

EMMANUEL ALLOA (1980) é pesquisador na Universidade de Basileia e no Polo Nacional de pesquisa *eikónes*. Professor de Filosofia em Basileia e de Estética no Departamento de Artes Plásticas de Paris 8, em 2009 defendeu, em cotutela entre as universidades de Paris 1 e a Universidade Livre de Berlim, uma tese sobre a noção do “diáfano”. Em 2010, foi pesquisador visitante na Universidade de Columbia, em Nova Iorque. É autor de *La résistance du sensible: Merleau-Ponty critique de la transparence* (Paris, 2008); *Nicht(s) sagen: Strategien des Ent-Sagens im Gegenwartsdenken* (Bielefeld, 2008); e de *Das durchscheinende Bild: Konturen einer medialen Phänomenologie* (Berlim, 2010), bem como de uma antologia do pensamento francês sobre a imagem no século XX (Munique, 2010).

OS TRADUTORES

Carla Rodrigues é doutora e professora de Filosofia (UFRJ), Fernando Fragozo é doutor e professor de Filosofia (UFRJ), Alice Serra é doutora e professora de Filosofia (UFMG), Marianna Poyares é mestre em Filosofia (USP).

Imagem de capa:

Gruta Chauvet, Vallon Pont-d'Arc (Ardèche, Região Ródano-Alpes), França. Mão negativa vermelha e contorno preto parcial de um mamute. Painel das Mãos Negativas, Galeria dos Painéis Vermelhos, © J. Monney/MCC.



autêntica
www.autenticaeditora.com.br

“O que é uma imagem? A múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo parece – e esse é seu paradoxo – inversamente proporcional à nossa faculdade de dizer com exatidão ao que elas correspondem. [...] Por um lado, interrogar-se sobre o que é *uma imagem* seria ainda ignorar que a imagem tende a se disseminar, declinar-se dela mesma em formas plurais, se desmultiplicar em um devir-fluxo que se sustentaria instantaneamente no *Um*. Por outro lado, perguntar o que é uma imagem retorna inevitavelmente a uma ontologia, a uma interrogação sobre seu *ser*. Ora, nada parece menos seguro do que o *ser* da imagem. [...] A polarização da imagem que se opera através do duplo paradigma da transparência e da opacidade permite um exorcismo quase perfeito da inquietude suscitada pelas imagens. Assim, dissociada em dois terrenos separados, a imagem não coloca tanto um problema teórico, mas formará um objeto a mais para um pensamento já constituído.”

FILOESTÉTICA

Emmanuel Alloa [Org.] **PENSAR A IMAGEM**

autêntica

Emmanuel Alloa [Org.]

PENSAR A IMAGEM

Georges Didi-Huberman
Jacques Rancière
W. J. T. Mitchell
Horst Bredekamp
Hans Belting
Emanuele Coccia
Jean-Luc Nancy
Marie-José Mondzain
Gottfried Boehm
Emmanuel Alloa

Tradução
Carla Rodrigues (coordenação)
Fernando Fragozo
Alice Serra
Marianna Poyares

autêntica

Pensar a imagem é ao mesmo tempo um título e uma necessidade. Organizado por Emmanuel Alloa, o livro reúne diferentes autores em torno de um objeto durante muito tempo excluído do *logos* filosófico e que hoje, mais do que nunca, determina nossa relação com o real: a imagem. Em 1994, dois autores presentes neste volume – Gottfried Boehm, na Alemanha, e W. J. T. Mitchell, nos Estados Unidos – abriram o debate ao nos convidarem a substituímos a “virada linguística”, que marcou o pensamento da primeira metade do século XX, por uma “virada icônica”. Na Alemanha, historiadores da arte como Hans Belting e Horst Bredekamp retomaram esse convite, abrindo caminho para a criação de uma “ciência da imagem”, que faria eco à “ciência da linguagem”. O volume documenta um certo número de debates dos últimos anos, como aquele entre Georges Didi-Huberman e Jean-Luc Godard ou entre W. J. T. Mitchell e Jacques Rancière. Além disso, conta ainda com contribuições de autores como Marie-José Mondzain, Emanuele Coccia e Jean-Luc Nancy. Algumas perguntas centrais desenham o quadro de reflexões a que este livro se dedica: o pensamento ocidental é iconofóbico? É a imagem estruturada como uma linguagem? Há uma lógica das imagens diferente da lógica do texto? Qual a relação entre imagem e poder? Precisamos de uma ética da imagem? As imagens podem funcionar como reparação ou como restituição?

Emmanuel Alloa (Org.)

Pensar a imagem

Outros livros da FILÔ

FILÔ

A sabedoria trágica

Sobre o bom uso de Nietzsche

Michel Onfray

A teoria dos incorporais no estoicismo antigo

Émile Bréhier

FILÔAGAMBEN

A comunidade que vem

Giorgio Agamben

Bartleby, ou da contingência

Giorgio Agamben

seguido de

Bartleby, o escrevente

Herman Melville

O homem sem conteúdo

Giorgio Agamben

Ideia da prosa

Giorgio Agamben

Introdução a Giorgio Agamben

Uma arqueologia da potência

Edgardo Castro

Meios sem fim

Notas sobre a política

Giorgio Agamben

Nudez

Giorgio Agamben

A potência do pensamento

Ensaio e conferências

Giorgio Agamben

FILÔBATAILLE

O erotismo

Georges Bataille

A parte maldita

Precedida de "A noção de dispêndio"

Georges Bataille

FILÔBENJAMIN

O anjo da história

Walter Benjamin

Baudelaire e a modernidade

Walter Benjamin

Imagens de pensamento

Sobre o haxixe e outras drogas

Walter Benjamin

Origem do drama trágico alemão

Walter Benjamin

Rua de mão única

Infância berlinense: 1900

Walter Benjamin

FILÔESPINOSA

Breve tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar

Espinosa

A unidade do corpo e da mente

Afetos, ações e paixões em Espinosa

Chantal Jaquet

FILÔESTÉTICA

O belo autônomo

Textos clássicos de estética

Rodrigo Duarte (org.)

O descredenciamento filosófico da arte

Arthur C. Danto

Do sublime ao trágico

Friedrich Schiller

Ion

Platão

FILÔMARGENS

O amor impiedoso

(ou: Sobre a crença)

Slavoj Žižek

Estilo e verdade em Jacques Lacan

Gilson Iannini

Introdução a Foucault

Edgardo Castro

Kafka

Por uma literatura menor

Gilles Deleuze

Félix Guattari

Lacan, o escrito, a imagem

Jacques Aubert, François Cheng, Jean-Claude

Milner, François Regnault, Gérard Wajcman

O sofrimento de Deus

Inversões do Apocalipse

Slavoj Žižek

Boris Gunjević

ANTIFILÔ

A Razão

Pascal Quignard

FILÔESTÉTICA

autêntica

Emmanuel Alloa (Org.)

Pensar a imagem

Tradução

Carla Rodrigues (coordenação),

Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares

Copyright © Les presses du réel, Dijon

Tradução publicada mediante acordo com Les presses du réel, Dijon, www.lespressesdureel.com

Copyright © 2015 Autêntica Editora

Titulo original: Penser l'image

Todos os direitos reservados pela Autêntica Editora. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia xerográfica, sem a autorização prévia da Editora.

Todos os esforços foram feitos no sentido de encontrar os detentores dos direitos autorais das obras que constam deste livro. Pedimos desculpas por eventuais omissões involuntárias e nos comprometemos a inserir os devidos créditos e corrigir possíveis falhas em edições subsequentes.

COORDENADOR DA COLEÇÃO FILÔ

Gilson Iannini

CONSELHO EDITORIAL

Gilson Iannini (UFOP); *Barbara Cassin* (Paris);
Cláudio Oliveira (UFF); *Daniilo Marcondes* (PUC-
Rio); *Ermani Chaves* (UFPA); *Guilherme Castelo*
Branco (UFRJ); *João Carlos Salles* (UFBA); *Monique*
David-Ménard (Paris); *Olimpio Pimenta* (UFOP);
Pedro Süsskind (UFF); *Rogério Lopes* (UFMG);
Rodrigo Duarte (UFMG); *Romero Alves Freitas*
(UFOP); *Slavoj Žižek* (Liubliana); *Vladimir Safatle*
(USP)

EDITORA RESPONSÁVEL

Rejane Dias

EDITORA ASSISTENTE

Cecilia Martins

PROJETO GRÁFICO

Diogo Droschi

REVISÃO

Lira Córdova
Renata Silveira

CAPA

Alberto Bittencourt

DIAGRAMAÇÃO

Jairo Alvarenga Fonseca

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pensar a imagem / Emmanuel Alloa, (org.). – 1. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/Estética)

Titulo original: Penser l'image.

Vários autores.

Vários tradutores.

ISBN 978-85-8217-618-4

1. Arte - Filosofia 2. Estética 3. Imagem 4. Percepção visual I. Alloa, Emmanuel.

15-03707

CDD-700.1

Índices para catálogo sistemático:

1. Percepção visual : Arte : Ensaios 700.1

GRUPO AUTÊNTICA

Belo Horizonte

Rua Aimorés, 981, 8º andar . Funcionários
30140-071 . Belo Horizonte . MG

Tel.: (55 31) 3214 5700

Tele vendas: 0800 283 13 22
www.grupoautentica.com.br

São Paulo

Av. Paulista, 2.073, Conjunto Nacional,
Horsa I . 23º andar, Conj. 2301 . Cerqueira César .

01311-940 . São Paulo . SP

Tel.: (55 11) 3034 4468

Sumário

7. Introdução

Entre a transparência e a opacidade – o que a
imagem dá a pensar
Emmanuel Alloa

I. O lugar das imagens

23. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica
Gottfried Boehm

39. A imagem entre proveniência e destinação
Marie-José Mondzain

55. Imagem, *mímesis* & *méthexis*
Jean-Luc Nancy

II. Perspectivas históricas

77. Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média
Emanuele Coccia

93. Da idolologia. Heidegger e a arqueologia de
uma ciência esquecida
Emmanuel Alloa

115. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre
Oriente e Ocidente
Hans Belting

III. A vida das imagens

141. Mãos pensantes – considerações sobre a arte da imagem
nas ciências naturais
Horst Bredekamp

165. O que as imagens realmente querem?
W. J. T. Mitchell

191. As imagens querem realmente viver?
Jacques Rancière

IV. Restituições

205. Devolver uma imagem
Georges Didi-Huberman

227. Ilustrações

231. Sobre os autores

235. Sobre os tradutores

Abri os olhos, que excesso de sensações! A luz, a abóbada celeste, o verde da terra, o cristal das águas, tudo me ocupava, me animava e me dava um sentimento inexplicável de prazer: acreditei primeiro que todos esses objetos estavam em mim e faziam parte de mim mesmo.

Buffon, *Histoire naturelle. De l'homme*

A experiência midiática que fazemos com as imagens (a experiência em que as imagens utilizam um medium) é fundada na consciência que utilizamos nosso próprio corpo como medium para engendrar imagens interiores ou para receber as imagens exteriores: imagens que nascem em nosso corpo, a exemplo das imagens do sonho, mas que percebemos como se elas não usassem nosso corpo senão a título de medium-hóspede.

Hans Belting, *Bild-Antropologie*

Quando se diz de um retrato que ele só falta falar, se evoca sua privação da expressão verbal. Essa privação se manifesta como a única falta que separaria a representação da vida, e nos transporta já a um sentimento ou a uma sensação da fala do retrato. A falta que o afeta é designada ao mesmo tempo como considerável e imponderável, na medida em que sua anulação parece acessível e mesmo iminente. De fato, o retrato fala, ele já está prestes a falar, e ele nos fala a partir da sua privação de fala. O retrato nos faz ouvir um falar antes ou depois da fala, o falar da falta de fala. E nós o compreendemos, ele nos comunica esse dizer, seu sentido e sua verdade. De maneira simétrica, desejamos entender a voz da ausência ou a ausência. Podemos carregar conosco

seu aspecto em uma fotografia, ver em um filme, no qual, aliás, pode estar associado o registro da voz. Mas a escuta disso resta sempre de outra ordem que não é da ordem da visão. A ressonância nos afina a uma ordem do sentido e da verdade, cuja essência difere da ordem visual do reconhecimento. O amor e o ódio sempre revelam a indigência do reconhecimento. Há na voz um ultrapassamento da identificação: uma participação no que a aparência apresenta, mas cujo som cruza a presença, a afasta dela mesma, e o envio repercute a uma distância muito íntima na qual se perdem as linhas de fuga de todas as presenças. No entanto, essa deiscência incisiva do visual e do sonoro não divide a imagem. Não separa a pintura e a música, para empregar essas categorias cômodas, mas precisamente suspeitas de se dobrar à divisão que se trata de embaralhar. Na imagem, o visual e o sonoro partilham um com o outro suas valências,¹ comunicam seus acentos. À voz, só falta a imagem. Todavia, e isso é decisivo, as modulações do sentido e da verdade só podem se anunciar graças a uma tal falta a cada vez crucial e imponderável desses acentos. É porque as artes se empenham em cultivar suas diferenças: não por faltar completude, mas, ao contrário, pelo excesso de profusão de uma partilha originária do sentido e da verdade. Cada uma das artes constitui a invenção ou a intensificação de um registro de sentido por exclusão dos outros registros: o registro privilegiado desencadeia, em sua ordem, uma evocação dos outros, segundo o que se poderia nomear uma proximidade contrastada: a imagem faz ressoar nela uma sonoridade do mutismo (a qual, quando ela é música, refletir nela uma visualidade do invisível). Essa axiomática geral das artes justifica e desqualifica em um mesmo gesto todas as tentativas de “correspondências”, assim como frustra por antecedência todas as armadilhas de uma “arte total”. Se há alguma coisa como um princípio da arte, é a sua não totalidade irreduzível: um princípio corolário abre entre as artes uma interminável ressonância mútua.

★

Mimesis e méthexis da imagem, está aí portanto o tema (que por hoje limitarei à “imagem” no sentido mais conhecido do termo, quer

¹ No original, *valences*. Optei por valência para tentar manter o duplo sentido presente na palavra francesa, que tanto se refere a equivalências quanto a valentia. (N.T.)

dizer, no sentido visual). *Mimesis* e *méthexis*: não no sentido de uma justaposição de conceitos a confrontar ou dialetizar, mas no sentido de uma implicação de uma na outra. Quer dizer uma implicação – no sentido mais próprio da palavra, um envolvimento por dobradura interna – da *méthexis* na *mimesis*, uma implicação necessária, fundamental e, de alguma forma, geradora. Que nenhuma *mimesis* não advenha sem *méthexis* – sob pena de não ser nada além de cópia, reprodução, aqui está o princípio. Reciprocamente, sem dúvida, não há *methexis* que não implique *mimesis*, quer dizer precisamente a produção (não reprodução) em uma forma de força comunicada na participação. Tratamos sempre da imagem sob o esquema transcendental da *mimesis*. Como se sabe pelos consideráveis trabalhos que acompanharam, nas últimas décadas, o deslocamento geral das práticas e das problemáticas da representação (artística, literária, conceitual e política), a *mimesis* não designa a imitação, no sentido da reprodução de ou em uma forma, e não designa tampouco a representação no sentido da constituição de um objeto diante de um sujeito – representação que responde à imitação no que o objeto deixa para trás de si, inimitável, o fundo obscuro da coisa em si, assim como sua “forma” se divide, se separando do fundo da matéria, ela mesma tanto restrita quanto expandida na sua compacidade impenetrável. A imitação pressupõe o abandono de um inimitável, a *mimesis*, ao contrário, exprime esse desejo. Em torno da *mimesis*, Platão inaugurou o interminável debate e mesmo o combate da filosofia com seu outro polimorfo, o mito, a poesia, o entusiasmo e também, no coração da intimidade da filosofia, um dos aspectos ou um dos sentidos de que é capaz o furor erótico. Platão não quer banir a *mimesis*, mas quer que ela seja regulada sobre o verdadeiro, sobre a Ideia e sobre o bem, quer dizer, sempre sobre isso que se mostra e que brilha de si, como o sol acima e fora da caverna. O inimitável deve se imitar a ele mesmo: ele deve, de si mesmo, de novo produzir o mesmo, o que forma a lei do mesmo se ele deve ser “mesmo”. Ele deve engendrar ou deixar se engendrar a partir de si, de novo, isso que de si se coloca e se conforma a si – quer dizer precisamente a Ideia, a Forma mesma, na medida da conformidade à si e em si. Ainda é preciso para isso o desejo – o desejo de abraçar a Ideia, como tão bem dirá Mallarmé. O desejo é requisito e é impossível porque o engendramento da conformidade implica a alteridade. A alteridade

constitui a diferença interna da Ideia, o fato de que a forma deva ser a forma *de* (do verdadeiro, do bem, do que quer que seja). A forma do fundo ou disso que está no fundo, se alguma coisa ao menos *está* nesse lugar, ou mesmo se é um *lugar*. Não é, em todo caso, um lugar dado, e de fato, como de resto se sabe, o *agathón* se situa ou se perde *epékêina tês ousías*. O desejo forma a diferença mobilizada (*différente*)² tanto como formação do fundo quanto como a forma em que o fundo pode fundar e vir a se fundar na forma.

Introduzo aqui uma marca necessária. Temos o hábito de separar com um ar desdenhoso as oposições da forma e do fundo. É um bom hábito, sob a condição, todavia, de sempre se pensar que a oposição não deve ser separada em benefício de uma indiferença dos dois, mas para melhor manifestar a incessante tensão que faz diferir um do outro, que sucessivamente dissipa o fundo na forma e dissolve a forma no fundo. O elemento dessa dissipação e dissolução se encontra nomeado em Platão como a *beleza*. A partir de então e até nós, a beleza é o nome da abertura que percorre um desejo. (Não a distingo aqui do sublime, se isso não designa nada além da necessidade da beleza

² Referência ao termo *différance*, proposto pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida. A letra *a*, aqui grifada por Nancy, distingue *différance* de *différence* (palavra francesa que designa diferença, só pode ser compreendida pela escrita). Essa impossibilidade de distinguir *différence* de *différance* pela linguagem oral, já que as duas palavras têm exatamente a mesma sonoridade, faz com que apenas pela escrita seja possível determiná-las. A noção de *différance* está ligada a um dos objetivos do pensamento de Derrida: questionar a superioridade da fala sobre a escrita. Ele mobiliza ainda outras quatro características da *différance*. A primeira seria a qualidade de diferir, adiar, prorrogar. Pela análise semântica do verbo *diferir* (do latim *differre*, em francês *différer*), Derrida chega à ideia de *différance* como temporalização, adiamento. Ou seja, *différance* pode ser atrasar, adiar, pode ser ação de remeter para mais tarde. Portanto, a *différance* pode ser entendida como algo que nunca acontece, como aquilo que sempre posterga, empurra para depois, desloca para o porvir. Nesse deslocamento se poderia afirmar que a *différance* supõe um constante processo de diferenciação. A *différance* está no jogo de remetimentos com o outro, jogo a partir do qual as referências são constituídas, num devir permanente em que a identidade fixa é substituída pelos efeitos de um processo contínuo de deslocamento. Derrida trata da *différance* como um enigma, como “relação com a presença impossível”. Por fim, Derrida também trabalha na *différance* a ideia de um movimento que produz diferentes, que diferencia – um movimento que seria parte integrante de todas as oposições de conceitos. Aqui, a *différance* adquire a característica de ser a raiz comum de todas as diferenças. Ou seja, a *différance* nada é em si mesma, mas aquilo que permite que tudo exista num (infinito) processo de diferenciação. (N.T.)

de ser mais do que a beleza, ser propriamente isso que se excede de fundo em forma e reciprocamente.)

★

A imagem dá forma a algum fundo, a alguma presença limitada no fundo em que nada está presente a menos que tudo aí esteja presente igual a si, sem diferença. A imagem destaca, difere, deseja uma presença dessa precedência do fundo segundo o qual, ao fundo, toda forma pode ser limitada ou enterrada, originariamente e escatologicamente informe tanto quanto informável. Assim, a *imago* romana é o aparecimento da morte, seu comparecimento entre nós: não a cópia de seus traços, mas sua presença como morte. (Se a *imago* se forma pela primeira vez, em princípio, uma máscara mortuária, é porque desde o momento da modelagem a *mímesis* modula a *méthexis* pela qual os viventes partilham a morte do morto. É a partilha da morte – sua força atroz e alucinante –, é a *méthexis* do desaparecimento que faz propriamente o modelo para a *mímesis*. A imagem é o efeito do desejo [do desejo que reúne o outro], ou melhor: ela abre espaço para isso, abre o escancarado. Toda imagem é a Ideia de um desejo. Ela é conformidade a si na medida em que “si” é um desejo, não um ente-posto. Aqui se anima verdadeiramente a *méthexis* da *mímesis*. Com a imagem, e apesar de não se reportar a ela como a um objeto, entra-se em um desejo. Participa-se – *meta* – da *héxis*, da tônica (*ékô*, *ékomais*, ter e se manter, se dispor, se juntar a...) e da tônica desejante, quer dizer, da tensão, do *tónos* da imagem. A disposição não é a de uma intencionalidade fenomenológica, mas a de uma tensão ontológica. A menos que isso não constitua, em definitivo, a verdade da primeira. Uma tensão, um tom, vibração entre a imagem e nós, uma ressonância e o pôr em marcha de uma dança. Voltaremos a isso.

Mas o desejo pressupõe seu prazer, e é assim que é preciso passar de Platão a Aristóteles. Esse último declara, como sabemos, que é natural ao homem ter prazer nas produções da *mímesis*. Para que se possa tratar de prazer, é preciso que esteja em jogo outra coisa além de um objeto de representação. Não temos prazer na percepção ordinária das coisas, não mais que na constituição e na identificação de suas representações. Mas tomamos a imagem, ou seria melhor dizer por um caminho contrário: isso que nomeamos “imagem” é aquilo com a qual entramos na relação de prazer. Primeiro, a imagem agrada, quer dizer, nos atrai

na atração de onde ela sai. (Nada poderá excluir de nenhuma estética nem de nenhuma ética da estética esse princípio do prazer que reina sobre os classicismos e que os romantismos e os simbolismos acreditam poder negligenciar. Nessa medida, as estéticas sem princípio de prazer estão também sempre ameaçadas de se pretender *mimesis* de Ideias puras, conformidade às noções sem tocar as emoções, mesmo quando querem agitar as almas...) Se digo que o desejo pressupõe seu prazer, não é ao olhar de uma satisfação a qual o desejo deveria conduzir. A pressuposição não é final ou teleológica. No desejo, o prazer se precede. Ele é prazer antecipador, *Vorlust*, para retomar a palavra de Freud, prazer antecipador do prazer final. Prazer de tensão, Freud também diz, antes do prazer do relaxamento por fim ao prazer. É conveniente notar, nesse ponto, que em Freud a questão do prazer se joga em paralelo e em quiasma, simultaneamente, sobre o registro sexual e sobre o registro estético. De uma parte e de outra, trata-se das formas (belas) ou das zonas (sedutoras) nisso que elas carregam no fundo (sexual) no qual, ou melhor, com o qual estas descarregam sua tensão. De uma parte e de outra, trata-se da “beleza”, aqui qualificada de estética e lá de erógena, sem que seja possível separá-las sem resto de uma na outra. (Para ser preciso, digamos que Freud também se embarace.) Deixando, todavia, Freud de lado por hoje, proponho somente considerar, se não a sexualidade, ao menos o motivo de uma erótica da imagem. Esse motivo resta sem surpresa. Ainda é preciso saber o que ele recobre.

★

O prazer da imagem não é aquele do reconhecimento, como se diz por vezes, ao menos não é o de ir procurar no conhecimento o efeito de um movimento mimético e *metéxico* do mesmo tipo daquele que analiso. Isso não é impossível (Freud nos ajudaria aqui, e mesmo Kant, assim como Platão). Por enquanto, fico com a distinção que coloca o conhecimento ao lado do objeto, da representação, ou mesmo, para usar um outro termo discriminatório, a *figura* antes da *imagem*. A figura modela uma identidade, a imagem deseja uma alteridade. O prazer da imagem é aquele que carrega o desejo pelo qual a forma e o fundo entram em tensão mútua, o fundo se elevando na forma, a forma se afundando no fundo. Ou melhor, esse prazer carrega o desejo pelo qual há a forma e o fundo, aquilo que abre sua distância ou essa força

em que, eu diria, ela faz *distinguir o fundo das coisas*. Por essa fórmula, tento reunir ao menos os seguintes valores: 1) que o fundo das coisas advém como tal – como fundo, “fundamentalmente” ou “ao fundo”, se ousar dizer – distinto, se destacando atrás ou para além todos os objetos, representações e figuras; 2) que esse fundo se separa, portanto, por sua distinção, das formas que se levantam sobre ele e se destacam dele, não se tornando nem tomando ele mesmo nunca propriamente uma forma, restando sempre ao fundo; 3) que esse fundo se apresenta, no entanto, ao mesmo tempo, como o fundo das formas que são tensionadas fora dele no seu *status nascendi*, assim como elas vibram imediatamente na iminência correlativa de um *status moriendi*, pelo qual elas deslizam de novo nele. Aqui, copio Blanchot (1955, p. 346): “A imagem, presente atrás de cada coisa e como a dissolução desta coisa e de sua substância em sua dissolução, tem também, por trás dela, esse sonho pesado de morte do qual viriam os sonhos. Ela pode muito bem, quando acorda ou quando a acordamos, nos representar o objeto em uma auréola luminosa *formal*; é com o fundo que ela está em parte ligada, com a materialidade elementar, a ausência ainda indeterminada da forma”. Continuo dizendo que há uma relação de ressonância entre a coisa que se dissolve e o elemento no qual ela se dissolveu: indefinidamente a “auréola formal” propaga no fundo as ondas concêntricas e evanescentes que ela faz levantar em sua formação. O fundo das coisas, ou a ressonância das formas: o tom, a vibração, a relação de vir e de se retirar que o sonoro parece isolar se reúne ou repercute no silêncio que a imagem reivindica. Assim fala o retrato que só falta falar (de maneira simétrica, o som suscita suas próprias imagens, já o indiquei, mas será preciso falar disso em algum outro lugar). Igual ressonância pode ainda ser compreendida assim: a vista nos apresenta suas visões diante e fora de nós sem que experimentemos o movimento pelo qual nosso olho vai procurá-las ou produzi-las (ou mesmo as duas coisas juntas), como também o movimento pelo qual, nos termos de Lucrécio, os *simulacra* das coisas se deslocam até nós. Para nós, a velocidade da luz é infinita, e o movimento do visível é instantâneo, assim como eram aos olhos de Descartes. O ouvido, ao contrário, desde o início nos aportou duas impressões específicas: de um lado, a distância a partir da fonte do som é mais sensível, assim como a propagação da ressonância; de outro lado, ele se apresenta entre alguns dos sons que podemos experimentar a

emissão por nós mesmos. Nos ouvimos ressoar, não nos vemos olhar. Aliás, é uma das propriedades ou uma das coincidências críticas do nascimento que faz surgir ao mesmo tempo a visão de fora e o ouvido do próprio grito. Por diferença na visão de um objeto, a tomada da imagem – ou bem a imaginação entendida como faculdade de tomar ou de produzir imagens – representaria uma visão operante à maneira de um ouvido: uma visão que experimentaria na *vista* (a *veduta*, o *Bild*, o *quadro*) o movimento de se elevar de mim e de retornar em direção a mim. Experimentando assim sua ressonância, a imagem formaria a sonoridade de uma visão, a arte da imagem uma música da visão. Ou ainda uma dança, se a dança constitui na ordem do corpo um movimento semelhante ao de colocar em ressonância. Para articular ainda de uma outra forma, proporia o seguinte: quando, segundo a fórmula de Kant, o “eu penso” pontual e vazio “acompanha as minhas representações”, trata-se da relação em que a visão é o paradigma (e quem pode valorar sob esse paradigma todos os regimes sensíveis e inteligíveis), relação da representação ou da figura ligada a um *punctum caecum*; mas, quando ressoa a ressonância – ela mesma partilhada segundo a escuta ou segundo a imagem ou segundo o passo de dança (para não falar aqui do gosto, do odor nem do tato) –, o “eu penso” agora está misturado ao que não é mais sua representação, mas sua ressonância. Ele não resta mais fixado sobre seu ponto, mas está exposto, pousado fora e voltando em direção a si, é literalmente *é-mu* não diante, mas na repercussão: não mais *punctum caecum* mas *corpus sensitivus*.

★

O que repercute e emociona é a *méthexis* da *mímesis*, quer dizer, o desejo de ir ao fundo das coisas, ou melhor, dito de outro modo, o desejo de deixar esse fundo subir à superfície. Desde que grava e pinta nas cavernas – no lugar de se contentar de olhar figuras e objetos, como queria Platão –, o homem não exerce outra coisa, ou não é ele mesmo exercido por outra coisa senão por esse seu desejo e prazer de ir ao fundo. Aí está toda a questão da arte. Não é, portanto, exato dizer, como Nietzsche, que a arte nos preserva de ir ao fundo ou à verdade; a arte nos faz sempre ir ao fundo, e o naufrágio, nesse sentido, é garantido. Mas ir para o fundo ou ainda ao fundo permanece uma fórmula enganosa se se supõe que o

fundo é alguma coisa, uma coisa única e uma por trás das outras. Ele não é fundo, em realidade, senão na medida em que as formas se estendem dele e sobre ele, se destacando dele mesmo, de sua inconsistente consistência. Assim como o corpo erótico não é um e não é “um corpo”, mas uma gama de intensidades em que cada zona torna-se um todo descontínuo dos outros, sem ser nenhuma parte da totalidade, como a imagem, o corpo imaginário, se poderia dizer (imaginal, se quisermos), ou o fundo das imagens não é um e não é “um fundo”. Ele também é descontínuo e se partilha indefinidamente – remodelando ou reunindo sem cessar a partilha – em zonas erógenas ou *eidógenas*. Cada *eídos*, aqui, é um *éros*: cada forma se junta a uma força que a mata. Não sendo nem fundo nem fundamento, isso que aqui nomeio o fundo forma para cada imagem seu surgimento, onde ela está só e inteiramente a si, embora sem outra unidade que não seja a da multiplicidade de sua superfície exposta. Mas é assim, no evento único da exposição múltipla, que ela é imagem e é bela. Mais ela bela, mais ela é forte, mais ela é súbita e total – e mais esse lançamento projeta sua unidade em explosões múltiplas, nunca inteiramente redutíveis a um fundamento nem de sentido nem de sensação. Nosso prazer é de gozar deste sobressalto pelo qual o fundo surge e se perde em formas e zonas. No mesmo presente – no sentido do instante e no sentido de dom – da imagem se expõe a condição de gozo e de verdade: uma abertura desmesurada, escapando a toda medida dada, não se medindo senão nela mesma. Quem gostaria de dizer, de fato, que tal tela, digamos *O toureiro morto*, de Manet (Fig. 1) é muito larga ou não tão clara?...; mas, sobretudo, quem gostaria de medir a pintura em relação a outra coisa que ela mesma, e à medida em que ela ressoa sobre si? Mas nesse ponto devemos dizer que cada regime de arte constitui precisamente a seu modo uma zona ou uma região deste prazer que surge dissolvendo a unidade de um fundo substancial ou de um princípio de razão em uma ressonância das formas estendidas sobre o vazio do fundo. A imagem representa, então, o regime próprio da superfície distinta do fundo, lá onde a sonoridade musical representa melhor um regime do fora e do dentro, enquanto que o corpo dançante teria o regime da tração, contração e atração. De um regime ao outro, há uma distinção inapelável, tanto quanto há

ressonância entre múltiplas ressonâncias. Isso que se nomeia “arte”, um termo muito indistinto, é essa ressonância das ressonâncias, essa refração das refrações entre zonas de emoção.



Figura 1 – Edouard Manet, *O toureiro morto*, 1864–1865.
Washington, Galeria Nacional.

★

Acontece aqui a mesma coisa que no sonho, considerando não ser por acaso que o sonho é um dos lugares eleitos pelo *éros*: não porque ele permitiria apaziguar os fantasmas, mas porque o *éros* tem ao menos certas propriedades do sonho. Assim, o fundo não se distingue da superfície – a saber, as visões discerníveis no sonho – e não cessa de agir como a presença e como a pressão de um fundo que não é visão, mas impressão no sentido mais dinâmico da palavra, ou mesmo *sentimento*, se é possível reunir sob essa palavra todos os sentidos de “sentido”, eles mesmos reunidos na potência da emoção. (Para tentar, numa provocação fugaz, outra palavra, eu diria que o sonho é o reino do *sensacional*... unicamente para sugerir que, ao contrário do que se acredita, nunca é tão fácil decidir entre o “impressionante” e o “espetacular”, entre o emocionante e o perturbador, entre o toque e a carícia...) Ora, esse fundo assim completo que faz superfície para o sonho dissipa sua unidade de fundamento (que só aconteceu como subtração, retirada) no mosaico das imagens que se pressentem contíguas e distintivas, esvaziando tanto as relações perceptivas quanto as lógicas, a favor de uma “substituição do ‘mesmo que’ em todas as relações” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 209). Isso é *também* aquele *mesmo* que essa outra coisa

e ainda essa outra. O *continuum* que se estaria tentando supor ao fundo se descontinua sem descanso nessa equivalência a cada vez substitutiva e contraída, permutativa e aglomerante. A polivalência da impressão – se poderia dizer: da impressão expressiva – que borra as figuras e que a distância da consciência desperta (essa distância que lhe permite uma profundidade de campo da qual o sonho é desprovido como imagem), interdita que haja “um fundo” e responde, ao contrário, a uma fórmula como a de Blanchot: “A profundidade não é senão a aparência que escapa”. Poder-se-ia dizer igualmente que a consciência desperta dispõe de uma profundidade de campo, enquanto a consciência ou a impressão do sonho, e da imagem, consiste ela mesma na superfície sobre a qual a profundidade vem flutuar em reflexos movediços. (Daí, uma vez mais, que só se possa soçobrar – sem ir a pique, senão à flor da imagem.) A aparência que escapa designa a impossibilidade de parar em uma figura, uma presença de significação (isso é aquilo, isso quer dizer aquilo). Para Freud, o sonho escapa da possibilidade de uma significação última, ou primeira, nesse “umbigo do sonho” cuja metáfora induz o tema de um corte com um fundo matricial ou ainda com um enraizamento a favor disso que Freud designa como o *mycelium*, em que o desejo do sonho surge como um cogumelo. O *mycelium* é o tecido infracelular, filamentosos, no qual se forma o caule do cogumelo. A imagem do sonho se forma à maneira desse cruzamento imprevisível, errático e parasitário, e não por um processo orgânico autônomo e completo. O surgimento das imagens duplica seu deslocamento em um fundo incerto, onde não se fixam as sementes, mas onde reagem as proximidades, onde se produzem os contágios, onde repercutem os ecos. Quanto mais uma imagem se abre e se eleva, mais se (a)funda. O que está em jogo não constitui nem uma presença para adiante, nem uma ausência por trás. É uma ausência interminável que vem e volta à presença, na inconstância com a qual a imagem nos toca, nos golpeia e, como se diz, nos fascina, quer dizer na onda de sua profundidade que produz superfície. A *méthesis* acontece na fascinação. Não é uma espécie de hipnotismo, que, por sua vez, suspenderia o mundo da percepção e do sonho a favor de uma seca injunção significativa (como acontece a uma figura dominante na identificação alucinada). É, ao contrário, a participação em um mundo diante do qual não sou mais o sujeito de um objeto, nem me abandono como objeto a um sujeito fantasmático:

mas me torno eu mesmo em um momento da moção geral do mundo, eu mesmo em um momento de economia geral dos sentidos, dos sentimentos, dos significantes. Essa economia, essa comunicação, essa partilha, é isso que faz a imagem. É o que me conduz a ela ao mesmo tempo que ela penetra em mim. Neste arrombamento, afastamento e aproximação ao mesmo tempo, estranhamento na intimidade – ressoa o *tónos* da imagem, seu timbre, seu murmúrio, seu barulho de fundo, sua atração para uma linguagem que seria destinada a permanecer um sonho de linguagem: no qual o sentido seria dado como a contiguidade e o substituível indefinido das formas e das zonas da imagem, pelo jogo nos quais ela entra em ressonância com si mesma. O “barulho de fundo” constitui em definitivo a tônica, a estrutura e a matéria mesma do fundo: já que ele não é nem suporte, nem fundação, nem fundamento, o fundo das formas é feito do sussurro de sua tessitura. Ainda não uma fala, portanto ainda não propriamente um “outro”, e no entanto não eu sozinho comigo mesmo. Mas um fora a que a imagem me expõe como vindo do mais profundo em mim que eu mesmo. E esse fora suspende até o contínuo da linguagem: o ritmo, o escande. Calo-me, à maneira e sob a pressão da imagem. Ela me atira no ritmo que imprime no sentido ao cortá-lo e ao abri-lo ao novo. À sua maneira, ela fala: fala sobre um único plano, na sua superfície, sem remeter em direção a um fundo de significado. Mas, sobre esse plano único, ela reverbera seu próprio fraseado – faz explodir essa forma de *ékphrasis* que pulsa o som na superfície em vez de vir repousar sobre ela.

★

Falemos então agora de uma imagem. Considere-se este quadro de Cézanne, *Jovem diante da morte*, que data em torno de 1895 (Fig. 2). É uma imagem silenciosa, já que ao mesmo tempo é uma imagem do silêncio: tanto a do crânio quanto aquele sobre o qual se fecha com tédio e melancolia a boca do jovem. Por essas marcas, a imagem exala ou exsude o silêncio, assim como ela o faz ainda pela presença de livros e de papéis – palavras fixadas, fechadas – e pela clausura geral do lugar, sem saída, em um espaço confinado pelo tecido que corta as linhas de fuga do ângulo da peça, que se adivinha na posição da mesa e no pedaço de rodapé visível abaixo, à direita. A exemplo de todas as *vaidades*, esse quadro parece expor a imagem de um silêncio último como uma

destinação privilegiada da pintura, que ela assume para intensificar o silêncio da imagem, em vez de contorná-lo. Poder-se-ia dizer aqui não “a ele só falta falar”, mas “ele dá a entender sua falta de fala”.

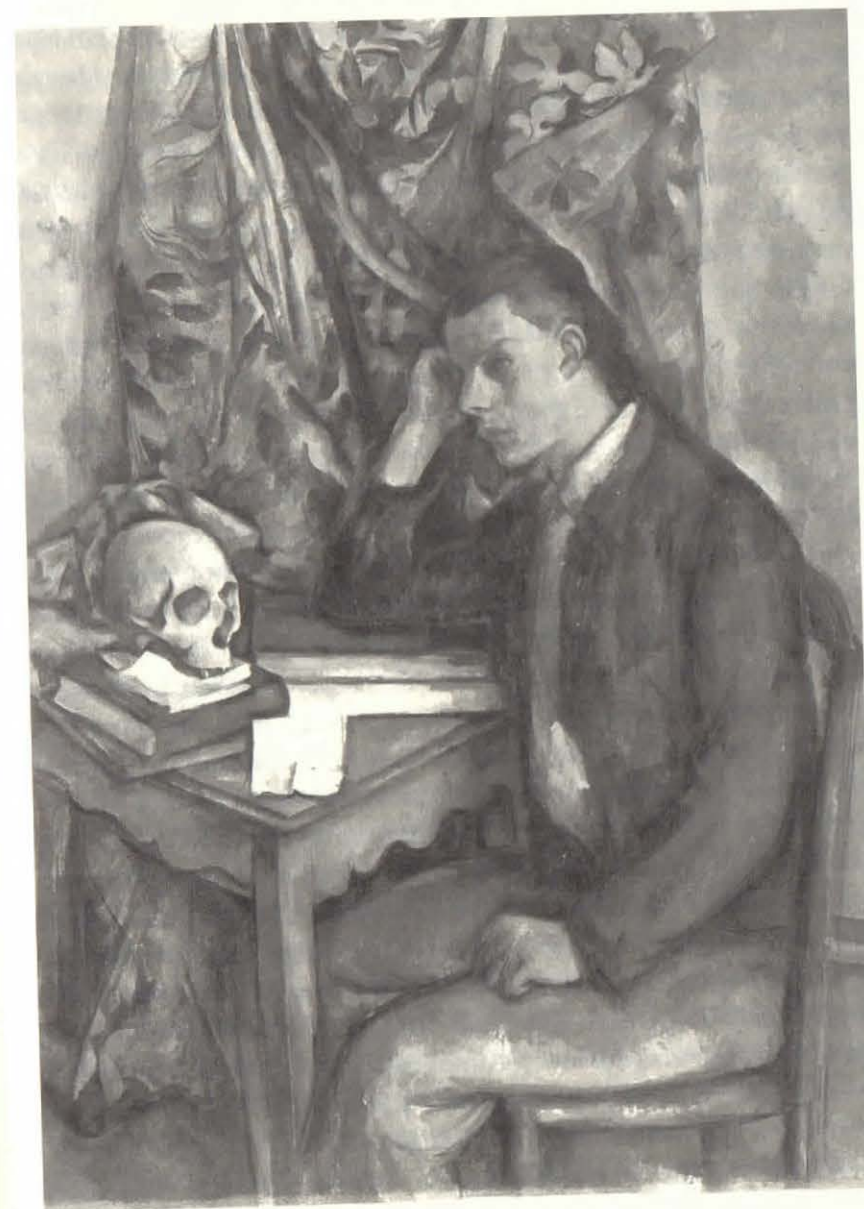


Figura 2 – Paul Cézanne, *Jovem diante da morte*, c. 1895-1896
Meryon, Fundação Barnes

A imagem mostra que não há nada a dizer, que tudo já foi dito e apagado, assim como se pode ver na folha pousada sobre a mesa e na página do livro dobrada sob o crânio: nem um nem outro mostram nada escrito. Menos que nunca, seguramente, há necessidade de escrever, já que conhecemos isso que pode ser traçado: as palavras como *vanitas* e *memento mori*, ou outras ainda que já lemos sobre tantas pinturas antigas de *vaidades*. As palavras já estão lá, silenciosamente loquazes por toda uma tradição que Cézanne cita e recita. (Indico essa passagem: em Cézanne, a citação e a recitação do crânio é frequente, embora seja mais frequente sem a conjunção de um personagem, o que faz desse quadro uma exceção. Mas não é uma questão para mim estudar o tema da *vanitas* de Cézanne.) Só por sua natureza de citação, a imagem já dá a entender alguma coisa. Faz ressoar, já que a palavra eclesiástica, *vanitas vanitatum*, só pode ressoar porque é mais pronunciada que escrita, pronunciada em sua escrita, endereçada e lançada como uma advertência, uma munição, um aviso e um apelo, como uma convocação a meditar sobre a inconsistência do mundo. Mas, ao mesmo tempo, essa ressonância – que sublinha a duplicação da palavra em genitivo de si mesmo, “vaidade das vaidades” – repercutindo como um eco e, portanto, como uma voz prestes a se perder se repetindo, já que ela é sim, manifestamente, a recitação tardia de uma citação já muito frequentemente presente na história da pintura. A tela faz, portanto, também ecoar essas palavras com o sentido de “pintura das pinturas da vaidade”... Ao menos ele não precisa também discernir a conhecida frase de Pascal, “que vaidade da pintura”... Essa recitação é manifesta, é o que estabelece o terno moderno do jovem. Ele produz um contraste sublinhado com o arcaísmo da instalação do crânio e dos livros. Sobretudo, esse jovem não é somente moderno, ele não é também um desses jovens aristocratas que se encontra nas cenas arquetípicas do gênero. Antes um camponês, um homem do povo, como sempre em Cézanne. (A hipótese segundo a qual se trataria de Paul, o filho de Cézanne, permanece sem indício comprobatório.) É preciso compreender que ele foi instalado, ele também, com o crânio, pelo pintor. Esse último assinala seu estar em cena e nos faz saber que evoca a história da pintura. Essa *evocação* é um novo elemento de ressonância: a ela só falta a voz do pintor, dizendo, aqui a pintura,

isso que ela faz, isso que ela não é mais, como ela é eco dela mesma, como ela repercute para nós. É também porque ele pendurou uma cortina que cita e recita o véu ou o drapeado cuja queda ornamenta tão frequentemente o fundo do quadro clássico. (Mais precisamente, talvez seja permitido evocar Vermeer. As formas e as cores de muitas de suas cortinas podem ser sugeridas aqui.) Essa cortina abre e fecha ao mesmo tempo o quadro com sua própria tela ornamental. Fecha seu espaço em direção ao fundo – elimina o fundo para colocar na frente esse fundo drapeado pelo qual delimita como o espaço da apresentação, e, no mesmo movimento, o tecido se desdobra e se redobra, empresta seu volume ao fundo do quadro, suspende esse fundo e o carrega para frente, tornando-o tão sensível quanto o fundo. Tornar o fundo sensível vem a ser afundá-lo e levantá-lo ao mesmo tempo, aproximá-lo de nós ao recolhê-lo ou ao dobrá-lo, de maneira que sua proximidade se afaste, fazendo superfície, e que dessa maneira a tela entre em ressonância com ela mesma. Ora, esse drapeado constitui assim também, com seus motivos florais, o recordar da pintura – considerada como arte das imagens – sobre a qual contrastam os lisos azul, branco e bege do primeiro plano. As flores do drapeado simultaneamente recordam a pintura e a remetem ao fundo, fazendo repercutir na flor da imagem essa questão muda: onde está a pintura? Onde estou eu com a pintura?

★

Aqui a imagem ressoa ao mesmo tempo como citação de uma cena clássica e como imagem que se forma por si. A primeira ressonância se dá expressamente em eco, ela deixa murmurar um propósito simultaneamente distinto e indistinto segundo o qual uma época da pintura passou, uma outra se inventa, sem que, no entanto, seja permitido decidir se é com alegria ou com arrependimento que se tem esse propósito. A segunda ressonância por ela também afastada, não no tempo, mas no espaço: as tintas pastéis da parede, visíveis de uma parte e de outra do drapeado, até fazer voltar essas mesmas tintas ao primeiro plano, sobre o joelho esquerdo da calça comprida. Essa segunda ressonância repete a primeira e a anula ao mesmo tempo: na história da pintura ela substitui – ou ainda, supõe, como um fundo sempre mais antigo

– a repetição de um gesto único, mais velho, mais jovem que toda pintura definida, para tirar o fundo dele mesmo, guardando-o, se se pode dizer, sua força e sua fuga do fundo. A imagem coloca o fundo em ressonância, incansavelmente, e para isso se coloca ela mesma em ressonância com sua história, aí está o que é dito. Mas, precisamente, não é dito. Isso passa pelo silêncio da morte, o silêncio dos livros e o silêncio daquele que interpreta diante nós ao mesmo tempo a cena da *vaidade* e a cena do pintor que pinta sua própria cena. Homem silencioso, o olhar perdido em uma distância que ele encontra, divergindo dele, aquele no qual se afundam as órbitas vazias. Mas, se escutamos esse silêncio, como nos convida a orelha bastante visível, desenhada e colorida de um jovem, essa orelha voltada em direção aonde frequentemente, nos clássicos, é um olhar que nos é lançado, então podemos perceber o que ressoa. Então nosso olho começa a entender. Não somente a palavra ou o grunhido expresso pela mandíbula ossuda que morde e mastiga o papel. Sem nenhuma dúvida, a palavra moribunda se repete em Cézanne, cujo pensamento sobre a morte se acentua nesses anos. Mas ao mesmo tempo repercute uma outra ressonância ainda, que dá à primeira seu próprio timbre, os harmônicos ou as modalidades da ressonância. Isso que ressoa assim não é outra coisa senão a pintura ela mesma. As formas da cor e do desenho mobilizam o desejo, o prazer desejante de um fundo cuja consistência não é, em definitivo, o contorno da figura, mas o murmúrio da imagem. A propósito de outro quadro da mesma época, outro jovem triste de colete vermelho, Meyer Shapiro evoca “a sonoridade das cores”. Aqui a sonoridade é mais surda, mas nem por isso menos audível. É um ferimento na pintura, em suas dobras pesadas e em suas fendas, suas fissuras, sobre suas rachaduras desfraldadas até o chão, sob a mesa, enquanto outras dobras e quedas respondem ao redor do crânio, tanto quanto a rigidez do pescoço pensativo. A tela se ordena em um murmúrio do tecido frisado. É esse ferimento que Breton (1987, p. 240) entendia quando escreveu, a propósito desse quadro: “A inquietude metafísica cai sobre o quadro pelas dobras do drapeado”.³

³ Agradeço a Claire Margat, que me indicou essa passagem. (N.A.)

A palavra “ferimento” se partilha aqui com exatidão entre seu valor sonoro e seu valor têxtil e tátil. O silêncio da tela aflora nessa fricção de tecido que faz contraponto ao esboço ainda mais discreto, impreciso, desbotado da malva e dos verdes pálidos do fundo e da calça comprida. Entre os dois, e como religados pelas trilhas brancas, as linhas duras do *caput mortuum* e o azul noturno de uma roupa de tecido rígido.

★

A ressonância dessa imagem é tão sonora quanto visual e ressoa tanto na ordem do sentimento quanto na ordem da ideia. Mas esse ferimento da alma e da cor juntos é fricção de um sentido contra o outro, uma mistura do sonoro no visível. Essa fricção mistura e trança os fios, os filamentos como o *mycelium* do desejo do sonho (desejo do sonho, é preciso tomar esse genitivo por seu duplo valor). A consumação do desejo não é uma descarga final, mas ainda mais desejo, na ascensão da imagem em seu próprio elemento e sua própria ressonância. O elemento próprio – o “imaginal” – é da ordem do visível pelo tanto que esse visível se fricciona e se fere contra ele mesmo, entra em relação e em reflexo com ele mesmo. Não se pode parar no visual mais que no auditivo: se está suspenso lá onde um é tocado pelo outro, sem nunca se transportar. Dever-se-ia somente dizer: um ritmo o outro. Ou ainda: o ritmo é sempre isso, uma ordem sensível que se interrompe e ressoa de um outro (ou do outro, em todos os sentidos). Segundo Freud, o umbigo no qual se perde a articulação significativa é igualmente aquele por onde passa o fio de Ariane, que forma o cordão umbilical (FREUD, 1999, v. XV, p. 26), a visão de um nascimento tortuoso através dos meandros do labirinto. Condensando, de minha parte, as imagens, misturarei esse fio aos filamentos do *mycelium*, em direção ao qual conduz e no qual vai se perder o fio de Ariadne (para Freud, o fantasma de um nascimento anal, intestinal). Esse é o monstro no fundo obscuro do labirinto. O *monstrum* constitui um signo prodigioso. O monstro do labirinto é a besta nascida de um desejo prodigioso pelo animal, quer dizer, pelo fundo tenebroso do desejo ele mesmo. Nem sequer do desejo, para dizer a

verdade, mas da possessão, do *conatus* potente pelo qual, bem antes de Pasífae, um primeiro pintor fazia surgir, fazia brotar um touro no fundo de uma gruta, à luz de filamentos oleosos. O mugido silencioso que ressoa então se repercute desde os séculos e desde as salas mais escondidas do labirinto até aquele que desenrola o fio, a meia-irmã do Minotauro. O nome de Ariadne pode ter, entre outros, o sentido de “muito claro”. E como se sabe, o nome próprio de seu irmão não é seu sobrenome de monstro, mas *Astérion*. Se lembrarmos que Ariadne carrega a luz da coroa boreal, torna-se compreensível que tudo aqui repercute de astro em astro, como esse “desastre obscuro que carrega a luz”, sobre o qual Blanchot (1980, p. 17 e 27) diz ainda que “recoloca o silêncio ordinário, aquele no qual falta a palavra” (como se diz banalmente do retrato) “por um silêncio à parte, à distância, no qual é o outro que se anuncia em se calando”. Ariadne e o Minotauro compartilham a obscuridade, o fundo da luz, o dentro como fora absoluto, a mãe, o ventre sem fundo que, contendo sempre um outro à maneira da vaca-simulacro no ventre em que Pasífae dissimulou a si. Esse ventre ressoa do irmão à irmã, do monstro à luz. A presença do mais profundo vem repercutir no mais perto, e o mais surdo vem bater no mais luminoso. *Fort-da*, tal é o batimento sonoro no qual Freud reconhece o jogo disso que ele chama de *Vorstellungsrepräsentanz*, o lugar-tenente da apresentação da ideia ou da imagem da mãe. A batida vocal tem lugar nisso que não tem lugar e que propriamente não tem lugar. O-a, Minotauro-Ariadne, *memento-vanitas*, o monstro e a imagem, o monstro na imagem. O rosto de um repercute o mugido do outro, e a *mímesis* tem seu ventre ou sua garganta na *méthexis*.

Referências

- BLANCHOT, M. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, M. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969. [*A conversa infinita*. 3 vol. São Paulo: Escuta, 2001.]
- BLANCHOT, M. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. [*O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.]

BRETON, A. *L'Amour fou*. Paris: Gallimard, 1976. [*O amor louco*. Lisboa: Estampa, 2006.]

FREUD, S. *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1999. [*Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2009.]

MERLEAU-PONTY, M. Notes de cours sur le rêve. In: *L'Institution: la passivité*. Paris: Belin, 2003.