

Texto nº 5:

DIDI-HUBERMAN, G. ① que vemos,

O que nos olha. Trad. - Paulo

Neves. São Paulo: Editora 34,
1998

11/15

A INELUTÁVEL CISÃO DO VER

O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo — Joyce disse bem: “inelutável modalidade do visível”, num famoso parágrafo do capítulo em que se abre a trama gigantesca de *Ulisses*:

“Inelutável modalidade do visível (ineluctable modality of the visible): pelo menos isso se não mais, pensado através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele se compenetrava deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era e milionário, maestro di color che sanno. Limite do diáfano em. Por que em? Diáfano, adiáfano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê.”¹

Eis portanto proferido, trabalhado na língua, o que importaria a nossos olhares a inelutável modalidade do visível: inelutável e paradoxal, paradoxal porque inelutável. Joyce nos fornece o pensamento, mas o que é pensado aí só surgirá como uma travessia física, algo que passa através dos olhos (*thought through my eyes*) como uma mão passaria através de uma grade. Joyce nos fornece signos a ler (*signatures of all things I am here to read... colored signs*), mas também, e no

¹ J. Joyce, *Ulysses* (1922), cf. trad. de Antônio Houaiss, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, pp. 41-2.

mesmo movimento, matérias sórdidas ligadas à procriação animal (ovas de peixe, *seaspawn*), à ruína e aos dejetos marinhos (o sargaço, *seawrack*). Há também, sob a autoridade quase infernal de Aristóteles², a evocação filosófica do diáfano, mas, imediatamente, de seus limites (*limits of the diaphane*)³ — e, para terminar, de sua própria negação (*diaphane, adiphane*).

É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. *In bodies*, escreve Joyce, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, obstáculos contra os quais “bater sua cachola” (*by knocking his sconce against them*); mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho. E eis que surge a obsedante questão: quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*? “Por que em?” pergunta-se Joyce. Algumas linhas adiante, a questão será contemplar (*gaze*) um ventre materno originário, “Ventre sem jaça, bojando-se ancho, broquel de velino reteso, não, alvícúmulo trítico, oriente e imortal, elevando-se de pereternidade em pereternidade. Matriz do pecado”⁴, infernal cadinho. E compreendemos então que os corpos, especialmente os corpos femininos e maternos, impõem o inelutável modo de sua visibilidade como outras tantas coisas onde “passar — ou não poder passar — seus cinco dedos”, tal como fazemos todo dia ao passar pelas grades ou pelas portas de nossas casas. “Fechemos os olhos para ver” (*shut your eyes and see*) — esta será portanto a conclusão da famosa passagem.

Que significa ela? Duas coisas, pelo menos. Primeiro nos ensina, ao rerepresentar e inverter ironicamente velhíssimas proposições me-

² É no primeiro círculo do Inferno (o Limbo) que Dante — textualmente citado na passagem de Joyce — ergue os olhos para perceber Aristóteles, “o mestre dos que sabem” (*Poi ch'innalzai un poco più le ciglia, / vidi 'l maestro di color che sanno...*). Dante, *Divina Comédia*, Inferno, IV, 130-131.

³ Ou seja, para Aristóteles, o *lugar* mesmo da cor e do visível. Cf. Aristóteles, *Da alma*, II, 7, 418a, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1972, pp. 105-106. *Idem*, *Do sentido e dos sensíveis*, III, 439a, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1951, p. 14. *Idem*, *De coloribus*, III-IV, 792a-b, trad. W.S. Hett, Londres/Cambridge, Loeb Classical Library, 1936, p. 8-21.

⁴ J. Joyce, *op. cit.*, p. 43.

tafísicas ou mesmo místicas, que *ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*. Joyce não fazia aqui senão pôr antecipadamente o dedo no que constituirá no fundo o testamento de toda fenomenologia da percepção. “Precisamos nos habituar”, escreve Merleau-Ponty, “a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele”⁵. Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. “Se se pode passar os cinco dedos através, é uma grade, se não, uma porta”⁶... Mas esse texto admirável propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.

Que espécie de vazio? A ficção de *Ulisses*, nesse ponto da narrativa, já forneceu sua exata configuração: Stephen Dedalus, que leu Dante e Aristóteles, que produziu no labirinto do texto joyceano a passagem em primeira pessoa (*my eyes*) sobre a “inelutável modalidade do visível” — Stephen Dedalus acaba de ver com seus olhos os olhos de sua própria mãe moribunda erguerem-se para ele, implorarem alguma coisa, uma genuflexão ou uma prece, algo, em todo caso, ao qual ele terá se recusado, como que petrificado no lugar:

“Lembranças assaltam-lhe o cérebro meditabundo. Seu corpo dela com a água da bica da cozinha, para depois que houvera comungado. (...) Seus olhos perscrutadores, fixando-se-me da morte, para sacudir e dobrar minha alma. Em mim somente. O círio dos mortos a alumiar sua agonia. Lume agonizante sobre face torturada. Seu áspero respirar ruidoso estertorando-se de horror, enquan-

⁵ E ele concluía: “Toda visão efetua-se algures no espaço tátil”. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177. Cf., à esse respeito, o recente estudo de L. Richir, “La réversibilité chez Merleau-Ponty”, *La Part de l'Œil*, n° 7, 1991, pp. 47-55.

⁶ Algumas páginas adiante, Joyce volta ao mesmo tema: “Chão vejo, pensa então em distância, perto, longe, chão vejo. (...) Toca-me. Olhos doces. Mão doce doce. (...) Toca, toca-me.” J. Joyce, *op. cit.*, p. 55.

to todos rezavam a seus pés. Seus olhos sobre mim para redobrar-me.”⁷

Depois, Stephen terá visto esses olhos se fecharem definitivamente. Desde então o corpo materno inteiro aparece-lhe em sonho, “devastado, flutuante”, não mais cessando, doravante, de *fixá-lo*⁸. Como se tivesse sido preciso fechar os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente. A “inelutável modalidade do visível” adquire então para Dedalus a forma de uma coerção ontológica, medusante, em que *tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe*, a modalidade insistente e soberana dessa perda que Joyce nomeia, numa ponta de frase, simplesmente como: “as feridas abertas em seu coração”⁹. Uma ferida tão definitivamente aberta quanto as pálpebras de sua mãe estão definitivamente fechadas. Então os espelhos se racham e cindem a imagem que Stephen quer ainda buscar neles: “Quem escolheu esta cara para mim?” pergunta-se diante da fenda¹⁰. E, é claro, a mãe o olha aqui desde seu âmago de semelhança e de cisão misturadas — seu âmago de parto e de perda misturados.

Mas, a partir daí, é todo o espetáculo do mundo *em geral* que vai mudar de cor e de ritmo. Por que, em nossa passagem sobre o visível *em geral*, essa insistência tão singular dirigida ao sêmen marinho e ao “sargaço que a onda traz”? Por que “a maré que sobe”, e essa estranha coloração denominada “verde-muco” (*snotgreen*)? Porque Stephen, em seus sonhos, via o mar esverdeado “como uma grande e doce mãe” que ele precisava encontrar e olhar (*the snotgreen sea... She is our great sweet mother. Come and look*). Porque “a curva da baía e do horizonte cercava uma massa líquida de um verde fosco”. Porque, na realidade, “um vaso de porcelana branca ficara ao lado do seu leito de morte com a verde bile viscosa que ela devolvera do fígado putrefeito nos seus barulhentos acessos estertorados de vômito”¹¹. Porque antes de cerrar os olhos, sua mãe havia aberto a boca num acesso de humores verdes

⁷ *Id.*, *ibid.*, pp. 11-12.

⁸ *Id.*, *ibid.*, pp. 6-7.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 10.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 7.

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 6.

(*pituitas*). Assim Stephen não via mais os olhos em geral senão como manchas de mar glauco, e o próprio mar como uma “um vaso de águas amargas” que iam e vinham, “maré sombria” batendo no espaço e, enfim, “batendo em seus olhos, turvando sua visão”.¹²

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta — ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem —, e *desse ponto nos olha*, nos concerne, nos persegue. Quando Stephen Dedalus contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeito e “separado”; não se mostra a ele nem uniforme, nem abstrato, nem “puro” em sua optividade¹³. O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir.

O que é então que *indica* no mar visível, familiar, exposto à nossa frente, esse *poder inquietante do fundo* — senão o jogo rítmico “que a onda traz” e a “maré que sobe”? A passagem joyceana sobre a inelutável modalidade do visível terá portando oferecido, em sua precisão, todos os componentes teóricos que *fazem de um simples plano ótico*, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo *anadiômeneo*¹⁴, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento¹⁵. No movimento perpétuo, perpetuamente acariciante

¹² *Id.*, *ibid.*, p. 11. Cf. também pp. 7, 20, 41, 43 etc.

¹³ O que Rosalind Krauss sugere de Ruskin, de Monet e do “modernismo” em geral. Cf. R. Krauss, “Note sur l’inconscient optique”, *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, n° 37, 1991, pp. 61-62.

¹⁴ Conforme o atributo dado a Vênus *anadiômene*, que significa “saída das águas”. (N. do T.)

¹⁵ Sobre esses dois motivos imbricados do *pano* e da ritmicidade *anadiômene* do visual, permito-me remeter o leitor a dois trabalhos mais antigos: *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, e “La couleur d’écume, ou le paradoxe d’Apelle”, *Critique*, n° 469-470, 1986, pp. 606-629.

e ameaçador, da onda, da “maré que sobe”, há de fato esse arquejo materno no qual se indica e se murmura, contra a tēpora de Stephen — ou seja, exatamente entre seu olho e sua orelha — que uma morta para sempre o olha. Nas ovas de peixe e no sargaço que o mar arquejante expele, *diante de Stephen*, há portanto toda a dor vomitada, esverdeada, de alguém *de onde* ele vem, que *diante* dele trabalhou — como se diz do trabalho de parto — seu próprio desaparecimento. E este, por sua vez, vem pulsar *em Stephen*, entre seu olho e sua orelha, turvando sua língua materna e turvando sua visão.

Tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras. Mas a conclusão da passagem joyceana — “fechemos os olhos para ver” — pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abra-mos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos — ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável — ou seja, votada a uma questão de *ser* — quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.

Está claro, aliás, que essa modalidade não é nem particularmente arcaica, nem particularmente moderna, ou modernista, ou seja lá o que for. Essa modalidade atravessa simplesmente a longa história das tentativas práticas e teóricas para dar forma ao paradoxo que a constitui (ou seja, essa modalidade tem uma história, mas uma história sempre anacrônica, sempre a “contrapelo”, para falar com Walter Benjamin¹⁶). Já se tratava disso na Idade Média, por exemplo, quan-

¹⁶ W. Benjamin, “Thèses sur la philosophie de l’histoire” (1940), trad. M. de Gandillac, *L’homme, le langage, la culture*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 188.

do os teólogos sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína. Eles tentavam assim explicar que o que é visível diante de nós, em torno de nós — a natureza, os corpos — só deveria ser visto como *portando o traço de uma semelhança perdida*, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado¹⁷.

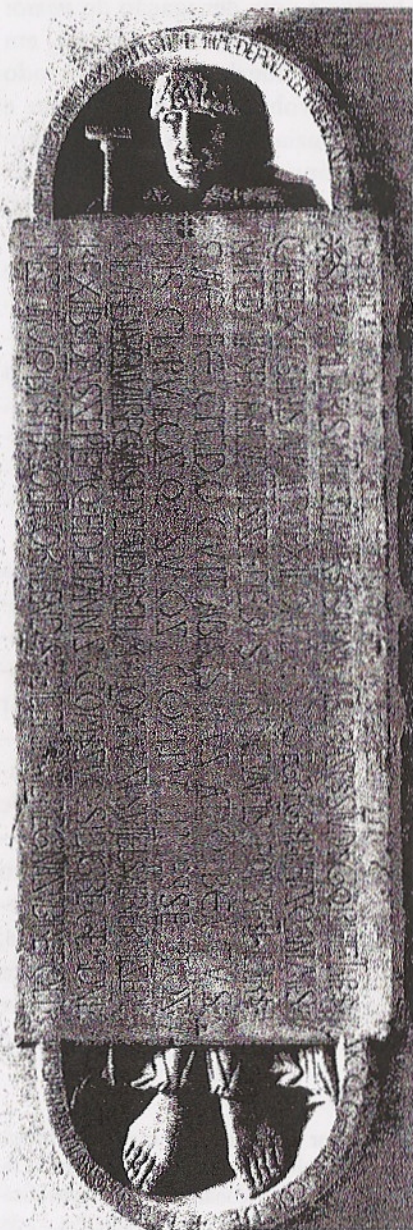
Ainda era essa a questão — embora num contexto e tendo em vista propósitos evidentemente distintos — quando um dos grandes artistas da vanguarda americana, nos anos 50, podia reivindicar produzir “um objeto que falasse da perda, da destruição, do desaparecimento dos objetos”¹⁸... E talvez tivesse sido melhor dizer: *um objeto visual que mostrasse a perda*, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos.

Ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. Precisemos ainda a questão: o que seria portanto um volume — um volume, um corpo já — que mostrasse, no sentido quase wittgensteiniano do termo¹⁹, a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma — uma forma que nos olha?

¹⁷ Cf. por exemplo R. Javelet, *Image et ressemblance au XII^e siècle de saint Anselme à Alain de Lille*, Paris, Letouzey et Ané, 1967, I, pp. 224-236. Quanto ao século XIII, Boaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, I-II, ou Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, Ia, 93, 6. Quanto a uma implicação da problemática do *vestigium* no campo da pintura, cf. Didi-Huberman, *Fra Angelico — Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 51-55.

¹⁸ “An object that tells of the loss, destruction, disappearance of objects.” J. Johns, citado e comentado por J. Cage, “Jasper Johns: Stories and Ideas”, *J. Johns. Paintings, Drawings and Sculpture, 1954-1964*, Londres, Whitechapel Gallery, 1964, p. 27.

¹⁹ “Há seguramente o inexprimível. Este *se mostra*...” L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.522, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961 (ed. 1972), p. 175.



1. Lousa funerária do abade Isarn, segunda metade do século XI. Mármore, 178 x 60 cm. Criptas da abadia Saint-Victor, Marselha. D.R.

O EVITAMENTO DO VAZIO: CRENÇA OU TAUTOLOGIA

Talvez seja preciso, para não enfraquecer a exigência aberta pelo texto joyceano — como seríamos tentados a fazê-lo assim que deixamos o território transtornado e arruinado de nossas mães mortas para abordar aquele, cultivado, pretensamente ajuizado, das obras de arte —, tornar a partir de uma situação exemplar (darei: fatal) em que a questão do volume e do vazio se coloca inelutavelmente a nosso olhar. É a situação de quem se acha face a face com um túmulo, diante dele, pondo sobre ele os olhos (*fig. 1, p. 36*).

Situação exemplar porque abre nossa experiência em duas, porque impõe tangivelmente a nossos olhos aquela cisão evocada de início. Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, *a evidência de um volume*, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições: uma massa de pedra *trabalhada* seja como for, tirando de sua face o mundo dos objetos talhados ou modelados, o mundo da arte e do artefato em geral. Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido — o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar.

Havia ainda, no exemplo de Stephen Dedalus atormentado por sua mãe e contemplando o mar, algo de livre e mesmo de excessivo na operação imaginativa. Alguma outra coisa que permitia a ele, Stephen, não sentir nem o fundo marinho, nem as ovas de peixe, nem o sargaço nauseabundos, portadores de morte — e contemplar o mar com o olhar idealista de um puro esteta amador de planos azuis; ou, mais simples-

mente ainda, com o olhar pragmático de um apreciador de cenas de banho. Mas, diante de um túmulo, a experiência torna-se mais monolítica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o *túmulo* quer dizer, isto é, ao que o túmulo encerra. Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago — e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente — na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia — a saber, esse “modo fundamental do sentimento de toda situação”, essa “revelação privilegiada do *ser-aí*”, de que falava Heidegger¹... É a angústia de olhar o fundo — o *lugar* — do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir.

Que fazer diante disso? Que fazer nessa cisão? Poderemos soçobrar, eu diria, na lucidez, supondo que a atitude lúcida, no caso, se chame melancolia. Poderemos, ao contrário, tentar tapar os buracos, suturar a angústia que se abre em nós diante do túmulo, e por isso mesmo nos abre em dois. Ora, *suturar* a angústia não consiste senão em recalcar, ou seja, acreditar preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão — uma razão miserável, convém dizer. Dois casos de figuras se apresentam em nossa fábula. O primeiro seria permanecer *aquém da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos. Atitude equivalente a pretender ater-se ao que é visto. É acreditar — digo bem: acreditar — que todo o resto não mais nos olharia. É decidir, diante de um túmulo, permanecer em seu volume enquanto tal, o *volume visível*, e postular o resto como inexistente, rejeitar o resto ao domínio de uma invisibilidade sem nome.

Notar-se-á que há nessa atitude uma espécie de horror ou de denegação do *cheio*, isto é, do fato de este volume, diante de nós, estar cheio de um ser semelhante a nós, mas morto, e deste modo cheio de uma angústia que nos segreda nosso próprio destino. Mas há tam-

¹ Cf. M. Heidegger, *L'Être et le temps* (1927), trad. R. Boehm e A. de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964, pp. 226-233.

bém nessa atitude um verdadeiro horror e uma denegação do *vazio*: uma vontade de permanecer nas arestas discerníveis do volume, em sua formalidade convexa e simples. Uma vontade de permanecer a todo custo no que vemos, para ignorar que tal volume não é indiferente e simplesmente convexo, posto que oco, esvaziado, posto que faz receptáculo (e concavidade) a um corpo ele próprio oco, esvaziado de toda a sua substância. Essa atitude — essa dupla recusa — consiste, como terão compreendido, em fazer da experiência do ver *um exercício da tautologia*: uma verdade rasa (“essa tumba que vejo não é senão o que vejo nela: um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento...”) lançada como anteparo a uma verdade mais subterrânea e bem mais temível (“a que está aí abaixo...”). O anteparo da tautologia: uma esquiva em forma de mau truismo ou de evidência tola. Uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar, na afirmação fechada, congelada, de que aí não há *nada mais que um volume*, e que esse volume não é senão ele mesmo, por exemplo um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento...

O homem da tautologia — como nossa construção hipotética autoriza a chamá-lo doravante — terá portanto fundado seu exercício da visão sobre uma série de embargos em forma de (falsas) vitórias sobre os poderes inquietantes da cisão. Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta — minimal, tautológica — desse objeto mesmo: “Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais”. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória — ou da obsessão — no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a *aura* do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, *jacente*. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível: “O que vejo é o que vejo, e me contento com isso”²... O resultado último

² O que definiria a atitude não-freudiana por excelência. Freud eventualmente produz, diante das imagens, tautologias: por exemplo quando, diante das figuras femininas de Leonardo da Vinci, encontra apenas o adjetivo “leonardesco” para qualificá-las (S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910], trad. coletiva, Paris, Gallimard, 1987, p. 132), ou então quando, na *Traumdeutung*, rebate as imagens de sonhos (“o sonho pensa sobretudo por imagens visuais”) sobre “elementos que se com-

dessa indiferença, desse ostentação em forma de satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: “O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa.”

Frente à tautologia, na outra extremidade da paisagem, aparece um segundo meio para suturar a angústia diante da tumba. Ele consiste em querer ultrapassar a questão, em querer dirigir-se *para além da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos. Consiste em querer superar — imaginariamente — *tanto* o que vemos *quanto* o que nos olha. O volume perde então sua evidência de granito, e o vazio perde igualmente seu poder inquietante de morte presente (morte do outro ou nossa própria morte, esvaziamento do outro ou nosso próprio esvaziamento). O segundo caso de figura equivale portanto a produzir um *modelo fictício* no qual tudo — volume e vazio, corpo e morte — poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado.

Como a precedente, essa atitude supõe um horror e uma denegação do cheio: como se houvesse aí, nessa tumba, apenas um volume vazio e desencarnado, como se a vida — chamada então de *alma* — já tivesse abandonado esse lugar decididamente concreto demais, material demais, demasiado próximo de nós, demasiado inquietante em significar algo de inelutável e de definitivo. Nada, nessa hipótese, será definitivo: a vida não estará mais aí, mas noutra parte, onde o corpo será sonhado como permanecendo belo e bem feito, cheio de substância e cheio de *vida* — e compreende-se aqui o horror do vazio que gera uma tal ficção —, simplesmente será sonhado, agora ou bem

portam como imagens” (S. Freud, *L'interprétation des rêves* [1900], trad. I. Meyerson revista por D. Berger, Paris, PUF, 1971, p. 52, passagem que me foi assinalada por P. Lacoste). Mas, em ambos os casos, a tautologia indica questionamento e insatisfação, ou seja, o contrário do que apontamos aqui. Quando Freud produz uma tautologia diante de um quadro, talvez não faça senão reproduzir um sintoma que ele próprio conhece bem — a saber, a atitude de Dora que passa “duas horas em admiração recolhida e sonhadora” diante da *Madona Sixtina* de Rafael, e que responde à pergunta do “que tanto lhe havia agradado nesse quadro” com apenas duas palavras (tautológicas mas desejanças): “A Madona”. Cf. S. Freud, “Fragment d’une analyse d’hystérie (Dora)” (1905), trad. M. Bonaparte e R.M. Loewenstein, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, (ed. 1979), p. 71. Comentei essa ultrapassagem freudiana da “tautologia do visível” em “Une ravissante blancheur”, *Un siècle de recherches freudiennes en France*, Toulouse, Erès, 1986, pp. 71-83.

mais tarde, *alhures*. É o ser-aí e a tumba como lugar que são aqui recusados pelo que são verdadeiramente, materialmente.

Essa segunda atitude consiste portanto em fazer da experiência do *ver um exercício da crença*: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea mas *autoritária*. É uma vitória obsessiva — igualmente miserável, mas de forma mais desviada — da linguagem sobre o olhar; é a afirmação, condensada em dogma, de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas “algo de *Outro*” que faz reviver tudo isso e lhe dá um sentido, teleológico e *metafísico*. Aqui, o que vemos (o triste volume) será eclipsado, ou melhor, *relevado* pela instância legiferante de um *invisível* a prever; e o que nos olha se ultrapassará num enunciado grandioso de verdades do além, de Alhures hierarquizados, de futuros paradisíacos e de face-a-face messiânicos... Outra recusa, outro modo de satisfação reivindicada diante do que, no entanto, continua a nos olhar como a face do pior. É uma ostentação simétrica da precedente, extática e não mais cínica. É um outro recalque, que não diz respeito à existência como tal da cisão, mas ao estatuto de sua intervenção lógica e ontológica³. Ela não é porém senão a outra face da mesma moeda, a moeda de quem tenta escapar a essa cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos.

A atividade de produzir imagens tem com frequência muito a ver com esse tipo de escapes. Por exemplo, o universo da crença cristã revelou-se, na longa duração, forçado a tal exuberância dessas imagens “escapes” que uma história específica dela terá resultado — a história que denominamos hoje com o vocábulo insatisfatório de história da arte. A “arte” cristã terá assim produzido as imagens inumeráveis de túmulos fantasmaticamente *esvaziados de seus corpos* — e portanto, num certo sentido, *esvaziados* de sua própria capacidade *esvaziante* ou angustiante. O modelo continua sendo, é claro, o do próprio Cristo que, pelo simples fato (se se pode dizer) de abandonar seu túmulo, suscita e conduz em sua totalidade o processo mesmo da

³ Haveria portanto *duas* formas de recalque: o recalque não amnésia (forma histórica) e o recalque que “trabalha com meios lógicos”, segundo uma expressão de Freud (forma obsessiva). Cf. P. Lacoste, *La sorcière et le transfert. Sur la métapsychologie des névroses*, Paris, Ramsay, 1987, p. 63-100.

crença. O Evangelho de São João nos fornece uma formulação inteiramente cristalina disso. É quando o discípulo — precedido por Simão Pedro e seguido por Maria, depois por Maria Madalena — chega diante do túmulo, constata a pedra deslocada e olha o interior... “e viu e creu” (*et vidit, et credidit*), observa lapidarmente São João⁴: acreditou *porque viu*, como outros mais tarde acreditarão por ter tocado, e outros ainda sem ter visto nem tocado. Mas ele, que é que ele viu? Nada, justamente. E é esse nada — ou esse três vezes nada: alguns panos brancos na penumbra de uma cavidade de pedra —, é esse *vazio de corpo* que terá desencadeado para sempre toda a dialética da crença. Uma aparição de *nada*, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada ver, para crer em tudo (*fig. 2, p. 44*).

A partir daí, sabemos, a iconografia cristã terá inventado todos os procedimentos imagináveis para fazer imaginar, justamente, a maneira como um corpo poderia se fazer capaz de *esvaziar os lugares* — quero dizer esvaziar o lugar real, terrestre, de sua última morada. Vemos então por toda parte os corpos tentando escapar, em imagens, evidentemente, aos volumes reais de sua inclusão física, a saber, as tumbas: essas tumbas que não mais cessarão de reproduzir a sinistra, a sórdida presença dos *cadáveres*, em representações elaboradas que declinam todas as hierarquias ou então todas as fases supostas do grande processo de *Aufhebung* [superação] gloriosa, de ressurreição sonhada⁵. Com muita frequência, com efeito, a escultura dos túmulos tende a afastar — lateralmente, em viés ou em altura — as representações do corpo em relação ao lugar real que contém o cadáver. Com muita frequência, as efígies fúnebres duplicam-se de outras imagens que evocam o momento futuro do Juízo final, que define um tempo em que todos os corpos se erguem de novo, saem de suas tumbas e se apresentam face a face a seu juiz supremo, no domínio sem fim de um olhar superlativo. Da Idade Média aos tempos modernos, vemos assim, junto às paredes das igrejas, incontáveis túmulos que

⁴ João, XX, 8. Cf. em geral o comentário semiótico desse relato por L. Marin, “Les femmes au tombeau. Essai d’analyse structurale d’un texte évangélique”, *Langages*, VI, n° 22, 1971, pp. 39-50.

⁵ Sobre a iconografia cristã dos túmulos, ver, entre a abundante literatura, E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Nova York, Abrams, 1964. E, mais recentemente, I. Herklotz, “Sepulcra” e “Monumenta” del Medioevo. *Studi sull’arte sepolcrale in Italia*, Roma, Rari Nantes, 1985.

transfiguram os corpos singulares encerrados em suas caixas, entre as representações do modelo crístico — a *Colocação no túmulo* ou a *Imago Pietatis* — e representações mais gloriosas que fazem o retrato do morto *evadir-se* em direção a um alhures de beleza pura, mineral e celeste (*fig. 3, p. 44*)... Enquanto seu rosto real continua, este, a esvaziar-se fisicamente.

Tal é portanto a grande imagem que a crença quer impor-se ver e impõe a todos sentir-se nela tragados: um túmulo, em primeiro plano — objeto de angústia —, mas um túmulo vazio, o do deus morto e ressuscitado. Exposto vazio como um modelo, uma prefiguração para todos os outros cujas lajes jazem disseminadas, enquanto suas entranhas geométricas se tornam puras caixas de ressonância para uma maravilhosa — ou temível — sinfonia de trompas celestes. Eis portanto seus volumes ostensivamente esvaziados de seus conteúdos, enquanto seus conteúdos — os corpos ressuscitados — se precipitam em multidão para as portas dos lugares que lhes cabem: Paraíso ou Inferno⁶ (*fig. 4, p. 45*). As tumbas cristãs deviam assim esvaziar-se de seus corpos para se encher de algo que não é somente uma promessa — a da ressurreição —, mas também uma dialética muito ambígua de astúcias e punições, de esperanças dadas e ameaças brandidas. Pois a toda imagem mítica é preciso uma contra-imagem investida dos poderes da convertibilidade⁷. Assim, toda essa estrutura de crença só valerá na verdade pelo jogo estratégico de suas polaridades e de suas contradições sobredeterminadas.

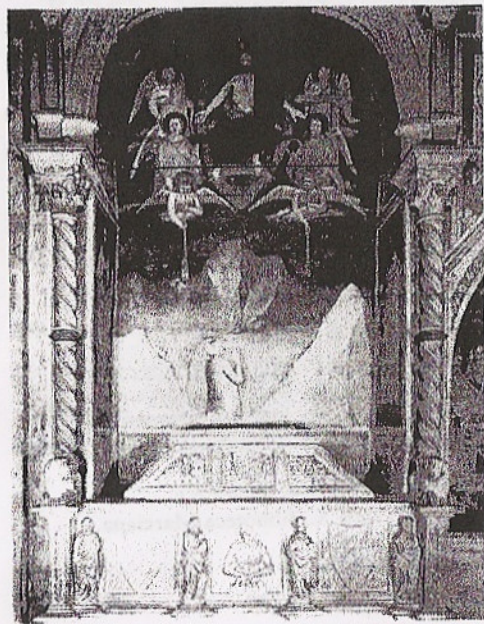
Era logicamente preciso, portanto, uma contra-versão infernal ao modelo glorioso da ressurreição crística, e é Dante, sem dúvida, que terá dado sua proferição mais circunstanciada, mais abundante. Lembremo-nos simplesmente dos cantos IX e X do Inferno, círculo de onde irrompem chamas e gritos lançados pelos Heréticos que sofrem seu castigo. É ali que Virgílio diz a Dante:

⁶ Descrevo aqui, muito sumariamente, a parte central do célebre *Juízo final* de Fra Angelico em Florença (Museu de San Marco), pintado por volta de 1433. Sobre a iconografia medieval do Juízo, cf. a obra coletiva *Homo, memento Finis. The Iconography of Just Judgement in Medieval Art and Drama*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, Western Michigan University Press, 1985.

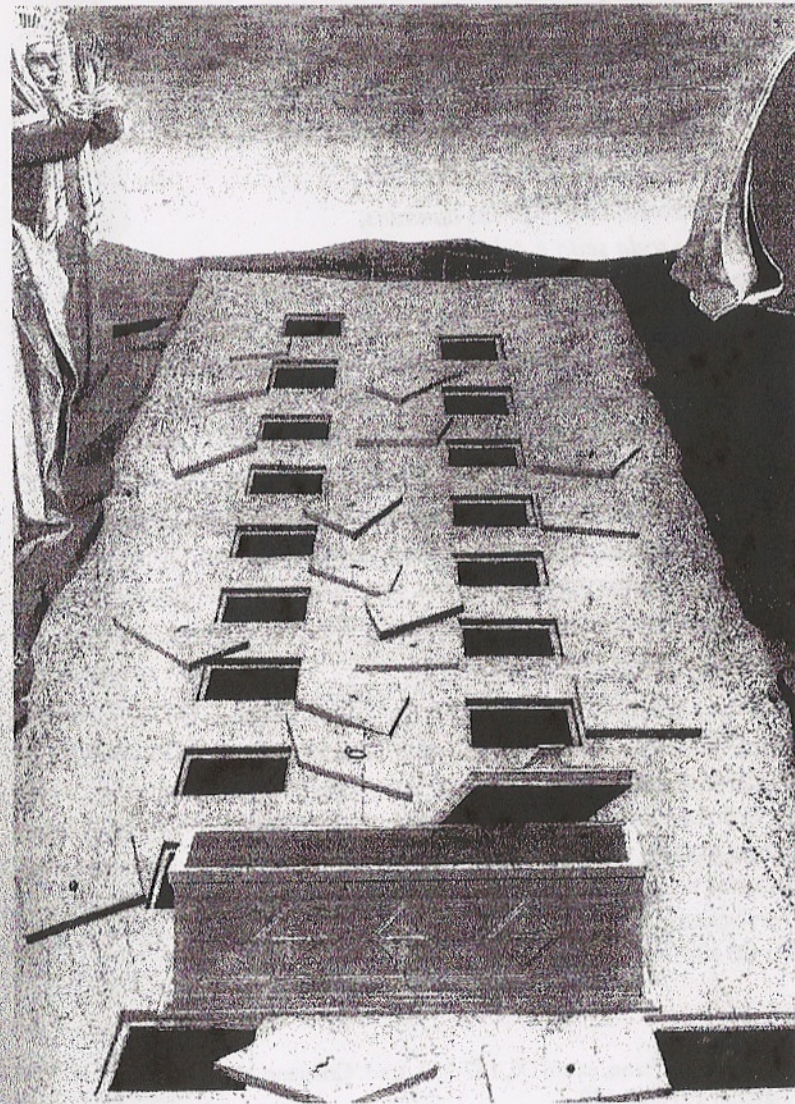
⁷ Cf. por exemplo C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 48-143.



2. Fra Angelico, Mulheres junto ao túmulo, detalhe da *Ressurreição*, cerca de 1438-1450. Afresco. Convento de San Marco, Florença. Foto Scala.



3. Maso di Banco, Túmulo Bardi di Vernio com um *Juízo final*, século XIV. Afresco. Igreja Santa Croce, Florença. Foto N. Orsi Battaglini.



4. Fra Angelico, *Juízo final*, detalhe. Cerca de 1433. Têmpera sobre madeira. Museu de San Marco, Florença, Foto Scala.

E quelli a me: “Qui son li eresiarche
 Con lor seguaci, d’ogne setta, e molto
 Piú che non credi son le tombe carche.
 Simile qui con simile è sepolto,
 E i monumenti son piú e men caldi.”
 E poi ch’a la man destra si fu vòlto,
 passammo tra i martiri e li altri spaldi.

“*Dos hereges’, tornou-me, ‘almas danadas,
 com sequazes de toda seita e culto;
 e as tumbas são, mais do que crês, pejadas
 Símil aqui com símil é sepulto,
 diverso o grau dos féretros candentes.’
 E eis que à direita se moveu seu vulto
 e fomos, da amurada ao pé, silentes.*”⁸

É nesse lugar que, por um processo exatamente inverso ao dos Eleitos, todas as tampas dos túmulos permanecerão levantadas até o Juízo final... para se fecharem para sempre sobre a cabeça de seus ocupantes no dia em que os Bem-aventurados, por sua vez, deixarem suas tumbas finalmente abertas (fig. 5, p. 47). E poderíamos citar muitos outros exemplos dessas inversões estruturais, desses sistemas de imagens que não cessam de se instalar, positiva ou negativamente, em torno — ou seja, à distância, mas na perspectiva — da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos. É o caso dos Simoníacos do canto XIX que se encontram em posição invertida, com a cabeça para baixo em seus sepulcros; ou ainda dos Aduladores do canto XVIII, que se banham “num mar de fezes” (*e quindo giu nel fosso / vidi gente attuffata in uno sterco*)... E os artistas não se privam, em suas iluminuras, de apresentar algumas inversões explícitas à iconografia tradicional da Ressurreição crística ou do túmulo virginal cheio de flores⁹.



5. Anônimo italiano, *Dante, Virgílio e Farinata*, século XV.
 Iluminura para a *Divina Comédia*, Inferno, canto X. Biblioteca Marciana,
 Veneza (cod. it. IX, 276). D.R.

⁸ Dante, *Divina Comédia*, Inferno, canto IX, 127-133, trad. Cristiano Martins, Belo Horizonte, Itatiaia, 1976, p. 139.

⁹ *Id.*, *ibid.*, XVIII-XX. Sobre a iconografia da *Divina Comédia*, o livro principal continua sendo o de H. Brieger, M. Meiss e C.S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, 2 vol. (“Bollingen Series”, 91).

Seja como for, o homem da crença *verá sempre alguma outra coisa além do que vê*, quando se encontra face a face com uma tumba. Uma grande construção fantasmática e consoladora faz abrir seu olhar, como se abriria a cauda de um pavão, para liberar o leque de um mundo estético (sublime ou temível) e também temporal (de esperança ou de temor). O que é visto, aqui, sempre se prevê; e o que se prevê sempre está associado a um fim dos tempos: um dia — um dia em que a noção de dia, como a de noite, terá caducado —, seremos salvos do encerramento desesperador que o volume dos túmulos sugere. Um dia chegará para que chegue tudo o que esperamos se acreditamos nesse dia, e tudo o que tememos se não acreditamos nele. Posto de lado o caráter alienante dessa espécie de *double bind* totalitário, cumpre reter na atitude da crença esse movimento pelo qual, de forma insistente, obsessiva, se reelabora uma ficção do tempo. Prefiguração, retorno, julgamento, teleologia: um *tempo* reinventa-se aí, diante da tumba, na medida mesmo em que é o *lugar* real que é rejeitado com pavor — a materialidade do jazigo e sua função de caixa que encerra, que opera a perda de um ser, de um corpo doravante ocupado em se desfazer. O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar — ou seja, *fixar* — nossas memórias, nossos temores e nossos desejos.

O MAIS SIMPLES OBJETO A VER

Aparentemente, o homem da tautologia inverte ao extremo esse processo fantasmático. Ele pretenderá eliminar toda construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente de sua experiência do visível. Pretenderá eliminar toda imagem, mesmo “pura”, quererá permanecer no que vê, absolutamente, especificamente. Pretenderá diante da tumba não rejeitar a materialidade do espaço real que se oferece à sua visão: quererá *não ver outra coisa além do que vê* presentemente.

Mas onde encontrar uma figura para essa segunda atitude? Onde achar um exemplo de emprego efetivo de tal programa, de tal radicalidade? Talvez no rigor ostentado por certos artistas americanos que, por volta dos anos 60, levaram ao extremo, parece, o processo destrutivo invocado por Jasper Johns e antes dele por Marcel Duchamp. Essa visão da história — hoje comum, isto é, muito partilhada, mas também trivial — foi claramente enunciada pelo filósofo Richard Wollheim, que quis diagnosticar, dos primeiros *ready made* às telas pretas de Ad Reinhardt, um processo geral de destruição (*work of destruction*) que culminaria numa arte que ele acaba por nomear — para nomear o quase-nada resultante dessa destruição — de arte *minimalista*: uma arte dotada, como ele dizia, de um “mínimo de conteúdo de arte” (*a minimal art-content*)¹.

O exemplo parece convir tanto melhor à minha pequena fábula filosófica quanto os artistas assim nomeados produziram, na maioria das vezes, puros e simples volumes, em particular paralelepípedos privados de qualquer *imagerie*, de qualquer elemento de crença, voluntariamente reduzidos a essa espécie de aridez geométrica que eles da-

¹ R. Wollheim, “Minimal Art” (1965), *On Art and the Mind*, Londres/Cambridge, Harvard University Press, 1974, p. 101 (e, em geral, pp. 101-111). Convém não esquecer, na leitura dessa expressão, a polissemia da palavra *content*, que significa igualmente o teor, a capacidade, o volume...