

Convite



A “inconfidência” da arte (Do sublime crítico: por uma melancolia afirmativa da arte)

Jean Maurel

A Cláudio Manuel da Costa,
Tomás Antônio Gonzaga,
Inácio José de Alvarenga Peixoto,
Joaquim José da Silva Xavier,
in memoriam

Arte, obras de arte, essência, existência, vida, vitalidade da arte?

Refletir sobre a arte como tal, seu sentido, seu movimento, sua maneira, sua postura, saber não aonde vai mas, antes, por onde e como passa ou, ainda, como vai: é uma questão de saúde e de estilo. De estilo, de forma de vida e não de conteúdo, de substância ou do ser, se, como diz Nietzsche, *somos artistas à condição de sentirmos como um conteúdo, como “a coisa ela mesma”, o que os não artistas chamam forma* (novembro 1887, março 1888). Questão vital, se, ainda como o pensa Nietzsche, a arte tem qualquer coisa a ver não com a vida vivida, como queremos acreditar com demasiada frequência, mas com o “vivo” de “vivaz”, com a vivacidade, a *vitalidade* mesma, se ela é *um grande estimulante da vida*, um *a mais* de vida que vivifica e faz *viver melhor*, como dizia também Vladimir Jankélévitch.

Interrogar-se assim sobre a arte não é se interessar por sua essência ou sua idéia, nem mesmo por sua origem ou pela origem de sua potência de obra (*Ursprung des Kunstwerks*), mas, de fato, por sua existência disseminada em todos os sentidos como exceções exemplares, estilhaços, relâmpagos, fragmentos, signos intensos de vida. Como não evocar aqui estas palavras que giram hoje em torno dos problemas da arte, *o traço, o detalhe, o pedaço, o obtuso, o punctum, o sintoma, o rastro, o espectral...* e como não aproximar isto da fórmula de De Kooning, citada por Yves Michaud: *content is a glimpse*. Nietzsche não fez do *Augenblick*, instante ou piscar de olhos, o coração do intempestivo?

Não se trata de fazer um catálogo de “feitos” de arte, inventariar as obras, explorar sua diversidade ou, ainda, tentar encerrá-las numa cronologia, compreendê-las na continuidade da história ou de uma história da arte mas, distintamente, de tentar surpreender a arte “em ato”, sobre “o vivo”, em movimento, sobre o “motivo” e na multiplicidade de algumas de suas ocorrências singulares, por assim dizer em liberdade selvagem, na sua estranheza, sua bizarrice, conforme a expressão de Baudelaire, na sua incongruência estupefaciente que rompe e desloca a ordem do tempo e do espaço, inquieta a harmonia do mundo em sua rotina, ao mesmo tempo em que atira à rua e põe para fora violentamente a interioridade complacente da consciência.

Como o diz exemplarmente Vladimir Jankélévitch a propósito da música, aparentemente a arte mais interiorizada, não é recolhendo-se em si mesmo que podemos nos abrir ao espaço da música: o foro íntimo é um fórum exposto a todos os ventos, todas as áreas, todas as árias.

Como esconder que a forma aleatória deste inquérito-perseguição, desta caça à “surpresa” intempestiva da arte e de seus “achados”, êxitos, oportunidades, golpes de sorte, golpes de força, golpes de teatro, felicidades, milagres, descobertas, invenções, se aparenta a uma vagabundagem desordenada, pressupõe uma liberdade rebelde e anárquica liberada tanto de uma filosofia da história como de uma metafísica ou de uma teologia do Belo, assim como de uma psicologia ou de uma sociologia da criação ou ainda de uma filosofia analítica das formas estéticas ou de uma antropologia das práticas e técnicas?

Digamos ainda e enfim que preferiríamos gazetear, tomar os caminhos transversais que seguir devotadamente a peregrinação das obras-primas reconhecidas e consagradas dentro da nova religião da arte, de que os museus são os novos templos e os turistas os novos fiéis, como Nietzsche já começava a suspeitar.

Este gesto de aparência brutal, expedito e profanador, muito distante – pensaremos – do rigor metódico de uma ciência da arte, pretender-se-ia no entanto, paradoxalmente mas decididamente, em conjugação íntima e aguda com o que podemos entender por arte “em obras” dentro de suas obras, se, como a expressão *obra de arte* deveria sugerir, a arte fratura a cerca demasiado acabada, complacente e lisa da obra, da *poiesis*, para revelar o segredo de fabricação, a operação, o procedimento, a formação.

É a abertura obrante, aberta como uma chaga, de sua partida, seu intervalo incoativo, sua aparelhagem insólita, que quereríamos surpreender, se enfim aceitamos compreender que uma obra de arte, contrariamente a uma idéia preconcebida, não é fim, perfeição e resultado mas *começo*, como diria Blanchot, e impaciente recomeço, não somente de toda arte que terá podido preceder mas da obra em relação a ela mesma, na medida em que não cessa de sair de si – como a infinidade de interpretações surpreendentemente o testemunha – para se disseminar, vivificar, dar e dar-se. A arte da obra de arte não é esta perturbação que a trabalha, que a inquieta e perturba, a transporta além de si mesma e torna irrisória toda tentativa de redução de seu conteúdo, tanto a um enunciado conceitual ou semântico quanto a uma realidade material artesanal ou um fim técnico? Não é esta potência não autoprodutiva ou autocriadora, que a afirma no dispêndio e na perda de si para a expor ao outro, aos outros; que a torna sempre infantil e balbuciante e não a faz falar senão ao bel-prazer da estranheza das questões que lhe colocamos e a expatriam na indiscrição discreta de uma migração, de uma mudança sem retorno de seu conteúdo, de sua substância, de sua essência?

Não é, entre outras coisas, o que queria dizer Blanchot com “desobramento” da arte e Hugo já chamava “laborioso desobramento”, este pôr-se em obra-pôr-se em questão, convulsivo e subversivo de si, *desconstrutivo*, dirá Derrida, colocação no mundo e colocação em peça expansiva e explosiva, ao mesmo tempo – *explosante fixo*, dirá Breton – extático, proliferante, comunicativo mas sempre interrup-

tivo, que transmite a todos e a ninguém, tal como Nietzsche a havia compreendido, a chance de uma herança sem testamento? Blanchot ama citar esta fórmula de Char “*o poema é o amor realizado do desejo que restou desejo*”: ela tem o mérito de designar o estranho mistério deste dom sem fundo da obra de arte, do qual bem se pode dizer que ela dá o que não tem se sua generosidade é justamente deixar a cada um o dom, a arte de interpretá-lo, abandonando à forma da interpretação a riqueza desarmante e nua de seu material e o atestado exemplar de sua vitalidade que forma e transforma.

A arte em obras no caos genesiaco de sua primavera sempre recomeçada, que recusa toda sabedoria cumulativa da história, toda economia de bem cultural, toda monumentalidade edificante conclusiva, não pode convidar senão ao desafio de uma fidelidade infiel a seus testemunhos, seus rastros, suas marcas, seus signos de vida que ao mesmo tempo insistem e persistem, sempre tão igualmente vivos através dos tempos, indiferentes a todo desmemoriado progresso e, não obstante, recusando a fixação de sua mensagem numa inscrição definitiva.

A vitalidade artista expõe aqueles que pretendem aproximá-la de uma experiência finalmente insólita, muito desconcertante e paradoxal.

A arte não é uma fabulosa Memória, tal qual a do Funes de Borges, que preserva tudo como dentro de um eterno presente, mas para melhor fazer esquecer aquilo que fixa o sentido, para abrir a fábula sobre sua invencível e indomável infância sempre recomeçada?

Esquecida memória!

Imemorial infância da arte!

Ao fundo da gruta de Lascaux, a imagem infantil e derrisória do homem adulto não cessa de sucumbir, num estranho combate singular, aos sortilégios inesgotáveis do carnaval primaveril dos animais.

Os últimos auto-retratos de Picasso (1971) mostram um inusitado personagem infantil, como que desenhado por uma criança: sua face negra reencontra uma obscura caveira-cabeça de macaco, pintada em 1937.

Bataille não terá cessado de perseguir febrilmente o nascimento da vida na pior das náuseas de um colocar-se na morte.

O paradoxo violento, o desafio cruel dos intensos signos de vida dos quais a arte é o vetor privilegiado é o de atar esta intensidade àquela do risco da morte. Eros é transportado com Thanatos numa diabólica dança claudicante. A luminosa Santa Vitória, que celebra sobre os campos de Aix a paixão vital do pintor Cézanne pelo “motivo”, não se reencontra nesta branca pirâmide de crânios erguida sobre um tapete do oriente?

O penúltimo quadro de Bonnard exhibe um cavalo de circo lívido como um sudário. O gesto pueril do mestre-de-cerimônias como pintor não brinca com o título de um auto-retrato inspirado naquele de Chardin *ao cavalete?* Eis um *cavalo feio*¹, muito feio, que desafia a morte sem medo e tortura o espectador, o pintor e a língua.

Nietzsche, que não terá cessado de interrogar o crânio de Yorick, o bobo da corte, com Hamlet, escreve: *Temos a arte para que a verdade não nos mate*. O que sugere que o espectro zombeteiro da morte que afronta a arte não tem nada a ver com um simples *memento mori* lembrando ao homem sua fraqueza de criatura face à onipotência da Verdade, do Bem e do Belo transcendententes.

¹ Em francês, “cheval laid”, cavalo feio, joga com “chevalet”, o cavalete que serve de suporte à tela do pintor: Bonnard se lembra do artista ao cavalete de Chardin, quando pinta seu auto-retrato.

Como Panofsky terá observado, Poussin escamoteou a caveira que figurava na Vaidade de Guerchin na qual o pintor se inspira para *Et in Arcadia ego*. A pedra de inscrição não será ela como o fundo mesmo de todo quadro, fundo branco do não-senso da morte mas também superfície nova para o nascimento da cor? Não é o ouro da Vida que, na jovem do centro, adivinha com humor sua assinatura sobre o mármore da tumba, esta mesma jovem Aurora designando com tanta vitalidade o recém-nascido Moisés, salvo das águas?

Do símbolo à alegoria: a crise sublime

Na fulgurância do seu vivo olhar, a arte não cede face à morte e converte em provocação humorística a tentação de fazer dela uma iniciação dialética à vida do além.

É por desconfiança contra toda vida superior que Nietzsche entrega à arte sua confiança de vivente, por uma vida de desafio, o desafio que é a vida além dela mesma, contra ela mesma e seu vivido, humano, demasiado humano.

Esta desconfiança artista não pode aparecer senão como uma verdadeira “inconfidência”, pois traz muito discretamente, no relâmpago fugidio de seus signos, na multiplicação sem confiança de seus testemunhos, no esboço e no esquivo de seus rastros trânsfugas, uma recusa de toda confissão, de toda conversão do sentido, uma diversão, uma saída muito *profana*, fora da casa do bem, do belo, do verdadeiro e do uno, da interioridade auto-suficiente do Espírito, de sua exclusividade totalizante e unificadora, religiosa como política, estética, psíquica mas também histórica e destinal.

Como deixar de compreender assim que para a arte *em pessoa*, que não se identifica a pessoa nenhuma mas que também não é realizada em um objeto, uma idéia ou um absoluto, o tempo do progresso não tem sentido? Como não compreender que desde a origem grega, sempre rasurada, o aparte da arte terá aberto a declinação, a distração, a diferença, a distância na “coisa-mesma” em si, para si, do Uno do Verdadeiro, do Belo e do Bem, pelo jogo intempestivo de sua liberdade sempre singular, irruptiva, surpreendente e perturbadora? Acreditamos que o poeta trágico tenha se submetido ao decreto de exílio da cidade do Bem, pronunciado por Sócrates? Não é ele que não cessa de assombrar a obra aberta do artista Platão desde seu prelúdio com Hípias, o homem-orquestra, até sua tentativa de caçar no campo do *Fedro* a besta monstruosa, paradoxalmente tão sombria quanto policromática, da escritura? No coração mesmo da *República*, recalcado num túmulo, o povo aparentemente indiferenciado do inferno das sombras parece esperar da Luz solar originária, incolor, da Unidade transcendente da Verdade em si, a potência dialética de negar sua dispersão insensata de espectros, de ecos, de difrações, de reflexos. Mas este exílio interior não é ele também resistência subversiva?

Da mesma forma, na casa de Agaton, a diversidade plural, loquaz e amorosa dos convivas parece se submeter à força de convicção e de conversão do discípulo-sacerdote da verdade do amor e de seu objeto. Mas não é isto o efeito de uma estranha violência?

Não somente se afastará da casa do Bem, de Agaton, Alcibíades, o amor errante, o amor de encontro, mas Diotima, a cafetina, ela mesma, a

mulher, será revirada e engolida no discurso dialético e falocêntrico de Sócrates, como *Métis*, a inteligência das combinações amorosas oblíquas, terá sido engolida por Zeus, o rei do logos e da razão unificadora. De Platão a Hegel e para além, a lei do simbólico, introduzida por Aristófanes no círculo de convivas do *Banquete*, pretende submeter ao poder possessivo do Pensamento, tanto religioso como político, econômico ou metafísico, à unidade de um fim, de um objeto, de um sentido e de uma idéia, os movimentos e os desejos infinitos, abertos, divergentes e transversos, que são a arte e o amor em liberdade. O simbólico enuncia esta dependência hierárquica e concêntrica da opacidade da imagem, da representação, do sensível, do temporal e do espacial em relação à evidência transparente a si do pensamento refletido, consciente de si, idêntico a si. O simbólico exprime ao mesmo tempo a fratura do elemento singular, sua “fração” por assim dizer “infratora”, sua separação de tudo, e sua sutura, sua reconciliação necessária, sua essencial dependência do filho pródigo de tudo. A arte, este amor louco, este gesto livre, esta dança, este movimento sem objeto pressuposto, sem obra determinada ou fim último como também sem fonte, terá recebido sempre este encargo equívoco e servil, de ser a guardiã da verdade que se desmancha diante daquilo a que introduz, a forma bela, a aparência anunciadora do conteúdo verdadeiro e definitivo do ser ou da essência, diante do qual ela desaparece como um esboço pedagógico.

Mas será tão fácil pretender substituir Homero como educador dos gregos, celebrar o triunfo de Agaton no concurso de tragédia, confundindo-o com o triunfo *sobre* e contra a arte trágica, a arte mesma?

Não é preciso esperar Nietzsche para que o dionísio manifeste sua resistência à autoridade redutora da razão: em Aristóteles, a irreduzibilidade do *muthos* trágico ao enunciado conceitual transparece na descrição da metáfora que põe *sob os olhos as coisas em ato* e quando compreendemos que este ato não é ato puro da substância ou do pensamento, mas ato imperfeito do movimento sem fim, do ser em potência, como tal. Como Ricoeur saberá dizê-lo, a metáfora viva não exprime a vida senão ao forçar a linguagem, abusar dela, levá-la no movimento do vivente, não imitando e não repetindo senão sua vitalidade mesma, seu gesto, seu rastro, este excesso da existência que lança para fora de si e expõe aos outros: não é a própria arte trágica o abrir mesmo deste espaço de encontro no qual as singularidades heróicas não adquirem sentido e valor senão por seus conflitos cujo destino nomeia somente as ocorrências?

Se Sófocles e, particularmente, Édipo estão ausentes do discurso platônico, não seria porque a lógica simbólica dialética, toda preocupada com a oposição e a totalização, não quer pensar a diferença, o desvio e retifica, inverte no movimento finalizado e interiorizado, convergente e centrípeto da verdade, o que lhe resiste, este desvio, aquele salto de lado, alteração terrível e demoníaca, cuja estranha significação humana o olho orgulhoso do rei aprende às suas próprias custas, após ter adivinhado e reconhecido a imagem mesma do percurso de uma existência, no enigma claudicante da Esfinge, que não faz mais que lhe entregar o sentido de seu nome, a assinatura de seu rastro oblíquo?

Não é trair totalmente a revelação da arte trágica sobre a necessária alteração transversal da existência humana, seu desvio a si mesmo

“originário”, desfigurar a entrevista com o monstro, convertendo-a em prova pedagógica de domínio da consciência de si? Em todo caso, é assim que a arte é reduzida a não ser mais que um tatear balbuciante numa classe elementar infantil na escola da superação dialética.

De Platão a Hegel, a hermenêutica simbólica tanto não terá cessado de denegar o testemunho cego mas lúcido da arte sobre a quebra afirmativa do passo humano, como terá tido igualmente a preocupação de redimir e denegar a fragilidade da finitude na pressuposição de uma unidade perdida que clama nostalgicamente por seu retorno reconciliado sobre o longo caminho da aprendizagem do Espírito.

Como não ver nesta sombra viva manca e cega, metáfora espectral em pessoa, guiada por sua filha que, desaparecendo em Colona, será convertida em exemplo para o cidadão ateniense, o elemento desviante exemplar, o clinâmen vivente de um mundo alargado pelo encontro transverso e oblíquo das diferenças singulares sem o recurso ou o socorro de uma unidade transcendente? O segredo artista do desvio como chave, passo da abertura mesma do espaço democrático, se esconde no passo incerto do herói trágico.

A escura caverna platônica, tão premonitória câmara obscura onde se prepara a decomposição da luz em espectro colorido, não é ela a mácula cega, o ângulo morto, nos quais se refugia a potência da difração de uma verdade e de uma palavra plural?

É o jogo diverso das cores, a policromia (*poikilon*) da escritura viva e animal, da pintura (zoografia) que é recalçada e denegada na sombra negra da prisão subterrânea. Será necessário esperar Newton (1662) para que a noite não encontre mais seu sentido e sua salvação senão na conversão sem sombra à luz, mas afirme sua luminosidade própria, quando faz a luz, as Luzes, pelo combate das cores.

Salvador Dalí desenvolve uma paradoxal teoria das *idéias luminosas*, do fosfórico, para o qual a irisação da pérola é exemplo determinante. É explicitamente contra as idéias platônicas e com uma secreta referência a Vermeer que surge assim esta teoria paródica dística, nascida do encontro de práticas pictóricas.

Se, para Braque, a luz de um quadro vem de um outro quadro, isto não quer dizer que a luz da pintura vem da pintura mesma, do jogo, do trabalho de suas cores e não de uma fonte luminosa transcendente?

A pérola é porta-luz, como a mulher é porta-criança: sua irisação é o concentrado do jogo pictórico das cores.

Acompanhando em Vermeer a admirável galeria de luminosos bustos femininos que fazem como que uma guirlanda colorida de toda sua obra, descobre-se uma extraordinária substituição inicial e iniciadora: no lugar de Cristo, em 1654-55, na casa de Marta e Maria, aparece em 1656 a cafetina que ocupa a mesma posição do filho de Deus e tem o mesmo gesto da mão estendida, aberta em direção ao espectador: sua casaca dourada, que era já aquela de Marta, substitui Jesus. No ano seguinte, 1657, eis ali o sono de uma jovem mulher, a cabeça apoiada sobre a mão. Ela não parece assistir em sonhos ao estranho milagre que se produziu e consagrar a ele a estupefaciente verdade profana, “inconfidente”?

Sonho de porvir de uma criada, antiga *ancilla theologiae*, verdadeira “pérola”, como se diz em francês de uma criada ideal, concentrado

irisado de pintura que vai a partir de então daí em diante criar, engendrar a luz pictural no coração dos quadros. A *alegoria da fé*, esta mulher forte, a mão sobre o coração, que abre incrivelmente suas pernas sobre o globo terrestre, ela não ostenta, sutil mas extraordinariamente, sob sua postura provocante e estranhamente teatral, na frente de uma crucificação como que distanciada na sombra do plano de fundo e que ela parece dever substituir, não ostenta este deslocamento e mudança muito subversiva do coração do mundo? Como para assinar, em testamento, sua longa conquista da imanência luminosa, o contemporâneo de Spinoza, numa última piscada de olhos de desafio, entrega em confiança a muito inconfidente verdade feminina desta Luz solar muito humana, destes corseletes de ouro, corações de vida. “O pequeno pedaço de muro amarelo² na sua estranheza flagrante, não será ele como a emanção flutuante sobre o telhado da cidade, do segredo errático e erótico do lugar de encontro muito terrestre dos homens?

Revanche de Diotima a cafetina e da tocadora de flauta, todas as duas excluídas do Banquete. Ou ainda, retorno vingador de Antígona face a Creonte.

Mas Platão viu também, como em sonho, o perigo, ele que compara a democracia, o mundo dos sofistas e dos artistas a um manto policromático (*poikilon*), admirado pelas mulheres e as crianças.

Não é o manto de Ísis que terá sido recalçado dentro da caverna, manto negro e noturno, infernal mas constelado de estrelas, de frutos e de flores multicores?

O que denega Sócrates, o que ele recalca na tumba subterrânea é esta difração, esta dilapidação, este despedaçamento, este *diasparagmos*, esta dispersão da unidade paterna, origem e fim da Luz sensata do mundo concêntrico, ordenado, dialetizado e hierarquizado, enquanto *para o artista*, como o dirá Nietzsche, “*a beleza*” *está fora de toda hierarquia*.

Plutarco não deixa de insistir na confusão do mito isíaco e do mito dionisíaco no imaginário grego. Dionísio, o deus do trágico é também o deus despedaçado como Osíris. Deus do teatro, Dionísio não é o deus da ficção multiplicada dos deuses, da sua *mise-en-scène* em personagens que se afrontam, do risco inquietante de seu diferendo agonístico, que Platão tanto repreende a Homero? Como Nietzsche o redescobrirá, Apolo, ele mesmo, o deus da luz, brinca com Dionísio, o deus descido aos infernos, para abismar e dispersar seus raios nos estilhaços heróicos dos heróis trágicos, assim como Osíris, despedaçado por Tifão, o asno monstro da noite, confia à lunar Ísis o cuidado de metamorfosear sem retorno sua luz solar em reflexos e difrações infinitas.

É o desastre que traz a luz, dirá Blanchot. O progresso, já escreveu Hugo, *é um luminoso desastre*.

O “platônico” Apuleio não hesita em dar ao *Fedro* uma seqüência romanesca paródica e transgressiva na qual o asno da escritura, esta metáfora do mau discurso, sem pé nem cabeça, esse Tifão das sombras segundo Sócrates mesmo, tira sua desforra graças a Ísis, a deusa da vida surgida da morte, da mobilidade restituída às pernas das estátuas, como lembra Plutarco, do retorno primaveril da aparelhagem e da busca infinita, mas também das metamorfoses romanescas e artistas: ela é a

² “Le petit pan de mur jaune”, detalhe da “Vista de Delft”, que atrai a atenção de Bergotte, logo antes de sua morte, na “Recherche du temps perdu”.

deusa *que vai*, o próprio andar divino, crepuscular e melancólico mas decidido, entre noite e dia, vida e morte, espectro sobrevivente, animado, da vitalidade.

Longino não faz mais que reduzir à retórica, como Boileau e Burke também o compreenderão, aquilo de que Kant, Nietzsche e Benjamim, entre outros, saberão reencontrar a inspiração prática, os rastros vivos, a esteira luminosa na noite de um paradoxal *Fiat Lux* do céu estrelado que se desloca ao passo da Alegoria, cuja verdade etimológica e o estranho movimento na praça pública Baudelaire encontrará na pessoa de uma simples passante de Paris, a cidade de Ísis.

Já Kant, este, justamente, terá dado o nome da deusa alada que marcha a passo sublime sob o céu estrelado: Ísis, aquela que não pode ser senão dupla, ambígua, voltada contra a parte mortal e inerte dela mesma, esta figura da altura transcendente de uma verdade retirada e dominadora, escondida e reservada, mas que é capaz de tornar-se aquela que sai dela mesma, de seu torpor paralisante e petrificante, metafísico; à Ísis da verdade platônica contemplativa mas inacessível, toda luz e toda cegueira, o denunciador do *Tom de grande senhor em filosofia* opõe o passo da deusa que vai, a deusa “prática” da vontade em marcha para o outro. Ísis: o sublime mesmo.

O sublime crítico se define assim contra sua imagem ilusória e mistificante de elevação espiritual, dogmática, que um mau romantismo reduz à experiência nostálgica e patética do distanciamento de um deus ainda mais exigente, porquanto escondido. A “turbulência”, a perturbação subversiva sublime, esta atração-repulsão newtoniana que dá prazer pelo desvio do desprazer, confere sentido à dispersão do informe, aclara no coração da noite, faz piscar e cintilar a multiplicação estrelada alargando o céu, exorbitando-o de seu eixo metafísico, como forçando o olhar a “perder de vista”, faz sair de si com a erupção vulcânica ou o movimento dos oceanos; não é ela outra coisa senão esta revolução do coração (*Gemüt*) aberto, *alargado* com o pensamento ele mesmo sobre a alteridade em geral, a diversidade do universo, a pluralidade das coisas, das sensações e dos seres? E não vem assim decapitar a cabeça-princípio, o arquétipo egocêntrico do absoluto, cujo “egoísmo lógico” mas também ontológico, psicológico e moral, e cuja “presunção” (*Eigendunkel*) metafísica, metapsíquica, Kant, precisamente, como bom discípulo de Rousseau, não terá cessado de denunciar?

Não é o *olhar oblíquo* que se esconde “sob” a palavra sublime e brinca com o limite – (sub)limis-limes –, a piscadela etimológica que terá aberto este mundo da difração, da reflexão cintilante e piscante e terá assim reanimado o *relâmpago*, o intervalo crítico, tanto da visão como do movimento da *fugitiva beleza*, *esta passante* estranha da praça pública, velada, fúnebre e intensa de vida, se ela faz *renascer*, como o confessa Baudelaire? O sublime crítico, não é ele esta ponta de crise, este paradoxo agudo de um sublime contra-sublime de desafio, de uma beleza resistente, ganha sobre a feiúra e o horror escondidos sob a Beleza hipócrita do absoluto, de uma claridade conquistada ao seio mesmo da noite cegante, avesso verdadeiro da Luz?

Diderot, no *Sobrinho*, terá mergulhado no inferno de Virgílio, com o ramo de ouro *novo* de um deslocamento alegórico vertiginoso, de um Eu da consciência abismado em um Ele irreconhecível que

mistura todas as árias, a elevação e a baixeza, e se deixa guiar por Laïs, a cafetina que se confunde com esta *filosofia experimental de olhos vendados que caminha sempre tateando* e mostra à sua rival, a *filosofia racional*, o prisma da decomposição da luz (*Da interpretação da natureza XXIII*). É toda a vida policromática do mundo novo que explode do fundo da boca hiante ventriloqua do diabo negro que é o sobrinho.

Freud havia disposto ao pé do divã de seus pacientes uma reprodução do baixo-relevo que foi, para Jensen, na origem de sua novela, *Gradiva, aquela que avança* – novela que fascinou aquele que a curiosidade estética conduzia a refletir sobre a *inquietante estranheza* que uma simples criada podia introduzir na morada de seus amos (*O Homem de areia*, de Hoffmann), ele que estava igualmente intrigado pelo detalhe de uma estátua (o Moisés de Michelangelo na igreja de San Pietro in Vincoli) que traía o movimento contrariado e retido, o arrependimento do profeta que, de cólera, queria destruir as tábuas da lei.

Quem era a Gradiva senão esta passante, saída diretamente de uma pedra e que despertava na primavera como um espectro vivente atravessando uma rua de Pompéia? A arte em pessoa, espectro sobrevivente, renascente da morte, mais viva que os vivos.

O desafio afirmador da melancolia: a pedra de todos os escândalos

A saída da sublime beleza passante, *ágil e nobre, com sua perna de estátua*, esta *Alegoria* vagabunda de Baudelaire não pode se abster de trair seu destino melancólico.

Não é surpreendente que Walter Benjamin, que aprofundará o sentido da alegoria baudelaireana, no momento de definir o alegórico contra o simbólico, mobilize, com Kant e o *Trauerspiel* do barroco alemão, ao mesmo tempo, a *Melencolia* de Dürer e Hamlet diante do crânio de Yorick.

Esta passante estranha, não é ela, com efeito, como uma versão feminina – um demônio, no sentido grego, tornado uma cafetina parisiense moderna – do anjo de Dürer, este mensageiro de Deus subitamente tomado de crise desobrada?

O amor demônio, pé nu, sem sapato – precisa Platão, que acrescenta que Sócrates, no *Banquete*, colocou seus sapatos como convidado de Agaton, o Bem –, é um vagabundo desobrado que dorme sobre as soleiras das portas: ele anuncia este “anjo” em ruptura com a ligação vertical entre céu e terra, cuja passagem suspensa, flutuante entre os seres, só Diotima é capaz de compreender.

A extraordinária e intempestiva gravura de Dürer não cessa de intrigar e de atrair a atenção crítica de artistas e de pensadores como Hugo, Benjamin, Nietzsche, Sartre, Giacometti, entre outros. Ela bem parece uma senha visual ou um passaporte trans-histórico para esta efração que abre a modernidade da arte, mas lembrando e repetindo, num formidável relance do olhar, toda a profundidade temporal de sua novidade transgressiva, de sua intensa presença intempestiva.

Desde a *Atena pensativa* do museu de Atenas, que dispensou sua guarda defensiva da Sabedoria e designa o marco pela flecha oblíqua de sua lança virada e emborcada, a distância de si – que marca a finitude humana e, ao mesmo tempo, suspendendo-o, abre o passo, a pernada de

seu *élan* infinito e aberto –, ela terá sido a marca desta *démarche* “louca” da arte que não revela o limite senão enquanto passagem “crítica”, exposição à beira de si mesma sobre a alteridade transversa, oblíqua, de lado, “horizontal”, que a define ilimitando-a, abrindo-a ao alhures do outro: finitude infinita, imperfeita, hiante, imanente, confundida com o campo livre do universo, e não finitude de criatura que tomaria seu sentido da sua dependência de um infinito transcendente, assim como vertical.

O que “diz” esta parada da “parada” da Sabedoria, de sua postura e de seu conteúdo, de sua suficiência a si e sua “guarda” em si ao pé de si, senão, simultaneamente, a suspensão de sua retenção e fixidez, de seu fechamento identitário, mas também a quebra de sua orientação “religiosa”, dialética e circular em direção ao Centro, ao Uno, ao Tudo da Vida, do fim da Natureza ou da Verdade? O paradoxo desta retenção a contrapé é deixar abrir-se o campo do lado de fora.

É uma mobilidade contrariante, “resistente”, que se esboça nesta desorientação, como manca, desviante. Um contramovimento que é uma saída, uma partida sem intento pré-definido, um colocar-se *em ato* na imperfeição mesma de um *élan* fora de si, fora de todo acabamento de si. Não se trata, de algum modo, de um movimento no mesmo lugar que quebra tanto a continuidade do espaço como a do tempo, que entreabre o curso e o discurso do Sentido sobre o acontecimento mesmo na sua alteração cortante, decisiva?

Como compreender a estranha força de sugestão da gravura de Dürer, senão pela intensidade de sua potência de inscrição flagrante, de entalhe surdamente violento no tecido, no “texto” da História da Verdade?

Contentar-se com situar a imagem na tradição de tradução artística de uma experiência psíquica ou psicológica, subjetiva, do “humor negro”, como se fez muito desde Panofsky, é decerto limitar grandemente seu alcance, a menos que se trate de uma diversão calculada ou inconsciente para desviar sua potência de subversão, sua lucidez de testemunho e de engajamento na colocação em crise crítica do homem e de sua relação com o mundo. É assim que se deixa escapar toda a força secreta de ruptura conferida à gravura nas notáveis “estações” em Hugo, Nietzsche, Benjamin, Sartre.

Tomada no *élan* da Renascença, pode a “meditação” do anjo isolar-se desta abertura em todos os sentidos das grandes descobertas que misturam invenções técnicas, explorações do universo infinito, liberdade e audácia intelectuais?

Não é desconhecer a profundidade revolucionária desta efração e perder sua força nativa, explicar o recolhimento insólito do mensageiro divino por um sentimento patético de desencantamento com as promessas enganosas da razão? Isto seria reter ainda no círculo da meditação religiosa o que testemunha talvez sua transgressão mais decisiva. Quando acreditamos ser postos diante da solidão trágica da criatura abismada sobre a miséria das conseqüências de seu orgulho, descobrimos que o tema da imagem não é a prostração penitente de um homem tentado pelo anjo – alguma variante demasiado humana da epopéia trágica de Lúcifer –, mas antes o retorno crítico do anjo sobre ele mesmo, sobre sua vocação de anjo. Reação tanto contra o sentido religioso da meditação como contra aquele da fraqueza humana. Subs-

tituído pelo crânio do *memento mori*, um bloco bruto, mal esquadriado, um material como em infância, face ao olhar aparentemente esgotado, ele não sobrevém para despertar, de seu desafio silencioso, a força re-tida do anjo?

Este parece fazer greve de seu ministério piedoso de mensageiro entre céu e terra: a escada abandonada vê a ascensão dos seus degraus como rasurada pelo braço da balança que parece fazer gaguejar e balbuciar às barras, roçando o infantil amor do porvir.

A linha horizontal dos dois pratos da balança prolonga e equilibra a linha do horizonte marinho, sublinha o alinhamento do olhar do anjo e da face alta do bloco pétreo para o qual ele se abisma, numa misteriosa conversação muda, um estranho *tête-à-tête* em igualdade de opaco mutismo.

Neste jogo mediano, transgressivo, de equilíbrio que abre hiante o círculo introspectivo da mediação e da meditação, quando todas as ferramentas parecem igualmente abandonadas e fora de uso, só, ao centro, o instrumento de medida, o compasso, é seguro firmemente pelo surpreendente técnico de asas, elas também em repouso. Eis, exposto no coração deste quadro do mundo, como para melhor excentrá-lo, o desvio mesmo à disposição de um meio transversal, geográfico, terrestre. Eis o aparte da arte, de todas as artes, pois seu gênio bem reside nesta tomada em mão aberta que não religa senão mantendo a distância, não aproxima senão distanciando, diferenciando, diversificando, multiplicando ao infinito as tomadas e renúncias de medida sem as unificar ou totalizar, sem compreendê-las dentro de uma unidade originária ou final.

O anjo do vôo suspenso para abrir os olhos sobre a abertura do universo é este compasso mesmo, anjo-ângulo de volta ao sentido mesmo de seu movimento para repensá-lo e dele liberar a força motriz de toda origem e de todo fim.

Saindo do círculo da meditação voltada para o espaço interior do pensamento, o olhar oblíquo do anjo descobre o pensamento pensativo, lançado ao lado de fora, debruçado sobre a pesagem das coisas, seu peso relativo, o equilíbrio e a diferença do equilíbrio de suas relações que abrem o universo infinito: ele se entreabre sobre este espaço múltiplo, excentrado, da gravitação a vir, este novo mundo que promete a abertura do horizonte marítimo a todas as aparelhagens.

Esta revolução do ângulo de vista, ela não deveria se refletir no olho mesmo do espectador, inaugurando uma nova relação com as imagens, com as coisas, com os textos, um olhar decididamente exorbitado sobre o desconhecido de fora, sempre outro, do mundo?

O morcego da melancolia, que parece dever esconder de suas asas o brilho solar e cujo reflexo crepuscular parece imantar o olhar oblíquo do anjo, poderia designar pateticamente a prova negativa, niilista, da experiência humana, quando ela pretende se abster da Luz divina? O mamífero voador cego, híbrido, entre noite e dia, não é ele antes o duplo metonímico, alegórico, deste *entre-deux*, este ser do meio que é o anjo pensativo, não mais barqueiro entre homem e deus, mas entre o homem e as coisas, as coisas e as coisas, o homem e o homem, o homem e ele-mesmo sempre como outro, sempre fora de si no mais íntimo do fórum de seu foro interior? A crise da sabedoria absoluta é

a condição mesma do surgimento da aventura crítica, do saber experimental, de um pensamento livre da interioridade recolhida sobre si, exposto, alargado fora do desconhecido imanente.

A melancolia inscrita, ostentada em maiúsculas, com todas as letras, sobre as asas do animal que voa entre o dia e a noite, é tanto o título da imagem inteira como a figuração animada deste intervalo vivo sobre o qual se abre a olhada do anjo. Ela é gravura, preto sobre o branco deste jogo de contraste, de intervalo ativo, de gravitação antecipada, que coloca em crise, quebra e renova ao mesmo tempo o sentido das relações entre os seres e entre os pensamentos. O que desdenha o sol é o paradoxo lúcido de uma luz que se faz recusando as oposições exclusivas do preto e do branco e ilumina igualmente a diversidade contrastada do universo, substituindo o tateamento às cegas pela evidência da vista ou ainda o cintilar e o piscar pela fonte única de iluminação. Entre o olho do anjo e o morcego cego, um jovem amor se interpõe para brincar com esta renascença paradoxal da aurora no coração da noite. Não está ele em cumplicidade com este surpreendente arco-íris, este piscar de olhos em cores de vida planando sobre a margem, coroando e consagrando, com todo o humor da infância, a revanche, contra o sol, de uma melancolia em glória?

Na sua dispersão desobrada, as ferramentas e os materiais de construção desligados do fim, da obra arquitetural, hierárquica e hierática que os integrava como os órgãos do tudo do Verdadeiro, do Bem, do Belo, da Vida, são postos assim à espera de reanimação por este vetor cifrado móvel que parece telecomandar o anjo do compasso.

Opondo a natureza viva do símbolo que religa organicamente os elementos e os reúne no tudo do Sentido e reenvia da mesma o significante a um significado originário e produtor – opondo-a à alegoria que não aproxima senão arbitrariamente uma forma e um fundo, Walter Benjamin, ultrapassando a simples análise retórica, vê no procedimento alegórico, a propósito do drama barroco alemão, um gesto de abstração que, quebrando a continuidade totalizante e compreensiva da Vida, multiplica os crânios, os punhais e os blocos erráticos, abre o campo das desafeições, dos desamparos e das ruínas esparsas. A poesia de Baudelaire, sua personalização espectral viva e muito paradoxal da Alegoria, lhe permitirá acentuar o caráter bastante problemático, crítico mas ativo, deste movimento de deslocamento por assim dizer ontológico, do jogo do sentido e dos signos. Sobrevindo na praça pública, a Alegoria reencontra seu sentido etimológico de “alhures”, de espaço aberto sobre uma multiplicidade, uma multitudine irreduzível que “faz” sentido em todos os sentidos.

Se a gravura faz “época” para os mais agudos de seus intérpretes, é bem em razão desta extraordinária e intempestiva “retenção” que é também retiro³ tanto das atitudes psicológicas como das escolhas religiosas. O anjo suspende seu vôo como ele suspende seu estado melancólico próprio para olhar em direção a essa “melancolia” ao mesmo tempo animalizada e ostentada, acessória, à distância de toda emoção subjetiva, trânsfuga e flutuante, passante entre as coisas como entre a noite e o dia.

É o espaço de uma verdade neutra que assim se expõe, aquela que recusa toda oposição exclusiva para se afirmar como crítica para um operário do sentido que obra não a partir do nada mas, antes,

³ Pode-se pensar que se quer ler a gravura através da *épokhé* fenomenológica. Não seria esquecer que Husserl ele mesmo, quando “inventa” a *épokhé*, está todo penetrado das imagens de Dürer?

da multiplicidade das coisas massivamente mudas ainda. Todas as ferramentas estão à disposição, com os materiais, a inscrição MELEN-COLIA, ela mesma como o que conspira pela fábrica balbuciante do que não tem ainda nem nome nem individualidade definida. O bloco pétreo como que “caído de um desastre obscuro”⁴ se oferece à audácia de toda força capaz de reunir os fragmentos esparsos para fazer a luz com a sombra fabricar, criar, aparelhar, renascer para a vida pelo claro-obscuro. É a arte mesma.

Não se trata, nesta surpreendente renascença órfã, de surgir para a existência fora de toda dependência da essência, de nascer verdadeiramente para o mundo, fazendo-o nascer? Não que se trate de uma imitação ciumenta e necessariamente culpada, orgulhosa e malévola, do operário divino e de sua produção. Se todos esses materiais e ferramentas exprimem uma preocupação técnica, não é manifestar, na interpretação, uma violência brutal, tão grande como aquela que se pretende denunciar, quando não vemos neste retiro “melancólico” mais que a confissão e a contrição de uma vontade humana demiúrgica, desencantada já ao engajar-se e como que providencialmente renegada pela consciência infeliz de um excesso de confiança na razão conquistadora?

O abuso técnico ou tecnológico não se trai no esquecimento do sentido artístico da *techné* na leitura dessa cena de crise? Tão distante da edificação teológica quanto do ativismo tecnicista confuso e irrefletido, o desprendimento lúcido do anjo libera e afirma o desinteresse estético que, longe de ser incompatível com o gênio panúrgico artista, ao contrário, o motiva. A arte não tem por objeto ou sujeito a melancolia, mas a melancolia dá à arte seu tom, sua forma e sua matéria, pois ela é a abertura patente de sua espera ativa, de sua disponibilidade à exposição de seu equilíbrio harmônico instável criado a partir de um mundo posto em pedaços, aberto e liberado de todo fim transcendente, de sua neutralidade cintilante, clara e obscura, colocação em cena e colocação no mundo que não instalam jamais uma representação ou um monumento mas deslocam, inquietam toda inércia incômoda que pesa sob o intervalo de sua prática e de seu pensamento.

Não é à arte, com efeito, que cabe estimar o peso relativo de vida das coisas e dos seres e *pensá-lo*, se pensar é pesar, não é a apreensão dessa tensão intensa entre os elementos do mundo que retém o olhar do anjo? O artista, este estranho engenheiro do gênio, não tem o compasso no olho para não tomar as palavras pelas coisas, para ajudar a descobrir num relance o balbuciamiento de uma língua infantil inaudita sobre a face surda e cega da realidade a mais esmagadora?

A inércia opaca do bloco de pedra informe que equilibra à direita a massa redobrada sobre si do pensador expõe assim o formidável e silencioso desafio da arte: o anjo do gênio, o gênio que é o anjo, este barqueiro passante, mensageiro por sua própria conta, abre a mão e o olhar sobre este intervalo entre o informe petrificado, paralisado, e a forma na qual ele se transforma, se transmuta e se mobiliza, “passa”. O informe não é a matéria bruta e passiva que precisa da transcendência de uma forma inteligível mas, muito diversamente, o que passa, sai em seu outro, a alteração nela mesma em sua diferença a si: assim olham-se e brincam com humor, um com o outro, o bloco e o anjo, passando um dentro do outro, pelo único milagre artista de sua proximidade.

⁴Do poema de Mallarmé, “Le tombeau d’Edgar Poe”.

O anjo aponta sua asa inclinada como uma enorme pena: para escrever ali mesmo onde se abre, em suas mãos que deveriam estar vazias, este compasso que desdobra todas as distâncias e lhes dá sua justa medida.

O anjo abre e exhibe o distanciamento de seu vôo suspenso como o instrumento insólito de uma vocação inédita de viajante da pena, do buril, que ele parece esboçar piscando os olhos para o morcego, anjo demônio noturno que plana sobre uma costa, à espera da aparelhagem.

Diante dele, este bloco de pedra mal esquadriado, impossível de integrar como pedra angular ou chave de abóbada em um edifício, verdadeira pedra de escândalo do infiel para a Igreja de São Pedro, confia à arte esclarecer seu enigma como o seu próprio, não o segredo dos segredos, aquele que retém em seu absoluto a verdade de todos os mistérios, mas de modo diverso, o enigma exemplar, fragmentário, abstrato, alegórico e melancólico de toda obra de arte, que nenhum museu universal, nenhum templo divino ou humano, racional ou místico não saberia reduzir, cuja estranheza trânsfuga nenhum olhar ou nenhuma resposta saberiam fixar.

Giacometti, como G. Didi-Huberman saberá mostrar, descobre um rosto perdido sobre uma das faces deste bloco que ele retoma e repete em seu *Cubo*.

Na *Melencolia*, o anjo bem parece abismar sua consciência, seu rosto, sua forma e sua figura, sua identidade mesma, nesta massa pétrea informe, este túmulo opaco e inerte que parece decididamente representar o papel da caveira sobre a qual medita o santo ou a santa. Mas, aqui, a contemplação não encontra o *memento mori*, símbolo quebrado da vida humana cujo enigma perdido é reencontrado pela Memória da Vida Divina, mas o enigma todo outro de um achado sem memória, de um fragmento insólito, único, singular, decididamente abstrato, sem Corpo místico de reconciliação confiante, cujo escândalo não pode se aplacar em nenhuma totalidade divina ou profana, mas se afirma para abrir de forma flagrante o campo da multiplicidade divergente das coisas e das vidas mortais.

Quantos quadros expõem esta enigmática “ausência” de personagens errantes e aparentemente solitários, que parecem assombrar os lugares ou as paisagens mais que os habitar? A “lanterninha” meditativa de “um cinema em Nova York”, de Edward Hopper, esta Atena pensativa que sonha à distância da tela e do grande plano de um beijo, parece nos introduzir na estranha caverna de uma obra em que as casas como os habitantes são hóspedes de passagem, retidos somente pela atmosfera sempre singular de cada cena ou representação, única cerimônia misteriosa que justifica sua presença. Como Magritte o adivinha, os homens e as mulheres de Manet têm o olhar ausente de féretros vivos mesmo quando nos fixam. As paisagens vazias e intemporais de Chirico são atravessadas de sombras negras minúsculas que se encontram como para um *rendez-vous* misterioso, este apenas do quadro que os reúne e que surge do contato elétrico, magnético de suas solidões.

O que o anjo avalia não é o peso de vitalidade desta abstração taciturna com a qual é confrontado, à qual ata o mistério da gravura na qual se inscreve, este bloco quebrado como um espelho sem modelo, inclinado sobre si, que não cessa de refletir exemplarmente seu enig-

ma? Para W. Benjamin, muito legitimamente, o anjo de Dürer é inseparável de Hamlet interrogando o crânio de Yorick, o bufão galhofeiro do Rei, este crânio em que ele esconde, como num tonel, seu espectro risonho, sempre sobrevivente.

Como esta pedra, cujo fulgor de facetas se abisma na luz negra da melancolia, onde a vida se esconde em um ângulo morto, não renasceria alhures pelo efeito de ressonância, de difração cintilante de seus reflexos?

Hugo, em todo caso, a reencontra sem dizê-lo em uma extraordinária retomada mímica, artista, literária, de dilapidação arquitetural, de construção em crise, *Notre-Dame de Paris*, falsa obra arqueológica ou antes obra em “desobramento” ativo, *tour de force* surpreendente de arqueologia da demolição, na qual Quasímodo, o *mais ou menos*, o *quase*, faz a pedra viva escapada do edifício para, ao mesmo tempo, representar o símbolo e seu duplo espectral, sua transgressão desviante, o fragmento, o elemento do tudo da obra modelo do livro e a efração violenta, difratora, que desloca e dispersa a catedral. Ao mesmo tempo o anjo e seu duplo petrificado: anjo cujas “*pobres asas miseravelmente redobradas*” são tomadas na totalidade opressiva do dogma e da ordem hierárquica do mundo mas que “*pensa*” e pesa sua precipitação pétreia, se distancia dela, a “*desencaixa*” e se libera de seu peso, faz girar, gravitar física e necessariamente seu esmagamento sob a gravidade metafísica e dá-lhe de novo um volume, abre-o ao espaço. Quasímodo, o *quase* de pedra, de seu olho de zorlho cego de um olho, de um monstruoso mas sutil piscar de olhos, vem reencarnar o incrível diálogo do anjo e do bloco desastroso. A gárgula vivente, cujos *ângulos salientes se encaixavam... com os ângulos reentrantes do edifício*, por sua agilidade de símio faz bulir a ordem monumental e a põe fora de si.

Sob a asa do morcego que é seu calvo mestre de sorriso diabólico, o outro manco, claudicante mental, o arcediogo *Claude Frollo*, que manipula o compasso para escrever a palavra que mata o edifício e é seduzido, ele também, pelos volteios centrífugos da dançarina *Esméralda*, a pura-impura filha da calçada, passante isíaca da cidade de Ísis, Paris; sob esta asa, Quasímodo é o espectro vivo do livro que assombra e desdobra seu modelo arquitetural, é o elemento de pedra que o gesto da escritura, da arte, desloca imperceptível mas irresistivelmente, forçando por efração a obra-prima-catedral, dilapidando-a em personagens diversos. O pequeno livro, abstraído do Grande, é o duplo portátil, múltiplo e assimilável, legível por qualquer um, o modelo em redução, liberador, infantil, jogador e zombador, que faz sair da prisão do edifício-Livro, do monumento simbólico que pretende reter nele a comunidade total dos homens. O romance *Notre-Dame de Paris*? Uma catedral? Uma pedra viva de escândalo, roubada ao edifício removido, dilapidado como uma calçada parisiense numa tormenta subversiva, ao tempo das revoluções.

O sublime desviante de Quasímodo é este contra-sublime *oblíquo*, mutante, do grotesco que faz ressoar um eco e difratar em espectro colorido a luz divina no antro escuro da obra escrita escavada em gruta, em câmara obscura. Todos os personagens que giram em torno do manco são levados nesta dança do “quase”, que os transforma em

tantas pedras vivas emancipadas do edifício hierárquico, arquitetural e arquitetônico, em sua dilapidação proliferante, ressonante e refletida, em pessoa(s).

O que o anjo entrevê na face monstruosa, muda e cega do bloco de pedra viva não é outra coisa senão este porvir informe mas monstruosamente formador no qual se realiza a virtualidade quimérica do edifício, obra da *transição*, da passagem para além que, pela liberdade insolente de seus artistas, não terá cessado de contrariar e desafiar, de forma ímpia, a vontade edificante dos padres construtores, dos séculos de Poder, de Fé e de opressão hierárquica.

A obra sagrada não está ela em poder de monstros? Não é ela monstro, se sua unidade dissimula a diversidade, a pluralidade, a multiplicidade dos elementos, das liberdades, dos homens e das idéias que ela mobiliza e que se liberarão quando “isto” terá matado “aquilo”, quando o monumento sair de sua interioridade auto-suficiente para se abrir à vida daqui de baixo, da cidade, do encontro democrático? Notre-Dame é pensada explicitamente como uma *quimera*, como Quasimodo ele mesmo.

Que são os monstros senão os seres fabricados pela arte quando ela decompõe as totalidades fechadas, quando desfaz as ordens já feitas e acabadas para conceber formas novas, introduzindo por efração o múltiplo e a pluralidade nas unidades auto-suficientes do mundo submetido ao Poder, à inércia da gravidade que repousa sobre si, esta hierarquia idealizada que paradoxalmente não pensa, se pensar é *pesar* – como na etimologia reencontrada por Hugo –, se é, portanto, expor ao jogo da balança, comparar, abrir à diferença no equilíbrio?

É bem com um compasso, o compasso retomado ao anjo de Dürer, que o arceidiago marca o monumento com a cifra melancólica, “matadora”, da ANAGKH, que é necessidade e não fatalidade, necessidade revolucionária, “inconfidente”, da arte: ele afirma ao mesmo tempo uma extraordinária releitura da gravura que aprofunda a força subversiva.

Quasimodo não é ele o peso da opressão que se revela, se pesa, se estima, se julga e se coloca à parte e à distância de si? Ao mesmo tempo vítima silenciosa, surda e muda, submissa ao Tudo esmagador do dogma e da autoridade, e gárgula vivente que desliza sobre a fachada do edifício com uma agilidade surpreendente, metáfora em pessoa, em movimento e em ato da liberdade de efração, transposição monstro e trânsfuga desta força de deslocamento, de mudança. Pedra viva antropomorfa, inércia artista: seu nome e seu ser vêm de uma epístola de São Pedro – *Quasimodo geniti infantes* – que faz dos convertidos *recém-nascidos*, como tantas pedras vivas de igreja, mas quase-referência paródica e sacrilégio se ela faz um desvio por Rabelais e Panúrgio, para quem as pedras vivas são blocos rebeldes, infiéis ao modelo arquitetural hierárquico a que um imperceptível mas radical desarranjo levou: os homens não são mais pedras de catedral espiritual mas as pedras vivas são homens. As pedras do edifício tornam-se calçadas para barricar as avenidas da história, mas também para abrir os novos canteiros do porvir com as ruínas do passado.

Ficaremos surpresos mas não deveríamos todavia estranhar ao reencontrarmos um reflexo da *Melencolia I* na figura de Zaratustra sonhando em frente a sua caverna, cercado por seus animais e perto de

seu rochedo, na chegada do “Signo”. O famoso bloco de Surlei não tem a ver com aquele que faz face ao anjo meditativo? Nietzsche, que em sua juventude escrevia poemas sobre a melancolia, queria oferecer a gravura a Wagner como presente de ano novo, mas o preço excessivo o fez substituí-la pelo *O cavaleiro, a morte e o diabo*.

O grande pensamento medusa, de que falam os manuscritos do *Zaratustra*, não se refere a uma visão petrificante como aquela do bloco mal esquadriado, paradoxal visão de um eterno retorno paralisante no qual se concentra todo pensamento do absoluto, que explode e altera necessariamente (*Notwendigkeit*), pela potência difratorativa do olhar intempestivo, este ângulo de vista do instante (*Augenblick*), quebrador de continuidade, de unidade auto-suficiente, de circularidade egocêntrica? O pensamento trágico que se enuncia em fragmentos não pode evitar as recuperações patéticas e metafísicas que, ao preço de uma interpretação que transgride toda facilidade simbólica, deixa a afirmação se multiplicar e se diversificar, se perder em afirmações que jogam transversalmente umas com as outras num jogo de desafio, de rivalidade amorosa sem pausa. O demônio, o anjo da melancolia viajante e transgressiva, difratora, não teria ele alguma afinidade com Dionísio, o infernal deus desmembrado do coração?

O anjo de Dürer não terá cessado de se esconder em todos os anjos de Walter Benjamin: o “angelus novus” de Paul Klee, voltado para as ruínas do passado para se abrir ao vento do progresso, ele não retoma obscuramente a atitude retrospectiva do pensador do compasso diante do bloco silencioso?

Mas o bloco sem memória, anônimo, de rosto perdido no olhar de um barqueiro do espaço e do tempo, vai rolar até a rua onde Antoine Roquentin se põe no rastro da existência. Simone de Beauvoir lembra o primeiro título de *A Náusea*, *Melancolia*, e a admiração de Sartre pela gravura de Dürer. Expressão de uma fraqueza subjetiva, de uma tonalidade afetiva? Seria deixar escapar a singularidade, a originalidade de uma retomada pensante e artista.

Se a asa do anjo acariciava esta melancolia, como confessam *Les carnets de la drôle de guerre*, esta não concernia ao autor senão enquanto este fazia aparelhar um navio em garrafa e lançava à água esta “náusea-navio”, que vomitava e liberava da interioridade complacente da consciência jogando-a num livro, expondo-a aos outros, retirando-lhe toda sua profundidade patética de intimidade infeliz. Escrever a-sua-melancolia é precipitar o humor negro na tinta e animar as bestas, elas também negras, das palavras, fazendo-as brincar com o branco do papel: mas da mesma forma é exteriorizá-la nos personagens jogados à rua, expostos “às coisas mesmas”, à gravidade pétreo do “em si”, da besteira, do sério.

Tal como um *Saint-Antoine* de Flaubert renovado, assaltado pelos monstros, Antoine Roquentin se consagra a Monsieur de Rollebon que branqueia seu rosto com giz: não ficaremos surpresos ao vê-lo descobrir no espelho seu rosto devastado em paisagem lunar. Sim, eis aqui um Pierrot: seu nome reenvia ao veterano guardião de fortaleza, do velho “rochedo” (*roç*): a náusea é esta experiência de flutuação instável, de suspensão do sentido das coisas que as revela na sua contingência, sua gravidade inútil, seu absurdo vacante. Mas esta experiên-

cia do “demasiado” não permitiria simplesmente isolar o sentimento bruto de existir eliminando as falsas marcas que escondem o arbitrário da ordem do mundo? O Pierrot lunar não é só, tal como o “Gilles” de Watteau, uma existência “branca”, para nada, reduzida a ela mesma, sem justificação ou fundamento outro que a negatividade de uma consciência lançada ao lado de fora, à rua, sem fé nem lei, entregue à gravidade da queda. Este desaparego abandonado, esta aparente passividade que não pode se pensar sem o peso, a “pasta viscosa das coisas” na qual ela parece se atolar, se embaraçar, este “em-si” no qual todo “para si” parece condenado a soçobrar, permite descobrir o “coeficiente de adversidade” que permite à liberdade se afirmar.

Este bloco de brancura estranha, ao mesmo tempo esmagadora e libertadora, não seria ele outra coisa senão esta face medusante espectral da página branca quando ela é invadida pelas bestas da escritura que a anima?

Se o homem é uma *paixão inútil*, esta é, por excelência, aquela do escritor, do apaixonado das palavras como coisas de espessura opaca ou ferramentas *fora de uso*:

“Quando os instrumentos estão quebrados, fora de uso, os planos desfeitos, os esforços inúteis, o mundo se mostra de um frescor infantil e terrível, sem ponto de apoio, sem caminhos... a derrota restitui às coisas sua realidade individual...” (*Qu'est-ce que la littérature?*).

Definir a escritura do escritor contra o escrevente é inevitavelmente descrever a brancura enegrecida de tinta de uma gravura: a *Melencolia* faz deslizar furtivamente entre as linhas quebradas seu pequeno amor infantil.

“Ir às coisas mesmas”, terá sido sempre, para este fenomenólogo de “má-fé”, ir às palavras mesmas como coisas, quando finalmente se leu mais Flaubert e Ponge que Husserl.

“*Au clair de la lune, mon ami Pierrot
Prête-moi ta plume pour écrire un mot*”⁵

O anjo de Dürer como Pierrot: como paralisado pelo volume abstrato de um fragmento de matéria, de um elemento vazio e sem nome, um volume verdadeiramente de papel, feito de superfícies planas, de páginas sem espessura, bricoladas juntas para engrossar um conteúdo fictício.

Esta “coisa branca” ameaçadora e atraente que dá náusea a Roquentin não tem ela a aparência da brancura imaculada da página virgem que não escrevemos ainda? O que ameaça e atrai nela é a gravidade esmagadora de todo o passado da escritura que se abisma e nela se desmancha sem contudo desaparecer. Este espectro dos livros lidos nos quais, contra os quais, com os quais se escreve, que assombra o escritor e pelo qual, no qual, o gesto livre de escrever é literalmente “enredado” para escapar sempre.

Na espessura opaca do bloco pétreo, Antoine Roquentin vê desenharse como que o crânio esverdeado de Gustave Impétraz – de Gustave Flaubert embaraçado⁶ – no meio do pátio das Hipotecas, das dívidas literárias e literais, perto da Biblioteca de Bouville, eco bovino de Bovary.

O escritor, *de grande cabeça taciturna (Les Mots)*, reclinado sobre sua folha branca, para um *trabalho negro*, escreve sobre, dentro de e contra

⁵ Canção popular francesa do século XVII. “No clarão da lua, meu amigo Pierrot, empresta-me tua pluma para escrever uma palavra.” [Nota da Tradutora].

⁶ “Gustave Impétraz – de Gustave Flaubert empétré”: Sartre inventa um nome próprio jogando com o participio do verbo francês “empêtrer” que significa embaraçar, entrar, prender em armadilha, ou mesmo na lama ou em substância viscosa. Flaubert é para Sartre o homem preso na armadilha da viscosidade, tanto em sua vida burguesa como no jogo de seus personagens. Assim, Emma Bovary se embaraça (s’empêtre) sem cessar nas dívidas mas também na lama do pasto.

todos os monstruosos rastros escuros que assaltam sua vista, seu compasso e sua pena: este *Quasimodo*, segundo *Les Mots*, de seu piscar de olhos de quase vesgo de estrabismo divergente fixa ao mesmo tempo o *Saint-Antoine* de Flaubert, este eremita tentado e assombrado pela matéria na qual quer se perder, e a gravura de tinta do anjo pensativo, ele também parecendo escrever, absorto na opacidade do bloco que brinca como seu duplo e lhe oferece o enigma espectral de uma de suas faces, como uma figura lunar a adivinhar.

A melancolia abre hiante uma fantástica cena de escritura: a negrura cega da tinta brinca com a brancura do papel como o olho perdido e cego do filósofo, com seu olho vidente, para instalar o desafio de um incrível destino de Édipo manco, de Filoctetes picado pela pena, ferido de um ferimento incurável, de anjo quebrado, todavia *de um frescor infantil e terrível*, de um estranho Arlequim ambíguo e mascarado que não cessará de denunciar e denegar sua má-fé de homem das palavras para melhor afirmar o desafio da liberdade de uma escritura inconfidente.⁷

Esta insondável liberdade de pirata, o olho tapado pela venda negra da melancolia, que, apesar dele e apesar de tudo, sempre deslizará para a vida pelo escândalo opaco mas explosivo das palavras.

Tradução. Laura Barreto

* Esta pequena análise pretende ser uma simples homenagem aos “Inconfidentes” e sugerir que o engajamento destes insurretos, em sua maior parte artistas, não tinha uma significação estreita e estritamente política, mas abria-se ele próprio, e abria-se sobre um novo universo “renascente” de alargamento e de emancipação humana que implicava quebrar, deslocar, dispersar a unidade fechada e circular do velho mundo. Digamos que amaríamos confirmar o belo rumor de que Aleijadinho, o enfermo, teria querido representar, nos doze apóstolos de Congonhas, os próprios “Inconfidentes”, oferecendo assim ao porvir, o mais livre, o mais artista, o mais fielmente infiel reconhecimento da generosidade sublime de seu gênio transgressivo.

⁷ “Inconfidente”, em brasileiro, no original.

Bibliografia sucinta:

Sófocles: Édipo Rei

Platão: Banquete, Fedro

Aristóteles: Retórica, Poética

Plutarco: Ísis e Osíris

Apuleio: Metamorfoses

Pseudo-Longino: Tratado do sublime

D. Diderot: O Sobrinho de Rameau, Pensamentos sobre a interpretação da natureza

Kant: Crítica do julgamento

Hegel: Estética – a arte simbólica

Victor Hugo: Notre-Dame de Paris

Baudelaire: A uma passante

F. Nietzsche: Assim falava Zaratustra, Fragmentos póstumos, Correspondência

W. Benjamin: Origem do drama barroco alemão

S. Freud: O delírio e os sonhos na Gradiva de Jensen, Ensaios de psicanálise aplicada

E. Panofsky: Idea

R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl: Saturno e a melancolia

J. P. Sartre: A náusea, O que é a literatura?, Diário de uma guerra estranha, As palavras

V. Jankélévitch: La musique et l'ineffable

Maurice Blanchot: O livro por vir, O espaço literário, A escritura do desastre

Paul Ricoeur: A metáfora viva

Georges Didi-Huberman: Le Cube et le visage – Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti

Yves Michaud: La crise de l'art contemporain