



**Tempos da imagem**



# A impossível antropologia da imagem

Etienne Bimbenet\*

111

Artefilosofia, Ouro Preto, n.10, p. 111-119, abr.2011

A absoluta banalização da imagem à qual assistimos hoje nos faria facilmente esquecer que durante séculos, e para gerações inteiras, a imagem pôde representar o lugar de uma experiência absoluta e que ela pôde se construir, em um mundo fortemente cristianizado, como a encarnação do próprio divino. É a mesma imagem que há pouco inebriava seu espectador, falando-lhe de um lugar de essência mais elevada, deste longínquo que evocava Platão a propósito do mundo das Ideias, e que hoje se fabrica industrialmente para nosso prazer. É a mesma imagem, da qual Baudelaire podia dizer que era sua “única, [sua] primitiva paixão”, e que hoje “liquida”, como diz tão fortemente Benjamin<sup>1</sup>, nossa experiência do absoluto. No entanto, como isso é possível? Seria preciso retornar, ao menos para interrogá-la, a essa dualidade que nós postulamos implicitamente a propósito da imagem: haveria de um lado a imagem absoluta, de outro a imagem niilista; ou, para retomar a formulação platônica do problema, atualmente retomado por Jean-Luc Marion, de um lado o ícone, de outro o ídolo. O ícone seria a imagem na medida em que ela se ultrapassa em direção a algo além dela mesma, em direção a um “protótipo”<sup>2</sup> invisível ou transcendente do qual ela seria o mensageiro fiel ou a encarnação visível; o ídolo seria a imagem autorreferencial, a imagem sem referência de verdade, condenada por demissão a se tornar o espelho de nossos desejos. E se se segue até o fim o fio platônico, então é preciso dizer do ídolo que ele possui um lugar de eleição que é a sofisticada, essa atividade inter-humana voltada em direção à lisonja e ao poder; e que, por oposição a esta *mimesis phantastikè*, a *mimesis eikastikè*, a imitação por cópia, imitação verdadeira e fiel a seu original, encontra sua consagração na filosofia, na medida em que esta quer fazer do homem o imitador do cosmos e do divino<sup>3</sup>.

É difícil, na realidade, deixar de dar razão a uma tal oposição e não ser sensível, em particular, à sua profunda coerência: não será de se espantar reencontrar, por exemplo, os mesmos termos na obra de Benjamin, quando ele evoca o “valor de exposição” de uma imagem moderna, um valor impulsionado ao infinito pela reproduzibilidade técnica, e que destina tal imagem a acabar, como toda sofisticada, em política<sup>4</sup> – e quando, inversamente, ela exalta “a aura” da obra de arte antiga e o “valor de culto” que lhe cabia então. Além disso, é a história aqui que produz a análise, é a história que, por degradação ou dessacralização, separa as duas imagens. Porém, quando se distingue, assim, a boa e a má imagem, o ícone e o ídolo, clarifica-se sem dúvida a situação, mas ao mesmo tempo nomeia-se um problema, que permanece inteiro: pois resta compreender como dois destinos

\* Université de Lyon III  
etienne.bimbenet@orange.fr

<sup>1</sup> Cf. W. Benjamin, “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique” (version de 1939). In: *Œuvres*, t. III. Trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch. Paris: Gallimard, coll. “Folio essais”, p. 277.

<sup>2</sup> Cf. J. L. Marion, “L’aveugle à Siloé”, *La Croisée du visible*. Paris: P.U.F., 1991, p. 106.

<sup>3</sup> Sobre a oposição das duas *mimesis*, e sua consequência em particular política, ver *Philèbe*, 235a-236e (Paris, Garnier, coll. GF, 1969, p. 77-79), e certamente a *République*, livre X; sobre a posteridade do tema e sua importância crucial para a história da arte europeia, ver E. Panofsky, *Idea. Contribution à l’histoire du concept de l’ancienne théorie de l’art*. Trad. H. Joly. Paris: Gallimard, coll. “Tel”, 1989, p. 17-23.

históricos tão divergentes podem se reencontrar no mesmo ser, ou como o mesmo ser pode unir duas postulações tão opostas. É porque nós desejamos abordar *antropologicamente* tal oposição, remetendo-a, assim, às suas motivações fundamentais – ao que nós chamaremos, de um lado, a dimensão *eidética* da imagem, de outro, sua dimensão *fantasmática*. Toda a questão é saber como tal oposição, que funciona historicamente, é sustentável de um ponto de vista antropológico. É preciso tentar reconstituir o que a história separa no espaço e no tempo sob a forma de uma oposição a-histórica e constitutiva de toda relação humana com a imagem. Contemplar uma imagem, de uma maneira inquietante, e, ao mesmo tempo, muito estimulante para toda antropologia filosófica, é manter-se a meio caminho da noite do fantasmático e da clara luz da ideia; é fazer uma experiência ao mesmo tempo arcaica e altamente espiritual; a imagem é, então, a ocasião de explorar a dupla eternidade do fantasmático e da ideia, e, sobretudo, de estabelecer uma ponte entre eles.

### A imagem fantasmática

A primeira linha interpretativa que se encontra quando se aborda a imagem de um ponto de vista antropológico, isto é, do ponto de vista das disposições humanas fundamentais que ela coloca em jogo, é a linha fantasmática. A origem mesma da palavra, seu *étimo* bem conhecido, faz da imagem o lugar de um desejo impossível, e, assim, de uma ilusão radical. *Imago*: a moldagem de cera do rosto dos mortos, a máscara funerária que responde à decomposição do cadáver, a effigie como desejo de imortalidade. A imagem nasce para, e, sobretudo, se contrapor à morte, ela é a recusa pânica do fim, o recuo apavorado diante do horror da dissolução<sup>5</sup>. Em sua origem ela desatina, ela gostaria de recompor o cadáver, ao que responde o famoso mito fundador da pintura e da modelagem em Plínio, o Antigo<sup>6</sup>: a moça, inconsolável ao ver seu amante partir ao longe, contorna a sombra do rapaz com uma linha traçada sobre a parede. Depois disso, o pai, bom pai, oleiro, aplica argila sobre o frágil esboço e nele exuma uma imagem em relevo – a imagem é este consolo, que responde à ausência pela presença, conquanto ilusória.

Ora, aqui o amor e o mito são mais exatos que todo o saber do historiador. O lamento da moça diz um pouco mais, e mais precisamente, que os documentos funerários. A todos aqueles que associam a imagem a um nascimento pela morte seria preciso responder não que eles obscureçam a imagem – pois é bem aí que nasce a imagem –, mas, antes, que eles compreenderam mal a própria morte. Dizer que o homem se humaniza pela morte e pela sepultura, como se entende frequentemente, é sem dúvida ser vítima de um gigantesco artifício (o que se pode conhecer, com efeito, dos mais antigos humanos senão sua tumba, que por destinação devia justamente os precaver contra o esquecimento?); mas é, sobretudo, cortar demasiadamente larga a roupa de nossa espécie. Pois, nesse caso, o homem se humaniza por tudo o que o animal não tem: pelo riso, a ciência ou a caixa de ferramentas, como se queira dizer. Falta-nos precisão quando humani-

<sup>4</sup> Cf. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 271 : “*Dans ce qui suit, les concepts que nous introduisons dans la théorie de l’art [...] sont utilisables pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l’art*”. [“No que se segue, os conceitos que nós introduzimos na teoria da arte são utilizáveis para formular exigências revolucionárias na política da arte”].

...

<sup>5</sup> Sobre esse “nascimento para a morte”, ver R. Debray, *Vie et mort de l’image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992, p. 15–41.

<sup>6</sup> Cf. Pline l’ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV. Paris: Budé, 1985, §151.

zamos o animal pelo culto aos mortos. Bem antes da morte como evento objetivo, bem antes da morte como elemento de uma religião ou de um culto, bem antes da roupagem flutuante das práticas instituídas, há a morte tão humanizante, aquela que agarra firme tanto o recém-nascido quanto o mais velho dos homens, o primeiro animal nu: essa morte essencial é a angústia da morte, que realmente está no início de nossa humanidade, do que sabemos ao menos desde os trabalhos de Bolk sobre a neotenia. O homem é um animal de nascimento prematuro, que leva a morte nele sob a forma não de um saber objetivo, mas, antes, de uma aflição vital, de uma impossibilidade de viver senão sob o regime compensador da comunicação e da cultura. A imagem que nos salva da morte não é aquela dos historiadores. Seu arcaísmo é aquele que assombra, antes, a psicanálise, como, por exemplo, a psicanálise laciana: ao contrário de toda definição intelectualista do fenômeno especular, tal como tinha proposto Wallon, Lacan evoca a estranha *precipitação* que preside o estado do espelho, ao mesmo tempo fuga pânica e cristalização fantasmática: a imagem no espelho, *Gestalt* coerente e miraculosamente unificada, salva a criança da ausência de coordenação motora, do fracionamento corporal, da instabilidade labiríntica, enfim, de tudo isso que, “discórdia primordial”<sup>7</sup> e “negatividade existencial”<sup>8</sup>, representa a morte nessa idade. O homem é de tal modo feito (ou desfeito) que o visível o salva, bem antes da unção religiosa e do apaziguamento funerário. O visível lhe é um bem, ou uma paz, e a imagem, na medida em que ela cultiva essa paz, em que ela deseja a totalização feliz e o visível que lhe convém, a imagem é o que responde à morte. É preciso pensar *arcaicamente* a beleza: antes do trabalho de recuo e de objetivação, como demonstrou bem Worringer no começo do século passado, há a empatia feliz e salvadora; antes da “abstração”, há a “*Einfühlung*” que nos faz amar uma forma, e achá-la bela, quando através dela se sente uma reafirmação do sentimento vital<sup>9</sup>. E mesmo a abstração, além disso, deveria se pensar como uma recaída distante das precipitações infantis. Pois se o homem sempre cultivou uma certa definição ornamental ou geométrica de sua arte, é preciso conceber um tal tendência, diz Worringer, como uma resposta à angústia agorafóbica diante do espaço e do mundo<sup>10</sup>. O retorno do mesmo, a totalização gratuita das formas, sua repetição “para nada” são na realidade uma resposta ao nada e uma pacificação concertada do espaço, respondendo à angústia do vazio pela mera potência das linhas. Um pacto muito antigo, mais antigo talvez que nossa própria humanidade, nos liga ao visível. Como diz Merleau-Ponty em um de seus últimos cursos no Collège de France, a vida não é somente, segundo a famosa fórmula de Bichat, “o conjunto das funções que resistem à morte”; ela é, ao mesmo tempo, e de um mesmo movimento, “potência de inventar do visível”<sup>11</sup>. Mimetismos, homocromias fixas e cambiantes, ornamentações e simetrias, todo esse luxo visual do qual se envolve o menor animal testemunha uma íntima convivência que junta toda vida ao visível, cumplicidade “em si” que só se torna realmente “para si” com o vivente humano. O juízo natural que, segundo Descartes, nos faz preferir a vida à morte,

<sup>7</sup> Cf. J. Lacan, *Écrits*, tome I. Paris: Le Seuil, coll. “Points”, 1970, p. 93.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>9</sup> Cf. W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*. Trad. E. Martineau (que esqueceu de traduzir o título). Paris: Klincksieck, coll. “L’esprit des formes”, chapitre 1. Worringer cita em particular a *Aesthetik* de Theodor Lipps, o grande iniciador desta estética psicológica: “*Les formes ne sont belles qu’autant qu’existe cette Einfühlung. Leur beauté est mon épanchement vital (Sichausleben) idéal et libre en elles. La forme est au contraire laide lorsque je ne puis m’y livrer, lorsque je me sens dans la forme ou dans sa contemplation privé de liberté intérieure, entravé, soumis à une contrainte*” (cité p. 45). [“As formas só são belas na medida que existe esse *Einfühlung*. Sua beleza é minha efusão vital (*Sichausleben*) ideal e livre nelas. A forma é ao contrário feia quando eu não posso me libertar, quando eu me sinto na forma ou em sua contemplação privado de liberdade interior, entravado, submetido a um constrangimento”].

<sup>10</sup> “Quels sont maintenant les présupposés psychiques de la tendance à l’abstraction ? Il doivent être recherchés dans le sentiment du monde de ces peuples, dans leur comportement psychique envers le cosmos [...] Nous pourrions appeler cet état une énorme anxiété spirituelle devant l’espace (geistiger Raumscheu). Tibulle dit : *primum in mundo fecit deos timor*. Ce même sentiment d’angoisse (Angst) peut aussi être considéré comme la racine de la création artistique” (*ibid.*, p. 52). [“Quais são portanto os pressupostos psíquicos da tendência à abstração? Eles devem ser procurados no sentimento do mundo destes povos, em seu comportamento psíquico para com o cosmos. Nós poderemos chamar este estado de uma enorme ansiedade espiritual diante do espaço (*geistiger Raumscheu*). Tibulle diz : *primum in mundo fecit deos timor*. Esse mesmo sentimento de medo (*Angst*) pode também ser considerado a raiz da criação artística”].

<sup>11</sup> Cf. M. Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, éd. D. Séglaard. Paris: Le Seuil, coll. “Traces écrites”, 1995, p. 248.

\*\*\*

<sup>12</sup> Cf. H. Jonas, “La production d’image et la liberté humaine”. In: *Le Phénomène de la vie. Vers une biologie philosophique*. Trad. de l’anglais D. Lories, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 167-182.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>14</sup> *Ibid.*

é um juízo que pactua com todo o visível ao redor dele e que vê o homem preferir decididamente, como a criança frente ao espelho, a unidade ao caos, a harmonia à desordem, a beleza ao informe.

A imagem traz consigo, assim, um arcaísmo fundamental, um arcaísmo que é a vida em nós, e, mais exatamente, essa vida superlativamente confrontada com a morte que é a vida humana. É constitutivamente, e não por extravio ou degradação, que ela confina com o fantasmático. Indecisa e pensativa, como Hamlet, oscilando entre ser e não ser, ou, antes, o que vem a dar no mesmo, certa de não ser, mas preferindo um fantasma a ser.

## A imagem ideia

Outra paisagem se anuncia quando se segue a segunda linha interpretativa, não mais fantasmática, mas dessa vez eidética. Se se segue a descrição ao mesmo tempo fenomenológica e antropológica que propõe, por exemplo, Hans Jonas<sup>12</sup>, percebe-se três características essenciais, ou necessárias a toda imagem para ser uma imagem, e que convergem cada uma em direção a uma intelectualização inelutável do tema. Cabe primeiramente a uma imagem ser *intencionalmente semelhante*: uma imagem, como ela é produto da mão do homem, deseja assemelhar-se àquilo de que ela é a imagem. Nesse sentido, a relação da imagem é unilateral: a imagem é imagem de seu original, e não o inverso, toda imagem carrega nela uma visada de seu original que não pode ser invertida. Uma imagem é, além disso, *incompleta*. Ela é necessariamente mais pobre ou menos “determinada” que seu original, se bem que sua semelhança com ele não seja mais que uma “simples” semelhança; uma cópia não é seu original porque ela é menos que ele. A imagem não é substancial, mas superficial, superfície que é mais estilizada, reduzida a certas determinações visuais em detrimento de outras. Daí a última característica: a pobreza da imagem se torna riqueza desde que ela seja compreendida como o efeito de uma seleção que visa restituir o essencial do original. A imagem, segundo esta terceira característica, é *idealizante*: por meio dela o original é recapitulado em seus traços definidores, através dela nós visamos um *eidós*, ou seja, uma forma que é ao mesmo tempo uma Forma, um aspecto que é ao mesmo tempo uma essência. Não se anda em torno de uma imagem como se fora uma coisa que possui uma profundidade inesgotável, e cujos perfis ou esboços (*Abschattungen*, como diz tão bem Husserl) se deixam desdobrar ao infinito. Não a contornamos com circunspeção, nós a possuímos de imediato, como um conceito (*Begriff*: instrumento de apreensão). A imagem é sensível como a coisa e, no entanto, ela é apreendida de uma vez, como a ideia: ela se vê e se concebe ao mesmo tempo. Como diz Jonas: “O caçador primitivo não desenhava esse bisão aqui ou aquele lá, mas o bisão”<sup>13</sup>, entendamos por isso a ideia mesma do bisão, o bisão essencial. E ele acrescenta: “A produção da imagem [...] manifesta o que o uso de nomes considera admissível: a disponibilidade do *eidós*, enquanto identidade acima e para além dos particulares pela apreensão, imaginação e pelo discurso humano”<sup>14</sup>. Essa definição fortemente idealiz-

zante da imagem aproxima-se, assim, diretamente da que Sartre tinha dado em *L'Imaginaire*: “Entre imagem e pensamento não há oposição mas somente a relação de uma espécie ao gênero que a subsume”<sup>15</sup>. A imagem é uma espécie de (o) pensamento, ela é o próprio pensamento, mas ao qual se daria uma forma sensível, o pensamento dado a ver na intuição.

Se, portanto, o animal não produz imagens, como mostra Jonas, é menos por incapacidade técnica que eidética: não saberíamos dizer se o animal “imagina”, no sentido de uma atividade imaginativa interior. A imaginação do animal é embrionária, sem liberdade verdadeira. Sua memória é controlada, porque amarrada à realidade presente sob a forma de um sentimento do familiar e do novo, e porque é imediatamente dependente do impulso, o único que pode estimular a evocação de lembranças. O que torna imaginativa, ao contrário, a imaginação humana, é a liberdade, é a atividade pensante, dirigida às coisas para vê-las, contemplá-las, conhecê-las, enfim, apreendê-las por elas mesmas e não por tal ou tal necessidade. A imagem, sob seu duplo regime de imagem externa ou artificial, e de imagem interna ou psíquica, testemunha uma capacidade de recuo face à urgência da necessidade, faculdade de contemplação pura, de um ver para ver e para nada, que singulariza de uma vez, sonhador insaciável, o vivente humano. E tampouco podemos fazer a economia dessa dimensão eidética própria a toda imagem, pois tal dimensão é, talvez, aquilo que somente advém com a imagem, como sua criação específica: é isso que sugere Jonas, subvertendo toda antropologia tradicional. Se somos capazes de distinguir entre a aparência de uma coisa e o que ela é em si, se nós temos uma ideia de verdade, é à imagem que nós deveríamos tal ideia, ela que é a aparência, por oposição ao original; ela que re-presenta a coisa por oposição à sua presença em carne e osso. A imagem representaria, assim, a origem mesma de toda visada teórica, e de toda verdade: “A *adaequatio imaginis ad rem* precede a *adaequatio intellectus ad rem*, ela é a primeira forma de verdade teórica – a precursora da verdade descritiva verbal, que é a precursora da verdade científica”<sup>16</sup>.

## A imagem barroca

Cada uma das duas dimensões da imagem desdobradas até o presente surge então irreduzível, e perfeitamente coerente em seu nível. Por meio de sua dimensão fantasmática a imagem estende suas raízes no arcaísmo da vida, desta vida que responde à morte pelo culto do visível; por meio de sua dimensão eidética a imagem traz consigo nosso movimento teórico em direção ao mundo e ao verdadeiro. À antropologia da imagem, de modo geral, incumbe, assim, se ocupar de uma bem estranha *concordantia oppositorum*: quando se volta, por exemplo, às diferentes teorias explicativas que tentaram, nos séculos XIX e XX, dar conta da pré-história da arte, avistam-se infalivelmente duas grandes famílias de interpretação. De um lado, a linhagem “Henri Breuil”, inaugurada antes dele por Salomon Reinach, assimila a arte das cavernas a uma encantação mágica destinada a desafiar a morte, em

<sup>15</sup> Cf. J.P. Sartre, *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard, coll. “Folio-essais”, 1986, p. 235.

<sup>16</sup> Cf. H. Jonas, *op. cit.*, p. 180.

particular na caça, e a honrar a vida ou a fecundidade. A interpretação fortemente erotizante de Georges Bataille, ou ainda, as diferentes teorias xamânicas se encontram, de modo resoluto, desse lado, onde se afrontam, como em um combate original, a vida e a morte. Mas uma linhagem oposta pretende, por exemplo, como George-Henri Luquet, aproximar comparativamente a arte pré-histórica e o desenho da criança, para descobrir de ambos os lados a aprendizagem e a atualização de uma mesma inteligência. A isto respondem alguns anos mais tarde os trabalhos de Annette Laning-Emperaire e de André Leroi-Gourhan, que dão uma interpretação claramente cognitiva do simbolismo pré-histórico, um simbolismo referido, como à sua matriz estrutural, à oposição do feminino e do masculino – ou ainda as pesquisas de Alexander Marschack sobre o simbolismo cosmológico.

E tudo separa, é preciso confessar, esses dois regimes de interpretação. A psicologia não é simplesmente a mesma: ao termo do movimento da “precipitação” imaginária, pelo qual nós cremos “com todas as nossas forças”, adentramos o nó do sonho. Contrariamente a essa verdade alucinada, a clara luz da ideia desfaz o prestígio da imagem, revogando-a como “simples imagem”. De um lado, a imagem é aceita sem distanciamento, de outro, ela é entendida lucidamente como falsa; de um lado, um imaginário cor de noite, sem porta nem janelas, do outro, um imaginário pálido e como que desacreditado por sua comparação com a realidade. Não obstante, percebe-se bem depressa que uma tal oposição é insustentável. As duas famílias de interpretação que nós evocamos a propósito da arte das cavernas podem, por exemplo, muito variar em seu conteúdo, mas não parecem exclusivas em seu princípio. Uma forma que se intelectualiza e que, por estilização ou geometrização, tende à abstração, permanece uma forma visível que, como bem demonstrou Worringer, representa ainda uma luta da ordem contra a desordem, do cheio contra o vazio, da vida contra a morte. A repetição abstrata do mesmo motivo testemunha tanto um simbolismo intelectual quanto uma obsessão compulsiva da forma; nesse domínio, há só um passo da geometria ao ornamento, ou da visada intelectual à captação imaginária.

Mas é preciso dizer mais. Pois para além de tudo o que separa o raptó imaginário e a contemplação lúcida, um elemento comum, e realmente definidor de toda imagem, reúne as duas experiências. Em uma palavra: *uma imagem não existe*. Quando em uma imagem eu viso intelectualmente à semelhança com o original, eu estou atento ao *eidos* comum ao modelo e à cópia, se bem que uma tal visada não tematiza nenhuma existência – nem a da imagem, nem a do original. Quando, por exemplo, eu olho uma foto, não é a existência material dessa foto que me importa, nem a da pessoa representada: é, antes, a essência dessa pessoa, recapitulada em uma expressão ou um olhar. No momento em que contemplo uma imagem, no coração dessa contemplação, estou fora da existência e fora do tempo, como muito bem mostrou Jonas<sup>17</sup>: no seio dessa eternidade provisória eu esqueço quem produziu a imagem, para que, com qual material; eu estou realmente livre do tempo. Nesse sentido, não se pode mesmo dizer

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 172-173.



que a imagem seja real ou irreal, que ela existe ou que ela não existe: nós a encontramos, aliás, em uma outra cena. Ser ou não ser: essa não é a questão. Ora, essa indiferença, que é exatamente a indiferença da idealidade com respeito à existência – é ideal o que não existe aqui e agora, mas “alhures”, quer dizer universal e necessariamente –, essa indiferença é o tecido mesmo do fantasmático. Sartre mostra, em *L’Imaginaire*, que o sonho e a alucinação se definem pela “realização de um imaginário fechado”<sup>18</sup>, sem comunicação com o real, se bem que não se pode mesmo vivê-los como irrealis ou como opostos ao real, já que eles não têm nenhuma relação, mesmo de oposição, com ele. Sonhar é *exatamente como na visada eidética*, flutuar fora do tempo e do espaço. É, como mostra Sartre, se deixar apanhar por uma história – por uma totalidade fechada, autossuficiente e assim, “enfeitiçante”. O sonho nos enfeitiça, isso significa que, como a ideia, ele nos faz viver em um lugar que não é nem real nem irreal: dos dois lados, a mesma ausência de gravidade, a mesma eternidade, um “branco” na trama do simultâneo e do sucessivo<sup>19</sup>. Quando Freud definiu o “processo primário” como sendo a lei do inconsciente, ele descreveu, no fundo, a lei de toda imagem: como o inconsciente, a imagem é eterna, ela não conhece o tempo. Nela o desejo se satisfaz de uma vez, sem mediações nem obstáculos; mas essa instantaneidade pode ser compreendida também como aquela do desejo alucinatório, que quer tudo imediatamente e se precipita ao lugar de sua realização, que, como a da ideia – que não conhece a *reserva* do sensível, sua reserva infinita de esboços ou de perfis, mas também seu pudor e sua reticência –, quereria imediata e totalmente a coisa. A imagem é o modo de apresentação comum ao fantasmático e à ideia; nela ressoa a mesma instantaneidade ou o mesmo golpe de força: o do desejo, intratável, ou o do conceito, que apreende de um só golpe.

Seria preciso, portanto, adentrar nesse mistério. Na imagem se comunicam, sem real solução de continuidade, o sonho e a lucidez, a captação alucinada e a apreensão teórica. Daí, o que nós chamaremos o estatuto *barroco* de toda imagem. A imagem barroca representaria o paradigma de toda imagem, se designamos por isso, com Yves Bonnefoy, uma “retórica negativa”<sup>20</sup>: um poderoso meio de fazer acreditar, como toda retórica, o instrumento de uma persuasão, a construção concertada de uma ilusão; e, ao mesmo tempo, um pensamento dissimulado, a consciência, como no teatro, de que todo o edifício retórico é, no fundo, só um artifício, um “simples artifício”. A ilusão, mas lúcida; a captação imaginária, mas sempre com uma via de saída. A imagem barroca é fundamentalmente ambígua, mas essa ambiguidade, eis o que precisava ser mostrado, concerne a todas as imagens: de um lado, a imagem é um apelo ao sonho e à ficção, o embarque em uma história; mas, ao mesmo tempo, ela se denuncia implicitamente como *trompe-l’œil*. Ela nos convida, mas, no mesmo movimento, nos repele. Isso porque ela não tem de escolher entre o fantasmático e a ideia: estamos sempre entre um e outro, como indecisos na fronteira da imagem, como quem entra querendo sair, e inversamente. O gramático Vaugelas, em seu último momento, entre

<sup>18</sup> Cf. J.P. Sartre, *op. cit.*, p. 319.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 338. Cf. igualmente p. 326: “*Ce monde se suffit à lui-même, il ne peut être ni dissipé ni corrigé par une perception, puisqu’il n’est pas du domaine du réel. C’est son irréalité même qui le met hors d’atteinte et qui lui confère une opacité compacte et une force.*” [“Este mundo basta a si mesmo, ele não pode ser nem dissipado nem corrigido por uma percepção, pois ele não é do domínio do real. É sua irrealidade mesmo que o coloca fora do alcance e que lhe confere uma opacidade compacta e uma força”].

<sup>20</sup> Cf. Y. Bonnefoy, *Rome, 1630. L’horizon du premier baroque*. Paris: Flammarion, coll.

“Champs”, 2000, p. 42: “*Le baroque n’est pas un trompe-l’œil, mais une expérience de l’être par l’illusion et son éloquence désigne cette illusion au moment même où elle la crée. Une rhétorique, mais “négative” si je puis dire [...]*” [“O barroco não é um *trompe-l’œil*, mas uma experiência do ser pela ilusão e sua eloquência designa essa ilusão no momento mesmo em que ela a cria. Uma retórica, mas ‘negativa’, se eu posso assim dizer”].

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 41 : “*Qui a pris, en effet, la voûte peinte de Saint-Ignace pour le vrai ciel ? [...] En fait les deux expériences, celle de la présence et celle de la désillusion, celle de l’absolu et celle du relatif, ont lieu dans un seul instant. Eh bien, le geste baroque est comme la quadratura. Par son excès il est censé signifier la présence du divin dans la personne ; mais cet excès se marque avec des signes si extérieurs qu’il se dénonce aussitôt – comme ces architectures là-haut qui oscillent et se renversent – comme simplement une image, et notre joie est de pressentir que l’apparence n’est qu’un mensonge, tout en sachant désormais le sacré tout proche*”. [“*Quem tomou, com efeito, a abóbada pintada de Saint-Ignace pelo verdadeiro céu? De fato, as duas experiências, aquela da presença e aquela da desilusão, aquela do absoluto e aquela do relativo, têm lugar em um só instante. Pois bem, o gesto barroco é como a quadratura. Por seu excesso ele é suposto significar a presença do divino na pessoa: mas esse excesso se marca com signos tão exteriores que ele se denuncia logo – como essas arquiteturas lá no alto que oscilam e se invertem – como simplesmente uma imagem, e nosso prazer é de pressentir que a aparência é só uma mentira, sabendo, doravante, que o sagrado está muito próximo*”].

<sup>22</sup> Cf. A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, éd. K.M. Swoboda, Vienne, 1931.

<sup>23</sup> Cf. G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, vol. I, München, 1878, p. 216.

a vida e a morte: “Eu me vou! (*ele hesita*) ou eu vou? Um ou o outro se dizem (*ainda uma hesitação*) ou se diz?” E essas foram suas últimas palavras. É assim com a imagem, que não termina de acabar, que nos retém ainda no limiar quando, entretanto, tudo é dito. Assim é com os mais belos edifícios barrocos como, por exemplo, a Capela de Jesus em Roma, na qual o Céu se abre em *trompe-l’oeil* acima de nossas cabeças (o que chamamos em arquitetura de *quadratura*): veem-se os anjos flutuarem exatamente na borda do afresco, alguns já no céu, no interior do quadro, outros, ao contrário, fora do quadro e conosco, em nosso mundo de espectadores. O essencial do afresco, o sentimos bem, se perfaz nesse estranho dinamismo detido, nesse convite ao céu que ao mesmo tempo nos apanha em direção à apoteose, e nos retém aqui embaixo<sup>21</sup>. Mas é de toda imagem que seria preciso dizer que ela atua nos dois planos: ela é, ela também, uma “quadratura”, o paradoxo perplexo de uma alucinação lúcida, de um sonho desperto, disso que os ingleses chamam um *daydream*. A imagem “sonha”, ela sonha de olhos abertos, ela crê incrédula. Ela é como São Tomé, tal como Caravaggio quis surpreendê-lo no momento preciso onde ele introduzia seu dedo na ferida do Cristo. Dito de outro modo: passando da incredulidade à credulidade, hesitando no limiar da carne. E nós, espectadores, somos ao mesmo tempo levados à anedota bíblica e repelidos dela pelo ignóbil dedo na ferida.

Mas o paradoxo barroco encontra uma de suas ilustrações mais convincentes na célebre obra de Alois Riegl sobre o retrato de grupo na pintura holandesa do século XVII<sup>22</sup>. Riegl mostra que o retrato de grupo obedecia então a duas exigências contraditórias. De um lado, a exigência de pintar o grupo como grupo; dito de outro modo, como uma totalidade unificada por sua história particular – exigência propriamente narrativa, que convida o espectador a entrar no quadro como no espaço de uma ficção. De outro lado, a exigência do retrato individual: pintar cada um dos membros de uma maneira suficientemente precisa para que o espectador os reconheça. A exigência é, dessa vez, a do realismo ou, como diz Riegl, de coerência não mais interna, mas externa. De um lado a fabulação, de outro, a clarividência. Percebem-se amiúde, nesse tipo de retrato, personagens fascinadas pelo elemento narrativo, como, por exemplo, o cadáver nas famosas anatomias de Rembrandt. Observa-se também, entretanto, sob a forma de um estranho contraponto, que certos personagens nos olham, a nós espectadores: é como se, perspicazes, eles nos “remetessem” ou como se, realistas, eles nos “remetessem a nosso lugar” de espectadores. Um pouco antes de Riegl, Semper propôs que uma obra de arte, toda obra de arte, requer de seu espectador um “humor de Carnaval” (*Faschingslaune*)<sup>23</sup>: um desejo de ficção, mas, ao mesmo tempo, a consciência do verdadeiro e do falso. A máscara, mas, ao mesmo tempo, o corpo sob a máscara. Assim, somos sempre enganados por uma imagem, mesmo pela mais pobre, pela mais esquemática. Inversamente, há sempre lugar, mesmo na imagem mais alucinada, para um pouco de vigilância.

Barroca em sua essência, a imagem nos coloca, assim, face ao que Winnicott chamava “um paradoxo essencial”<sup>24</sup>. O psiquiatra inglês entendia por isto que o fenômeno transicional, que situa a criança a meio caminho do narcisismo fusional e da objetivação racional, podia por hipótese se generalizar a toda a ordem da arte e, finalmente, da cultura<sup>25</sup>. Para começar essa generalização do paradoxo e lhe dar um princípio de legitimidade, para pensar o conjunto do fenômeno humano desde esta bem estranha quadratura, seria preciso retornar à nossa experiência da imagem, a esta experiência “em estado nascente” que evocava Merleau-Ponty como o único método verdadeiro. Retornar, assim, à imagem vivida antes das partilhas induzidas pelo pensamento objetivo: o verdadeiro e o falso, o real e o aparente, a razão e a desrazão. Seria preciso retornar a esta fonte e se deixar ensinar não pelas respostas, mas, sobretudo, pelas questões: onde estou quando contemplo uma imagem? Estou aqui, espectador desengajado? Ou lá, tal qual Alice, do outro lado do espelho?

Tradução de Leila Schoenenkorb da Silva  
Revisão: Douglas Garcia

<sup>24</sup> D.W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Trad. C. Monod et J.B. Pontalis. Paris: Gallimard, coll. “Connaissance de l'inconscient”, 1975, p. 208.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 72 : “Il existe un développement direct qui va des phénomènes transitionnels au jeu, du jeu au jeu partagé et, de là, aux expériences culturelles”. [“Existe um desenvolvimento direto que vai dos fenômenos transicionais ao jogo, do jogo ao jogo partilhado e, assim, às experiências culturais”].