um “fenômeno originário” a engajar, de certa maneira, a totalidade do mundo e da história humana. É assim que a *Crônica dos sentimentos* começa mais ou menos com a descrição de uma mosca afogada num copo de Pernod – mas não! ela conseguirá se salvar! – enquanto, umas cinquenta páginas adiante, é o próprio leitor que se sentirá quase afogado na descrição da catástrofe de Fukushima. Kluge não se omite de observar que, para se salvar, a mosca teve de usar um tempo que para ela equivalia a vários anos de luta. Ele também observa que as moscas existem há muito mais tempo que nós (18 milhões de anos) e que sua “linhagem”, talvez, sobreviverá bem à nossa.

De fato, a arte da narrativa parece estar constantemente pegada, em Kluge, em algo assim como um espanto de criança (uma criança bem curiosa, que gostaria de ver tudo e saber de todos, escarafunchar todos os segredos do mundo): é um espanto diante do tempo, ou ainda diante *dos tempos* inumeráveis dos quais é tecido *cada acontecimento*. “Quanto de mais perto se escrutina uma palavra, de mais longe ela nos olha”, dizia Karl Kraus, que a Kluge agrada citar. Pois bem, com os atos humanos e com as palavras o mesmo se dá: cada qual, por passageiro ou durável que seja, porta em si o encontro da ocasião mais tênue (o *kairós* dos gregos) e do destino mais profundo, mais imemorial (o *aiôn* dos gregos). Entre ambos, o *chronos* da “crônica” devia inventar novos jeitos de contar a História em cada uma de nossas inumeráveis histórias, pequenas e grandes, porém sempre petrificadas por nossas emoções ou “sentimentos”. (Alexander Kluge, *Chronique des sentiments. Livre I. Histoires de base*, edição e tradução dirigidas por V. Pauval, Paris, P.O.L., 2016. *Id.*, *Idéologies: des nouvelles de l'Antiquité. Marx, Eisenstein, Le Capital*, trad. B. Vilgrain, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2014.)

23.03.2016



êxtases de frases



E de repente Homero interrompe novamente sua narrativa (seu grande filme de guerra) e eis que estamos, durante cento e trinta e nove versos, suspensos – como num fascinante filme experimental - na descrição visual de um só objeto brilhante, o broquel de Aquiles. Algum tempo mais tarde, James Joyce captura em voo uma só cor, o “verde-pituíta” (*snotgreen*) que transita do fundo dum copo d’água suja até o mar da Irlanda, passando pelos “olhos vitrosos” de uma mãe moribunda, e constrói sua grande narrativa estilhaçada de *Ulisses* – seu grande filme de montagem – a partir do que ele mesmo nomeia *ineluctable modality of the visible*: “Inelutável modalidade do visível: isso ao menos, senão mais, pensado pelos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas que acabo de ler aqui, ova marinha, sargaço marinho, maré cheia, essa botina ferrugenta. Verdirranho, pratazul, ferrugem: signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele tinha consciência deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo a cuca contra eles, uai. De levinho. Careca que só ele, e milionário, *maestro di color che sanno* [mestre daqueles que sabem]. Limite do diáfano em. Por que em? Diáfano, adiáfano. Podendo-se passar os cinco dedos através é uma grade, senão uma porta. Feche os olhos e veja (*Shut your eyes and see*).”

Fechar os olhos para ver? Fechar os olhos para que adiante – ou adentro – os



nossos olhos jamais tenha uma única imagem, mesmo que movida pela lógica de sua história, mas um milhão de imagens associadas, misturadas, “batendo a cuca” umas contra outras. Por evidente, ao próprio Joyce não bastou *fechar os olhos* para tornar visível tudo aquilo: também lhe foi preciso *abrir a boca* – ou seja, abrir a narrativa, abrir a gramática, abrir a frase (o que sempre me espanta, em *Ulisses*, é que nessa operação dolorosa a intensidade e a alegria jamais enfraquecem, quanto mais Joyce abre sua escrita, menos a leitura se cansa). Sucede que a descrição de um objeto visível se diz, em grego, *ékphrasis*, que deu seu nome a toda uma tradição, todo um gênero literário. No “fraseado” histórico-épico da *Ilíada*, portanto, Homero terá inserido uma “écfrase” que sai da história, que para tudo e que vem concentrar-se sobre os mil e um motivos, as nuances e as brilhâncias, os detalhes e as virtudes, de um único broquel. A *phrasis* designa o discurso enquanto tal, o ato de exprimir alguma coisa pela fala ou pelo escrito. Uma *ékphrasis*, portanto, será a abertura, a saída do discurso afora de si mesmo em vista de descrever alguma coisa que parecia, de primeira, impossível de exprimir. A “écfrase” ou descrição, portanto, seria para a frase o que o êxtase (a saída afora de si por um salto nas moções inconscientes) é para a estase (a estabilidade do eu agarrado às suas demarcações conscientes).



O que o mundo visível propõe ao nosso pensamento discursivo não é, portanto, nem o detalhe decorativo que chega bem na hora de colocar uma cereja no bolo da narrativa literária, nem, ao oposto, o indizível limite diante do qual toda frase deveria se calar religiosamente. O que o mundo visível propõe à escrita é uma chance de formar “écfrases”, frases que saem delas mesmas e nos fazem sair das convenções nas quais o discurso tende tão frequentemente a repousar. É claro, “sair da frase” tem seus riscos, e Philippe Hamon teve bastante razão ao introduzir sua antologia sobre *A Descrição literária* assinalando a “ameaça”, o caráter eventualmente “retorto” ou o perigo de uma “deriva” inerentes a qualquer descrição. Tais riscos, porém, formam sem dúvida o preço a se pagar, não somente para que coisas *apercebidas* tenham alguma chance de achar seu lugar na língua, mas também para que nossas frases ouvidas em demasia tenham, simetricamente, alguma chance de achar suas próprias saídas poéticas. (Homero, *Iliade*, XVIII, vers 478-617, trad. R. Flacelière, Paris, Gallimard, 1955, p. 424-428. James Joyce, *Ulysse* [1922], trad. dirigida por J. Aubert, Paris, Gallimard, 2004, p. 52. Philippe Hamon [dir.], *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 5-12.)

03.11.2012



imagem miserável, imagem-milagre



Descrever, quanto mais não seja descrever. Para tanto, é preciso já ter passado por todas as grandes decisões do pensamento e da escrita. Ter solicitado o estilo - o bom estilo, quero dizer: aquele que consegue o minúsculo milagre de *tocar a imagem*. Incomparável, nesse plano, a escrita de Henri Michaux: essa língua escrita que semelha *parelha na imagem*, quer seja no mais jovial ou no mais profundo das coisas. Michaux, melhor que quemquer que, compreendeu que as imagens são assunto de movimento e de tempo: "O tempo é imenso. A aceleração fantástica das imagens e das ideias o fez assim." Mesmo quando o que aparece é simplesmente o branco, Michaux no-lo descreve nos dando a impressão - milagrosa - de que tudo é dito bem à justa, mas que ao mesmo tempo essa descrição poderia continuar indefinidamente, sem deixar de ser ofegante: "E 'Branco' abrolha. Branco absoluto. Branco por cima de toda brancura. Branco do advento do branco. Branco sem compromissos, por exclusão, por total erradicação do não-branco. Branco louco, exasperado, gritando de brancura. Fanático, furioso, peneirador de retina. Branco elétrico atroz, implacável, assassino. Branco em rajadas de branco. Deus do 'branco'. Não, não um deus, um macaco urrador. (Contanto que minhas células não estilhacem). Arreto do branco. Sinto que o branco por muito tempo vai guardar para mim algo de extrapolante." E à margem: "O branco então existe. Nem mais viver senão em cintilação."

Já o título desse escrito ressoa a mim como aquilo que poderia ser *uma imagem* no melhor que ela pode ser: um "miserável milagre". (Henri Michaux, *Misérable miracle* [1956], *Œuvres complètes, II*, ed. R. Bellour e Y. Tran, Paris, Gallimard, 2001, p. 624-625 e 678.)

04.07.2012



na mesa de dissecação, então



Três estados, três destinos da mão: viva-loquaz (ela mexe, ela fala), morta-gris (ela não fala nem mexe), morta-rubra (ela não mexe, mas parece estar gritando com todos os seus tendões). Penível tinta amarela do reverso, essa *outra face* da pele, aqui trazida à tona.

Abaixo, no ângulo, um mundo paralelo organizado, à mesa de dissecação: o encontro de um grande livro aberto e de dois pés que inflam – que apodrecem – na sombra. (Rembrandt, *A Lição de anatomia do Doutor Nicolaes Tulp*, 1632, Haia, Mauritshuis.)

12.03.2005



ar e carne, claro e opaco



De longe: o ar. Imagem desnuda, bem simples, reduzida a quase nada, justo o que é preciso: dois ou três coisas no ar. Bem mais grisalha que as cópias vizinhas. O papa ali só está sob a espécie de uma tiara colocada como um vaso de flor sobre uma lareira (mais discretamente, o papa também está, se dá pra dizer que ele está, nas borlas do manto). A cidade ali só está por uma borda de arquitetura malemá visível.

De perto: a carne. A intercessão é tátil. Ninguém, no quadro, nos olha. Sozinha para nós, a mão do velho, ela mesma pouco evidente (porém admirável, uma vez descoberta). Sozinha para nós a linha, a faixa, a balaustrada lá embaixo, com os dois célebres pequerruchos.

De longe e de perto: a Madona. Próxima de ser demasiado humana (como ela está triste!) e de avançar um passo para o nosso espaço. Longe de estar de todo longe (como ela está triste!), os olhos em vaguidão, as vestes ligeiramente dobradas pelo movimento do ar. De perto e de longe, igual *aura*. O verdadeiro mistério é sim o ar e a aura, é até mesmo a aura do ar: ar claro (logo intangível) até as figuras. Porém, assim que se “entra”, o ar vai ficando opaco: nuvens baixas, céu de rostos altos. O longínquo, então, é tátil. Grisalho azulado, cor do longínquo. Isso vai amarelando – mais luminoso, portanto – em torno da Virgem.

O vento local sobre as duas cabeças (a cortina nada sofre, porque está metafisicamente alhures). As vestes de Maria evocam as da *Occasio* pagã, ou seja, uma figura do tempo.

Os signos do contínuo coexistem com os signos do descontínuo: a túnica branca do santo se perde na nuvem, como os rostos dos anjos se fundem no céu. Mas a balaustrada é nítida e trinchante como lâmina; a borda da cortina está sublinhada, portanto ela corta, ela separa os espaços. Questão: aqui os espaços são constantemente separados, mas eles o são *onde*? Os limites são equívocos – fascinantes – porque se deslocam sem cessar. (Rafael, *A Madona Sistina*, 1512-1513, Dresden, Gemäldegalerie.)

29.05.2004