

# Uma síntese paródica da história da arte

89

**Manuela Quadra de Medeiros<sup>1</sup>**

*Nadie abriere o cerrare alguna puerta  
sin honrar la memoria del Bifronte,  
que las preside. Abarco el horizonte  
de inciertos mates y de tierra cierta.*

*Mis dos caras divisan el pasado  
y el porvenir. Los veo y son iguales  
los hierros, las discordias y los males  
que Alguien pudo borrar y no ha borrado  
ni borrará. Me faltan las dos manos  
y soy de piedra inmóvil. No podría  
precisar si contemplo una porfia  
futura o la de ayeres hoy lejanos.*

*Veo mi ruina: la columna trunca  
y las caras, que no se verán nunca*

Jorge Luis Borges, *Habla un busto de Jano*

O objetivo deste trabalho é montar, à maneira do que fez Aby Warburg em seu projeto Atlas Mnemosyne (1924-1929), uma “mesa” entre imagens e palavras, a partir de duas pinturas que nos chegam pela linguagem – e não pela visão – a fim de relacioná-los com uma certa “história da arte do Ocidente”. Trata-se de duas telas – intituladas

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura pela UFSC, bolsa CAPES.

“Janela bifronte” e “O touro Mira-Espejos” – que são, de certa forma, descritas no livro *Rede* (2014), da escritora brasileira contemporânea Paula Glenadel. Para que possamos, de alguma maneira, ver essas pinturas, é preciso, em primeiro lugar, evocar a faculdade da imaginação. Georges Didi-Huberman, ao refletir sobre o trabalho de Aby Warburg, no livro *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, vai dizer que o motor do atlas é justamente a imaginação: “[...] a imaginação, por mais desconcertante que seja, nada tem a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Pelo contrário, concede-nos um conhecimento transversal, graças ao seu poder intrínseco de montagem, que consiste em descobrir [...] vínculos que a observação direta é incapaz de discernir” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 13). Didi-Huberman, em seguida, traz uma citação das “Notas sobre Edgar Poe”, de Baudelaire, na qual este afirma que a imaginação “[...] apreende, para além de métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 13). É também de Baudelaire o texto “A rainha das faculdades” (1859), em que o autor relaciona a imaginação com todas as outras faculdades, pois “[...] ela toca todas as outras; excita-as, envia-as ao combate” (BAUDELAIRE, 2018) e, ainda, “[...] cria um mundo novo [nouveau], produz a sensação do absolutamente novo [neuf].”. Desse modo, é pelo poder de montagem da imaginação, por sua possibilidade de criar um conhecimento transversal e de criar um mundo novo, que essa faculdade é evocada aqui antes de tudo, pois pretendo analisar pinturas que figuram em um livro de poesia de modo a abrir “[...] relações íntimas e secretas entre as coisas”, pois, ainda citando Didi-Huberman, “[...] a imaginação aceita o múltiplo e renova-o sem cessar, a fim de aí detectar [...] novas «correspondências e analogias», que serão por seu turno inesgotáveis, como inesgotável é todo o pensamento das relações que uma montagem inédita será sempre suscetível de manifestar.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 13).

O livro *Rede*, de 2014, é um livro sem gênero definido que traz a menção POESIA quase que como um subtítulo, mas que é escrito em forma de peça de teatro, como uma “ficção crítica”, segundo a própria autora, Paula Glenadel. Esse excesso de caracterização já nos indica que Paula Glenadel não busca uma “poesia pura”, mas ainda inscreve seu livro nos limites do nome “poesia” e de tudo o que ele implica. O livro é composto por 21 “cenas” nas quais falam e agem diversos personagens. Para este trabalho, focarei na cena IX, intitulada “O

Nefasto” – cena da qual participam Judas Nefasto, o personagem pintor e performer, e a personagem chamada Psiquê. A didascália da cena nos diz que ela se monta a partir de “Judas Nefasto lendo para Psiquê o catálogo da galeria onde suas obras serão expostas”. E o diálogo entre os personagens segue:

Judas Nefasto – “Título: Janela bifronte (20 x 20 cm, acrílico s/ tela)

Nesta tela de reduzidas dimensões, o artista elaborou uma composição de duas figuras gêmeas do embotamento e do abatimento que poderíamos designar, talvez, como ‘O Despistado’ e ‘O Desdichado’, em função da expressão predominante na face de cada um. Aqui e ali sobrenadam rastros de Goya ou de Dalí. Acolá o jogo de volumes remete ao impulso sombrio e luminoso dos mestres maneiristas. A legenda da faixa que os gêmeos seguram indica ‘J’ATTENDS COMME UN ÉVÉNEMENT’, misteriosa inscrição que coloca toda a tela em estado de absoluta iminência, contrastando violentamente com a desolação dos dois. Talvez o acontecimento tão esperado entre pela janela, única abertura visível na composição. O potencial criador de Judas Nefasto se iguala apenas à sua capacidade de realizar uma síntese paródica de toda a história da arte do Ocidente.”

Psiquê – Você gostou desse texto?

Judas Nefasto – Gostei, mas eu prefiro o outro. Talvez porque afinal eu goste mais do outro quadro, também.

Judas, *lendo* – “Título: O touro Mira-Espejos (50 x 100 cm, óleo s/ tela)

Nesta tela, o artista traz o touro miúra como correspondente animal do mito de Narciso, afogado no espelho de sangue escuro que cobre a parte inferior do quadro e ameaça invadir o espaço do espectador. Quem mira quem?, parece indagar displicentemente o touro, um segundo antes de acordar para uma outra realidade.”

Eu nunca pude esquecer o nome desse touro, escrito numa placa colada abaixo da sua cabeça cortada e empalhada, com a data da sua morte também, que vi dentro de um bar espanhol. (GLENADEL, 2014, p. 35-36).

O “sobrenome” ou “segundo nome” do personagem pintor, que também dá título à cena, é o adjetivo nefasto, que vem do latim *nefastus* ou *nefaris*, palavras relacionadas àquilo de que não se deve falar. Seu primeiro nome, Judas, nome do conhecido traidor da bíblia, também vem reforçar essa ideia sobre algo do qual não deveríamos falar – uma maneira de colocar em jogo as relações entre autor e obra,

dando voz para um catálogo de exposição e não para as “intenções” do pintor. Além disso, ele mantém um diálogo com a Psiquê, que podemos compreender como um diálogo – quase um monólogo – com sua própria memória, com seus próprios sintomas.

A descrição da primeira pintura revela-a, pelo potencial criador do artista, como uma espécie de “síntese paródica de toda a história da arte do Ocidente” ao mostrar, ao estilo dos maneiristas, mas com rastros de Goya e Dalí, por meio do jogo de volumes feito com luz e sombra, dois gêmeos de feições desoladas segurando uma faixa que descreve seu estado de iminência, esperando como algo que espera por acontecer. Os gêmeos, espécie de imagem do espelhamento de si em outro, que garante um ver-se vendo, mas ver-se enquanto outro, estão em uma espécie de suspensão do tempo, esperando um evento acontecer, esperando o puro acaso do encontro com o desconhecido. Evento que, aparentemente, só poderia chegar pela janela, a “Janela bifronte” que dá nome à tela, manifestada como uma (dupla) abertura imprevisível por onde a ação ficcional pode se desdobrar. No dicionário, “bifronte” aparece também, no sentido figurado, como algo que parece ser o que não é, algo traiçoeiro. Ou seja, a abertura, dupla ou falsa, permanece no indecível, também em estado de iminência. Mas Judas Nefasto, o pintor, prefere o outro quadro que vai figurar sua exposição, uma tela de dimensões maiores chamada de “Touro Mira-Espejos”. Sendo uma espécie de animalização de Narciso, o touro olha a si mesmo em um espelho de sangue que quase invade o espaço do espectador. Mas afinal, qual seria o espaço do espectador? O próprio touro parece questionar isso, ao, segundo a descrição, trazer a indagação “quem mira quem?”. Ao mesmo tempo, o touro olha-se nesse espelho de sangue enquanto olha para o espectador, que, por sua vez, olha para o touro olhando-se no espelho de sangue. O espectador é como que colocado diante de um olhar animal a fim de, quem sabe, perceber a sua própria animalidade.

Antes de me deter nas possibilidades de desdobramentos do texto das imagens, gostaria de chamar a atenção para a escolha das palavras do catálogo da galeria, que não trata as pinturas como “quadros”, mas que as nomeia como “tela” ou “composição”. Ainda que tela possa ser entendida como sinônimo de quadro, ela nos parece um pouco mais “aberta”, estando relacionada mais com um suporte para a imagem do que como um fechamento, como a palavra quadro

pode sugerir. Também no livro *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, Didi-Huberman busca diferenciar o que seria um quadro e o que seria uma mesa a fim de pensar justamente no que consistia o movimento de estudo de Aby Warburg, a partir, principalmente, das mesas de adivinhação e de sacrifício dos povos primitivos. Diz Didi-Huberman que “[...] o quadro é uma obra, um resultado onde tudo à partida se encontra consumado; a mesa, por seu turno, um dispositivo onde tudo poderá recomeçar novamente. Um quadro pendura-se nas paredes de um museu; uma mesa reutiliza-se sempre para novos banquetes, novas configurações.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 54). A mesa teria, portanto, a função do que o autor chama de campo operatório, “[...] um lugar determinado [...] com a capacidade para propiciar o encontro de ordens de realidades heterogêneas e, assim, tornar esse encontro num lugar de *sobredeterminação*” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 47). Ou seja, a mesa, enquanto campo operatório, é o lugar da heterogeneidade, da montagem, da disparidade e da metamorfose, uma área que possui “[...] suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar várias coisas cujos vínculos não são evidentes. E para fazer desses vínculos, uma vez encontrados, os paradigmas de uma releitura do mundo.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 47). O quadro, principalmente em uma noção clássica da história da arte, do que poderíamos chamar de “História da arte com letra maiúscula”, teria como pressuposto a unidade visual e a imobilização do tempo. Enquanto na mesa, ao contrário de qualquer unidade, “[...] espaços e tempos heterogêneos não param de se encontrar, de se confrontar, de se cruzar ou amalgamar”, formando assim um lugar de convivências inesperadas.

Dito isso, é importante perceber que não estamos diante de quadros quando buscamos imaginar, analisar e relacionar essas duas pinturas feitas de palavras. Em primeiro lugar pois não se trata, nem em “Janela bifronte” nem em “O touro Mira-Espejos” da representação de uma unidade visual ou da imobilização de um tempo. Pelo contrário, ambas as imagens parecem apontar para uma espécie de fora, evocando outros tempos e outras imagens. As pinturas conjuram, por exemplo, Goya, Dali e o mito de Narciso – e isso só para ficar nas relações evidentes. Em segundo lugar, não diria que se tratam de quadros também pela maneira como essas imagens chegam para nós. Não há uma efetiva, ou objetiva, descrição das imagens, temos apenas algumas pistas de suas composições. Além disso, as imagens nos chegam por

meio da narrativa do que poderíamos chamar de um suplemento da obra, que é o catálogo de uma exposição.

A questão do suplemento como um dentro-fora da obra é discutida por Jacques Derrida no livro *La vérité en peinture* (1978), no qual Derrida estuda o *parergon* e sua relação com o *ergon* – a obra –, enriquecendo a discussão dos limites da obra, ou do dentro-fora da relação entre uma obra e de seus suplementos. Derrida faz uso de três exemplos para problematizar a questão: as vestimentas das estátuas, as colunas de um templo e a moldura das pinturas. Segundo Derrida,

Un *párgon* se ubica contra, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje, el a-bordo. (DERRIDA, 2005, p. 65)

O *parergon*, esse suplemento é, portanto, um certo fora da obra que participa da obra. O *parergon* desestabiliza os limites entre o dentro e o fora do *ergon* a ponto de não ser mais possível distingui-los. O suplemento “texto de catálogo de exposição”, assim, participa do campo operatório das imagens e, por isso, exerce certa força sobre a obra, sendo capaz de transformá-la. Em resumo, as telas chegam até nós como blocos de significados, como se as imagens estivessem em pedaços e a linguagem recuperasse apenas fragmentos delas, não havendo a possibilidade de ver a totalidade ou de conceber uma unidade visual para essas composições.

Partiremos, enfim, para a tentativa de analisar a primeira dessas composições, a pequena tela intitulada “Janela bifronte”, pintada, segundo o catálogo, com tinta acrílica em um pequeno suporte de 20 x 20 cm. Seu título, suas dimensões e o material utilizado são as únicas descrições, digamos, mais objetivas do quadro, que dão conta da sua materialidade para além das palavras. Todo o resto, como, por exemplo, a disposição das figuras dos gêmeos e da janela, onde elas estão colocadas na tela, a intensidade das cores, o estilo das pinceladas, a questão da luz e da sombra, todo o resto já nos chega em ruínas, a partir de rastros de Goya, de Dali ou de um estilo maneirista. O título da obra e a figura dos gêmeos já parecem deixar claro que não há uma unidade. Pelo contrário, está latente a ideia de uma duplicidade, de

uma ambivalência, de heterogeneidade, portanto. A escolha das palavras para descrevê-los e para nomeá-los – que, lembrando, fazem parte de um suplemento da obra, de uma espécie de depois da obra que age sobre a obra – serve para nos causar estranheza, visto que palavras como “embotamento” e “desdichado” não são palavras de uso comum na língua portuguesa, embora façam parte dela. Ainda que as figuras gêmeas carreguem certa semelhança por excelência, as palavras usadas para descrever suas feições de desolação e as palavras escolhidas para nomeá-las não são as mesmas, em um movimento de trazer a diferença para a semelhança, ou o estranho para o familiar.

Segundo o dicionário do *Google*, a palavra “abatimento” conta com oito entradas de definições, entre elas “lançamento por terra, derrubada, abate (abate de animais ou de árvores)”; “redução, diminuição ou desconto em valor, preço, intensidade, altura etc.”; “diminuição ou perda de força física; enfraquecimento, definhamento”. Independentemente de um único significado (sempre impossível), há em comum o sentimento de perda, de falta, de morte, enfim. Estar abatido é estar às voltas com uma certa morte em vida. Já “embotamento” encontra-se no dicionário apenas como verbo “embotar”, que também está relacionado à perda, mas a uma espécie de perda por excesso, como mostram os exemplos retirados do dicionário: “tirar ou perder o gume; rebotar(-se). ‘o excesso de uso embotou a navalha’; ou “tirar ou perder o vigor; enfraquecer(-se). ‘a idade avançada embotou sua memória’”. A partir desses exemplos poderíamos afirmar que a figura do embotamento figura um acúmulo de tempo que enfraquece a memória do tempo, ou um acúmulo de uso que enfraquece o próprio uso.

Em seguida no texto do catálogo temos a possibilidade de nomeação das figuras gêmeas com nomes próprios – mas que vem acompanhada de um “talvez”. Em função da expressão facial dos dois, talvez eles pudessem ser nomeados como “O Despistado” e “O Desdichado”. Ainda pensando nas possibilidades de significados das palavras, “despistado” seria alguém tolo, bobo, sem noção, enquanto “desdichado” seria alguém azarado, miserável, infeliz – palavra esta que é mais comum em espanhol do que em português, talvez trazendo um elemento estrangeiro para a nossa imaginação. “El desdichado”, de fato, nos leva a pelo menos um poema com esse título, de Gérard de Nerval, de 1854:

“El desdichado” de Gérard de Nerval

Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,  
 Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:  
 Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé  
 Porte le Soleil noir de la Mélancolie.  
 Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,  
 Rends- moi le Pausilippe et la mer d'Italie,  
 La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,  
 Et la treille où le pampre à la rose s'allie.  
 Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?  
 Mon front est rouge encor du baiser de la reine;  
 J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...  
 Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Archéron:  
 Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée  
 Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.  
 (NERVAL, 1999, p. 365).

96

Não iremos nos deter na discussão e análise do poema, visto que ele é como que um desvio no caminho – ainda que tortuoso – que estamos tentando abrir para poder percorrer. O que nos interessa pensar aqui é a relação da figura do desdichado com a melancolia, que está presente no poema. Aby Warburg, ao analisar a imagem “Melancolia I”, de Albrecht Dürer, vai dizer que:

O ato autenticamente criativo, que faz da *Melancolia I* de Dürer um documento de consolo humanista em face ao medo de Saturno, só pode ser compreendido se reconhecemos essa mágica mitológica como objeto verdadeiro da reconfiguração artístico-espiritualizante. O lúgubre demônio planetário que devora seus filhos, de cuja luta cósmica com outro regente planetário depende o destino da criatura que ele ilumina, transforma-se em Dürer, por meio de uma metamorfose humanizadora, em uma encarnação plástica do trabalhador reflexivo. (WARBURG, 2013, p. 560)

Destacamos nessa análise de Warburg a capacidade de “reconfiguração artístico-espiritualizante”. Isto é, a melancolia – ou o ser melancólico – pela arte, pelo trabalho do trabalho do artista, é capaz de se metamorfosear. A imagem em constante deslocamento, capaz de reconfigurar os mitos e a história. Foi esse o caminho de Warburg, para quem “[...] analisar um mito, decompô-lo em seus efeitos estéticos, era ao mesmo tempo aquilatar sua fecundidade (como ‘ciência do concreto’) e desconstruí-lo (como conjunto de fantasias).” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.64)

O poema “El desdichado” de Nerval é resgatado por Julia Kristeva para pensar a depressão e a melancolia em seu livro *Soleil*



*Noir – dépression et mélancolie* (1987). Assim como acontece com o nome “desdichado” em português, na relação francês-espanhol ele também causa uma estranheza, e diz Kristeva que “[...] sua sonoridade espanhola, aguda e estridente, para além do sentido pesaroso da palavra, sobressai com o vocalismo sombreado e discreto da língua francesa, e parece anunciar algum triunfo no próprio centro das trevas” (KRISTEVA, 1989, p. 135). Além disso, nessa relação com a língua francesa, Julia Kristeva introduz uma outra possibilidade de significado para a palavra “desdichado”, que seria “deserdado”:

Deserdado de quê? De súbito, uma privação inicial é assim indicada: contudo, privação não de um “bem” ou de um “objeto”, que constituem uma herança material e transmissível, mas de um território não-nomeável [...]. Essa “qualquer coisa” seria anterior ao “objeto” discernível: horizonte secreto e intocável de nossos amores e de nossos desejos, para o imaginário ela toma a consistência de uma mãe arcaica que, entretanto, nenhuma imagem precisa consegue englobar. A busca incansável de amantes ou, no plano religioso, o acúmulo de divindades femininas ou de deusas-mãe que as religiões orientais e, em particular, o Egito prodigalizam, indicam o aspecto inapreensível desta *Coisa* necessariamente perdida para que o “sujeito” separado do “objeto” se torne um ser falante.

Se o melancólico não deixa de exercer um domínio tanto amoroso quanto odioso sobre essa Coisa, o poeta encontra o meio enigmático de estar, ao mesmo tempo, sob sua dependência e... em outro lugar. Deserdado, privado desse paraíso perdido, ele é desafortunado; contudo, a escrita é o estranho meio de dominar este infortúnio, instalando nela um “eu” que domina os dois lados da privação: tanto as trevas do desconsolado quanto “o beijo da que reina”.

“Eu” afirma-se então no terreno do artifício: não há lugar para o “eu” senão no jogo, no teatro, sob a máscara das identidades possíveis [...].

Esse “eu” que costura e assegura o primeiro verso “*Sou o tenebroso – o viúvo – o inconsolado*” designa, por um saber tão certo quanto iluminado por uma necessidade alucinatória, a condição necessária do ato poético. Tomar a palavra, colocar-se, estabelecer-se na ficção legal que é a atividade simbólica é, na verdade, perder a Coisa. (KRISTEVA, 1989, p. 136-7)

O “eu” melancólico é aquele que é, ao mesmo tempo, abatido e embotado, despistado e desdichado – note-se que o poema começa com “Je suis”, em uma espécie de tentativa menos de definição e mais de uma busca por esse “eu”. Deserdado do mito e da história. É por isso que esse “eu”, já tendo perdido a “coisa” só tem lugar no

artifício, “sob a máscara das identidades possíveis”. Parafraseando Didi-Huberman, digo que os personagens melancólicos nunca chegam a morrer, vagueiam por algum lugar entre um saber imemorial das coisas passadas e uma trágica profecia das coisas futuras (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 427).

O “eu” da pintura “Janela bifronte” é, também, um ser bifronte, duplo, duplamente deserdado, entre sujeito e objeto, entre passado e futuro, entre um “eu” e um “outro”. É um ser singular-plural, para falar com Jean-Luc Nancy<sup>2</sup>, um ser que só tem sentido em relação ao outro. E é por isso que, mesmo sendo duas figuras gêmeas, ele(s) diz(em) “eu”, ou melhor, diz(em) “je”, na faixa que os gêmeos seguram e que traz a inscrição “J’attends comme un événement”. Segundo o texto do catálogo, essa “[...] misteriosa inscrição coloca toda a tela em estado de absoluta iminência, contrastando violentamente com a desolação dos dois”. A faixa como que indica alguma boa nova a ser anunciada. Entretanto, o que está sendo anunciado aqui é uma espera, a espera de um evento, ou, ainda, a espera de algo “como” um evento, que indica uma espécie de distância do evento, de algo que se assemelha a um evento. Ou, em outra interpretação, poderíamos entender a frase dizendo que “eu espero como se espera um evento” e talvez por isso a expressão dos dois não seja uma expressão animada, de esperança, podemos dizer que eles estão em uma espécie de indeterminação entre evento e palavra.

Giorgio Agamben, no livro *A aventura*, dedica um capítulo ao evento, no qual parte do ensaio “Forma e evento” de Carlo Diano, que remete a definição do evento à *tyche*. “O termo *tyche* – ele [Diano] observa – que deriva do verbo *tynchano*, “acontecer”, [...] e significa, portanto, o acontecer momentâneo e indeterminado” (AGAMBEN, 2018, p. 51). Agamben continua, dizendo que

---

<sup>2</sup> “Ser singular plural: estas três palavras fixas, sem sintaxe determinada – ‘ser’ é verbo ou nome, ‘singular’ e ‘plural’ são nomes ou adjetivos, tudo se pode combinar –, assinalam por sua vez uma equivalência absoluta e sua articulação aberta, impossível de voltar a fechar sobre uma identidade. O ser é singular e plural, de uma vez, indistintamente e distintamente. É singularmente plural e pluralmente singular. Isto mesmo não constitui um predicado particular do ser, como se fosse ou como se tivesse um certo número de atributos, entre os quais este, duplo, contraditório ou quiasmático de ser singular-plural. O singular-plural (ou o singular plural) forma ao contrário a constituição de essência do ser: uma constituição que desfaz ou que desloca, em consequência, toda essência una e substancial do mesmo ser.” (NANCY, 2006, p. 44)

É fácil reconhecer aqui as características da aventura, que envolve sempre e imediatamente o cavaleiro que a vive. Se, enquanto *e-ventus*, ela advém instantaneamente provindo não se sabe de onde, enquanto *ad-ventus*, ela advém sempre a e para alguém e em um certo lugar. Como escreve Diano, “o evento é sempre *hic et nunc*. Não há evento senão no preciso lugar onde estou e no instante em que eu o percebo”. A aventura, advindo, exige um “quem” para o qual advir. Isso não significa, porém, que o evento – a aventura – dependa do sujeito: “Não são o *hic et nunc* que localizam e temporalizam o evento, mas é o evento que temporaliza o *nunc* e localiza o *hic*”. O “quem” não pré-existe como um sujeito – poder-se-ia dizer, antes, que a aventura se subjetiviza, porque é parte constitutiva dela advir a alguém em um certo lugar. (AGAMBEN, 2018, p. 52)

É por isso que a dupla figura da tela só pode esperar o evento nesse estado de pura iminência em que este ser singular-plural ainda não é sujeito, pois é preciso esperar o aqui e agora desse evento que “[...] não é o que acontece (acidente), é, no que acontece, o puro exprimível que nos acena e nos espera” (DELEUZE *apud* AGAMBEN, 2018, p. 54). Ou, melhor dizendo, não é a figura dos gêmeos que espera o evento, mas o evento que espera um “quem” (duplo) a fim de temporalizar o *nunc* e localizar o *hic*. O evento se dá a cada vez que esse aqui e agora é atualizado, ou seja, a cada vez que alguém lê essa imagem, a cada vez que lhe é atribuído algum significado. Os gêmeos, a janela bifronte e a faixa, todos na espera iminente do evento, nos mostram a imagem como um perpétuo duplo sentido, uma ambivalência que nunca se resolve.

E é nesse momento da espera, da iminência, que podemos pensar de que modo a tela intitulada “Janela bifronte”, desse autor fictício (e não são todos?) chamado Judas Nefasto, poderia ser, segundo o texto do catálogo, a realização de “uma síntese paródica de toda a história da arte do Ocidente”. Percebe-se, de início, uma crítica à representação: a imagem não representa a história, mas realiza uma história por meio de uma síntese paródica, ou seja, por meio de montagem. Quando o catálogo nos diz que, na tela “Janela bifronte”, “sobrenadam rastros de Goya ou de Dali”, a história que ela realiza só tem a possibilidade de ser uma história anacrônica, feita de lacunas, de intervalos, uma história que se realiza pelas “[...] relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias”, para recuperar a fala de Baudelaire a respeito da imaginação.

Por isso, talvez seja importante postular que as imagens que estamos tentando ver aqui são o que Walter Benjamin chamou de imagens dialéticas. “Objetos fascinantes e dúplices, como todas as imagens dialéticas: neles coincidem, no mínimo, duas temporalidades, dois mundos, duas ordens de realidade, que habitualmente se encontram dissociadas” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 25). Didi-Huberman, no livro *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*, aproxima a dialética de Benjamin ao que Aby Warburg havia apreendido em termos de “polaridade”: “[...] a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma *temporalidade com dupla face*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106). A dialética, portanto, coloca a imagem em movimento, a imagem dialética é, segundo Benjamin, uma imagem que fulgura; e esse modelo busca dar conta de uma experiência do tempo “[...] que refuta qualquer ideia de progressividade do devir e faz com que toda ‘evolução’ aparente surja como uma reversão [...] continuamente composta”. (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 116).

Também em *Diante do tempo*, Didi-Huberman, a partir de Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein, afirma que “[...] sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”. Estamos diante da tela “[...] como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23). E, em *A imagem sobrevivente*, Didi-Huberman repete a “máxima” e explica:

Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem um trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um *momento* energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura. Ora, isso traz uma consequência fundamental para a história da arte, que Warburg enunciou nas palavras imediatamente posteriores a seu “pleito”: ficamos diante da imagem como *diante de um tempo complexo*, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos. A consequência – ou o desafio – de um “alargamento metódico das fronteiras” não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade. Isso significa, claramente,

que o tempo da imagem não é o tempo da história em geral. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 33-4)

O tempo da imagem é, então, o tempo dos movimentos que atravessam a imagem. Não sendo o tempo da história, esse outro tempo, impuro, heterogêneo, provisório – ou seja, capaz de infinitas reconfigurações – é o tempo dinâmico da memória, que se realiza pela memória, é a memória.

Nas teses “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin diz que o tempo cronológico e homogêneo é vazio. Assim, na tese de número 15, Benjamin diferencia o “tempo dos relógios” do “tempo do calendário”. O tempo do calendário seria capaz de consciência histórica, de pensar os dias como reminiscência. A cronologia não seria, portanto, capaz de gerar séries, uma vez que o tempo “do relógio” se faz na justaposição. Ao introduzir um novo calendário, segundo Benjamin, introduz-se um tempo que é abertura de outro vir a ser: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.” (BENJAMIN, 1985, p. 229).

É por esses “agoras” que saturam o tempo heterogêneo que Didi-Huberman afirma que “[...] diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). A história é, portanto, indissociável da memória; “[...] só há história rememorativa e mnemotécnica [...] Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou ‘decantação’ do tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41). Em uma espécie de “resumo” da importância da dialética para pensar o atlas e o tempo anacrônico com Aby Warburg, cito mais uma vez Didi-Huberman:

Encontramos aqui de novo a dialética essencial do atlas, tal como Walter Benjamin a caracterizou ao longo dos seus textos sobre a memória, a coleção, o mundo das imagens: é uma prática *materialista*, no sentido em que deixa às coisas a sua anônima soberania, a sua profusão, a sua irreduzível singularidade. Mas é ao mesmo tempo uma actividade *psíquica*, onde o inventário razoado dá lugar à associação, à anamnese, à memória, à magia de um jogo muito ligado à infância e à imaginação. A

*imaginação*, uma vez mais: a «rainha das faculdades», segundo Baudelaire, «relacionada com todas as outras», ao mesmo tempo análise e síntese, pois é material, até não ver no mundo senão um «imenso arsenal de observações», *poética*, uma vez que «decompõe toda a criação e, com os materiais reunidos e dispostos segundo regras cuja origem só nas profundezas da alma podemos encontrar, criou um mundo novo». Esse «mundo novo» que o atlas transforma numa cartografia paradoxal e profunda, uma cartografia capaz de nos provocar estranheza e de nos orientar, ao mesmo tempo, nos espaços e nos movimentos da história. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 70)

Assim, também podemos afirmar que a imagem que tentamos ver aqui – até agora, a composição pintada em “Janela bifronte” – também é, ao mesmo tempo, materialista e psíquica; cria um mundo novo, realiza uma história da arte – dentre tantas configurações possíveis – e por isso também cria suas próprias regras para a leitura da história – dessa história. E é por isso que, nesse mundo, uma síntese paródica é possível. Uma pura síntese, nesse mundo aberto e heterogêneo, sabemos, seria impossível. Mas ao juntar-se com a paródia, a síntese dá um passo além, a síntese é deslocada de sua “função”. O gesto de paródia permite montagens, modelagens na linguagem e na imagem, fazendo com que elas se mantenham sempre em movimento. A paródia na síntese abre espaço para o heterogêneo, para as forças que não se anulam, mas marcam um eterno confronto. A paródia, assim como a caricatura, pode ser vista como uma espécie de imitação, mas uma imitação que traz a marca da diferença, de uma inversão irônica. Ambas têm como função provocar e exacerbar a distância crítica, aumentado a dessemelhança, a diferença, a tal ponto que possa garantir um reconhecimento.

No livro *Lógica do sentido*, Gilles Deleuze<sup>3</sup> discute sobre o que ele vai chamar de “síntese disjuntiva”: “Em lugar de um certo número

---

3 No livro *Lógica do sentido*, Deleuze distingue três espécies de síntese: “[...] a síntese conectiva (se..., então) que recai sobre a construção de uma só série; a síntese conjuntiva (e), como procedimento de construção de séries convergentes; a síntese disjuntiva (ou) que reparte as séries divergentes. Os *conexa*, os *conjuncta*, os *disjuncta*. Mas justamente, toda a questão é de saber em que condições a disjunção é uma verdadeira síntese e não um procedimento de análise que se contenta em excluir predicados de uma coisa em virtude da identidade do seu conceito (uso negativo, limitativo ou exclusivo da disjunção). A resposta é dada na medida em que a divergência ou o descentramento determinados pela disjunção tornam-se objetos de afirmação como tais. A disjunção não é, em absoluto, reduzida a uma conjunção; ela continua sendo disjunção uma vez que recai e continua recaindo sobre uma divergência enquanto tal. Mas esta divergência é afirmada de modo que o *ou* torna-se ele próprio afirmação pura...”. (DELEUZE, 1974, p. 172)

de predicados serem excluídos de uma coisa em virtude da identidade de seu conceito, cada ‘coisa’ se abre ao infinito dos predicados pelos quais ela passa, ao mesmo tempo em que ela perde seu centro, isto é, sua identidade como conceito ou como eu” (DELEUZE, 1974, p. 172). Ou seja, a síntese disjuntiva, enquanto essa espécie de “síntese paródica”, é uma síntese afirmativa, visto que não opera com exclusões, mas sim com o excesso, com a abertura de possibilidades: “consiste na ereção de uma instância paradoxal, ponto aleatório com duas faces ímpares, que percorre as séries divergentes como divergentes e as faz ressoar por sua distância, na sua distância.” (DELEUZE, 1974, p. 172). A partir, então, dessa instância paradoxal, do descentramento e do ressoamento pela distância é que poderíamos pensar nos rastros de Goya e de Dali que sobrenadam aqui e ali na tela “Janela bifronte”. E é interessante aqui o uso do verbo “sobrenadar”, visto que ele nos dá a impressão de rastros à deriva, rastros como que flutuantes pela tela, sem se fixar em nenhuma forma ou conteúdo, mas que podem ser vistas boiando na superfície da imagem. Isso quer dizer que as semelhanças não estão dadas *a priori*, mas que é preciso criá-las pela imaginação. Diz Walter Benjamin que “[...] o sentido tecido pelas palavras ou pelas frases constitui o suporte necessário para que apareça, com a rapidez do relâmpago, a semelhança” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 15). Os rastros de Goya e de Dali que sobrenadam a tela não são, necessariamente, formas, mas forças móveis, forças que são capazes de agir diretamente nas formas, forças que poderíamos entender como semelhantes ao que Aby Warburg chamara de *Pathosformel*, as fórmulas de *páthos*. Agamben afirma que um conceito como o de *Pathosformel* “[...] torna impossível separar forma e conteúdo, pois designa a intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica.” (AGAMBEN *apud* DIDI-HUBERMAN 2013b, p. 174). Didi-Huberman busca responder o que seria uma “intricação”: uma configuração na qual elementos heterogêneos são agitados juntos: “[...] nunca sintetizáveis, mas sem possibilidades de ser desenredadas umas das outras. Jamais separáveis, mas sem possibilidades de ser unificadas numa entidade superior [...]. *Polaridades amontoadas*, empilhadas, amarfanhadas, umas dobradas sobre as outras” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 174-5). E é também com Aby Warburg que podemos entender os rastros de Goya e de Dali como sobrevivências ou, no termo em alemão, como *Nachleben*. Tanto as fórmulas do *páthos* quanto as sobrevivências são indícios – caóticos,

por vezes – a partir dos quais podemos montar a história, seu passado e seu devir. O presente, portanto, é lido como uma seleção de formas e de gestos, como a montagem de um passado que sobrevive. A partir da sua percepção do tempo impuro do Renascimento, a *Nachleben* foi a maneira de Warburg nomear o modo temporal dessa impureza. “Trata-se do paradoxo de uma energia residual, de um vestígio de vida passada, de uma morte por pouco evitada e quase contínua, *fantasmal*, em suma, que dá à cultura triunfalmente chamada de ‘Renascimento’ seu próprio princípio de *vitalidade*.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 67).

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível pra qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a *anacroniza*. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*; assim, a astrologia do tipo indiano – a mais remota que existe – encontrou um valor de uso na Itália do século XV *depois* de ter sido suplantada e tornada obsoleta pelas astrologias grega, árabe e medieval. Esse único exemplo, longamente desenvolvido por Warburg, mostra como a sobrevivência *desnor-teia a história*, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro. [...] A sobrevivência, portanto, *abre a história*. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 69)

A sobrevivência, em suma, anacroniza a história. Se na pintura “Janela bifronte” sobrevivem rastros de Goya e de Dali, em Goya e em Dali sobrevivem rastros de tantos outros artistas e outras épocas – arcaicas e futuras –, em uma espécie de espiral de tempos e de fantasmas. É pela via do anacronismo que se poderia pensar em Goya como um pintor surrealista, ou seja, entrever como que rastros de Dali em Goya e entrever rastros de Judas Nefasto em ambos. É interessante pensar, pela via da sobrevivência, no que o texto do catálogo traz como “jogo de volumes” que “remete ao impulso sombrio e luminoso dos mestres maneiristas”. A própria classificação do maneirismo – dentro de uma história da arte que busca a periodização – é complexa e heterogênea. O maneirismo é tido como um período de transição entre o Renascimento e o Barroco, escola que teria como características o excesso, a violência, a loucura. Mas maneirismo também poderia significar – em um sentido mais, digamos, contemporâneo – uma espécie de “capricho”, de



mania, do pintor que não se encaixa em classificações de época e que faz as coisas à sua maneira. O maneirismo poderia ser, assim, uma arte de sobrevivências disparatadas. José Bergamín escreveu sobre *El disparate en la literatura español*, dizendo que o disparate “[...] es una forma inventiva, creadora, poética del pensamiento. Dicho y hecho, sin más. Explosivamente. Cada vez que se hace un disparate se inventa de nuevo la pólvora del pensamiento.” (BERGAMÍN, 2005, p. 27). O disparate também abre a história, possibilita outros pensamentos e, assim, outras configurações, montagens e seleções.

Georges Bataille vai aproximar o maneirismo do surrealismo no livro *Lágrimas de Eros*, no qual busca discutir a relação entre a arte e o erotismo. Bataille vai dizer que a pintura surrealista representaria o maneirismo da atualidade (a primeira publicação do texto é de 1961), e continua:

Maneirismo? No espírito dos que empregam esta palavra já não tem o sentido de um descrédito. Só me sirvo dele por traduzir a violência tensa imprescindível para nos libertarmos da convenção. Gostaria de empregá-la para exprimir a violência de Delacroix, ou de Manet, a febre de Gustave Moreau. Sirvo-me dela para insistir na oposição de um classicismo que persegue verdades imutáveis: o Maneirismo é uma procura de febre! [...] Hoje ninguém reserva a palavra surrealismo à escola que André Breton quis reivindicar com esse nome. Prefiro falar de maneirismo; pretendo assim vincar a unidade fundamental de pinturas cuja obsessão é traduzir a febre: a febre, o desejo, a paixão ardente. Não quero levar em conta o artifício que a palavra sugere. Se a palavra está ligada ao desejo, é apenas na cabeça de quem quer a ênfase. A principal característica das pinturas a que me refiro é odiar a convenção. Só isto lhes fez amar o calor do erotismo — falo do irrespirável calor que o erotismo liberta... A pintura a que me refiro está, essencialmente, em ebulição, vive... arde... não posso falar dela com a frieza que os juízos, as classificações, pedem... (BATAILLE, 1984)

Ora, o maneirismo, como o entende Bataille, como pinturas que buscam traduzir a febre, pinturas que contrariam a convenção, pinturas em ebulição, são também figuras caprichosas do disparate, que escapam à classificação pois são atravessadas por outros tempos, outros “estilos”, outros desejos. Assim, o maneirismo pode ser, também, uma espécie de sobrevivência de singularidades que se abrem, a todo momento, para outras singularidades.

E aqui talvez seja a hora de introduzir a segunda tela de Judas Nefasto que faz parte dessa mesa: a tela intitulada “O touro Mira-Espejos”, de dimensões maiores que a primeira (50 x 100 cm) e pintada com outro material, tinta a óleo. Repito o texto do catálogo, para que possamos relembrá-lo:

Nesta tela, o artista traz o touro miúra como correspondente animal do mito de Narciso, afogado no espelho de sangue escuro que cobre a parte inferior do quadro e ameaça invadir o espaço do espectador. Quem mira quem?, parece indagar displicentemente o touro, um segundo antes de acordar para uma outra realidade. (GLENADEL, 2014, p. 36)

Diante da pergunta que o touro aparenta fazer “Quem mira quem?”, fica difícil não pensar no livro de Didi-Huberman *O que vemos, o que nos olha*, com quem aprendemos que a resposta para o questionamento não seria excludente:

Não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. *É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha* – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

Ao olhar o touro que se olha no espelho formado por uma poça de sangue, também somos olhados tanto pelo touro quanto pelo seu reflexo e lançados para esse ponto de inquietude em que somos ameaçados pelo absolutamente outro. A tela abre espaço para o vazio. Já não sabemos se somos sujeito ou objeto, homem ou touro: “Momento central de imobilidade, suspensiva ou definitiva – uma sempre oferecida como memória da outra –, em que somos olhados pela perda, ou seja, ameaçados de perder tudo e de perder a nós mesmos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 86). O touro já traz em seu nome seu estado de iminência, está sempre a “mirar espejos”, imobilizado nesse momento “um segundo antes de acordar para uma outra realidade”. Estaria o touro sonhando?

A questão do sonho perpassa toda a obra de Walter Benjamin, desde os seus primeiros escritos até os mais tardios. Além disso, Benjamin também deixa claro em seus estudos uma certa fascinação pelo surrealismo, principalmente no texto “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”<sup>4</sup>. Segundo Benjamin, para os surrealistas, “[...] a vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília” (BENJAMIN, 1985, p. 22). Sem fronteira, resta o limiar, o entre, ao mesmo tempo sono e vigília, ao mesmo tempo promessa e ameaça, homem e touro, duas realidades, realidade e ficção, singular e plural, eu e outro. No livro das *Passagens*, quando apresenta uma espécie de explicação do trabalho, Benjamin diz que “[...] deve ser encontrada aqui a constelação do despertar [...], do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido.” (BENJAMIN, 2009, p. 500). Rolf Tiedemann, na introdução à edição alemã (1982) das *Passagens*, diz que:

O despertar benjaminiano visava ao genuíno desprendimento de uma época [...] Benjamin definiu como “o método novo, dilético, de escrever a história: atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho se refere” (TIEDEMANN *apud* BENJAMIN, 2009, p. 19).

A imagem do touro olhando-se na poça de sangue aos modos de Narciso, estando esse touro a um segundo de acordar para uma nova realidade, tem a possibilidade de, como queria Benjamin, dissolver a mitologia no espaço da história, desprender-se de uma época. Talvez essa nova realidade para a qual se possa despertar seja, então, “[...] aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica.” (BENJAMIN, 2009, p. 506). Uma imagem onírica do tempo que, assim como o tempo da memória, é também um tempo heterogêneo, atravessado por outras temporalidades, o tempo do anacronismo, em suma. A pintura do touro Mira-Espejos é, assim, uma espécie de suplemento do sonho, a sobrevivência de uma imagem onírica.

Michel Leiris, no livro *Espelho da tauromaquia*, investiga nos fatos que constituem nosso universo “[...] certa espécie de nós ou pontos críticos que poderíamos geometricamente representar como

4 In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 21.

*lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo.*” (LEIRIS, 2001, p. 11). E continua:

Com efeito, certos lugares, certos acontecimentos, certos objetos, certas circunstâncias muito raro suscitam, quando sobrevém que se apresentem ou que nos envolvamos com eles, a sensação de que sua função na ordem geral das coisas consiste em nos pôr em contato com o que há em cada qual de mais profundamente íntimo, de mais quotidianamente turvo e mesmo de mais impenetravelmente oculto. Dir-se-ia que tais lugares, acontecimentos, objetos, circunstâncias têm o poder, por um brevíssimo instante, de trazer à superfície inspidamente uniforme em que habitualmente deslizamos mundo afora alguns dos elementos que pertencem com mais direito à nossa vida abissal, antes de deixar que retornem – acompanhando o ramo descendente da curva – à obscuridade lodacenta donde haviam emergido. (LEIRIS, 2001, p. 11-2).

Esses lugares, onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo, assemelha-se, como já vimos, ao momento suspensivo da imagem dialética, ao tempo dos fantasmas, em que corremos o risco de perder tudo e a nós mesmos, pois elas nos colocam frente a elementos que pertencem à nossa vida abissal, que chegam como um relâmpago. É talvez nesse lugar, nesse momento – que é o momento do evento que nos espera – que somos lançados quando lemos as figuras gêmeas, a janela bifronte ou o touro Mira-Espejos: um lugar e um momento de aporia. Todas essas imagens – dialéticas – trabalham com a dualidade, com a duplicidade, com a ambivalência, com o jogo de luz e sombra, de claro e escuro, do alto e do baixo, do sagrado e do profano. “Tudo se dará, sempre, entre esses dois pólos, agindo como forças vivas: de um lado, o elemento *reto* da beleza imortal, soberana, plástica; do outro, o elemento *torto*, sinistro, a parte do infortúnio, do acidente, do pecado.” (LEIRIS, 2001, p. 28). Tudo se dará, portanto, no limiar, no jogo de forças e de sobrevivências de formas que são sempre formantes.

Georges Bataille, na revista *Documents* de número 3, escreve um texto intitulado “Sol podre”, no qual também trata da duplicidade das coisas ao falar do sentido poético do sol como, ao mesmo tempo, elevação de espírito e loucura: o sol que não se olha é perfeitamente belo, enquanto aquele que se olha pode ser considerado como horrivelmente feio:

Mitologicamente, o sol olhado se identifica com um homem que degola um touro (Mitra), com um abutre que come o fígado (Prometeu); aquele que olha, com o touro degolado ou com o fígado comido. O culto mitríaco do sol culminava numa espécie de cova coberta por uma sebe de madeira sobre a qual um sacerdote degolava um touro; assim recebia-se de repente uma bela ducha de sangue quente, acompanhada de um barulho de luta do touro e de mugidos: um meio simples de recolher moralmente os benefícios do sol cegante. É claro que o próprio touro é também, de sua parte, uma imagem do sol, mas só quando degolado. (BATAILLE, 2018, p. 177-8).

A cabeça de touro que vemos chega depois do sacrifício, já chega degolada em uma poça de sangue que faz as vezes de espelho. Conclui Bataille que “[...] tudo isso leva a dizer que o sumo da elevação se confunde na prática com uma queda súbita, de violência inaudita.” (BATAILLE, 2018, p. 177-8). Isso significa que não há como distinguir a elevação da queda, sendo esse duplo movimento também um desses lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo.

Michel Leiris vai chamar de “construtores de espelhos” aqueles que teriam por propósito mais urgente incorporar a morte à vida, ou seja, que angenciam os fatos que nos levam a esses lugares de tangência que se fundam sobre “[...] a ínfima, mas trágica rachadura por onde se mostra o que há de inacabado (literalmente: de infinito) em nossa condição.” (LEIRIS, 2001, p. 57). Segundo Leiris, toda criação artística deveria especular sobre essa rachadura. E talvez seja por isso que se pode entrever a tragédia por trás da modernidade. Warburg vai dizer que o que sobrevive na cultura é, antes de mais nada, o trágico – e por isso seria preciso pensar a cultura sempre por seu mal-estar.

De tudo o que aqui se falou, talvez o que tenha sobrevivido seja a questão da polaridade, tão fundamental para compreender o pensamento anacrônico do atlas de Aby Warburg, que consiste em uma história da arte por montagens. Warburg vai partir justamente no *Nascimento da tragédia* de Nietzsche e de sua célebre polaridade do apolíneo e do dionisíaco – que Warburg costumava colocar nos termos da polaridade entre *astra* e *monstra*. O contraste que faz Nietzsche entre o apolíneo da visão e o dionisíaco de todas as sensações reunidas também parece ser colocado em jogo nas telas pintadas por Judas Nefasto. Diz Nietzsche, no *Nascimento da tragédia*:

[...] a embriaguez apolínea excita, sobretudo, o olho, que dela recebe o poder da visão: o pintor, o escultor, o poeta épico, todos são visionários por excelência. No estado dionisíaco, ao contrário, é o conjunto da sensibilidade que é excitado e exacerbado, a ponto de descarregar de um só golpe seus meios de expressão e de intensificar simultaneamente seu poder de representação, imitação, transfiguração, metamorfose. (NIETZSCHE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 132)

Ora isso quer dizer que, a partir dessa polaridade, as imagens não solicitam somente a visão. Talvez inicialmente solicitem o olhar, “[...] mas também o saber, a memória, o desejo e a capacidade sempre disponível que eles têm de intensificação” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 133). O uso que Warburg<sup>5</sup> vai fazer de Nietzsche é um uso que dissemina essas polaridades em cada arte, cada período, cada objeto. O trabalho de Warburg sempre foi pensar a história das civilizações mediterrâneas pela figura emblemática de uma polaridade fundamental: de um lado, “[...] a tragédia com que toda a cultura exhibe seus próprios monstros (monstra)”; de outro lado, “o saber pelo qual toda a cultura explica, redime ou desmonta esses mesmos monstros na esfera do pensamento (astra)” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 74). Cada imagem é um jogo de forças das suas polaridades: Apolo e Dionísio, Aiôn e Cronos, sideral e visceral, astra e monstra, cultura e barbárie. Assim como o tempo também é um jogo de forças, sem começo nem fim, entre o arcaico e o futuro. “É assim que cada presente se divide em passado e em futuro, até ao infinito” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 65). A partir de Walter Benjamin, Didi-Huberman vai dizer que o tempo se lança como um strudel ou como um bretzel<sup>6</sup>, seja qual for a analogia, ela nos remete a um vórtice, um turbilhão. Ser vórtice, girar em torno de si mesmo, dar voltas e voltas, essa é também a função da linguagem enquanto jogo – “[...] um jogo pelo qual qualquer configuração se vê posta em crise assim que é proposta.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 232). O que Paula Glenadel faz, por meio do pintor Judas Nefasto e de suas telas “Janela bifronte” e “O touro Mira-Espejos” não é mais que jogar com a linguagem, montando cenas fantasmáticas a partir das ruínas tanto da linguagem quanto da imagem. O que Judas Nefasto encena, em seu diálogo com a Psiquê, não é mais que um teatro da memória. Assim como para Borges um punhado de poeira poderia dar

5 Warburg, inclusive, usa a metáfora do *Hermes bifrons* para simbolizar a antiguidade entre um éthos apolíneo e um *páthos* dionisíaco.

6 Cf. Didi-Huberman (2015, p. 164-5).

testemunho da “história universal”<sup>7</sup>, uma imagem entendida aqui como um palimpsesto de imagens pode realizar uma síntese paródica de toda a história da arte do Ocidente. Diante desses fragmentos capazes de configurar uma síntese paródica da história da arte do Ocidente só podemos, à maneira do atlas de Aby Warburg, re-dispersar de modo permanente tudo aquilo que, não obstante, buscamos reunir. Para tanto, é preciso inventar para a nossa linguagem, sem cessar, novas regras de operação a fim de abrir as possibilidades de conhecer as relações íntimas e secretas entre as coisas. Só dessa maneira podemos tentar ler o que nunca foi escrito.

---

7 Cf. Borges (1987).

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

\_\_\_\_\_. *Lágrimas de Eros*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. “A rainha das faculdades” in: *Caderno de Leituras* n. 84. Edições Chão da Feira: dezembro de 2018.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Volume 1. Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução do alemão de Irene Aron, tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERGAMÍN, José. *El disparate en la literatura español*. Sevilla: El Clavo Ardiendo Editorial Renacimiento, 2005.

\_\_\_\_\_. Pintar como querer (Goya, todo y nada de España). *Hora de España*, Valencia, v. V, mayo 1937.

BORGES, Jorge Luis. *Os conjurados*. Algés: Difel, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecília González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013a.

\_\_\_\_\_. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

\_\_\_\_\_. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

GLENADEL, Paula. *Rede*. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.



KRISTEVA, Julia. *Sol Negro*. Depressão e melancolia. Trad. Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

### RESUMO:

Este trabalho tem como objetivo analisar duas telas que são descritas no livro *Rede*, de Paula Glenadel, publicado em 2014. As pinturas são descritas a partir do catálogo de uma exposição em que os quadros do autor – que é um dos personagens do livro – irão figurar. O catálogo afirma que, pelas telas, o pintor Judas Nefasto é capaz de realizar “uma síntese paródica da história da arte”. Para essa análise, buscamos montar como que uma mesa, à maneira de Aby Warburg, juxtapondo estudos principalmente de Didi-Huberman a respeito da imagem e de suas relações com a linguagem, com o tempo e com a história.

**Palavras-chave:** Paula Glenadel; história da arte; imagem; poesia.

### ABSTRACT:

This work aims to analyze two pictures described in the book *Rede*, by Paula Glenadel, published in 2014. The paintings are described from the catalog of an exhibition in which the pictures of the author – one of the characters in the book – will appear. The catalog affirms that, through the paintings, the painter Judas Nefasto is capable of performing “a parody synthesis of the history of art”. For this analysis, we sought to set up a table, in the manner of Aby Warburg, juxtaposing studies mainly of Didi-Huberman on the image and its relations with language, with time and with history.

**Keywords:** Paula Glenadel; history of art; image; poetry.