

ESCAVAR, ESCREVER:

BURACOS NA LINGUAGEM

Dos processos de criação entre a palavra e a imagem

LILIAN HACK

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

LILIAN HACK

ESCAVAR, ESCREVER: BURACOS NA LINGUAGEM

Dos processos de criação entre a palavra e a imagem

PORTO ALEGRE

2014

Lilian Hack

ESCAVAR, ESCREVER: BURACOS NA LINGUAGEM

Dos processos de criação entre a palavra e a imagem

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Dr. Edson Luiz André de Sousa

Porto Alegre

2014

Lilian Hack

ESCAVAR, ESCREVER: BURACOS NA LINGUAGEM

Dos processos de criação entre a palavra e a imagem

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovada em

Orientador

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa, PPGAV-IA, UFRGS

Banca Examinadora

Prof. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern, PPGAV-IA, UFRGS

Prof. Dra. Elida Starosta Tessler, PPGAV-IA, UFRGS

Prof. Dra. Tania Mara Galli Fonseca, PPGPSI, UFRGS

RESUMO

HACK, Lilian. Escavar, Escrever: Buracos na Linguagem – Dos processos de criação entre a palavra e a imagem. Porto Alegre, 2014. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

Esta pesquisa parte de uma inquietação que percorre diversas questões envolvendo a arte em sua relação com a linguagem, e que assume a forma da seguinte pergunta disparadora: o que pode uma escrita diante da arte? Essa pergunta pretende instaurar um campo problemático que coloque em questão o próprio exercício de escrever sobre arte, exercício que pode ser compreendido como tarefa da crítica, da teoria ou da história da arte, campos que nessa pesquisa desejamos abrir aos contornos do exercício poético. Diante da arte, a escrita não representaria a experiência vivida, ou mesmo representaria o objeto sobre o qual dedica as palavras, mas se tornaria experiência poética em ato. Assim, nos interessa pensar quais relações colocam palavra e imagem em encontro e desencontro, compreendendo que na relação entre ambas há uma potência que lança o sujeito a um jogo com a linguagem. E este é o ponto em que, na escrita, na relação entre palavra e imagem, espreitamos a ideia de vida como obra de arte. Nos processos de criação que envolvem a arte, que lançam o sujeito a um jogo com a linguagem, queremos atentar aos processos de subjetivação, processos que envolvem a criação, a invenção de si. Estas ideias nos permitirão percorrer alguns conceitos encontrados no pensamento de Maurice Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze. O pensamento de Blanchot, marcado pelas questões que propõe ao campo da criação literária, nos interessa justamente por tratar da escrita como campo de criação, de invenção de mundos, campo que está ligado ao fora, a um pensamento do fora. Além disso, é em Blanchot que buscamos o conceito de imagem que nos guiará para pensar a arte em sua relação com a palavra. Com Deleuze e Foucault, conceitos como o de visibilidade e enunciado, poder e força, nos ajudarão a compor os mapas, as linhas cartográficas dessa topologia que desejamos percorrer, num exercício metodológico que quer preparar o terreno para uma escavação, para a abertura de um buraco, fissura na palavra e na imagem, que permitiria escoar seus excessos, em uma abertura ao silêncio. Uma utopia do silêncio.

ABSTRACT

HACK, Lilian. Escavar, Escrever: Buracos na Linguagem – Dos processos de criação entre a palavra e a imagem. Porto Alegre, 2014. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

This research starts on a restlessness that runs along several issues involving the art in its relation with language, and which takes the form of the following starter question: what can one write in front of art? This question seeks to establish a problematic field that put in question the exercise of writing about art, an exercise that can be understood as the task of critique, theory and history of art, fields that we wish to open to the contours of the poetic exercise itself. In front of art, the writing does not represent the lived experience, or even represent the object on which dedicates the words, but would become poetic experience in act. Thus, interests us to think what put word and image in *rencontre* and disagreement, understanding that in the relation between the two there is a power that launches the subject on a play with language. And this is the point where, in writing, in the relation between word and image, we peek the idea of life as a work of art. In the creation processes that involve art, which throw the subject to a game with language, we attempt to the subjective processes, processes that involve the creation, the invention of itself. These ideas will allow us to go through some concepts found in Maurice Blanchot thinking, Michel Foucault and Gilles Deleuze. The thinking of Blanchot, marked by issues that proposes the field of literary creation, interests us precisely by treating writing as a field of creation, invention of worlds, a field that is connected to the outside, to a thinking of the outside. Furthermore, in Blanchot we quest the concept of image that will lead us to think of art in its relation to the word. With Deleuze and Foucault, the concepts of visibility and enunciation, power and strength, will help us to compose maps, the cartographic lines of this topology we want to course, in a methodological exercise that wants to prepare the ground for an excavation, for the opening of a hole, crack in word and image, which would drain its excesses to an opening into silence. An utopia of silence.

Para Édio e Marcela, por me darem a vida para inventar.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar a meu professor e orientador Edson de Sousa. Suas palavras e imagens, em aulas e em conversas, em textos e em sonhos, ajudaram a criar o silêncio necessário para que se compusesse essa escrita. Sua confiança também possibilitou a experiência de coordenação da disciplina eletiva *“Isto não é uma disciplina”*: *Conversações sobre o tema da autoria*, que foi fundamental para a interlocução dessa pesquisa.

Agradeço também a todos os professores do PPGAV-IA, aqueles com quem pude conviver em aulas ou pelos corredores, em especial à professora Elida Tessler, por sua generosidade em oferecer e receber palavras, por mostrar a sutileza que abre espaço à intuição, e por ter sido aquela que, mesmo sem o saber, foi a primeira a me acolher no sonho de seguir o mestrado. Em especial agradeço também à professora Daniela Kern, pela profusão dos encontros com o pensamento acerca da arte levantado em suas aulas; ao professor Paulo Silveira, pelos incentivos; e ao professor Eduardo Veras, pelas proposições sempre instigantes.

Agradeço também às professoras do PPGPSI, Cleci Maraschin, pelas aulas que abriram essa pesquisa ao inusitado dos encontros; e Tânia Galli, por seu olhar e pela intensidade de suas palavras, pela potência do espaço de pesquisa e escrita que fabrica junto a seu grupo de pesquisa no HPSP, espaço de encontros sutis com o pensamento, que impulsionaram esta escrita.

Agradeço aos amigos, que em conversas, abrem espaço para o silêncio. É preciso lembrar de todos, mas especialmente de alguns: Elisa, pela cumplicidade em existir; Janaína Rodrigues, pela alegria e amizade; Janaína Bechler, pela presença e pelo exemplo; Andrea Duarte pela parceria e amizade inventada em um percurso tão intenso, e por me emprestar seus livros de Blanchot; Letícia Bertagna, por sua vida tão bonita; Pablo e Oriana, pelo fogo; Marcia Regina, pela delicadeza dos aconselhamentos; Alice, pelo inabitual, e por ser mulher; Rosane Pereira, por ser mãe, e me apresentar Duras; Marcio Fransen Pereira, pelo convite para compor uma parceria tão fundamental a essa pesquisa que foi *“isso não é uma disciplina”* e a todos que compartilharam conosco essa proposta, agradeço pelas trocas, pela confiança e presença. Agradeço também à Viviane Gueller, Carolina Kazue, Paula, Lívia, Gabriela, Mônica Hoff,

Denise, Luiza, Cláudia, Luciano, Alexandre, Thiane, e a todos os colegas de mestrado e doutorado que encontrei nesse percurso, pelas interlocuções possíveis.

Agradeço ainda aos colegas do LAPPAP, esse laboratório utópico que condensa encontros potentes com leituras, conversas e sujeitos se inventando.

Agradeço aos amigos que conheci no Atelier Livre, em especial Mayra Redin, Ana Flávia Baldisserotto, Eliane Bruél, Camila Mozzini e Cláudio Gilberto Ely, por abrirem espaço aos buracos.

Agradeço a meus pais, que abriram o tempo, e que nos momentos decisivos mais uma vez cuidaram de uma filha, que dessa vez trouxe uma neta. Agradeço a minha mãe, por ter me apresentado à arte e à filosofia.

Agradeço ao Édio, por suas infinitas leituras de mim, e àquelas leituras e conversas infinitas que ajudaram a compor essa escrita; e a Marcela, por seu olhar fascinante.

Agradeço enfim a CAPES, pela bolsa que proporcionou a entrega a essa pesquisa.

Penso com frequência nessa imagem que sou a única ainda a ver e que nunca mencionei a ninguém, ela continua lá, no mesmo silêncio, fascinante.

Marguerite Duras

Sumário

Introdução	12
Começar: Busca Incessante	24
Escavar, Escrever: Em Busca de um Método.....	31
O Fascínio da Imagem.....	46
A Duplicidade da Imagem.....	49
Escrever e olhar: Falar não é Ver.....	59
Escavar e Olhar: Quando Escrevemos o que nos Olha.....	67
A Dupla Distância do Olhar	72
A Noite da Arte	77
Um Pensamento Dentro da Noite: “É claro que é o fim da arte”	84
Um Tempo Redescoberto: A Arte é o Incessante	91
A condição da Obra	99
Um Buraco no Espelho	104
Sobre Habitar um Buraco em Obra	111
Pensar o Impensável: a Experiência-Limite	124
Conclusão: ou Quando se Suspendem as Palavras.....	132
Referências	140

Introdução

*Existe sempre um momento em que na noite,
o animal deve ouvir o outro animal.*

Maurice Blanchot

Ela se debruça sobre a noite fria. Sente que ele se aproxima. É uma presença imensa, e ela já pode respirar seu calor. Ele vem em sua direção, rápido, repleto da noite. Repleto de seu silêncio de bicho. É um perigo o que o lança no espaço com tanta violência. E para ela, ele é fascinação. Agora ela sente que ele irá passar. Prepara-se com as mãos estendidas por sobre o vazio. Ela busca pelo cavalo, ela deseja cavalgar.

Imagens de um sonho. Imagens que trazem da noite intensidades de uma busca, que procura por palavras que possam começar: como cavalgar esse cavalo em disparada que são as palavras? Elas estão repletas, carregadas de sentidos, de significados. Repletas de luz, de sons, de cores, de violências, de outras palavras. São multidões. Muitas camadas as compõem. Muitos nomes as retêm, mas só por um instante. Por isso nunca estão sozinhas, por isso não pertencem a ninguém. Por isso também são silêncio. As palavras são um cavalo em disparada que passa diante de nós em meio ao vazio. Será possível agarrá-las? E ainda assim, mesmo ao montar esse animal, ele não cessa sua corrida: só se pode cavalgá-lo enquanto continua seu percurso. Não se pode possuí-lo.

Enfim, a palavra que desejamos cavalgar aqui é mesmo esta: cavalo. Pois eis que essa palavra encobre outras duas: cava-valo. Ela cava um valo. Essa palavra abre um buraco. Este sonho, portanto, nos diz de um desejo. Desejo de escavar um buraco. Escavar buracos na linguagem, com as próprias palavras. Por isso é assim que começamos este exercício de escrita, buscando pelo cavalo a cavalgar. Tateando no vazio, no escuro da noite, essa forma que nos permitirá ingressar nesse movimento incessante das palavras que é escrever. Tarefa que nos lança a essa inquietação disparada dentro da noite:

O que pode uma escrita?

Mas essa pergunta está cercada por um campo tão vasto e enigmático como a noite: a arte. Perguntamos então:

O que pode uma escrita diante da arte?

Pergunta que não procura por respostas. Pergunta que se abre a uma busca. Perguntar o que pode uma escrita é antes procurar por uma potência às palavras. Pergunta que quer escavar entre as palavras o murmúrio anônimo que as coloca em movimento. Por isso, nessa escrita, não se trata de atingir um nome, mas processos de invenção de si. Se trata

de perguntar como uma vida é possível diante da arte. Perguntamos, enfim, o que pode uma escrita – o que podem as palavras – diante das imagens que a arte produz, considerando que nesse percurso se dá a ver um sujeito, ou melhor, processos de invenção de si, assim como um lado de fora das imagens e das palavras?

É na esteira destas questões que seguimos um caminho obscuro, em toda sua luz afirmativa, traçado por Maurice Blanchot: falar não é ver. Não se pode reduzir aquilo que vemos ao que dizemos, e inversamente. Falar e ver, palavra e imagem, não se encontram em subordinação. Haveria antes um incessante desencontro, uma relação que é não-relação entre falar e ver, entre a palavra e a imagem. Entre aquilo que vemos e aquilo que falamos estranhos estrangeiros se engendram. Uma imagem não seria claridade, mas assombro, e uma palavra não significaria, mas inventaria sentidos. A imagem é fascínio, como escreve Blanchot, e acreditamos que seja sob o fascínio da imagem que nos colocamos diante da arte, que damos palavras à arte, que escrevemos sobre arte. Por isso não nos interessa interrogar – partindo de uma pesquisa que situa a arte no campo das artes visuais – ‘quais são os significados de uma imagem’, mas antes questionar o que uma imagem permite falar, escrever – o que seria sempre inventar, criar – a respeito do sujeito. Ou ainda, pensar como o sujeito é inventado por essa relação entre palavra e imagem, pela linguagem que o inventa, que o constitui. Assim, lançar-se a esse jogo de encontro e desencontro entre imagem e palavra, jogo que coloca a linguagem e o próprio sujeito em questão, seria envolver-se nessa zona de invenção, de criação, que é privilégio da arte. Mas essa zona de invenção, no entanto, é repleta do vazio. Uma imagem seria como um relâmpago na noite, e a palavra, uma tentativa, levada ao infinito, de nomear essa experiência do homem com seus relampejos. Por isso é preciso estar atento: aquilo que impulsiona a linguagem, não emana de um sujeito, mas remete ao fora, com o qual ele se confunde: uma dimensão estrangeira do próprio sujeito. Esse vazio, essa zona invisível e indizível que inventa o sujeito, remete ao fora como uma dobra. E o lado de fora é o lugar do pensamento. O sujeito como uma dobra do fora se desfaz de si no encontro com o pensamento. Palavras que encontramos no pensamento de Maurice Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Então podemos pensar que se trata de procurar por uma relação artística com o fora capaz de constituir tanto uma subjetividade, quanto um pensamento? Sim, talvez seja esse o ponto preciso que espreitamos com essa pesquisa: investigar um processo em que o sujeito

se desfaz de si mesmo durante a criação, uma busca que consiste num desapossamento de si, numa abertura ao fora, como um lugar do pensamento. Dessa maneira, pesquisar os processos de criação remeteria também à pesquisa dos processos de subjetivação, aos modos de existir que se definiriam a partir do próprio fora. Nesse sentido, o pensamento como processo de dobras nas linhas do fora, é um pensamento artista. E não seria também nesse espaço de encontro com o fora que teria lugar aquilo a que Deleuze e Foucault chamam de “uma vida como obra de arte”?

Dessa maneira, nessa pesquisa, perguntar o que pode uma escrita diante da arte é perguntar como a arte se encontra com o pensamento, como a arte se encontra com as imagens e com as palavras – pois pensamos com imagens e palavras – como a arte se encontra com o lado de fora. É preciso deixar claro que não desejamos colocar em questão, ou ainda investigar artistas ou obras de arte que trabalhem a relação entre palavra e imagem. Essa pesquisa é disparada por uma crise que se instaura no limite, na relação entre palavra e imagem: quando escrever sobre arte é compreender que jamais se poderá reduzir a imagem à palavra. Por isso essa pesquisa quer se dedicar a problematizar própria possibilidade de uma escrita sobre arte. Enfim, nos colocamos as seguintes perguntas: Como é possível uma escrita que dê palavras a uma experiência com a imagem? Como é possível que uma imagem atravesse o tempo sem ser tomada naquilo que dispara no presente, no ato de escrever? Como é possível que exista algo como uma crítica de arte, uma história da arte, que por vezes apenas dá lugares bem definidos às palavras que falam da arte, que falam da imagem, sem dar a ver os sujeitos que se inventam nos processos de criação? Como escrever sobre os processos de criação disparados pela arte, que não apenas se referem à criação da obra como um resultado, um objeto no mundo, mas à invenção de si, à invenção de modos de existir? Enfim, como é possível escrever sobre arte, diante da imagem?

Percebemos na escrita, em seu jogo, a abertura de uma fissura na linguagem, buraco pelo qual o sujeito se desfaz de si mesmo e a palavra engendra uma crise. Uma crise que, no entanto, não é apenas da palavra, mas também uma crise nos discursos sobre arte, uma crise diante do nome. Crise que carrega a linguagem e também a vida para seu exterior, para o fora. Crise que escancara o infinito da linguagem, que não se pode prender apenas nos discursos reconhecidos e aceitos, na palavra de ordem. Uma crise de busca incessante. Nesse jogo que não mais comunica, mas coloca a palavra em crise, o que se engendra é antes um

silêncio, não a palavra não-dita, mas a palavra repleta do assombro, repleta do enigma, a palavra do obscuro, do que nunca cessará de ser dito, não por um excesso, mas por uma potência do ainda-não. Uma utopia do silêncio.

Acreditamos que a escrita, em seu murmúrio incessante através dos tempos, em seu lançar-se ao impossível, se faria utopia. Utopia como aquela que espreitamos nas palavras de Tomás Morus: “que desejo, mais do que espero ver” (Morus, 2012, p. 154). O desejo se sobrepõe aqui à espera, pois desejar seria manter-se em alerta, estar aberto, em um estado de potência, desejar seria estar diante do “ainda-não”. Desejar, mais do que esperar ver, seria não submeter o desejo à saciedade, mas à busca. É nesse sentido que escrever seria encontrar-se com o desejo. Primeiro como desejo de resistir. Resistir às palavras de ordem, às palavras ordenadas, às palavras que querem dar ao sujeito e à imagem, lugares bem determinados. E resistir ainda ao excesso de palavras e também de imagens, que inundam a superfície do desejo, sem deixar espaço para o silêncio. Então esse é também o desejo de se inscrever na linguagem pelo silêncio: desejo de encontros com o impossível. Desejo do inesperado. Desejo que contém a promessa do inesperado. Promessa que, portanto, não espera, não quer ver, mas quer permanecer invisível. Silêncio da imagem e da palavra, que no entanto, é potência de ambas. Entretanto, é Paul Valéry quem nos lembra da relação do desejo com a espera: “esperamos simplesmente que aquilo que desejamos produza-se, pois só podemos esperar. Não temos qualquer meio para atingir exatamente o que desejamos obter” (2011, p. 205). Isto porque, para Valéry, o que está em causa é o sujeito. E se o sujeito está em causa, “tudo está em causa, tudo é desordem, e qualquer reação contra a desordem é da mesma espécie que ela.” Para Valéry essa desordem é a condição de sua fecundidade: “ela contém a promessa, já que a fecundidade depende mais do inesperado do que do esperado, e mais do que ignoramos, e porque ignoramos, que daquilo que sabemos” (VALÉRY, 2011, p. 208).

Assim, utopia é palavra de resistência, apontando para a criação, para o inesperado. Queremos resistir ao excesso das palavras, resistir ao excesso das imagens, para procurar nelas, antes, um modo de encontrar-se com o silêncio e com a escuridão. Uma utopia que é silêncio dentro da escuridão da noite. Não o momento em que não se fala e não se vê, mas instante em que uma palavra pode saltar e uma pequena luz pode brilhar – fugaz instante em que uma vida se inventa. Nesse exercício que procura na escrita uma fissura, um furo, um

buraco por onde permitir escoar a palavra em seus encontros com a imagem espreitamos uma esperança, repleta do infinito a que nos lança a linguagem, de um silêncio que resiste, não porque cala, mas porque espera, como um gato que, à espreita da caça, repete com seu corpo em riste: ainda não, ainda não, ainda não...

Essa espera, portanto, não é resignada. Ela não almeja o futuro sem que o presente seja exposto em toda sua obscuridade. Como escreve Ernst Bloch, em seu *Princípio Esperança* (2005), o instante vivido “é o verdadeiro nó do mundo, o enigma do mundo” (BLOCH, 2005, p. 23). Nessa perspectiva uma utopia não busca projetar o futuro, mas criar condições para atravessar a escuridão bem próxima do instante vivido, em que todo devir está oculto e à deriva de si mesmo, como escreve Bloch. Não se trata, entretanto, de um mistério que subsiste apenas, mas de um mistério “que ainda é a questão do mundo para si mesmo”, e talvez do homem para si mesmo, como podemos supor. Ernst Bloch nos sugere uma atenção para uma ontologia do ainda-não: “o ainda-não-consciente no ser humano efetivamente faz parte do que ainda-não-veio-a-ser, do ainda-não-produzido, do ainda-não-manifestado no mundo” (BLOCH, 2005, p. 23). Tal seria essa espreita, esse “ainda-não”, como aquilo que cria condições à própria existência.

Segundo Edson de Sousa (2004, p. 222), todo ato de criação é um ato utópico. Diante disso podemos sugerir que a arte não encontra sua função como um produto da cultura, um bem destinado à posse, ou mesmo uma expressão atrelada a uma identidade. Se pensarmos a utopia como interdição do presente, como interrupção do fluxo das formas instituídas, e não como promessa de um paraíso perdido, como sugere Sousa, compreenderemos sua proximidade com a arte, já que a arte abre esse espaço crítico – como cesura e interrupção – revelando os avessos da verdade. A arte se encontra justamente nessa categoria do “ainda-não” de que fala Bloch: ela é puro devir. Ela lança ao fora, se pensarmos com Blanchot, para quem ainda a arte é e cria sempre a possibilidade da linguagem envolvendo-a no impossível. A sua condição é produzir um corte, uma fissura que interroga e reposiciona as formas instituídas pelo poder e pelo saber, e portanto, pela própria linguagem, abrindo um novo lugar de olhar, de sentir e de pensar, abrindo “a fenda que desequilibra os vícios identitários”, como escreve Sousa (2004, p. 222).

Portanto, cabe repetir mais uma vez, não se trata de uma esperança que se faz espera, resignada e passiva, de um silêncio mudo. Nem mesmo a esperança que passa pelo ideal, por um belo futuro utópico. Mas a esperança como aquela que proclama a vinda esperada daquilo que não existe ainda senão como esperança. Uma esperança do inesperado: afirmação do improvável, do impossível. Esperança que nos coloca diante da arte como diante do impossível que se espera sempre atingir. Esperança como aquela sobre a qual escreve Blanchot: “Quanto mais distante ou mais difícil é o objeto da esperança, tanto mais a esperança que o afirma é profunda e próxima de seu destino de esperança: tenho pouco a esperar quando aquilo que espero está quase a meu alcance” (BLANCHOT, 2001a, p.84). Nesse sentido a esperança encontra-se tão perto da escrita sobre arte: possibilidade daquilo que escapa ao possível.

Estamos atentos ao seguinte: perguntar o que pode uma escrita diante da arte é colocar-se diante do possível da linguagem. Mas estamos sensíveis a um sentido que Maurice Blanchot dá a essa palavra possível em sua relação com o poder: “A possibilidade, neste novo sentido, é mais do que a realidade: é ser, mais o poder do ser. A possibilidade estabelece a realidade fundando-a” (BLANCHOT, 2001a, p. 85). A palavra possível está, portanto, em relação com a palavra poder no sentido do ser, ou melhor, no sentido da potência, do que pode ser. Possível, aqui, não é o que é real, mas é a própria possibilidade de fundação da realidade, possibilidade que é germe de invenção, ato, acontecimento, em que se inventa a realidade, como o próprio possível. Mas aí nos encontramos diante de um grande paradoxo: o possível na linguagem está em relação com o impossível da arte. Segundo Tatiana Salem Levy (2011), o paradoxo da arte talvez seja o fato de sua realização residir na irrealização, ou para acompanhar o pensamento de Blanchot, na negação. Assim seria preciso negar o real para se construir a (ir)realidade fictícia. A “outra coisa” fundada pela arte em geral, é sempre, em relação ao real, irreal.

Perguntar o que pode uma escrita diante da arte, diante da imagem, seria assim entrar em relação com a potência: criar um possível, o possível da potência, não diante daquilo que é, mas daquilo que pode ser. Haveria, portanto uma ambiguidade característica dessa escrita que se coloca diante da arte, diante da imagem: precisamente o fato de ela revelar a presença de um desaparecimento, um visível tornado invisível pela arte, o que seria o mesmo que afirmar que a obra só se transforma em obra no espaço de seu desobrimento,

da ausência de obra, como escreve Blanchot (2011a). Pois há sempre um momento em que a potência escapa também à possibilidade: é quando ela entra em relação com o impossível. E o impossível cria uma medida diferente daquela do poder, cria a medida do outro, segundo Blanchot. Essa medida aparece diante do estranho, do estrangeiro, daquilo que não nos é familiar, daquilo que constituiria o fora.

Podemos pensar na arte como aquela que concentra diante de nós, diante de todos os nossos sentidos, tudo aquilo que nos é estranho, que nos coloca em contato com o estrangeiro, com o outro, com o fora. Nos encontramos aí diante da impossibilidade, um não-poder, que não é a negação do poder, mas a afirmação de um ponto em que o poder entra em relação com uma impossibilidade. Mas impossibilidade de quê, que impossível é esse? Segundo Blanchot “a impossibilidade não é nada mais do que a característica daquilo que chamamos tão facilmente de experiência, porque somente há experiência no sentido estrito, onde algo de radicalmente outro está em jogo” (2001a, p. 91). Podemos supor que a arte nos permitiria assim uma experiência do impossível, que nos lança ao outro, ao estrangeiro, ao fora.

Podemos então pensar que escrever sobre arte, diante da imagem, seria também fazer uma experiência do impossível, experiência que pode ser compreendida sempre como ficção, algo que nós mesmos fabricamos, inventamos, que não existe antes nem existirá depois do instante fugaz em que se faz acontecimento. Assim aquele que escreve sobre arte não se prenderia às palavras escritas, nem mesmo prenderia o objeto sobre o qual escreve a estas mesmas palavras. A escrita como experiência fabricaria antes um processo de desapossamento de si através do encontro com o outro, com o estrangeiro, como escreve Peter Pal Pelbart (2014). O desaparecimento do autor seria precisamente isso, um processo de dissolução do sujeito naquilo mesmo sobre o que ele escreve: experiência do ‘não ser’ que, no entanto, dá formas ao próprio ser enquanto aquele que quebra sua relação consigo mesmo, num desapossamento de si. Um poder que é afirmação da potência do possível diante do impossível que o impulsiona: a paixão pelo fora, de que nos fala Blanchot (2011a).

O desafio que se coloca com essa pergunta, “o que pode uma escrita diante da arte?”, está em arriscar pensar que escrever sobre arte, sobre uma obra de arte, escrever sobre a imagem – exercício feito pela crítica de arte, pela história e teoria da arte – este exercício,

precisamente, parte de uma experiência pessoal, mas não constitui o relato dessa experiência, já que a escrita seria, em si mesma, uma experiência, como podemos pensar com Blanchot, Foucault e Deleuze, no sentido mais radical que esse termo pode tomar, a saber: de uma transformação de si, de uma invenção de si. Despersonalizar esse processo não é negar a importância daquele que escreve, nem mesmo do artista, daquele que fez a obra sobre a qual se escreve, daquele ao qual uma imagem é referida. Não se trata de negar a existência do autor, dos sujeitos envolvidos na criação. Trata-se antes de estar atento a isso: a escrita não seria a reprodução de uma experiência vivida, mas a própria experiência ocorrendo em ato. A palavra não representando a imagem, a imagem não representando o objeto, não representando as coisas, nem estas acreditando-se imunes a um sujeito que lhes dê voz. Eles não estão um no lugar do outro, mas assumem, cada um, em ato, em um gesto, a criação, a invenção. Assim diante da arte, diante da imagem, não se escreverá outra coisa senão ficções. A palavra, sendo ela mesma imagem, também tomada como uma ficção.

Dessa maneira, acreditamos que essa pesquisa se situe no campo das investigações poéticas sobre arte, ainda que faça de seu percurso metodológico uma investigação teórica e conceitual. Sim, desejamos gerar uma (com)fusão nessa separação comumente feita entre uma pesquisa poética em artes visuais e uma pesquisa histórica, crítica e teórica, pois acreditamos que escrever sobre arte – seja sobre a obra, sobre o artista, sobre os processos de criação e de recepção – seria sempre criar, inventar.

Nos capítulos que se seguem, desejamos escavar entre as palavras como alguém que abre um buraco na terra para espreitar nessa fissura um vazio. Como em uma escavação arqueológica cuja tarefa é apenas percorrer um terreno para verificar as camadas que o compõe, em que não há um objeto a ser encontrado. Movimento em que, ao revirar as camadas, ao remexer o terreno, seria possível surpreender-se com aquilo que resta, com um esquecimento, mais do que com uma reminiscência. Não se escava a procura de alguma coisa, mas à espreita do que pode surgir. Como um bicho, um animal que chafurda a terra sentindo algum cheiro que não sabe exatamente reconhecer.

Para dispormos de um desenho dessa busca que nos lança a uma escavação entre as palavras, criamos a seguir um pequeno mapa, que deseja oferecer algumas pistas do caminho a percorrer. Esse caminho pretende nos levar da imagem à palavra, e destas à vida

entrelaçada à arte: à vida como obra de arte. É preciso admitir que a pergunta-problema a que nos lançamos – o que pode uma escrita diante da arte – talvez desenhe percursos já gastos pelo ir e vir das indagações em que arte nos coloca, mas não nos furtamos em recolocar algumas questões. Cabe aqui ainda dizer que na composição de nossa bibliografia nos orientamos mais por algum jogo com o acaso, em que as sensações diante das palavras nos envolveram tanto quando os conceitos. Fomos um pouco guiados pelo que escreve Paul Valéry: “É preciso uma boa cabeça para explorar os acasos felizes, dominar os achados, e terminar” (2012, p. 81). Não sabemos se a cabeça é boa, mas nos empenhamos em terminar. Por fim este era o desejo, também inspirado por Valéry: nenhuma estética, nenhuma crítica, ou o menos possível.

Vejamos o mapa:

Estamos no primeiro capítulo: *Começar: Busca Incessante*, nele procuramos pelas palavras que nos lançam a essa pesquisa, dando a ver um objeto que se dobra sobre ele mesmo: a escrita. Em um passo, chegamos ao capítulo dois, *Escavar, Escrever: Em Busca de um Método*, onde procuramos por instrumentos que nos ajudem na travessia da superfície da palavra, buscando nela o ponto em que se faz volume, profundidade, onde escrever seria o mesmo que escavar. Esse método é desenhado entre as palavras de pensadores cujos nomes se repetirão no decorrer da escrita, tornando-se eles mesmos, ou melhor, suas ideias, objeto de investigação: Blanchot, Foucault, Deleuze, Didi-Huberman, Walter Benjamin, Agamben, entre outros. Com estes autores procuraremos por uma forma que permita encontrar na escrita um lugar por onde fazer escoar a palavra em seu encontro com a imagem. Após esse percurso, podemos enfim seguir ao capítulo três: *O Fascínio da Imagem*, aqui as palavras de Maurice Blanchot fazem saltar o conceito de imagem que abraçamos nessa escrita. Conceito que por ser elaborado por um pensador cujo campo próprio de investigação é a palavra, nos oferece um modo especial de pensar a imagem em seu entrelaçamento com a escrita. Damos assim os passos necessários para chegar ao capítulo quatro, *Escrever e Olhar: Falar não é Ver*, onde investigamos em Blanchot e Foucault essa relação, que é não-relação, entre ver e falar, entre as visibilidades e os enunciados. Procurando ainda, com Agamben, por esse momento em que palavra e imagem colocam em questão a própria escrita da crítica sobre arte. Essa sequência nos encaminha ao capítulo cinco, *Escavar e Olhar: Quando Escrevemos o que nos Olha*, onde Didi-Huberman nos dá a ver esse momento em que, na história, na teoria e na

crítica sobre arte, a imagem encontra seu lugar como aquilo que dispara o pensamento, e a palavra encontra seu lugar crítico diante da imagem, o que a torna obra, trabalho da criação. E eis que no capítulo seis, *A Noite da Arte*, chegamos à obra, com Maurice Blanchot, através dos caminhos que nos levam da noite à *outra* noite, momento em que somos lançados ao lado de fora: encontro da arte com o pensamento. E com uma narrativa do artista Tony Smith, buscaremos com Didi-Huberman colocar a questão da experiência, assim como o lugar do desobramento, em Blanchot. A mesma narrativa de Smith ainda nos permitirá pensar a arte em sua relação com o contemporâneo, amparados pelo pensamento de Giorgio Agamben. Entramos agora no capítulo sete, *A Condição da Obra*, aqui Blanchot nos mostra que na obra o que é sua própria condição e exigência é o estar em obra. E finalmente, em um passo chegamos ao capítulo oito, *Um Buraco no Espelho*, aqui, num encontro entre Foucault, Velázquez e Agamben poderemos pensar o sujeito em sua relação com a obra, o que nos leva ao capítulo nove, *Sobre Habitar um Buraco em Obra*, em que esse sujeito se mostra em seu desaparecimento, o que dá a ver seu constante devir na obra: chegamos enfim à vida como obra de arte. Mas ainda um último contorno a traçar neste mapa desenha o capítulo dez, *Pensar o Impensável: a Experiência-Limite*, que diz do momento em que o sujeito coloca a si mesmo em questão. Aqui termina o mapa.

Poderá parecer, no curso dessa descrição sumária, que saltamos do problema que entrelaça a palavra e a imagem a uma investigação sobre as condições que dão possibilidade à criação da obra de arte, a uma investigação sobre os processos de criação. Entretanto, no decorrer de nossa busca, o que pretendemos dar a ver é que nesse encontro entre imagem e palavra o que se põe em jogo é o próprio sujeito, assim a escrita torna-se investigação sobre os processos de criação, mas no que estes dizem respeito à invenção de si: caminho que leva da arte à vida, e à vida como obra de arte. O que nos permite uma torção, uma dobra, em que o objeto de nossa busca torna-se o próprio buscar: buscar na arte uma potência à escrita, e na escrita uma potência à vida.

Assim nos lançamos ao risco de escrever sobre o escrever, de dobrar a palavra sobre ela mesma. E se “escrever sobre o escrever é o futuro do escrever”, como palavreia Haroldo de Campos (2004), então nos lançamos a uma tarefa que não tem começo, porque esse começo não tem fim, uma tarefa em que o desejo do começo é nunca começar, para jamais terminar. Donald Schüler em seu livro *Afrontar Fronteiras* (2012) escreve que “vazio é o

escrever sobre o próprio escrever”, isso porque, “suspensa sobre o vazio, ela [a escrita] inventa recursos imprevistos” (2012, p. 80-81). Em tal escrita não haveria memória, mas anulação da memória, não haveria busca por essências, mas silêncio: “a escrita que acontece sobre o silêncio. O silêncio com todas as possibilidades de ser. Não palavras lembradas, mas palavras inventadas. Palavras que inventam palavras” (2012, p. 80). Por isso, segundo Schüler, em tal exercício de escrita “nunca se vive algo, vive-se a própria vida” (2012, p. 80).

Dessa maneira, a escrita a qual nos lançamos nessa pesquisa, dobrada sobre ela mesma, quer dar a ver que palavra e imagem não estão em oposição, mas fazem entre si reentrâncias e dobras, abrem buracos. Pois no momento em que traçamos a primeira palavra dessa escrita no papel, um abismo diante de nós se abriu, e a palavra subitamente se transformou em imagem. Vejam bem: desenhemos aqui um círculo, escavamos esse círculo com as palavras na superfície do papel, e assim desenhemos uma palavra que não quer ser palavra, para interrogar a palavra em seu volume, para escavar a superfície do papel em sua profundidade: palavra buraco, imagem buraco: buraco que é existir.

Começar: Busca Incessante

– *Gostaria de saber o que você busca.*
– *Eu também gostaria.*

Maurice Blanchot

Começar. É preciso começar. Mas eis que ao começar, esse começo simplesmente torna-se tarefa do impossível. E nem sequer é decisão. Começar é palavra tão antiga, tão anterior a qualquer começo, que já não se pode começar. Qualquer começo antecede o começo. Também não se trata da palavra continuar. Ela pouco sabe como fazer para que este exercício que se prolonga já há tantos anos tenha aqui seu lugar. O começo é tão longínquo, um percurso tão extenso o precede que, ao começar, a sensação que se tem é de que esse começo nos é anterior e ao mesmo tempo posterior. Sim, é uma contradição, porque o começo não apenas oferece condições ao começar, mas com ele seremos, nessa busca incessante, eternamente começantes. No entanto, eis o verbo, a palavra precisa que se engendra no começo:

Buscar.

Talvez este exercício de escrever por meio de palavras que façam delirar a língua, esburacar a linguagem, tenha nesta palavra algum relampejo, como aquela pequena e breve explosão luminosa que se vê quando a pá encontra a pedra, num dilaceramento, choque violento em que a lâmina da primeira cai sobre a última e brilha num relâmpago, quando nos pomos a escavar um buraco.

Buscar. Mas o que se busca nessa pesquisa?

Em Maurice Blanchot (2001) encontra-se a ideia de que a escrita exige uma busca, e que esta busca é uma crise, e assim, o que é procurado nada mais é do que o giro da busca, que faz acontecer a crise: o giro critica. Àquele que procura no giro da busca, “encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar, que diz: ‘dar a volta em’”, assim, “encontrar é buscar em relação ao centro, que é o próprio inencontrável” (Blanchot, 2001, p.64). Talvez, neste exercício de escrita a que nos lançamos, não se faça nada mais que isto: arranhaduras, um contorno circular, que vai aos poucos dando forma a um buraco, em torno de um centro que, no entanto, jamais se atinge. Para Blanchot “o jogo da etimologia corrente faz da escrita um corte, um dilaceramento, uma crise” (2001, p.66), não apenas porque o instrumento para a escrita já foi o mesmo da incisão cirúrgica, o estilete, mas porque esse simples fato evoca uma operação cortante, uma carnificina ou uma espécie de violência: “a palavra carne se encontra na família dessa etimologia; assim como grafia é arranhadura” (BLANCHOT, 2001, p.66). Escrever, que estaria assim tão próximo de escavar, seria como esse gesto que faz acontecer a crise, e que abre, ao mesmo tempo, o giro da busca. Grafia que é arranhadura, corte nas palavras, incisão sobre o papel. Escavar, escrever e buscar, aparecem em uma

mesma linha, mesmo plano, e nesse exercício, que é um giro, o que importa é o que se põe em funcionamento, o que acontece no ato mesmo de escrever que é buscar. Por isso pode-se dizer que buscar é errar: “a busca seria então da mesma espécie que o erro. Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio. O erro é essa força árida que desenraiza a paisagem, devasta o deserto, estraga o lugar” (BLANCHOT, 2001, p.64). Buscamos assim um desenraizamento da palavra: erosões no pensamento.

Falar não é ver: afirmação de Maurice Blanchot que, como acreditamos, faz desenraizar a palavra que fala da arte. Em uma das passagens mais belas do livro *A Conversa Infinita: A Palavra Plural (palavra de escrita)* (2001), há uma troca de palavras, há um encontro, que se dá sob esse título: falar não é ver. Eis o que se passa: dois amigos conversam, sem discordar, mas sem jamais se confundir. Uma conversa que não contrapõe pensamentos nem coloca dois em oposição. Eles giram em torno de um centro invisível, muito presente, mas jamais alcançado, que faz falar o fora, como um lugar do pensamento. Eles fazem uma experiência do pensamento no ato mesmo de pensar enquanto conversam, experiência perdida que é pensar, porque ao falar, ao escrever, ao criar a imagem, a palavra que se pronuncia, que se escreve, a imagem que se cria, já não retém aquilo de que se fala, já não retém o objeto, ou aquilo em vista do que se criou uma imagem. A conversa infinita começa pela busca, se estende em torno da palavra e da imagem, para permitir ao pensamento dar-se conta deste fato tão simples e tão obscuro: falar não é ver. Palavra e imagem, jamais se confundem e, no entanto, estão infinitamente em encontro, mas neste encontro que é errância ou desencontro, pois como escreve Blanchot: “errar é provavelmente isto: ir ao desencontro” (2001, p.65). Palavra e imagem se encontram em seu desencontro. Errância de ambas diante do vazio que as envolve. Um nomadismo insistente. Um não-saber crônico. Assim, produzir um corte, e então um buraco, que é um círculo, um giro, uma busca, porque entre palavra e imagem se inserem estrangeiros, limites que não demarcam fronteiras, mas zonas de contaminação, espaços *entre*, de agenciamento, onde um lado de fora da linguagem, como escreve Deleuze (1997), habita cada estreito vão que é aberto.

É ainda em Blanchot que encontramos o “Olhar de Orfeu” (2011a, p. 186), olhar que marca igualmente nossa busca, pois trata de seu contorno. Olhar que escava a palavra em sua profundidade. Orfeu é aquele que desce ao mundo subterrâneo em busca de Eurídice.

Eurídice que é a inspiração de seu canto. Estas figuras míticas, que Blanchot vai buscar na cultura grega, oferecem a possibilidade de pensar a arte através da condição da busca, do fascínio, e da ausência. Para Blanchot, nesse movimento de busca de Orfeu a arte se configura como potência de abertura da noite, noite que em seu pensamento possui intimidade com a morte, não a morte como finitude, como interrupção da vida, mas, arriscando uma definição rápida, morte como paixão pelo negativo: a *outra* noite, sobre a qual escreve, para a qual daremos atenção em um capítulo especial. Importa saber aqui que o canto de Orfeu permite que a este seja concedida a entrada na noite, a abertura da noite, em busca de Eurídice. Segundo Blanchot, a busca de Orfeu envolve uma zona obscura em que recaem a arte, o desejo, a morte, e a própria noite:

Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite, pela força da arte, acolhe-o, torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite. Mas é para Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima da outra noite. (BLANCHOT, 2011a, p. 186)

Orfeu, no entanto, trai a lei que lhe dita a impossibilidade de voltar-se para Eurídice como condição para que ela possa voltar com ele para o mundo dos vivos. É por esse olhar que Orfeu a perde para sempre, vendo-a apenas por um breve instante. Instante em que seus olhos fitam nada mais do que um fantasma, uma aparição, uma imagem.

Para Blanchot, é importante ressaltar, Orfeu deseja ver Eurídice não quando esta está visível, mas quando está invisível, não como uma intimidade familiar, mas como uma estranheza. Orfeu quer olhar na noite o que a noite dissimula, a *outra* noite, a dissimulação que aparece. Orfeu quer vê-la na distância, na ausência, para tê-la no momento de sua aparição, no momento em que ela torna-se imagem. E seria em busca dessa potência dissimulada que Orfeu desce ao inferno: toda glória de seu canto e o desejo de uma vida feliz sob a claridade do dia são o sacrifício feito na noite em busca de Eurídice, em busca da arte. Nuno Ramos, em seu livro *Ó*, lança uma pergunta que nos lembra do mito de Orfeu, nos lembra do canto deste em busca de Eurídice: “porque a vida se vingava de quem a quer cantar?” Sem dar uma resposta, Nuno Ramos escreve algo que pode muito bem nos lembrar que por trás da traição de Orfeu, está o desejo de manter-se na espera:

Eu a traí pois só queria desejá-la, ter a chance de achá-la atraente, fisicamente atraente em cada minúcia natural ou industrial, queria dar uma alma e não um nome, um caráter a cada detalhe, mas sem uni-los por completo e funcional, sem achar equivalência entre o sopro de minha boca e o nó que carrego no peito, no topo do meu estômago, essa vontade de cantar e vomitar ao mesmo tempo, queria achar os pedaços do que comi (pelos olhos, não pela boca, minha refeição vem sempre pelos olhos) preservados no sopro de palavras que escapa de mim a cada instante, queria gostar de alguma coisa neutra, como um pão sem gosto envolvendo a maravilha minuciosa que perco minuciosamente, uma coisa neutra que torna contínua a desastrada euforia, deprimindo-a num batimento mais constante e previsível, mas que para mim já bastava, entenda, bastava se fosse oferecida, mas como acreditar se eu já sabia que antes do anoitecer eu seria expulso e o pão sem gosto para mim seria amargo, seria doce, mas sempre excessivamente saboroso? (RAMOS, 2008, p. 204-5)

Antes de anoitecer já saber que se será expulso, e o pão, essa refeição que vem sempre pelos olhos, doce ou amargo, seria sempre excessivamente saboroso.

Nesse olhar de Orfeu, portanto, a obra perde-se para sempre para que se afirme algo mais importante do que ela: a impossibilidade de retê-la. “A obra é tudo para Orfeu”, escreve Blanchot, “com exceção desse olhar desejado onde ela se perde, de modo que é também nesse olhar que ela pode superar-se, unir-se à sua origem e consagrar-se na impossibilidade” (2011a, p. 190). É à incerteza da origem que o Olhar de Orfeu entrega a obra, incerteza pois, diante da obra se estaria como que diante daquilo que se extingue, diante daquilo que de súbito se eclipsa ao olhar. É justamente aí, quando se pode fazer a experiência desmedida da profundidade obscura que envolve a obra, a experiência profunda de encontro com o vazio, com a noite, que a obra torna-se luz que brilha na escuridão, violência de movimentos contrários em que a obra não é unidade amortecida de um repouso. Essa experiência torna o artista dependente da obra como aquele que “vive ao morrer nela”, como escreve Blanchot (2011a, p. 247), e ainda como aquele que é desprovido de qualquer poder sobre a obra, sobre seus sentidos.

O olhar de Orfeu rompe os limites da obra, quebra a lei que a continha, para lhe entregar à incerteza incessante da origem: A obra é Orfeu, mas é também a potência adversa que a rasga e que reparte Orfeu – e assim, na intimidade dessa dilaceração tem origem aquele que produz a obra (o criador), assim como aquele que a consagra, a preserva,

escutando-a (o leitor)” (2011a, p.246)¹. Pois “a obra se faz também fora daquele que a produz”, como escreve Blanchot, e por isso, “todo rigor que possa ter sido depositado na consciência de operações meditadas, é logo absorvido no jogo de uma contingência viva que não é possível dominar, nem mesmo compreender” (BLANCHOT, 1997, p. 297). Ao criar a obra o artista abre espaço, ao mesmo tempo, para o desaparecimento. Por isso o criador é desprovido de poder sobre a obra, ele é antes por ela desapossado, e desapossado de si mesmo, ele não detém seus sentidos. Da mesma forma a leitura não ‘rediz’ a obra, mas a diz cada vez como nova, por isso a leitura faz também a experiência da origem. Para Blanchot autor e leitor estão em igualdade perante a obra e nela: “ambos únicos: só tendo existência por essa obra e a partir dela” (2011a, p.248).

Enfim, num salto, podemos pensar com Blanchot que escrever sobre uma obra de arte começa com o olhar de Orfeu: movimento do desejo, desejo de olhar a obra, e de a dizer no encontro desse olhar, de a consagrar pelo canto, como faz Orfeu com Eurídice. Por isso escrever sobre a obra é também a experiência de a perder, de apenas retê-la por um instante, como um fantasma. Escrever torna-se experiência de perda. E talvez, de modo mais dramático, escrever dá a ver a impossibilidade da própria experiência. E a obra torna-se apenas uma imagem fugidia que tentamos fracassadamente reter pelas palavras. Por isso talvez Blanchot insista que falar não é ver. Porque nesse movimento de dizer a obra, de escrever sobre ela, já não a vemos senão como aquilo que desaparece, como aquilo que jamais poderemos atingir. Não escrevemos sobre aquilo que vemos. Eurídice já não mais está ali. Escrever sobre arte é entrar em contato com a noite, como aquela em que, pelas sombras da escuridão, os objetos perdem seus contornos, e o sujeito perde a certeza de existir ao se lançar a seus desejos de encontro com a imagem. Tal seria nossa busca: investigar na escrita o momento em que encontramos o olhar de Orfeu.

¹ Gostaríamos de esclarecer que ao falarmos em leitor ou em leitura no decorrer desta escrita, muitas vezes por meio das palavras de Blanchot, como nesta citação que acabamos de ler, desejamos nos referir também à leitura de uma obra visual, à leitura de uma imagem. É, portanto a própria percepção que é compreendida como leitura, em um sentido benjaminiano, como nos possibilita pensar Salles, em seu artigo *Compreensão benjaminiana da percepção como “leitura”* (2010). Nessa perspectiva, não se trata de uma escolha que assuma uma compreensão semiótica da imagem. Segundo Salles, o símbolo é convenção arbitrária, pois o sentido não está dado, mas é construído pelo sujeito. A leitura, conforme essa concepção é, portanto marcada pelas condições históricas e sociais desse sujeito (SALLES, 2010, p. 61). Essa escolha pretende ainda manter em tensão essa relação que é não-relação entre palavra e imagem, a irredutibilidade de uma a outra, o que permite elevar a linguagem a seus limites – bordas que possibilitam a inquietação e o encontro.

Segundo Blanchot, a obra de arte diz essa palavra: começo. E a partir daí pretende-se dar a ela a possibilidade do ponto de partida da escrita, como o ponto de partida da história. Mas a obra, ela própria, não começa, ela é sempre anterior a todo começo, ela já está sempre terminada. Por isso escrevemos como quem escava dentro da noite, tateando no escuro das palavras a pergunta que não cessa de se fazer errância: o que pode uma escrita diante da arte?

Escavar, Escrever: Em Busca de um Método

O escrever, desvinculado do objeto e do sujeito, navega como resposta ao sujeito e ao objeto. Já que a vida não acena além da palavra, o próprio corpo verbal é vivo, circula como sujeito entre sujeitos, não sujeito a nada. Escrever não é recordar, não é armazenar, escrever é viver. Viver é projetar, lance no escuro jogo da vida, equilíbrio na borda do buraco.

Donaldo Schüler

Escrever seria como fazer uma escavação. As palavras seriam como a terra: por vezes seca, terreno pedregoso, sedimentado, outras tantas macia, ao menor movimento as mãos afundam, se confundem com ela. Algumas palavras, com sua aridez, deixam a letra dura, o pensamento espesso. Outras acariciam a superfície do papel em sutis linhas profundas, expandem o pensamento. Escavar a terra seria, de algum modo, como arar a terra, lavrar. Não necessariamente para semear, pelo contrário, essa escavação apenas remexe camadas, revolve o terreno. Talvez antes revolve a terra para aguardar que o inço, a erva daninha brote e se alastre, como aquela que duvida dos jardins bem ajustados.

E se escavar a terra seria como escavar as palavras, escrever seria como oxigenar a linguagem, aerar a superfície de um texto, abrindo pequenos buracos, procurando por um delírio da língua. Como sugerem Gilles Deleuze e Félix Guattari, “já que o vocabulário é ressecado, fazê-lo vibrar em intensidade, opor um uso intensivo da língua a todo uso simbólico, ou mesmo significativo, ou simplesmente significante”, e assim “escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca”, arrancar da própria língua uma “literatura menor, capaz de escavar a linguagem, e de fazê-la escoar” (DELEUZE; GATTARI, 2014, p.39). As palavras seriam assim um instrumento de escavação, algo como uma enxada ou uma pá. Junto às combinações possíveis das palavras se escava um buraco, para deixar escapar uma linha intensiva, para abrir uma fissura, permitir respirar.

Escavar a terra é perfurar suas camadas, atravessar diferentes estratos que compõe seus volumes, suas densidades, texturas e cores. Geologia que marca a passagem de outros tempos. Escrever, neste exercício que aproximamos da escavação seria, portanto, algo como escavar a linguagem, atravessar seus estratos. Estratos que seriam compostos, por sua vez, por diferentes formações históricas, distintas camadas sedimentares que se agregam, mais do que se acumulam, dentro de um mesmo estrato, e que vão assim compondo a linguagem, compondo o campo do que podemos ver e falar. Segundo Michel Foucault, em sua *Arqueologia do Saber* (2007), ver e falar constituem regimes de saber: campos de visibilidade e dizibilidade. As visibilidades diriam respeito não diretamente às coisas visíveis, mas àquilo que cintila entre coisas e objetos, àquilo que se dá a ver por um instante muito breve, como uma faísca que escapou do fogo em meio à noite, ou um vaga-lume a pirilampear na escuridão. E a dizibilidade, por sua vez, não se refere diretamente à fala ou às palavras, mas

seria como uma voz rouca entre as palavras, um murmúrio das mesmas, aquilo que salta entre elas como um grito emudecido, ou um silêncio repleto de vozes.

Seria de certa forma sobre o campo do visível e do dizível que essa escavação encontraria seu sítio. Porque escavar esse buraco, aqui, não seria procurar por objetos ou palavras em algum fundo de ocultamento, não seria trazer à tona algo que estaria escondido ou não dito, mas espreitar entre as lacunas e fendas aquilo que não se embaraça com as significações. O visível não se confundindo com os elementos visuais, nem com os objetos, e o dizível não se confundindo com as palavras. Segundo Deleuze, em seu livro sobre Foucault:

As visibilidades não são formas de objetos, nem mesmo formas que se revelariam ao contato com a luz e com a coisa, mas formas de luminosidade, criadas pela própria luz e que deixam as coisas e os objetos subsistirem apenas como relâmpagos, reverberações, cintilações. (DELEUZE, 2013, p.61)

Como escreve René Magritte em uma carta a Michel Foucault, “há o pensamento que vê, e que pode ser descrito visualmente” (MAGRITTE, 1988, p. 82). Proposição aparentemente complexa, mas que pode encontrar ressonância com esta definição: as visibilidades – ou ainda aquilo que salta ao olhar quando estamos diante de um objeto, e mesmo de uma obra de arte, de uma imagem – não se definem pela visão, mas são complexos de ações e de paixões, de ações e de reações, de complexos multissensoriais que vêm à luz (DELEUZE, 2013, p.61). Nesse sentido compreendemos que há o pensamento que vê. De outro modo, há o pensamento que pode ser descrito visualmente, nesse caso, “o enunciado não é imediatamente perceptível, sempre estando encoberto pelas frases ou pelas proposições. É preciso descobrir o seu ‘pedestal’, poli-lo ou mesmo moldá-lo, inventá-lo” (DELEUZE, 2013, p. 27). Seria preciso, portanto, abrir as palavras, as frases e as proposições, abrir as qualidades, as coisas e os objetos para fazer saltar seus enunciados e visibilidades: tal seria a tarefa da arqueologia, elaborada por Michel Foucault.

O saber consistiria, portanto, no entrelaçamento destes estratos: o visível e o enunciável. No entanto, para Foucault, não há campo de saber que não engendre relações de poder. Por essa razão o pensamento foucaultiano está marcado pela questão do poder. O poder seria a causa pressuposta do saber, ou seja, não há saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder, e não há relação de poder sem constituição

correlata de um campo de saber. O saber passaria ao ato por uma efetuação do poder, por um jogo de forças. Deleuze afirma:

Erro, hipocrisia, crer que o saber só aparece onde são suspensas as relações de força. Não há modelo de verdade que não remeta a um tipo de poder, nem saber ou sequer ciência que não exprima ou não implique ato, um poder se exercendo. Todo saber vai de um visível a um enunciável, e inversamente, todavia não há forma comum totalizante, nem mesmo de conformidade ou de correspondência biunívoca. Há apenas uma relação de forças que age transversalmente e que encontra na dualidade das formas a condição para sua própria ação, para sua própria atualização. (2013, p.48)

A definição de poder que Deleuze nos oferece seria, portanto a seguinte: “o poder é uma relação de forças, ou melhor, toda relação de forças é uma relação de poder” (DELEUZE, 2013, p.78). Compreendemos que o poder não é uma forma, como por exemplo, a forma-Estado. E a força não está nunca no singular, ela tem como característica estar em relação com outras forças, de forma que toda força já é relação, isto é, relação de poder: “a força não tem objeto nem sujeito a não ser a força. É uma ação sobre a ação, sobre as ações eventuais, ou atuais, futuras ou presentes, é um conjunto de ações sobre ações possíveis” (DELEUZE, 2013, P.78).

É assim que, através dos regimes de força, se desenham estratégias que conectam saber e poder. Por isso, em uma topologia moderna, como assinala Deleuze, não haveria mais um lugar privilegiado como fonte do poder, não se poderia mais acertar sua localização pontual. Isso porque o poder não é atributo, mas relação: “a relação do poder é o conjunto das relações de forças, que passa tanto pelas forças dominadas quanto dominantes, ambas constituindo singularidades” (DELEUZE, 2013, p. 37). O saber, portanto, diz respeito às duas grandes condições formais, ver e falar, luz e linguagem: “ele é, pois, estratificado, arquivado, dotado de uma segmentaridade relativamente rígida” (DELEUZE, 2013, p.81). O poder, ao contrário, é diagramático: “ele mobiliza matérias e funções não-estratificadas, e procede através de uma segmentaridade bastante flexível” (DELEUZE, 2013, p.81). O poder passa por pontos muito singulares que marcam, a cada vez, a efetuação de uma força, a ação ou reação de uma força em relação às outras. Por isso o poder não se confunde com um sujeito. Como escreve Deleuze, “o poder passa por afetos como estados de poder sempre locais e instáveis”, e ainda: “as relações de poder não emanam de um ponto central ou de um foco único de soberania, mas vão a cada instante ‘de um ponto a outro’ no interior de um campo

de forças, marcando inflexões, retrocessos, retornos, giros, mudanças de direção, resistências” (2013, p. 81). As relações de poder constituem espécies de estratégias anônimas, por isso são quase mudas e cegas, pois escapam às formas estáveis do visível e do enunciável. Por isso as relações de poder não são conhecidas.

Mas porque nos interessam estas relações entre saber e poder, e os regimes de força nelas engendrados?

Compreendemos que ao escrever sobre arte estamos também gerando saberes. Saberes, portanto, entrelaçados a tramas de um determinado poder, que localiza lugares ao objeto dentro do discurso, que localiza lugares ao sujeito dentro do discurso. Ao escrever estamos entrelaçados às relações de força que compõe o saber, que dão condições de possibilidade a que um determinado poder se efetue naquilo que é dito, sobre aquele de que se fala, e mesmo naquele que fala. Ao escrever sobre arte não escapamos desse jogo de forças que põe em cena um poder se efetuando. No entanto, ao inverter o foco tradicional do saber, não colocando mais o sujeito como centro, o sujeito como aquele que escava para revelar um objeto, compreendemos o sujeito como aquele que é também escavado, um sujeito esburacado por esse exercício de escavação. Ou melhor, não se negligencia nem sujeito, nem objeto, mas se compreende que ambos são corpos esburacados por essa escavação, ambos sofrem arranhaduras, e recebem as marcas das incisões feitas, respiram com os vazios encontrados e fabricados. Compreende-se assim que acreditar possível uma neutralidade é ter os olhos abertos para não ver, ou tornar-se cego por uma luz muito intensa. Foucault é quem, enfim, inverte o problema tradicional:

Não mais colocar a questão: como a liberdade de um sujeito pode se inserir na consistência das coisas e lhes dar sentido, como ela pode animar, do interior, as regras de uma linguagem e manifestar assim as pretensões que lhe são próprias? Mas antes colocar essas questões: como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso. (FOUCAULT, 2012, p. 28)

Se diante dos saberes – que não são outra coisa senão formações históricas constituídas por práticas formais de enunciados e visibilidades, segundo Foucault – o sujeito é visto como sujeitado à ordem do discurso, no campo das relações de forças a sujeição se

redobra, tendo em vista um poder que atua por estímulo, incitando forças, extraindo dos corpos ações em que se desdobram afetos: é a capacidade de afetar e de ser afetado das forças. Segundo Auterives Maciel Jr. (2013) é diante da ideia de que o poder, como relação de forças, funciona sempre como produtor de afetos, que a resistência aparece para Foucault como um terceiro poder das forças:

Se as forças se definem segundo o poder como um afetar e um ser afetado, resistir é a capacidade que a força tem de entrar em relações não calculadas pelas estratégias que vigoram no campo político. A capacidade que a vida tem de resistir a um poder que quer geri-la é inseparável da possibilidade de composição e de mudança que ela pode alcançar. Resistir é, neste aspecto, o oposto de reagir. Quando reagimos damos resposta àquilo que o poder quer de nós; mas quando resistimos criamos possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas. Resistir é, neste aspecto, sinônimo de criar. (MACIEL JR., 2013, p. 2)

Ao lançar-nos a uma busca que quer interrogar o que pode uma escrita diante da arte, o fazemos compreendendo que é preciso resistir. Resistir às estratégias de captura da arte dentro da linguagem, resistir à própria linguagem como captura, resistir às estratégias que querem *cultivar* a arte como um bem dentro da cultura, dando-lhe um lugar fixo dentro dos regimes de saber, restringindo sua ação através dos regimes que compõe o poder. Resistir a um discurso sobre arte que acredita possível um sujeito, um artista empreendedor de si mesmo, obediente às lógicas ditadas pelo mercado, pelo capital, às lógicas ditadas por uma linguagem dominante. Isso porque a arte não obedece às categorias que compõe o saber sem ao mesmo tempo as desestabilizar, colocando as mesmas em um encontro que é desencontro, em um choque: “falar não é ver”, como escreve Maurice Blanchot (2001). A arte lança a linguagem a seu limite, a um lado de fora dela mesma.

“O que faz uma linguagem?” nos pergunta José Gil, em seu livro *A Arte como Linguagem* (2010), para em seguida responder: “as sensações vivem num caos e a linguagem ordena-as” (GIL, 2010, p. 45). Essa ordem corta o caos, segundo Gil, e permite uma expressividade maior, ou uma multiplicidade de expressividades: é o que faz a sintaxe, ou a gramática. O limite de que falamos acima, não está, portanto, fora da linguagem, ele é o seu fora, isso porque a própria linguagem faz saltar seus enunciados e visibilidades, ou suas visões e audições não-linguageiras, como escreve Deleuze em *Crítica e Clínica* (1997). Ou seja, a própria linguagem comporta furos, rasuras, rasgos e buracos em sua espessura, que a abrem a um lado de fora – um lado de fora da linguagem, como escreve Deleuze (1997).

É preciso ainda afirmar que resistir aqui significa fazer frente ao excesso das imagens, ao excesso das palavras, para dobrar as forças em direção a seu lado de fora, ao pensamento. Como fala a artista Edith Derdyk (2014), que tem sua pesquisa dedicada às relações entre palavra e imagem nas artes visuais, vivemos um momento de incontinência visual e também de incontinência da palavra, o que não supõe que sejamos capazes de refletir sobre essas produções:

Hoje em dia a gente vive sob o signo da incontinência visual. Nunca se produziu tantas imagens, mas isso não quer dizer que as pessoas sejam alfabetizadas visualmente. Existe um jorro de imagens, uma bolha de produção [...]. As pessoas vão a shows e imediatamente já começam a fotografar, numa ânsia de capturar a passagem do tempo. Então, na verdade, penso que é uma outra coisa que está sendo levantada aí, nessa inflação da presentificação do tempo. E não necessariamente essa produção de imagens significa que as pessoas estejam alfabetizadas visualmente. E a mesma coisa com a palavra. Nunca se escreveu tanto. O próprio facebook, ou o twitter, são exemplos disso, exigindo inclusive um esforço sintético de escrever em um número determinado de caracteres, dando conta de uma notícia, de uma experiência. Mas isso também não valida que a pessoa esteja pensando na linguagem. Então eu acho que estamos vivendo um momento que pede um movimento de enraizamento, porque a fluência já existe, e existe de tal maneira, até nessa linguagem rizomática de superfície, que pede, ao mesmo tempo, um tempo de parada, um tempo de pouso pra refletir. (DERDYK, 2014)

Derdyk, nos ajuda a dar voz a esse momento do contemporâneo em que, ao mesmo tempo em que se tem mais acesso à imagem, seja à sua observação ou à sua produção (vide o exemplo da fotografia), menos capacidade de leitura dessas imagens parece haver. E o mesmo ocorre com a palavra, com a escrita. Esse frenesi de produção nos faz pensar em um fazer desconectado da experiência, ou em uma experiência desconectada do pensamento, o que seria, talvez, o mesmo que a ausência de experiência, reflexões que desenvolveremos adiante em nosso texto.

É diante dessa questão que o pensamento de Giorgio Agamben nos traz alguns problemas, e um exemplo próximo ao de Derdyk. Em seu livro *Infância e história – destruição da experiência e origem da história* (2005), ele escreve o seguinte:

Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra (digamos, o Pátio de Los Leões, no Alhambra), a esmagadora maioria da humanidade recusa-se a experimentá-las: prefere

que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas. (AGAMBEN, 2005, p. 23)

Entretanto, para Agamben, isso não significa dizer que não existam mais experiências, mas que estas se efetuariam fora do homem, e ainda que não se trata de deplorar esta realidade, mas de constatá-la. O que Agamben parece ter em vista aqui é a possibilidade de buscar neste fato o “germe para uma experiência futura”, para um “novo programa filosófico”, como ele mesmo afirma. Ou seja, Agamben aponta para o pensamento, assim como o faz Edith Derdyk ao afirmar que seria necessário criar uma pausa, uma parada para a reflexão.

Nossa aposta, nessa escrita, aponta para o silêncio, que quer abrir um buraco: rasura que é pausa. Como se constrói um buraco na linguagem? Como escavar nas palavras e nas imagens uma fissura, um escoadouro, um buraco que as abra a um lado de fora? Fora onde as forças encontram-se em devir, em metamorfose constante. Fora que nos lança àquilo que não é visível, que não está dito e que por isso mesmo não deixa de fazer ver e falar, incessantemente, que coloca o pensamento em movimento.

Assim o conceito de fora, que encontramos no pensamento de Foucault, Blanchot e Deleuze, se torna central nessa busca. No entanto, é preciso admitir desde já que este é um conceito difuso, que escapa entre as palavras que tentam lhe dar contorno. Não encontramos para ele uma definição clara. O fora é como a noite. Dentro dela as coisas perdem seus contornos visíveis, tornam-se para nós, ao mesmo tempo, silêncio e inquietação. Para Deleuze o fora se movimenta em grandes linhas. Podemos supor, como linhas de uma grande rede de pesca. Podemos agarrar suas pontas, e com elas envolver o mar, mas também nestas linhas podemos nos enredar, se num descuido desejamos interromper o fluxo que as leva de um lado a outro ao sabor da maré. Somente podemos nos agarrar a estas linhas, sem nunca organizar o fluxo que as coloca em movimento. Sobre as linhas do fora Deleuze escreve o seguinte:

É difícil falar disso. Não é uma linha abstrata, embora ela não forme nenhum contorno. Não está no pensamento mais do que nas coisas, mas está em toda parte onde o pensamento enfrenta algo como a loucura ou a vida, algo como a morte. Miller dizia que ela se encontra em qualquer molécula, nas fibras nervosas, nos fios da teia de aranha. Pode ser a terrível linha baleeira da qual nos fala Melville em *Moby Dick*, que é capaz de nos levar ou nos estrangular quando ela se desenrola. Pode ser a linha da droga para Michaux, o “acelerado linear”, a “correia do chicote de um charreteiro em fúria”. Pode ser a linha de um pintor, como as de Kandinsky, ou aquela que

mata Van Gogh. Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força. Essas são as linhas que estão para além do saber (como elas seriam “conhecidas?”), e são nossas relações com essas linhas que estão para além das relações de poder (como diz Nietzsche, quem gostaria de chamar isso de “querer dominar?”). Você diz que elas já aparecem em toda a obra de Foucault? É verdade, é a linha do fora. O fora, em Foucault como em Blanchot, a quem ele toma emprestado esse termo, é o que é mais longínquo que qualquer mundo exterior. Mas também o que está mais próximo que qualquer mundo interior. Daí a reversão perpétua do próximo e do longínquo. O pensamento não vem de dentro, mas tampouco espera do mundo exterior a ocasião para acontecer. Ele vem desse fora, e a ele retorna; o pensamento consiste em enfrentá-lo. A linha do fora é nosso duplo, com toda alteridade do duplo. (DELEUZE, 1998, p. 136-137)

Vemos assim uma intimidade entre o fora e o pensamento. O fora como algo que se experimenta, que acontece ao pensamento, mas que não se pode reter, pois escapa ao poder, à dominação. Ao contrário do que se costuma afirmar, pensar não é o exercício inato de uma faculdade, mas um exercício que deve acontecer ao pensamento, segundo Deleuze (1998). Se pensar é algo que cabe ao domínio das forças, ao espaço do fora, é porque está relacionado ao encontro das forças: é preciso afetar e ser afetado para poder pensar. Por isso o fora está em relação com as forças, mas como uma dobra destas sobre elas mesmas. Dobrar as forças seria assim criar um lado de fora, escapar ao poder: pensar. O pensamento como resistência. Como afirma Tatiana Salem Levy, em seu livro *A experiência do fora* (2011):

O pensamento é, portanto, produtor de diferença e não de similitude. Pensar, enquanto experimentação, faz advir o novo, uma vez que cria novas possibilidades para a vida, novas possibilidades de vida. [...] Pensar é resistir, é combater, é criar novos modos de existência. Pensar diz respeito à vida, à criação de “uma vida...”. (2011, p. 129)

Nessa perspectiva, escrever sobre arte, escrever diante da imagem, seria provocar o pensamento a resistir, fazer uma força dobrar-se sobre si mesma, fazendo escapar um poder se efetuando, para que seja possível ao pensamento encontrar-se com um lado de fora. Ou seja, escrever sobre arte, diante de uma imagem, não seria dar à arte uma possibilidade de compreensão, de apaziguamento. Tampouco seria embrenhar-se e dissolver-se no turbilhão do fora, pois, como escreve Peter Pal Pelbart, “a passagem desse jogo com o Fora (próprio do pensamento do Fora) para a exposição nua ao Fora é o salto da turbulência para o turbilhão, para a loucura” (1989, p. 183). Escrever sobre arte seria criar novas possibilidades de vida à obra, e assim, novas possibilidades de vida à própria vida.

Cumpra para isso afirmar que escrever sobre uma obra, diante de uma imagem, não seria responder a um enigma, mas mantê-lo aberto, não seria encontrar a chave secreta da interpretação, mas criar uma chave, como escreve Blanchot: “Quantas chaves: cada uma delas apenas útil àquele que a forjou, e só abrindo uma porta para fechar outras” (2010, p. 177). Escrever diante da arte seria colocar-se num espaço intervalar, num espaço de suspensão, provisoriedade, instabilidade e incompletude: expor-se ao fora. No entanto o que se produz é um corte, como vimos com Gil, como vimos com Blanchot: a escrita como corte. Esse corte, que é incisão, escavação, abre um espaço intervalar, um buraco.

Uma escrita sobre arte pede ainda que se tenha cautela quanto à sedução da forma. Como alerta Edson de Sousa: “deve-se estar atento para que a sedução da forma não cegue a capacidade crítica e de leitura do mundo, não fetichizando, assim, o objeto”, pois quando se faz do objeto um fetiche, “simplesmente se anula a força do ato que lhe deu origem”, e mais, o fetiche produz um saber sobre o objeto, “saber que enclausura a verdade, tentando reequilibrar nosso desamparo diante do mundo” (Sousa, 2004, p. 225). Uma escrita que procure se afirmar como criação, reintroduziria, portanto um “campo de resistência à força silenciadora desse saber”, como escreve Sousa (2004, p. 224).

Deleuze, Foucault e Blanchot, buscam na arte a possibilidade de outra forma de experiência ao pensamento que não se baseie mais no domínio da representação, que não subordine mais a imagem a similitude. Essa experiência do pensamento deixa de ser representada para ser real. A experiência da escrita seria, dessa forma, a própria experiência do pensamento, e por consequência, uma experiência do fora. Enquanto ver e falar são as formas dos estratos e por isso as formas da exterioridade, pensar, ao contrário, se dirige a um lado de fora que é sempre informe. Precisamente aqui Foucault se encontra com Blanchot, pois para ambos “pensar cabe ao lado de fora, na medida em que este, ‘tempestade abstrata’, mergulha no interstício entre ver e falar” (DELEUZE, 2014, p. 94). O pensar passa a ser uma exposição às forças, ao acaso, algo que se dá no intervalo, no entre, no espaçamento.

Nesse sentido, como escreve Tatiana Salem Levy, “pensar constitui uma experiência, mas uma experiência impessoal, que não se prende à consciência de um sujeito: a experiência própria da criação. Não sendo natural, nem a expressão de um sujeito, o pensamento diz respeito à relação com o fora” (2011, p. 128). E se pensar é criar, é porque faz nascer o que

ainda não existe, em vez de simplesmente representar o que já está dado. O grande perigo da experiência da arte, ou da experiência do pensamento (já que os signos da arte nos forçam a pensar), é justamente o fato de ela romper com a harmonia do senso comum, desestabilizando nossas certezas.

Aquele que escreve sobre arte, diante da imagem, se empenharia em uma busca da origem, do vazio inicial. Não a origem como sinônimo de começo, mas ao contrário, origem a partir da qual nada pode começar, porque tudo já é começo. Escrever, assim, seria encontrar o ponto em que a escrita torna-se criação, recuperando uma presença que lhe é anterior, e que é preciso excluir para que se possa falar dela. Escrever, assim, seria algo como manter a obra em origem, fazendo dela o ponto em que uma nova experiência de origem possa se realizar. Como observa Tatiana Salem Levy, “a origem é o extremo que a arte pode esperar, e a exigência última da escrita é a de que o escritor retorne sobre ela” (2001, p. 33). Ao escrever sobre uma obra, sobre uma imagem, se produziria uma outra obra, e não uma explicação, uma verdade que permitiria uma compreensão da imagem. Escrever sobre arte seria assim dobrar as forças. Uma dobra no saber, uma dobra no poder.

Por isso, nesse exercício de escavar e escrever, a linguagem seria ao mesmo tempo o lugar onde se escava, um “ter-lugar”, e o instrumento próprio dessa escavação. Instrumento que, como uma pá, serve aos buracos por abrir. Para o pensador francês Georges Didi-Huberman há nessa noção de “ter-lugar” – que pode ser também entendida como acontecimento – uma inseparabilidade entre agente, ação e resultado, onde cada tempo (presente, passado e futuro) de uma obra – e igualmente de uma escrita, como podemos supor – persiste nos outros, envolvendo-se nos mesmos e alimentando-se deles. Portanto, trata-se de procurar nessa escavação, nessa escrita, por um “estado de presença” ou um “estado nascente”, como nos sugere Didi-Huberman em *Ser Crânio* (2009, p. 53), onde a escavação não acontece com vistas a um passado remoto que se quer trazer à luz, nem a um futuro que se deseja alcançar como resultado, mas a algo como um encontro anacrônico dessas camadas temporais que se dá no presente. Experimentar enquanto se escava, enquanto se escreve. Esse “estado nascente”, conceito que Didi-Huberman empresta de Walter Benjamin, nada tem a ver com uma nostalgia exclusivamente orientada na busca de uma origem, pensada como fonte perdida daquilo que se investiga, como fonte de origem do objeto. O estado nascente seria antes uma atualização de memórias vividas num momento

presente, que fabrica, ao mesmo tempo, passado, presente e futuro. Walter Benjamin, em um de seus aforismos intitulado *Escavando e Recordando*, oferece uma dica precisa:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (BENJAMIN, 1997, p. 239)

E como ainda continua Benjamin, não basta indicar as camadas das quais se origina um achado, mas também, antes de tudo, dar a ver aquelas outras que foram atravessadas anteriormente, fornecendo uma imagem daquele que se lembra, daquele que escava. Escavar, escrever, para dar a ver uma obra e um sujeito em constante movimento, presentes nas diferentes camadas revolvidas por esse exercício de escavação, de escrita, que envolve mesmo aquele que escava e escreve entre texturas e volumes, fendas e fissuras, entre buracos, que marcam forças, intensidades atravessadas nos diversos níveis escavados.

Ao nos lançarmos a uma busca que quer interrogar o que pode uma escrita diante da arte nos interessa pensar a obra e o sujeito em seus processos, em seus devires. Não interessando uma obra determinada, ou um nome, mas aquilo que faz o encontro destes com a arte. É preciso ressaltar, remexer a terra, revolver as palavras, escavar, não seria sair à procura de um começo, mas por como começar. Não se trata de atingir o lugar de origem, o ponto exato da partida, mas antes de tentar permanecer “próximos à origem”, em sua presença. É o que escreve Giorgio Agamben em seu livro *O Homem sem Conteúdo* (2012): originalidade significa “proximidade com a origem”, assim “uma obra de arte é original porque se mantém em uma particular relação com sua origem, na medida em que ela é produzida na presença, no ato não passível de ser repetido da criação estética” (AGAMBEN, 2012, p. 105). Em toda invenção, em toda criação, se faria, portanto, uma construção de origem. A palavra origem, dessa forma, não remete a um sujeito, nem a um momento histórico específico. Ela remete antes a esse “estado de presença”, estado porque não se refere a uma fixação temporal, mas a um movimento de invenção, de criação: estar em origem. Ou seja, aqui a palavra origem não remete a um nome, a um objeto, mas a um processo que os coloca em movimento.

Michel Foucault, assim como Maurice Blanchot, denunciam toda ‘personalogia’ linguística para situar os lugares do sujeito na espessura de um murmúrio anônimo. Isso porque não é necessário ser alguém para produzir um enunciado ou mesmo uma visibilidade: “o enunciado [e a visibilidade] não remete a nenhum cogito, nem a algum sujeito transcendental que o tornasse possível, nem sequer a um eu que o pronunciasse pela primeira vez (ou o re-começasse), nem Espírito do Tempo a conservá-lo, propagá-lo e recortá-lo” (DELEUZE, 2013, p. 16). No entanto existem ‘lugares’ do sujeito para cada enunciado, lugares por sua vez, bastante variáveis, precisamente porque enunciado e visibilidade compõem-se de um acúmulo através do qual se conservam, se transmitem ou se repetem. Por isso seria preciso recolocar a noção de origem, porque um enunciado e mesmo uma visibilidade se conserva em si, em seu espaço, e vive enquanto esse espaço durar ou for reconstituído. Como sugere Tatiana Salém Levy, “repensar as noções de sujeito e de história, e com elas as de autor, verdade e origem, são gestos fundamentais quando se quer conceber uma nova maneira de pensar” (2011, p. 128). Isso exige o abandono das certezas que constituem a nossa cultura e dos princípios que regem a nossa história. Por isso escrever, nesse sentido, supõe uma resistência.

Nessa perspectiva, nesse exercício de escavação, a escrita, em vez de ir de uma exterioridade topológica aparente em direção a uma interioridade daquilo que é visível e mesmo enunciável, precisaria conjurar essa ilusória interioridade para levar as palavras a uma exterioridade constitutiva: ao lado de fora. Existe, portanto primeiro o lado de fora como elemento informe das forças, aquilo que faz uma força se dobrar sobre ela mesma. As forças por sua vez vêm do lado de fora, elas se prendem ao lado de fora. Seria este lado de fora que misturaria estas relações, traçaria diagramas, como escreve Deleuze (2013).

E o que seria um diagrama?

Um diagrama é um desenho, um esquema ou mapa que marca as passagens, que marca os pontos em que uma força se exerce. O diagrama seria a exposição das relações de força que constituem o poder:

Um diagrama é um mapa, ou melhor, uma superposição de mapas. E, de um diagrama a outro, novos mapas são traçados. Por isso não existe diagrama que não comporte, ao lado dos pontos que conecta, pontos relativamente livres ou desligados, pontos de criatividade, de mutação, de resistência; e é

deles, talvez, que será preciso partir para se compreender o conjunto. É a partir das “lutas” de cada época, do estilo das lutas, que se pode compreender a sucessão de diagramas ou seu re-encadeamento por sobre as descontinuidades. Pois cada um deles mostra como se curva a linha do lado de fora de que falava Melville, sem começo nem fim, linha oceânica que passa por todos os pontos de resistência e que faz rodar, entrechoca os diagramas, sempre em função do mais recente. [...] Daí a tripla definição de escrever: escrever é lutar, resistir, escrever é vir-a-ser; escrever é cartografar. (DELEUZE, 2013, p.53)

Para Deleuze, portanto a escrita se empenha em uma luta, uma resistência, que é abertura a um vir a ser – ou a um ainda-não, como nos sugere Ernst Bloch (2005) – a um devir. Escrever seria assim conectar em um mapa os diagramas que expõe as forças que constituem um poder. Por isso escrever é cartografar. Pois a escrita serve a uma estratégia de resistência: ao mapear as lutas e estilos de lutas de cada época, ao conectar os pontos que podem parecer livres ou desligados, ao expor as mutações, as descontinuidades, ao fazer se entrechocar os diagramas, as relações de força que compõe o poder, a escrita cria um mapa – sempre provisório, é preciso reafirmar – que permite percorrer uma topologia. Se o diagrama é um mapa das relações de força, a escrita, como aquela que faz saltar as visibilidades e enunciados, ponto em que uma força se dobra sobre a outra, se torna trabalho cartográfico.

Ao escavar a terra criamos uma fissura nas camadas que compõe um estrato e ao mesmo tempo expomos o jogo de forças que o compõe. Ao escrever criamos um corte na linguagem, expondo as linhas de força que compõe um saber. Por isso escavar e escrever estão em contato tão estreito. Por isso escrever é criar dobrando as forças, fazendo das mesmas um ponto de resistência, de luta, de devir.

Nesse exercício a que nos lançamos – escavar entre as palavras o que pode uma escrita diante da arte, diante da imagem – compreendemos ainda que não se podem abandonar as paixões, as sensações que se experimenta no gesto que põe a escrita em movimento, pois essa escavação quer percorrer as camadas que constituem os estratos, que produzem um determinado saber sobre a arte, procurando mapear sensações. Acreditamos que escrever sobre arte, diante da imagem, é dobrar uma paixão em duas. Duas obras. Uma escavação que cria um buraco: um lado de dentro como dobra do fora, e um lado de fora como dobra de um lado de dentro. O buraco como uma dobra. Dobra na escrita, dobra que é, ao mesmo tempo, palavra e imagem. O problema que desejamos cercar nessa escavação se oferece como um centro inacessível e que nunca cessaremos de buscar, ele não se define a

partir de uma interioridade – nem de um nome ou de uma obra. Antes desejamos espreitar essa exterioridade que constitui o sujeito, e que constitui uma obra, um lado de fora que, no entanto não é o avesso do dentro, mas uma dobra. Esse lado de fora é como um buraco: ainda que dê a ver várias camadas não remete a um interior, mas a uma abertura ao exterior.

Eis algumas questões que podemos colocar: como procurar no pensamento um lado de fora da linguagem, e talvez nesse fora um lugar à vida como obra de arte, que não diz respeito à obra de um artista em particular, nem a uma vida em particular, mas a uma relação que coloca vida e arte em um topos – ou u-topos, num trocadilho bastante pertinente com a ideia de utopia: um ‘não-lugar’ – que se abre como um buraco? Como dar passagem a uma intensidade que se atravessa no encontro da escrita com a arte? Como dar algum sentido a essa topologia que, timidamente, se vai percorrendo no gesto que expõe a escrita? Há sim o desejo de esburacar, de fazer fissura, de explorar nos estratos suas visibilidades, seus enunciados. Mas enquanto busca, essa pesquisa talvez crie apenas pequenos mapas provisórios e instáveis a partir de alguns instrumentos que permitiriam esburacar. Escrever, como escavar, seria assim equilibrar-se na borda do buraco, como podemos pensar com Donald Schüler, na epígrafe que abre este capítulo (2012, p.78). Dessa forma essa busca escancara antes uma crise: essa busca dá a ver uma ausência, ausência de onde talvez, poderá partir uma linha de resistência.

O Fascínio da Imagem

Assim te olho, te olho a todos, desde a boca desdentada de meus olhos, desde a branca jabuticaba que envolve a minha retina, desde a calma definitiva da distância, corpórea como cabe a quem morre, mas afastada sempre, guardada em azul constante.

Nuno Ramos

Seus pequenos olhos brilham. Tornam-se luz. Como dois faróis acesos em pleno dia, fazem cintilar ainda mais aquilo que também já é luz, mas que no esquecimento, foi apagado. De algum modo, para ela, o dia está envolto em uma escuridão de noite, numa opacidade. Uma névoa que turva sua visão do claro e do escuro que, no entanto, lhe permite ver tudo com uma surpresa de desvelamento que não se revela. Então ela é portadora do pasmo essencial de que fala o poeta. Pois ela sente o brilho em sua origem, porque ela faz a experiência incessante da origem. Enquanto a luz lança seus raios de cores, ela perde o ar. Rios de sensações afluem e atravessam seus olhos iluminados. O corpo todo é desejo. Então ela suspira. Nesse suspiro, de repente, um som, um leve titubear, algo lhe extrai do corpo um balbucio que lhe salta pela boca. Esse buraco incessantemente escavado pelo olho que é a boca. Ela está fascinada pela imagem.

Fascinação da infância. Que a infância nos fascine, isso acontece porque ela é o momento da fascinação. É o que escreve Maurice Blanchot: “Essa idade de ouro parece banhada numa luz esplêndida porque irrevelada, mas é que esta é estranha à revelação, nada existe para revelar, reflexo puro, raio que ainda não é mais do que brilho de uma imagem” (2011a, p. 23). Para o olho dominado pelo fascínio o que se vê se impõe ao olhar como se este fosse capturado, posto em contato. Não um contato ativo, tátil, mas um contato em que o olhar é atraído e arrastado, absorvido para um fundo sem profundidade. Um fundo inatingível. Uma distância, uma separação se impõe como prova de contato. E o que é dado por esse contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão pela imagem.

Segundo Blanchot, aquilo que fascina arrebatava o poder de atribuir sentidos, torna-se algo que já não se revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço. Quem quer que esteja fascinado, o que vê não o vê propriamente dito. A visão o afeta numa proximidade imediata, que captura o olhar, o apreende e monopoliza, mas isso se faz em um contato à distância. Isso por que

[...] a fascinação está vinculada, de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, do alguém indeterminado e imenso, sem rosto. É a relação que o olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e impessoal, com a profundidade sem olhar e sem contorno, a ausência que se vê porque ofuscante. (BLANCHOT, 2011a, p.24)

Contato à distância. Fascínio que lança a um vazio. Por isso aquele que está fascinado não enxerga um objeto real ou mesmo uma figura real, pois a visão pertence a esse fundo

indeterminado que é a fascinação, lugar de contato e ausência, onde os contornos ofuscam a visão. Por isso, na fascinação, o que se vê na distância parece tocar-nos mediante um contato, é quando a maneira de ver é uma espécie de toque, uma visão háptica em oposição à uma visão óptica². Para Blanchot, na fascinação, esse movimento do olhar repleto da distância torna-o solidão:

O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna. (2011a, p. 24)

A solidão seria assim o lugar de encontro com o fascínio, quando uma presença intensa se esquiva, já não se mostra sem se esconder na distância do que se perde incessantemente no ato de ver. É assim que estamos em solidão com aquilo que vemos, com a imagem que é fascínio, porque ela nos lança uma luz atraente, porém assustadora, “luz que é também abismo, uma luz onde a pessoa afunda.” (BLANCHOT, 2011a, p.25) Ver é algo que em si supõe a distância, mas na fascinação, essa separação da distância torna-se infinita, faz da visão uma claridade extraviada que não se extingue, que permanece iluminando o olhar repleto da distância, como escreve Blanchot (2011a, p.24).

Acreditamos que seria sob esse fascínio da imagem que somos lançados à palavra numa escrita que se coloca diante da arte. Assim não se trataria de uma palavra que significaria, mas de uma palavra que se tornaria contato. As palavras se metamorfoseariam, deixariam de ser sinais para converterem-se em olhares que tocam em superfície e profundidade aquilo que se olha. Não são mais palavras, mas algo como o “ser das palavras”, de que nos fala Foucault em seu texto *A Linguagem ao Infinito* (2009a). Essa presença da

² Essa diferença entre uma visão háptica e óptica a encontramos no pensamento de Deleuze, Benjamin e Didi-Huberman, que a referem ao historiador de arte Alois Riegl. Ela diz respeito à própria percepção pelo olhar, não mais tomada em um sentido puramente ótico, mas igualmente tátil. Emprestamos aqui uma definição de Deleuze, encontrada em *Lógica da Sensação*, que nos parece esclarecedora: “Quanto mais a mão é subordinada ao olho, mais a visão desenvolve um espaço óptico ‘ideal’ e tende a apreender suas formas segundo um código óptico. [...] Mas esse espaço óptico, ao menos no início, ainda apresenta referentes manuais, com os quais ele se conecta: a esses referentes chamaremos tácteis, como a profundidade, o contorno, o modelado, etc. Esta subordinação branda da mão ao olho pode dar lugar, por sua vez, a uma verdadeira insubordinação da mão [...] que desfaz o óptico. À relação assim invertida chamaremos manual. Enfim, falaremos de háptico toda vez que não houver mais subordinação rigorosa em um sentido ou em outro [...], isto é, quando a visão descobrir em si mesma uma função de tato que lhe é característica, e que pertence só a ela, distinta de sua função óptica” (DELEUZE, 2007, p.155-156). Teríamos assim um olho que toca, um olhar por contato.

palavra repetida na escrita daria ao que chamamos de uma obra um estatuto ontológico, em que, quando se escreve, é a coisa mesma que se designa, em seu próprio corpo visível e, entretanto, obstinadamente inacessível ao tempo, como escreve Foucault (2009a). Mas antes de continuarmos estas reflexões cumpriria perguntar: o que, nessa escrita, compreendemos como imagem?

A Duplicidade da Imagem

O pensamento de Blanchot não cessa de dedicar diferentes reflexões à questão da imagem. Assim encontramos algumas palavras que podem nos ajudar a entrar na questão levantada acima. Segundo o filósofo francês existem duas possibilidades da imagem, duas versões do imaginário. Vejamos como ele as define. Primeiramente Blanchot afirma que a imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, ela “quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade” (2011a, p.255). Mas essa verdade excede a própria imagem, ou seja, o que torna a imagem possível é o limite em que ela cessa. É como se a imagem estivesse suspensa no vazio e nela reentrasse. Daí resulta, para Blanchot, a ambiguidade que a imagem anuncia e “a mentira brilhante que se lhe recrimina” (2011a, p.255). Isso significaria dizer que a imagem escava um fundo indiferente onde nada se afirma. É mesmo como se a imagem surgisse pela escavação de um buraco, profundidade que não se pode atingir, mas que não cessa de envolver aquele que escava. Então se abre um buraco. Mas também nele se precipita uma queda vertiginosa, que aprofunda – naquele que escava e se precipita – o vazio, como aquilo que faz escapar os sentidos.

Em Blanchot, portanto, a imagem está mergulhada em uma duplicidade, por isso haveria duas versões do imaginário. Essa duplicidade, é preciso esclarecer, não trata de um duplo do objeto, mas do “desdobramento inicial que permite em seguida a figuração da coisa” (BLANCHOT, 2001, p. 69). Nesse desdobramento encontram-se as duas versões do imaginário, que são o vergamento, a própria curva que dobra a imagem, que é versão sempre em processo de inversão, carregando ela em uma divergência, uma ambiguidade.

A duplicidade da imagem provém de um duplo sentido original que traz consigo a potência do negativo – intimidade da imagem com a morte, como veremos a seguir: “do fato de que a morte é ora trabalho da verdade no mundo, ora a perpetuidade do que não suporta começo nem fim” (BLANCHOT, 2011a, p.263). Isso significa dizer que ora a imagem serve à verdade do mundo, quando a acredita-se que ela se segue ao objeto, retornando a ele idealmente, quando a imagem guarda algo daquilo que desaparece. Aqui a imagem mantém uma relação com a semelhança e com a significação: o pensamento comum, a vida prática, exige esta inversão da imagem: trata-se do campo da representação. Ora a imagem subtrai o sentido, mantendo o objeto na imobilidade de uma semelhança com nada, ou consigo mesmo. Não mais se trata do objeto ausente, mas da ausência como presença. Este é o duplo neutro do objeto, em que o pertencimento ao mundo se dissipou.

Segundo Blanchot, quando estamos diante das próprias coisas, se fixamos um rosto, um canto de parede, por exemplo, subitamente poderíamos nos abandonar no que vemos, estar entregues àquela visão, olhos fixos no objeto, como que impassíveis diante de sua presença. Mas precisamente esse instante em que fixamos a coisa coincidiria com a imagem: “É então que a coisa que fixamos mergulhou na sua imagem, é que a imagem uniu-se a esse fundo de impotência onde tudo recai” (BLANCHOT, 2011a, p.257). É como se houvesse um campo obscuro em torno desse olhar fixo, que ao mesmo tempo o fizesse recair sobre o dia, sobre uma claridade. Momento em que um objeto torna-se imagem.

Deste exemplo pode-se destacar a duplicidade da imagem: por um lado, como lembra Blanchot (2011a, p. 264), a imagem, segundo o pensamento comum, está depois do objeto, como se fosse a sua continuação: “vemos, depois imaginamos”. Esse “depois” significaria que o objeto deve distanciar-se para enfim deixar-se recapturar. Aqui a imagem pode ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, nesse caso ela é, então, a sua “negação vivificante”. Aqui os sentidos da imagem se fixam, estaríamos no campo da representação. A imagem seria possibilidade de entendimento: “o sentido escapa sempre para um outro sentido, o mal-entendido serve ainda à compreensão, exprime a verdade do entendimento que quer que ela jamais seja entendida, de uma vez por todas” (BLANCHOT, 2011a, p.265). Blanchot nos sugere que seria essa a atitude diante da imagem que solicitaria a versão estética da compreensão da imagem representada pelo ideal da arte clássica, pelo menos em sua teoria:

A arte clássica, fazendo sua glória através da tarefa de relacionar a semelhança com um rosto e a imagem com um corpo tornava a imagem negação vivificante, capaz de negar a natureza, elevá-la a um sentido superior, ora para conhecê-la, ora para usufruir dela na admiração. [...] Assim, a arte era simultaneamente ideal e verdadeira, fiel à figura e fiel à verdade que é sem figura. (BLANCHOT, 2001, p.262)

Ou seja, na arte clássica o que estava em jogo era o entendimento estético que possibilitava uma compreensão da obra através de um sistema de representação, em que acreditava-se possível uma compreensão da verdade pela obra, posto que a figuração seria fiel à verdade, e ao mesmo tempo ideal.

Por outro lado, nessa duplicidade que lhe é própria, a imagem também pode nos devolver não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao “duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou”, como escreve Blanchot (2011a, p.265). Aqui os sentidos escapam perpetuamente, ou seja, “o sentido não escapa para um outro sentido, mas no outro de todos os sentidos”, e assim “nada tem sentido, mas tudo parece ter infinitamente sentido” (2011a, p.265). É preciso ressaltar, não se trata de uma pluralidade de sentidos ou significados da imagem, mas de um sentido sempre original da mesma, naquela compreensão de origem que vimos anteriormente. Para Blanchot, nessa perspectiva, nesse momento em que um objeto “torna-se imagem” não significa que ele tenha se tornado outro, mas ao torná-lo imagem o converteríamos no inapreensível:

A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatural, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, a apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa. (BLANCHOT, 2011a, p. 257)

O valor e o significado desse objeto se tornam assim suspensos, porque a verdade nele recua no instante em que ele torna-se imagem. Aqui a imagem nada tem a ver com a significação, com o sentido do objeto: “a imagem de um objeto não somente não é o sentido desse objeto e não ajuda a sua compreensão, mas tende a subtraí-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar” (BLANCHOT, 2011a, p.262). Por isso, na imagem, o sentido que escapa faz com que ele se torne infinitamente rico, ou seja, infinitamente aberto.

No entanto, não se pode pacificar essa duplicidade da imagem acreditando possível, na imagem, uma escolha. Essa duplicidade implica uma ambiguidade da imagem, ou seu duplo sentido original, que remete às duas versões do imaginário: ao nível do mundo, essa ambiguidade é a possibilidade de entendimento, já em um outro nível – no nível em que a imagem pode encontrar-se com a arte, como podemos supor – a imagem nos introduz ao meio indeterminado da fascinação, concedendo o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção.

Retomando afirmação anterior, vimos que em Blanchot a imagem está em intimidade com a morte. Ele escreve o seguinte: “a imagem, à primeira vista, não se assemelha ao cadáver, mas poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem” (BLANCHOT, 2011a, p. 257). Isso porque, para Blanchot, o cadáver é a sua própria imagem, um cadáver é o reflexo de sua vida refletida, e não se assemelha a nada mais que a si mesmo, ele faz passar seu “valor de uso e de verdade” para algo “incrível – incomum e neutro” (2011a, p. 260). O cadáver é a semelhança plena, num grau absoluto, perturbador e maravilhoso, pois a nada se assemelha. Poderíamos acreditar que um cadáver se assemelha a si mesmo, como o homem seria feito à sua imagem. Entretanto, na fórmula invertida por Blanchot, “o homem é desfeito segundo a sua imagem” (2011a, p.262). A imagem de um cadáver não se assemelha ao sujeito morto, pois “ela o deixa em sua dispersão primeira, em seu equívoco fatal, em sua necessária inacessibilidade”, como escreve Didi-Huberman em artigo que se dedica a pensar a imagem na obra de Blanchot, e que veremos mais detidamente mais adiante em nosso texto.

Por analogia, Blanchot aproxima estas definições da semelhança cadavérica à semelhança do utensílio, do objeto, que perdeu seu valor de uso: “o utensílio, não mais aparecendo no seu uso, *aparece*. Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: e se se preferir, o seu duplo” (BLANCHOT, 2011a, p. 260). E podemos crer que tal seria a categoria dos objetos apropriados pela arte. Retirados ou mesmo excluídos da esfera do uso, eles aparecem. É o que escreve Blanchot:

A arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de ‘aparecer’, isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário. (BLANCHOT, 2011, p. 260)

Quando o valor e o significado do objeto são suspensos, quando o mundo o abandona à ociosidade e o coloca de lado, a verdade nele recua, o elementar reivindica-o, empobrecimento que torna-se enriquecimento do objeto, que o consagra como imagem. Na arte, portanto, o objeto “aparece”, entregue à sua imagem, e a relação que com ele podemos estabelecer provém, nesse sentido, do imaginário. Na arte, como na noite – aquela mesma noite que se abre em Blanchot, quando a busca consagrada à Eurídice é a busca da arte – as coisas perdem seus contornos: instante em que se afirmam em seu desaparecimento, consagradas à imagem.

Por isso a imagem nos fala menos das coisas do que de nós mesmos, ou melhor, “de menos que nós”, como escreve Blanchot (2011, p.256), porque também nos coloca em contato com o esquecimento: esquecimento de si no mundo. Uma espécie de esquecimento estético, é o que nos lembra o artista esloveno Evgen Bavcar. Em entrevista concedida a Elida Tessler e Muriel Caron (2001), quando perguntado sobre porque o Quadrado Negro de Casimir Malévitch lhe é tão importante, ele responde o seguinte:

Por que este quadro é o encontro com o olhar suposto. Todo pintor digno deste nome, um dia ou outro, encontra em sua vida este ponto fundamental das trevas, isto é, lá onde há um apagamento das realidades, uma espécie de, como diria Nietzsche, esquecimento estético. Um esquecimento estético que passa pelas trevas, e que é necessário para reencontra a face do outro. (BAVCAR, 2001, p. 31)

Poderíamos assim dizer que a imagem tem lugar – acontecimento – quando nos desfazemos de nós mesmos no encontro com o outro, outro que está contido no próprio olhar – olhar suposto. Seria assim que a imagem, em intimidade com as trevas, com a escuridão da noite, falaria intimamente de nós mesmos, mas apenas porque, segundo Blanchot, ela designaria esse nível em que, na vizinhança de um exterior vago e vazio – como a noite – a intimidade da pessoa se rompe.

Talvez seja a isso o que Blanchot chama “viver um evento em imagem”, quando aquilo que “nos acontece apodera-se de nós, como nos empolgaria a imagem, ou seja, nos despoja, dela e de nós, mantém-nos fora, faz desse exterior uma presença em que o ‘Eu’ não ‘se’ reconhece.” (BLANCHOT, 2011a, p. 264) Viver um evento em imagem não é ter desse evento uma imagem, tampouco oferecer-lhe uma imagem. Viver um evento em imagem não será desligar-se desse evento, desinteressar-se dele numa passividade de olhar, “como queriam a

versão estética da imagem e o ideal sereno da arte clássica”, como afirma Blanchot (2011a, p. 263). Viver um evento em imagem seria experimentar nessa distância com a qual a imagem nos coloca em contato, uma outra maneira de dispor das coisas. Seria o momento em que nos prendemos a esse evento, pois não nos envolvemos a ele por uma decisão livre. Viver um evento em imagem seria então:

[...] passar da região do real, onde nos mantemos à distância das coisas para melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas. (BLANCHOT, 2011a, p. 263)

Seria esse o momento em que nos envolvemos tão profundamente com as coisas, com os objetos, que neles, no momento em que fazemos deles distância, nos aproximamos de nós mesmos, entretanto, para neles nos tornarmos. Tão fascinados e apaixonados estaríamos pela imagem, entregues a sua distância e esquecimento, que, subitamente, nela nos tornamos. Blanchot nos lembra o que diz a psicanálise com relação à imagem:

Longe de nos deixar fora de causa e de nos fazer viver na fantasia gratuita, [a imagem] parece entregar-nos profundamente a nós mesmos. Íntima é a imagem porque ela faz de nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se, desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões. (BLANCHOT, 2011a, p.263)

Talvez poderíamos dizer que somos imagens, mas apenas por um breve instante, nas imagens através das quais nos desfazemos. Um pequeno território, logo desterritorializado. Assim, este é o momento em que, ao mesmo tempo em que nos entregamos a nós mesmos pela imagem, nos desvencilhamos de nós, posto que entramos em contato profundo com o outro, com esse lado de fora – fora de nós. Momento que a arte admite e provoca com frequência. Sobre estas reflexões o pensamento sobre a imagem de Evgen Bavcar, mais uma vez, possui uma precisão de olhar inconfundível. Na mesma entrevista citada acima, ele afirma que uma imagem não é forçosamente visual. Segundo ele, todo cego tem direito de dizer “eu me imagino”, e se imaginar, é ter imagens. Ele ainda afirma que ninguém vê, nunca, sua imagem real, concreta:

Todo mundo se utiliza do olhar do outro, só que sobre outros planos, sem se dar conta sempre. Percepção não é aquilo que vemos, mas a maneira como abordamos o fato de ver. E como não se pode nunca ver com os próprios

olhos, somos todos um pouco cegos. Nós nos olhamos sempre com o olhar do outro, mesmo que seja aquele do espelho. (BAVCAR, 2001, p. 32)

Isso tudo lembra perfeitamente o que escreve Maurice Blanchot:

A partir do momento em que estamos fora de nós – nesse êxtase que é a imagem – o ‘real’ entra num reino equívoco onde já não existe limite nem intervalo, nem momentos, e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, aproxima-se da consciência que se deixou encher por uma plenitude anônima. (2011, p. 264)

Segundo Tatiana Salem Levy, em Blanchot “não existe mais a separação clássica entre real e imaginário como duas temporalidades distintas, pois o real é sempre real e imaginário ao mesmo tempo” (LEVY, 2011, p. 28). Por isso, em vez de tornar o objeto novamente presente, de remeter direta e posteriormente a ele – o que, segundo uma concepção clássica do imaginário, seria a função primeira da imagem – a imagem, segundo Blanchot, o deixa cada vez mais ausente. O objeto não nos é dado, mas, ao contrário, afastado de nós. A característica da imagem seria, então, como vimos, a de afirmar as coisas em sua desapareição, a de tornar presente a ausência que a funda.

Podemos, portanto, nos tornar reféns das imagens, presos e fixados a elas, como em uma semelhança, é quando elas são amarradas às significações, aos sentidos dados de antemão, à representação. Quando uma imagem é tornada crença ou remetida a uma tautologia esvaziada. Quando acreditamos que o que vemos não nos olha, como escreve o filósofo francês Didi-Huberman, como veremos em breve; quando, diante do vazio a que nos lança a imagem, tratamos de preenchê-lo com sentidos que apenas repetem um horror ao vazio, como escreve Blanchot.

Assim, podemos por um lado acreditar que a imagem seria como uma superfície, planaridade dura, intransponível. Imagem verticalizada. Tornamo-nos fixos na imagem que olhamos. Aqui a imagem é mapa cujas fronteiras estão muito bem demarcadas. A imagem é representação dos espaços, acredita-se que ela os pode conter, pode conter os sentidos de um território em sua totalidade. Um mapa que se desenha numa distância sem contato. Como uma praia, vista do alto de uma aeronave. De longe, sem contato, seus contornos parecem nunca mudar, nunca sofrer as alterações da maré. Contudo, como escrevem Elida Tessler e Edson Sousa, “os mapas rapidamente ficam obsoletos. Rumores das marés da história mudam incessantemente os litorais. Tomamos muitas imagens como mapas e nos

perdemos pelo excesso de idolatria às indicações que insistem em nos fazer circular em mão única” (2008, p. 32).

No entanto, por outro lado, se tomarmos a imagem como um volume, subitamente se poderia perfurá-la, abrir nela uma fissura, um buraco, tornando-a profundidade que se pode escavar. Segundo Didi-Huberman, talvez só haja imagem a pensar para além do princípio de superfície: “a espessura, a profundidade, a brecha, o limiar e o habitáculo – tudo isto obsidia a imagem” (Didi-Huberman, 1998, p.87). Imagem horizontalizada. Aqui a imagem se faz no percurso de uma topologia, como quando se percorre um litoral, pés em contato com a areia da praia, no flagrante de seu constante movimento, onde as ondas que carregam a areia e a trazem de volta, mantêm essa imagem em constante devir. Um território que se compõe e se desmancha incessantemente, escavado pelas águas. A cada dia seus desenhos, seus contornos, são outros. Aqui, nenhum saber nos orienta, como lembram Elida Tessler e Edson de Sousa:

Uma imagem perfurada é, nesta medida uma imagem interdita. Há corte quando algo nela nos escapa, quando não sabemos exatamente qual o fragmento que nos falta. [...] Um furo absorve/acolhe o sujeito atônito diante do que vê e não sabe. A obra, como um mapa, sem contornos definidos, fora de foco, afirma sua presença fundamental para que possamos constatar nossa radical condição de exílio em relação ao saber que supostamente nos orienta. (SOUSA; TESSLER, 2008, p. 32)

Na imagem, em seu volume e espessura, escavar uma brecha, um buraco, construir um habitáculo, uma toca, como escrevem Deleuze e Guattari, lugar de onde fazer saltar seus enunciados e suas visibilidades, como escreve Foucault: seria assim que poderíamos reagir à captura da imagem criando nela fissuras que façam escoar os sentidos nela contidos, que façam escoar o território retido pelos mapas que acreditam possível uma fixidez da imagem.

Como vimos com Blanchot a imagem é o inacessível, porque se faz como num acontecimento: podemos viver um evento em imagem. Momento em que a imagem torna-se contato, porque é fascínio. Tornada contato essa imagem surge como topologia, espessura que se pode esburacar. Buraco que se escava, assim como escavamos palavras sobre o papel. Esburacar uma imagem, portanto, seria também escrever diante da imagem. E neste exercício de escrever como quem escava, a imagem torna-se profundidade, volume que se pode escavar pela palavra. Escavar, escrever, criar buracos na imagem: o que elevaria a linguagem

a um infinito, posto que a imagem é o inacessível. Uma escavação que fissa os sentidos, quebra a representação, partindo as relações entre palavra e imagem, permitindo que elas respirem, atraindo para o fora qualquer significação. Aqui, a arte se torna busca, pois contém a possibilidade de uma outra forma de experiência com a imagem e a palavra que não se baseia mais no domínio da representação. Palavra e imagem, empenhadas nessa busca da arte, constituiriam o próprio fora.

Mas estas afirmações só são possíveis diante do que poderíamos chamar de um novo regime de compreensão da imagem, e de sua relação com a linguagem. Condição oferecida, igualmente, por uma compreensão paradigmática da relação do sujeito com o saber, da relação do sujeito com o objeto. O que a filosofia contemporânea arrisca animar entre conceitos incessantemente retomados, e enunciados disparados como condição do presente, diante de uma história que não olha mais apenas para trás, mas que se transformou no “anjo da história” como ficou conhecido pelas palavras de Walter Benjamin o *Angelus Novus* de Paul Klee. O que a arte contemporânea em seus encontros e desvios com a filosofia tem tornado visível, o que abala uma disciplina como a estética que, em sua concepção clássica, acreditava possível isolar a arte em um “objeto artístico”, transformá-lo em “objeto de saber”. A arte, provocando pequenas explosões de luz, resistindo na noite como um vagalume, como aquilo que sobrevive, como escreve Didi-Huberman (2011b), mostraria antes o sem sentido do mundo, ou o sem sentido que inventa o mundo. Talvez uma nova condição da imagem se tenha aberto no contemporâneo, atravessada pela quebra na representação. A imagem surgindo como condição do vazio que se instaura, e que não encontra mais representação, que não encontra mais uma pacificação em unidades totalizadoras – nem do sujeito, nem do objeto. Vazio que mobiliza ou imobiliza o sujeito. Seria, entretanto, nessa condição fugidia da imagem que estaria a possibilidade de invenção de múltiplos significados. Um sujeito como dobra da imagem, aberto ao fora ao qual ela o lança, e a imagem como dobra do sujeito, aberta ao fora ao qual ele a lança quando tornada contato. Ambos, sujeito e imagem, lançados ao vazio, estão expostos ao fora, espaço das forças, e assim marcados por suas infinitas dobras.

Talvez tornar a vida uma obra de arte seria tomar as imagens pelas mãos: jogar com as imagens, e jogar com as imagens seria pôr-se em jogo na linguagem. Lembramos o que escreve Deleuze, em *Lógica da Sensação* (2007), sobre as mãos empregadas no jogo da

criação visual, quando estas são entregues ao desenho de diagramas, ou seja, de um jogo com as forças: “é como se a mão ganhasse independência e passasse ao serviço de outras forças, traçando marcas que não dependem mais da nossa vontade nem da nossa visão” (DELEUZE, 2007, p. 103). Essas marcas manuais, “quase cegas”, como escreve Deleuze, testemunham, portanto, a intromissão de um outro mundo no mundo visual, desfazendo a organização soberana da ótica: “nada mais se vê, como em uma catástrofe, um caos” (DELEUZE, 2007, p. 103). Tomar as imagens pelas mãos, portanto, não seria dominar estas imagens, mas torná-las dados de um jogo com o acaso, que não organiza o caos e a catástrofe, mas faz um corte, uma fissura, um buraco, cria marcas “quase cegas” a partir desse jogo. Marcas como aquelas da escrita, incisão sobre o papel.

Escrever e Olhar: Falar não é Ver

A palavra é, para o olhar, guerra e loucura.

Maurice Blanchot

Nessa busca, que é escavação entre as palavras, a escrita está intimamente ligada à imagem. Pois é isso que farejamos nesse buraco que se escava: a imagem está em intimidade e distância com a palavra. Uma obra de arte seria uma dobra de uma imagem tornada inapreensível, e que novamente se coloca como imagem inapreensível em obra. Na tarefa à qual nos lançamos diante da obra de arte, escrever seria estar sob o fascínio da imagem, quando ela se torna o inapreensível, e nesse caso, essa tarefa mostra toda sua força de busca incessante. Quando escrever sobre arte é entrar em contato com a imagem em busca de suas visibilidades, de seus enunciados. Então a imagem seria como aquele brilho de relâmpago de que fala Foucault (1999): nos regimes que compõe o saber, a imagem é aquilo que faz uma luz cintilar, ofusca as palavras ao mesmo tempo em que as mobiliza. Mas é preciso estar atento: as visibilidades “não se definem pela visão, mas são complexos de ações e de paixões, de ações e de reações, de complexos multissensoriais que vêm à luz” (Deleuze, 2014, p.68). A condição à qual a visibilidade se refere não se reduz, portanto, a uma coisa ou qualidades sensíveis, um exemplo interessante é aquele das arquiteturas, que Deleuze descreve:

Se as arquiteturas, por exemplo, são visibilidades, locais de visibilidade, é porque não são meras figuras de pedra, isto é, agenciamentos de coisas e combinação de qualidades, mas, antes de tudo formas de luz que distribuem o claro e o obscuro, o opaco e o transparente, o visto e o não visto, etc. (DELEUZE, 2013, p.66)

Nesse sentido as visibilidades não são imediatamente vistas nem visíveis. Elas são até mesmo invisíveis enquanto permanecermos nos objetos, nas coisas ou nas qualidades sensíveis, sem nos lançarmos até a condição que as abre. Essa condição também não se refere à maneira de ver de um sujeito, como lembra Deleuze: “o próprio sujeito que vê é um lugar na visibilidade, uma função derivada da visibilidade” (2013, p.66). É o caso do lugar do rei na pintura de Velázquez, como veremos mais detidamente em um capítulo a seguir. Foucault descreve a pintura do artista espanhol como um regime de luz que abre o espaço da representação clássica, distribuindo nele o que é visto e os que veem, as trocas e os reflexos, até o lugar do casal real, que só pode ser induzido como estando fora do quadro. Desta forma, as visibilidades não são nem os atos de um sujeito vidente nem os dados de um sentido visual. As visibilidades permitiriam entrar em contato com as condições de possibilidade do que é visto e daquele que vê, daquilo que salta no encontro do sujeito com o objeto.

E qual seria a condição, dos enunciados, por sua vez? Assim como a visibilidade não se reduz às coisas nem aos sujeitos que veem, os enunciados não se reduzem às palavras e às frases, ou aos sujeitos que as pronunciam. Poderíamos dizer o mesmo que foi dito com relação às visibilidades: os enunciados permitiriam entrar em contato com as condições de possibilidade do que é dito e daquele que diz, daquilo que salta no encontro do sujeito com a palavra. Por isso, segundo Deleuze, “o sujeito é uma variável, ou melhor, um conjunto de variáveis do enunciado” (2013, p.65). O próprio autor não passaria de uma dessas variáveis, uma posição possível dentro do enunciado, pois as palavras não pertencem a ele, ele antes estaria também enrodilhado por um murmúrio anônimo, que aponta para posições possíveis ao sujeito, e para sujeitos possíveis dentro do discurso (DELEUZE, 2013, p. 65). Então os enunciados não começariam nas pessoas – uma personalogia linguística. A linguagem é que captura os sujeitos, que por sua vez, se põe nela em jogo, como afirma Agamben (2007b).

Estariam então os enunciados condicionados ao visível como é possível crer que a palavra está presa às coisas, à imagem? Ou seja, poderíamos crer que os enunciados estão presos às visibilidades? Que a palavra está presa à imagem? Segundo Foucault, reduzir o enunciável ao visível seria acreditar que as coisas visíveis murmuram um sentido que a linguagem precisaria apenas levantar, revelar. Seria acreditar, por exemplo, que as palavras podem explicar uma imagem. Enquanto nos atemos aos objetos e às palavras, podemos acreditar que falamos do que vemos, que vemos aquilo de que falamos e que os dois se encadeariam. Ou ainda, que entre os dois haveria uma hierarquia. No entanto, há uma relação entre ver e falar, entre visibilidades e enunciados que expõe, paradoxalmente, uma não-relação. Assim chegamos a esse aspecto que aproxima Foucault de Blanchot: falar não é ver.

Primeiro precisamos compreender que para Blanchot falar libera o pensamento dessa exigência ótica que, na tradição ocidental, “submete nosso contato com as coisas e convida-nos a pensar com a garantia da luz” (BLANCHOT, 2001, p. 66), de uma claridade que submete as coisas ao esclarecimento. Nessa perspectiva pensamos segundo a medida do olho. Assim, em Blanchot, “há um primado do falar”, como escreve Deleuze (2013, p. 70). Mas é interessante notar que Blanchot distingue a fala do olhar sem exigir que se escolha entre um e outro. Blanchot os distingue para permitir compreender que “falar, como escrever, nos engaja, pois, num movimento de separação, uma saída oscilante e vacilante” (2001, p. 67),

onde a palavra “toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta” (BLANCHOT, 2001, p. 67). Para Blanchot, a palavra, compreendida no jogo da etimologia, faz da escrita um corte, um dilaceramento, uma crise: “Escrever não é expor a palavra ao olhar”, “a escrita é grafia, arranhadura”. Blanchot nos lembra que “o instrumento adequado para a escrita era o mesmo da incisão: o estilete” (2001, p. 66). Escrever, portanto, estaria mais próximo de uma escavação, da exigência de uma curvatura, que nos aproxima mais do obscuro do que da claridade da visão. Empregaríamos a palavra como se estivéssemos afastados do visível, mas sem termos retornado ao invisível.

Portanto não há que se escolher entre ver e falar, não há que se separar a coisa que se vê daquela que se diz, ou se escreve. Seria antes preciso compreender que “ver é talvez esquecer de falar e falar é puxar do fundo da palavra o esquecimento que é o inesgotável” (BLANCHOT, 2001, p. 68). Isso porque ver, para Blanchot, é sempre ver à distância, deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira: vemos apenas aquilo que nos escapa. “Somos todos um pouco cegos”, como diz Evgen Bavcar (BAVCAR, 2001). E seria a partir dessa privação do olhar que criamos imagens, como vimos anteriormente. A imagem se encontraria no limite entre visível e invisível. Assim, ela não está, necessariamente, sob o jugo do olhar, assim como também a palavra não está sob o domínio da fala.

Em Foucault isso se expõe sob a seguinte condição: a visibilidade não se refere ao modo de ver de um sujeito, pois o próprio sujeito é um lugar na visibilidade. Existe um *ser-luz* assim como um *ser-linguagem*: “um torna as visibilidades visíveis ou perceptíveis, tal como o outro torna os enunciados dizíveis ou legíveis” (DELEUZE, 2013, p. 67). Não há isomorfia entre o objeto discursivo do enunciado e do visível. No entanto, como observa Deleuze, se pode sempre sonhar com o isomorfismo, como num sonho estético: “quando um ‘caligrama’ dá uma mesma forma ao texto e ao desenho, ao linguístico e ao plástico, ao enunciado e à imagem” (DELEUZE, 2013, p. 70). Em *Isto não é um cachimbo* (1998) Foucault diz que as figuras visíveis, as imagens, e os signos da escritura, se encontram e se combinam em uma outra dimensão, que não a de suas formas respectivas. Essa outra dimensão nos remete a pergunta lançada por Blanchot: “Existe uma linguagem onde as coisas não se mostram nem se escondem?” (2001, p. 71).

Podemos supor, portanto, que tanto Blanchot como Foucault percebem um ponto em que falar e ver, que estão em desencontro, seriam lançados a um choque que, no entanto, os coloca fora da linguagem, em um não-lugar, em uma dimensão que, paradoxalmente, é uma não-dimensão. Um u-topos, como gostaríamos de pensar. Utopia. Lugar em que fala e visão, palavra e imagem, abrem-se a um não lugar, a um buraco, que é como um canal de escoamento dos sentidos que nos impõe a visão, assim como dos significados que nos impõe a fala, um respiradouro, que mantém fala e visão, palavra e imagem, abertas a um infinito.

Há, portanto, um combate entre palavra e imagem, “a palavra é para o olhar guerra e loucura, como escreve Blanchot” (2001, p. 67), e esse combate implica uma distância, um lugar de enfrentamento que é um não-lugar, que testemunha que os adversários não dependem da mesma forma, que não pertencem ao mesmo espaço. Se nesse combate não há entrega, se não há vitória de um sobre o outro – como pode ocorrer, se uma imagem é submetida a um texto, e se um texto é suprimido em favor de uma imagem, como é constante num saber que dá lugares bem determinados ao visível e ao enunciável, acreditando possível uma compreensão, um esclarecimento, que serve a uma verdade redutível – se não há hierarquização, portanto, o que se empenha é uma curvatura, uma dobra – um buraco, como desejamos pensar, que é como dobra de um fora ao dentro, e de um dentro ao fora.

Lembremos agora que este lado de fora, por sua vez, é onde operam as forças. Como escreve Tatiana Salém Levy:

Devido a sua receptividade e sua espontaneidade, as forças não se encontram nunca fixas, mas móveis, num devir permanente. Elas operam num espaço que não é o das formas, precisamente onde a relação é uma “não relação”, o lugar um “não lugar”, a história um devir. (LEVY, 2011, p. 86)

O saber, como vimos, é constituído por estratos – o visível e o enunciável. O poder, por sua vez, é constituído por forças que operam do lado de fora. Mas como não-relação, como não-lugar, o fora está sempre resistindo ao poder. E essa resistência, em Foucault como em Blanchot, se dá através do pensamento, como observa Deleuze (2014). O pensamento, como resistência, é o lado de fora que curva as forças que constituem o poder, que se exercem sobre o saber, sobre as visibilidades e os enunciados. Precisamente aqui, como afirma Deleuze, Foucault se encontra com Blanchot uma vez mais, pois para ambos “pensar

cabe ao lado de fora, na medida em que este, ‘tempestade abstrata’, mergulha no interstício entre ver e falar” (DELEUZE, 2014, p. 94). Pensar, como vimos anteriormente com Deleuze, não é o exercício inato de uma faculdade, mas sucede ao pensamento. Por isso pensar “não depende de uma bela interioridade a reunir o visível e o enunciável, mas se dá sob a intrusão de um lado de fora que aprofunda o intervalo, e força, desmembra o interior. Quando o lado de fora escava e atrai a interioridade” (Deleuze, 2014, p. 94). Um lado de fora, insistimos, que é como um buraco.

Existe, portanto, uma disjunção – ou uma relação que é não-relação – entre ver e falar, tanto em Blanchot quanto em Foucault, pois a verdade, ou o verdadeiro, não se define por uma conformidade ou uma forma comum, nem por uma correspondência entre as duas formas, como escreve Deleuze (2014, p. 73). Há disjunção porque “o que se vê não se aloja mais no que se diz e inversamente”, como escreve Foucault (1999, p. 22). Há um corte irracional que se insere no desejo de racionalidade que submete a visão à fala e a fala à visão, que submete a imagem à palavra, e a palavra à imagem. A fala, a palavra, a visão, a imagem, são alçadas, lançadas por esse corte, a um lado de fora delas mesmas – o corte, a incisão, que pode ser feito pela escrita, como sugere Blanchot, ou mesmo pela imagem, quanto tornada contato – esse corte é escavação, escavação que abre um buraco. Rachar as palavras, rachar as coisas, criar uma fissura, um buraco.

Esburacar a linguagem, esburacar a imagem, tal seria a tarefa que quer encontrar o limite que separa e une, ao mesmo tempo, palavra e imagem. Que separa e une porque, embora não se possa reduzir uma a outra, ambas não param de se interpenetrar, engendrando cada saber que se compõe em torno das mesmas, engendrando enunciados e visibilidades. Abrir um buraco na imagem é elevá-la às suas visibilidades, abrir um buraco na palavra é elevá-la aos seus enunciados, tarefa em que se emprega uma curvatura, um giro, uma busca, em que o instrumento, que é uma peça que se insere no entre, no interstício entre um plano e outro – a pá (ou o martelo de Nietzsche) – é o próprio pensamento.

Ao escrever sobre arte, ao escrever sobre a imagem, estes jogos de enunciados e visibilidades que constituem estratos, camadas, permitiriam elaborar um determinado saber sobre a imagem, e limitar a palavra aos seus significados, se tomarmos o saber em sua concepção clássica, a partir da representação. No entanto, o que estes enunciados e

visibilidades nos permitiriam compreender é que “falar não é ver”, se estivermos atentos àquele murmúrio anônimo, àquilo que inquieta e que é sem nome e sem lugar, àquilo que se distribui na espessura da linguagem como uma experiência do desconhecido, do inacessível, uma opacidade, uma visibilidade escurecida, que apenas brilha por um instante, como um relâmpago. Isso tudo parece colocar a escrita em desequilíbrio. Como escreve Blanchot: “quem quer avançar, deve se desviar, o que resulta numa estranha andada de caranguejo. [...] O que é procurado nada mais é que o giro da busca, que faz acontecer a crise: o giro crítica” (2001, p. 72).

Assim, podemos sugerir que uma escrita sobre arte, sobre a imagem, seria sempre uma crítica, no sentido em que essa palavra se encontra na família da palavra crise. Nesse caso, a escrita da crítica nada teria a ver com encontrar palavras à arte, dar a ela significados e sentidos que permitiriam o conforto do entendimento da obra, de uma compreensão pela imagem. Na crítica, não se trata de acreditar possível criar uma relação em que se possa ir da imagem à palavra e inversamente, numa pacificação de ambas. Se trata, antes, de manter a busca aberta, manter a crise em seu giro.

Em seu livro *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, Giorgio Agamben escreve o seguinte: “Assim como toda autêntica quête [busca], a quête da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições de sua inacessibilidade” (2007a, p. 11). Para Agamben, há ainda hoje uma dissimulação da crítica diante dessa situação, em que “o perpétuo afiar de facas de uma metodologia que nada mais tem a cortar”, transforma-se em “consciência de que o objeto que devia ser apreendido frustrou, no final, o conhecimento” (2007a, p. 11). Seria essa situação, precisamente, aquela que a crítica acabaria reivindicando como o seu caráter específico próprio. Situação que Agamben expressa na seguinte fórmula: “ela [a crítica] não representa nem conhece, mas conhece a representação” (2007a, p. 13). Assim, para o filósofo italiano, o que fica fechado na “estância” da crítica é nada, mas “esse nada contém a inapreensibilidade como o seu bem mais precioso” (Agamben, 2007a, p. 13).

Seria talvez este o momento em que a arte volta-se para si mesma, não duplicando a si mesma, mas realizando-se a partir dessa duplicação, pondo em causa sua unidade, e a própria unidade do sujeito, e nesse limite, pondo em causa as maneiras como conhecemos. O

que se coloca em jogo parece ser uma necessidade de reaproximação da filosofia e das artes, ou seja, das artes com o pensamento. Agamben nos fala precisamente disso quando escreve que “a cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento (pois o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo, ou seja, de linguagem)”, essa cisão do conhecimento entre um “polo estático-inspirado e um polo racional-consciente”, como escreve Agamben, fez com que se suprimisse o fato de que “toda autêntica intenção poética se volta para o conhecimento, assim como todo verdadeiro filosofar está sempre voltado para a alegria” (2007a, p. 12-13). Donaldo Shüler, em seu artigo *Por uma filosofia do buraco* (2007), escreve que para que se mantenham os buracos abertos na linguagem importa que a filosofia e as artes estejam sempre próximas, renovando uma a outra. Eis suas palavras: “Importa que o buraco se mantenha aberto. O vigor da renovação aproxima a filosofia das artes. Linguagem que não se renova fecha o buraco, aniquila a vida.” (2007, p. 23)

Escavar e Olhar: Quando Escrevemos o que nos Olha

As coisas nos olham. O mundo visível é um excitante perpétuo: tudo desperta ou alimenta o instinto de se apropriar da figura ou do modelado da coisa que olha e constrói.

Paul Valéry

Em *O que vemos, o que nos olha*, o filósofo, crítico e historiador da arte, Georges Didi-Huberman, desenvolve uma fábula sobre o olhar, como ele mesmo a chama, envolvida por um pensamento sobre a imagem, sobre o olhar que a ela lançamos, sobre esse vestígio de ausência que estaria presente na obra de arte. Pensamento que o aproxima de Maurice Blanchot, cujos livros ditos de crítica literária, segundo afirma Didi-Huberman em seu artigo *De Semelhança a Semelhança* (2011a, p. 26), “trazem sempre, em suas margens – entradas ou saídas –, alguma poderosa invocação às imagens”. Seria assim que *O Espaço Literário* se desenvolve, até fazer da imagem, isoladora e fascinante, o lugar e a questão próprios engajados no ato de escrever, como observa Didi-Huberman (2011a, p. 26). “Escrevemos sob o fascínio da imagem”, é mesmo o que repete incessantemente Blanchot, ainda que de maneiras por vezes disfarçadas. Didi-Huberman, que, portanto, não abandona as palavras de Blanchot, se coloca, por seu turno, no seio de uma crise por que passam a teoria, a história e a crítica de arte contemporâneas. Crise em que se pronunciou o fim da arte, o fim da história da arte. Crise que, no entanto talvez esteja muito mais próxima de um processo incessante, em que a própria arte coloca em questão seu lugar dentro da linguagem, ou melhor, seu lugar de errância, de devir. Didi-Huberman quer manter os buracos abertos, e abrir novos buracos.

O filósofo francês opõe a experiência comum que sugere que o *ver* dá ensejo a um *ter*, ou seja, de que ao vermos alguma coisa, teríamos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Para o filósofo, no entanto, a experiência do visível torna-se uma “questão de *ser*”: quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, ver é perder, é sentir a sombra de uma ausência. É a partir desta possibilidade que ele explora a experiência minimalista na arte, e dedica-se a uma investigação minuciosa do trabalho de artistas e críticos – e artistas críticos, cabe dizer – envolvidos com essa pesquisa formal e conceitual que se convencionou chamar de minimalismo. É precisamente a partir destes trabalhos que Didi-Huberman irá encaminhar, de modo muito astucioso, uma atenção revigorada para a relação sujeito-objeto que passa a se estabelecer na arte. Momento em que aquilo que vemos, levanta seu olhar sobre nós.

Mas primeiramente é importante ressaltar que Didi-Huberman encontra nas obras minimalistas o exercício próprio da tautologia, onde os artistas pretendiam criar obras esvaziadas de qualquer significação, como objetos que recusam o próprio sujeito que vê para se afirmarem como entidades autônomas, puros objetos, no desejo de se destacar de

qualquer representação. A crítica de arte Tânia Rivera, atenta às palavras de Didi-Huberman, resume essa questão da seguinte maneira:

O sujeito que zanzou pelo “deserto” de Malevitch, sem se encontrar no espelho, veio a esbarrar nas impecáveis ruínas que são os objetos minimalistas, objetos que parecem recusar o sujeito para se afirmar como entidades autônomas, puros objetos. Para se destacar da representação mimética, é necessário que eles neguem o homem como seu par e se recusem a espelhá-lo. Mas o que alcançam, assim, é convocar o sujeito a uma nova forma de presença. (RIVERA, 2013, p.21-22)

Mas segundo observa Didi-Huberman não há olho sem sujeito, olho puro e desinteressado, um “olho em estado selvagem” (1998, p.77), como gostariam os minimalistas – possivelmente em uma referência à influência que uma determinada leitura da fenomenologia exerceu sobre muitos artistas e críticos envolvidos nesse movimento. Nesse ponto encontramos uma proximidade entre o pensamento de Didi-Huberman e Michel Foucault. Isso porque Foucault faz uma crítica a essa fenomenologia que acredita na possibilidade de uma “experiência selvagem”, pois aí encontraríamos uma naturalização da experiência, “um psicologismo das sínteses da consciência e das significações, onde a coisa é abandonada a seu *deixar-ser* da coisa no mundo” (DELEUZE, 2013, p. 116-7). Assim, podemos supor, não há também esse olho em “estado selvagem”, como afirma Didi-Huberman porque não há “experiência selvagem”, como desafia Foucault.

A tautologia empregada pelos minimalistas, a suposta crença levantada por alguns deles – ou mais especialmente pelos críticos de suas obras – de que haveria um olho puro e desinteressado, olho sem sujeito, é o que Didi-Huberman evidencia. Da mesma forma não há olho que ‘signifique’ a coisa, olho que ‘signifique’ a obra, no sentido da intencionalidade da fenomenologia – cabe lembrar que é isso o que rejeitam também os minimalistas, e Didi-Huberman apontará essa contradição interna (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.69).

Edson de Sousa, no texto *Para não ficar de mãos vazias (2004)*, lembra que não há passagem direta da intenção à expressão. Se poderia acreditar inicialmente que a arte vem suprimir o abismo, o intervalo, a descontinuidade entre elas. No entanto há uma diferença fundamental entre o sujeito/autor, seu plano de intenções, e o ato que produz:

Pensar no resíduo, na passagem de um para o outro, é fundamental, pois faz obstáculo à arrogância que quer controlar a intenção e coloca-la no mercado de ideias e dos objetos. A arte vem instaurar a descontinuidade que permite

que novos sentidos se possam fazer, desde que haja perguntas. (SOUSA, 2004, p. 225)

Essa é a inversão que Foucault faz diante da intencionalidade, e que nos parece, Didi-Huberman segue em sua fábula: falar não é ver/O que vemos, nos olha. Qualquer intencionalidade nega a si própria, desaba sozinha diante destas afirmações. Para Foucault, nós não vemos aquilo de que falamos, e não falamos daquilo que vemos – quando vemos um cachimbo, não deixamos de dizer, de várias maneiras “isso não é um cachimbo”. Ver e falar são estratos que compõe o saber, como vimos. O saber é, portanto, irreduzivelmente duplo – luz e linguagem: não há que se escolher entre um e outro. A dialética é aqui desmantelada. Para Didi-Huberman, por sua vez, os pensamentos binários, os pensamentos do dilema, são incapazes de perceber que não há que se escolher entre o que vemos e o que nos olha, mas há que se inquietar com o *entre*: como um coração que bate, onde a dilatação e contração – o movimento de diástole e sístole, como aquele das ondas do mar sobre a areia – mantém o corpo respirando, mantém o ar saindo e entrando por seus buracos, aerando a superfície e a profundidade de um corpo esburacado (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). É aqui que o corpo se aproxima da escavação, buracos espalhados que nos permitem respirar. É assim que uma boca, um nariz, são buracos, escavados incessantemente pelo exterior. É assim que o olho – também uma cavidade, um buraco – é escavado por aquilo que vê – pelo lado de fora.

A torção de Foucault, entretanto, não abandona o que leva da fenomenologia à ontologia, quando esta supera por si própria a intencionalidade, com Merleau-Ponty e Heidegger, segundo afirma Deleuze (2014). Da intencionalidade como relação da consciência com seu objeto (o ente), a ontologia vai em direção ao ser, à dobra do ser. Para Foucault somos lançados a um jogo de forças ou de relações entre forças que estabelecem um poder informe, e que instaura as relações entre as duas formas de saber. Esta é a razão pela qual não há intencionalidade (DELEUZE, 2013, p. 117). Por isso a intencionalidade é superada em direção à dobra. Não há intencionalidade, mas dobras nas forças. Uma força é dobrada sobre a outra. Isso porque, em Foucault, o ser é a prega, a dobra que ele faz com o ente. A intencionalidade do ente se supera em direção à dobra do ser, ou melhor, em direção ao ser como dobra, como escreve Deleuze (2013, p.117). Assim, a intencionalidade é ultrapassada em direção a um outro espaço. Espaço topológico, como escreve Deleuze, “que põe em contato o lado de fora com o lado de dentro” (2013, p. 118).

Didi-Huberman também parece estar muito mais próximo da ontologia, como afirmávamos acima. Em *Ser Crânio* (2009), ele fala da escultura a partir de uma espacialidade que a experiência visível geralmente não consegue apanhar, abraçar. Ela seria antes um “lugar para se perder, uma caminho que leva a lugar nenhum” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 77). Ele convoca a palavra *adro* para melhor apreender o caminho a que essa questão induz. Em francês, segundo Didi-Huberman, essa palavra possui a particularidade fonética de envolver uma noção do lugar sobre uma questão do ser:

Esta palavra significava anteriormente um lugar aberto, um portal, uma passagem, um pórtico externo (a etimologia evoca o latim: *extera*); é empregada igualmente para designar um terreno livre que se presta a uso de charneira ou de cemitério; é utilizada também para nomear a disposição interna das várias partes de uma habitação; finalmente designa a intimidade de um ser, seu foro interior, o abismo mesmo de seu pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 77)

Toda questão está precisamente aqui. Didi-Huberman se refere a esse *Ser Adro* como um lugar da língua, do pensamento, “essa singularidade que o poema, a obra de arte enunciam a cada leitura”, lugares produzidos por seus “estados de nascimento”. Estes “estados de nascimento”, por sua vez, se referem a uma obra que “transforma os objetos em sutis atos do lugar, em ter-lugares” (palavra que pode ser entendida como acontecimento). Portanto as obras compreendidas nessa perspectiva não são objetos no espaço, afirmando-se como resultado, exibindo sua clausura, recusando o agente e a ação, recusando os processos que lhe dão condição de possibilidade, mas antes objetos em que se dá a ver uma inseparabilidade entre agente, ação e resultado. São obras que “desdobram, com todo rigor, a diferença entre objeto e ser, espaço e adro” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 45-6), para nos lançar, entretanto, a um “conhecimento por contato”, quando o “objeto do conhecimento se torna uma matéria que nos envolve, nos desapega de nós mesmos, não nos satisfaz com qualquer certeza positiva” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 69). Eis porque Didi-Huberman pergunta: “Seria a escultura um lugar onde nos tornamos capazes de tocar o pensamento ou a linguagem nascentes?” (2009, p. 65).

Podemos acreditar, por um instante, que Didi-Huberman estaria se endereçando a alguma interioridade, a um pensamento que remete a um interior. Mas se ele não rejeita a interioridade por completo é para mostrá-la em um deslocamento: “a interioridade está efetivamente aí, mas fragilizada”, é o que ele escreve em *O que vemos, o que nos olha* (DIDI-

HUBERMAN, 1998, p. 139). Ele a localiza numa dobra entre afastamento e presença, na dinâmica de um lugar constantemente inquieto, “um lugar feito para colocar o olhar numa *dupla distância* nunca apaziguada”. Isso porque, para Didi-Huberman o objeto está em questão tanto quanto o sujeito. Nos objetos minimalistas, dos quais ele parte para colocar essa questão que se estende a toda arte contemporânea, como ele mesmo afirma (1998, p. 144), Didi-Huberman encontra o homem em sua ausência: “A humanidade estava de fato aí, na estatura do grande cubo negro [referência à escultura do artista Tony Smith, *The Black Box*, de 1961], mas não era senão uma humanidade sem humanismo, uma humanidade por ausência” (1998, p. 144), uma humanidade indicada em seu desaparecimento. Para Didi-Huberman, portanto, estes volumes geométricos do minimalismo provocam a pensar o objeto a partir daquilo que ele inquieta em nosso ver desde seu fundo de “humanidade fugaz”, como ele escreve, desde sua dessemelhança visual, “fazendo o visível voar em pedaços”. Essa questão ele a trata a partir do conceito de dupla-distância.

A Dupla Distância do Olhar

Para Didi-Huberman – de forma parecida a Maurice Blanchot, quando este nos fala da duplicidade da imagem – o objeto visual se dá a ver nessa dupla distância (1998, p. 163). Distância que nada tem a ver com coordenadas espaciais, mas com um modo particular de conceber estes objetos em sua *aparição*, ou seja, em seu *aparecer* ao olhar. Esta ideia de aparição que está ligada ao espaço é concebida a partir do conceito de aura, que Didi-Huberman busca em Walter Benjamin, e que ele define da seguinte maneira:

Uma trama singular de espaço e de tempo, ou seja, propriamente falando, um espaçamento tramado – e mesmo trabalhado, poderíamos dizer, tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede. [...] A aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147)

Por isso sua dupla distância, pois trata-se de um duplo olhar (poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante). Trata-se de um paradoxo: sob nossos olhos, mas fora de nossa visão. Mas não podemos passar assim tão rapidamente por esse conceito sem que,

antes de seguirmos ao ponto que nos interessa, nos detenhamos um momento para acompanhar o que Didi-Huberman explicita ao colocar em questão a aplicabilidade histórica do conceito de aura em relação ao seu caráter estético e ético, expondo uma análise da posição do próprio Benjamin quanto ao conceito. Segundo Didi-Huberman, para Benjamin o conceito de aura está ligado a uma contradição diante da modernidade:

Por um lado, a aura como valor cultural propriamente dito, a aura como vetor de ilusão e como fenômeno de crença era atacada por uma crítica vigorosa que lhe opunha um modernismo militante. Mas, por outro lado, Benjamin criticou também, como sabemos, a própria modernidade em sua incapacidade de refigurar as coisas, em sua 'atrofia da experiência' ligada ao mundo mecanizado (o mundo da reprodução generalizada, justamente, aquele mesmo cujo interminável paroxismo vivemos hoje). O modernismo militante parece então substituído por uma espécie de melancolia crítica que vê o declínio da aura sob o ângulo de uma perda, de uma negatividade esquecedora na qual desaparece a beleza. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 154)

Para Didi-Huberman, portanto, esse valor cultural da aura não está ligado a um sentido religioso, é preciso refutar a ideia de aparição que está ligada à anexação ao mundo da crença. Para tanto, ele sugere secularizar o conceito. Em Didi-Huberman a aura surge como aparição da distância que compõe o espaço entre o que vemos e o que nos olha:

Por isso o espaço – no sentido radical que essa palavra agora adquire – não se dá deixando-se medir, objetivando-se. O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível – por excesso ou por falta – quando está sempre aí, ao redor e diante de nós. Então, nossa experiência fundamental será de fato experimentar sua aura, ou seja, na aparição de sua distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados. O espaço sempre é mais além, mas isso não quer dizer que seja alhures ou abstrato, uma vez que ele está, que ele permanece aí. Quer dizer simplesmente que ele é uma "trama singular de tempo e de espaço". (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 165)

Eis aqui o que interessa explicitar: a dupla distância – a aura – é aquilo que na obra está em obra quando vemos: é quando aquilo que vemos também nos olha. Essa dupla distância se abre diante de nós senão como aquilo que vem à luz e que ao mesmo tempo obscurece o olhar – ela se desdobra em um paradoxo. Segundo Didi-Huberman:

Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente "singular" a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente "aparecer" como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente possível da posse. E assim a desapossa como objeto de um

ter, e lhe confere por diferença uma qualidade de quase sujeito, de quase ser – “levantar os olhos”, aparecer, aproximar-se, afastar-se... (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 150)

Experiência de ser mantido à distância por uma obra de arte, ou ainda, aproximando-se em um afastamento. Nesse sentido, em Didi-Huberman compreendemos que a aura nada tem a ver com um estado psíquico ou espiritual que emanaria do objeto olhado, e que muito menos seria induzido por aquele que olha. Ela está antes nessa dupla distância, “distância crítica”, que faz aparecer uma presença sem espaço. “Distância crítica” porque coloca sujeito e objeto em crise diante dessa presença, dessa aparição – aparição em que somos lançados à imagem. Não uma imagem do objeto, nem muito menos uma imagem do sujeito, mas uma imagem crítica. Isto permite aqui, num salto, seguir à questão que interessa ressaltar: a ideia de imagem crítica, em Didi-Huberman, ou de imagem dialética, como ele a lê em Walter Benjamin. Entretanto, é preciso ressaltar aqui que Benjamin pensa a imagem como aquilo que coloca a própria dialética em suspensão (1994). Eis o que ele escreve:

[...] Em outros termos, a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas. (BENJAMIN, apud: Didi-Huberman, 1998, p.114)

Trata-se, de qualquer forma, de pensar a imagem a partir dessa crise em que sua presença na distância coloca o sujeito, não como uma imagem através da qual ele possa possuir um objeto, e nem como uma imagem que conteria uma verdade sobre o objeto. Nas palavras de Didi-Huberman, trata-se de “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem, e por isso de uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (1998, p.172). Quando estamos diante de um objeto – diante de uma obra de arte, como podemos supor – podemos crer possuí-lo, tê-lo como tal. Entretanto, seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade jamais tivemos e jamais teremos. Podemos apenas, como escreve Didi-Huberman, “dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do ‘meio’ – no qual esses objetos outrora existiram” (1998, p. 176). Estas imagens críticas exigem uma nova posição do olhar, e, portanto, daquele que olha: nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica, não mais buscar reproduzir esse objeto do olhar, nem mesmo representá-lo.

Para Didi-Huberman tal é a tarefa do historiador de arte, a de um trabalho crítico da imagem, que, diante do objeto – da obra de arte – “num único lance, o produzirá emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. Uma queda, um choque, uma conjunção arriscada” (1998, p. 176). A imagem crítica, como ele escreve, “nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (1998, p.172). Escrever sobre uma obra, é escrever sobre sua imagem, e nessa perspectiva, exige uma nova relação do discurso com a obra, uma nova forma de discurso, também ela capaz de transformar e de inquietar duravelmente os campos discursivos circundantes. O que se coloca aqui é uma relação inédita das obras de arte com a sua “compreensão”, que, como escreve Didi-Huberman, é tarefa tal qual a que Walter Benjamin nunca cessou de querer inventar ou reinventar:

Seja como for, Benjamin nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação, de um lado, como conhecimento e crítica do conhecimento, de outro. Ela é, portanto, comum – segundo um motivo um tanto nietzschiano – ao artista e ao filósofo. [...] Ela mostra justamente o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação. A primeira sem o segundo correndo o risco de permanecer no nível do mito (da crença), e o segundo correndo o risco de permanecer no nível do discurso sobre a coisa (positivista, por exemplo). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 179)

A imagem crítica oferece a possibilidade, portanto, de superar aquele pensamento do dilema, como vimos acima, entre a crença e a tautologia. A questão que se coloca é a de negar qualquer primado da linguagem sobre a imagem. Como podemos ler em Benjamin:

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte. (BENJAMIN, 1994, p. 190)

Talvez seja este o momento em que a arte volta-se para si mesma: momento em que a língua pode entrar no tempo da imagem, e a imagem no tempo da língua. Momento em que “a obra criticada possa exercer ela mesma a função de crítica, e que o crítico faça ele mesmo obra”, como escreve Didi-Huberman (1998, p. 187). Para Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1994, p. 224) Vemos assim porque Didi-Huberman escreve o seguinte:

O crítico de arte, com efeito, se acha diante de seu próprio vocabulário como diante de um problema de faíscas a produzir de palavra a palavra, friccionando, por assim dizer, palavras com palavras. Como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha? Esse é exatamente o problema – que Benjamin figurava praticamente como um problema de escultura, de baixo-relevo ou de gravura [ou de escavação, como ousamos inferir], como um problema de suporte martelado: “encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos, como isso pode ser difícil. Mas, quando vem, elas batem o real com pequenas marteladas até que nele tenham gravado a imagem como numa chapa de cobre. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 184)

O que Didi-Huberman nos sugere, com Benjamin, é transformar a história da arte, ou ainda o discurso histórico sobre os objetos de arte, transformando a relação entre crítica e obra, entre história e obra: “como num verdadeiro diálogo crítico entre uma e outra, e não num rebatimento totalitário de uma sobre a outra (rebatimento que define a situação acadêmica como tal). Um diálogo crítico em que cada parte seria capaz de pôr em questão e de modificar a outra, modificando a si mesma.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 187) Para Didi-Huberman, o que se permitirá configurar aí será uma confiança ao pensamento que as imagens podem produzir, ou seja, às imagens como produtoras, geradoras de pensamento, assim como aquele que as palavras produzem, tão aceito no senso comum, e ao qual uma ciência positivista e cartesiana dá o primado; e ainda, por seu turno, e não menos importante, a uma confiança quanto à capacidade criadora da palavra. Precisamente é isso o que escreve o historiador francês, e que desejamos reafirmar: “uma confiança epistêmica concedida às imagens, tanto quanto uma confiança formal e criadora concedida à palavra.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 187)

A Noite da Arte

Fazer então da noite a obra do dia, fazer dela um trabalho, uma morada, é construir a toca – e construir a toca é abrir a noite à outra noite.

Maurice Blanchot

A noite. O vazio. Palavras de vizinhança. A noite perturba por sua abertura ao vazio. O vazio parece, por vezes, contaminado de uma escuridão que se assemelha à noite. Diante destas presenças se está como que diante de um buraco, imenso abismo. A vertigem é inevitável, e acreditar possível uma imunidade seria como acreditar possível fechar o buraco que, no entanto continuará ali, sempre presente, ferida aberta. A noite e o vazio são também palavras de vizinhança porque nos colocam em contato com o lado de fora, como escreve Blanchot (2011a, p.177). Fora que seria 'o lugar' da noite, um ter-lugar: acontecimento. Acontecimento que aproximamos da arte.

A noite e o vazio. Palavras com as quais se deseja começar aquilo que não tem começo nem fim: escrever sobre arte. Fazer este encontro entre palavra e imagem que é puro assombro, guerra e fascínio. Porque escrever sobre arte seria um trabalho da noite em torno do vazio, em torno daquilo que se mostra na ausência como um relampejo: em torno da imagem. Aquele que escreve sobre arte, sobre a imagem, está sob seu fascínio. Assim, na imagem, encontro entre a noite e o vazio: lugar onde se faz a arte.

A noite, olhar lançado para o vazio, se abre em duas: por um lado, mergulho na escuridão profunda, por outro, lampejo de luz no encontro com o dia. Seria assim que, para Maurice Blanchot, haveria duas noites. A primeira é acolhedora, nela podemos entrar e repousar, é a noite do sono, mas também da morte. Diz-se dela: *na* noite. Nela, "morrer, como dormir, é ainda um presente do mundo, um recurso do dia: é o belo limite que se cumpre, o poder da consumação, a perfeição" (BLANCHOT, 2011a, p. 178). *Na* noite encontra-se a morte, atinge-se o esquecimento. Esta primeira noite é uma construção do dia, ambos estão ligados como começo e fim. Mas essa noite é, no entanto, inacessível, "porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela" (BLANCHOT, 2011a, p. 178).

Agilulfo, *O Cavaleiro Inexistente*, personagem do romance homônimo de Italo Calvino (2002), conhece muito bem essa primeira noite. Puro vazio dentro da alva armadura que o reveste, teme a noite do sono, porque teme sua morte: Agilulfo tem consciência de seu vazio. Sabe que entrar na noite é perder para sempre a possibilidade de sair dela. Por isso, diante do concerto dos adormecidos que percorria a noite no acampamento do exército do rei Carlos Magno, perguntava-se: "como era possível aquele fechar de olhos, aquela perda de

consciência de si próprio, aquele afundar num vazio das próprias horas e depois, ao despertar, descobrir-se igual a antes juntando os fios da própria vida?” (CALVINO, 2002, p. 13). Fechar os olhos para Agilulfo seria afundar na escuridão de sua existência e jamais voltar. Seu medo de dormir é o medo de vir a não-ser. Agilulfo, por isso mesmo, encontra-se preso na noite.

É preciso, portanto, desviar-se dessa primeira noite, como escreve Blanchot. Cumpre para isso viver o dia, trabalhar sobre o dia, como uma preparação para a *outra* noite: “Somente no dia é que a *outra* noite se descobre como o amor que quebra todos os laços, que quer o fim e unir-se ao abismo” (BLANCHOT, 2011a, p.183). Unir-se ao abismo seria compreender nessa *outra* noite o lugar do vazio. A *outra* noite é como que uma armadilha à primeira noite. Se crê, no dia, poder escutá-la e captá-la, o segredo que pode ser violado, o obscuro que espera ser desvendado: é quando a noite torna-se uma paixão. E a paixão pela noite é reconhecimento do vazio, da morte. Na *outra* noite, “está-se sempre do lado de fora”, pois ela “não acolhe, não se abre” (BLANCHOT, 2011a, p.178), por isso é preciso trabalhar para o dia: “fazer então da noite a obra do dia, fazer dela um trabalho, uma morada, é construir a toca – e construir a toca é abrir a noite à *outra* noite” (BLANCHOT, 2011a, p. 185). No dia, portanto, fazer a obra, construir a toca, é abrir-se à *outra* noite.

Mas o que significaria isto, fazer a obra, construir uma toca?

Não se trata de construir uma toca como um abrigo, um lugar seguro, porque, como observa Blanchot, aquele que constrói sua obra como uma toca onde se consideraria ao abrigo do vazio, nada mais faz do que edificar essa toca, precisamente cavando, aprofundando esse vazio ao seu redor. O equívoco aí seria trair-se buscando uma segurança, um recurso, trabalhando “pelas honras, os serviços, o sentimento de cumprir, entretanto, uma missão, de serem os guardiões da cultura, os oráculos do povo” (BLANCHOT, 2011a, p. 185-6). E haveria ainda aqueles que negligenciam até construir a toca, “no temor de que esse abrigo, protegendo-os, só protege neles o que deveriam perder” (BLANCHOT, 2011a, p. 186), não assegurando suficientemente sua presença no mundo. Aqui se constrói a toca por medo de perder-se, de desfazer-se de suas armaduras.

É assim que Agilulfo, ele novamente, mantém sua armadura, como uma toca que esconde seu vazio. Não fechar os olhos por medo de se esvaír de vez. Permanecer firme na

noite, seria permanecer firme em sua existência. Sem duvidar de nada entre a noite e o dia, Agilulfo empregava seu raciocínio em coisas determinadas e exatas. Procurando desesperadamente uma maneira de existir agarrando-se aos seus ideais – de ordem, limpeza, lealdade, etc. Agarrando-se à organização e classificação de qualquer objeto com o qual se depara. Agilulfo, por não existir, ocupa-se, desesperadamente, com a existência das coisas e sua classificação (CALVINO, 2005, p.21). Talvez exatamente assim como Estragon, personagem de Samuel Beckett em *Esperando Godot*, que em determinado momento olha para seu companheiro Vladimir e lhe pergunta: “Estamos sempre achando alguma coisa, não é Didi, para dar a impressão de que existimos?” (BECKETT, 2005, p.140).

Podemos perguntar se haveria nesse “achar alguma coisa”, de Estragon, nesse “ocupar-se com a existência das coisas”, a que se dedica Agilulfo, uma necessidade de evitar o vazio, o vazio da própria existência, buraco escavado na própria existência? Pergunta que nos permite colocar, enfim, esta outra: não haveria nas coisas, nesses volumes das coisas, de cada objeto achado, manuseado, e mesmo criado – uma obra de arte – uma sombra do vazio?

Muito bem se constroem tocas-refúgios nesse campo imenso que é a arte, campo vasto como a noite. Tocas que querem assegurar modos muito bem definidos de ver a arte, de escrever sobre ela e mesmo de produzi-la. Como Agilulfo, muitos, desesperadamente, tratam de ordenar e classificar. Muitas vezes a crítica se presta muito às tocas dos guardiões da cultura e oráculos do povo, assim como uma determinada história da arte, que além disso, teme que os nomes se percam e para tanto, trata de fixa-los no tempo, fixando também as obras, que insistem em prender a estes nomes, como chaves que detêm a possibilidade de abertura. E nem os próprios artistas escapariam disso, muitos produzindo obras que apenas amortecem, produzindo arte como quem oferece um serviço, e outras tantas vezes, como um bem ao consumo. E cada vez mais nos deparamos com um excesso de obras-produtos, excesso de arquivo, aos quais sobra pouco tempo para a tarefa arqueológica.

E o que poderíamos dizer de alguns projetos de museus, bienais e feiras, quando tornados tocas-abrigos por excelência, quando tornados lugares em que se expõe a arte ao consumo do bolso-toca do capital, e mesmo ao consumo do olhar-máquina fotográfica que esteriliza a experiência; ou quando tornados lugares em que apenas se guarda e conserva, exibindo a arte como um produto, um bem da cultura, disponível ao consumo sob o pretexto

de ensinar, e mesmo de preservar um patrimônio, sob a ilusão de que este não pertence a ninguém, desviando nossos olhos dessa imensa toca-mercado, acreditando que a obra encontra-se em um eterno repouso. Entretanto, como escreve Blanchot, “a obra de arte nunca está ligada ao repouso, ela nada tem a ver com a certeza que torna costumeiras as obras-primas, ela não se abriga nos museus” (2011a, p. 221). Isso porque, para Blanchot, como já vimos, a obra só é a partir da experiência incessante da origem, que pertence a uma luta agônica, em que o que está em questão é o ser da obra. A obra não pede um olhar que, atrás de uma vidraça, de dentro de uma toca, capte o que se passa no interior de um mundo estranho, distante e indiferente. Tocas-refúgios, aos que querem se esconder e esconder o vazio, ou contemplá-lo como se esse vazio não lhes dissesse respeito. Como lembra ainda Blanchot, “o horror do vazio traduz-se aqui pela necessidade de o preencher com o juízo de valor”, e ele segue:

A obra é considerada boa, má, com vista à moral, às leis, aos diversos sistemas de valores, etc. Diz-se que é um êxito ou um fracasso segundo regras, hoje muito precárias, que podem constituir as instâncias de uma estética, na realidade, simples impressões de um gosto mais ou menos refinado ou de uma ausência de gosto mais vigorosa. Diz-se que é rica ou pobre em relação à cultura que a compara com outras obras, que extrai ou não dela uma contribuição adicional ao saber, que a adiciona ao patrimônio nacional, humano, ou que, por outro lado, somente vê nela um pretexto para falar ou para ensinar. (BLANCHOT, 2011a, p.219)

Interrogar-se sobre a arte, como faz o crítico, o esteta, pode muitas vezes resumir-se a fazer da arte objeto de classificação dentro dos estratos do saber: exaltar a obra acreditando possível explicar e esclarecer a mesma, acreditando possível uma compreensão, é crer que se pode resumir a visibilidade ao objeto, e o enunciado à palavra, como vimos, sem perceber que falar não é ver, e que aquilo que vemos também nos olha, sem perceber que há um sujeito cindido e esburacado por esse vazio. Mas é preciso ressaltar, não se trata de negar a importância dos sujeitos e dos espaços que põe em circulação a arte, mas de problematizar sua existência, e em certa medida, de resistir.

Essa rejeição e recusa do vazio seria o mesmo que tratar a noite apenas como um fantasma do dia. Como escreve o psicanalista Edson Sousa, no ensaio *Noite e dia e alguns monocromos psíquicos* (2006): “Dia fantasma. Um certo contorno um pouco mais definido, captura em um campo de reconhecimento. Dia que tenta elaborar a experiência da noite, em vão. O excesso de luz impede também de ver” (SOUSA, 2006, p.78). Mas o dia que trabalha

para a noite, é o “dia que faz o elogio do amor, este que pode ser revelado e que é alimentado por tudo que foi silenciado durante a noite” (SOUSA, 2006, p.78). E é isso, precisamente, o que diz também Blanchot:

Aquele que, entrando na primeira noite, intrepidamente busca caminhar para sua intimidade mais profunda, para o essencial, num dado momento ouve a *outra* noite, ouve-se a si mesmo, ouve o eco eternamente repercutido da sua própria caminhada, caminhada na direção do silêncio, mas o eco é-lhe devolvido como a imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro. (BLANCHOT, 2011a, p.184)

O que estas palavras nos mostram é que a proximidade do vazio, sua presença, o “vazio que vem ao nosso encontro”, é compreensão da morte como possível e impossível: momento em que o ser encontra-se com a possibilidade de não-ser, como escreve Blanchot. Tocamos aí o abismo. Esse é o risco a que se lança o homem quando ouve a *outra* noite, e quando transforma o dia em obra da noite: arriscar sua vida, seu direito à verdade, seu direito à morte. Colocar-se nesse risco seria pertencer à obra. Pois a obra extrai luz do obscuro. E esse é o momento em que a obra é a busca da arte. Busca da arte porque coloca o sujeito frente ao vazio.

Um modo paradigmático da relação do sujeito com o saber aqui se coloca, como já afirmamos: esse sujeito de que se trata na arte, nesse caso, não é mais aquele do olho soberano – como aponta Foucault, em páginas célebres de *As Palavras e as Coisas*, quando o seguimos em sua leitura do quadro de Velásquez, como veremos adiante – sujeito capaz de ordenar a representação em regras mais ou menos fixas. Esse sujeito não é mais aquele que organiza a representação, ou que se cumpre representar. Como escreve Blanchot, “pela representação mantemo-nos diante de nós, mesmo quando olhamos desesperadamente para fora de nós” (2011a, p. 143).

A arte não é ilusão nos protegendo da verdade mortal, como lembra Blanchot, tendo seu pensamento em Nietzsche: “Temos a arte para não soçobrar [tocar o fundo] pela verdade” (BLANCHOT, 2011a, p.261). Por isso, o filósofo francês inverte a proposição: “temos a arte a fim de que o que nos faz tocar o fundo [o vazio] não pertença ao domínio da verdade” (BLANCHOT, 2011a, p.261). Assim, temos a arte para manter os buracos abertos. Mas é preciso estar atento: esse fundo ora é ausência de fundamento, o puro vazio sem

importância, ora é aquilo a partir do qual pode ser dado o fundamento. Vazio dilacerante que marca uma ambiguidade da própria obra: “ora é abismo onde a obra submerge, ora impulso pelo qual se ilumina” (BLANCHOT, 2011, p. 221). E é por isso que a obra de arte parece ultrapassar a compreensão. Como se se movesse num murmúrio eterno, que jamais se pode alcançar “de modo que se deve dizer dela que a compreendemos sempre demais e sempre de menos” (BLANCHOT, 2011a, p. 261). Diante do abismo podemos convalescer, um afundar-se niilista que apenas faz o homem soçobrar. Mas a arte permite que o vazio permaneça aberto, não sendo nunca fechado. Há um vazio dilacerante na intimidade da obra, intimidade que fala de sua gênese, que tampouco remeteria a um interior, mas a um começo que é aparição, relâmpago, exterior a que a obra se liga e que desliza no vazio.

Para chegar à *outra* noite, portanto, é preciso desviar-se da primeira noite, desviar-se da representação. Ter tal acesso a este ‘outro lado’ da noite seria, por sua vez, transformar a nossa maneira de ter acesso, segundo Blanchot (2011a, p. 143). Se insistimos em nos manter no dia em que reinam os objetos, a preocupação dos resultados, o desejo de ter, a cobiça que nos liga à posse, a necessidade de segurança e estabilidade, a tendência a saber para estar seguro, para reduzir tudo a contas, nos mantemos nessa noite fechada, nos mantemos em sua superfície, no mundo das representações que nada mais são do que a duplicação dos objetos, a crença de que o real é apenas a realidade objetiva, aquela que nos mantém na segurança das formas estáveis e das existências separadas. Essa noite não deixará, no entanto, de existir. Ela não deixará de nos lançar às tarefas do dia. Entretanto, cabe perceber que entre as exigências do dia está também ‘o transformar a noite na *outra* noite’ – encontrar-se com o lado de fora. Devolver ao interior, que é o dia, seu exterior, que é a *outra* noite. Isso porque essa *outra* noite é nossa intimidade mais profunda, onde “já não nos preocupa fazer e agir, onde estamos livres de nós, livres das coisas reais e dos fantasmas das coisas”, e mais próximos desse ponto em que “o interior e o exterior se reúnem num só espaço contínuo” – o lado de fora (BLANCHOT, 2011a, p. 147).

Assim, criar é uma exigência da obra, da arte, mas antes de mais nada, uma exigência do vazio: lugar vago, indicando a proximidade ameaçadora de um exterior, de um lado de fora. A obra pertence ao vazio, é do vazio que ela surge, de um profundo encontro com a noite, essa noite obscura, sombra da morte e do esquecimento, e que por isso exige que dela se faça a *outra* noite – a obra. Quando a noite é obra do dia, surge a *outra* noite. Criar na

espessura da noite uma dobra dela mesma, que é a *outra* noite, é dobrar o vazio sobre ele mesmo. Por isso fazer a toca seria como escavar, na noite, em seu silêncio vazio, buracos por onde os sentidos possam escapar. Buracos por onde seria possível respirar. Vemos agora que seria talvez com Blanchot que Deleuze e Guattari podem sugerir: “escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca” (2014, p.39).

Um Pensamento Dentro da Noite: “É claro que é o fim da arte”

Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998), pergunta o que fazer diante dessa cisão fabricada pela perda, pela ausência, que nos coloca diante do vazio. Sua resposta nos interessa, pois dá a ver duas posições: por um lado o evitamento do vazio torna-se exercício da tautologia, por outro, exercício da crença. Ambos, no entanto encobrem esse espaço em que, pela presença do vazio, somos lançados a um trabalho do olhar. E será assim que um olhar sobre a noite, mais uma vez, nos permitirá escavar essa questão. É no capítulo em que escreve justamente sobre o *Evitamento do vazio*, problema que levantamos acima com Blanchot, que Didi-Huberman nos oferece a seguinte reflexão:

A questão do volume e do vazio se coloca inelutavelmente a nosso olhar. É a situação de quem se acha face a face com um túmulo, diante dele, pondo sobre ele os olhos. Situação exemplar porque abre nossa experiência em duas. [...] Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume. [...] Por outro lado há aquilo que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata, ao contrário, de uma espécie de esvaziamento. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia – a saber, esse “modo fundamental do sentimento de toda situação”, essa “revelação privilegiada do ser-aí”, de que falava Heidegger... É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e se oferecer ao vazio, de se abrir. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37)

Diante dessa experiência, diante da morte, poderemos como Didi-Huberman escreve, “tentar tapar os buracos, suturar a angústia que se abre em nós diante do túmulo, e por isso mesmo nos abre em dois” (1998, p.38). Mas essa atitude de acreditar possível preencher o buraco, preencher o vazio, suturar a angústia, não consistiria senão em recalcar, pondo cada

termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão, seria acreditar que esse volume repleto do vazio não nos olharia.

Por um lado essa atitude consistiria em querer superar tanto o que vemos quanto o que nos olha na direção de um “para além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.40). Nesse caso, volume e vazio, corpo e morte, poderiam se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado, em imagens paradisíacas. Essa atitude diante da experiência do ver consistiria em fazer dela um exercício da crença:

É a afirmação, condensada em dogma, de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas ‘algo de Outro’ que faz reviver tudo isso e lhe dá um sentido, teleológico e metafísico. Aqui, o que vemos (o triste volume) será eclipsado, ou melhor, relevado pela instância legiferante de um invisível a prever; e o que nos olha se ultrapassará num enunciado grandioso de verdades do além. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.41)

Para Didi-Huberman a atividade de produzir imagens, assim como de dirigir-lhes o olhar, “tem com frequência muito a ver com esse tipo de escapes” (1998, p.41). E aí estariam situadas, por um lado, as experiências religiosas, especialmente a do cristianismo, onde o homem da crença “prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos” (1998, p.48).

Por seu turno, em uma inversão desse processo fantasmático, em uma negação radical dessa experiência, o exercício da tautologia investiria em uma insistência em permanecer na materialidade dos objetos. Assim, se “pretenderá diante da tumba não rejeitar a materialidade do espaço real que se oferece à sua visão: quererá não ver outra coisa além do que vê presentemente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.49). Esse horror e negação do vazio gera uma vontade de permanecer nas arestas discerníveis do volume, em sua formalidade, ou seja, uma vontade de permanecer apenas no que se vê. Essa atitude de fixação na mera materialidade do objeto consistiria em fazer da experiência do ver, portanto, um exercício da tautologia. Assim, para o pensador francês, o homem da tautologia pretende recusar as latências do objeto, sua temporalidade, o trabalho da memória no olhar, para

assumir uma indiferença, ou uma forma de satisfação que faz da tautologia uma espécie de cinismo: “o que vejo é o que vejo, o resto não me importa” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.40).

Como sugere Didi-Huberman, esse corpo que vemos diante do túmulo, essa visão do corpo morto, poderia ser igualmente, e sem ser traída, a visão de uma obra de arte, ou mais precisamente, o trabalho visual que lançamos sobre uma obra de arte (1998, p.34). Esse corpo no túmulo, assim como a obra de arte, marcados como estão pelo vazio que os escava, nos olhariam desse esvaziamento, desse lugar de perda, escavando igualmente nosso olhar. Mas cabe ressaltar: essa semelhança que Didi-Huberman estabelece, ele a faz atento às palavras de Blanchot (2011a), pois ela relaciona-se com o momento em que surge a imagem, mas não para confinar a imagem à semelhança, é preciso frisar. Trata-se do seguinte: “A imagem assemelha-se ao que a solicitou – o rosto de um morto ou de uma morta, por exemplo – mas não se assemelha a ele. Ela o deixa em sua dispersão primeira, em seu equívoco fatal, em sua necessária inacessibilidade.” (BLANCHOT, 2011a, p. 39) Nesse sentido na mesma proporção em que a imagem como que se solidifica, a vida se dissolve: “desaparecer (dispersar-se como vida) equivale a assemelhar-se (solidificar-se como imagem)” (BLANCHOT, 2011a, p. 40). Como em Blanchot, a imagem não se assemelha ao corpo morto, mas a si mesma, por isso, “a semelhança não é um meio de imitar a vida, mas de torna-la inacessível” (BLANCHOT, 2011, p. 43).

Diante disso, podemos novamente nos lançar à questão: como essa experiência de perda, essa presença do vazio, pode se tornar questionamento dos objetos e do próprio sujeito no mundo, e não evitamento do próprio vazio?

Mais uma vez será a noite aquela que nos permitirá entrar nesta questão. Uma noite que talvez, num lance de dados, num jogo com o acaso, nos permitirá lembrar uma *outra* noite. Pois aqui, o que sobrevém, é uma experiência da noite. Experiência que abre o nosso olhar à questão da ausência, da perda. Aqui, novamente o pensamento de Didi-Huberman se encontra com o de Maurice Blanchot. O que nos leva a esse encontro é uma narrativa do artista norte-americano Tony Smith. Famosa narrativa, que marca ainda um momento preciso da arte no movimento que a lança ao contemporâneo, como veremos a seguir. Smith a escreve após uma viagem por uma autoestrada inacabada da cidade de Nova Jersey, nos

Estados Unidos, entre os anos de 1951 ou 1952, segundo nos informa Didi-Huberman (1998, p. 98):

Era uma noite escura, e não havia iluminação nem sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos, nada a não ser o asfalto que atravessava uma paisagem de planícies cercadas de colinas ao longe, mas pontuada por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica, fumaças e luzes coloridas. Esse percurso foi uma experiência reveladora. A estrada e a maior parte da paisagem eram artificiais, e no entanto não se podia chamar aquilo uma obra de arte. Por outro lado, eu sentia algo que a arte jamais me fizera sentir. A princípio não soube o que era, mas aquilo me liberou da maior parte de minhas opiniões acerca da arte. Parecia haver ali uma realidade que não tinha nenhuma expressão na arte. A experiência da estrada constituía claramente algo de definido, mas isso não era socialmente reconhecido. Eu pensava comigo mesmo: é claro que é o fim da arte. (SMITH, Apud: Didi-Huberman, 1998, p. 98-99)

A noite e suas sombras difusas e nebulosas nos abriam a uma experiência de perda de referências, de instabilidade diante das coisas mesmas, de incerteza sobre sua existência, como já afirmamos anteriormente. Talvez seja precisamente essa experiência que Tony Smith atravessa, e que nos apresenta com sua narrativa. A paisagem “artificial” que lhe oferece essa estrada, não pode ser chamada de uma obra de arte, no entanto, em seu percurso noturno, ela transforma-se em uma experiência em que a própria arte é colocada em questão. Ele admite experimentar uma sensação que obra alguma jamais o fizera sentir, e isso o libera de suas opiniões acerca da arte. O que o provoca a enfrentar uma questão que, entretanto, não encontrava expressão em suas experiências com a arte, mas que nessa experiência da noite surge com precisão: “É claro que é o fim da arte!”. Frase que se assemelha a um relâmpago dentro da noite.

Essa exclamação de Smith apresenta uma negação que, no entanto é potência afirmativa. Isso porque ela evidencia antes um encontro com essa *outra* noite de Blanchot, ou ainda dá a ver uma experiência da noite, como sugere Didi-Huberman, onde a ausência, a perda, a morte, são transformados em um trabalho de questionamento do mundo, de questionamento do sujeito e dos objetos, e nesse caso, questionamento do próprio estatuto da arte no mundo. O que Smith afirma é uma potência à arte. Em uma experiência de questionamento de si e dos objetos, quando estes nos colocam diante da ausência, se mostram em sua ausência, quando estamos diante do vazio, da perda, como que diante da

morte. Experiência que é relâmpago dentro da noite. Quando aquilo que vemos subitamente nos olha, ou quando entramos em contato com a *outra* noite.

Noite pulsão, como escreve Edson de Sousa: “na noite os contornos se perdem. Por isso a obscuridade é uma das imagens do desamparo. Lugar do segredo. Segredo que se escreve” (2006, p.78). Por isso, talvez, Tony Smith tenha transformado sua experiência da noite em uma narrativa: desamparo que é segredo, segredo que se escreve. Perder as referências dentro da noite é sentir-se misturado ao seu entorno, não se sabe mais os limites de cada corpo:

A noite escava abismos entre as coisas, e pode-se cair: cair em outro corpo. Uma experiência sensual, de diluição. O terror noturno de perder-se no espaço, no monocromo negro da noite e diluir-se em um mimetismo mágico. Possibilidade também do risco, de ser outro, de habitar outro tempo. Lugar do sonho. A noite diz do desejo, do sexual. Tempo rebelde a toda organização. Diluição. Noite. Desejo. (Sousa, 2006, p.78)

A experiência da noite, compreendida dessa forma, não é um acidente que se dá no tempo, é uma dimensão do próprio tempo. É exatamente como entendemos a experiência de Smith: a noite se faz uma revelação sensual, de diluição do sujeito, de sua relação com os objetos, e de renovação de impulsos desejanter.

Como sugere Didi-Huberman, nas páginas em que se dedica a pensar essa a narrativa de Tony Smith, o que se passa nela é o jogo noturno do próximo e do distante, do aparecimento e do desaparecimento: os objetos, de repente, haviam se evadido e se isolado em algo que não era mais “socialmente reconhecido”, como escreve Smith. Momento, entretanto que estes mesmo objetos e que a própria noite *aparecem* a Smith, naquele sentido de *aparecer* que lhe confere Didi-Huberman, como vimos a pouco:

É quando fazemos a experiência da noite, da noite sem limite, que a noite se torna o *lugar* por excelência, em pleno *meio* do qual somos absolutamente, em qualquer ponto do espaço onde nos encontremos. É quando fazemos a experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, que a noite revela para nós a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação de se perderem para nós exatamente quando nos são mais próximos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 99)

Em Tony Smith, a aparição fez, no tempo de um relâmpago, sua marca. Não como aquilo que dura, mas como fascínio, como vimos com Blanchot. É a isso que Didi-Huberman está também atento quando afirma que o fascínio é

[...] esta maneira que tem a imagem de manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob seu poder de assombração. Ora estar fascinado não é estar enganado: não é submeter-se à aparência enganadora das coisas, mas sofrer verdadeiramente sua aparição que retorna. É olhar a ‘impossibilidade que se faz ver’. (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 29)

Portanto, não é apenas uma experiência na noite que oferece a Smith essa percepção, mas uma experiência *da* noite, como sugere Didi-Huberman: ao afundar-se na noite e permitir que ela se revele em sua obscuridade, a noite, na narrativa de Smith, se confunde com a arte, arte que leva a um contato com o impossível dela mesma. Não se trata de uma “noite que traz conselhos”, “quando se vive na insônia, ou mesmo no devaneio sonolento”, mas a noite que traz “lassidões e imagens” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 98). O que se passa é uma experiência *da* noite em que os objetos dimensionados em sua distância não fazem senão “pontuar o *lugar negro* onde o próprio Smith estava”, como afirma Didi-Huberman (1998, p. 101).

Mas qual será esse lugar negro?

É aqui, precisamente, que o pensamento de Didi-Huberman se encontra com o de Blanchot. Esse “lugar negro” é o “lugar de ausência” segundo Blanchot, mais precisamente da “ausência de obra”, ou o próprio desobramento de Blanchot: lugar da “impossibilidade que se faz ver” (2001, p. 73). Momento da “grande recusa”, momento em que a obra põe em funcionamento um giro – aquele mesmo giro da busca, giro da errância de que falamos anteriormente – onde o que na obra vai emergir, ao mesmo tempo a faz estranhamente cair, como um centro sempre descentrado. Inoperância da obra? Talvez, de qualquer modo, momento que faz cessar o discurso, movimento de criar atraído pelo exterior, que lança a obra sempre a um fora dela mesma.

É assim que Didi-Huberman não poderia deixar de fazer uma alusão à *outra* noite de Blanchot. Eis o que ele escreve: “Imagino que a noite *apresentasse* a Tony Smith seu próprio desobramento de então” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 101). O desobramento: a ausência de obra. A ausência de fim: pois a obra é, em Blanchot, o começo que antecede todo começo. A origem incessante. É com Blanchot que Didi-Huberman pode sugerir que na afirmação de Smith “É claro que é o fim da arte”, a frase poderia igualmente significar para ele: “É obscuro que é o começo de minha arte” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 101). Isso porque Didi-Huberman compreende a experiência de Smith como aquela de que fala Blanchot, com o *Olhar de Orfeu*, quando este vai em busca de Eurídice, e transgredir a lei que lhe impede de lhe dirigir o olhar:

Se ele não a tivesse olhado, não a teria traído e, sem dúvida, ela não está lá, mas ele mesmo, nesse olhar, está ausente, não está menos morto do que ela, não a morte dessa tranquila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência de fim. (BLANCHOT, 2011a, p. 188)

A experiência de Smith, que lhe leva a afirmar “é claro que é o fim da arte”, é, portanto, a prova da ausência de fim, se pensarmos com Blanchot e com Didi-Huberman.

Cabe dizer que é em uma pequena nota de rodapé que Didi-Huberman expõe essa questão. Ele escreve o seguinte: “Lembremo-nos do que Maurice Blanchot escrevia da noite: uma ‘prova da ausência sem fim’ que é a prova por excelência do desobramento – a arte só começando com um salto nessa prova mesma” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 101). E eis o que escreve Blanchot, nas páginas que Didi-Huberman menciona: o olhar de Orfeu “é o movimento do desejo que quebra o destino e a despreocupação do canto e, nessa decisão inspirada e despreocupada, atinge a origem, consagra o canto. Mas, para descer até esse canto, Orfeu já necessitou da potência da arte” (BLANCHOT, 2011a, p. 192).

Seria este o momento em que a arte se volta para si mesma. Ou melhor, momento em que a arte tem que tornar-se a própria presença do homem em si mesmo: “o que ele quer afirmar é a arte, o que ele busca, o que ele tenta realizar, é a essência da arte” (BLANCHOT, 2011a, p. 239). Isso significa dizer que a arte se apresenta como uma pesquisa, uma busca, que coloca em curso um novo movimento, uma tendência que se pode interpretar de muitas maneiras diferentes, mas, como afirma Blanchot:

[...] revela vigorosamente um movimento que, de forma gradual e segundo caminhos próprios, atrai todas as artes para si mesmas, concentra-as na preocupação com sua própria essência: isso é verdade para o poema, verdade para as artes plásticas, talvez verdade para Schönberg (2011a, p. 239).

Momento ainda, em que:

[...] o poeta cede lugar ao homem de letras e este ao homem que dá voz ao cotidiano, no momento em que, pela força do tempo, a arte desaparece, porque a arte se apresenta pela primeira vez como uma pesquisa em que algo de essencial está em jogo, em que o que conta não é o artista nem os estados de alma do artista, nem a experiência próxima do homem, nem o trabalho, nem todos esses valores sobre os quais se edifica o mundo e ainda menos esses outros valores sobre os quais se abriria outrora o além do mundo, pesquisa, no entanto, rigorosa, precisa, que quer realizar-se numa obra que seja – e nada mais. (BLANCHOT, 2011a, p. 240)

Se seguirmos Blanchot, a experiência narrada por Smith seria exemplar para falar desse momento. Se atentarmos mais uma vez para suas palavras, leremos nelas esse conflito que marca a arte em nosso tempo. É justamente quando Smith alcança, nessa experiência *da* noite uma sensação que a arte nunca teria lhe dado, mas que ao mesmo tempo, como percebemos, só é possível por uma aguda percepção da mesma, do momento pelo qual a arte passava – após Duchamp, diante da Pop Art, diante das investigações dos minimalistas, desde Malevitch –, por um afundar-se nela de tal maneira até ver se desmancharem todas as referências de seu ‘lugar’, de seu ‘estatuto’, de seus ‘objetos’. Smith vai tão fundo nesse caminho trilhado, ainda inacabado, caminho infinito, que paradoxalmente experimenta essa aguda percepção de um fim. Do fim da arte. Por isso a afirmação de Smith de que “é claro que é o fim da arte”, nos lembra de todas as divergências históricas e teóricas do contemporâneo sobre o fim da arte.

Entretanto, é preciso ressaltar, não se trata de uma queixa de que a arte tenha chegado ao fim, porque é possível justamente a partir disso reencontrá-la: a arte se transforma em busca. E uma potência se configura: criar. Porque nessa experiência *da* noite, em que se perdem as referências, se confundem os objetos, se confundem os limites entre o eu e o outro, entre sujeito e objeto, a sensação de perda é iminente. Mas essa privação torna-se afirmação. De momento, podemos reconhecer que o brilho dessa afirmação obscura de Tony Smith é o mesmo daquele relâmpago de que fala Foucault, ao se referir às visibilidades: cintilação que deixa as coisas e os objetos subsistirem por um breve momento, em que o próprio sujeito que vê é um lugar na visibilidade (DELEUZE, 2014).

Um Tempo Redescoberto: A Arte é o Incessante

Segundo Maurice Blanchot, por um lado, “fazendo-se a ausência mais profunda, tendo se tornado ausência e esquecimento de si mesma, parece que a arte procura tornar-se sua própria presença mas, em primeiro lugar, oferecendo ao homem o meio de se reconhecer, de se satisfazer a si mesmo” (BLANCHOT, 2011a, p.237). Nesse estágio, a arte é, como Blanchot a chama, humanista. Aqui, poético quer dizer subjetivo, e a arte assume a figura do artista, que por sua vez, recebe a figura do homem no que este tem de mais geral. A arte exprime-se na

medida em que o artista representa o homem que ele não é somente como artista. Ou seja, o que o artista se empenharia em pôr em obra “seria essa expressão de si mesmo mediante uma técnica artística” (BLANCHOT, 2011a, p.256). Por isso, segundo Blanchot, o fato de que a arte se glorifica no artista criador significa uma grande alteração da arte: “é quando a arte aceita subordinar-se àquele que a exerce, e esgotar-se nele” (BLANCHOT, 2011a, p.238). Nessa perspectiva, o artista reivindica o nome de criador porque acredita ocupar o lugar deixado vazio pela ausência dos deuses. Ilusão, como aquela que expôs Didi-Huberman, como vimos acima, que encobre o vazio sobre o qual a arte parece se envolver, ou como que nele preservar-se.

Por outro lado, haveria para Blanchot, como vimos a pouco, uma “nova pesquisa da arte”, um movimento em que a arte quer “tornar-se sua própria presença” (2011a, p.239). Aqui, ela não logra contentar-se com essa transformação humanista que a história lhe reserva. O que o homem quer afirmar é a arte, o que o homem busca, o que ele tenta realizar, é a essência da arte: destinada a si mesma, não mais subordinada a valores que deveria celebrar ou exprimir, mas a seu exclusivo serviço. Isso significa dizer que a obra é coisa da arte. Ou seja, a arte nunca é dada para a obra, só se poderá encontrá-la realizando-se, “na incerteza radical de saber de antemão se é e o que é”, como afirma Blanchot (2011a, p.239). Isso porque a obra, mesmo feita, terminada pelas mãos do artista que conduziu sua presença no mundo, é sempre inacabada, sempre pede que dela se faça obra no encontro com o olhar, com o outro que diante dela se coloca, por isso Blanchot afirma que a obra, ela mesma, é coisa de arte. Uma outra definição para a ausência de obra, de que falávamos acima com Didi-Huberman? Talvez.

De qualquer modo, fica claro, no pensamento de Blanchot, que a arte que se volta para si mesma jamais exclui o sujeito – nem aquele que a produz, nem aquele que a ela se consagra. Se ele nega qualquer personalogia na arte, isso se dá no nível da linguagem, ou seja, ele situa os lugares do sujeito na obra na espessura de um murmúrio anônimo. Para Blanchot, a obra é unidade dilacerada. Dilaceramento que dá condição ao criador e ao leitor:

Aquele que, como criador, produz a obra tornando-a presente, e aquele que, como leitor, mantém-se presente nela para reproduzi-la, formam um dos aspectos dessa posição [da unidade dilacerada da obra], mas já a desenvolvem, também a estabilizam, substituindo a exaltante contrariedade

pela certeza de poderes separados, sempre prontos a esquecer que só são reais na exaltação que os une, dilacerando-os. (BLANCHOT, 2011a, p.250)

Esse dilaceramento da obra significa dizer ainda que há nela sempre uma luta, jamais apaziguada, entre luz e escuridão. É em vista dessa luta que seria possível abordar a obra em sua duração histórica. No entanto, essa duração histórica nada tem a ver com uma origem como fonte de verdade da obra. Segundo Blanchot, “parece existir, no decorrer do tempo, como que uma ‘dialética’ da obra e uma transformação no sentido da arte, movimento que não corresponde a épocas históricas determinadas mas que está, porém, em relação com diferentes formas históricas” (2011a, p.252). Essas formas históricas nos remetem às camadas que situam o saber para Foucault, ou seja, as visibilidades e os enunciados. Duas instâncias que não se encontram, a não ser no choque da história, quando as palavras saltam, e as imagens relampejam, pois ao mesmo tempo em que elas não convergem, estão em relação permanente por esse movimento da história que as anima. Não se trata para Blanchot, ao menos assim nos parece, de uma dialética que resolve conflitos históricos na obra, de uma obra que se constrói em um movimento de síntese, que resolveria o conflito tese-antítese, pois segundo Blanchot, “na obra o homem fala, mas a obra dá voz, no homem, ao que não fala, ao inominável, ao inumano, ao que é sem verdade” (2011a, p.253). É como se a arte nos fosse constantemente invisível, sempre mais anterior do que aquilo de que fala e mais anterior do que ela mesma: “como se uma lei secreta exigisse dela que esteja sempre escondida no que mostra, que também só mostre o que deve permanecer escondido e, enfim, que só o mostre dissimulando-o” (BLANCHOT, 2011a, p.254). É nesse sentido que, para Blanchot, a obra de arte é sempre original, em todos os momentos começo:

Assim parece ser sempre nova, a miragem da verdade inacessível do futuro. E ela é nova ‘agora’, renova esse ‘agora’ que parece iniciar, tornar mais atual, e é, enfim, muito antiga, assustadoramente antiga, o que se perde na noite do tempo, sendo a origem que sempre nos precede e é sempre dada antes de nós, pois é a aproximação daquilo que nos permite distanciarmos. (BLANCHOT, 2011a, p.248)

Tanto o criador como o leitor, por vezes, negam o vazio que os dilacera no encontro com a obra na expectativa de certezas. É quando a noite tem necessidade do dia como claridade, como significação. Que haja dia, isso significa a noite. Então o obscuro é apagado em favor de uma luminosidade cega. Acredita-se que a obra possui uma verdade a que se poderia chegar fazendo dela um objeto estético, um objeto de conhecimento. Verdade que

se atingiria reduzindo as visibilidades aos enunciados, a imagem à palavra. É como escreve Blanchot:

O diálogo do leitor com a obra consiste cada vez mais em a “elevar” à verdade, em a transformar em uma linguagem corrente, em fórmulas eficazes, em valores úteis, ao passo que o diletante e o crítico consagram-se às “belezas” da obra, ao seu valor estético, e acreditam, diante dessa concha vazia de que eles fazem um objeto desinteressado de interesse, pertencer ainda à reserva da obra. (BLANCHOT, 2011a, p.250-251)

Georges Didi-Huberman assinala para um movimento anacrônico na obra, para também lembrar que não se trata de uma dialética que quer resolver contradições, entregando o mundo visível aos meios de uma retórica. Entregando o visível às palavras. Para ele, a obra ultrapassa a oposição entre visível e legível para compor um jogo de figurabilidade, onde o que se faz jogar é a contradição. Esse conceito de figurabilidade, no entanto, não apaziguaria os aspectos contraditórios de uma obra de arte, não é um conceito que sintetiza, mas configura uma dimensão “verbal”, que “abre uma imagem, que nela cristaliza aquilo mesmo que a inquieta sem repouso” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.117). Não se trata, portanto, de uma síntese, mas de uma espécie de cristalização, quando a obra é “inquieta por algo de essencialmente movente que a atravessa, inquieta e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.117). Nesse movimento, precisamos inventar aquilo que vemos, como que animá-lo, dramatizá-lo – por isso talvez o conceito de figural que Didi-Huberman elabora. O que, portanto, não constitui uma imagem como fixação do passado, mas como um ‘ter-lugar’ – acontecimento – que inventa o presente numa atualização, ou como num relâmpago.

Nos estratos escavados, as camadas que vemos acumuladas, não expõe nenhuma ordem, nenhum sentido que se poderia deduzir como verdade. Porque escavamos apenas sobre ruínas, sobre aquilo que resta, onde o olhar que lançamos, seja ele dotado de uma visão óptica ou háptica, faz apenas escapar o que vemos, onde ver se transforma numa questão de ser. Aquilo que olhamos exige um trabalho de criação, de invenção, pois os sentidos não estão contidos no que vemos, e ao inventar e criar esses sentidos, nos colocamos em obra na história, e o passado só retorna como uma atualização do presente, no momento em que ele cria sentidos para o presente.

Por isso a obra não se encerra em seu momento de criação pelo artista, ela continua seu percurso infinito, em que os sentidos precisam ser inventados. Mais que isso: a obra, esburacada por esse anacronismo, não cessa de se abrir, de respirar, e de fazer o homem respirar e se abrir. Como escreve Didi-Huberman: mesmo um trabalho da mais simples visualidade, “não cessa de dialogar com um trabalho extremamente elaborado da língua e do pensamento” (1998, p.114). A obra remete sempre ao fora, do qual, paradoxalmente, ela emergiu. Por isso a obra estaria sempre *em obra*. Um destino imponente, incessante. Movimento que, usando as palavras de Didi-Huberman, “obriga-nos a admitir que a imagem só poderia ser pensada radicalmente para além do princípio usual de historicidade” (1998, p.115). Por isso, podemos pensar que trata-se de procurar por um outro movimento, aquele que liga artista e leitor a uma mesma questão: tornar-se presente na obra, manter-se nela presente. Evento que não acontece fora do tempo, “caso contrário a obra seria somente espiritual”, como escreve Blanchot (2011a, p.248). Na obra acontece um outro tempo do tempo – a *outra* noite – não um outro mundo, mas o que é sempre distinto do mundo. Mundo que se difere na sua repetição. Se a obra fala da origem, do começo, não é como um produto da história, pois assim ela se torna apenas um objeto de ocupação nas mãos de eruditos, críticos e historiadores, torna-se um objeto para o qual o saber é apenas uma forma, e não uma força. E, no entanto, nos lembra Blanchot: “a obra é história, é um evento, o próprio evento da história” (2011a, p.249). Mas a obra apenas se liga à história como aquilo que é inabitual, insólito e não-familiar na relação com seu próprio tempo.

Talvez seja a partir dessa compreensão que o filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu texto *O que é o Contemporâneo?* (2009), afirme que contemporâneo seria aquele que mantém fixo o olhar em seu tempo, não para ver nele as luzes, mas o escuro: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p.59). Aqueles que coincidem muito plenamente com sua época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não seriam contemporâneos exatamente porque não conseguem ver a escuridão que os rodeia. Perceber esse escuro não seria uma forma de inércia ou passividade diante da história, mas implicaria antes “uma atividade e uma particular habilidade que equivale a neutralizar as luzes que provém de uma época para descobrir as

suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Seria como aquele “se entregar à noite para fazer dela obra do dia”, de Blanchot.

Assim também Agamben nos traz algumas imagens dessa percepção da noite, de que falávamos acima. O escuro da noite, as trevas da história: não se trata de uma experiência anônima, que não nos diz respeito: “perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p.65). E Agamben, nestas palavras, não se esquece de Foucault, para quem, como vimos, as investigações históricas sobre o passado seriam apenas “a sobra trazida pela interrogação do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 72), ou ainda de Walter Benjamin, quando este “escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da sua história” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

E não teria sido essa, precisamente, a experiência da noite, ou melhor, a experiência do tempo que fez Tony Smith? Enquanto Smith afundava na escuridão daquela estrada de contornos difusos, compunha a plena ideia de que a arte chegara a seu fim. Mas, como vimos não o fim daquilo que acaba. O que Smith consegue ver em sua experiência da noite é uma profunda percepção do infinito, da própria estrada inacabada que percorre que é a arte. É como se ao se mover por essa estrada, mantendo o olhar fixo na escuridão – como o contemporâneo, de que fala Agamben – percebesse nesse escuro profundo uma luz, que insistentemente dirigida a ele, também se distancia, infinitamente, na estrada a percorrer. Smith percebe no escuro essa luz difusa, uma opacidade essencial, que não lhe permite celebrar a arte que até então conhecia sem reconhecer nela essa experiência de um fim. Fim que, no entanto mostra que a arte se volta para si mesma, escavada pelo vazio que a constitui. Vazio que aqui aponta para o fim da arte não como o fim da existência daquilo que chamamos arte, mas como uma experiência de fim, de perda desse objeto que passa a uma condição de fragilidade, e ainda um modo de pensar o próprio sujeito em sua condição de fragilidade. Ao invés de ver nisso o fim da arte, seria como compreender que a arte que se conhecia era, no entanto, em si mesma, alteração e mudança: acesso incessante a uma origem nunca atingida, e sempre experimentada, como vimos com Blanchot. Um envolver-se e afundar-se tão completamente na noite que do fundo de sua fragilidade algo se perde. É mesmo o que escreve Agamben: “ser contemporâneo é antes de tudo uma questão de

coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (2009, p. 65).

Smith percebe que a arte chegara ao fim não por um desenlace histórico, mas por sua capacidade de se perder para nós, sempre que imaginamos tê-la alcançado. É como escreve Blanchot: “a obra atrai aquele que se consagra para o ponto onde ela é à prova da impossibilidade. Experiência que é propriamente noturna, que é aquela própria da noite” (BLANCHOT, 2011a, p.177). A noite como o impossível, torna a obra possibilidade de contato com o impossível: encontro com a morte, com o vazio. Mas esse é o ponto em que a morte se transforma em uma experiência da noite, como para Tony Smith, em sua narrativa. Smith escreve não para lembrar, mas para esquecer. Por isso a experiência de Smith com a noite é exemplar, porque ela se faz obra pela palavra do fim, mas que é apenas começo. Como escreve Blanchot: “As lembranças são necessárias, mas apenas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso. Experiência significa, nesse ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato – uma prova, mas que permanece indeterminada” (2011a, p.89).

Mas atentemos: as mesmas palavras de Blanchot, sob uma leve alteração, nos dizem o seguinte: “a obra atrai aquele que se lhe consagra para o ponto em que ela é à prova de sua impossibilidade. Nisso, ela é uma experiência” (2011a, p.89). Isso significa precisamente que não se trata da experiência que fala de “uma personalidade rica, capaz de viver e ter vivido” (2011a, p.89), mas da experiência que nos põe em contato com a possibilidade de *ser e não-ser*: “Essa é a experiência da arte. A arte, como imagem, como palavra e como ritmo, indica a proximidade ameaçadora de um exterior vago e vazio, existência neutra, nula, sem limite, sórdida ausência, sufocante condensação onde o ser se perpetua incessantemente sob a espécie do não ser.” (BLANCHOT, 2011a, p.265)

Aquilo que Smith experimenta é a morte, a possibilidade da morte. É então que a arte torna-se caminho pelo qual o desaparecimento aparece: “Deus está morto”, vocifera Nietzsche. “O homem está morto”, desafia Foucault – no fundo apenas como uma aposta, em que o homem se desvaneceria, como à beira do mar, um rosto de areia. A arte “era a

linguagem dos deuses, e tendo os deuses desaparecido, tornou-se a linguagem em que se exprimiu o desaparecimento deles, depois aquela em que o próprio desaparecimento deixou de aparecer” (BLANCHOT, 2011a, p.269). Movimento que impele a arte em direção ao vazio, ou a um “desmoronamento radical”, como escreve Blanchot: “aquilo que está em ação quando ‘se morre’ e que, perpetuando o ser sob a espécie do não ser, faz da luz uma fascinação, do objeto a imagem e de nós o coração vazio da repetição eterna” (2011a, p.270).

A arte impele-nos suave e impetuosamente para o fora do mundo, para um outro do mundo, e nesse exterior não existe sono, tal como não há repouso. A *outra* noite não nos permite dormir, ela está dominada pela busca, que é desejo. Porque ela permite surgir o sonho, e no sonho, como podemos pensar com Freud, buscamos a realização dos desejos: desejo de escrever, de fazer a obra, desejo de nos inscrever no mundo pela linguagem, pela imagem. Imagem que, no entanto, foge, desaparece, incessantemente. Imagem que não se pode capturar, que é ausência. Por isso está-se sempre em busca da imagem nesse lado de fora que é a noite. Experiência que não cessa de escavar no ser seus buracos, suas fissuras, lugares por onde escoar e se desfazer de si mesmo.

A Condição da Obra

Tudo está em deixar amadurecer e então dar à luz. Deixar cada impressão, cada semente de um sentimento germinar por completo dentro de si, na escuridão do indizível e do inconsciente, em um ponto inalcançável para o próprio entendimento, e esperar com profunda humildade e paciência a hora do nascimento de uma nova clareza: só isso se chama viver artisticamente, tanto na compreensão quanto na criação.

Rilke

A arte permite que o vazio permaneça aberto: inquietação incessante. Desmoronamentos, fissuras e buracos: é isso que uma escavação encontra quando é busca da arte. Naqueles estratos escavados, nas camadas que constituem o saber, a arte seria o ponto onde a certeza se desmancha, a verdade se trai, e o sujeito aparece não como um nome, mas como uma obra – o que diria antes de seu desaparecimento. Isso porque, como escreve Blanchot (2011a), há um vazio dilacerante na intimidade da obra. Intimidade que fala de sua gênese, que tampouco remeteria a um interior, mas a um começo que é aparição, relâmpago, exterior a que a obra se liga: o fora. Em vez de a dissipar em pura satisfação de posse, ou na vaidade da criação que remete a um eu, ou àquele que detém as chaves que permitiriam compreender a obra e ter acesso a ela, seria preciso perceber que a arte, a obra de arte, não dura no tempo, mas é duração. A obra está assim ligada a sua origem, mas no sentido renovado que Maurice Blanchot dá a essa palavra: “se diz dela que jamais deixa de ser feita, isso recorda, pelo menos, que nunca deixa de estar ligada à sua origem, que ela só é a partir da experiência incessante da origem” (2011a, p.221).

É preciso, pois, compreender: essa origem da obra não se confunde com o momento de sua elaboração técnica, tampouco se confunde com um eu que a tenha produzido, senão com o momento em que esse eu é desaparecimento, encontro do ser com o não-ser:

A obra é a *liberdade violenta* pela qual ela se comunica e pela qual a *origem*, a profundidade vazia e indecisa da origem, *comunica-se* através dela para formar a decisão plena, a firmeza do *começo*. É por isso que ela tende sempre mais a tornar manifesta a experiência da obra, que não é exatamente a de sua criação, que tampouco é a de sua criação técnica, mas a conduz incessantemente da claridade do começo para a obscuridade da origem, e submete sua fulgurante aparição, em que ela se abre, à inquietação da dissimulação em que ela se retira. (BLANCHOT, 2011a, p.221-222)

A origem, visão daquela primeira noite, noite da morte e do esquecimento, seria o que coloca o sujeito em obra. A morte liga o eu à origem incessante da obra: é a *outra* noite de Blanchot. Ou seja, a origem torna-se experiência da noite, do obscuro, experiência que é própria da obra, por isso a obra está sempre ligada a sua origem, no sentido de que ela exige que dela se faça obra. Por isso o artista é sempre morto na obra, mas porque vive para o dia, porque vive para a obra. Segundo Blanchot:

[O artista] não sobrevive à criação da obra. Vive ao morrer nela. Isso significa ainda que, após o poema, ele é o que o poema olha com indiferença, é ao

que ele não remete e que a nenhum título é citado e glorificado pelo poema como sua origem. Pois o que é glorificado pela obra é a obra, e é a arte que nela se reúne. E o criador é aquele a que, doravante, se exonera, cujo nome se apaga e cuja lembrança se extingue. Isso significa também que o criador é desprovido de poder sobre sua obra, é por ela desapossada, tal como é, nela, desapossado de si; que não detém o sentido da obra, o segredo privilegiado, que não lhe incumbe o cuidado de a “ler”, isto é, de a redizer, de a dizer de cada vez como nova. (BLANCHOT, 2011a, p.247)

Eis então a duplicidade da obra, da arte: o vazio que a envolve, permite que ela permaneça ligada à origem, porque, no desaparecimento do artista, do autor, se configura o lugar do leitor:

Esse momento que anula o autor é também aquele que, abrindo-se a obra para si mesma, nessa abertura tem origem a leitura. A leitura nasce, portanto, nesse momento em que o “vazio” que, no decurso da gênese da obra, marcava o seu inacabamento, mas também marcava a intimidade de sua projeção, o impulso de ‘o ser que projeta’, a leitura nasce no momento em que a distância da obra em relação a si mesma muda de sinal, não mais indica o seu acabamento e sim a sua realização final, já não significa que ela ainda não está feita mas que jamais teve que ser feita. (BLANCHOT, 2011a, p.218)

É preciso atentar ao vazio que se faz obra: acreditar em fórmulas de uma arte subjetiva, onde o artista exprime aquilo que o aflige, seria tomar a arte em um sentido muito redutor, ou puramente humanista, como vimos com Blanchot. Seria reduzir a arte à expressão de um eu. Ou ainda reduzir a arte à busca de uma satisfação. Mas, como escreve Blanchot, “a arte é, em primeiro lugar, a consciência da infelicidade, não a sua compensação” (2011a, p.74).

Há na criação da obra a criação concomitante de um espaço vago. A duplicidade da obra remete ora a esse vazio do qual ela emerge, ora a esse vazio que a faz submergir. O artista é aquele que, diante desse horror ao vazio, dessa presença assustadora e insistente da morte, da noite sobre o dia, quer fazer da morte sua obra, trabalhar no dia para encontrar-se com a *outra* noite. Tal é a tarefa de morrer que está relacionada à tarefa artística, a estreita relação entre a noite e o dia, o esquecimento e a obra. É assim que a morte, para Blanchot, está desde o começo em relação com o movimento, tão difícil de esclarecer, da experiência artística. A palavra impessoal, aqui, é o coração da transmutação do que afirma Blanchot: a morte é o impessoal, não é aquilo que acontece a uma pessoa. A experiência artística não leva à busca de uma morte pessoal, mas a um caminho que deve conduzir “ao ponto onde já

não sou eu mesmo, onde, se falo, já não sou eu quem fala, onde não posso falar” (Blanchot, 2011, p.169).

Tal é a tarefa que aproxima o trabalho poético e a morte, mas que não elucida nem um nem outro, em Blanchot. Resta apenas o pressentimento de uma atividade singular, pouco apreensível, essencialmente diferente do que comumente se designa por agir e fazer. A obra exige, sem dúvida, trabalho, prática, saber, mas todas essas formas de aptidão mergulham numa imensa ignorância. Para Blanchot, a obra significa sempre: ignorar que já existe uma arte, ignorar que já existe um mundo. Assim como o faz Rilke, como o podemos ler na epígrafe que abre este capítulo, Blanchot usa a imagem da lenta maturação do fruto, do crescimento invisível desse fruto que é a criança, e sugere-nos a ideia de um “trabalho sem pressa, em que as relações com o tempo são profundamente alteradas, e mudadas também as relações com a nossa vontade que projeta e que produz” (Blanchot, 2011, p.134). A busca de uma morte que seria pessoal elucida, precisamente pela obscuridade de seus caminhos, o que há de difícil na realização artística, porque para Blanchot: “deve não só existir morte para mim no último momento, mas morte desde que vivo e na intimidade e profundidade da vida.” É assim que “a morte faria, portanto, parte da existência, viveria em minha vida, no mais íntimo de mim e, talvez, para mim, como uma criança é a criança de sua mãe.” (Blanchot, 2011, p.132)

O vazio que está ligado à intimidade da obra não fala da aflição de um sujeito, mas de uma condição da obra – que seria, precisamente, colocar o sujeito em obra. Também não se trata de vincular a obra a uma obscuridade que desconcertaria a compreensão cotidiana. Entre a obra que aí está, objeto visível, e a obra que nunca está aí de antemão, que é preciso criar na leitura, se encontra essa ruptura violenta a que alude Blanchot: “A passagem do mundo onde tudo tem mais ou menos sentido, onde existe escuridão e claridade, para um espaço onde, propriamente dito, nada possui ainda sentido, em direção ao qual, entretanto, tudo o que tem um sentido reverte como à sua origem” (2011a, p. 212). Por isso a afirmação anterior de que a obra não dura no tempo, mas é duração. Ou seja, ela está pronta a abrir-se sempre a uma nova duração, como apelo ao começo, à sua origem, que é estar na presença, no ato da criação que, no entanto, não se pode repetir, mas ao qual se está eternamente ligado, como presença que a obra exige. Isso significa dizer que, na obra, o ato poético permanece indefinidamente latente. É o que escreve também Paul Valéry:

A obra oferece-nos, em cada uma de suas partes o alimento e o excitante ao mesmo tempo. Ela desperta continuamente em nós uma sede e uma fonte. Como recompensa do que lhe cedemos de nossa liberdade, dá-nos o amor pelo cativo que nos impõe e o sentimento de uma espécie deliciosa de conhecimento imediato [...], e sentimo-nos possuidores para sermos magnificamente possuídos. Portanto, quanto mais nos dermos, mais iremos querer nos dar, acreditando receber. A ilusão de agir, de exprimir, de descobrir, de entender, de resolver, de vencer, anima-nos. (VALÉRY, 2011, p. 206)

Ser artista seria ignorar que já existe uma arte, ignorar que já existe um mundo, e assim também ler, ver e ouvir a obra de arte exigiria mais ignorância do que saber, exigiria um saber que investe uma imensa ignorância e uma capacidade que não é dada de antemão, que é preciso de cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo diante da obra: “cada quadro, cada obra musical, faz-nos presente desse órgão de que temos necessidade para acolhê-lo, ‘dá-nos’ o olho e o ouvido de que necessitamos para ver e ouvir”, como escreve Blanchot (2011a, p.208). Por isso “ouvir música faz daquele que só sente prazer em ouvi-la um músico, e o mesmo se pode dizer de quem gosta de ver um quadro” (BLANCHOT, 2011a, p.207). A obra nos dá olhos para vê-la, não porque emana significados, mas porque fabrica um olho, ou melhor, a obra escava no olho um vazio que permite uma passagem, que abre a circulação de intensidades que não se pode domar.

Um Buraco no Espelho

Sem esconder, nada se mostra, a começar por mim mesmo.

Donaldo Schüler

Michel Foucault, na famosa introdução de *As Palavras e as Coisas* (1999), investiga a obra *Las Meninas*, de Diego Velázquez, em cada pormenor, assiste a cada personagem, projetando atos possíveis, situações insuspeitadas, uma miríade de olhares para dentro e para fora da pintura. Em dado momento, nomeia cada uma das figuras presentes no quadro: Velázquez, o artista; a infanta Margarida, filha do rei, rodeada de aias, cortesãos e afins; e por fim, o rei Felipe IV e sua esposa, a rainha Mariana – todos “personagens” do próprio Velázquez, inclusive ele mesmo. Personagens enfim, de Foucault, que não deixa de traçar, com sua descrição, um quadro da pintura – como em um duplo dela mesma. Mas para que nomear? Foucault não tarda a explicar: “Esses nomes próprios constituiriam indícios úteis, evitariam designações ambíguas; eles nos diriam, em todo caso, o que o pintor olha e, com ele, a maioria das personagens no quadro” (FOUCAULT, 1999, p. 11). Nomear, portanto, para classificar, para identificar. Mas seria essa a estratégia foucaultiana? É a um nome que identifique a obra a que Foucault quer remeter?

É certo que Foucault não pinta o quadro mimetizando seus personagens. Ele faz ver suas visibilidades e falar seus enunciados. É assim que mais adiante essa nomeação é pensada a partir dos termos que põe em jogo a linguagem. E o nome próprio, nesse jogo, como escreve Foucault, não passa de um artifício, ou seja, ele apenas permite ajustar estes nomes comodamente, um sobre o outro, como se fossem adequados. Mas a relação da linguagem com a pintura, e com o visível, é uma relação infinita, não porque a palavra seja imperfeita e estivesse sempre em falta com o visível, mas porque são irreduzíveis uma a outra, como já vimos. É mesmo o que escreve Foucault:

Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 1999, p. 12)

Portanto se a relação entre a linguagem e o visível é uma relação infinita, e se se quiser manter aberta essa relação, se se quiser falar não de encontro a, mas a partir da incompatibilidade entre o visível e o enunciável, entre a palavra e a imagem, seria preciso desembaraçar-se dos nomes próprios e “meter-se no infinito da tarefa” (FOUCAULT, 1999, p. 12), como sugere o filósofo. Segundo Foucault seria por intermédio dessa linguagem

nebulosa, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco, acenderia suas luzes.

A arte, portanto acenderia suas luzes ao nos lançarmos no infinito da tarefa que compõe essa relação entre imagem e palavra. A arte, ligada à noite, ao obscuro, a essa opacidade essencial, de que fala Blanchot, tornada obra é relampejo, brilho que ofusca em intensidade e velocidade: chegamos à *outra* noite. No entanto, não é possível tomar a luz entre as mãos, reter seu movimento de pirilampo, sem correr o risco de torná-la um brilho eterno de uma imagem esvaziada pela cegueira da luz incessante. Por isso a obra é também silêncio e esquecimento. Silêncio das palavras colocadas em suspensão. Esquecimento de si mesma no mundo, esquecimento do mundo. E seria apenas nesse esquecimento que a linguagem teria seu lugar infinito, como impulso a novos relampejos. Somente assim se acenderiam as luzes: impulsionar na obra seu brilho de imagem, eternamente inventada.

É assim que no fundo silencioso e quase esquecido do quadro de Velázquez, Foucault localiza o rei e a rainha: o espelho. Eles se encontram ali, ainda que modestamente representados, como que desaparecendo no fundo nebuloso, mas exatamente no centro do quadro. Seriam seus olhares soberanos aqueles responsáveis por ordenar na pintura o lugar de cada personagem: todos dirigem a eles sua presença, como nos mostra Foucault. O espelho restitui aos personagens da pintura o que falta a cada olhar: “a função desse reflexo é atrair para o interior do quadro o que lhe é intimamente estranho: o olhar que o organizou e para o qual ele se desdobra” (FOUCAULT, 1999, p. 19). Mas essa generosidade seria simulada, pois esconde tanto ou mais do que manifesta: afinal o lugar onde impera o rei com sua esposa é também o do artista e o do espectador. E essa parece ser a estratégia de Foucault: mostrar que no espelho encontramos nada mais do que o sujeito que organiza a pintura. Sabemos que esse olhar que organiza a cena é aquele que nos permite compreender todo o jogo paradigmático da representação, que marca a compreensão do saber na época clássica, e que sofre mudanças drásticas na passagem para a época moderna. Olhar cartesiano, do cogito, que acredita ser possível reduzir o visível ao dizível, e inversamente. Por isso Foucault sugere: “é preciso, pois, fingir não saber quem se refletirá no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao nível de sua própria existência” (FOUCAULT, 1999, p.12).

Queremos ler uma vez mais a afirmação de Foucault para formular a seguinte pergunta: ao escrever que seria preciso interrogar esse reflexo ao nível de nossa própria existência, não poderia estar Foucault sugerindo que o espectador, esse que se coloca diante da pintura, poderia colocar-se nessa cena no lugar do rei e da rainha, no lugar do soberano, e ainda dentro do quadro? Se quisermos nomear, podemos dizer que quem vemos no reflexo são o rei e a rainha. Mas se tomarmos a sugestão de Foucault, veríamos de súbito a nós mesmos. Se trataria então de parar de procurar por um nome próprio, por um sujeito, e mesmo por esse que faz a obra, não num movimento de negação da existência destes sujeitos, mas antes de tensionamento, onde o vazio dessa ausência é reconhecido como o lugar onde tudo acontece.

De alguma forma Foucault sugere um isolamento desse reconhecível, que anuncia um sujeito elidido da pintura. No entanto esse isolamento não serviria para negá-lo, mas antes para permitir existir através dele: habitar este espaço vazio que o espelho faz abrir na pintura. Fingir, como sugere Foucault, não se importar em saber quem se reflete no espelho do quadro para interrogar esse reflexo ao nível de sua própria existência seria perder as referências que querem nominar para poder, enfim, fazer uma experiência da obra: colocar-se em questão.

Colocar-se em questão, insistimos, diante da imagem, diante da obra.

Em *O Ser Especial* (2007b), Giorgio Agamben escreve que “o espelho é o lugar em que descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa “espécie” ou *imago* não nos pertence” (2007b, p.53). Isso significa dizer que, acreditar que somos senhores da própria imagem seria eliminar o intervalo em que nela não nos reconhecemos, seria fixar a imagem, torná-la fixa em nós: a imagem é interiorizada como um fantasma. Mas Agamben lembra que entre a percepção da imagem e o reconhecer-se nela há um intervalo: “intervalo que os poetas medievais denominavam amor” (AGAMBEN, 2007b, p.3). Nesse sentido, o filósofo sugere ainda que o espelho de Narciso seria “a fonte de amor, a experiência inaudita e feroz de que a imagem é e não é a nossa imagem” (AGAMBEN, 2007b, p.3). Uma experiência de perda, de vazio, a que nos lança essa imagem. Por isso, podemos supor, capturar a imagem num documento de identidade, e acreditar-se vinculado

a essa imagem, seria sacrificar o amor, o fascínio da imagem, sua potência de sempre dar a ver a diferença.

Agamben escreve ainda que “a imagem não é substância, mas um acidente, que não se encontra no espelho como em um lugar, mas como em um sujeito” (2007b, p.51). Não sendo substância, isso significa dizer que a imagem “não tem realidade contínua, nem se pode dizer que se mova através de um movimento local”, ou ainda que “ela é gerada a cada instante de acordo com o movimento ou a presença de quem a contempla” (AGAMBEN, 2007b, p.51). Como vimos, para Foucault o espelho de Velázquez não dá a ver o lugar daquele que é representado, um elemento a mais na pintura, mas um sujeito que a organiza. No entanto, elidido de seu reflexo soberano, o espelho lança suas luzes incessantes de buraco vazio. Com Agamben, inesperadamente, talvez possamos entender mais profundamente a sugestão de Foucault, para que interroguemos o reflexo no espelho ao nível de nossa própria existência, pois é exatamente isto o que ele escreve: “assim como a luz é criada cada vez de novo segundo a presença do iluminante, assim também dizemos acerca da imagem no espelho que ela é gerada toda vez segundo a presença de quem olha” (AGAMBEN, 2007b, p.51). Precisamente, são estas as palavras a reafirmar: a imagem é gerada a cada instante, de acordo com o movimento ou a presença de quem a contempla.

Podemos sugerir que escrever sobre arte, diante da imagem, seria como colocar-se em frente a um espelho em uma noite escura: os reflexos no espelho são tão difusos quanto a própria noite, e não se pode ter certeza do que se vê refletido, e o que se vê no espelho é o que se perde, a cada instante. O espelho é aquilo que faz aparecer somente na luz, por isso é reflexo. Então, quem sabe, em meio aos clarões que a obra lança, seria possível, de algum modo, enfim vermos a nós mesmos, mas num lance tão breve que qualquer reflexo apenas dá a ver a escuridão. Por isso escrever sobre arte não é espelhar a obra, tornando as palavras um reflexo dela. Mas antes tornar a obra um espelho, em que vemos de nós uma imagem da desapareição, sem que ela jamais se confunda com algo como um “eu”, e antes com um “outro” de nós. Se a imagem é fascinação, como escreve Blanchot, “onde o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto, de um olho que não vê, mas não cessa, porém, de ver”, nosso próprio olhar refletido no espelho torna-se fascinação: “luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente.” (BLANCHOT, 2001, p. 63) E ainda, se escrever é estar só,

como afirma Blanchot n'O Espaço Literário (2011a), "estar só seria estar diante da imagem, sob seu domínio, sua marca, sua potência", como afirma Didi-Huberman (2011a, p. 29). Pois "ali onde estou só, reina o fascínio." (BLANCHOT, 2011a, p. 254)

Não se trata, portanto, como se poderia supor em uma compreensão rápida, de transformar a obra em um meio a partir do qual se pode falar de si mesmo, ver a si mesmo. Não se trata de compreender a obra como um "reflexo de si mesmo". O que esse reflexo no espelho permitiria ver seria antes um sujeito que se desfaz em seu encontro com a imagem. O que vemos no fascínio, como exploramos algumas páginas acima, não é o objeto, mas sua distância. O que vemos no espelho, portanto não nos reportaria a uma semelhança, mas a essa *imago* de que fala Agamben, assim como Didi-Huberman, nestas palavras: "a *imago* é sempre a imagem daquele ou daquela que não existe mais" (2011a, p. 31). No espelho, a semelhança parte de um rosto, mas sem ao mesmo tempo dele se separar, se arrancar. Isso porque, sob o fascínio da imagem, como escreve Didi-Huberman, "o rosto que nos apareceu e que ressoa em nós – rosto de uma pessoa amada, por exemplo – torna-se, na experiência da ruminação e da fascinação propriamente dita, o rosto de ninguém, um meio de semelhança sem ninguém a quem se assemelhar definitivamente" (2011a, p. 32).

Por fim, podemos lembrar ainda do que diz Blanchot, sobre esse momento em que nos encontramos diante da obra: "o que mais ameaça a leitura é a realidade do leitor, sua personalidade, sua imodéstia, a obstinação em querer manter-se o mesmo em face daquilo que lê" (2011a, p. 232). Por isso ler, ver a obra, é inventar a obra, é criá-la nesse gesto, para desfazer-se de si mesmo através dele. Esse movimento seria igualmente aquele que, diante da imagem, Blanchot chama de "reverberação" (2010): apelo da imagem que nos provoca a sair de nós mesmos. Portanto a "reverberação" não é a imagem que reverbera em mim, mas "é o próprio espaço da imagem, a animação que lhe é própria, o ponto de jorro em que, falando dentro, ela já fala inteiramente fora" (BLANCHOT, 2010, p. 60).

Espaço da imagem: ver-se refletido no espelho da pintura de Velázquez não permitiria um "reconhecer", mas antes um "conhecer". Conhecer por contato, quando a obra volta a ser imagem, para entrar nesse lugar e nesse tempo em que a fascinação ameaça a unidade do sujeito e do próprio pensamento, como podemos pensar com Blanchot. Abrimos assim um

buraco no espelho, que não é o mesmo que ausência de reflexo, mas antes o “lugar negro”, de que fala Didi-Huberman, lugar da ausência de obra:

A ausência de obra, o acaso entre razão e desrazão, não é a “loucura”, mas a loucura desempenha o mesmo papel que a obra, uma vez que permite à sociedade, como a obra permite à arte, reter, inofensiva, inocente, indiferente – a ausência de obra entre os limites de um espaço compartimentado. (BLANCHOT, 2010, p. 198)

Lugar, assim nos parece, que fica nos confins que confundem a vida e a arte, pois libera espaço para o desconhecido, para que ele se anuncie e entre, fora de jogo – vindo do exterior, e atraído para esse exterior –, no jogo. No jogo que nos lança à linguagem: à palavra e à imagem.

Sobre Habitar um Buraco em Obra

A execução do poema é o próprio poema.

Paul Valéry

A leitura do poema é o próprio poema.

Maurice Blanchot

Se o poema está em sua própria execução pelo artista, como nos lembra Valéry, e da mesma forma na leitura realizada pelo leitor, como escreve Blanchot, como podemos chegar à uma tal ideia como a de autor?

Podemos supor que obra de arte não remete imediatamente a alguém que a teria feito, pois quando ignoramos todas as circunstâncias que a preparam, desde a história de sua criação até o nome daquele que a tornou possível, “é justamente quando ela mais se aproxima de si mesma”, como escreve Blanchot (2011a, p. 241). Porém, esta não se trata de uma afirmação assim tomada de modo precipitado, não se trata, como se poderia supor, de comparar uma obra de arte a qualquer objeto fabricado pelo homem, ou mesmo a um objeto fabricado por um artesão, como pondera Blanchot, que também não ostenta – na maioria das vezes – o nome do autor, é impessoal, anônimo. Nestes casos, esse objeto desaparece totalmente em seu uso, remete ao seu valor de utilidade. O que faz com que esse objeto *apareça* é uma ruptura no circuito que o coloca em uso, uma brecha, uma anomalia que o faz sair do mundo, saltar (BLANCHOT, 2011a, p. 242). Assim o objeto torna-se então sua imagem. Remete a si mesmo. Converte-se aí, numa obra de arte. Exemplar aqui são os ready-mades de Marcel Duchamp, e seu desenrolar – e repetir – na arte contemporânea. A obra, segundo Blanchot, faz aparecer o que desaparece no objeto. Podemos supor que é assim que uma escultura faz aparecer a pedra – “a estátua glorifica o mármore” na máxima repetida pelo filósofo – que a pintura faz aparecer as cores, seus ingredientes materiais, que a performance faz aparecer o corpo, ou mesmo o espaço, etc. Na obra a matéria não é consumida, utilizada, negada pelo uso, mas afirmada, revelada em seu inacabamento (BLANCHOT, 2011a).

Segundo Blanchot, esse é o momento em que o que se glorifica na obra é a obra, o que não significa, de modo algum, que esta deixa de “ter sido feita”, e de “se relacionar com alguém que a tenha feito”. Mas nesse momento em que a obra abre-se para si mesma ela anula o autor, como vimos anteriormente, e assim abre espaço para que tenha origem a leitura (BLANCHOT, 2011a, p. 218). A leitura, portanto, “nasce” nesse “momento vazio” que marca essa obscuridade da obra, seu inacabamento. O leitor, distanciando a obra de todo autor, também faz aparecer a obra, se entrega a ela pelo que ela é.

Em palavras proferidas em sua *Primeira aula do curso de Poética* (2011), Paul Valéry percorre os intermináveis esforços e projetos, regidos pelo acaso, que se põe em curso para

que se chegue a tal obra, lembrando sempre que o sentido desse esforço de um criador “está frequentemente fora da própria criação” (VALÉRY, 2011, p. 199). Em determinado momento, ele afirma: “é impossível reunir, em um mesmo estado e na mesma consideração, a observação do espírito que produz a obra e a observação do espírito que produz algum valor para essa obra” (VALÉRY, 2011, p. 199). Autor e leitor, ou produtor e consumidor, como os nomeia Valéry, são dois sistemas essencialmente separados. Dessa maneira “o que a obra produz em nós é incomensurável com nossas próprias faculdades de produção instantânea”, e por isso, “certos elementos que vieram ao acaso ao autor serão atribuídos a uma virtude singular de seu espírito” (VALÉRY, 2011, p. 199). E para Valéry será “justamente assim que o consumidor se tornará produtor”: “produtor, primeiramente, do valor da obra, e em seguida, em virtude de uma aplicação imediata do princípio de casualidade, torna-se produtor do valor do ser imaginário que fez o que ele admira” (2011, p. 200). Mas o ponto a que Valéry chega com estas afirmações é o seguinte: “a independência ou a ignorância recíproca dos pensamentos e das condições do produtor e do consumidor é quase essencial para o efeito das obras”, pois “o segredo e a surpresa frequentemente recomendados pelos estratégicos em seus trabalhos ficam aqui naturalmente garantidos” (VALÉRY, 2001, p. 201).

É precisamente isso o que afirmamos acima, com Blanchot. A ação do autor e a reação do leitor nunca podem ser confundidas, e nem mesmo tomadas como derradeiras. As ideias que ambos fazem da obra são incompatíveis no sentido em que ambas são compreendidas como criação. E talvez seja justamente a partir dessa incompatibilidade que se faça possível existir algo como uma obra de arte.

Em *O que é um autor?* (2009b), texto proferido em uma conferência em 1969, Michel Foucault não se coloca distante das afirmações de Valéry e Blanchot. No entanto a estratégia de seu pensamento oferece a estas ideias uma ousadia, uma exigência. Como Blanchot, Foucault declara que a morte do autor não significa a elisão de sua função no jogo da escrita e da criação, mas antes a afirmação de sua importância justamente no jogo que configura sua ausência. Foucault – que mais do que aos nomes, está atento aos discursos e suas formas de circulação dentro dos regimes do saber – também espreita esse mesmo lugar vazio de que fala Blanchot. Mas torna sua afirmativa ainda mais radical, expondo a necessidade de um questionamento diante dessa ausência:

Não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer. (FOUCAULT, 2009b, p. 271-272).

É neste ponto que Foucault parece mais uma vez repetir sua sugestão diante do quadro de Velázquez: “habitar este espaço vazio que o espelho faz abrir na pintura”. Foucault não apenas repete o drama anunciado da morte do autor, ele desafia: é preciso localizar o espaço deixado vago por essa desapareição, seguir as lacunas e falhas, descobrir as funções livres nesse jogo. Segundo Foucault, que haja um nome de autor, isso indica que uma palavra – e se poderia compreender aqui, talvez, qualquer obra da linguagem, seja verbal ou visual, então um desenho, uma escultura, etc., também se relacionariam a essa mesma ideia – não é indiferente, cotidiana, “uma palavra que se afasta, flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível”, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira dentro da cultura, assumindo um certo status. E mais ainda, essa palavra assume, dentro da cultura, um determinado discurso, e um determinado lugar no discurso:

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. O discurso, em nossa cultura (e sem dúvida em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. (FOUCAULT, 2009b, p.274-275)

Dessa maneira, Foucault mostra como, na cultura ocidental, em princípio se passou a valorizar o nome como aquele que permite reconhecer de onde surgem determinados discursos, ou seja, o nome como o que permite localizar, classificar e inclusive controlar os sujeitos que proferem os discursos. Depois, o nome se mantém como o que permite o controle da propriedade, transformando o saber em um bem que se retém, ou ainda, transformando o saber em um produto que se consome dentro de um circuito de propriedades. Ou seja, para Foucault, os discursos passam a ter autores na medida em que podem ser transgressores da cultura, e na medida em que caracterizam uma propriedade.

O nome do autor, tomado nesse sentido estrito e fechado torna possível, se pensado de forma radical, que exista, por exemplo, um mercado de arte – onde se vendem nomes, mais do que obras – onde colecionadores, dentre outros personagens, transformam, mesmo aquilo que transgride a cultura, em um bem dentro de um circuito de consumo. Aqui, a obra é negligenciada em detrimento de um nome. É sobre o nome que giram as apostas, os recuos. Esse nome fecha os buracos em obra, não porque se refira a um sujeito, mas porque permite que o sujeito seja controlado pelo nome, pelos lugares dados a ele dentro do discurso, quando o nome – mais do que a obra – torna-se um bem a ser consumido.

O que Foucault nos permite compreender, no entanto, é que o nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, nem na ficção da obra, mas “na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser.” Isso permite a Foucault formular a tese de que existem, na cultura, discursos providos do que ele nomeia “função-autor”, e outros desprovidos dela:

Chegar-se-ia finalmente a ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. (FOUCAULT, 2009b, p.274)

A função-autor é, portanto, “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009b, p.275). O que permite compreender o autor não como uma fonte infinita de significados que preencheriam a obra – “o autor não precede as obras”, escreve Foucault (2009b, p.275) – mas o autor como aquele que exerce um princípio funcional dentro da nossa cultura através do qual se limita, se exclui e se seleciona, ou seja, se criam obstáculos para a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição de obras. Foucault, portanto, faz uma distinção clara entre o sujeito e o sujeito-autor, para dar a ver os dispositivos que consolidam a função deste último dentro da sociedade.

Para disparar o tema ao qual se dedicará nessa conferência, Foucault cita Samuel Beckett, em seu romance *O Inominável*: “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”. É essa a frase que faz girar todo o texto. Mas essa negação quer sugerir

antes que, “na escrita, não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não cessa de desaparecer” (FOUCAULT, 2009b, p.268). Giorgio Agamben, em *O autor como gesto* (2007c), sugere que Foucault enuncia, com essa citação de Beckett, o tema secreto de seu texto, pois segundo Agamben, dizer “o que importa quem fala...” é ainda dar a ver alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, “alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada” (AGAMBEN, 2007c, p. 55). Ou seja, o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, ao mesmo tempo, a sua irreduzível necessidade. Segundo Agamben, a rejeição do recurso filosófico a um sujeito constituinte não significa agir como se o sujeito não existisse, essa rejeição, em Foucault, teria por objetivo “fazer aparecer os processos próprios que definem uma experiência na qual o sujeito e o objeto se formam e se transformam um em relação ao outro e em função do outro” (AGAMBEN, 2007c, p. 57).

Em *Michel Foucault tal como eu o imagino* (2011b, p. 111), Blanchot já observara essa mesma estratégia em Foucault, a expondo da seguinte maneira: “O sujeito não desaparece: é a sua unidade, determinada demais, que é questionada, já que o que suscita interesse e investigação é seu desaparecimento (ou seja, essa nova maneira de ser que é o desaparecimento).” Esse desaparecimento, como Blanchot observa, não aniquila o sujeito, mas dá a ver sua dispersão, oferecendo uma pluralidade de posições e uma descontinuidade de funções que a ele se referem (Blanchot, 2011b, p.127).

Como afirma Agamben, sob essa perspectiva a “função-autor” a que se refere Foucault aparece como um “processo de subjetivação”, “mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo corpus de textos” (2007c, p. 57). Isso significa, por exemplo, que Marx é muito mais do que o autor de *O Capital*, assim como Freud é muito mais do que autor de *Interpretação dos Sonhos*, como observa Foucault. E numa aproximação, seria o mesmo que dizer que Duchamp é muito mais do que o autor do *ready-made*. Estes autores estabeleceram uma possibilidade infinita de discursos, que não dizem respeito a suas obras, em específico, e sequer a seus nomes, mas a instauração de discursividades, como sugere Foucault. Eles escavam um espaço com aquilo que fundam que, no entanto, não lhes pertence, algo que é aberto a múltiplas diferenças. O que eles tornam

possível é “um certo numero de diferenças em relação aos seus textos, aos seus conceitos, as suas hipóteses” (FOUCAULT, 2009b, p. 281).

E este é o ponto em que Foucault critica a ideia de “retorno à origem” de uma obra, pois sugere que, para que haja retorno, é preciso haver esquecimento. E é aqui que Foucault se aproxima novamente de Blanchot, pois sua crítica à origem, não abandona este conceito. Primeiro porque essa concepção de esquecimento não se refere a um acidente de leitura, um encobrimento ou incompreensão, mas a um “esquecimento essencial e constitutivo” (FOUCAULT, 2009b, p.285). Esse retorno se dirige ao que está presente na obra, ou seja, mais precisamente, retorna-se à própria obra, “à obra em sua nudez”, como escreve Foucault. Mas, ao mesmo tempo, retorna-se ao que está “marcado pelo vazio, pela ausência, pela lacuna” na obra (FOUCAULT, 2009b, p. 285). Para Foucault, retorna-se “a um certo vazio que o esquecimento evitou ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou má plenitude” (FOUCAULT, 2009b, p. 285), e o retorno deve dar a ver essa lacuna e essa falta.

Vemos como Foucault admite esse mesmo lugar vazio a que a obra lança o sujeito, que exige ele se coloque em obra. O retorno se dá sobre um vazio de esquecimento que não permite nenhuma certeza sobre o que está na obra. O que resulta disso, segundo Foucault, é que este retorno não cessa de modificar a obra e seu discurso, o retorno “não é um suplemento histórico que viria se juntar à própria discursividade e a duplicaria com um ornamento que, afinal, não é essencial; é um trabalho efetivo e necessário de transformação da própria discursividade” (FOUCAULT, 2009b, p. 286).

Em Blanchot encontramos uma afirmação precisa, que configura esse lugar do retorno: “o leitor não se acrescenta à obra, mas tende, em primeiro lugar, a aliviá-la de todo e qualquer autor” (BLANCHOT, 2011a, p.209). Na leitura da obra, haveria um movimento ligado ao desejo que diria: “eu quero ler o que, no entanto, não está escrito” (BLANCHOT, 2011a, p.212). Mesmo sem o saber, o leitor trava com o autor uma luta, um ataque que o anula “para entregar a obra a si mesma, à sua presença anônima, à afirmação violenta, impessoal, que ela é” (BLANCHOT, 2011a, p. 210). Assim, o próprio leitor permanece anônimo. Também ele não acrescenta seu nome à obra, pelo contrário, ele apagaria todos os nomes através de sua presença sem nome, por seu olhar que apenas incide uma leve pressão sob a qual a obra *aparece*. A obra tem, portanto, necessidade do leitor para tornar-se escrita, escultura, obra

enfim. E ao mesmo tempo tem necessidade do leitor para afirmar-se como coisa sem autor e mesmo ainda, eternamente sem leitor.

Se transpusermos estas ideias à discursividade que pretende dar voz e palavra às obras de arte, às imagens, no campo das artes visuais, no exercício da história ou da crítica de arte, por exemplo, talvez seja possível compreender que a disciplina que Vasari “inventa” junta-se a uma infinidade de retornos possíveis, que estabelecem com aquela “discursividade original” uma relação de esquecimento, o que permite uma multiplicidade de diferenças nesse campo de saber – questão que Georges Didi-Huberman explora especialmente em seu livro *A Imagem Sobrevivente* (2013) –, e que mostra ao mesmo tempo que as obras às quais se dedica estão também deitadas sobre esse solo de esquecimento. Talvez se poderia assim afirmar que os discursos sobre a arte, sobre a imagem, se situam em um grande platô esburacado.

Voltando à questão sujeito/autor, segundo Agamben em Foucault o sujeito “não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar, pelo contrário, ele é o que resulta do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo” (AGAMBEN, 2007c, p.63). E a história dos homens seria um incessante corpo-a-corpo com estes dispositivos³, por eles mesmos produzidos, entre os quais, antes de qualquer outro, estaria a linguagem. O filósofo italiano afirma que “uma

³ Agamben, que realiza uma genealogia do termo dispositivo no pensamento de Michel Foucault para, entretanto lhe dar um novo contorno, define este conceito como aquilo que captura os sujeitos, tornando um objeto, ou mesmo um lugar, algo distante de um uso comum – ou sacralizado. De modo amplo e geral, ele define dispositivo da seguinte maneira: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fabricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar” (2009, p 38). Em Agamben os dispositivos não são uma realidade deplorável, um acidente no percurso da relação do homem com o mundo, mas o próprio processo de “hominização” do homem. No entanto, para interromper a captura dos dispositivos, Agamben propõe o conceito de profanação, que viria restituir aquilo que foi “sacralizado” pelos dispositivos a um “uso comum”: “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” (2009, p 38). Podemos arriscar aqui que profanar seria também lançar-se a um jogo, a uma batalha, em que seria possível desarmar os dispositivos de sua potência de captura para lhes entregar a um novo uso. Assim, jogar com a linguagem, como nos sugere Agamben, pôr-se nela em jogo, seria também um modo de profanar este dispositivo.

subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007c, p. 63). A linguagem como dispositivo, isso significa que ela captura o sujeito, o que não se pode evitar, e que por isso trata-se de estar atento a essa captura, às suas consequências, ao modo como ela lança o sujeito ao jogo.

Nesse sentido, podemos compreender a afirmação de Agamben de que o autor marca um ponto em que uma vida é jogada na obra: “jogada, não expressa; jogada, não realizada” (AGAMBEN, 2007c, p.61). “Não expressa porque”, como vimos, não se trata de um vazio de uma angústia particular a se expressar na obra, mas de um vazio constituinte (do sujeito e da obra) – o vazio é o fundamento. Por isso a tentativa de construir a personalidade do autor através de sua obra, como chave secreta da leitura, seria ilegítima. “Não realizada porque”, na obra, fechar os buracos com o nome é esvaziar a possibilidade de criação, de invenção de sentidos. Por isso, como escreve Agamben, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito: “Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha” (AGAMBEN, 2007c, p.61). Seria como perceber que o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através de uma presença inexpressiva. É esse gesto ilegível, o lugar que ficou vazio, que torna possível a leitura. Mas mesmo o leitor permaneceria, em sua relação com a obra, sob a condição de continuar nela inexpresso, como vimos com Blanchot.

Agamben coloca ainda em questão qual seria o lugar do pensamento e do sentimento na obra, ou seja, se estes estariam na obra, nos elementos que a compõe. Eis o que ele pergunta: “de que maneira uma paixão e um pensamento poderiam estar contidos em uma folha de papel?” (AGAMBEN, 2007c, p. 62). Ele lembra que um sentimento e um pensamento exigem que um sujeito os pense e experimente, portanto, para que se façam presentes na obra, importa que “alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura”. Por isso ele afirma que o lugar – ou melhor, o ter lugar – da obra não está nem no autor, ou no leitor: “está no gesto no qual autor e leitor se põe em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (AGAMBEN, 2007c, p. 62). Isso significa dizer que o autor é “testemunha da própria falta na obra em que foi jogado”, e o leitor não pode deixar de também “soletrar o testemunho” do inexausto “ato de jogar, de não se ser suficiente” (AGAMBEN, 2007c, p. 63).

É preciso estar atento: não é o gesto, necessariamente, que marca o lugar do autor e do leitor na obra, mas o “colocar-se em jogo na obra” através do gesto. É a partir dessa condição que Agamben, diante da proposta de Foucault de que seria preciso habitar os espaços livres deixados na obra, coloca em cena o jogo da ética: “Ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas que a aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo em seus gestos” (AGAMBEN, 2007c, p.61).

Mas o que significará essa ética para a arte?

Talvez possamos encontrar não uma resposta a essa pergunta mas oferecer a ela uma outra questão, que a mantenha aberta. Em uma entrevista concedida a Hubert Dreyfus e Paul Rabinow (2010) Michel Foucault é solicitado a responder “que tipo de ética podemos construir hoje em dia, quando sabemos que entre a ética e as outras estruturas [sociais, econômicas e políticas] há apenas coagulações históricas e não uma relação necessária?” (2010, p.306). A resposta de Foucault torna qualquer pensamento sobre arte hoje um problema intrigante:

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos, e não a indivíduos ou à vida; essa arte é algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (DREYFUS; RABINOW, 2010, p.306)

Questão capital: não poderia a vida de todos se transformar em uma obra de arte? É preciso estar atento: Foucault formula essa questão a partir do pressuposto de que o eu não nos é dado, não conhecemos a verdade sobre o desejo, a vida, a natureza, o corpo, etc., o que gera uma consequência prática: temos que inventar isso que chamamos de eu, inventar a nós mesmos. Mas Foucault, com essa fórmula, não se refere ao trabalho da criação como uma relação consigo mesmo, a uma relação do autor consigo mesmo, por exemplo. É preciso esclarecer: “não deveríamos referir a atividade criativa de alguém ao tipo de relação que ele tem consigo mesmo, mas relacionar a forma de relação que tem consigo mesmo à atividade artística.” (DREYFUS; RABINOW, 2010, p.306) Diferença sutil. Mas isso implicaria em dizer, se lembrarmos de Blanchot, que criar é uma exigência da obra, que é esse eterno “estar em obra”.

A pergunta de Foucault de modo algum exclui o trabalho do artista, de modo algum exclui as obras de arte, nem sugere que tomemos todos os acontecimentos que experimentamos no mundo, ou mesmo os objetos que aí estão, a partir de um ponto de vista estético, nem mesmo se trata de tornar todos os homens artistas. O que essa afirmação sugere é que a forma da relação consigo esteja relacionada à arte, ou à atividade artística, o que implica em inventar modos de existir por meio da arte, relação que não exclui a obra, portanto, mas que a torna um processo em que se reconhece a invenção de uma vida, processos de invenção de si.

Costuma-se hoje pensar a arte como algo feito apenas por especialistas que são artistas, e radicalizando, que o trabalho artístico se transformou em mais uma categoria profissional. Por isso, arriscamos supor, essa indiferença ao autor permitiria pensar a arte não como resultado, como mais um bem dentro da cultura, bem que protege os interesses de um nome – não apenas o nome do artista, mas igualmente de colecionadores, galeristas, críticos, etc. –, nome que gera propriedades, que faz circular o capital. Essa indiferença, portanto, quer traçar antes uma estratégia de resistência.

Não se trata de negar as estruturas que dão condição ao reconhecimento e à circulação da arte, não se trata de negar o lugar dos sujeitos envolvidos nessas condições, não se trata de negar as condições que geram saberes sobre a arte, e que se comunicam com um poder se efetuando nesse campo. Se trata de resistir. E resistir, como vimos com Macie Jr. há algumas páginas atrás, não é o mesmo que reagir. Dessa forma, essa resistência diz respeito a uma estratégia de combate, combate silencioso, mas nem por isso pacificador. Esse combate se dá no encontro das forças, que como vimos, compõe os regimes de saber e poder. As forças são a fonte da batalha, ou a condição de sua possibilidade. É sobre as forças que se monta uma estratégia de resistência, ou mais precisamente, sobre uma dobra nas forças. E dobrar as forças é abri-las ao lado de fora, como nos mostrou Deleuze (2013). E como nos lembra o filósofo francês: “força entre as forças, o homem não dobra as forças que o compõe sem que o próprio lado de fora se dobre e *escave* um si no homem” (DELEUZE, 2013, p. 121, grifo nosso).

Desse modo, essa estratégia de resistência diante da arte nos lança ao lado de fora, ao encontro das forças, e ao mesmo tempo escava – escreve, desenha, inventa – um sujeito.

Dessa maneira seria preciso perguntar: o que posso eu saber, o que posso ver e falar, o que posso escrever diante de tais condições de saber? O que posso fazer, a que poder visar e que resistências opor? Como posso ser ou como me produzir como sujeito? Então enfim chegamos a um ponto preciso nessa busca a que nos lançamos: segundo Deleuze “o saber, o poder e o si são a tripla raiz de uma problematização do pensamento” (2013, p. 124). Chegamos enfim ao ponto em que as forças parecem convergir para um lado de fora em que encontramos precisamente isto: o pensamento. Assim, podemos finalmente afirmar: resistir é pensar.

Pensar é ver e é falar, pois pensamos problematizando estes estratos que compõe o saber. Pensar, portanto, é criar imagens, pensar é escrever, e é ao mesmo tempo colocar palavra e imagem em uma relação que nos lança ao infinito da linguagem, pois não se pode reduzir uma a outra, pois pensar se dá no interstício do ver e do falar, pois como vimos ver e falar possuem um limite comum que os relaciona um ao outro separando-os – uma relação que é não-relação. Por isso pensar no interstício entre ver e falar, segundo Deleuze, “é a cada vez inventar o entrelaçamento, lançar uma flecha de um contra o alvo do outro, fazer brilhar um clarão de luz nas palavras, fazer ouvir um grito nas coisas visíveis” (2013, p. 124). Por isso pensar seria fazer um corte, provocar uma fissura, escavar um buraco desde onde é possível atingir um lado de fora, “um elemento atmosférico, uma ‘substância não-estratificada’ que pudesse explicar como as duas formas do saber podem se agarrar e entrelaçar em cada estrato, de uma borda a outra da fissura” (Deleuze, 2013, p. 129).

Como escreve Deleuze: “se os estratos – ver e falar – são da terra, a estratégia é aérea ou oceânica”. A estratégia é o elemento atmosférico, ou aquilo que rasga um estrato permitindo que o ar circule, que o rio encontre o oceano. Buraco aberto para não explodir, como escreve Beckett n’O Inominável (2009). Ou, como podemos pensar nos apropriando do que escreve Nuno Ramos, a estratégia estaria na própria linguagem:

Como um balão cujo gás vai escapando, a energia insana de nossa alegria física procura abrigo – nas imagens, nos braços de outra pessoa e, no limite, pois é a isso que sempre recorre, na *linguagem*. É ali que tentamos prender, antes que o gás escape de uma vez e sejamos tão-somente os espectadores de nossa própria decrepitude, de nossa fusão indeterminada na matéria. (RAMOS, 2008, p. 17)

Isso tudo porque as relações de força ignoravam a fissura, o buraco – porque o buraco só pode começar ali, nos estratos, na terra, entre ver e falar. E ao mesmo tempo as forças tem capacidade de aprofundar o buraco, de escavar os estratos, atualizando os mesmos. Linguagem a que sempre recorreremos, de outra forma, o gás escapa de uma vez, e seremos tão-somente apenas espectadores de nossa própria decrepitude, como escreve Nuno Ramos.

As relações de força não concernem apenas ao sujeito, mas também à matéria, às letras do alfabeto. É preciso dobrar as forças, escavar os estratos, para que eles se abram a um lado de fora. Dobrar as forças é resistir, resistir é pensar. Mas pensar não é uma capacidade inata, nem se configura a partir de uma intenção, como vimos com Deleuze. Qualquer intenção desaba nos limites entre ver e falar, escreve Foucault. Por isso pensar está ligado ao fora, pensar sucede ao pensamento, pensar é lançar dados em um jogo com os estratos. “Pensar é experimentar, é problematizar” (DELEUZE, 2013, p. 124). Mas a experiência do pensar não se faz com vistas a uma fórmula, a uma moral que se poderia assumir, a uma regra de que se poderia dispor: “Como o pensar poderia inventar uma moral, se o pensamento não pode encontrar em si mesmo, exceto esse lado de fora do qual provém e que reside nele como ‘o impensado’?” (Deleuze, 2013, p. 126). Dessa maneira a experiência de pensar pode sempre nos lançar ao impensado, que é o próprio lado de fora, aquilo que nunca se atinge, mas que dispara o jogo, o lance de dados a partir do qual se escava os estratos, se escava o próprio pensamento: pensar o impensável: experiência impossível, experiência-limite! E não seria esse impensado que problematiza o ser pensante, que problematiza aquele sujeito ético de que falávamos acima?

Pensar o Impensável: a Experiência-Limite

Existe uma surpresa, renovada a cada olhar, e que se faz tanto mais indefinível e sensível quanto mais profundamente se examina e se familiariza com a obra. É a boa surpresa. Quanto à outra, resulta apenas do choque que rompe uma convenção ou um hábito e se reduz a esse choque. Basta, para ampliar o choque, resolver mudar de convenção ou de hábito.

Paul Valéry

Em linhas acima já dissemos que perguntar pelo que pode uma escrita diante da arte não é arriscar-se sobre o possível como um poder de dominação. A pergunta “o que pode” quer lançar a uma potência. Potência de errância da palavra. Potência que não é uma feliz afirmação, mas antes a declaração de um fracasso: falar não é ver. Fracasso vigoroso, entretanto, pois nos colocaria no interstício, no limite do que pode o próprio pensamento, que nos levaria ao impensável. Assim a pergunta “o que pode uma escrita diante da arte”, quer problematizar esse momento em que palavra e imagem fazem retornar a linguagem ao seu lado de fora, ao pensamento. Como entregar a arte a um lado de fora – que, no entanto lhe é próprio!?

Nas palavras de Blanchot a “arte está ligada a um fundo de impotência em que tudo recai quando o possível se atenua”. Diante do mundo a arte representa o pressentimento e o escândalo do erro absoluto, por isso existe, em suas vizinhanças, um pacto firmado com a morte, com a repetição e com o fracasso (BLANCHOT, 2011a, p. 267-270). Para Blanchot, nós nunca temos a arte como uma afirmação do possível. A experiência da arte tem sempre como condição uma experiência do impossível: do que não se pode prever nem reter. Seria preciso ver a arte naquilo que ela faz, a cada instante, se encontrar e se perder: o sujeito que nela se inventa e incessantemente nela desaparece. E não seria esse o momento em que o sujeito se põe em questão? Momento em que ele se problematiza como sujeito ético, como vimos acima, com Foucault? A esse momento Maurice Blanchot chama “experiência limite”:

A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão. Essa decisão que compromete todo ser exprime a impossibilidade de jamais deter-se em qualquer consolação ou em qualquer verdade que seja, nem nos interesses ou nos resultados da ação, nem nas certezas do saber e da crença. (BLANCHOT, 2007, p.185)

O sujeito que se coloca em questão é aquele que não se satisfaz com qualquer verdade, com os resultados da ação, com as certezas do saber. É o que Blanchot chama também de “paixão do pensamento negativo”, que é a “maneira pela qual se afirma essa negação radical que não tem mais nada a negar” (2007, p. 183). Mas não se trata aí de um qualquer irracionalismo, como pondera Blanchot, não se trata de invalidar o saber nem tampouco o trabalho da verdade e da ação no mundo, não se trata de desviar-se dos sentidos que se pode produzir no mundo. Também não se trata de um não-saber que é ainda um

modo de compreensão, “quando o conhecimento é posto entre parênteses pelo próprio conhecimento” (BLANCHOT, 2007, p. 191).

O que se coloca em questão aqui é mais “o modo de relacionar-se ou de manter-se numa relação (nem que seja pela existência)”, com o momento em que a “relação é ‘impossível’” (BLANCHOT, 2007, p. 191). Isso significa dizer que a paixão do pensamento negativo não se deixa tentar pelo “repouso na unidade”, seja sob que forma for. Por isso ela coloca a relação nos termos do impossível, pois introduz sempre uma questão que faz suspender o saber, mantendo uma exigência, na forma de contestação, que dá novo impulso ao infinito (BLANCHOT, 2007, p. 187). A paixão do pensamento negativo exige um empenho pela decisão de um descontentamento incessante. Desse descontentamento se faz um poder: não o poder de negar, mas o poder de afirmar o impossível. Nesse sentido, a paixão do pensamento negativo permitiria fazer a “experiência do impossível”, que seria a própria “experiência-limite”.

Mas talvez tenhamos entrado no risco de acreditar uma compreensão rápida do que é a experiência-limite e, no entanto, como experiência do impossível, ela não cessa de nos escapar, pois aqui chegamos a um ponto em que avançar é colocar-se diante de um perigo. Do perigo da palavra. A experiência-limite, experiência do impossível, não nos deixa dela nos acercarmos sem ao mesmo tempo nos perdermos, colocando em questão a própria possibilidade da experiência.

De qual experiência? Experiência da linguagem, visual ou verbal, experiência em que nos encontramos diante da arte.

Podemos buscar em Giorgio Agamben algumas considerações sobre a experiência, mais precisamente sobre a experiência na arte. Em seu livro *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2005), ele afirma que de Baudelaire em diante a poesia moderna não se funda em uma nova experiência, mas em uma ausência de experiência. Isso porque Baudelaire coloca o *choc* no cerne do trabalho artístico. Sobre essa experiência do *choc* Agamben oferece a seguinte fórmula: “A experiência é, de fato, voltada primeiramente à proteção contra as surpresas, e o produzir-se de um choque implica sempre uma brecha na experiência. Fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a sua novidade, neutralizar o seu poder de choque” (2005, p. 52). É assim que, em Baudelaire, um homem

que foi expropriado da experiência se oferece sem nenhuma proteção ao recebimento de choques. A esta expropriação da experiência, segundo Agamben, a arte responderia transformando-a em sua razão de sobrevivência, e fazendo do inexperienciável a sua condição normal: “O estranhamento, que retira dos objetos mais comuns a sua experimentabilidade, torna-se assim o procedimento de um projeto poético que visa fazer do inexperienciável o novo ‘lugar comum’, a nova experiência da humanidade” (AGAMBEN, 2005, p. 52). Podemos supor, portanto, que este inexperienciável coloca em questão a própria existência do homem, o coloca no limite de sua relação com os objetos, com as imagens e com a própria palavra: com a linguagem que o constitui. É mesmo o que afirma Agamben: “E não são apenas as condições da experiência a serem colocadas em dúvida, mas também o seu sujeito, dado que este não é certamente o sujeito moderno do conhecimento” (2005, p. 53). Será por isso, talvez, que Agamben coloque como projeto de seu pensamento – ao menos na obra citada – interrogar o fato de que existe linguagem, e de que, em seus limites, uma experiência da língua não pode ser buscada fora da linguagem, mas em sua própria autorreferencialidade, em uma experiência da linguagem?

O teórico e crítico de arte brasileiro Celso Favaretto, em seu artigo *Deslocamentos entre arte e vida* (2010), diante dessa dúvida que coloca em questão o sujeito moderno, assim como a arte por ele produzida, e que é geradora de toda uma nova perspectiva à arte e ao pensamento contemporâneos, afirma o seguinte: “Ora, esta interrogação nova, esta interrogação do pensamento e da arte sobre sua própria atualidade, sobre o campo atual das experiências possíveis, distingue-se da novidade moderna, da atitude moderna, do trabalho moderno” (FAVARETTO, 2010, p. 67). Favaretto desdobra aqui a pergunta de Michel Foucault, “O que são as luzes?” (2000), para permitir compreender que “o heroísmo do homem moderno, no pensamento, na arte, nas atitudes e nos comportamentos, [representado assim por Baudelaire] estava exatamente nisto: ‘tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura’. Uma ética, uma estética, presidem às invenções desse tempo das promessas e do entusiasmo histórico” (FAVARETTO, 2010, p. 67). Essa distinção a atitude moderna que Favaretto encontra na atualidade da arte se refere, precisamente, ao que Michel Foucault entende por atitude: “um modo de relação que concerne à atualidade; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa”

(FOUCAULT, 2000, p. 341). Estas afirmações nos lembram do ponto a que chegamos no capítulo anterior, em que uma tarefa ética se entrelaça à arte, o que novamente nos coloca diante desse momento em que a arte põe em questão seu próprio estatuto como arte, assim como seus limites – o que é e não é arte assim como a relação entre as linguagens, entre a palavra e a imagem – e a própria possibilidade da experiência estética, como vimos com Agamben. Podemos assim compreender o que escreve Favaretto:

Nas artes é cada vez mais evidente que o grande processo das vanguardas está encerrado, mas o seu trabalho de negatividade levou a qualquer coisa, que se não foi o de provocar o desaparecimento da arte, liquidou o princípio moderno de que a criação mantém compromissos necessários com a proposição do novo, da ruptura. A volatilização do estético estendeu as fronteiras da arte e, ao mesmo tempo, tencionou a questão da autonomia da experiência e da fruição estéticas. [...] Houve, com isso, uma redistribuição geral da estética, com a pulverização dos códigos de produção e recepção; à nova inscrição da produção artística corresponde um novo espaço estético onde tudo pode relacionar-se com tudo em jogo permanente. A chegada da experimentação ao seu limite expressivo e o questionamento da autonomização do processo artístico abriu o campo da contemporaneidade. A necessidade de articular ou desarticular autonomia, razão crítica e razão comunicativa, pesquisa e linguagem comum, marcou a saturação das expectativas modernas e a abertura de uma atividade indeterminada sobre o presente da arte. (FAVARETTO, 2010, p. 72-73)

Essa atividade indeterminada sobre o presente da arte se dirige à impossibilidade de fazer dela algo tranquilamente acessível, compreensível, algo que se possa classificar e reconhecer a partir de um nome ou forma determinável. Momento em que a própria experiência da arte é colocada em questão. A experimentação chegou a seu limite expressivo, tencionando a própria autonomia da experiência e da fruição estéticas, como escreve Favaretto. Enfim, é a própria prática artística que “está desterritorializada”, como afirma o crítico, “para bem e para mal; isto é, para o exercício das singularidades ou para a efetuação da razão comunicativa, quando não para ao oportunismo modista” (2010, p. 74). No entanto, enquanto a arte comunicativa pressiona, “a força do instante aguarda, nada promete, tentando apenas elaborar o incomensurável da experiência moderna”, como observa Favaretto (2010, p. 74). E não seria este incomensurável da experiência moderna o próprio inexperienciável de que fala Agamben?

Diante disso, não poderíamos afirmar que a arte coloca a si mesma em questão ao mesmo tempo em que o homem o faz? Pois entre ambos, isolamento ou autonomia alguma

poderíamos insistir em acreditar. Assim, esse homem que se coloca em questão, que se coloca no limite de sua relação com a experiência, que seria a própria experiência de se colocar em jogo no mundo através da linguagem, como vimos com Agamben – linguagem que nos lança a essa relação que é não-relação entre imagem e palavra, como desejamos pensar – não seria também aquele homem sobre o qual fala Maurice Blanchot quando escreve sobre a experiência-limite?

Segundo Blanchot a experiência-limite é “aquela que Georges Bataille denominou experiência-interior” (2007, p. 186), ela é, portanto inspirada na obra do escritor francês. É a homenagem de Blanchot à Bataille – homenagem à amizade que tem por ele, e assim uma homenagem à própria filosofia, ao pensamento –, e assim a Nietzsche, que proclama a vinda do último homem. Isso porque a experiência-limite “é aquela que espera esse homem último, capaz uma última vez de não se deter nessa suficiência que atinge; ela é o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito ‘em tudo’, a pura falta, ali onde, no entanto há consumação de ser” (BLANCHOT, 2007, p. 186). O que está implícito nessa proposição não é nenhuma afirmação niilista, mas a própria afirmação do niilismo, ou mais exatamente isto: que ao homem, tal como é, tal como será, pertence uma falta essencial de onde vem esse direito de colocar a si próprio sempre em questão (BLANCHOT, 2007, p. 186).

Mas é preciso estar atento: a experiência-limite não é a experiência de um eu, “o eu nunca foi o sujeito da experiência”, como escreve Blanchot (2007, p. 193), mas uma experiência em que o que está em jogo é o pensamento, ou mais precisamente, experiência em que “o pensamento pensa aquilo que não se deixa pensar!” (2007, p. 193). Traço estranho dessa situação em que o homem se coloca em questão. Isso porque, segundo Blanchot, podemos falar da experiência-limite e, no entanto jamais podemos dizer tê-la experimentado: ela não é um acontecimento vivido, nem um estado do sujeito, é o momento em que os limites caem, é a experiência da não-experiência, o desvio de todo visível e de todo invisível. E aqui chegamos a um ponto que nos interessa explicitar: a experiência-limite não diz de uma possibilidade. Como já vimos, a experiência-limite é a experiência da não-experiência, ou seja, ela não faz parte do campo do possível, das experiências possíveis: “ela é um acontecimento que não pertence à possibilidade” (BLANCHOT, 2007, p. 190). Com a experiência-limite, Blanchot coloca a questão da impossibilidade: momento em que já não podemos poder, momento que nos aguardaria atrás de tudo que vivemos, pensamos e

dizemos. Afirmção que explicita justamente um limite: a possibilidade não é a única dimensão de nossa existência. Blanchot sugere que talvez seja-nos dado viver cada acontecimento de nós mesmos numa dupla relação:

[...] uma vez como aquilo que compreendemos, agarramos, suportamos e dominamos (mesmo com dificuldade e dolorosamente) relacionando-o a um bem qualquer, isto é, em última instância, à Unidade; outra vez como aquilo que escapa a nosso próprio poder de prová-lo, mas à prova do qual não poderíamos escapar. (BLANCHOT, 2007, p. 190)

A experiência-limite, essa experiência da impossibilidade, que é por isso mesmo uma experiência impossível, expõe o sujeito em seus limites: “abre no ser acabado um ínfimo interstício por onde tudo que é deixa-se repentinamente transbordar e depor por um acréscimo que escapa e excede” (BLANCHOT, 2007, p. 190).

Mas que será esse acréscimo que escapa e excede, que parece antes falar de um inacabamento?

Segundo Blanchot, esse excedente, esse acréscimo em negativo, é em nós “o coração infinito da paixão do pensamento” (2007, p. 190). Por isso a experiência-limite “representa como que uma nova origem para o pensamento” (BLANCHOT, 2007, p. 192). Essa paixão do pensamento Blanchot também chama “a paixão pelo fora”, como lembra Deleuze (2013, p. 127). Envolvido nessa paixão, “o pensamento pensa sua própria história (passado), mas para se libertar do que ele pensa (presente) e poder, enfim, ‘pensar de outra forma’ (futuro)” (DELEUZE, 2013, p. 127). Pensamento que é resistência. A experiência-limite seria, portanto essa exigência de colocar-se em questão, e tal exigência é jamais consumada, somente o esquecimento é a sua medida: “esquecimento que leva à palavra”, como escreve Blanchot (2007, p. 195). Pois a experiência-limite é aquela “da qual o homem não se recorda, mas que o mantém à espera na atenção da linguagem” (BLANCHOT, 2007, p. 195).

Podemos repetir mais uma vez: a experiência-limite mantém o homem à espera, na atenção da linguagem. Diante disso poderíamos nos perguntar: não seria talvez a experiência-limite aquela experiência perdida da infância: quando a imagem é fascínio, e a própria infância é fascinada, como vimos com Blanchot? Isso porque o próprio filósofo afirma que talvez a imagem seja a origem da linguagem, e não o seu abismo, quando a imagem “é antes

começo falante do que fim do êxtase, não elevando aquilo que fala rumo ao indizível, mas pondo a fala em estado de elevação” (BLANCHOT, 2010, p. 61).

Assim essa espera em que o homem se mantém na atenção da linguagem nos levaria ainda mais uma vez à imagem, não como aquilo que temos, mas como aquilo que perdemos, incessantemente. Por isso a imagem não seria talvez mais que um buraco, abertura para uma queda ou um salto – fora de toda figura e de toda escrita.

Conclusão: ou Quando se Suspendem as Palavras

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou por detrás desta irrealidade? Não sei. Devo ser alguém. E se não busco viver, agir, sentir, é – crede-me bem – para não perturbar as linhas feitas da minha personalidade suposta. Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se eu cedesse destruir-me ia. Quero ser uma obra de arte, de alma pelo menos, já que do corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, longe dos ares frescos e das luzes francas – onde a minha artificialidade, flor absurda, floresça em afastada beleza.

Fernando Pessoa

Sejamos sensíveis à seguinte diferença: escrever diante da arte não é o mesmo que escrever sobre a arte. Nessa escrita encontramos momentos em que as duas proposições se cruzaram. E talvez tenhamos mesmo entrado em contradição, inúmeras vezes. Movimento suspeito, mas jamais insuspeitado. Escrever talvez nunca seja estar distante dos paradoxos, isso porque a escrita, ela mesma, abre buracos. E talvez tenha sido justamente a estes buracos que tentamos dar atenção nessa escrita. Então, poderíamos afirmar: diante da arte, estamos à beira do abismo; sobre a arte, escavamos esse abismo. Ambiguidade dessa palavra buraco. Escrever nos lança a um encontro com as forças, escrever desestabiliza os estratos que compõe o saber, ao mesmo tempo em que se prende a eles. Lançar mão de uma potência à escrita seria empenhar-se em uma busca incessante e incerta, onde escavar os estratos seria escavar a própria linguagem, no risco de permitir saltar um enunciado, uma visibilidade: abrir um buraco.

O que tentamos buscar entre as palavras às quais nos lançamos nessa escrita talvez se resuma a seguinte pergunta: como, na arte, fazer um encontro entre imagem e palavra? Mas esse encontro, nessa escrita, não diz respeito a uma imagem determinada à qual se buscou dar palavra. Vejam: não apresentamos nenhuma imagem. E, no entanto, procuramos incessantemente fazer emergir da palavra uma imagem, acreditando que ela estaria naquilo que Blanchot chama de desobramento, que é a ausência de obra: movimento que nos atrai para o exterior, para o fora, o fora da linguagem, como escreve Deleuze, que é justamente este ponto em que a palavra faz saltar uma imagem. Por isso, paradoxo: vejam: há a imagem, mas ela é ausência profunda e desconcertante da própria imagem. Ausência que é a própria presença do espaço da palavra, do espaço da escrita, como podemos pensar com Blanchot (2007). Presença, e não possibilidade. Presença porque do mesmo modo que não vemos imagens nessa escrita, nela a palavra deseja ser imagem. Imagem buraco.

Há uma tradição de escrita que tem como objeto a arte – a escrita da crítica, da história e da teoria da arte – mas em seu movimento atual, uma parte dessa tradição compreende que esse objeto nunca lhe é dado por completo. Vasto como a noite, esse objeto perde seus contornos, se confunde com o próprio espaço em que se encontra, e finalmente com o próprio corpo daquele que entra na noite. E entrar na noite – na arte – seria perder-se de si mesmo, colocar-se em questão. Desse modo, uma escrita lançada a esse encontro com a noite não poderia deixar de se confundir com ela. Enquanto expõe essa perda de referências,

esse desmanchar-se e fundir-se com os objetos na escuridão da noite, essa escrita torna-se mais um elemento que dá a ver o obscuro: dentro da noite, falar não é ver. A relação da imagem com a palavra é uma questão sempre aberta, inesgotável, isso porque não se pode reduzir uma à outra. Mas é ao mesmo tempo nesse limite irreduzível que ambas se encontram, são colocadas em contato, pois não se pode cessar a tentativa de fazer falar aquilo que se vê, e fazer ver aquilo de que se fala, ou ainda, no limite, fazer ver o invisível e fazer falar o indizível.

Por isso essa questão está relacionada ao pensamento, como tentamos mostrar. As imagens põem em ebulição os conceitos, e por seu turno as palavras não param de fazer saltar imagens. Apesar disso, sabemos que nessa mesma tradição de pensamento em que se situam a crítica, a história e a teoria da arte, existem palavras fixas, lugares imóveis, pensamentos duros, que insistem em acreditar que essa separação coloca dois em oposição – lembramos que a conversa infinita de Blanchot, por exemplo, se nega a fazer isso, colocar a conversa, o pensamento, sob a condição da oposição, por isso é preciso lembrar, não se trata de opor falar e ver, mas de compreender sua irreduzibilidade. As palavras do crítico de arte francês Jacques Leenhardt se tornam muito precisas à questão sobre a qual desejamos avançar. Ele escreve o seguinte:

A relação da imagem com o conceito é uma questão sempre viva, uma vez que jamais se resolve. Como poderia ela ser resolvida, de resto, uma vez que nessa oposição está em jogo a coordenação do sensível e do inteligível, e que nossa tradição filosófica jamais soube construir de maneira estável uma ligação entre essas entidades desde o momento em que foram distinguidas e nomeadas, e logo irremediavelmente separadas? Esta separação é sem dúvida uma das tragédias do pensamento ocidental, se consideramos que ele ocupou seu tempo na tentativa de costurar as duas bordas dessa ferida, de suturar a grande fenda assim aberta no próprio estar no mundo do homem, e continua a fazê-lo. (LEENHARDT, 2009, p. 61)

É preciso ler mais uma vez a afirmação de Leenhardt para compreender que há sim duas bordas – fenda aberta no homem em seu estar no mundo – mas não se trata de suturar essa ferida, costurar essas bordas. Não há que se resolver essa questão, procurar por uma solução que ponha fim à cisão. Como escreve Didi-Huberman, há que se inquietar com o entre, e extrair dessa fissura, como afirma Foucault, seus enunciados e visibilidades. Buraco aberto na linguagem: se o fechamos, cessa o respiro. Contrariamente não interessa a queda

vertiginosa, mas a escavação. Somente aí temos a arte, para não soçobrar diante do vazio, como escreve Blanchot.

Como sugere Leenhardt, se a irreconciliação entre a linguagem dos conceitos e a linguagem das imagens parece ter sido radicalizada na arte contemporânea, é porque não se trata mais de oferecer a ilusão de que “o sentido manifesto e o efeito experimentado são um”, mas ao contrário, “se sabe que eles são dois, e talvez contrários, ou mesmo contraditórios” (LEENHARDT, 2009, p. 72). É o que denuncia a crítica à representação, como vimos. Mas talvez seja ainda precisamente a isso que podemos chamar experiência-limite: “o efeito experimentado” não é apenas contrário, contraditório, duplo, mas torna-se precisamente impossível. Impossibilidade da experiência, que é a própria experiência do impossível, como vimos com Blanchot: experiência do impensável.

Finalmente a pergunta inicial que dispara a busca a que nos lançamos – “o que pode uma escrita diante da arte” – quer fazer este exercício em que palavra e imagem fazem retornar a linguagem ao seu lado de fora, ao pensamento. Entregar a arte, pelo pensamento, a um lado de fora – que, no entanto lhe é próprio! Mas o fora é o próprio impensável. Assim nos encontramos na dobra que coloca em jogo esse paradoxo: pensar o impensável. E tal não é essa a tarefa da utopia?

Pensar é resistir ao que está dado, resistir ao presente. Pensar se dá sobre os saberes – ver e falar – e, portanto também sobre as imagens e as palavras. O pensamento como resistência permitiria problematizar a arte naquilo que ela nos exorta a ser no presente na relação entre palavra e imagem. Mas pensar não se faz sem que o pensamento escave no próprio sujeito, ao mesmo tempo, um si, como vimos com Deleuze. Por isso, pensar é interrogar o sujeito em sua relação com o mundo, com os objetos, pensar é interrogar o próprio lugar do sujeito no mundo, e a própria possibilidade da linguagem, ponto em que o sujeito se lança ao jogo no mundo, como vimos com Agamben. Portanto, o pensamento como resistência permitiria problematizar a arte precisamente nesta relação que ela estabelece entre palavra e imagem – relação que é um limite, que é também não-relação, como sempre cabe lembrar. Nesse sentido, seria possível colocar a seguinte questão: como pensar a arte enquanto uma prática poética, e não como um resultado, um produto? Se pensarmos a arte como uma prática, a arte como espaço de composição de processos, processos de invenção

de si, de investigação e questionamento de si e do mundo, de investigação e questionamento dos objetos, de questionamento do habitual, teremos a arte como estratégia de resistência. Então essa resistência nos lança ao impensável: aquilo que ainda não veio a ser. Utopia.

Mas para nós, ouçam, está é uma utopia do silêncio, pois ela não diz nada nem afirma nada a não ser ela mesma, ou melhor, essa utopia não almeja um lugar a se chegar, mas ouvir o próprio lugar em que se está. Por isso ela é silêncio. Silêncio que não é ausência de fala, mas afirmação da fala em seu silêncio. Quando é possível ouvir o outro, que se deita no esquecimento de si e do mundo: a obra. Mas ouvir a obra, como vimos com Blanchot, é fazer a obra, é estar em obra. Por isso, esse silêncio nos coloca diante do espelho, escavando nele uma imagem. Mas não uma imagem de nós mesmos. Essa imagem sempre nos escapa. Por isso essa imagem é ela também como o silêncio, porque é a ele que uma imagem sempre retorna. Podemos falar e redizer uma imagem infinitas vezes, mas ela permanecerá deitada em seu silêncio, como escreve Blanchot (2010). Silêncio que, no entanto abre a potência da fala, da palavra. O silêncio conduz à palavra. Mas não, não subordinamos a palavra à imagem, ou inversamente. O silêncio é de ambas, porque mesmo a palavra, ao falar, não fala nunca senão seu próprio silêncio: impossibilidade de dizer tudo. Impossibilidade da linguagem que nos lança ao impossível da linguagem: experiência-limite. Momento em que no interstício, no espaçamento, no limiar, o impossível surge como uma potência de questionamento do sujeito: pensar o impensável.

Resistir ao que está aí, o que se faria interrogando o passado: um futuro que se inventa no presente. Eis o momento em que encontramos a utopia. Utopia que não se faz com vistas a um amanhã senão como aquilo que põe em questão o momento presente. Segundo Deleuze e Guattari, “a utopia não se separa do movimento infinito: ela designa etimologicamente a desterritorialização absoluta, mas sempre no ponto crítico em que esta se conecta com o meio relativo presente e, sobretudo, com as forças abafadas neste meio” (2010, p. 130). Os filósofos lembram que no pensamento de alguns utopistas a palavra utopia, etimologicamente, não remete somente a “no-where” – não-lugar – mas a “now-here” – aqui- agora. Deleuze e Guattari estão também atentos à distinção que Ernst Bloch faz entre as “utopias autoritárias ou de transcendência”, e as utopias “libertárias, revolucionárias ou imanentes” (Cf. nota de rodapé em *O que é a Filosofia?* 2010, p. 130). E é precisamente aí que eles situam a revolução, não como um sonho, ou algo que não se realiza, ou que só se realiza

traindo-se, mas a revolução como uma utopia da imanência: “movimento infinito, sobrevoos absoluto, mas enquanto estes traços se conectam com o que há de real aqui e agora, na luta contra o capitalismo, e relançam novas lutas sempre que a precedente é traída” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 130). A palavra utopia designa, portanto este movimento que relaciona a mudança, o deslocamento – a revolução – diante do tempo presente, um plano de imanência que se incide sobre o presente. Por isso, para Deleuze, a utopia se faz na conjunção da filosofia – do pensamento – com o meio presente, ou seja, “é a utopia que faz a junção da filosofia com sua época”, pois “é sempre com a utopia que a filosofia se torna política, e leva ao mais alto ponto a crítica de sua época” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 130).

E o presente que colocamos em questão nessa busca a que nos lançamos com esta pesquisa é precisamente este: o que pode uma escrita diante da arte? Essa pergunta não abandona um desejo revolucionário e político, pois quer interrogar a palavra que fala da arte naquilo que ela movimenta no presente, no ponto em que ela se desloca dos discursos instituídos, dos lugares dados a esse discurso e ao sujeito dentro desse discurso, interrogando também as formas desse discurso. Escrever diante da arte é tarefa que impõe uma política: arriscar-se no discurso, pôr-se em jogo na linguagem. Mas essa política não abandona uma ética, que seria sempre revolucionária, enquanto utópica: expor uma crise incessante da palavra diante da imagem. Crise que coloca o sujeito para fora de si, ou melhor, crise que faz ver um sujeito que se inventa nessa relação entre palavra e imagem, que o coloca num movimento que o obriga a se inventar, criar um território que, entretanto logo se desterritorializa. Como nos lembra Tatiana Salém Levy, “no lado de fora, as forças se encontram em puro devir, em metamorfose constante. Aqui, nada começou. Por isso, pode-se dizer que o fora é sempre a abertura de um futuro” (2011, p. 86).

Essa crise leva, portanto a criar, pois é no limite entre palavra e imagem que surgem os mapas que podem compor caminhos a percorrer em uma imagem, assim como evidenciar os momentos em que a palavra faz surgir uma imagem. Nesse flagrar da topologia, surgem sempre os buracos. Talvez por isso a cartografia não abandone a arqueologia, mas componha com ela esse exercício que nunca cessa entre a superfície e a profundidade. Um mapa também escava uma superfície com seus desenhos – incisões sobre o papel. E uma escavação não deixa de solicitar mapas que ajudem a dar a ver os desenhos que compõe cada estrato. Deleuze, Blanchot, Foucault, Didi-Huberman, estes pensadores não cessam de se referir em

suas obras a estes dois planos: a escavação e o mapa. Isso talvez porque o pensamento destes autores não abandona o subterrâneo, o obscuro, aquilo que permanece embaixo da história, o que se atinge rachando as opiniões – um saber estratificado –, rachando as visões – uma imagem espetacularizada; assim como não abandona a superfície, o desenho dos trajetos – o diagrama das forças que constituem o poder, o saber. E como os mapas e a escavação não são reais, mas também não são imaginários, na sua reunião tentamos atingir algo que pertence à arte: esse processo em que real e imaginário se confundem, se fundem. E na torção que ousamos fazer, processo em que palavra e imagem se entrelaçam.

Deleuze nos diz que “as palavras pintam e cantam” (1997, p. 128), que há uma pintura com palavras, uma música de palavras, e mesmo um silêncio nas palavras. Isso não significa dizer que uma pintura seja uma obra de palavra, ou inversamente, que uma escrita seja uma pintura. O que isso implica em dizer é que há uma tensão na linguagem, onde ambos os aspectos que dizem respeito à palavra e à imagem se realizam segundo uma infinidade de tonalidades, de variações, de modulações, compondo relações que não as reduzem uma a outra. O que se passa é precisamente isso: há um lado de fora da linguagem, como escreve Deleuze, que insistentemente faz um plano reentrar no outro, e infinitamente fugir disso, como nos lembra Foucault. Seria assim que as palavras e as imagens fazem silêncio. Porque no caminho entre uma e outra se interpõe um vazio. Buraco em que caímos, ou que nós próprios escavamos.

Talvez o que tentamos enunciar com nossa busca seja ainda isso: que cada sujeito, diante da arte, pode expor sensações, inventar histórias, emitir opiniões, mas quando se trata de escavar por baixo das histórias, de rachar as opiniões e de atingir regiões inauditas ou invisíveis, quando é preciso se desfazer do eu, que insiste em permanecer o mesmo, não se pode fugir às linhas do fora. Por isso a escavação se incide igualmente sobre o sujeito. Adquirir um estilo, o estilete que permita o corte, faz parte da tarefa daquele que se coloca diante da arte. Por isso a arte tem sempre a ver com a vida. O estilo, o estilete, é uma ética. E a vida como obra de arte não teria a ver com isso? Esse estilo não abandona os devires, como escreve Deleuze (1997, p. 129), dentre os quais um devir-criança: “uma infância que não é a minha, que não é uma recordação, mas um bloco, um fragmento anônimo infinito, um devir sempre contemporâneo” (DELEUZE, 1997, p. 129). Sempre a infância, momento em que reina a fascinação, como vimos com Blanchot, fascinação que nos coloca solitários diante da

imagem. E talvez seja por isso, por compreender também a importância desse devir sempre contemporâneo, que Blanchot não cessa de falar de uma solidão essencial presente na escrita: “essa solidão é entendimento do futuro, mas entendimento impotente: o isolamento profético que, aquém do tempo, anuncia sempre o começo” (BLANCHOT, 2011a, p. 271). Esse estilo seria assim sempre uma espera, à espreita de um começo incessante, à espreita do presente: buraco em que se pode cair e que se pode escavar.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.
- _____. **Infância e história – a destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. **O autor como gesto**. In: Profanações. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007c.
- _____. **O Homem sem conteúdo**. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- _____. **O que é o contemporâneo? – e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. **O Ser Especial**. In: Profanações. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b.
- _____. **O sacramento da linguagem. Arqueologia do Juramento**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Trad. Alexandre Krug. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARDAWIL, Andrea (org.). **Tecido Afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010.
- BATAILLE, Georges. **A história do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. **A experiência Interior**. Trad. Celso Libâneo Coutinho. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- _____. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: P&PM, 1987.
- BAVCAR, Evgen. **Memória do Brasil**. TESSLER, E.; BANDEIRA, João (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. **Uma câmera escura atrás de outra câmera escura: entrevista com Evgen Bavarcar**. In: TESSLER, Elida; CARON, Muriel. *A Invenção da Vida*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Globo Editora, 2005.
- _____. **O Inominável**. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas – Rua de Mão Única**. 5. Ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filhos, et. al. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

_____. **Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política**. 7. Ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. **Uma voz vinda de outro lugar**. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

_____. **A conversa infinita – A experiência-limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. **A conversa infinita – A palavra plural**. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. **A Conversa Infinita – A ausência de livro, o neutro, o fragmentário**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Vol I, II e III. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BRAGA, Paula. (org). **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRANCO, Lucia Castelo. **O Silêncio do Exterior: Deleuze, Lacan, a Literatura e a Vida**. In: Nietzsche e Deleuze: Pensamento Nômade. LINS, Daniel. (Org.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

CALVINO, Ítalo. **O Cavaleiro Inexistente**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. **Elida Tessler: Gramática Intuitiva**. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre, 7 de julho a 8 de agosto de 2013.

CIORAN, Emil. **História e Utopia**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia Sant'Ana. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

_____. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. **Proust e os signos**. 2. Ed. Tradução Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Cinema II: Imagem-Tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **O Esgotado**. In: Sobre Teatro: Um Manifesto de Menos e O esgotado. Trad. Fátima Saadi, Ovídeo de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Kafka – Por uma literatura menor**. Trad. Luiz B. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. **Mil Platôs 5 – capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERDYK, Edith. **Vivemos um momento de incontinência visual**. Vídeo divulgação curso Fauna Galeria. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0wjAYIxUevo>> Acesso em: 12 de outubro de 2014.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche: Vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **De semelhança a semelhança**. In: Revista Alea, vol. 13, n. 1, janeiro-junho de 2011a.

_____. **Ser Crânio**. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

_____. **A Imagem Sobrevivente**. História da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

Dreyfus, Hubert; Rabinow, Paul. **Michel Foucault – uma trajetória filosófica**. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DURAS, Marguerite. **O Amante**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **India Song**. Roteiro e direção: Marguerite Duras. França, 1975

EXPOSIÇÃO **Bispo do Rosário – A Poesia do Fio**. Curadoria de Wilson Lazaro e Helena Severo. Porto Alegre: Santander Cultural, 21 de março a 21 de abril de 2012.

EXPOSIÇÃO **Elida Tessler – Gramática Intuitiva**. Curadoria de Glória Ferreira. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 06 de junho a 18 de agosto de 2013.

EXPOSIÇÃO **Liberdade em Movimento**. Curadoria de Jacopo Crivelli Visconti. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 30 de maio a 10 de agosto de 2014.

EXPOSIÇÃO **Nuno Ramos – Ensaio sobre a Dádiva**. Curadoria de Alberto Tassinari. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 30 de maio a 10 de agosto de 2014.

EXPOSIÇÃO **William Kentridge – Fortuna**. Curadoria de Lilian Tone. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 07 de março a 26 de maio de 2012.

FAVARETTO, Celso. **Deslocamentos: entre a arte e a vida**. In: Anais do Congresso Internacional Deslocamentos na Arte. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.) **Escritos de Artistas – anos 60/70**. 2009. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L.; MARASCHIN, Cleci (Orgs.) **Pesquisar na Diferença – Um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FONSECA, T. M. G.; BRITES, B. L. (Orgs.) **Eu Sou Você**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

FONSECA, T. M. G.; COSTA, L. B. (Orgs.) **Vidas do Fora – habitantes do silêncio**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

FONSECA, T. M. G.; ENGELMAN, Selda (Orgs.) **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

_____. **Arqueologia do Saber**. 7. Ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **A Linguagem ao Infinito**. In: Ditos e Escritos vol. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a.

_____. **História da Sexualidade: A vontade de saber**. Trad. M. C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **História da Sexualidade: Estratégias poder-saber**. Trad. M. C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. **O que é um autor?** In: Ditos e Escritos vol. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b.

_____. **O que são as luzes?** In: Ditos e escritos vol. II. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GIANOTTI, Marco. **A imagem Escrita**. In: Revista Ars, v. 1 n. 1. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2003.

GIL, José. **A arte como linguagem**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

HERZOG, Werner. **A Caverna dos Sonhos Esquecidos** (Cave of Forgotten Dreams). Roteiro: Werner Herzog. Zeta Filmes: 2010.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Laura de Borba Moosburger. Dissertação de Mestrado. UFPR, 2007.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

KERN, D. P. M. (Org.). **Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEENHARDT, Jacques. **A crítica de arte em ação**. In: Revista Porto Arte, v. 16, n. 27. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre, 2009.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora, Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MALLARMÉ, Stéphane. **Contos Indianos**. Trad. Dorothée de Buchard. São Paulo: Hedra, 2006.

MACIEL JR., Auterives. **Resistência e práticas de si em Foucault**. In: Revista Trivium Ano VI – Edição I, 2014. Disponível em: <http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-i-ano-vi/artigos-tematicos/artigo-tematico-1.pdf>. Acesso em: 14/07/2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do Mundo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MORUS, Tomás. **A Utopia**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: M&PM, 2012.

NANCY, Jean-Luc. **O Vestígio da Arte**. In: Fragmentos de uma teoria da Arte. HUCHET, Stéphane. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

PELBART, Peter Pal. **Do livro como experiência à vida como experimentação**. In: Revista Cult, ano 17, n. 191. São Paulo: Editora Bregantini, junho de 2014.

_____. **Da clausura o fora ao fora da clausura - loucura e desrazão**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1989.

PEREC, Georges. **A Coleção Particular**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINHEIRO, Diego Arthur Lima. **Contribuições do Pensamento Blanchotiano aos Estudos da Subjetividade – Como Criar Regiões de Silêncio e Solidão**. Universidade Federal Fluminense. Dissertação de Mestrado defendida em 1012.

POL-DROIT, Roger. **Michel Foucault - entrevistas**. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. São Paulo: Graal, 2006.

RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Trad, Pedro Süsenkind. Porto Alegre: L&PM, 2010.

RIVERA, Tânia. **O Averso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SAFATLE, Vladimir. **A Linguagem como Enterro**. In: Revista Cult, edição 178. Editora Bregantini, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação – construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. **Compreensão benjaminiana da percepção como “leitura”**. In: Anais do Congresso Internacional Deslocamentos na arte. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SALOMÃO, Waly. **Gigolô de Bibelôs**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **O Benfeitor**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1989.

SCHÜLER, Donald. **Afrontar Fronteiras**. Porto Alegre: Movimento/Braskem, 2012.

_____. **Por uma filosofia do buraco**. Revista Contemporânea – Psicanálise e Transdisciplinaridade. Porto Alegre, n. 3, 2007.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Ainda há esperança?** In: Revista Concinnitas, ano 6, v. 1, n. 8, julho 2005.

_____. **Furos no Futuro: utopia e cultura.** In: Fernando Schüler; Marília Barcellos. (Orgs.). Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

_____. **Imagem, Linguagem e Erotismo.** In: LEITE, Nina; TROCOLI, Flavia. (Orgs.). Um retorno a Freud. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

_____. **Noite e Dia e Alguns Monocromos Psíquicos.** In: Revista do Departamento de Psicologia – Universidade Federal Fluminense, v. 18, n. 1, 2006.

_____. **O Nome que Falta.** In: Psicologia & Sociedade, v. 21. Edição Especial, 2009.

_____. **Utopia e objeto a.** In: Revista Polêmica, v. 8, 2009.

_____. **Uma invenção da utopia.** São Paulo: Lume Editor, 2007.

_____. **Para não ficar de mãos vazias.** In: Tania Galli Fonseca, Patricia Gomes Kirst. (Orgs.). Corpo, Arte e Clínica. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

_____. **Por Uma Cultura da Utopia.** In: E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia, n. 12, 2011.

SOUSA, Edson L. A.; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. **A Invenção da Vida.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

SOUSA, Edson L. A.; TESSLER, Elida. **Artur Bispo do Rosário - Furos na Imagem.** Revista Polêmica. Rio de Janeiro. ISSN. 1676-0722, v. 7, Serie 2, 2008.

TESSLER, Elida. **Da Representação à Apresentação: deslocamentos por entre algumas histórias da arte.** In: Panitz, Marília; Azambuja, Renata. (Orgs.). Histórias da Arte: do moderno ao contemporâneo. Brasília: Universidade de Brasília; Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

_____. **Faço minhas as suas palavras: da apropriação à invenção de novos sentidos pra a crítica na/da arte.** Revista POIESIS versão on-line, v. 18, 2011.

_____. **Tudo é Figura ou faz Figura.** 2001. Disponível em: http://elidatessler.com/pag_nova_tartistas.htm. Acesso em: 31 de outubro de 2014.

_____. **Você me dá a sua palavra? Do Silêncio ao Murmúrio Utópico do Artista.** Sibila (Cotia), v. 16, 2009.

_____. **Habitar o Silêncio, Esculpir o tempo.** In: Fonseca, Tânia; Costa, Luciano Bedin da. (Orgs.). Vidas do fora - Habitantes do Silêncio. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Degas, Dança, Desenho.** Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VILA-MATAS, Henrique. **Bartleby e Companhia**. Trad. Maria Carolina de Araújo e Joceli Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ZOURABICHVILI, François. **Vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.