

# FACIALIDADES

JOÃO MARIA MENDES

**BIBLIOTECA**  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

Título	<i>Facialidades</i>
Autor	João Maria Mendes
Editor	Escola Superior de Teatro e Cinema
1ª edição	50 exemplares
Amadora	Julho de 2010
ISBN	978-972-9370-07-6

## I parte

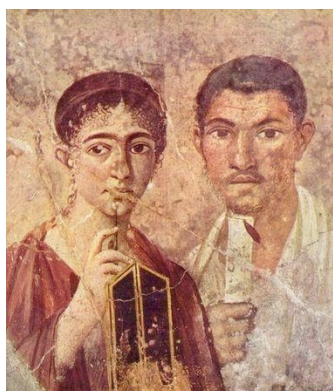
### A figuração cristã contra o interdito mosaísta

#### Palavras-chave

Figura; Frontalidade; *Gaze*; *Parousia*; Divino-humanidade; Hipóstase; *Koinè*; *Aisthésis*; Iconoclasma; Bizâncio.

#### Resumo

Quem, como nós, ainda se abisma diante da frontalidade na história do retrato pictural e fotográfico, diante da “facialidade” de certo teatro e da figuralidade não-narrativa de personagens num certo cinema “moderno”, cedo ou tarde confrontar-se-á com a “nova” figuração da pessoa humana no vasto período que vai desde o paganismo da antiguidade tardia e da arte paleo-cristã à Bizâncio pós-iconoclasma: é nessa longa duração que tal frontalidade e figurabilidade se enraízam. O fenómeno centra-se no Mediterrâneo oriental e tem como *turning points* o édito constantiniano sobre a liberdade de culto (Milão, 313), a mudança da capital imperial para Constantinopla e a transformação desta em “nova Roma”, a progressiva autarcia dos bispos romanos que passam a ser designados por “papas”. Das catacumbas a Bizâncio, nasce a figuração de uma divino-humanidade que habita uma temporalidade e ecciedade novas, as da *parousia* cristã. É esse fenómeno que aqui nos interessa, por causa da figuralidade retratista de pintores contemporâneos como Francis Bacon, Lucian Freud ou Chuck Close, e da frontalidade em cineastas “modernos” como Bresson, Ozu, Dreyer, Godard — gente de “hoje”, que fica momentaneamente fora da presente reflexão. O que a seguir se lerá é uma mera introdução, suscitada por uma urgência pedagógica, a um pequeno núcleo de questões que merecem ser projectadas na figuração moderna e contemporânea.



Casal romano: pintura mural numa casa de Pompeia, século I d.C.



A Virgem: catacumbas de Comodilla, Roma, séc. II d.C.

É possível a uma pessoa, independentemente do lugar onde nasceu e onde vive, tornar-se mediterrânica. A mediterraneidade não se herda, adquire-se. É uma distinção, não uma vantagem. Não se trata apenas de história ou de tradições, de geografia ou de raízes, de memória ou de crenças: o Mediterrâneo é também um destino.

Pedrag Matvejevitch, *Breviário Mediterrânico*, 1987.

### *1. Dos ídolos da mimesis aos ícones da encarnação*

As áreas de investigação que recobrem o vasto período que vai da arte paleocristã à Bizâncio pós-iconoclasma e à lenta aurora da Idade Média estão desde há muito estabilizadas nas histórias das artes, têm sido por vezes objecto de fecundas abordagens multidisciplinares, e a sua imensa bibliografia especializada não tem parado de crescer, hoje mais acessível devido à progressiva difusão digitalizada de parte dos seus documentos. Não sendo nelas especialistas, o que aqui nos interessou foi a consideração de alguns dos seus elementos característicos como a frontalidade retratista, a passagem da representação mimética à figuração da encarnação divina (geradora de uma *koinè* e de uma *aisthe-*

sis próprias), a complexa apresentação, pelas formas picturais, dos sentidos da *parousia* cristã, e o modo como a teologia se foi relacionando com elas, tentando domar e gerir a contradição entre a tendência para o regresso à idolatria via figurações cristãs e a pesada herança da interdição de figurar o divino, vinda da tradição monoteísta.

Deixemos a um especialista, Paul Veyne (1), a tarefa de caracterizar, de um só fôlego, esse mundo imperial romano que fez sua a civilização helenística, adoptando, ao longo de cinco séculos de aculturação, a sua cultura, arte e religião, antes de nele intervir o cristianismo e a liberdade de culto outorgada por Constantino:

“...No momento em que começa a presente história reina uma civilização mundial (à medida do universo daquele tempo), de Gibraltar ao Indo: a civilização helenística. Um povo situado à margem, também ele helenizado, os romanos, conquista esta área cultural e completa a sua helenização. (...) Roma tornou-se grega exactamente como o Japão contemporâneo se tornou um país do Ocidente. (...) Os romanos são um povo que teve como cultura a cultura de um outro povo, os gregos.”

Cedo ou tarde, quem se ocupa de artes da imagem (pintura, fotografia, cinema...), ou sobre elas pensa, é confrontado com a questão de saber o que se operou no cristianismo, originariamente herdeiro da tradição mosaísta e da interdição de figurar, para que ele se tenha tornado na principal máquina figurativa da história daquilo a que chamamos Ocidente, entre o fim da antiguidade clássica e o limiar da Idade Média. É uma questão mediterrânica, que se joga entre Jerusalém, Roma e Bizâncio (ligada ao Egeu pelo mar de Mármara), mas também no Egipto com a sua arte copta e em Cartago, Chipre e Creta, em Éfeso e Edessa e na posteridade das paragens de Saulo de Tarso na Cesareia e em Sídon, Salamina e Antióquia, em Rodas, Patmos e Samos, na Galácia, Mísia e Macedónia, depois pela costa da Tessália até Atenas, e em cativo a caminho de Roma, por Malta e Messina. Questão a que é impossível escapar, porque, nesse mundo cristão de que somos herdeiros, ela sempre acompanhou a iconologia e a liberdade de figurar a divindade, e por extensão o sagrado (e seus limites). Questão decisiva, ainda, a um tempo figural e narrativa, porque a compulsão para figurar o Antigo e o Novo Testamentos formatou, em boa parte, a história das artes desse Ocidente cristão, amarrando-se aos textos *kerigmáticos*

fundadores da nova crença, como a figuração grega e romana se tinham amarrado às suas fábulas e mitos, ao seu teatro e aos seus grandes textos épicos.

A tradição mosaísta — a de Moisés, Ezequiel, Josias, iconoclastas que exprimiram a reacção do monoteísmo contra a materialização do divino nos ídolos do politeísmo — viu-se ameaçada desde o séc. II e sempre coabitou com a iconofilia popular, mas resistiu até aos séculos VIII e IX, no iconoclasma de Bizâncio. Quando este se extinguiu, cristãos orientais e ocidentais ultrapassaram “irreversivelmente” o interdito de figuração, passando a acarinhar e a proteger esta última, ao mesmo tempo que tentavam, por diversos meios, regulá-la (mas seguindo diferentes caminhos a partir do cisma de 1054 e da separação litigiosa das igrejas romana e bizantina). Nas artes do Ocidente cristão, a prevalência dos temas bíblicos só voltaria a ser posta em causa pelo regresso à figuração “clássica” e “humanista” da Renascença, e, ainda aí, de forma transitória e matizada. Didi-Huberman (2) coloca a questão de forma expressiva, atento ao seu pendor paradoxal:

“Viremo-nos (...) para esse Ocidente cristão cujo posicionamento face aos objectos figurativos é, a vários títulos, exemplar. Nenhuma outra cultura produziu tal quantidade de documentos e de monumentos figurados: os iconoclastas e as destruições de todos os géneros nunca conseguiram reduzir essa impressão de que o Ocidente viveu, desde a aurora da Idade Média, num universo social e religioso onde os homens se moviam sob o olhar, ou mesmo sob a autoridade, das miríades de imagens que iam fabricando com diversos fins — fins que o antropólogo e o historiador devem elucidar tanto quanto possível. A produção e a extraordinária difusão desses objectos figurativos são tanto mais impressionantes quanto, à partida, se fundaram num ódio às imagens ou ‘ídolos’ pagãos, e que serviram, enquanto ‘ícones’, em questões de crença constantemente expressas em termos de *não-visibilidade*, de *além*, de Verbo divino... Este duplo paradoxo põe-nos imediatamente no âmago do problema: que devemos entender por *figura* no mundo cristão?”

Por outras palavras, o que distingue essa *figura do mundo cristão* da esmagadora figuração clássica grega e helenística, dos retratos frontais e das figurações da vida quotidiana nos frescos de Pompeia, dos frescos e baixos-relevos dos sarcófagos romanos — questão tão genuinamente hegeliana, que sempre põs em jogo a relação entre a manifestação

artística e o *espírito*? O que emerge, no mundo cristão, que não tivesse já surgido antes dele? A resposta a esta questão é, aparentemente, simples : do ponto de vista da teologia cristã dos primeiros séculos, o que emerge nessa “nova” iconografia, que teima em se impor contra a iconoclastia mosaísta mas evita mal as acusações de idolatria, é a “figuração do infigurável”, a “visibilização do invisível”; essa nova iconografia tenta ultrapassar, sem a rejeitar, a representação mimética (condenada pela teologia porque produz ídolos), e instalar a figurabilidade da encarnação; se ainda procura a semelhança retratista com o modelo, o referente, privilegia a “verdade” figural do Verbo feito carne. E, na sua gênese, como, precisamente, sabem os historiadores (Küng, 1994) (3), parte dessa “nova” figuração cristã, e sobretudo a sua discussão, é Oriental, embora ecoando por todo o Ocidente cristão, das contemporizações da igreja de Roma aos radicalismos da Europa carolíngia. As questões (anatemizantes e mortíferas) com ela relacionadas explodem em Bizâncio, sob o olhar atento das restantes Igrejas:

“... Se as basílicas constantinianas e os seus mosaicos ainda eram comuns às Igrejas do Oriente e do Ocidente, os ícones (em grego *eikôn*, ‘imagem’) são o resultado de um desenvolvimento especificamente oriental. Este desenvolvimento ocorreu sobretudo nos séculos VII-VIII [segundo outros autores desde o séc. VI ou antes, como veremos, *n.a.*], quando as imagens já não desempenhavam apenas o papel de um piedoso memorial, mas eram objecto de uma veneração cultual : esperava-se delas que propiciassem o socorro do santo correspondente. Na época do Império Romano, toda a veneração de imagens era ainda tabu na Igreja (...). Eusébio, por exemplo, banira toda a representação figurada, inclusive da humanidade terrestre de Cristo (...). No final do séc. IV, Epifânio de Salamina ainda denunciava o culto das imagens, no qual só via uma nova forma de culto dos ídolos” (Küng, 219-220).

Objectar-se-á a Küng que a sua leitura se inscreve numa tradição que menospreza a importância da arte cristã de Roma, essa arte popular nascida da iconografia do Império, e que começou por recuperar desta última temas pagãos como as estações do ano (vida para além da morte), a fénix (ressurreição), os jardins (metáforas do paraíso), o navio, a palma. Fê-lo, primeiro como arte funerária — frescos das catacumbas, esculturas dos sarcófagos — ilustrando a *commendatio animæ*, depois nos

baptistérios como em Dura Europos, e isto desde finais do séc. II e durante todo o III, quando surgem figurações do Bom Pastor (Ezequiel, XXXIV, 12; Lucas, XV, 4; João, X, 11), da Fracção do Pão na última ceia, dos ciclos de milagres de Cristo e de Pedro, pintados de modo ora “naturalista” ora “expressionista”. Tradição que menospreza, ainda, a arte cristã triunfal de finais do séc. IV e seguintes, nascida da liberdade de culto em 313, da oficialização do cristianismo por Teodósio I (379-395) e da fusão entre *pax romana* e *pax christiana*: a iconografia imperial, centrada na figura majestática do *imperator* ou *basileus*, desloca-se lentamente para a figuração do Cristo, que surge entronizado, *Cosmocreator* rodeado de assessores (e já não de discípulos), a quem transmite a *traditio legis*; ou de pé, empunhando a cruz que simboliza a sua vitória. Nesse séc. IV, enquanto a capital do Império muda de Roma para Constantinopla, mas sobretudo nos séculos seguintes, e a Oriente, o vastíssimo programa de construção de basílicas, lugares de culto, *martíria*, baptistérios, financiado por donativos imperiais e da aristocracia recentemente convertida, propulsiona as artes visuais, encarregadas de decorar os novos espaços cristãos, agora triunfantes.

De facto, no seio da *orbis* romana do séc. III e seguintes estabeleceu-se uma *koïnè* artística cristã, uma linguagem comum ao conjunto do Império (pensemos na arte copta e nos retratos frontais do Fayum, alguns do séc. I), e onde diversas influências regionais desempenham papel constitutivo. Dir-se-ia, parafraseando Hubert Damish, e por analogia com o conceito foucaultiano de *epistémè*, e o de *paradigma* de Thomas Kuhn, que entre Roma e Bizâncio se desenvolveu uma *aisthesis* entendida como “rede de vínculos estruturais e dos princípios reguladores, (...) dos meios técnicos (...), dos paradigmas formais e das semelhanças culturais e ideológicas, na qual se enreda a arte de uma época dada” (4). A relevância de Bizâncio neste contexto prende-se com a natureza específica do ícone — objecto de culto também ali imposto pela crença popular — e por ser ali que vieram a extremar-se, durante o iconoclasma, as questões teológicas da figuração da divindade: o II concílio de Constantinopla dera, em 692, indicação para se figurar o Cristo “de acordo com o seu aspecto humano”. Mas essa determinação teológica terá propiciado mais idolatria — entre teologia e culto popular sempre houve um jogo do gato e do rato — e o con-

flito sobre a figuração do Deus-homem ganhou em seguida, no mundo bizantino, a maior amplitude histórica até então conhecida, exigindo a sua solução novas formulações teológicas, indispensáveis para sustentar a *koïnè* artística e a consistência relativa da crença e suas manifestações.

Tão vulnerável, desde o princípio, a tornar-se veículo de uma nova idolatria, com que argumentário veio a “figuração do infigurável”, a “visibilização do invisível”, a tornar-se idiossincriticamente cristã? A resposta a esta questão foi morosamente construída durante o iconoclasma bizantino, pelos teólogos iconófilos João Damasceno (n. *circa* 676, morte entre 754 e 787) o patriarca Nicéforo (758-829) e Teodoro Studita (759-826), cujas doutrinas dominaram a teologia em torno do segundo concílio de Niceia, de 787, e depois dele (5); e a sua chave-mestra é a seguinte: ao *encarnar*, o Deus *infigurável* e *invisível* tornou-se *figura*, *visível*. Como diz Didi-Huberman (loc. cit., 611), apoiando-se no evangelho de João: esse rochedo sobre o qual se ergueu toda uma crença, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, tornou-se “na parada (*enjeu*) absoluta de toda a figuração”. No fundamental, toda a questão passou a residir no confronto entre dois designativos, *ídolo* e *ícone* : *ídolo* designando a totalidade das figurações que precedem a emergência e a socialização do cristianismo como aparelho de poder; *ícone* designando a imagem que figura a *verdade* da encarnação. *Ídolo* referindo-se às mil formas enganadoras da *aparência* ; *ícone* referindo-se à *aparência* do novo *factum* que mudou o mundo, a natureza e o destino da experiência humana.

Esta parada retórica, que hoje nos parece limitada a uma logomaquia elementar, estava destinada a inscrever-se, com numerosos avanços e recuos, na longa duração : Niceia II não pôs termo ao iconoclasma, e, quando este se extinguiu, seguiram-se, bem para além do cisma posterior, séculos de reiteração do argumentário conciliar : Bernardino de Siena (*apud* Huberman, *id. ibid.*) escreveria, ainda no séc. XV, na sua língua escolástica, e glosando ecos de João Damasceno em Bizâncio, que “o infigurável [se mostrou] na figura (...), o incircunscritível no lugar, o invisível na visão”. Mas a matriz da doutrina iconófila fora, de facto, estabelecida de forma simples pelo evangelho de João — o mais tardio dos quatro adoptados pelo cânone e muito distinto dos três

sinópticos que o precederam (6) —, na sua narrativa da última ceia, numa passagem de diálogo entre Jesus e Filipe (João, XIV, 8, 9, 10):

“Filipe disse-lhe: ‘Senhor, mostra-nos o Pai e isso bastar-nos-á’.

Jesus disse-lhe: ‘Há tanto tempo que estou convosco e tu não me conheces, Filipe? Quem me viu, viu o Pai. Como podes tu dizer: ‘Mostra-nos o Pai?’ Não acreditas que eu estou no Pai e que o Pai está em mim?’ ”

“Quem me viu, viu o Pai”. Quem o viu, viu a *consustancialidade* na encarnação. Inúmeramente citada através dos tempos para fundar a visibilidade do Deus cristão tornado figura humana, esta passagem de diálogo da última ceia viria também a reiterar a importância do *ver*, do *ver e crer*, do *ver para crer*, do *ver* fundador de *crença*, no cristianismo — tão importante como a crença na ressurreição, diante da visão do túmulo vazio. A prevalência do *ver* sobre os restantes sentidos enraíza-se em Platão e desmerece a exigência háptica, táctil, de Tomé, o discípulo incrédulo que precisará de tocar a chaga, de pôr o dedo na ferida para acreditar. Esse *ver* é simultaneamente *transcendente* (exige que se veja *através de*, *para além de*...), mas ao mesmo tempo empírico e *imane*nte (exerce-se nos limites da experiência). Transcendência e imanência não mais deixarão de se disputar no território da figuração e do visível : quando Niceia II diz que venerar uma imagem é venerar o *protótipo*, o referente nela figurado, foge à imanência para favorecer a mais conveniente transcendência (deve venerar-se, *através* da mediação da imagem, o que está *para além*, *por detrás* dela).

A doutrina bem diz “Quem me viu, viu o Pai”, circunscrevendo ao Filho a visibilidade do primeiro. Em Roma, como na arte copta ou em Bizâncio, os pintores procuram e encontram, onde podem, as formas dessa nova figurabilidade — é esse o seu problema. Eles sabem, como Praxíteles e os retratistas de Pompeia ou do Fayum, que tal figurabilidade depende da imanência das formas que são capazes de propor, depende do que fica inscrito na materialidade da pintura; e que a transcendência é filha de uma teologia em apuros, incomodada pela imanência geradora de idolatria. A transcendência é uma *poética* de exegetas, que faz passar do *não-ser* ao *ser* uma interpretação; a imanência é uma *poética* vinda das *tèknai* do artista, que faz passar do *não-ser* ao *ser* a obra propriamente dita, na sua materialidade. Está posta em cena uma

inextinguível guerra de posições, onde transcendência e imanência se tornam antagonistas mortais, e que a encíclica *Pascendi Domini Gregis*, de 1907, ainda exprimirá, acusando os imanentistas de serem os principais fautores dos “erros do modernismo”. Transcendência e imanência sabem que, perdendo uma delas território face à outra, se arrisca a não ser senão a sétima face do dado que se imobilizou diante do nosso olhar.

## 2. Frontalidade

Frontalidade — muitas vezes associada à imobilidade, à *stasis* do figurado — designa a vista frontal de figuras (designadamente humanas) ou objectos numa obra de arte, e em primeiro lugar na pintura. O olhar frontal interpela directamente, “olhos nos olhos”, o do observador, seguindo-o quando este se desloca de um lado para o outro da figura pintada. Efeito especular, portanto, ou efeito das “máquinas de quatro olhos”, as de *eye-to-eye contact*, “rostos (...) ligados dois a dois” pelo olhar, como escreveram Deleuze e Guattari em 1980 (7). A frontalidade tornou-se uma das questões que atravessam toda a reflexão sobre as imagens e as artes. No teatro, por exemplo, foi designada durante muito tempo por “facialidade”, por pôr frente a frente o actor, portador de ficção, e o espectador que o encara (8). Na antiguidade romana tardia, na pintura paleocristã, nos retratos funerários do Fayum, mas também nos ícones bizantinos, na pintura carolíngia, o olhar frontal da figura pintada significou sucessivamente a boa índole do cidadão figurado, a afirmação de um protagonismo relevante, e depois santidade, ou omnisciência, ou que estamos diante do imperador, do monarca, hieraticamente figurados. Como se sabe, a frontalidade não é universal — a cabeça de perfil foi, no Egipto antigo, dominante na figuração de deuses e homens, embora com excepções (retratos funerários, precisamente); e há exemplos de frontalidade na figuração de deuses em vasos gregos, mas também de modo não dominante.

Antes, porém, de convir à santidade, ao Deus-homem ou ao imperador, a frontalidade pictural serviu para exprimir a pessoa, o homem ou a mulher assim figurados, como se nos olhassem e nos interpelassem directamente. Paul Veyne abre a sua introdução ao “Império Roma-

no” (9) comentando o retrato frontal de um casal, encontrado em Pompeia, portanto anterior a 79 d.C., na casa dita de Terentius Neo — retrato semelhante aos do Fayum, no Egito romano — e que, na lenta transição do paganismo helenístico e de Roma para o cristianismo, parece prefigurar a passagem do “homem cívico” ao “homem interior”:

“Com eles quebra-se o gelo: para os conhecer basta olhá-los nos olhos; eles próprios nos olham dessa maneira. Não é em todas as épocas que a arte do retrato admite uma tal troca de olhares. Este homem e esta mulher não são objectos, na medida em que nos vêem. (...) São o que nós somos e os olhares trocam-se, em igualdade, por um valor comum. (...) Este homem e esta mulher eram suficientemente ricos para se fazerem pintar. Só na aparência são simples indivíduos; este retrato, que poderíamos tomar por um instantâneo, fixou, como por acaso, as suas identidades [como] tipos individualizados de uma sociedade que se quer, simultaneamente, natural e ideal. O instante coincide com uma verdade sem idade e o indivíduo é uma essência”.

Séculos mais tarde, quando, experimentada pelo cristianismo desde as catacumbas, a frontalidade já adquiriu um claro valor religioso, passamos a vê-la proliferar em frontispícios de sacramentários, livros de salmos, leccionários: entre mil exemplos possíveis, veja-se Lucas no Evangelho de St<sup>o</sup>. Agostinho ou de S. Cuthbert de Lindisfarne (século VII), o mesmo Lucas nos Evangelhos de Chad ou de Lichfield (*circa* 700). Como atributo de poder espiritual ou imperial, a figuração frontal, que se estende do séc. I d.C. romano até à Bizâncio pós-íconoclasma, ver-se-á revitalizada pelo revivalismo romano dos séculos IX e X, estendendo-se aos carolíngios e aos ottonianos. O seu uso em pintura foi por vezes descrito como exprimindo insuficiência técnica por parte do artista — o que é manifesto em parte da pintura das catacumbas e mesmo da arte paleo-cristã no seu conjunto, e se estenderá até Bizâncio e aos alvares da Idade Média — mas Arnold Hauser (10) respondeu a esta crítica desde 1951:

“A atribuição da frontalidade à ausência de capacidade técnica básica pode justificar-se em certa medida, mas o obstinado regresso a esta técnica, mesmo em períodos onde não estão em causa limitações involuntárias da intenção artística, exige outra explicação. Na representação frontal da figura humana, o virar para a frente da parte superior do corpo exprime

uma relação directa e definida com o observador (...) A antiga arte oriental (...) estabelece uma aproximação directa com o sujeito receptor: é uma arte que ao mesmo tempo pede o respeito do público e mostra respeito-lo”.

Comentando a figuração frontal do rei Harold na tapeçaria de Bayeux, Howard Bloch (11) anota que a sua função é “ver e ser visto”, em contraste com a multidão dos restantes figurados, de perfil ou a três quartos, todos eles envolvidos na acção: “como na arte bizantina, a figuração de perfil é adequada à acção, enquanto a frontal se apropria ao sagrado”, ao poder imperial e à sua representação majestática, como nos mosaicos de Justiniano e Teodora. Salienta o mesmo autor (*loc. cit.*):

“Os mosaicos [bizantinos] incorporaram um sistema moral em que a frontalidade era reservada aos santos e os perfis às figuras satânicas — Satanás na Tentação, Judas na Última Ceia ou traindo no horto das oliveiras. Como observou Otto Demus, (12) o olhar dos moralmente abjectos ‘não devia cruzar-se com o do observador’: a teoria iconográfica e o medo popular do mau olhado andavam de mãos dadas”.

### 3. *Estádio do espelho, Gaze*

A experiência da frontalidade — o olhar do outro que se fixa e se projecta em nós a partir da sua imagem frontal — remete directamente para a herança do “estádio do espelho” (*stade du miroir*) lacaniano, o processo em que a criança percepção a sua própria imagem no espelho, vendo inicialmente nela um desconhecido mas identificando-a depois como sua. Deste modo, antecipa a apreensão e o domínio da sua unidade corporal e concretiza a sua individuação como sujeito/corpo separado dos outros mas vivendo entre outros. O processo decorre entre os 6 e os 18 meses de vida, precedendo a coordenação motora. Retomando, em 1949, um seu primeiro texto de 1936 sobre o mesmo tema, escreve Lacan:

“Basta entender o estágio do espelho *como uma identificação* no sentido pleno que a análise dá a este termo : a saber, a transformação produzida no sujeito quando este assume uma imagem — cuja predestinação, para efeito de fase, é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do termo antigo de *imago*. A assunção jubilatória da sua imagem pelo ser ainda mer-

gulhado na impotência motora e na dependência da amamentação, que o pequeno homem é nesta fase *infans*, parece-nos, assim, manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica onde o *eu* se precipita numa forma (*gestalt*) primordial, antes de se objectivar na dialéctica da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, a sua função de sujeito” (13).

Poucas linhas depois, referindo-se de novo à *imago* especular, Lacan sublinhará a sua eficácia simbólica (expressão que toma de empréstimo ao Claude Lévi-Strauss de "L'efficacité symbolique", *Revue d'histoire des religions*, Janeiro-Março de 1949) e dirá que ela parece constituir o limiar do mundo visível :

“No que toca às imagos (...), de que é privilégio nosso vermos perfilarem-se, na nossa experiência quotidiana e na penumbra da eficácia simbólica, os rostos velados, a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível” (*id. ibid.*).

Ora, se é na imagem especular do sujeito que se funda, para este, o mundo visível, isso significa também que é nela que se funda a posição de *spectator* de cada um de nós. É por esse motivo que numerosos autores passaram a admitir que, depois de Lacan, a reflexão sobre as artes, designadamente sobre a escultura, a pintura, a fotografia e o cinema, mudou — porque ele influenciou de modo decisivo todos os estudos em *spectatorship*. A dinâmica dos mimetismos homeomórficos e heteromórficos (o eu torna-se semelhante a outros e procura nos outros semelhanças consigo mesmo) é simultaneamente, dirá ainda Lacan, “formativa” e “erógena”, perpetuando a sua matriz cognitiva e libidinal.

Mais especificamente, os escritos lacanianos sobre o “estádio do espelho” tiveram repercussão directa na teoria fílmica a partir da década de 70 do século XX (Metz: 1975) (14), por se ter entendido que a imagem especular fundava globalmente o olhar, o “look”, *the Gaze* (originalmente o olhar fixo, intenso, deliberado que enfrentamos nas representações frontais — o *gaze of direct adress* —, ou que o *spectator* usa, por seu turno, para retribuir esse olhar ou para ver alguma coisa), mas que passou mais genericamente a designar as diversas formas de olhar, incluindo a de um autor (de imagens) em determinada obra.

Este *Gaze* envolve também as relações de poder que ele próprio estabelece, como anota Jonathan Schroeder (1998) :

“*To gaze* implica mais que *olhar para* — significa uma relação psicológica de poder em que o *gazer* é superior ao objecto do *gaze*” (15).

Nas suas “Notes on the Gaze”, escritas para estudantes interessados em analisar as funções do *Gaze* nos *media* visuais, Daniel Chandler (16) cita James Elkins (17), que descreve muito cinematograficamente os diversos tipos de *gaze* presentes quando visitamos uma exposição de pintura figurativa numa galeria de arte ou num museu:

“O meu, que olho para certa pintura; o da(s) figura(s) da pintura que olham para mim; o das figuras da pintura que olham umas para as outras; o de figuras da pintura que olham para objectos, ou têm o olhar fixo em algo exterior ao quadro, ou têm os olhos fechados; para além destes também se contam, frequentemente, o olhar do guarda da galeria ou do museu, que pode estar olhar para a minha nuca; os olhares das outras pessoas presentes, que podem estar a olhar para mim, ou umas para as outras, ou para as pinturas; e há outros olhares imaginários que rondam por ali: o do artista vendo a sua pintura; o dos modelos das figuras dos quadros, que se devem ter visto a si próprios ali figurados; o de todos os outros que viram aquela(s) mesma(s) pintura(s) — curadores e directores da galeria ou museu, compradores, etc.; e finalmente o das pessoas que nunca viram aquela(s) pintura(s) no original, mas a(s) pode(m) conhecer de reproduções ou descrições”.

Os tipos de *Gaze* estabelecem um código social/cultural do olhar: as crianças são ensinadas a encarar um familiar próximo para o ouvir, mas a não fixarem o seu olhar em estranhos; num qualquer lugar público, olhar fixamente alguém é geralmente entendido como atitude agressiva ou socialmente inadequada; em certos povos mantêm-se hábitos de não olhar directamente para certos parentes (por exemplo, um homem não deve olhar nos olhos a sua sogra); em certas relações hierárquicas, é proibido ou desaconselhado o olhar frontal dirigido a quem nos interpela; existem, assim, numerosos tabus do olhar, interiorizados pela generalidade dos actantes sociais como normas explícitas ou implícitas circulantes nas sociedades de controlo. E qualquer olhar (e sua duração) é qualificado como ocasional, ausente, abusivo, intrusi-

vo, carinhoso, agressivo, etc., muitas vezes em conformidade com a qualificação da expressão facial correspondente.

No mundo fílmico, a diversidade do *Gaze* é assumida, em primeiro lugar, pelo seu vocabulário técnico: falamos de *gaze* do *spectator* (o olhar do espectador dirigido à imagem no seu conjunto, ou à de uma pessoa, animal ou objecto em particular); de *gaze* intra-diegético (o olhar de uma personagem, ou animal, ou objecto, dirigido a outra ou outro); de *direct gaze* (o olhar frontal de uma personagem, ou animal, ou objecto, para a câmara); do olhar da câmara, do realizador ou do *cameraman* (o modo específico como a câmara vê pessoas, animais, objectos ou paisagens); de *editorial gaze* (o tipo de olhar “institucional” globalmente considerado, que inclui e determina a diversidade dos olhares que caracterizam o filme), etc.

#### 4. *Temas e personagens*

Regressemos um passo atrás, aos primeiros tempos do cristianismo : à passagem da invisibilidade do Deus do Antigo Testamento à visibilidade do Verbo feito carne acrescentava-se, nas narrativas evangélicas, a dramaturgia das diversas figurações humanas de Jesus — do jovem que caminha sobre as águas e expulsa os vendilhões do templo ao corpo martirizado do crucificado no Gólgota, depois novamente transfigurado pela vitória sobre a morte e tornado corpo glorioso, luminoso, pronto a regressar ao Pai. Diz ainda Didi-Huberman (*id. ibid.*):

“O que o cristianismo no fundo procurava, nesta parada paradoxal da figuração, era ultrapassar os deuses demasiado visíveis do paganismo greco-latino e o Deus demasiado invisível da religião hebraica”.

A narrativa evangélica da transfiguração, por exemplo, exprime bem o modo como esses textos propuseram visualizações seguras da encarnação divina. Em Lucas (IX, 29-32), Jesus tinha subido a montanha para rezar, levando com ele Pedro, João e Tiago, que, naturalmente, adormecem. Eis o que segue :

“... Aconteceu que, enquanto ele rezava, o aspecto do seu rosto se tornou outro, e a roupa que vestia [se tornou] de uma brancura fulgurante. E eis que dois homens conversavam com ele: eram Moisés e Elias, que, apare-

cidos em glória, falavam da partida dele e do que ia fazer em Jerusalém. Pedro e os seus companheiros tinham adormecido. Acordando, viram a sua glória e os dois homens junto dele”.

Cedo, desde os séculos III e IV, as figurações do Cristo ou da Virgem viram-se acompanhadas pelas de outras personagens das escrituras e de santos. Frescos proliferaram nas catacumbas romanas (18) e depois nas basílicas. Em Bizâncio, bem antes do iconoclasma, as igrejas penduravam ícones nas colunas e pilares, nas paredes, ou expunham-nos já em capelas ou no *proskinetarion*, no coro — onde se punha o ícone do santo do dia. O que se passou antes da vitória da *iconóstase*, antes de as *Deísis* monumentais (o Cristo ou a Virgem frontalmente representados entre duas outras personagens), por vezes alargadas a outras figuras (arcânjos, apóstolos), ou rodeadas de cenas do *Dodécaorton* (as doze festas do ano litúrgico), ou de episódios das vidas de santos, terem dominado os interiores dos templos? Para se operar esse enorme movimento de báscula, as figurações populares do visível e do invisível tiveram de ser “desanatemizadas” e “salvas”, viveram um longo rito de passagem, tiveram de ser “baptizadas” e de exorcisar a sua condenação inicial, para passarem de teologicamente mal-toleradas a sacramentalmente unguidas, a formas dominantes associadas ao culto.

Vimos que a narrativa evangélica da encarnação tornou possível a passagem do invisível ao visível. E suscitou outra, ela própria eminentemente figurável, que contava o drama do Deus-homem multiplicando as personagens nele envolvidas — e dando origem a imparáveis figurações da *anunciação*, da *madona com o menino*, do *baptismo* às mãos de João Baptista, da *transfiguração*, da *predica* e dos *milagres*, da *ressurreição*, da *ascensão*, bem como a retratos dos apóstolos, e mais tarde a figurações da *prisão e flagelação*, da *crucificação*, da *pietà*. Todos estes temas picturais não nasceram, naturalmente, em simultâneo, antes foram chamando uns pelos outros, porque eram elementos, episódios sequenciais da mesma narrativa — os mais tardios são os relativos à paixão e morte. Mas, uma vez picturalmente activados, todos e cada um deles não mais deixaram de se inscrever, ao longo de séculos, na ilustração da boa nova, num formidável mecanismo de repetição anamnésica que revela, a diversos títulos, o seu carácter a um tempo instituinte e obsessivo.

### 5. Papel dos *acheiropoietos*

A tradição fez remontar a Lucas evangelista as primeiras pinturas de ícones (lembramos os *S. Lucas pintando a Virgem* de Guercino, Mabuse, Van Heemskerck, do quadro de Czestohowa, etc.), e multiplicou as referências a imagens de origem miraculosa, ditas *acheiropoietos*, “não feitas pela mão humana”, como na lenda da *Santa Face* de Edessa, atribuída ao próprio Cristo, que teria “impresso” o seu rosto num pano, entregando-o a um pintor, Hannan, para ser enviado ao rei Abgar; a imagem terá, em 544, salvo a cidade de uma investida persa. Chegaram até nós outras histórias de *acheiropoietos*, todas elas dando testemunho de extraordinários feitos das imagens. Noutra versão da *Santa Face*, o rosto do Cristo foi milagrosamente gravado no véu de Verónica (*Vera-eikôn*, *Vera Icona*) durante a subida para o Calvário. De um ponto de vista conceptual, esta imagem frontal do rosto suado e ensanguentado do Cristo, “gravada” no véu de uma virgem piedosa, é a matriz de toda a figuração icónica cristã, associada à dor, ao sangue e ao sacrifício, e geradora de uma obsessão penitencial, oposta à mimesis diabólica geradora da *libido spectandi*, a “pulsão de ver” idólatra e associada ao *scandalum*. Diz, noutro texto, Didi-Huberman (19):

“Quando Clemente de Alexandria [no fim do séc. II] pronuncia o seu anátema, que parece definitivo, contra as obras de arte — cujo modelo podia ser a Afrodite de Cnido, a célebre escultura de Praxíteles — fá-lo porque a sua beleza torna os homens *érôtikoi*, servos de um desejo do corpo, tanto mais perverso quanto tal desejo se manifesta por uma matéria inerte, feita como um engano, uma mentira (*Protreptico*, IV, 57). E quando Tertuliano [no mesmo período], declara idólatra todo o prazer de ver ou de ser visto — por exemplo, no teatro — fá-lo porque “toda e qualquer forma, grande ou pequena” (*omnis forma vel formula*) é obra do diabo, ou seja, ídolo do paganismo (*De idolatria*, XXIV, 1-4)”.

Não pintados por mão humana, os *acheiropoietos* tinham a vantagem de serem parentes das verdades reveladas. Mas a proliferação de artífices nos mosteiros cedo concorreu com eles e os venceu : nos séculos VI e VII, em Bizâncio, os ícones já tinham invadido a devoção popular, que os exigia e neles se revia (nos séculos anteriores a igreja ainda fora sobretudo hostil à figuração, pelo menos “oficialmente”, apesar da importância crescente da arte popular de Roma no séc. III, e da arte

triumfal do final do séc. IV e seguintes, que referimos atrás). Em sintonia com os especialistas da época, Küng confirma que o culto das imagens fora imposto “a partir de baixo”, pela crença popular, e que a teologia, “com as suas teorias da encarnação de Deus em Cristo”, e legitimando a pintura do divino na sua forma humana, tentou justificar retrospectivamente esse culto e corrigi-lo (*loc. cit.*, 220). Diz ele, referindo-se tanto aos *acheiropoietos* como às devoções banalizadas e ao dilema teológico da *ecclesia*, espartilhada entre iconoclastas e iconófilos:

“Negar a possibilidade de representar Cristo equivalia a negar a encarnação (...). Foram sobretudo os monges que deram origem à *nostalgia* (...) do povo, que desejava *ver* e tinha sede de ajuda, que pretendia tocar com os dedos na *graça* e nos *milagres* (...). Atribuíam-se aos ícones milagres de todas as ordens : podiam curar doentes, ressuscitar mortos, expulsar demónios ou até intervir nas guerras, devolver as flechas ao seu lançador e perturbar o funcionamento dos dispositivos do assédio inimigo” (*op. cit.*, 224).

Os ícones já então eram imagens portáteis que se passeavam em procissões, se levavam de viagem, em peregrinação ou para a guerra, para ali exercerem os seus poderes, para além de se exporem nas casas e nas lojas. No seu uso menos excessivo, mantinham viva a memória de um santo, instruíam os fiéis nos grandes episódios do Antigo e do Novo Testamentos. Não admira, assim, que o tema da superstição e da idolatria — que virá, como se sabe, a estar na origem do iconoclasma — seja recorrente nas abordagens de especialistas, associando-se aos restantes enfoques da questão. Diz, por sua vez, Catherine Jolivet-Lévy (20):

“Investidos, como as relíquias (...), de poderes sobrenaturais, os ícones são usados como objectos mágicos. (...) A distinção entre imagem e protótipo (a personagem representada) tende a apagar-se. (...) A multiplicação dos ícones nos séc. VI e VII, o culto cada vez mais fervoroso que lhes é prestado, ligado à crença na presença quase física da pessoa representada (...), conduzem a numerosos excessos. Desenvolvem-se práticas supersticiosas onde alguns vêem o regresso à idolatria”.

No mesmo sentido argumenta Küng (*loc. cit.*):

“Desde os séculos V-VI, o mundo cristão oriental já não tinha qualquer

escrúpulo em acender velas ou lâmpadas diante das imagens, na igreja ou dentro de casa, em queimar incenso, em beijar as imagens, em lavá-las liturgicamente, em vesti-las ou em ajoelhar-se diante delas — como era usual, noutros tempos, entre os não-cristãos”.

#### *6. A doutrina de Niceia II*

Demoremo-nos pois, e por instantes, no iconoclasma: contra o regresso da idolatria pela mão da iconografia cristã, os imperadores iconoclastas de Constantinopla, apoiados em alguns bispos da Ásia Menor, ordenam a destruição e interdição das imagens de Cristo, da Virgem e dos santos entre 725 e 843 (com um breve intervalo que já referiremos) — embora os ícones tenham continuado a ser feitos clandestinamente no território imperial, ou livremente no Egipto, Síria, Palestina. Sabemos pouco sobre as motivações históricas do iconoclasma (21) : influência do Islão e do seu “aniconismo”, do judaísmo sempre próximo? Manobra de controlo de tropas estacionadas na Ásia Menor onde a iconoclastia era mais popular, associada a jogos de redistribuição de poderes na capital? Certo é que o édito de 725 do imperador Leão III condena sobretudo as representações icónicas do Cristo, poupando e exaltando a cruz nua, e invoca como argumento de autoridade a condenação dos ídolos por Moisés e outros patriarcas e profetas. O édito, entendido como herético em Roma e em Jerusalém e pelo próprio patriarca Germano, que abdica, abre a porta a um vasto período de perseguições violentas de que serão sobretudo alvo monges pintores e suas ordens monásticas, tratadas de idólatras, e que ao longo da crise emigrarão para Chipre, para a Crimeia e para Roma. O que está em causa é a superstição herdada do paganismo, mas sobretudo a perigosa indistinção entre a figura pintada e o seu modelo ou referente, que o ícone torna presente ou “quase-presente”.

Niceia II restabelece temporariamente o uso das imagens, relegitimando-as por direito de tradição, e porque o seu culto — como explicitam, incansavelmente, os teólogos iconodulos, ou iconófilos dos séculos VIII e IX — não as tem a elas por objecto, mas sim aos seus modelos (assim se afastando os ícones cristãos dos ídolos do paganismo). A doutrina de Niceia é aceite pelas Igrejas (à excepção da carolíngia), mas anos depois, em 813, o exército traz para o poder um novo

imperador vindo da Ásia Menor, que restabelece o iconoclasma. Entretanto, porém, os teólogos iconófilos tinham fixado a doutrina da veneração (e não da adoração) dos ícones, dirigida ao protótipo, cuja presença era garantida pela imagem. Recordem-se os termos em que o concílio autorizou o culto, embora sem pôr termo à querela, que se manteve por mais meio século (22):

“Quanto mais se olhar (...) para estas representações figuradas, mais os que as contemplarem serão levados a recordar-se dos modelos originais, a aspirar a eles e a testemunhar-lhes, ao beijá-los, uma veneração respeitosa [*timetiké proskinesis*], sem que seja uma adoração [*latreia*] verdadeira segundo a nossa fé, que só convém a Deus e a mais ninguém. Mas, do mesmo modo que se faz para a imagem da cruz preciosa e vivificante, para os Santos Evangelhos e para os outros objectos e monumentos sagrados, ofertar-se-á incenso e luz em sua honra, segundo o piedoso costume dos antigos. Com efeito, a reverência prestada a uma imagem remonta ao modelo original [*prototypos*] (Basílio, o Grande). Todo aquele que venera uma imagem venera nela a realidade que aí está representada”.

É a reafirmação do *ver* transcendente de que falámos atrás. Escreve, por sua vez, Jolivet-Lévy (*loc. cit.*), em termos que revelam a subsistência do paradigma da representação mimética e da semelhança (23):

“Ícone e protótipo [ou modelo] não são da mesma essência, mas estão ligados pela *semelhança* [itálico nosso]. Da concepção do ícone, reflexo do protótipo e veículo da energia divina, decorrem as principais características da arte dos ícones: fidelidade a tipos iconográficos consagrados pela tradição e adopção de um estilo hierático, espiritualizado, apropriado a exprimir a presença do sagrado”.

Consagrados pela tradição: em grande parte, os pintores inspiravam-se uns nos outros, procurando em predecessores figurações a que se mantivessem fiéis. Küng chama a atenção, de passagem, para um importante argumentário néo-platónico vindo em apoio da reconciliação entre teólogos e devoção popular, e que estipulou a *participação* da imagem no seu protótipo divino:

“A veneração de que se rodeava a imagem dirigia-se ao original : ela visava, em realidade, Cristo, Maria ou os santos... Explicava-se agora isto em linguagem platónica : a imagem feita pela mão do homem *participava*

[sublinhado nosso] do seu original divino. (...) Quem beija o ícone, diz-se agora, beija Cristo e os santos em si mesmos, cuja potência e graça estão presentes na imagem” (*loc. cit.*).

Argumentando a favor dos ícones contra o iconoclasma, escreveria João Damasceno, cujos escritos são um contributo maior para a inscrição da cultura iconófila (é esta sua fórmula que já encontramos, reescrita por Bernardino de Siena, no séc. XV):

“Visto que o invisível, tendo-se revestido da carne, apareceu visível, podes figurar a semelhança do Cristo que se fez Teofania”.

Figurar “a semelhança” : mas com base em que protótipo, se em Roma se chegara a pintar o Cristo, no séc. IV, como um jovem imberbe de cabelos claros e encaracolados (como em muitas figurações do *Bom Pastor*), e se esse jovem imberbe, que nos encara com os seus grandes olhos, exigindo o *double gaze*, é ainda o “Cristo entronizado” pintado por Godesclac (parente de Carlos Magno), em 781-783? Para fixar um modelo e na tentativa de o impor, o próprio João Damasceno descreveria nos seguintes termos a figura do *salvador*, em que alguns dos nossos leitores reconhecerão as imagens sobrevividas até à catequese da sua infância, e as figurações do Cristo preferidas por Hollywood:

“Estatura elevada, abundantes sobrancelhas, olhos graciosos, nariz bem proporcionado, cabeleira encaracolada, atitude levemente curvada, tez distinta, barba escura, rosto trigueiro como o da Virgem, dedos longos, voz sonora, palavra suave. Extremamente agradável de carácter, ele é calmo, resignado, paciente, cheio de todas as virtudes que a razão figura num Deus-homem” (24).

O teólogo ditava, assim, ao artista, as formas convenientes do que havia a figurar, impondo-lhe o *protótipo inventado* mais aconselhável e também, já então, mais frequente, e mais copiado pelos pintores. Na Igreja ocidental circulou, por seu turno, uma carta apócrifa de Lentulus, pró-consul da Palestina, ao Senado de Roma, onde o Cristo era descrito nos seguintes termos:

“Homem de estatura elevada, delgado, de face severa e cheia de virtudes

(...). Cabelos cor de vinho: caem, até às orelhas, em anéis sombrios; das orelhas aos ombros, são ondulantes e brilhantes; dos ombros à cintura, partem-se em duas metades, como o usam os nazarenos. A testa é alta e pura; o rosto, liso e levemente avermelhado; o seu porte é doce e carinhoso; o nariz e a boca são perfeitos; a barba é espessa, da cor dos cabelos; os olhos são azuis claros” (*id. ibid.*).

A principal exceção à adoção da doutrina de Niceia II, é, temporariamente, a de Carlos Magno, cabeça da Europa carolíngia, que faz frente aos iconófilos de Bizâncio e rejeita a veneração das imagens — o que sugere a repercussão, no mundo cristão dos séculos VIII e IX, do que estava em causa no iconoclasma oriental. Nos termos de Didi-Huberman (“Art et Théologie”, *loc. cit.*):

“...Em 790, Carlos Magno em pessoa fazia explodir um novo imbroglío teológico-político, recusando as conclusões do concílio de Niceia (...) ‘porque não foi com pintura que o Cristo nos salvou’ (*Libri carolini*, II, 28). E o bispo Cláudio, de Turim, no início do séc. IX, levou esta postura ao excesso, mandando destruir todas as imagens nas igrejas, mandando queimar cruces e condenando o culto das relíquias. Casuisticamente, a Igreja romana tentava reprimir a intransigência iconoclasta, sem, porém, elaborar uma verdadeira defesa teológica da imagem comparável à que os ‘iconodulos’ bizantinos (...) se tinham encarniçado em erguer. O papa, em geral, contemporizava, tentava ser ‘realista’ e fazia por impor uma posição intermédia entre os riscos de comportamentos idólatras, por um lado, e as heresias iconoclastas, por outro”.

Se inicialmente o cristianismo herdara a interdição mosaísta das imagens, se Clemente de Alexandria e Tertuliano na sua Cartago tinham expresso, com extrema violência, o ódio ao mundo visível, o II Concílio de Niceia, cinco séculos depois, e ainda o Grande Concílio de Moscovo, de 1666-1667, voltaram a distinguir a figuração autónoma do Pai, radicalmente inacessível e “fonte” da divindade, e a do Filho, sua “imagem”, mantendo a interdição da primeira (interdição por vezes violada nas igrejas “ocidentais”). De iconoclasma em iconoclasma, o ícone foi-se rejustificando com base na *crístologia*: o Deus do Antigo Testamento manteve-se infigurável; o do Novo, o da *boa nova*, ofereceu aos homens a sua imagem encarnada. Entre iconoclastas e iconófilos, a teologia cristã regulou, em parte, os primeiros séculos da figuração iconográfica, tentando mantê-la obediente à exegese autorizada mas

cedendo à fome de “imagens santas” da devoção popular. Apesar da vitória teológica aparentemente irreversível dos iconófilos de Bizâncio, a questão atravessou grande parte da história da figuração: a *Reforma* viria a gerar, no séc. XVI, um novo iconoclasma, desta vez no coração da Europa. Dir-se-á que, então, na luta dos reformadores contra Roma e a sua teologia, no seu combate à corrupção, às indulgências e ao culto dos santos, ao purgatório, aos sacramentos, ao estatuto da Virgem, a questão das imagens foi relegada para segundo plano. Mas Lutero proibiu o seu culto (embora não o seu *uso*), Zwingli mandou-as queimar e o rigor de Calvino contra elas é iniludível.

#### 7. *Agrafagem aos nomes*

Regressemos aos séculos da consagração dos ícones; ao socializarem a multidão infinitamente fértil das figurações de santos, de episódios narrados nas sagradas escrituras, as “artes visuais” cristãs, tanto as eruditas como as populares, desempenharam outro papel fulcral no relacionamento com as verdades reveladas e com os textos sagrados : permitiram alargar o estreito espaço da sua exegese, exercida na língua policiada dos sucessivos aparelhos sacerdotais e abrindo, em seu torno, espaços de alegoria menos controláveis, porque precisamente produziam *imagens*, e não *mais palavras*, que era indispensável manter na sua literalidade, embora *interpretadas*. Para disciplinarem as suas figurações, diversas e sucessivas gerações de exegetas tentaram garantir o policiamento do sentido, obrigando as imagens a articular-se intimamente com os textos, nomes e palavras das escrituras. De facto, por um largo período que vai até à *Renascença*, as imagens passam a estar literalmente *agrafadas* às palavras das escrituras, passam a *inscrever* em si essas palavras.

Essa associação imposta entre palavras sagradas e imagens por sagrar constituiu, assim, outro motor e outra novidade da figuração : o *Verbo* tinha-se feito *carne*, as imagens davam a ver um e outra; as artes visuais cristãs modificaram a legibilidade das escrituras a partir de dentro, fundindo-se com elas e interpretando-as figuralmente, ora em aliança com a polícia exegética, ora furtando-se subrepticamente a ela, por vezes em matérias e representações estritamente marginais. Um exemplo forte das margens exploradas pela iconografia menos controlada pela

exegese é a proliferação de *apocalipses* medievos (mas que se mantêm até finais do séc. XV e até mais tarde), profusamente ilustrados, sobrecarregados de desenhos tão delirantes e cifrados quanto os textos que ilustram, recheados de bestiários fantásticos e de monstros imaginários. Como recorda Didi-Huberman (“Puissances...”), S. Boaventura viria, no séc. XIII, a consagrar a impressão, poderosamente deixada pelos textos sagrados, de que estes são a “floresta das florestas”, tantas vezes enigmáticos, acroáticos e indecifráveis nos seus quatro sentidos — *historia*, *allegoria*, *tropologia*, *anagogia* —, revelados por um *Outro* ele próprio indecifrável e pouco cognoscível. As imagens do cristianismo também se impregnaram desses quatro sentidos e se tornaram elas próprias narrativas, alegóricas, tropológicas e anagógicas. A intimidade entre palavras e imagens sob a égide e o poder da *nominatio*, tão característica das iluminuras e da figuração cristã medieval, a Oriente e a Ocidente, é comentada nos seguintes termos por Didi-Huberman (*loc.cit.*):

“A exegese tradicional tem até diversos termos técnicos, entre os quais o de *litteratio*, para designar esse incessante trabalho de florescimento figural em torno de um nome. Alberto o Grande e os seus discípulos, por exemplo, consagraram livros inteiros — entre os quais um *De laudibus beatae Mariae* de cerca de duas mil colunas *in-quarto* — ao elogio figural do nome e das qualidades da Virgem. Também os nomes do Cristo ou da cruz obcecaram a exegese e engendram, nela, um mundo proliferante de imagens e igualmente de cálculos numerológicos, de poemas ‘figurativos’, de cantos e de gestos rituais. O famoso *De laudibus sanctae crucis*, de Raban Maur, composto no séc. IX, é também significativo a este respeito, articulando letras e números, acrósticos e palíndromos, cores e trajectos geométricos... com o único objectivo de invocar o nome de Cristo”.

#### 8. *Aura, técnica, estética*

Difícilmente encontraremos arte mais deliberadamente aurática do que essa que proliferou entre os séculos II e III e os séculos IX e X, como *koïnè* de uma *aisthesis* partilhada e fruída, no Mediterrâneo oriental, em Roma e no Egipto, nas ilhas gregas e na Síria, até Bizâncio. A começar pela literalidade das auréolas ou nimbos circulares de luz branca que rodeiam a cabeça da Virgem nas catacumbas de Comodilla (Roma, séc. II), do Cristo Alfa e Ómega no mesmo local (séc. IV), e que depois

encontramos até aos ícones bizantinos, partilhadas por anjos e santos. Mas, sobretudo, esta arte manifesta de modo quase excessivo a aura benjaminiana, “aparição única de um longínquo, qualquer que seja a sua proximidade” (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag*), ao longo dos séculos que separam os ícones paleo-cristãos de Andrei Rublev. Tome-se, do Benjamin de 1931 e 1936 (25), o observador de certa paisagem e o sentimento que o assalta durante a contemplação, e que não se reproduzirá a não ser por anamnésia de uma experiência única:

“Que é, em suma, a aura? Uma trama singular de tempo e de espaço : aparição única de um longínquo, por mais próximo que esteja. O homem que, numa tarde de Verão, se abandona a seguir com o olhar o perfil de um horizonte de montanhas ou a linha de um ramo que sobre ele deita a sua sombra — esse homem respira a aura dessas montanhas, desse ramo” (*loc. cit.*).

As imagens ou esculturas nascidas mágicas e depois integradas em cultos religiosos, e das quais se esperava que manifestassem a divindade, alimentavam, próximas porque eventualmente se lhes podia tocar, mas longínquas porque manifestavam uma deidade que as ultrapassava, essa ambiguidade intrínseca à definição benjaminiana. Próximas porque abertas à comunicação háptica, tátil; mas longínquas porque suscitavam a nostalgia, a melancolia diante do que apenas se ouve longe, diante do que se afastou, diante do que há-de vir mas mais tarde, sempre mais tarde — uma nostalgia e uma acédia constitutivas da *parousia* cristã (a espera pela segunda vinda do Cristo).

A propósito das *tèknai* artísticas propriamente ditas, e dos procedimentos concretos dos pintores, Jolivet-Lévy (*loc. cit.*) recorda que, em Bizâncio, a encáustica — mistura de pigmentos coloridos em cera derretida — foi a técnica característica dos séculos VI e VII, cedendo depois lugar à têmpera — diluição de cores em água e ovo — a partir do séc. VIII. O trabalho começava pela escolha da madeira, sobre a qual se colava a tela e um indumento de gesso. O esboço da figura ou da cena era então desenhado (mais tarde, marcado por incisões), dispondo o pintor de cadernos de modelos onde se inspirar (manual de Denis de Fourna, *podlinniks* russos). Sobre um primeiro fundo avermelhado aplicava-se um segundo de ouro, e só então a pintura se iniciava.

No final, acrescentava-se o nome do santo ou da cena, aplicava-se um verniz protector, e trabalhava-se eventualmente a moldura ou o estojo de prata, por vezes decorados com incrustações de esmaltes e pedras preciosas. Posteriormente associada à relegitimação das imagens consagrada em Niceia, estabilizara-se também uma estética do ícone, posta em evidência, entre outros, por Olivier Clément (26):

“Redução interiorizante das orelhas e da boca, testa dilatada e luminosa, pescoço inchado pelo Sopro vivificante, rosto tornado ‘todo ele olhos’ (*Corpus macarianum*), ou seja, pura transparência, representação sempre frontal (...), tudo indica um ser tornado, a um tempo, ‘oração pura’ e puro acolhimento. (...) O ícone (...) faz surgir, e com certo rigor ‘retratista’, uma presença pessoal; o simbolismo mostra essa presença e todo o ambiente cósmico em seu redor, saturado de paz e de luz divina. Carnes e roupa são iluminados pela assiste (finas riscas douradas); animais, plantas e rochas são estilizados segundo uma espécie de essencialidade paradisíaca; as arquitecturas tornam-se um jogo surrealista [sic], desafio celeste ao peso deste mundo. (...) A Jerusalém celeste, ou seja, o universo transfigurado que o ícone sugere, (...) é iluminado pela glória de Deus (...). No ícone, a luz não provém de uma fonte precisa, está por todo o lado sem projectar sombras — os iconógrafos chamam ‘luz’ ao próprio fundo da imagem, e toda a realidade parece interiormente iluminada”.

Tais traços constituem um novo passo de saída do paradigma da representação mimética, refigurando rostos, corpos, espaços e fundos. Dir-se-á que o ícone e o seu valor *mistérico*, e não *mimético*, é um novo quase-sacramento da luz e da beleza divina, mostrando uma nova *divino-humanidade* fundada no *Verbo* feito carne e que cresce e se multiplica na comunidade dos santos, dos que viram a luz e a ela se entregaram, por vezes à custa do seu próprio martírio. Esta morosa vitória do figural e da figuração no cristianismo transfigura a imagem dos próprios templos, como diz o mesmo autor (*id. ibid.*):

“Toda a igreja, com a sua arquitectura, os seus frescos, seus mosaicos, constitui um gigantesco ícone que está para o espaço como o desenrolar da liturgia está para o tempo: ‘céu na terra’, simbolização da divino-humanidade, lugar do Espírito onde a carne-para-a-morte se metamorfoseia em *soma pneumatikon*, em corporeidade espiritual”.

## 9. O corte com o real mundano

Didi-Huberman salienta (contrariando o paradigma da *mimesis*) que o trabalho da figura nessa iconografia cristã cedo deixou de visar a *semelhança* com o protótipo ou modelo. Apoiando-se no *Catholicon*, dicionário do dominicano Giovanni Balbi escrito no séc. XIII, ele sugere que *figurare* só superficialmente significa representar uma coisa com o seu aspecto natural (*forma naturæ*); a um nível mais profundo e essencial, *figurare* é no *Catholicon* equivalente a *præfigurare* e *defigurare*, porque se trata de “transportar ou transportar o sentido [da coisa a significar] para uma outra figura” (*in alliam figuram mutare*). Trata-se, assim, de “se desviar da coisa para a dar a ver” — e é aí que ele vê a “poética da encarnação do Verbo”, a *poiética*, no sentido grego de forma de produção que oferece uma passagem entre o não-ser e o ser (Damish, 1984) (27), ou, noutros termos, uma ponte entre a potência e o acto. Num exercício de reconstrução do que seriam “os dez mandamentos (ou os dez constrangimentos) da figura cristã”, Didi-Huberman lista os seguintes procedimentos, como se, chegado tarde ao atelier do pintor de ícones mas ainda a tempo, lhe recordasse as exigências que o seu trabalho tem de satisfazer (*loc. cit.*, pp. 615-620). Eis, num resumo que não faz justiça aos argumentos do autor, as dez tarefas do iconógrafo segundo Didi-Huberman:

*Translatio* ou deslocação — comparável ao trabalho do sonho descrito por Freud em 1900, e aproximável dos *signa translata* (signos de deslocação) de St<sup>o</sup>. Agostinho e do valor tropológico, figural e livre de que falou S. Jerónimo por oposição às histórias encerradas no seu valor manifesto : *historia stricta / tropologia libera*.

*Memoria* — Insensível ao tempo na sua acepção corrente e à história, a figura cristã constrói-se numa temporalidade e numa memória virtuais, à semelhança dos acontecimentos do Novo Testamento profetizados pelo Antigo, ou do *Avé* dito pelo anjo a Maria na anunciação, que inverte o nome de *Eva*, responsável pela perda do paraíso, enquanto Maria ia ser portadora do *salvador*. De facto, esta tarefa está intimamente relacionada com a temporalidade escatológica característica da *parousia*.

*Præfiguratio*, ou a iminência — Tomás de Aquino e Alberto o Grande insistiram em que devemos lembrar-nos do passado como do futuro :

do pecado original como do juízo final, que estaria iminente. No seu dicionário, Balbi designava esta antecipação por *praefiguratio*.

*Veritas* — A figura refere-se à totalidade do tempo da experiência cristã, produzindo uma verdade escatológica dogmática, que a imagem transporta mas que a ultrapassa e só é entendida fora dela. Desenvolvendo este tema, voltaríamos a encontrar o combate entre transcendência e imanência.

*Virtus*, o virtual — Esta tarefa desempenha-se como se a figura obedecesse ao seguinte imperativo: “Não representes nem digas nada que seja inteiramente compreensível. Indica apenas, assinala sem designar, deixa agir em ti a potência do virtual”. Existiria, assim, uma indicação de procura deliberada de uma expressão pictórica ambígua, vaga, ambivalente, que viria a produzir o seu efeito desde as Virgens e arcanjos dos ícones bizantinos até à *Gioconda* de Leonardo.

*Defiguratio*, dissemelhança — “A grande eficácia da figura consistiria menos na representação do que na perturbação da ordem da representação”: na pintura, o menosprezo da semelhança retratista serve a busca de formas essenciais, adequadas à verdade escatológica e à situação de *parousia*. Na exegese, esta desfiguração exprime a diferença entre a *imitação que mente* (porque deixa escapar a forma essencial das coisas) e a *imitação que diz a verdade* (novamente escatológica); esta *defiguratio* pode estimular figurações deliberadamente metafóricas ou metonímicas, marcadamente simbólicas : o Cristo pode ser melhor representado pelo rochedo de onde Moisés faz jorrar água para dessedentar o seu povo, do que por um jovem barbudo suposto parecer-se com o filho de Maria.

*Desiderium*, o desejo — Se procurava a *dissemelhança natural*, a figura cristã fazia-o para se projectar na desejada *semelhança sobrenatural*. É nesse movimento que reconhecemos a função anagógica da figura, o seu poder de suscitar uma *subida para o alto*. As figuras religiosas valeriam mais porque são aparições, do que pela sua aparência.

*Præsentatio*, apresentabilidade — Desprezado o seu valor de representação, a figura oferecia uma presença da mesma natureza que a eucarística, procurando, como na tarefa anterior, ser mais aparição do que aparência.

*Collocatio*, a potência do lugar — O espaço deixa de ser natural, transfigura-se e passa a excluir-se da verossimelhança: a *collocatio* designa originariamente a operação de “pôr duas coisas heterogéneas no mesmo

lugar”, muitas vezes produzindo alegorias: um jardim fechado pode figurar, numa *anunciação*, o corpo de Maria. Com frequência, os objectos dispostos no espaço pictórico onde tomam assento as personagens parecem sobrecarregados de sentidos simbólicos, ora facilmente entendíveis mediante chaves correntes de significação, ora de um exoterismo fechado à compreensão desarmada.

*Nominatio*, o poder do nome — É a articulação, atrás mencionada, entre palavras sagradas, ou nomes, e sua figuração, em grande parte imposta pelo aparelho exegético, mas igualmente saboreada como geradora de sentido — numaagrafagem dos nomes às coisas que que manterá inscrita nas artes visuais cristãs até finais do séc. XV.

Estas desfigurações e deslocções, estas virtualizações dos lugares, estas formas de exprimir desejos e de fixar prefigurações, põem em evidência um trabalho sobre o real que não visa aproximar-se, mas sim afastar-se dele, e que contraria quaisquer leituras dos ícones enquanto representações ou vontade de representação do real observado. Mesmo um teólogo e historiador como Küng, não-especialista em artes visuais cristãs, sintetiza nos seguintes termos a missão e as normas que regem o trabalho do pintor de ícones (*loc. cit.*, 225):

“Os ícones devem reproduzir *os arquétipos celestes, os originais divinos*. Como os vitrais multicolores da Idade Média, eles devem deixar transparecer o significado eterno das figuras humanas. Filósofos russos do séc. XX apostados em reflectir sobre a religião (E.N. Tubetzkoï, P.A. Florenski) ainda reforçaram mais uma teoria das imagens fortemente marcada pelo platonismo. Esta maneira de ver explica o simbolismo relativamente constante das cores e das formas, dos trajes e dos gestos, sobretudo do ouro simbólico (amarelo, ocre) que constitui sempre o fundo. Isto também explica que se opte por uma representação em duas dimensões, que pode espelhar o original, e, inversamente, pelo banimento da estatuária, banimento que a arte bizantina respeita escrupulosamente, sem dúvida porque nos primeiros tempos ela fazia lembrar demasiado os ídolos pagãos”.

#### 10. *Relações com a mimesis*

Tais considerações inscrevem-se na mais estrita tradição de menosprezo da *mimesis* pela estética hegeliana (28): interrogando-se sobre se a

arte é aparência e ilusão, diz Hegel, salientando que a realidade de que a arte se ocupa é mais *elevada* que a do mundo corrente, e é criada pelo próprio espírito:

“Não é verdadeiramente real senão o que é em si e para si, a substância da natureza e do espírito — o que, manifestando-se no espaço e no tempo, continua a existir em si e para si (...). Ora, é precisamente a acção dessa força universal que a arte apresenta e faz aparecer. Decerto, essa realidade essencial aparece também no mundo ordinário — interior e exterior — mas confundida com o caos das circunstâncias passageiras, deformada pelas sensações imediatas, misturada com o arbitrário dos estados de alma, dos incidentes, dos caracteres, etc. A arte separa, das formas ilusórias e mentirosas deste mundo imperfeito e instável, a verdade contida nas aparências, para a dotar de uma realidade mais alta, criada pelo próprio espírito. Assim, longe de serem simples aparências puramente ilusórias, as manifestações da arte encerram uma realidade mais elevada e uma existência mais verdadeira do que a existência corrente” (*Esthét.*, ed. Bénard, I, p. 17, ed. Jankélévitch, I, p. 26). (...) A pintura trabalha, é verdade, também para os olhos, mas os objectos que ela representa não são objectos naturais, com a sua extensão, reais e completos; eles tornam-se um reflexo do espírito, onde este não revela a sua espiritualidade senão destruindo a existência real, transformando-a numa simples aparência que é do domínio do espírito e a ele se dirige” (B., III, p. 341; J., III, p. 208).

Em resposta à questão de saber se, como dizem muitos, o objectivo da arte é a imitação, definida como a habilidade para reproduzir, com perfeita fidelidade, os objectos naturais tal como eles se nos oferecem no mundo corrente, escreve Hegel noutro momento (B., I, p. 37; J., I, p. 31):

“Tal reprodução é trabalho supérfluo, porque o que vemos representado e reproduzido em quadros, no palco ou alhures — animais, paisagens, situações humanas — é o que já encontramos nos nossos jardins, em nossa casa ou no círculo mais ou menos estreito dos nossos amigos e conhecidos. Mais: esse trabalho supérfluo pode passar por jogo presunçoso e que fica bem aquém da natureza. Porque a arte é limitada nos seus meios de expressão, e não pode produzir senão ilusões parciais, que não enganam senão um sentido; de facto, quando a arte se limita ao objectivo formal da estrita imitação, não nos oferece, em vez do real e do que vive, senão a caricatura da vida”.

A respeito da *mimesis* escreve Damish (*loc. cit.*, 33), reforçando, em termos mais agressivos, o argumentário hegeliano:

“Toda a arte de imitação implica fraude: fraude na mercadoria — as artes imitativas apenas produzem imagens e não autênticas realidades [*Sofista*, 265b]; fraude na produção — a imitação é apenas um modo de produção que não implica passagem ao ser, no pleno sentido do termo. Acrescida da astúcia que lhe é emprestada pelo fantástico que joga com o *faux-semblant* (o falso que se faz passar por verdadeiro, o que imita, e cuja possibilidade se torna verosímil). *Mimesis* humana, mas que tem uma correspondente divina : a poiesis que produz a totalidade dos fenômenos (que implica, ela própria, a passagem do não-ser ao ser) e se reveste dum mecanismo diabólico que origina os sonhos, os fantasmas, sombras e ilusões de óptica, em primeiro lugar o reflexo da água que vitimará Narciso, esse Narciso em que Alberti verá o inventor da pintura, *fior di ogni arte*”.

Mas o Damish que assim se aquece no fogo hegeliano, e sopra nele para o reavivar, é o mesmo que, a uma pedrada de distância, no fôlego seguinte (*loc. cit.*, 35), volta atrás para repôr a questão central sobre a *mimesis*, porque, para se mimar o outro, é preciso de algum modo já fazer parte desse outro, o que requer uma semelhança entre imitador e imitado, e põe em jogo a identidade do primeiro. Que parte do imitado foi inevitavelmente, e por razões *poiéticas*, ou seja, pela arte da passagem do não-ser ao ser, apropriada pelo imitador?

“A pergunta tem certa importância se admitirmos que a *mimesis*, mesmo sob a forma degradada de uma teoria da *imitação*, terá regido, comandado, estruturado desde o início todo ou parte do campo atribuído às ‘artes’ no Ocidente”.

Distraiamos-nos, portanto, mas sem a subestimar, desta aporia, que participa da dúvida de Hegel sobre se toda a arte ocidental não caiu sob a alçada da representação e da semelhança. Logo a seguir, na exposição hegeliana onde estávamos, surgem abruptamente, em forma de quase-anedotas, duas micro-narrativas laterais que são ecos das considerações sobre a natureza supérflua da *mimesis* no argumentário iconoclasta do Islão — porque os pintores produzem corpos sem alma, corpos a quem foi sonogada a *vida* — e onde ressoa, também, o

desprezo platónico pelo trabalho da pintura:

“Sabe-se que os Turcos, como todos os maometanos, não toleram que se pintem ou se representem homens nem outras criaturas vivas. J. Bruce, durante a sua viagem à Abissínia, mostrou a um Turco um peixe pintado; o Turco começou por se espantar, mas depois disse-lhe: ‘Se este peixe, no Juízo Final, se erguer contra ti e se queixar de que lhe deste um corpo mas nenhuma alma viva, como responderás tu a tal acusação?’ E também o profeta, como está dito na *Summa*, respondeu a suas mulheres Ommi Habiba e Ommi Selma, que lhe falavam das pinturas dos templos da Etiópia: ‘Essas pinturas acusarão os seus autores no dia do Juízo’”.

### 11. *A prisão litúrgica*

Na tentativa de limitar os relacionamentos excessivos com imagens “mágicas”, de impedir o regresso da idolatria e de esvaziar a credence popular no poder dos *acheiropoietos* e seus sucedâneos, o segundo concílio de Niceia tinha, em pleno iconoclasma, decidido que, de futuro, competiria aos bispos e ao clero determinar o que poderia e não poderia ser pintado, assim confinando os pintores de ícones a meros executantes e limitando a sua liberdade criativa, no que constituiu a primeira tentativa de controlo das artes por um aparelho eclesial cristão. A história posterior dos ícones mostrou que os artistas conseguiram manter autonomias criativas relativas, apesar dos frequentes regressos à norma bizantina e à tradição, e à permanência do controlo da arte pelas autoridades eclesiais ortodoxas, que sempre preferiram a *stasis* às mudanças dinâmicas. Como salienta Küng (*loc. cit.* 226):

“...A pintura de ícones tornou-se um acto religioso: não somente se reza e jejua antes de começar, se benzem as cores e os utensílios, como ainda a imagem, depois de terminada, é consagrada no decurso de uma cerimónia litúrgica especial, e a Igreja confirma a identidade da imagem e do seu modelo. Um ícone apenas é *válido* se reproduzir o nome do sujeito representado ou uma cena bíblica. Compreender-se-á, pois, que os ícones sejam mais do que meros exercícios estéticos (...). São uma espécie de *sacramentais*, ao lado da proclamação da palavra e da celebração eucarística”.

Esta resistência de um aparelho eclesial fundamentalmente conservador em matéria de procedimentos culturais e litúrgicos ou paralitúrgicos, recorda-nos a força da fidelidade às formas históricas da

*realidade transcendental*, no momento em que devemos ocupar-nos, a propósito dos ícones e das artes visuais cristãs, do peso e da influência da *metafísica da presença*.

#### 12. *Presença, transcendência, imanência*

Recordemos de novo o que atrás dizíamos sobre a “guerra” entre transcendência e imanência : o que é tornado presente na obra de arte *figurativa*? A presença, suportada pelo argumentário transcendental, torna-se, de facto, numa segunda “encarnação” do protótipo no material artístico propriamente dito: na pedra, no marfim, na madeira, na tela, nas cores e no desenho. Presença do sagrado, presença *quase real* do modelo ausente, presença de uma realidade metafísica superior à realidade corrente e criada pelo espírito... A questão da presença atravessa grande parte da história das figurações e do retrato : a figuração garante a presença de um protótipo ausente e verificado, procurando ser dele uma representação fiel apoiada na semelhança, como doutrinarão os iconófilos reabilitadores da imagem dos séculos VIII e IX? Ou, em vez de suscitar a presença fantasmada e espectral “garantida” pelos ícones bizantinos, em vez de participar num exercício aplicado de transcendência — o transporte, à presença do crente, do *grande Outro* actualmente ausente — antes chama a atenção para si própria, como parte do real que integra, mostra e exprime, sugerindo que, a haver divindade, ela está e se revela nas próprias coisas, no mundo, no homem (e no que deles é figurado), sendo-lhes imanente? Noutro texto (29), Didi-Huberman ataca directamente as posições onto-teológicas contemporâneas da metafísica da presença, de que George Steiner é hoje um dos mais populares representantes, através do que defende, por exemplo, no seu *Real Presences* (30):

“ O que é *tudo*, a seus olhos, é a *gravidade* e a *constância*, como ele diz, de uma presença superlativa, a *presença real* do sentido ‘pleno’. Steiner não esconde a vontade de restaurar (...) um transcendentalismo que se exprime em reivindicações ‘em última análise religiosas’. Não nos espanta, portanto, que o paradigma [que ele defende] possa ser o do ícone do culto bizantino e, mais explicitamente ainda, o do rito eucarístico propriamente dito. (...) Mas é preciso notar que essa *presença*, no enunciado peremptório da sua *realidade*, não oferece nada da *abertura* que diz oferecer. (...) É bem conhecida a operação matricial dessa deslocação filosófica

exemplar: ela consistia, exactamente, em praticar uma nova abertura do ponto de vista, capaz de dar a uma expressão secular como essa da *presença real* o seu verdadeiro estatuto de fantasma obsessional. (...) [Ora], a presença nunca se dá enquanto tal, nunca se dá como último ponto de transcendência que o filósofo poderia apanhar em voo no ‘éter da metafísica’ ”(p. 155-156).

Que a *presença real* do representado seja, precisamente, uma das mais persistentes ilusões da representação mimética, transformada num cânone obsessional condenado a repetir trans-historicamente a sua aparição, mostra-o o facto de os conteúdos, temas e formas do ícone bizantino pouco terem evoluído, *quanto à normatividade que lhes foi imposta*, desde Niceia II, como se a história da figuração e a sua estética ali tivessem ficado, para sempre, jurídica e teologicamente congeladas. Observada como se fosse uma operação, regulamentada e normalizada, de atingimento de realidades transcendentais, o trabalho do pintor de ícones, tal como Steiner parece elogiá-lo, seria sobretudo um exercício de *hipóstase* no sentido pejorativo que, entre outros sentidos, lhe reconhece o *Lalande* (31): construção de uma “entidade fictícia, abstracção falsamente considerada como realidade, sentido este que se manteve no uso do verbo *hipostasiar* (...); mais geralmente, [*hipostasiar* significa] dar sem razão uma realidade absoluta ao que não é senão relativo, como na frase de Bergson: ‘A tentação devia ser grande, a de *hipostasiar* essa esperança...’ ”.

Que seres e mundos são então os dos ícones do mosteiro de Sta. Catarina do Sinai, dos *bustos* e das *Santas Faces* do Cristo, da *virgem entre S. Teodoro e S. Jorge*, do *Cristo reinante*, todos dos séculos VI ou VII, das *Madonas da Clemência* (séculos VII ou VIII) e da *Virgem Hodigitria* (século XII) do *S. Sérgio* e das *Cenas da vida de S. Nicolau* (século XIII) da *Hospitalidade de Abraão* (fim do séc. XIV), ou da *Transfiguração* pintada por Teófano o Grego, a poucos decénios da queda de Constantinopla, para já não falar da enorme obra preservada de Andrei Rublev?

O sentido do seu ser e o tempo a que esse ser se refere é o da *parousia* (na acepção de espera pela segunda chegada do Cristo) : nesta acepção o tempo parou, não é mesurável, está suspenso, porque o seu próximo instante é precisamente o *final dos tempos*, demore ele a chegar o que demorar; esse *final dos tempos*, esse próximo instante, será a próxima

nova realidade, que pode ser alterada e redefinida pela realização das promessas do *salvador*. Noutra acepção, o seu ser e o tempo que se lhe refere são *ousia* (substância), ambos determinando, na ordem ontológico-temporal, a *presença*, sim, mas porque a sua manifestação se refere a um modo determinado do tempo, o *presente*, para utilizarmos termos de Derrida, transportando-os para fora do seu contexto original (32). Um *presente* e uma *ecceidade* (33) figurais talvez trabalhados pelos dez atributos de Didi-Huberman, separados da realidade corrente e inteiramente concebidos para dar forma sustentável à *persistência* de um mundo suspenso da temporalidade escatológica, onde *passado* e *futuro* são sempre *passados presentes* e *futuros presentes* (Derrida, *loc. cit.*). O mundo pintado, eminentemente aurático, é, ao mesmo tempo, o traço, o vestígio, o rasto persistentemente deixado por essa temporalidade escatológica que destruiu a ponte que a ligava à temporalidade do mundo corrente : a temporalidade escatológica não é divisível em partes, não há relógio que a meça, ela é a duração presentificada. Essa duração só não é infinita porque se ergue nela a esperança de que o final dos tempos surja reprogramado pela intervenção do *salvador*. E neste sentido pode, sim, ser ironicamente assimilada a uma hipóstase tal como a encontramos no *Lalande*. Ou, como diz Derrida, a um *simulacro* : “Esse rasto não é uma presença, mas sim o simulacro de uma presença que se desloca, se movimenta ou se reenvia para si própria; ela não ocorre propriamente (*n’a pas proprement lien*), o *apagamento* pertence à sua estrutura” (*op. cit.*, “La Différance”). Didi-Huberman, que se refere aos mesmos textos de Derrida (*Ce que...: 157*), conclui do seguinte modo:

“Eis portanto a presença entregue ao apagamento (...). Compreender-se-á, nestas condições, que não possamos usar a palavra *presença* a não ser precisando o seu duplo carácter *não real* : ela não é real no sentido que lhe dá Steiner porque não é um ponto de completude e de transcendência do ser; e também não é real porque só nos chega *trabalhada*, espaçada, temporizada, posta em traços ou vestígios — e acabamos de ver Derrida qualificar tais traços como simulacros”.

Simulacros resultantes, e em particular no caso da pintura de que aqui nos ocupámos, de *tèknai* e procedimentos bem precisos (o que pintar primeiro, que cores e suportes usar, como figurar rostos frontalmente e em que posturas figurar os corpos), *tèknai* onde vemos evoluírem diferentes “escolas” que as diversificam, dispersando-se no espaço e

no tempo, mas inspiradas pelos mesmos *princípios* e pelos mesmos *fiis*, partilhando uma ecciedade própria e eventualmente usando os dez dispositivos repertoriados por Didi-Huberman. Simulacros que figuram, na *parousia*, acontecimentos *eufóricos* — a anunciação, a maternidade da Virgem, a prédica do salvador, seus milagres e sua transfiguração, a entrada triunfal em Jerusalém, a expulsão dos vendilhões do Templo, a ressurreição e a segunda transfiguração, a ascensão; e acontecimentos *disfóricos* — toda a paixão e morte do salvador, figuradas pela agonia no horto das oliveiras, a traição de Judas, o julgamento, a flagelação, o *ecce homo* e o caminho para o Calvário, a crucificação, a descida da cruz e a *pietà*, sendo as duas partes — a eufórica e a disfórica — ambivalentes, e equilibrando-se, apoiada uma na outra, nas narrativas tornadas liturgia.

A secessão cismática do início do séc. XI acabou por separar Roma e Bizâncio, e a tensa *koinè*, a complexa *aisthèsis* que sobrevivera, no séc. IV, à mudança da capital para o Oriente, cindiu-se em dois mundos. O íman que as ligava perdeu a sua força de atracção, cedendo a uma “nova” bipolaridade; a coesão da *koinè* esboroou-se e cada uma das suas grandes partes emigrou para diferentes fractais. A pintura nascida do paradigma da encarnação evoluiu de forma progressivamente mais livre a Ocidente, foi liturgizada a Oriente para não poder libertar-se (34). Entre os dois mundos subsistiram zonas onde a dupla herança exprimiu longamente um passado de miscigenações e de hibridismos. Mas essa secessão veio acrescentar-se à soma de outras que não pararam de se multiplicar no Mediterrâneo até aos nossos dias, tornando toda a área — a área da oliveira — num *puzzle* cujas unicidades só foram parcialmente asseguradas pela sucessão dos impérios regionais. Reconstituir laços a partir dos actuais fragmentos e ruínas pede uma poética como a de Pedrag Matvejevitch, outra vez apostada na passagem do *não-ser* ao *ser*. Mas *ser* o quê, hoje? Ouçamos o que ele sugere na frase que tornámos em epígrafe deste texto:

“A mediterraneidade não se herda, adquire-se. É uma distinção, não uma vantagem. Não se trata apenas de história ou de tradições, de geografia ou de raízes, de memória ou de crenças: o Mediterrâneo é também um destino”.

## Notas

1. Veyne, Paul, (1987), *Histoire de la vie privée*, vol. I, Paris, Le Seuil. Trad. port. *História da Vida Privada* sob a direção de Philippe Ariès e Georges Duby, Porto, ed. Afrontamento e Círculo de Leitores, 1989, vol I, “Introdução”, pp. 14-15.
2. Didi-Huberman, G., (1990), “Puissances de la figure - Exegèse et visualité dans l’art chrétien”, in *Universalis, Symposium I*, pp. 608-621.
3. Küng, Hans, (1994), *Das Christentum. Wesen und Geschichte*, Piper, Munique. Trad. port. (que utilizamos aqui) *O Cristianismo — Essência e História*, Círculo de Leitores, Braga, 2002, pp. 214-230.
4. Damish, Hubert, (1984), “Artes”, Enciclopédia Einaudi, INCM, Lisboa, vol. 3, p. 37.
5. K. Parry, (1989), “Theodore Studites and the patriarch Nicephoros on image-making as a Christian imperative”, in *Byzantion* 59, 164–183.
6. “Introduction à l’évangile et aux épîtres johanniques”, (1990), in *La Bible de Jérusalem*, Édition du Centenaire, Paris, Les Éditions du Cerf, 13<sup>a</sup> ed., pp. 1523-1527.
7. Deleuze, G., e Guattari, F., (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 2006, pp. 208 e 217.
8. Mervant-Roux, Marie Madeleine, (2008), “La face/Le lointain”; Jaigu, France, “You lookin’ at me? Le face à face revu par Chuck Close”; Vautrin, “Éric, Faire face/ faire figure. Autour de la 35e Biennale de théâtre de Venise”; in *Ligéia*, Dossiers sur l’art, XXIe. Année, n° 81-84, Paris, Janeiro-Junho.
9. Veyne, Paul, “O Império Romano”, *op.cit.*, vol I, pp. 20-21.
10. Hauser, Arnold, (1951), *The Social History of Art*, vol. I, *From Prehistoric Times to the Middle Ages*, 3<sup>a</sup> ed. reimpressa em 2003, Londres, Routledge, ISBN 0-415-19945-X, p.35.
11. Bloch, H., *Frontality: The Imperial Look from Christ the Pantocrator to Napoleon Bonaparte*, Yale University, Chocolate Conferences, 23 de Abril de 2007.
12. Demus, Otto, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, ed. ACLS Humanities E-Book (August 29, 2008), p. 8. ISBN-10: 1597406392.
13. Lacan, Jacques, (1949), “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique”, comunicação ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, Zürich, a 17 de Julho de 1949. Primeira versão publicada na *Revue Française de Psychanalyse*, 1949, volume 13, n° 4, pp 449-455. URL : <<http://perso.wanadoo.fr/espace.freud/topos/psych/psyssem/miroir.htm>>, consultado em Julho de 2010.
14. Metz, Christian, (1975), “Le signifiant imaginaire” e “Le film de fiction et son spectateur”, in *Communications* n° 23, pp. 3-55 e pp. 108-135.
15. Schroeder, Jonathan E (1998), “Consuming Representation: A Visual Approach to Consumer Research”, in Barbara B Stern (Ed.) *Representing Consumers: Voices, Views and Visions*, Londres, Routledge, pp. 193-230 (a citação é da pág. 208).
16. Chandler, Daniel (1998): “Notes on The Gaze” [WWW document] URL: <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze.html>> [consultado em Julho de 2010].
17. Elkins, James (1996): *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*. New York: Simon & Schuster, pp. 38-39.
18. A 22 de Junho de 2010, Fabrizio Bisconti, chefe do serviço de arqueologia do Vaticano, apresentou aos *media* o restauro, *in situ*, de frescos da catacumba de Sta.

Tecla, Roma, pintados no fim do séc. IV ou início do V, contendo as mais antigas figurações conhecidas dos apóstolos Pedro, João e André e de Saulo de Tarso, este último calvo, com a testa enrugada e a barba pontiaguda. Figurações posteriores dos mesmos personagens deverão ter-se inspirado nestas, que terão sido encomendadas para o túmulo de uma dama da nobreza romana convertida ao cristianismo no fim do séc. IV. Outros frescos representando cenas bíblicas — Jesus ressuscitando Lázaro e Abraão preparando-se para sacrificar seu filho Isaac — foram alvo do mesmo programa de restauro.

19. Didi-Huberman, (1989), “Art et Théologie”, in *Universalis, Corpus*, vol. 3, pp. 65-73.

20. Jolivet-Lévy, C., (1989), “Icône”, in *Universalis, Corpus*, vol. 11, pp. 879-883.

21. Sobre o iconoclasma, leia-se Jean Gouillard (1989), “Iconoclasm”, *Universalis, Corpus*, vol. 11, pp. 885-6. V. também, in A. A. M. Bryer, e J. Herrin (eds.), *Iconoclasm*, Birmingham: Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1977; sobre as fontes escritas, L. Brubaker e J. Haldon (eds.), *Byzantium in the Iconoclast era (c. 680–850)*, Aldershot: *Variorum*, 2003; Sobre a teologia das imagens, G. B. Ladner, “The concept of the image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclast controversy”, *DOP* 7 (1953), 1–34; G. Lange, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg, Echter-Verlag, 1968; A. Louth, *St. John Damascene. Tradition and originality in Byzantine theology*, Oxford University Press, 2003.

22. Denzinger, H., (1854), *Enchiridion symbolorum et definitiorum*, apud Küng, *op.cit.*, pp. 223-224.

23. Sobre *semelhança e presença*, H. Belting, *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*, University of Chicago Press, 1994; C. Barber, *Figure and likeness: On the limits of representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, 2002, ambos sobre a distinção entre “imagens” e “arte”.

24. Citado por Valentine e Jean-Claude Marcadé, in “Représentations du Christ”, *Universalis, Corpus*, vol.5, pp. 744-750.

25. Benjamin, W., (1931), *Kleine Geschichte der Photographie*, trad. port. de Maria Luís Moita “Pequena história da fotografia”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d’Água, Lisboa, 1992; *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936-39), trad. port. id. *ibid.*, 1ª ed. em francês (1936) *L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée*, trad. port. João Maria Mendes, “A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada” in *Verónica* 1, revista do CITECI/CIAC, <www.estc.ipl.pt> 2009, <www.ciac.pt> 2010.

26. Clément. O., (1989), “Icône”, *loc. cit.*, pp. 884-885.

27. Damish, Hubert, (1984), *loc. cit.*: “A poética, arte da passagem ou da demiurgia que actua entre o ser e o não-ser”, p. 31, Lisboa, INCM.

28. Hegel, *Esthétique* (1835), trad. C. Bénard, 5 vol., Paris, [s.n.], 1840-1851; trad. S. Jankélévitch, 4 vol., Aubier, Paris, 1945.

29. Didi-Huberman, G., (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éd. de Minuit, Paris.

30. Steiner, George, (1989), *Real Presences*, Faber and Faber, Londres; trad. fr. *Réelles Présences*, Gallimard, Paris, 1991.

31. “Hypostase”, in *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, sob a direcção de André Lalande, 1ª ed. em fascículos no *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1902-

1923, reed. Alcan 1926, 1928, 1932, P.U.F. 1947. A ed. que usamos aqui é a 16ª, P.U.F., 1988).

32. Derrida, J., (1968), “Ousia et Grammè”, retomado in *Marges de la Philosophie*, Éd. de Minuit, Paris, 1972.

33. Do latim escolástico *ecceitas*, com origem em *ecce*, “eis”, como no “Ecce homo” de Pilatos apresentando o Cristo coroado de espinhos. Indivuação de uma essência, carácter do que *é* em determinada manifestação, qualidade do que está presente em... .

34. Não cabe aqui a história da evolução artística e das escolas de ícones, onde seria necessário destacar o classicismo da dinastia macedónica, a opção, no séc. XI, por um estilo severo, que desmaterializou e espiritualizou as figuras, a re-humanização do séc. XII, o refinamento e a elegância da segunda metade do mesmo século e o nascimento do ícone feito em mosaicos; a escola de Chipre do séc. XIII, com as suas cores mais vivas e uma nova expressividade dos rostos; o período dito dos Paleólogos (1261-1453), durante a qual o ícone é reconhecido como arte maior e evolui a passo e passo com os murais, e onde se acentua a expressão de sentimentos e a concepção do espaço; um novo regresso à austeridade e à tradição em Bizâncio a partir de 1330; a proliferação de ateliers nos Balcãs e na Geórgia; o papel dos pintores gregos e a importância crescente das escolas russas vindas dos séculos XI e XII (Kiev, Vladimir, Suzdal, Novgorod), até que Moscovo se tornou, nos séculos XIV e XV, no principal centro de produção de ícones, iluminado pela arte de Andrei Rublev (1360/70-1430) e Denis (nascido cerca de 1450). Depois da queda de Constantinopla em 1453, a escola dominante passa a ser a de Creta (então sob domínio veneziano), que funde a tradição bizantina e a influência italiana. Caída por sua vez Creta em mãos turcas, em 1669, os pintores locais espalharam-se pelas ilhas jónicas (Zante, Corfu, Cefalónia) ou emigraram para Veneza. Entretanto, nos Balcãs, manteve-se a tradição bizantina, sob influência dos gregos e eslavos do monte Athos. E, a partir de meados do séc. XVI, desenvolver-se uma nova escola na Grécia central, em Jannina e nos Meteoros...

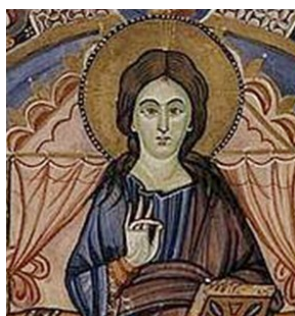
## Exemplos de figurações



“Cristo Alfa e Ômega”, Catacumba de Commodilla, Ábside de Sto. Apolinário em Classe, Ravena Roma, finais do séc. IV.



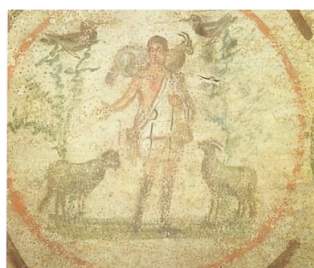
Ábside de Sto. Apolinário em Classe, Ravena princípio do séc. VI: a transfiguração.



Cristo imberbe do Evangelário de Lorsch (circa ano 800).



Sudário de Turim (negativo de fotografia).



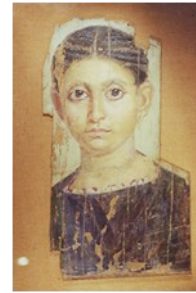
O bom pastor, catacumba de Priscilla, Roma, séc. III.



Fayum, séc. III.



Fayum, séc. II ou III.



Fayum, fim séc. III.



Fayum, séc. II.



Fayum, séc. III.



Deísis, Bizâncio, séc. VI.



Crísto em trono,  
Bizâncio, séc. VI.



Pantocrator,  
Bizâncio, séc.  
VI.



S. Pedro, Bizâncio,  
séc. VI.



22 de Junho de 2010: Fabrizio Bisconti mostra um dos frescos do fim do séc. IV ou início do V na catacumba de Sta. Tecla, Roma (Foto Tony Gentile, Reuters).



Saul de Tarso (S. Paulo) no tecto da mesma catacumba. Diâmetro: 50 cm. (Foto Tony Gentile, Reuters).



O bom pastor, mesmo túmulo de Sta. Tecla. (Foto Tony Gentile, Reuters).

## II parte

### Acheiropietos, facializações, fotografia

#### Palavras-chave

Facialidade; Facialização; Paisagem; Fotografia; Cinema; Retrato; *Double Gaze*; Tournier; Barthes; Sontag.

#### Resumo

Ao associarem o antigo dispositivo da *camera obscura* e as descobertas fotoquímicas sobre a sensibilidade à luz do nitrato e do cloruro de prata, Niepce e Daguerre inventaram um *medium* que voltava a repor a discussão sobre a relação entre o referente e a sua imagem : depois da mão de Deus nos acheiropietos, a fotografia, e mais tarde o cinema, mostravam emanações do objecto que tinha, de facto, estado diante da câmara. As figurações do rosto humano, do daguerreótipo ao cinematógrafo, inspiraram, também na pintura, toda a espécie de novas facializações (termo de Deleuze e Guattari), de novas “singularidades quaisquer” (expressão de Giorgio Agamben).



Daguerreótipo de Edgar Allan Poe, circa 1850.



Anna Karina em *Vivre sa vie*, Godard, 1962.



Lucian Freud, auto-retrato, 1985.



Francis Bacon, auto-retrato, 1971.

### 13. Generalidades

O que o olhar de cada um de nós procura no olhar e no rosto do outro, em situação de *double gaze*, é a sua resposta àquilo que o nosso olhar e o nosso rosto para ele são. Projecção, identificação, simbiose, empatia, euforia e disforia, denegação, forclusão, rejeição — o jogo é vasto e multímido, salvífico ou mortífero, e sempre apaixonado. Na singularidade do rosto do outro buscamos o eco da nossa própria singularidade. Quando o olhar e o rosto do outro deixam de estar fisicamente presentes diante de nós e são substituídos pela sua figuração, a nossa pulsão escópica adquire a forma de um voyeurismo contemplativo: já não agimos perante a sua *ecceidade* viva, mas a sua *stasis* propícia e requer a nossa.

A *stasis* frontal ou *direct gaze* da pessoa figurada, fotografada, filmada, convida ao regresso da interioridade que a pintura, nas suas diversas exposicionalidades, ofereceu, na longa duração, aos seus *spectatores*. A *stasis* frontal do rosto distorcido pelos diversos expressionismos ou pela sua figuração “primitiva” oferece, eventualmente, a experiência da *Unheimliche*, a inquietante estranheza sobre a qual Freud escreveu em 1919. Essa experiência transforma o rosto figurado em máscara de outra coisa, mas ele mantém-se ao mesmo tempo integralmente huma-

no porque “tudo o que é humano me interessa” e é meu semelhante; continuo a procurar-me nele como no clássico espelho obscurecido que interrogo tanto quanto ele me interroga. O limite desta experiência que expande os lugares do reconhecimento só é atingido na terra de ninguém onde a figuração adquire valor de monstro, mas esse valor é eminentemente subjectivo, depende do vivido, dos fantasmas e da cultura de cada um de nós. As citações da escultura africana na pintura de Picasso, os rostos das suas *demoiselles d'Avignon*, por exemplo, não são, para nós, monstruosos.

Imaginemos um filme em que cada actante (seja actor ou não seja) começa por se expôr em *stasis* frontal antes de começar a movimentar-se e a agir “de perfil e a três-quartos”, internando-se no mundo da história (se é que ainda há história nesse filme). Nós já vimos *esse* filme em Bergman, por exemplo no *Persona* (1966) e em certos capítulos do *Cenas da vida conjugal* (1973), ou em Godard, por exemplo no *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967). Essa exposição pode até já não ser frontal, mas, embora furtando-se à frontalidade, continuar a oferecer ao *spectator* a contemplação da pessoa/personagem *antes* da acção ou *depois* dela, em todo o caso *fora* dela, como quem se submete deliberadamente ao juízo e à avaliação de quem a *vê*. Também já vimos *esse* filme, por exemplo, em Pedro Costa, no *Casa de lava* (1994). Na pintura contemporânea, os retratos de Francis Bacon, de David Hockney, de Lucian Freud ou de Marlene Dumas oferecem frequentemente essa frontalidade ou para-frontalidade mais ou menos distorcida. Os retratos picturais ou fotográficos de Chuck Close (por vezes grandes ampliações de daguerreotipos) são regressos, à frontalidade, de pessoas que vemos agir “de perfil ou a três-quartos” na vida real do quotidiano.

O que distingue o *gaze* destas imagens frontais ou para-frontais do simples *cliché* banalizado pela socialização da fotografia são as características técnicas do objecto — a sua dimensão, a sua luz, a eventual excepcionalidade do suporte em que são impressas ou pintadas, ou seja, são as *tèkenai* que identificam aquele artista nas suas “pequenas diferenças excessivas”. Mas o simples *cliché* feito por um fotógrafo amador em forma de retrato frontal opera no *spectator* do mesmo modo que as obras de Chuck Close ou Lucian Freud: o fenómeno da interpelação

directa pelo olhar do outro, a deliberada aceitação da auto-exposição por parte da pessoa fotografada, a sua pose interpeladora, não são necessariamente “artísticas”, transcendem os limites da arte e da não-arte.

#### 14. Máquinas de quatro olhos

Gilles Deleuze e Félix Guattari propuseram, no seu *Mille Plateaux* (1980), um novo enfoque das questões que aqui abordamos: “Le visage, c’est le Christ”, dizem eles (35). Breve nota sobre problemas de tradução: por que palavra traduzir *visage*? *Face*, *rosto*, *cara*, *semblante*? Eles escrevem sobre a “*visagéité*” (36), que os dicionários franceses (cf. *Robert*) não registam, como também os portugueses não registam o seu equivalente “facialidade”, (inglês: *faciality*) ou, pior escolha, “rostidade”, que poderiam designar a qualidade ou a eccidência do que é face, rosto. *Face*, “parte anterior da cabeça humana e de outros animais da testa ao queixo”, é também, por associação, cada plano que limita um sólido, aparência, fachada, parede, frontispício. *Fazer face* é fazer frente, enfrentar; estar *em face de* é estar frente a, na presença de. Aqui, referindo-nos ao texto de *Mille Plateaux*, adoptaremos: para *visage*, face ou rosto; e para *visagéité*, facialidade, dando à palavra o significado de “atributos e poderes da face”, mais geral do que *facialité* designou na escrita francófona sobre teatro — onde, como vimos, significava o *vis-à-vis*, o face-a-face do actor com o espectador (a designação teatral para frontalidade). Eventualmente, usaremos também o termo “facialização”, (inglês: *facialization*) para designar o processo de *tornar-se face*, o *devenir face* — por exemplo, de um objecto, de uma *coisa*, de uma parte do corpo. Como se verá, Deleuze e Guattari também quiseram dar expressão verbal à palavra paisagem, pelo menos criando a partir dela um infinitivo, “paisaigenizar”, e um derivado que indicasse igualmente o processo do *tornar-se* paisagem, do *devenir* paisagem, “paisaigenização”, que ingleses e americanos traduziram por *landscapification*.

Em Deleuze e Guattari, facialidade é a “máquina abstracta” que transforma em face um grande número de objectos, quer naturais quer artificiais, fazendo-os participar dos atributos do rosto humano; e facialização é o processo, o processamento da facialidade. Primeiro por

semelhança, ou seja: em obediência ao paradigma mimético, a frente de um automóvel é concebida como uma face, pedras e troncos de árvores fazem figura de faces, numerosas fachadas de edifícios ganham forma ou expressão de rosto humano. Mas, conceptualmente, a face começa por apenas ser, dizem eles, um sistema “parede branca / buracos negros”, sendo estes últimos os olhos, a boca, as narinas, como numa tela virgem que foi esburacada ou rasgada. Pode parecer pouco humana — até inumana, monstruosa — e não apenas a partir de certo grau de expressão ou distorção, mas também noutras situações banais : o grande plano do cinema torna-a paisagem lunar “com as suas superfícies brancas inanimadas, (...) os seus poros e assimetrias, os seus baços e brilhos, (...) os seus buracos” (37) — e nunca faltaram cineastas, como Dreyer (*A Paixão de Jeanne d’Arc*, 1928), certo Bresson (*Pickpocket*, 1959), certo Bergman (*Persona*, 1966), certo Cassavetes (*Faces*, 1968), ou o Kiarostami de *Shirin* (2008), para quem o céu do cinema é o grande plano do rosto. Mas ao mesmo tempo o *close-up* é esse “*monstro figurativo* que dá expressão a tudo, mesmo às coisas”(38): uma faca, um relógio, a chaleira fumegante e dickensiana de Griffith.

Para além destes efeitos miméticos e suas distorções, porém, a “*visagéité*”, a facialidade de Deleuze e Guattari é especialmente um mecanismo psico-somático plenipotenciário, espécie de *gestalt* (formativa e erógena, como vimos a propósito do estádio do espelho) que funciona como conversor figurativo e simbólico de primeira grandeza, um sobrecodificador que hipostasia significantes : na vida sexual, por exemplo, “a mão, o seio, o ventre, o pénis e a vagina, a coxa, a perna e o pé serão *facializados*” (39), passarão a ter atributos e poderes de face, de rosto, não *para* ou *por* se tornarem *parecidos* com estes — a facialização não opera sobretudo por semelhança — mas “para serem por ela sobrecodificados” e participarem dos atributos e poderes dessa face, desse rosto : “Tudo permanece sexual, não há sublimação; há, sim, novas coordenadas” (40) — novas coordenadas para a definição daquilo a que a psicanálise chama objectos parciais, aqui definidos e simbolicamente metamorfoseados pelo processo da facialização. A erotização e a fetichização de um objecto são, assim, entendidas como resultantes de um processo de facialização. Ampliação da pulsão escópica de Freud, da *Schaulust*, da fruição do olhar, entre voyeurismo e exibicionismo? Talvez pudéssemos dizer, sobre este mesmo processo,

que todo o corpo tem de *se tornar* rosto, tem de *participar* dele, tem de tornar-se *seu subsidiário*, seu *esbirro* e seu *coadjuvante* para ser erotizado pelo face-a-face. A face “devora” e contamina todo o corpo, consubstancia-o e torna-o seu adjunto essencial : todo o corpo se torna expressivo como ela. Numa metáfora pobre, diríamos que ao facializar-se, o corpo ganha uma intensidade e um halo libidinais.

Regressamos, assim, ao estádio do espelho, à frontalidade e ao *double gaze* : dois rostos que se enfrentam tornam-se uma “máquina de quatro olhos”, presos um ao outro, ligados um ao outro pelo olhar ; o combustível dessa prisão afectiva é o *eye-to-eye contact* (41). Também na psicanálise, a estrutura de fechamento da pulsão escópica — que implica olhar e ser olhado — tem a forma de um anel de Moëbius. Deleuze e Guattari recordam o surgimento destas “máquinas de quatro olhos” na aleitação e adormecimento infantil, na relação mãe-filho, mas multiplicam os exemplos, sugerindo que estas “máquinas de quatro olhos” também exprimem, sempre, relações de poder (como atrás vimos com Schroeder) : “poder maternal que passa pelo rosto no aleitamento ; poder passional que passa pelo rosto do ser amado num transe amoroso ; poder político que passa pelo rosto do chefe (...) ; poder do cinema que passa pelo rosto da *star* e pelo seu grande plano...” (42). Outros emparelhamentos, mais próximos do que Freud designou por angústia (*Augenangst*) escópica : “Rostos de professora e aluno ; de pai e filho ; de operário e de patrão ; de polícia e de cidadão ; de juiz e de acusado” (43). Nestes casos, pressupostos como representações de conflito, o olhar de um é percebido como exprimindo a pulsão de morte de outro. Mas quando os autores citam o Henry Miller de *Trópico de Capricórnio* a propósito das “máquinas de quatro olhos” na sua versão de prisão afectiva, exprimindo a pulsão escópica como fonte da libido, é para sugerir que a única forma de quebrar o seu encanto é a fuga para a frente, a sua travessia:

“Já não olho os olhos da mulher que tenho nos braços, atravesso-os nadando, cabeça, braços e pernas por inteiro, e vejo que por trás das órbitas desses olhos se estende um mundo inexplorado, mundo de coisas futuras (...). Furei a parede (...) e os meus olhos já de nada servem, porque não me reenviam senão a imagem do conhecido” (44).

Que têm as figurações da face do Cristo a ver com tudo isto? Se Deleuze e Guattari dizem que a face do Cristo se tornou no paradigma do rosto humano, a partir, anotamos nós, da fixação das formas que acabaram por produzir o protótipo inventado de João Damasceno — ele próprio resultante da sedimentação de figurações reiterativas da mesma *gestalt* —, é porque essa face é a que Ezra Pound viria a designar como sendo a “do europeu-tipo, do homem sensual corrente, do erotómano banal (...). Não universal, mas *facies totius universi*?” (45), na perspectiva euro-centrada da cultura cristã de que somos herdeiros. Essa face do Cristo foi-nos imparavelmente transmitida pela pintura, que reiterou as suas formas fundamentalmente repetitivas e foi apurando os seus traços desde a arte paleocristã à de Bizâncio, à da Idade Média e da Renascença, perpetuando dele uma versão frontal, a do *Cosmocrator* ou *Pantocrator* que os autores designam como “despótico”, e uma outra, mais tardia, a do Cristo passional e agónico, já não impondo o double *gaze* e desviando o olhar para baixo ou para os céus, ou, mais raramente, fechando os olhos. A frontalidade deixou-se ultrapassar quando já hegemonizara o campo da significação, dando lugar (mas mantendo o seu) a figurações que já não nos enfrentam forçosamente, como explicou Jean Paris (46), comentado por Deleuze e Guattari:

“Duas figuras do destino, dois estados da máquina de facialidade. Jean Paris mostrou bem esses dois pólos na pintura, o do Cristo despótico e o do Cristo passional: por um lado, o rosto do Cristo visto de frente, como num mosaico bizantino, com os buracos negros dos olhos sobre fundo de ouro, e com toda a sua profundidade projectada para a frente; por outro lado, os rostos que se cruzam e desviam, a três quartos e de perfil, como numa tela do *Quattrocento*, com os seus olhares oblíquos traçando linhas múltiplas e integrando a profundidade no próprio quadro” [o *gaze* intra-diegético que atrás encontramos a propósito do cinema](47).

Deleuze e Guattari sabem bem que, se “o rosto é uma política” (48), se a “significância” e a subjectivização por ele produzidas são decisivas para os efeitos da frontalidade e para a formação das “máquinas de quatro olhos”, o mecanismo não nasce com o Cristo e suas figurações como “homem branco, universal cristão” ou *facies totius universi*. É verdade que eles não se ocupam directamente da frontalidade, nem da figuração da encarnação do Verbo, nem do nascimento da “divino-

humanidade” no seu novo *habitus* da *parousia* cristã. Para eles, não é relevante que os frescos de Pompeia precedam de pouco a figuração cristã, ou que os retratos do Fayum herdem tão directamente a figurabilidade e as *ièknai* pictóricas do tardo-paganismo romano e helenístico. Se insistem na datação crística da “máquina de facialização”, se afirmam que o Cristo é metaforicamente o “ano zero” dessa máquina, é porque, ao contrário de episódios figurais precedentes (face-a-face entre o hebreu e o faraó, eventuais expressões helenísticas e asiáticas de frontalidade retratista anteriores à fixação do novo protótipo), a figuração paleo-cristã, e a que se estende à Bizâncio pós-iconoclasma, introduz uma ruptura, um corte, produz um movimento de báscula na figuração : o novo paradigma, pictoricamente rudimentar e primitivo, frequentemente *naïf* e regressivo diante do esplendor da arte helenística e seus *ídolos*, é alimentado por uma nova crença religiosa que em pouco mais de três séculos vai conquistar a cúpula do império, impondo-se “ideologicamente” e alterando toda a significação das figurações, “como gotas de vinho tinto numa água clara” (49).

Surge agora uma nova personagem: colando-se à face, ao rosto, emerge cedo (e impõe-se no *Quattrocento*), a paisagem ; na história da pintura, face e paisagem tornam-se correlatos, e a partir de dado momento a primeira existe mal sem a segunda : o retrato pede um fundo, há cadernos de paisagens onde o retratista procura os motivos que comporão com o rosto a pintar (veja-se a pintura de Piero de la Francesca, Andrea Mantegna, Hans Memling, Giovanni Bellini, e depois a monumentalidade urbana em Gentile Bellini, Lazzaro Bastiani, Giovanni Mansueti e Vittore Carpaccio). Deleuze e Guattari chamam a atenção para essa complementaridade que se instalou *naturalmente* num vasto período da história da pintura :

“A educação cristã exerce ao mesmo tempo o controlo espiritual da facialidade e da ‘paisagenidade’[talvez pudéssemos dizer mais simplesmente *paisagística*, n. a.] : componham uma e outra, dêem-lhes cores, arranjem-nas numa complementaridade que reenvie a primeira à segunda e vice-versa. Os manuais sobre rostos e sobre paisagens formam uma pedagogia, disciplina severa que inspira as artes tanto quanto elas os inspiram”. [E depois, em nota na mesma página:] “Já Inácio de Loyola tinha juntado ao seu ensino exercícios de paisagem, com ‘composições de lugares’ respeitantes à vida do Cristo, ao inferno, ao mundo, etc.” (50).

Maurice Ronai escreveu sobre a paisagem “como rosto da pátria ou da nação” (51), pondo em evidência que há formações sociais onde é particularmente querida a equivalência e a cumplicidade entre os sentidos do rosto e da paisagem; e a arquitectura semeia as suas construções, como rostos, nas paisagens que transforma, logo imitada pela pintura, que semeia paisagens em função dos rostos, e muito depois pelo cinema, que nos seus grandes planos trata os rostos, em primeiro lugar, como paisagens. Em *Numéro Deux*, de 1975, Jean-Luc Godard fará perguntar: “*Et ta mère, c’est un paysage ou un visage? Un visage ou une usine?*” (“E a tua mãe, é uma paisagem ou um rosto? Uma cara ou uma fábrica?”). Deleuze e Guattari desenvolvem a comunidade de sentido entre os dois correlatos, rebatendo-a, novamente, sobre a *imagerie* produzida, ao longo da história da pintura, pelas figurações do Cristo :

“Que rosto não convocou as paisagens que amalgamava (...), que paisagem não evoca o rosto que a teria completado (...)? A pintura usou todos os recursos e expedientes do Cristo-rosto (...) com um júbilo que vai da Idade Média à Renascença (...). O Cristo preside à facialização de todo o corpo (do seu próprio corpo) e à ‘paisagenização’ de todos os meios e lugares (os seus próprios meios e lugares)” (52).

O entendimento profundo entre rostos, corpos e paisagens, que determina em grande parte a própria ideia de composição — pensemos em Fra Angelico ou em Bonnard — crescera com a representação icónica da *parousia* e com os exercícios de afastamento do real corrente, em busca da “semelhança essencial”, exercícios descritos por Didi-Huberman a propósito do *modus faciendi* do iconógrafo.

### 15. *Passagem por Lévinas*

Breve referência à reflexão de Emmanuel Lévinas em torno da facialidade e dos “poderes” do rosto : Lévinas tornou a *experiência do rosto do outro* num dos temas centrais da sua filosofia ; diante da nudez e da vulnerabilidade do rosto do outro, sentimo-nos (mesmo se apenas de modo fugidio) responsáveis por ele, tornamo-nos reféns (mau-grado a nossa eventual resistência) dessa responsabilidade ; a experiência da alteridade é, assim, uma experiência de hospitalidade em relação ao outro. Derrida, que, para espanto de muitos, não hesitou em declarar-

se sobretudo devedor de Lévinas, viria a extremar esta formulação, referindo-se à responsabilidade “infinita”, ou “sem limites” pelo outro. Mas o “rostro” de Lévinas não é aquele que aqui temos abordado : Lévinas designa por “rostro” qualquer parte do outro que expõe a sua vulnerabilidade à violência — a nuca, por exemplo. E a nudez essencial desse rosto (entendendo-se por nudez a revelação dessa mesma vulnerabilidade) está para além da sua identificação ou caracterização circunstancial, para além da sua figurabilidade :

“É quando vemos um nariz, uns olhos, uma testa, um queixo, é quando podemos descrevê-los, que vemos o outro como objecto. A melhor maneira de encontrar o outro consiste em nem ver a cor dos seus olhos” (53).

Mas não ver a cor dos seus olhos impossibilita a geração das “máquinas de quatro olhos”, implica que hipostasiemos esse rosto e lhe demos a dimensão de um universal antropológico, de uma *ideia* para a qual remete a nossa experiência. Desse modo, esse rosto perde a sua *fisicalidade* e torna-se num *significado* abstracto. Ou seja, a abordagem ética do outro implica, para Lévinas, que o acto perceptivo seja ultrapassado, implica a “redução eidética” husserliana. Uma tal redução envolve forclusão do rosto figural, concreto, do rosto como significante (não estaremos então mais perto da *Verwerfung*, a *rejeição* freudiana, próxima de *Ablehnen*, afastar, declinar, *Aufheben*, suprimir, abolir, e *Verleugnen*, recusar, renegar?). É um enfoque *anti gaze*. A filosofia de Lévinas exige a desencarnação do rosto e prefere-o infigurável, desenvolve-se à quem do limiar da figurabilidade, pelo que nela não nos atardaremos — ela evita o nosso objecto.

Mas reteremos dela um par de traços relevantes ; primeiro traço : o rosto do outro, dada a evidência da sua vulnerabilidade — diz Lévinas — é algo de desarmado e de desarmante, a um tempo “apelo ao homicídio” e “a própria injunção que o proíbe” : matar o outro, negando-o de modo absoluto, significa reconhecer que esse outro nos escapa irremediavelmente, de tal modo que só matando-o liquidamos o que ele é para nós; e, *a contrario*, o imperativo “Não matarás” é imposto pela vulnerabilidade absoluta desse rosto, mas esse imperativo actua “acima” da percepção:

“O homicídio, de facto, é banal: pode matar-se outra pessoa; a exigência ética não é uma necessidade ontológica. A interdição de matar não torna o homicídio impossível, antes perpetua a autoridade do interdito na má consciência do mal realizado” (*id. ibid.*, 91).

Segundo traço: nesta consideração ética e essencialista do rosto do outro, Lévinas toma explicitamente partido pelo olhar transcendental contra a imanência, e também pela existência de um Deus infinito e infigurável, que nunca encarnou nem se tornou um ente :

“A ideia importante, quando evoco o rosto de outrem, o traço do Infinito ou a Palavra de Deus, é a de uma significância de sentido que, originalmente, não é tema, nem objecto de um saber, nem ser de um ente, nem representação. Um Deus que me interpela por meio de uma Palavra expressa em forma de rosto de outro homem é uma transcendência que não se torna, nunca, imanência. O rosto de outrem é a sua maneira de significar. Também uso outra fórmula : Deus nunca toma corpo. Nunca se torna, propriamente, ente. É isso a sua invisibilidade (...)” (54).

Próximo do judaísmo e tendo perdido toda a sua família na *Shoah*, Lévinas está, deste modo, mais perto de um George Steiner e de um Paul Ricœur do que de Deleuze-Guattari ou de Didi-Huberman. Sem pôr em questão a dimensão ética destas formulações — que, nele, se baseia numa fenomenologia transcendental — não é, como dissémos atrás, essa abordagem que aqui nos ocupa, porque, ao exigir a ultrapassagem da experiência perceptiva, ela suprime, no mesmo gesto, a abordagem estética e empírica, e com elas toda a imanência. Também Derrida admitiu, numa discussão com o pragmático Richard Rorty, que sobre numerosos assuntos “emitia simultaneamente ruídos transcendentais e não-transcendentais”, preferindo não optar por uns contra os outros. Para nós, que bem percebemos a hesitação de Derrida, é compreensível e respeitável que Lévinas tenha preferido separar a “ideia” de *rosto do outro* da sua morfologia, porque ele viu o nazismo (e, dizemos nós, viu e vimos todos os racismos) classificar a humanidade em diversos tipos, uns “superiores” e outros “inferiores”, a partir da diversidade dessas mesmas formas : como ele, também nós consideramos que *pensar, depois de Auschwitz*, não é a mesma coisa que *pensar antes de Auschwitz*. A diversidade das formas, porém, não é um estigma que nos

obrigue a uma hipóstase : pelo contrário, a riqueza do rosto humano não reside na sua hipóstase mas sim na sua diversidade material, que não pode ser menosprezada ou apagada preventivamente, mesmo tendo em conta os erros excessivos e os crimes cometidos em nome dessa diversidade. Como num *ritornello* musical, voltamos ao que dissémos noutra lugar (55), glosando Michel Foucault através de Paul Veyne:

É preciso exercer “um cepticismo sistemático diante de todos os universais antropológicos” (Veyne, 2008 : 59-81) (56). As ideias gerais são, todas elas, meta-empíricas (com o distanciamento reflexivo que o prefixo *meta* impõe), e resultam de inventários de traços comuns à multiplicidade dos particulares. A rede de universais de que dependeu tanta da nossa filosofia, da nossa ética e da nossa estética, bem como muitos outros saberes avulsos, não tem como referente senão esses trabalhos de Penélope com as palavras [ou com as imagens, acrescentamos agora], em que continuamente a vamos (a essa rede) construindo e desconstruindo.

#### 16. *A intranscendência de Agamben*

Que procuramos na figuração de rostos, na pintura, na fotografia, no cinema? O que é afirmado na repetição do sistema “parede branca / buracos negros” e na infinita proliferação das singularidades identitárias? Em *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque* (57), Giorgio Agamben actualiza, por sua vez, a importância foucaultiana da singularidade, já não entendida na sua relação com qualquer propriedade comum ou com um conceito (o ser vermelho, francês, muçulmano). A sua abordagem permite ultrapassar o impasse de Lévinas diante da figuração:

“A singularidade abandona assim o falso dilema que constringe o conhecimento a escolher entre o carácter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal. Porque o inteligível, segundo a bela expressão de Gersonide [1288-1344, n. a.], não é um universal nem um indivíduo inscrito numa série, mas sim ‘a singularidade enquanto singularidade qualquer’”.

Diz Agamben que esta singularidade é, em primeiro lugar, definida fora de qualquer pertença que a determine : deixa de ser “um  $x$  pertencente a  $y$ ” e “vê o dia por si própria”, gerando o seu fétichismo especí-

fico. O seu movimento, que poderíamos descrever em termos platónicos como “anamnese erótica”, é um movimento anafórico (*anáfora*: figura de retórica onde se repete muitas vezes a mesma palavra no seio de um período; no sentido litúrgico, parte central da missa) que não remete nem transporta o objecto para outra coisa ou lugar, mas para *o seu próprio ter lugar*, o seu acontecimento. Isto também significa que não vemos através dela – para além dela, como no ver transcendental ; vemo-la como pertencente ao plano da imanência entendido como totalidade do que há para ver, do visível. Ao contrário do que a exegese exigiu que vissemos nas *personae* figuradas no seu novo *habitus* da *parousia* cristã — os protótipos “quase presentes” ou “realmente presentes” no ícone —, estas “singularidades quaisquer” querem ser vistas no que são, pelo que são, e apenas chamam a atenção para si próprias, tornaram-se auto-referenciais. Numa muito bela formulação, Agamben responde à pergunta : “de onde vêm as singularidades quaisquer, qual é o seu reino?”, invocando os limbos escolásticos de S. Tomás :

“Para o teólogo (...), a pena infligida às crianças mortas sem baptismo, cujo único pecado é o pecado original, não poderia consistir numa pena aflitiva, como a do inferno, mas apenas numa pena privativa, como a ausência perpétua da visão de Deus. Todavia, e contrariamente aos danados, os habitantes dos limbos não experimentam qualquer dor nessa privação - porque não são dotados senão de conhecimento natural, e não sobrenatural : este último é implantado em nós pelo baptismo”.

Os limbos de S. Tomás, relidos por Agamben, são, para nós, a melhor metáfora das multidões riesmanianas (58) e das “sociedades individualistas de massa” (59) contemporâneas, laicizadas, dessacralizadas e que renunciaram à dimensão escatológica da *parousia* e ao seu *encantamento*. Todas as representações do indivíduo ou da pessoa vivendo o “silêncio de Deus”, a “morte de Deus”, encaixam, como peças de um *puzzle*, na substituição da *parousia* cristã, entendida como *habitus* ou *ethos* da *divino-humanidade*, por esses limbos criados para que fosse concedida uma nova forma de justiça àqueles que apenas são culpados de um pecado herdado. O que estabelece a “singularidade qualquer” dos seus habitantes é, portanto, a sua evasão da dimensão escatológica — eles estão para além da perdição ou da salvação ; a sua existência é o maior obstáculo alguma vez erguido contra a promessa de uma redenção/danação generalizadas, de que estão excluídos. Como diz Agamben:

“Tal como cartas que ficaram sem destinatário, estes ressuscitados permaneceram sem destino. Nem felizes como os eleitos, nem desesperados como os danados, as suas almas estão, para sempre, inundadas por uma alegria sem objecto. (...) A luz que cai sobre as suas fronteiras é aquela — irreparável — da aurora que se segue ao *novissima dies* do julgamento. Mas a vida que começa na terra depois do último dia é simplesmente vida humana”.

Estes entes deportados para os limbos tomistas, e perdidos, por isso, para a dicotomia exclusiva da salvação e da danação, não desempenham, assim, o papel de *loose cannons on the deck*, não ameaçam, pelo seu comportamento ou natureza a-responsável, nenhum edifício que deles dependesse : comentando estas passagens de Agamben, diz Slavoj Žižek (60):

“Não podemos deixar de recordar a multidão de humanos que permanece em cena no final do *Götterdämmerung*, de Wagner, testemunhando silenciosamente a auto-destruição dos deuses ; e se essa multidão fosse a multidão dos felizes?”

O que há de particular neste novo *habitus* ou *ethos* definido como limbo tomista é que os seus habitantes, as “singularidades quaisquer”, estabelecem uma nova humanidade que substitui a divino-humanidade da *parousia* cristã, mas não como um novo universal antropológico. Mais adiante, no mesmo texto, Agamben analisa o surgimento medieval da ideia de “singularidade qualquer” como estando associada a um *maneirismo*, uma “maneira” de surgimento de cada ser que não é acidental nem necessária, antes designa o movimento no qual ele aparece, como quando se diz: “A espécie é dita maneira (...) no caso preciso em que dizemos: a erva desta espécie, ou seja, desta maneira, cresce no meu quintal” (citação de Ugucionne de Pisa). Por outras palavras, não se trata nem de uma essência nem de uma existência no sentido da bipolaridade cismática que foi pairando sobre a filosofia ocidental, mas de um modo de surgimento do ser que não advém de tal ou tal modelo, antes é, apenas, o seu modo de ser e, por esse facto, se mantém singular mas é múltiplo e reconhecível, válido para todos. Deste ser poderá porventura dizer-se, como disse Plotino e Agamben cita, não que “lhe aconteceu ser assim”, mas apenas que “é o que é, sem todavia ser

senhor (*maître*) do seu próprio ser (...), servindo-se de si tal como é (...) porque ser assim é melhor” — um *livre uso de si* que não dispõe da existência como propriedade sua, sendo isso mesmo o seu *ethos*.

Há outra razão porque este texto de Agamben nos interessa aqui, e que respeita ao modo como ele se posiciona no “combate” que atrás invocamos entre transcendência e imanência — “combate” onde ele articula, igualmente, definições do *bem* e do *mal* que não desenvolveremos aqui, mas a que não é possível escapar, dada a inscrição que delas propõe na sua exposição. Abordando esta questão, Agamben evoca a heresia de Amaury de Bène, cujos adeptos acabaram na fogueira no início do séc. XIII, porque, para eles, “Deus está todo em tudo”; esta convicção exprime, para o autor, a radicalização da doutrina platónica da *chora*, e, recordamos nós, está no centro da teologia imanentista ainda combatida, como vimos atrás, pela encíclica *Pascendi Domini Gregis*, de 1907:

“O transcendente não é (...) um ente supremo que se sobrepõe a todas as coisas; em vez disso, *o ter lugar de todas as coisas é o transcendente puro*. Deus, ou o bem, ou o lugar, não têm lugar [não ocorrem], antes são o ter lugar [a ocorrência] dos entes, a sua íntima exterioridade. Divino é o ser-verme do verme, o ser-pedra da pedra. Que o mundo seja, que qualquer coisa possa aparecer e ter um rosto, que haja uma exterioridade e não-latência como determinação e limite de qualquer coisa ; tal é o conteúdo do bem. Assim, precisamente, o seu ser/estar irreparavelmente no mundo é o que transcende e expõe cada ente mundano. O mal é, pelo contrário, a redução do ter-lugar das coisas a um facto como qualquer outro, o olvido da transcendência interna ao ter-lugar das coisas. Em relação a estas, o bem não está (...) em qualquer outro lugar : ele é apenas o ponto em que elas assumem o seu próprio ter-lugar [a sua ocorrência], tocando a intranscendência da sua própria matéria”.

#### 17. Sontag, Tournier, Barthes

Quando, ao longo dos anos 60 e 70 do séc. XX, os museus de todo o mundo, a começar pelas principais instituições de referência, se apropriaram da fotografia como mais uma arte entre as outras e passaram a expô-la com regularidade sem a hierarquizar, sem a classificar e sem dar preferência a géneros ou cânones, boa parte da bibliografia espe-

cializada deslocou-se, como acontecera com a pintura moderna e contemporânea, para os catálogos de exposições, predominantemente dedicados a autores e à sua obra. Mas, no último quartel do mesmo século, emergiram, fora dos catálogos, alguns textos de referência que ficaram como marcos das diversas abordagens contemporâneas da fotografia — abordagens epocais, mas que legaram traços relevantes à tardo-modernidade ou à pós-modernidade. Contam-se, decerto, entre eles : o *On Photography* de Susan Sontag (1977), resultante de uma série de artigos escritos pela autora para *The New York Review of Books* (61) ; “Les Suaires de Véronique”, de Michel Tournier (1978), incluído como “conto” ou “narrativa” numa recolha maior (e que, com “Tristan Vox” e “La jeune fille et la mort” compõe uma pequena trilogia do escritor-fotógrafo sobre a fotografia) (62) ; e *La Chambre claire*, de Roland Barthes (1980) (63). Qualquer dos três nos interessa aqui, porque todos eles se referem, enquanto reflexões sobre fotografia, à figuração do rosto, do corpo humano e a outras questões afins, quer a propósito do retrato quer de diversos outros “géneros” fotográficos. Mas vale a pena citar de imediato Susan Sontag, porque ela descreveu com precisão, há mais de 30 anos, o momento da apropriação da fotografia pelos museus, e seu efeito nos fotógrafos :

“O facto de os fotógrafos importantes já não quererem discutir se a fotografia é ou não uma arte, excepto para proclamarem que o seu trabalho *não* está envolvido com a arte, mostra até que ponto estão seguros do conceito de arte que o modernismo impôs : quanto melhor é a arte mais ela subverte os seus objectivos tradicionais. E o gosto modernista recebeu de braços abertos esta actividade despretenciosa que pode ser consumida, quase contra sua vontade, como grande arte. (...) Quando hoje (...) os fotógrafos negam estar a fazer obras de arte, é porque pensam estar a fazer algo ainda melhor. As suas rejeições dizem-nos mais sobre o estatuto atormentado de toda a noção de arte do que sobre se a fotografia é ou não uma arte”(64).

A curta narrativa de Michel Tournier é uma parábola sobre a fotografia na sua versão de actividade que se apropria dos seus objectos (fotografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada, escreveu também Sontag), pode devorá-los e tornar-se homicida : a cena passa-se em Arles (a Arles de Van Gogh e do Mistral, colada à Camargue), durante os Encontros Internacionais de Fotografia que ali se realizam anual-

mente, e em cujo dédalo urbano se passeiam, sob o sol de Julho, Ansel Adams e Ernst Haas, Jacques Lartigue e Robert Doisneau, Eva Rubinstein e Gisèle Freund, enquanto Cartier-Bresson evita contactos porque “teme ser, ele próprio, visto” e Brassai traz o chapéu de chuva que, como ele explica, não mais largou desde o dia em que deixou de fumar. Logo após a curta apresentação, alguns dos participantes nos Encontros vão às águas da Camargue fotografar nus de um modelo, Heitor, “tipo mediterrânico, de estatutra média”, que se presta ao jogo “na sua animalidade natural”, e que traz ao pescoço um fio de cabedal que atravessa um dente furado — viremos a saber que lhe mandaram o amuleto de Bengala, que o dente é de tigre e quem lá o usa não será nunca devorado por tais felinos. No regresso, uma das participantes, Verónica, queixa-se da “banalidade” do modelo, com o qual só é possível fazer “bilhetes postais”; ela bem levou a sua Distagon de 40 mm, que distorce a perspectiva, mas o que fez com ela não passará de “originalidade barata”. Meditabunda, a fotógrafa confessa ao narrador que “não desdenharia fazer alguma coisa por aquele Heitorzinho, só que isso exigiria trabalho e sacrifícios...”

Um ano depois, o narrador volta a encontrar Verónica e Heitor nos encontros arlesianos — ela na mesma, ele irreconhecível porque “emagreceu de forma quase alarmante”. Somos livres para pensar que Heitor remete, na sua posição de vítima, para o seu homónimo de Tróia, ou que o nome é apenas a marca necessária de uma “singularidade qualquer”; Verónica, porém, é a nítida reciclagem da virgem depositária do mais relevante dos *acheiropoietos*, reciclagem algo gnóstica de uma *técnica* que, caído o seu espírito no corpo, está destinada encarnar o mal. Possesiva e febril, ela assume-se como responsável pela metamorfose do modelo : se, no ano anterior, Heitor era bonito, e se podiam fazer dele bonitas fotografias, cópias conformes do original mas inferiores a ele, agora é *fotogénico*, e foi ela a tutora da didascália que o trouxe à fotogenia :

“A fotogenia é a faculdade de se conseguirem fotografias que vão *mais longe* do que o objecto real. (...) O homem *fotogénico* surpreende quem, conhecendo-o, vê as suas fotografias pela primeira vez; estas são mais belas do que ele, parecem desvendar uma beleza que até então tinha permanecido escondida. Ora essa beleza não é desvendada pelas fotografias, as fotografias é que a criam”.

Verónica fala por tiradas didáticas, como se viu e verá. O narrador visita Heitor e a sua tutora no casebre que ambos passaram a partilhar na Camargue, alugado por ela, e que mais parece um estúdio de fotografia, atafalhado de aparelhos, tinas, produtos químicos em canjirões. No que lhe parece o compartimento de Heitor, adormecido numa espécie de célula à parte, o narrador vê um mini-ginásio dedicado ao trabalho e sacrifícios da vítima para se tornar fotogénico ; e Verónica convida-o a ver as novas imagens que dele pôde obter após a metamorfose: “Aqui tem, diz ela, o *verdadeiro*, o *único* Heitor! Veja, veja!” Comenta o narrador, diante das imagens do transfigurado:

“Seria de facto o Heitor, esta máscara cavada, toda ela saliência das maçãs do rosto, do queixo, das órbitas, a cabeça coberta de cabelos cujo anelado obediente parecia envernizado?”

De súbito, eis-nos, portanto, diante da estética do ícone bizantino, a que atrás aludimos citando Olivier Clément. O Heitor transfigurado é o referente de imagens que vão *mais longe* do que ele, é o veículo transcendental que leva o espectador *para além* daquilo que o figura. O protótipo está a perder relevância, tornou-se em mero instrumento do *ver*, do olhar que procura as essências por detrás da existência, da contingência. Mas Verónica ainda não se calou, vai agora falar da importância do *rosto* no *nu* fotográfico:

“Uma das grandes leis do nu, em fotografia, reside na importância primordial do rosto. Quantas fotografias (...) são malbaratadas por um mau rosto, ou (...) por um rosto sem harmonia com o corpo! Lucian Clergue, de quem somos mais ou menos todos convidados em Arles, resolveu o problema cortando a cabeça dos seus nus. (...) É arte da grande, mas julgo-a reservada ao corpo da mulher [aqui Verónica explica que o corpo do homem não pode “perder a cabeça”, ao contrário do da mulher]. O rosto é a cifra do corpo (...), é o próprio corpo traduzido num outro sistema de sinais. E é, ao mesmo tempo, a chave do corpo. (...) O homem sem cabeça torna-se indecifrável. Nada vê, visto já não ter olhos. E transmite ao visitante o penoso sentimento de que foi ele próprio que se tornou cego”.

O rosto, cifra e chave do corpo : outra coisa não disseram Deleuze e

Guattari em *Mille Plateaux*, como vimos acima, sobre o processo de *facialização*. Os olhos do figurado permitem ao *spectator* aceitar o convite para se tornar, com ele, numa máquina de quatro olhos. Mais : este trabalho do rosto requer a sua *stasis*, a sua imobilidade (somos imediatamente transportados para as poses de Daguerre e de Nadar). Explicará ainda Verónica, que acaba de citar Paul Valéry, lembrando ao narrador (trata-se de uma citação premonitória, de um *flash forward*, como veremos) que “a verdade é nua, mas por baixo do nu há o esfolado” :

“Há duas escolas de fotografia. A dos que caçam a imagem surpreendente, tocante ou pavorosa : estes percorrem as cidades e as aldeias, as praias e os campos de batalha, para de súbito colherem cenas evanescentes, gestos furtivos, momentos resplandescentes que ilustram, todos eles, a dilacerante insignificância da condição humana, surgida do nada e condenada a regressar ao nada. Hoje dão pelos nomes de Brassai, Cartier-Bresson, Doisneau, William Klein. E há a outra corrente, que deriva inteiramente, quanto a ela, de Edward Weston : é a escola da imagem deliberada, imóvel ; a que visa, não o instante, mas a eternidade. Entre esses outros, Denis Brihat (...). Esta escola do imóvel tem quatro domínios reservados : o retrato, o nu, a natureza morta e a paisagem”.

Destes quatro domínios reservados da imagem *deliberada, imóvel*, baseada na *stasis* do modelo, só o nu — *vade retro* — não integra os elementos característicos da figuralidade da *parousia* cristã tal como a considerámos acima. Os outros estão todos lá, incluindo a paisagem e a sua simbiose com o rosto, tal como a abordámos através de Deleuze e Guattari. Adiante : o narrador confessa, atingido pela *Unheimliche*, que o que acaba de ouvir lhe sugere demasiadamente a morte ; a fotógrafa responde-lhe, em desafio e acentuando nele essa inquietante estranheza, que ela ainda acabará por ir fotografar para a morgue, porque há nos cadáveres uma “verdade (...) marmórea” que a atrai como o Renascimento foi por eles atraído :

“A arte do Renascimento é a descoberta do cadáver. Nem a Antiguidade nem a Idade Média haviam dissecado cadáveres. (...) Praxíteles olhara atletas em acção (...). É preciso esperar pelo séc. XVI e por André Vesalius para que nasça verdadeiramente a anatomia. (...) Quase todos os nus da época se põem a cheirar a cadáver : os manuscritos de Da Vinci e de Benvenuto Cellini estão cheios de estudos anatómicos, mas também em muitas figurações de nus (...) vivos se adivinha a obsessão do esfolado,

[como no ] S. Sebastião de Benozzo Gozzoli e nos frescos de Luca Signorelli na catedral de Orvieto”.

O narrador assusta-se mais e lembra a Verónica que, com esta propensão para a “bruxaria”, ela teria acabado, naquele tempo, na fogueira ; ela responde-lhe que uma boa forma de evitar a fogueira, naquele tempo, era fazer parte da Santa Inquisição, e que quanto à fogueira propriamente dita, o seu lugar não seria decerto sobre ela, mas ao lado, nos primeiros camarotes, para ver e fotografar. De amoral, a Verónica de Tournier está a tornar-se diabólica.

Dias depois da visita ao casebre de Verónica e Heitor, o narrador encontra a fotógrafa com ar constrangido, bebendo num bar da Arles pobre ; ela fá-lo ler a carta de despedida de Heitor, que fugiu. Na carta, o modelo-vítima queixa-se de ter sido fotografado vinte e duas mil, duzentas e trinta e nove vezes pela sua tutora ao longo do ano, de já só ter pele e osso, de que nunca deveria ter-lhe entregue o colar do dente de tigre — que já reaveu — para que ela o tivesse mais nu, e garante-lhe que ela nunca conseguirá a pele dele nem o encontrará mais, porque ele se tornou “diáfano, translúcido (...), invisível”. Entre o narrador e a fotógrafa abandonada pela sua vítima instala-se um silêncio pesado, que o primeiro acaba por quebrar : explica ele que, movido pela curiosidade, foi saber mais sobre Vesalius e descobriu que, para além das dissecações de cadáveres que lhe permitiram fazer avançar a anatomia, ele também se dedicou, em Madrid, como médico de Carlos V, à vivissecção de prisioneiros para aprofundar a fisiologia, de tal modo que foi condenado à morte e depois salvo *in extremis* por Felipe II, sendo a pena comutada em peregrinação obrigatória à Terra Santa. No regresso de Jerusalém, porém, naufragou junto a Zante, ilha deserta onde acabou por morrer de fome e esgotamento. Comenta apenas Verónica, que foi ouvindo tudo “com um interesse crescente”: “Que vida maravilhosa, e como acaba bem!”

A cena muda para novo inverno parisiense, longe dos *encontros* arlesianos. Em Paris, o narrador ouve de um *mensageiro* (Chériaux, “gazeta viva da fotografia”), as últimas notícias de Verónica e Heitor : a fotógrafa achou e recapturou o seu “modelo mártir” e lançou-se com ele numa série de experiências de “fotografia directa”, sem máquina, sem pelícu-

la e sem ampliador, “o sonho da maior parte dos grandes fotógrafos, que sentem como uma (...) tara ignominiosa as sujeições técnicas do ofício”. Que faz ela então? Expõe à luz do dia enormes folhas de papel fotográfico, e depois “...mergulha o desgraçado (...) num banho de revelador (metol, sulfito de soda, hidroquinona, bórax) e deita-o, ainda encharcado, no papel fotográfico, nesta ou naquela posição. Por fim lava o papel com uma solução de fixador ácido e manda o modelo para o chuveiro”. Conta, mais, o *mensageiro*: “O pobre do Heitor foi hospitalizado com uma dermatose generalizada. (...) As lesões, provocadas (...) por produtos químicos, pareciam-se com as inflamações profissionais [dos] curtidores de peles, dos droguistas e dos gravadores”, mas atingiam partes improváveis do corpo — eritemas tóxicos nas costas, por exemplo. E conclui: “O que ele devia era fugir das unhas dessa bruxa, ou ela acaba por lhe arrancar a pele”.

Final, Arles, Julho seguinte : o narrador é atraído pelo nome de uma exposição no âmbito dos Encontros, “Os Sudários de Verónica”. O material de divulgação inclui uma entrevista com a fotógrafa em que ela explica que mudou do papel para uma base mais flexível e mais rica, o pano de linho, tornado fotosensível por impregnação de brometo de prata. Embrulha nele o modelo, saído de um banho de revelador, “como um cadáver numa mortalha”, e ainda se conseguem efeitos mais interessantes pintando o modelo com bióxido de titânio ou nitrato de urânio. A fotografia tradicional, diz ainda Verónica, está, assim, ultrapassada, e “*dermografia* seria um vocábulo mais apropriado” para designar “estas novas criações”. Claro que o narrador corre para a exposição, instalada numa capela cujo chão e paredes estão atapetadas pelos sudários — panos de linho tintados pelos espectros negros e dourados “de um corpo achatado, alargado, enrolado, desenrolado, reproduzido em friso fúnebre em todas as posições”. Conclui o narrador : “Fazia pensar numa série de peles humanas arrancadas e depois estendidas ali como se fossem troféus bárbaros”. À saída, o narrador vê *inesperadamente* a fotógrafa e pergunta-lhe pelo modelo, por Heitor. Ela aponta os sudários que os rodeiam :

“Está por aí... por aí. Fiz dele... isto. O que é que quer mais?”

Escreve Tournier, e a sua parábola fecha neste ponto:

“Ia insistir, quando vi algo que me reduziu definitivamente ao silêncio. Ela trazia, ao pescoço, o fio de cabedal, o fio que atravessava o dente furado do tigre de Bengala”.

A história da fotografia contemporânea incluiria, assim, episódios de terror criados pelos seus *operadores*, que a levariam a futuríveis assassinos, embora apenas movidos pela compulsão de extremar sempre mais as *tèknai* da figuração, diminuindo cada vez mais a distância entre o “artista” e o seu “modelo”, e entre o figurado e o seu referente, e transfigurando esse “artista”, insensivelmente, em novas versões de Fausto, de Mr. Hyde ou de Jack the Ripper.

Em *La Chambre claire*, Barthes escolhe a modalidade da narrativa de uma aventura pessoal para reflectir sobre a fotografia. A primeira dificuldade que ele encontra, face à imagem fotográfica, e que, segundo ele, a distingue de qualquer outra, é a “teimosia” do referente em não descolar dela — uma espécie de reiteração tecnicizada da prisão referencial ao “protótipo”, que está “presente” ou “quase presente” na imagem, nos termos de Niceia II. Percepcionar o significante fotográfico parece reservado aos profissionais da fotografia (65) ; para o *spectator* comum, pelo contrário, o cachimbo fotografado é sempre um cachimbo (*une pipe y est toujours une pipe*) (66), a fotografia é invisível porque não é ela o que nela se vê (*id. ibid*) : “Este é o meu irmão, este sou eu em miúdo” (67) é o que o *spectator* comum diz sobre imagens fotográficas do seu irmão ou de si mesmo ; não vê nelas senão “o referente, o objecto desejado, o corpo querido” (p. 794). Temos assim três entidades em presença : o *operator* (fotógrafo), o *spectator* (cada um de nós diante da imagem) e o *spectrum* (“o alvo, o referente, espécie de (...) simulacro, de *eidolon* emitido pelo objecto” (68) : *espectro* porque o termo remete para *espectáculo*, por um lado, mas também para *regresso do morto*, por outro, duas dimensões que, para o autor, estão sempre presentes na imagem fotográfica).

Barthes chama *studium* ao interesse humano, geral, cultural, que o *spectator* comum exprime por uma imagem fotográfica ; e *punctum* àquilo que, “perturbando o *studium*”, salta da imagem “como uma flecha” e vem picar, ferir, atingir directamente o mesmo *spectator* (69). O reco-

nhecimento do *studium* envolve a identificação da intenção do fotógrafo e a aprovação ou desaprovação dessa intenção — intenção que pode ser declinada nas funções correntes da fotografia : “informar, representar, surpreender, fazer significar, produzir desejo” (70). Há fotografias feitas para “chocar” o *spectator* ou para o “surpreender”, geralmente à custa do carácter “raro” do referente, ou porque são “proezas” técnicas, ou são fruto de trucagens fotográficas, ou são “achados” (*trouvailles*) inesperados, ou procuram a “excepcionalidade” da situação ou do objecto fotografados. Conclui Barthes, sobre este esforço contínuo do *operator* para fugir à banalidade e à irrelevância : “Num primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o que é notável ; mas, cedo (...) decreta que o notável é o que ela fotografa ; o *seja o que for (n’importe quoi)* torna-se então no sofisticado cúmulo do valor” (71). Nada disto interessa Barthes particularmente ; por outras palavras, o infinito tumulto das imagens hora a hora difundidas pelo sistema dos *media* não lhe interessa a não ser na medida em que a sua identidade de sujeito cultivado lhe impõe, via *studium*, uma relação genérica e benevolente com algumas delas. Só o *punctum*, relação íntima estabelecida entre um pormenor, ou a atmosfera, de uma imagem, e os afectos que esse traço lhe provoca, devido à sua história pessoal de *spectator*, ao seu *vivido*, tem o poder de o prender, de o fascinar.

Compreende-se, assim, que seja sobretudo no retrato fotográfico — quer no de Daguerre e Nadar, quer eventualmente no retrato de um *operator* anónimo e ocasional — que Barthes procure fundar a sua relação com a fotografia, apesar da sua dificuldade em se reconhecer a si próprio nos milhares de fotos que dele se fizeram (por vezes retratos frontais, mas que não satisfazem o seu narcisismo). Numa passagem que parece ter sido escrita a pensar nele, dizia, anos antes, Susan Sontag:

“Há pessoas que ficam ansiosas quando vão ser fotografadas; não porque receiem, como os primitivos, ser violadas, mas porque temem a desaprovação da câmara. Pretendem uma imagem idealizada : uma fotografia de si mesmas com o melhor aspecto possível. Sentem-se rejeitadas quando a câmara lhes não devolve uma imagem que as faça parecer mais atraentes do que na realidade são. Mas poucas pessoas têm a felicidade de ser ‘fotogénicas’...” (72)

Barthes insiste então em que “toda e qualquer foto é de algum modo co-natural ao seu referente” (73), e esboça uma primeira definição do que seja esse referente, distinguindo-o do referente da pintura :

“Eu precisava de conceber bem e, se possível, de conseguir dizer bem (...) em que é que o Referente da Fotografia é diferente dos outros sistemas de representação. Chamo ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real para a qual uma imagem ou um signo reenviam, mas a coisa *necessariamente* real que foi posta diante da objectiva, e sem a qual não haveria fotografia. A pintura (...) pode fingir a realidade sem a ter visto. O discurso combina, decerto, signos que têm referentes, mas esses referentes podem ser e são frequentemente ‘quimeras’. Ao contrário destas imitações, na fotografia, nunca posso negar que a *coisa tenha estado lá*. Existe dupla posição conjunta : de realidade e de passado. (...) Tal constringimento (...) é a própria essência, o *noema* da Fotografia. O que intencionalizo numa foto (...) não é a Arte ou a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. (...) O que vejo [numa foto] estive ali, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); estive lá, e logo depois separou-se ; estive lá absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido” (74).

A fotografia, escrevera Sontag, compensa, a seu modo, a nossa precária relação com o passado:

“Uma fotografia é simultaneamente uma pseudo-presença e um signo de ausência. As fotografias, especialmente de pessoas, de paisagens distantes e cidades longínquas, de um passado irrecuperável, assim como uma lareira numa sala, são incitamentos ao devaneio” (75).

Esta associação entre a coisa necessariamente real que foi fotografada e a sua definição como pertencendo irremediavelmente a um passado perdido é agudizada, no texto de Barthes, pelo luto do autor pela sua mãe, e por uma foto antiga dela, em criança, no jardim de Inverno da casa onde nascera, de tal modo que a sua relação com a Fotografia passa a ser polarizada pela sua relação com *aquela* fotografia : “ao olhar uma fotografia, incluo fatalmente no meu olhar a concepção daquele instante, por mais fugaz que tenha sido, em que uma coisa real esteve imóvel diante do olho” (76). A esse instante de imobilidade, ele chama *pose* — e é essa paragem, essa *stasis* que lhe permite comparar fotografia e cinema:

“... O noema da fotografia altera-se quando essa Fotografia se anima e se torna cinema : na foto, qualquer coisa *posou* diante do pequeno buraco [da câmara] e ali ficou para sempre (...); mas no cinema, qualquer coisa *passou* diante do mesmo pequeno buraco : a pose foi levada e negada pelo seguimento contínuo das imagens : é uma outra fenomenologia, e por isso uma outra arte que começa, embora derivada da primeira” (77).

Este mal-estar diante das imagens em movimento, esta ansiedade e angústia genuínas, são os mesmos que encontramos no Walter Benjamin de *A obra de arte...*, que Barthes nunca cita, mas que se queixa igualmente, em 1936, de que o cinema roubou à imagem a possibilidade de esta se deixar contemplar longamente, num exercício de interioridade do *spectator*, exercício que requer tempo. A continuidade vertiginosa das imagens em movimento impediria, assim, uma experiência que só a *stasis* perpetuada oferecia. Em termos deleuzianos e guattarianos, é como se o cinema (mas não para estes autores) fosse culpado de ter inviabilizado a perpetuação das “máquinas de quatro olhos” de que falámos atrás. É a mesma angústia que também Susan Sontag refere no seu *On Photography*, e que se tornou numa *angústia clássica*, definitiva da experiência do *spectator* de cinema. Dirá Barthes sobre mesma questão, algo adiante:

“No cinema, cujo material é fotográfico, a fotografia já não tem a mesma integridade, a mesma completude (...). Porquê? Porque a foto, apanhada num fluxo, é incessantemente puxada, levada para outras ; no cinema, decerto, há sempre referente fotográfico, mas esse referente escorrega (...), não se agarra a mim, não é um espectro. Como o mundo real, o mundo fílmico é suportado pela presunção de que ‘a experiência continuará a fluir constantemente no mesmo estilo constitutivo’ (...). A Fotografia, [pelo contrário], refluí da apresentação para a retenção” (78).

Mas que dizer então do cinema feito por montagem de imagens fixas, do *cinema de fotografias* como em *Si j'avais quatre dromadaires*, ou em *La Jetée* de Chris Marker e noutros filmes? Pouco importa, porque cedo ou tarde (e não necessariamente quando o *spectator* quer) o filme avança, por decisão do realizador, para outra fotografia, ou seja : a duração da contemplação sai do controlo do *spectator*, coisa que não sucedia na pintura ou na fotografia. Esta é uma das razões porque nos referimos

aos textos de Barthes, Sontag e Tournier (e agora, por maioria de razão, ao de Benjamin), como abordagens epocais, apesar da sua importância : desde a socialização do vídeo doméstico e das cassetes VHS que o *spectator* passou a poder parar a imagem e voltar atrás na projecção, como se fazia e se faz com um livro, voltando vinte páginas atrás para reler uma frase. A experiência cinematográfica do *spectator* mudou a partir dos anos 80 do séc. XX, esvaziando grande parte das razões de queixa de Benjamin e de Barthes, e a que Sontag também alude. Eis o que escrevera Sontag a este respeito, comparando as imagens da fotografia e as da televisão:

“As fotografias podem ser mais facilmente memorizadas do que as imagens em movimento, pois não são um fluxo, mas fracções precisas de tempo. A televisão é uma corrente de imagens indiscriminadas, em que cada uma anula a precedente. Cada fotografia é um momento privilegiado convertido num pequeno objecto que se pode conservar e olhar repetidamente. Fotografias como a que apareceu na primeira página da maioria dos jornais do mundo em 1972 — uma criança sul-vietmanita, despi-da, que acabava de ser atingida pelo napalm americano, correndo pela estrada em direcção à câmara de braços abertos e gritando de dor — talvez contribuam mais para aumentar o repúdio do público pela guerra do que cem horas de atrocidades televisionadas” (79). [E, mais adiante, sobre fotografia e cinema propriamente dito:] “O tempo de visão de um filme é estabelecido pelo realizador e as imagens são percebidas com a lentidão ou a rapidez que a montagem permitir. Assim, a fotografia, que possibilita que nos detenhamos num único momento o tempo que desejamos, contradiz a própria forma do filme...” (80).

Há outra razão porque o texto de Barthes nos surge datado, e que diz, ainda, directamente respeito à frontalidade, às “máquinas de quatro olhos” e ao seu uso na fotografia e no cinema. Exclama ele a este respeito, comentando imagens de uma reportagem sobre urgências hospitalares, que apesar da sua cruza não o atingem, não o tocam (81):

“Ah, (...) se ao menos alguém, numa das fotos, olhasse para mim ! Porque a fotografia tem esse poder — que perde cada vez mais, porque a pose frontal é habitualmente tida por arcaica — de olhar para mim olhos nos olhos (aí está outra diferença : no filme, nunca ninguém olha para mim ; é proibido — pela ficção)”.

Ora, se é verdade que os primeiros manuais americanos sobre *como fazer filmes* insistiam, no início do séc. XX, na obrigatoriedade de o actor nunca olhar frontalmente para a câmara, sob pena de destruir o “mundo da história” em que se pretendia que o *spectator* mergulhasse, no exercício coleridgeano da *suspension of disbelief* — norma que foi longamente assumida pelo *studio system* —, não o é menos que *La Chambre claire* foi escrito vinte anos depois do surgimento da *nouvelle vague* francesa, onde Barthes teria encontrado numerosos exemplos de frontalidade dos actores e actrizes (a começar por *À bout de souffle*, de Godard, de 1958).

Também Sontag se referira à frontalidade na fotografia, mas para sublinhar que ela esteve, com frequência, ao serviço da manipulação técnica do real, a começar pelo retrato — apesar das declarações de Émile Zola, ele próprio fotógrafo amador, para quem ninguém podia verdadeiramente dizer que tinha realmente visto uma coisa até que ela tivesse sido fotografada :

“Os membros da Farm Security Administration, projecto fotográfico do fim dos anos 30 [do séc. XX], todos eles com imenso talento — entre outros Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn e Russel Lee — tiraram dúzias de retratos frontais de cada rendeiro até estarem seguros de terem obtido o aspecto que pretendiam : a expressão correcta do rosto que transmitisse as suas próprias noções da pobreza, luz, dignidade, textura, exploração e geometria” (82). [E mais adiante:] “O que as fotografias tornam imediatamente acessível não é a realidade, são as imagens. (...) Agora todos podemos saber exactamente como nós, os nossos pais e avós éramos em crianças, o que era impossível antes da invenção das câmaras, mesmo para a reduzida minoria que mandava pintar os retratos dos seus filhos” (83).

Mas voltemos ao momento em que Barthes ia estabelecer a relação axial entre a Fotografia e a Morte, antes de formular nova comparação com o que faz o cinema :

“... Ao deportar o real [fotografado] para o passado, (...) [a fotografia] sugere que ele morreu. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (o seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objectos) *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*. A Fotografia começou, aliás, historicamente, como uma *arte da Pessoa* [itálico nosso]: da sua

identidade, do seu estado civil, daquilo a que poderíamos chamar, em todos os sentidos da expressão, o *quanto a si* (*quant-à-soi*) do corpo. Também aqui, do ponto de vista fenomenológico, o cinema começa a diferir da fotografia ; porque o cinema (ficcional) mistura duas poses : o *isto aconteceu* (*ça-a-été*) do actor e o do seu papel, de tal modo que (coisa que eu não experimentaria diante de um quadro) nunca posso ver ou rever num filme actores que sei que morreram sem experimentar uma espécie de melancolia : a melancolia da Fotografia” (84).

A fotografia (outro traço comum à análise de Sontag) *certifica* que o referente existiu ; há numerosos regimes jurídicos que a aceitam como prova, e na reportagem jornalística ela atesta que a narrativa se refere a factos reais. A imagem fotográfica é um “certificado de presença, o gene novo que a sua invenção introduziu na família das imagens” (85). Um pouco, diz Barthes, como “a-prova-segundo-São-Tomé-querendo-tocar-o-Cristo-ressuscitado” (86). Na prática, dirá o autor, a fotografia tem algo a ver com as imagens *acheiropoiéticas* de Bizâncio:

“A Fotografia tem algo a ver com a ressurreição : não poderíamos dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo que impregna o Sudário de Turim, a saber, que não foi feita pela mão do homem, sendo *acheiropoietos?*” (87).

O interesse da irónica comparação não advém de uma figura de retórica : não foram pintores nem artistas que inventaram a fotografia, foram químicos. Na verdade, a fotografia resulta dos sucessivos aperfeiçoamentos de um antigo dispositivo óptico (a *camera obscura*, essa sim, um dispositivo de pintores mas que não fixava a imagem) e da sua articulação com a cadeia de descobertas químicas que permitiram fixar em determinados suportes os raios luminosos emitidos por um objecto iluminado de certo modo. *Foto-grafia*, do grego *φωτος* (luz) e *γραφη* (inscrição, escrita) é um termo criado em 1836 por John William Herschel para designar a acção “inscrevente” da luz em superfícies sensíveis como o nitrato e o cloruro de prata, acção então estudada por Fox Talbot. Com o surgimento do daguerreótipo em 1839, passou a designar o processo físico-químico de reprodução pictural e de impressão permanente de imagens ópticas captadas em *camera obscura*, ou a arte de fixar, numa superfície sensível, a emissão luminosa, directa ou indirecta, de um objecto.

A fotografia resultou, assim, da articulação de duas disciplinas distintas: óptica e fotoquímica, materializadas, respectivamente, pela *camera obscura* (inicialmente descrita por Giovanni della Porta no seu *Magia Naturalis* de 1558, descrição que foi precedida pela de Frisius em 1545) e pela placa sensível (em 1725, Johann Heinrich Schulze percebeu que o nitrato de prata escurecia sob a acção da luz, e trinta anos depois Beccarius observou o mesmo fenómeno no cloruro de prata). Um longo caminho de experimentações insatisfatórias conduz-nos a Joseph Nicéforo Niepce, que em 1816 obteve os primeiros negativos com cloruro de prata, e em 1822 conseguiu fixá-los com betume da Judeia. Da associação de Daguerre e Niepce nasceu a preferência pela placa de cobre argentado e a sua exposição a vapores de iodo, depois a escolha de placas iodadas e de vapores de mercúrio. Os procedimentos de Daguerre (Niepce morreu em 1833) foram adquiridos pelo Estado francês e, divulgados em 1839, acolhidos como uma “invenção incrível” (88).

É por esse motivo, diz Barthes em consonância com os historiadores da fotografia, que “uma foto é literalmente uma emanção do seu referente” (89). Niepce, diante da que é conhecida como a primeira fotografia, *A mesa posta* (circa 1822), e por mais que tenha sentido estar perante uma nova forma de pintura (o enquadramento oferecido pela *camera obscura*), terá percebido que estava a inventar um *mutante*, um ente novo que não era nem uma representação icónica nem o real, antes algo como o *ectoplasma* de qualquer coisa que realmente estivera diante do seu aparelho (90). Reencontramos aqui a fotografia da Verónica de Tournier, se não no seu rosto maléfico, pelo menos no seu rosto alquímico:

“Ao que parece, em latim ‘fotografia’ dir-se-ia *imago lucis opera expressa*, ou seja, imagem revelada, ‘saída’, ‘montada’, extraída (como o sumo de um limão) por acção da luz. E se a Fotografia pertence a um mundo que mantém alguma sensibilidade ao mito, não deixaríamos de exultar perante a riqueza do símbolo : o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo), a que se junta a ideia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, *vive*” (91). “É exactamente porque a Fotografia é um objecto antropológicamente novo que ela escapa, parece-me, às discussões habituais sobre a imagem” (92).

Sontag recorda que a publicidade à primeira Kodak, de 1888, dizia confiantemente aos seus utilizadores : “Carregue no botão, nós fazemos o resto”. O “resto” era a garantia de que a imagem seria obtida “sem quaisquer erros” (93) ; armado com a sua nova caixa mágica, “o *flâneur* de Baudelaire, *voyeur* e naturalmente empático, podia agora capturar as esquinas escuras da cidade e os seus habitantes esquecidos” (94), como fez Paul Martin em Londres, Arnold Genthe na Chinatown de São Francisco, Atget e mais tarde Brassai em Paris. Outros, mas não esse *flâneur*, se dedicariam a fotografar, na senda de Nadar, os rostos, tão idealizados como o de Nefertiti, de Greta Garbo ou Marilyn Monroe — por vezes protegendo-os do olhar inconveniente da câmara, que via o que o olho humano não vê. De um modo como do outro, porém, a definição *ontológica* da imagem fotográfica como “emanação do referente” pouco mudou em função da diversidade de escolas, hábitos, épocas e modas, e nesta matéria Sontag está de novo perto de Barthes, antecipando-o:

“Ninguém pensa que que uma pintura de cavalete seja de algum modo co-substancial ao seu tema ; apenas representa ou refere. Mas uma fotografia não se limita a prestar homenagem ou a assemelhar-se ao seu tema, é também parte e prolongamento dele e um meio poderoso para o possuir e controlar” (95). “Enquanto uma pintura, ainda que conforme aos padrões fotográficos da semelhança, nunca é mais do que a afirmação de uma interpretação, uma fotografia nunca é menos do que o registo de uma emanação (ondas de luz reflectidas pelos objectos), um vestígio material daquilo que foi fotografado e que é inacessível a qualquer pintura” (96).

Desde que a “alquimia” de Niepce e Daguerre substituiu a “mão de Deus” nos *acheiropoietos*, fotografia e, mais tarde, cinema, devolveram às questões relativas ao ícone e às imagens em geral a fortíssima ilusão da “presença real” ou “quase-real” do referente ou do modelo, obrigando a discussão a regressar à *tabula* (quase) *rasa* da Niceia do iconoclasma.

“Carregue no botão, nós fazemos o resto” : os construtores das câmaras portáteis contemporâneas dizem o mesmo aos novos *flâneurs* do século XXI, mas entre estes já não há sobretudo turistas japoneses,

contam-se cada vez mais cineastas de todas as idades, constrangidos a largar a película e a aceitarem o que a mudança tecnológica tem para lhes oferecer. Vista dos nossos dias, a história das imagens começa, como sempre, nas primeiras pinturas mágicas da “arte” rupestre e parece agora levar-nos a novas gerações de computação gráfica 3D e de hologramas — desactualizando, assim, as *dermografias* da Verónica de Tournier. Mas é pouco provável que a discussão sobre a natureza das imagens saia do círculo milenar dos seus argumentários dominantes.

Hoje como desde a década de trinta do século XX, em que o *studio system* norte-americano se estabilizou como fábrica principal do cinema dominante, coexistem, nos mundos das imagens em movimento, diversos destinos cinemáticos. O cinema *mainstream*, distribuído para todo o mundo pelas principais *majors*, é cada vez mais um entretenimento destinado à infância, a pré-adolescentes e adolescentes, tidos por locomotivas de *box-office*. Mas entre as outras formas cinemáticas, sobretudo as que herdaram mais determinadamente a experiência do cinema “moderno” e as linhagens de que este se reclamava, ganharam relevância visualizações que interrompem ou suspendem a narrativa feita de continuidades lineares unárias, teleologicamente orientadas e finalistas. O regresso da *stasis*, do silêncio, a atenção dada aos tempos intervalares entre acções, o regresso do interesse não-narrativo por rostos e paisagens ou por inesperadas deambulações da câmara, significam que parte das cinefilias contemporâneas tem fome de imagens que já não proponham apenas o mergulho mimético do *spectator* na *voluntary suspension of disbelief* descrita por Coleridge nem na anti-catarse militante da distanciação brechtiana.

A interrupção ou a suspensão da narrativa, a oferta de uma figuralidade herdeira do retrato, o regresso à matriz arcaica da frontalidade e da para-frontalidade assentes na *stasis* (não apenas de rostos, mas também de corpos e de objectos) significam que há um cinema desejoso de oferecer ao *spectator* o tempo que a pintura e a fotografia lhe ofereciam, e que o cinema tão ansiosa e persistentemente lhe roubou. Essa oferta de tempo — que determina o ritmo do que está a ser mostrado — não se limita a rostos e paisagens, embora se entenda que o desejo que ela satisfaz tenha tomado consciência de si mesmo regressando às *coisas*

em que historicamente essa oferta se fundou. O tempo, os lugares e os retratos que assim se oferecem não são metáforas da antiga *parousia* cristã nem estão subordinados a uma *escatologia* (apesar do que aprenderam com uma e com outra na transposição da transcendência para a imanência); mais se parecem com os dos limbos tomistas evocados por Agamben, e onde prolifera, alheada da dicotomia danação/redenção, a nova multidão das “singularidades quaisquer”.

#### 18. *Novos trabalhos da figuração*

O problema da figurabilidade contemporânea — escrevemos estas linhas no final da primeira década do século XXI — é, porém, transversal a todas as formas cinemáticas e pós-cinemáticas com que lidamos, numa época em que cada vez mais imagens de todas as espécies são digitalmente processadas, apresentando-se a digitalização como a principal plataforma técnica para a sua concepção, fabricação e fixação. No cinema, a importância adquirida pela digitalização, pela CGI (*Common Gateway Interface*), pela computação gráfica em 3D e pelos *softwares* de montagem é hoje num fenómeno suficientemente massivo para que se tenha tornado obsoleto discutir se vai, ou não, tornar-se hegemónico. Ora, a diversidade dos procedimentos envolvidos na criação, tratamento e edição de imagens em computador suscitou novas questões, e rapidamente concluímos que nos falta, inclusive, vocabulário teórico e técnico que nos permita exprimi-las. O vocabulário de que precisamos tem de recobrir um vasto *corpus* que inclui, quer a reflexão feita por Benjamin na sua “Pequena história da fotografia”, quer as práticas que hoje se generalizam.

Enquanto escrevemos estas linhas corre a *call for papers* para uma conferência internacional que a Georgia State University, de Atlanta, está a organizar sobre o tema geral *Rendering the Visible* — apenas um exemplo de iniciativa que exprime, entre outras, essa preocupação contemporânea. *Rendering* é, na computação gráfica, o processo de geração de uma imagem a partir de um modelo — modelo que contém, por exemplo, informação geométrica, e sobre a luz, a sombra, a textura e o ponto de vista relativo a um ou mais objectos tridimensionais cuja imagem se pretende criar. No chamado *graphics pipeline*, *rendering* designa o último passo que se dá para ver a forma final do objecto criado e

sua animação. O termo pode ter sido adaptado da expressão *the artist's rendering of a scene* (o acto performativo de criar ou representar uma cena, interpretar ou produzir um trecho musical, etc). Em português traduzir-se-ia, consoante o contexto, por *produção, apresentação, tradução, interpretação, representação*. Em todo o caso, o “modelo” de que agora falamos já não é o protótipo de João Damasceno nem o Heitor da Verónica de Tournier, e estas imagens já não são fotografias, já não são emanações de referentes que estiveram diante de uma objectiva nem os seus ectoplasmas.

Explicando o seu interesse pelo termo *rendering*, os organizadores da conferência de Atlanta dizem propô-lo por ele poder oferecer uma entrada útil (simultaneamente técnica e teórica) na exploração das continuidades e descontinuidades da nossa compreensão da imagem tecnologicamente produzida, agora em ambiente determinado pela computação gráfica. Num momento em que a produção de imagens por sobreposição de um número cada vez maior de estratos ou camadas as torna, ao mesmo tempo, inteiramente reversíveis, o *rendering* resulta, por exemplo, das sobreposições de luminiscência (transparência, “translucência”, etc.), sendo que a luz já não se limita a “atingir” o objecto, antes o “envolve” de forma nova e complexa — mas resulta também da sobreposição e sucessão de diversas texturas, tonalidades e regimes de definição da imagem. O mesmo fenómeno pode ser descrito, nos mesmos termos, para a actual produção de sons complexos em computador, e, por maioria de razão, para a articulação entre imagens e sons.

Na verdade, a nova *imagerie* da época digital e da CGI gerou novos “blocos de afectos” — é este o seu efeito mais significativo — que habitam e condicionam o nosso modo de a ver e a nossa relação com ela. Por exemplo, parte da cinefilia contemporânea reage mal à montagem excessivamente rápida de *videoclips* musicais que investem no efeito estroboscópico, avaliando-a à luz de critérios de montagem cinematográfica a que se habituou e fazem parte do seu vivido. Mas a fluidez da mudança de imagens resultantes de sobreposições, se relativamente lenta, produz um efeito “hipnótico” e é benevolamente lida pela mesma cinefilia, porque é compatível com o vivido cinéfilo anterior à actual geração de dispositivos de criação de imagens.

A fixação de uma imagem complexa pode hoje passar por um grande número de etapas, metamorfoses e transfigurações, testando elementos infinitamente moldáveis e sempre reversíveis. Em termos de resultados finais, e no que ao cinema respeita, ela convida a uma apresentação dessas metamorfoses e transfigurações, por vezes de grande riqueza imagética, ao longo de durações relativamente extensas. Esta nova figuralidade envolve, assim, a passagem por um número cada vez maior de possíveis fixações da figura “final”, tornando mais incerto e escorregadio o processo de *trazer a imagem ao seu ser*. Esta fenomenologia não é “nova” : pintura, fotografia e cinema conheceram sobreposições, alterações artificiais de luz e recomposições integradas do que pretendiam figurar, para além de colagens e *pastiches* de toda a ordem (o mesmo se dirá sobre o som). Nova é a disponibilização simultânea de todos estes dispositivos na mesma plataforma, o disparar da experimentação e a sua total reversibilidade. O *dever imagem* torna-se mais multifacetado, titubeante e dubitativo, dependente de um maior número de variáveis expostas no trabalho e na experimentação do seu autor — o seu algoritmo mudou. O estatuto da imagem acabada torna-se mais frágil e problemático, porque ela é apenas uma forma possível entre muitas outras, uma forma mais determinada pelo seu carácter transitório, provisório. Ao mesmo tempo, a imagem pode resultar da associação de processos fotoquímicos e analógicos com os disponíveis na CGI, permitindo agenciar suportes e texturas que ainda há pouco tempo era difícil compatibilizar. Por tudo isto, o filme feito “sem câmara” passou a ser uma realidade. E as antigas “ontologias” da imagem tornam-se mais precárias, mais atentas à diversidade de figurações que os procedimentos oferecem até lhe ser atribuída uma forma “final” que é sempre, e apenas, mais uma mutação figural resultante do processo. Se o fantasma da *stasis* cinematográfica era a fotografia, agora essa mesma *stasis* pode ser oferecida apenas por transições, sem que nenhuma imagem acabe por ser apresentada numa “versão final”.

Este modo contemporâneo de trabalhar a imagem distingue-se claramente, no entanto, da margem de aleatório deliberadamente deixada, por exemplo em certa pintura moderna e contemporânea, no atingimento do resultado final: os retratos de Marilyn Monroe impressos em *silkscreen* (serigrafia) por Andy Warhol comportavam voluntariamente

uma margem de finalização imprevisível, margem devida à própria técnica de impressão, que incluía uma dose controlada de acaso na finalização. (Num interessante artigo de 2004, Steven Shaviro disse, a respeito dos retratos de Marilyn, que Warhol os quis assim porque Marilyn nunca conseguiu assumir a sua própria personagem, havendo nela uma espécie de deriva ontológica nunca resolvida) (97). O tratamento digital de imagens e a CGI podem incluir variáveis aleatórias como as serigrafias de Warhol, mas a figuração final não depende delas : também os resultados da intervenção dessas variáveis são reversíveis, podendo-se sempre voltar atrás e ao seu não-uso. Estes processos permitem, assim, um controlo dos resultados mais apurado e mais rigoroso do que qualquer técnica anterior, porque alteraram a definição dos procedimentos empíricos de tentativa e erro.

Diante destas novas realidades, os organizadores da conferência de Atlanta esperavam que a noção de *rendering*, ou outras que se revelem teórica e tecnicamente capazes de designar as novas práticas inovadoras, contribua para reenquadrar e re-articular conceitos clássicos como os de “inscrição, fotogenia, *punctum*, contemplação pelo olhar fixo, materialidade, aura, analogia, contingência, virtual, arquivo, da *Unheimliche* freudiana (o estranho inquietante), o trabalho de pôr em imagem, a indexação, a visualidade, a decadência”; e que contribua também para sedimentar conceitos mais recentes como os de “reversibilidade, entrelace, o devir imagem, o interface e o “glitch” (perturbação, erro ou disfunção súbita do dispositivo)” — estamos a citá-los no seu texto de apresentação (98). Ambiciosos objectivos. Mas, independentemente da esperança depositada na reciclagem de um termo para o transformar em chave de entrada em problemáticas novas, aqui deixamos a alusão a um projecto que dá conta do que se sente estar em jogo perante a acelerada alteração dos procedimentos “clássicos” e “modernos” de figuração. É sobre este pano de fundo, que nos últimos vinte anos se moveu a uma velocidade cada vez maior, que convém projectar o conjunto de questões que aqui abordámos.

#### Notas

35. Deleuze, G., Guattari, F., (1980), *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, ISBN 10: 2-7073-0307-0, reed. 2006, p. 216.

36. *Op. cit.*, pp. 205-234.
37. *Id. ibid.*, p. 233.
38. Aumont, Jacques, (2003), *Ingmar Bergman. “Mes Films sont L’explication de mes Images”*, Paris, Cahiers du Cinéma, p. 165. V. também, do mesmo autor, *Du Visage au Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.
39. Deleuze-Guattari, *op. cit.*, p. 209.
40. *Id. ibid.*
41. *Id. ibid.*, p. 208.
42. *Id. ibid.*, p. 215.
43. *Id. ibid.*, p. 217.
44. *Id. ibid.*, pp. 209-210.
45. *Id. ibid.*, p. 216.
46. Paris, Jean, *L’espace et le regard*, éd. Du Seuil, I, cap. I.
47. *Mille Plateaux*, p. 227.
48. *Id. ibid.*, p. 222.
49. *Id. Ibid.*, p. 223.
50. *Id. ibid.*, p. 211.
51. Ronai, Maurice, (1976), “Paysages”, in Hérodote n° 1 : *Géographie de la crise, crise de la géographie*.
52. *M. P.*, pp. 212 e 218-219.
53. Lévinas, E. *Éthique et Infini*, Paris, Le Livre de Poche p.79.
54. Lévinas, E., (1985), “Entretiens avec Angelo Bianchi”, in *Hermenutica*, 1985, pp. 171 - 182.
55. Mendes, J. M., (2010), “Objectos únicos e diferentes — por uma nova cultura organizacional do cinema português contemporâneo”, in *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, investigação desenvolvida no âmbito do CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação), inédito (Biblioteca da ESTC).
56. Veyne, Paul, (2008), *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, cap. “Le scepticisme de Foucault”, pp. 59-81.
57. Agamben, G., (1990), *La comunità che viene*, Torino: Einaudi, trad. fr. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990. Também in *Multitudes – revue politique artistique philosophique*: <<http://multitudes.samizdat.net/>>, em linha desde Maio de 1990.
58. Riesman, David; Glazer, Nathan; e Denney, Reuel (1950). *The lonely crowd: a study of the changing American character*. Yale University Press, reimpressão 2001, ISBN 9780300088656.
59. Wolton, Dominique, (1997), *Penser la Communication*, Paris, Flammarion, pp. 95-127, ISBN 2-08-067330-0.
60. Žižek, Slavoj, “Objet a as Inherent Limit to Capitalism: on Michael Hardt and Antonio Negri”, in <http://www.lacan.com/zizmultitude.htm>.
61. Sontag, S., (1977), *On Photography*, N.Y., Farrar, Strauss and Giroux, ISBN 0374226221, trad. port. José Afonso Furtado, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, depósito legal 13438/86.
62. Tournier, M., (1978), “Les Suaires de Véronique”, in *Le Coq de Bruyère — contes et récits*, Paris, Gallimard. Trad. port. Júlio Henriques, *Fotografia*, Lisboa, Matilde Urbach, 1986, depósito legal 11801/86.
63. Barthes, R., (1980), *La Chambre claire*, Paris, l’Étoile/Seuil/Gallimard, republ. in

- Œuvres complètes, vol. V (1977-1980), Paris, Seuil, 2002, pp. 785-890, ISBN 2-02-056730-X; trad. port. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1981.
64. Sontag, *op. cit.*, ed. port., p. 116.
65. Barthes, *La Chambre claire*, Œuvres complètes, vol. V, p. 792.
66. *Op. cit.*, p. 793.
67. *Op. cit.*, p. 792.
68. *Op. cit.*, p. 795.
69. *Op. cit.*, p. 809.
70. *Op. cit.*, p. 810.
71. *Op. cit.*, pp. 814-815.
72. Sontag, *op. cit.*, p. 82.
73. Barthes, *op. cit.*, p. 851.
74. *Id. ibid.*
75. Sontag, *op. cit.*, p. 25.
76. Barthes, *op. cit.*, p. 852.
77. *Id. ibid.*
78. *Op. cit.*, p. 862.
79. Sontag, *op. cit.*, p. 26.
80. *Id.*, p. 79.
81. Barthes, *op. cit.*, p. 878.
82. Sontag, *op. cit.*, p. 16.
83. *Id.*, p. 145.
84. Barthes, *op. cit.*, p. 853.
85. *Op. cit.*, p. 859.
86. *Op. cit.*, p. 853.
87. *Op. cit.*, p. 855.
88. Kowalski, Paul, e Glafkidès, Pierre, “Photographie”, *Universalis*, Corpus, 18, pp. 132-151.
89. Barthes, *op. cit.*, p. 854.
90. *Op. cit.*, p. 859.
91. *Op. cit.*, p. 854.
92. *Op. cit.*, p. 859.
93. Sontag, *op. cit.*, p. 55.
94. *Id.*, p. 57.
95. *Id.*, p. 137.
96. *Id.*, p. 136.
97. Shaviro, Steven (2004). “The Life, After Death, of Postmodern Emotions”, in: *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts* 46.1, 125–141.
98. *Rendering the Visible*, conferência 11-12 Fevereiro 2011, org. The doctoral program in Moving Image Studies at Georgia State University, Atlanta; contactos: Angelo Restivo, Alessandra Raengo, Jennifer Barker, url: <http://communication.gsu.edu/movingimagestudies/>

Chuck Close, frontalidade na pintura e fotografia contemporâneas



John (1971/72), acrílico sobre tela,  
254x228,6 cm



Phil (Philip Glass), 1991 colagem  
sobre tela, 233,7x182,8 cm



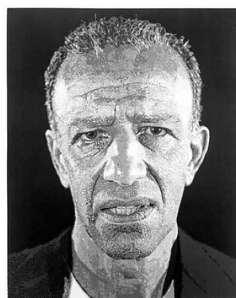
Cindy, 2006, Jacquard  
Tapestry, 261,6x200,7 cm



Brad, 2009, Jacquard  
Tapestry, 264,2x198,1 cm



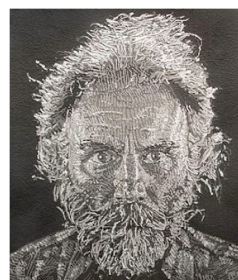
Andres (Serrano), 2001  
daguerreotype 21,6x16,5 cm



Alex, 1993, reduction print  
from carved linoleum  
201,7x153,4 cm



Cecily (Brown), 2001,  
daguerreotype 21,6x16,5  
cm



Lucas -Pulp, 2006, print,  
121,9x 101,6 cm



Kate, 2009, photo,  
50,8x40,6 cm



Leslie, 1986, 137x102,9 cm



Kiki, 2006, 261,6x200,7 cm



Lorna, 2006, 261,6x200,7  
cm

### Exemplos de daguerreótipos de Nadar



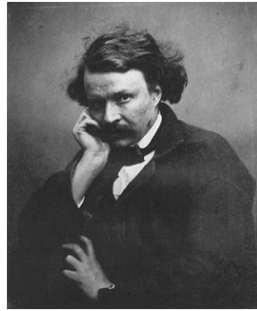
Nadar: a esposa do fotógrafo, 1890



Nadar: Baudelaire, 1855-1858



Nadar: Sarah Bernhardt,  
1859



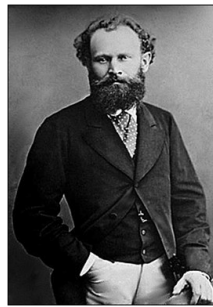
Nadar: auto-retrato, circa  
1860



Nadar: Mikhail Bakunin,  
circa 1863



Nadar: Jules Verne



Nadar: Edouard  
Manet, circa 1865



Nadar: Victor Hugo



Nadar: Sarah Bernhardt,  
1869



## Índice

### I parte — A figuração cristã contra o interdito mosaísta

Resumo e palavras-chave	pág. 3
1. Dos ídolos da <i>mimesis</i> aos ícones da encarnação	pág. 4
2. Frontalidade	pág. 11
3. Estádio do espelho, <i>Gaze</i>	pág. 13
4. Temas e personagens	pág. 16
5. Papel dos <i>acheiropoietos</i>	pág. 18
6. A doutrina de Niceia II	pág. 20
7. Agrafagem aos nomes	pág. 24
8. Aura, técnica, estética	pág. 25
9. O corte com o real mundano	pág. 28
10. Relações com a <i>mimesis</i>	pág. 31
11. A prisão litúrgica	pág. 33
12. Presença, transcendência, imanência	pág. 34
Notas	pág. 38
Imagens	pág. 41

### II parte — *Acheiropoietos*, facializações, fotografia

Resumo e palavras-chave	pág. 44
13. Generalidades	pág. 45
14. Máquinas de quatro olhos	pág. 47
15. Passagem por Lévinas	pág. 53
16. A <i>intranscendência</i> de Agamben	pág. 55
17. Sontag, Tournier, Barthes	pág. 58
18. Novos trabalhos da figuração	pág. 75
Notas	pág. 78
Imagens	pág. 81





