

A imagem e a letra¹

Anne-Marie Christin

(Tradução de Júlio Castañon Guimarães)

Um objeto só se torna visível na medida em que torna cego o que o cerca. A imagem nasceu do desejo de imitar a ruptura do mundo, quando aí surgiu uma figura que está também na origem de seu nome. De onde, porém, os homens tiraram a idéia de testemunhar essa ruptura sobre uma superfície, ou seja, em um espaço que estampa uma coerência espantosamente presente e homogênea, ao contrário daquele de onde a figura extrai sua existência, consagrado por ela à ausência e à desordem? Da preocupação em celebrar essa figura, isolando-a sobre um “fundo”? Ou não se trataria antes, ao restituir ao visível a dualidade que o cria, de inscrever as figuras que ele suscitava – com outras, imaginárias, mas que seriam dotadas para o olhar pela mesma evidência mágica – em um espaço redefinido pelo homem, onde essas figuras estariam unidas não mais segundo as leis indecisas do caos que se abre para o dia, mas por um projeto inédito e deliberado do espírito?

Parece-me que as marcas de mãos tão freqüentemente associadas aos motivos gráficos ou pictóricos das pinturas pré-históricas dão crédito a essa hipótese. O que essas marcas celebram é efetivamente um objeto bem particular, aquele a que o homem não devia mais apenas seus utensílios e sua subsistência, mas sua conquista última sobre o real, que era a de o ter transformado em universo simbólico. A presença da mão humana no meio das inúmeras figuras de que ela se fizera autor – qualquer que seja o valor ritual de que ela, por outras razões, podia se achar investida – testemunha o surgimento de uma nova forma de pensamento social. Mas teste-

¹ Este artigo foi publicado originalmente em: CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc*: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

munha também o deslumbramento que esse pensamento suscitou nas sociedades que o conceberam.

Pois essa homenagem à mão criadora é também, e talvez antes de tudo, homenagem à parede sobre a qual – e pela qual – ela acabava de inventar a imagem. Sua marca a expõe para nós segundo o mesmo esquema alusivo que as figuras que se avizinham dela, mas de tal modo que ela parece também se situar voluntariamente em recuo – ou, para utilizar o vocabulário dos pintores, *em reserva* – em relação a elas. Como se devêssemos compreender que apenas ela, entre todos os objetos figuráveis ou simbólicos do mundo, se beneficiasse do privilégio de entrar em contato com a pedra, e que, dessa pedra à palma humana, um único poder fosse transmitido. Encontramos outras formas de homenagem prestada assim à pedra por efeito de transmissão ou de retorno da imagem na arte pré-histórica, tal a preocupação constante que seus pintores manifestam em adaptar seus motivos figurativos àqueles que lhes sugerem antecipadamente os acidentes do suporte que eles têm à sua disposição, mostrando-se cada um deles obstinadamente preocupado em integrar à sua composição qualquer índice de representação que se verificasse imanente, de um modo ou de outro, à própria pedra.

Esse suporte, ao mesmo tempo explorado e exaltado pelos pintores da pré-história, é o de todas as imagens. As modificações diversas que sofrerá no correr dos tempos e de seus deslocamentos de uma civilização para outra, se acarretarão variações significativas na maneira de o interpretar, não mudarão em nada sua definição, que permanecerá a de uma superfície que permite reunir figuras em um conjunto visualmente significante e que desempenha a função de *tela* [*écran*] entre o visível e o invisível, no duplo sentido de ela constituir ao mesmo tempo a fronteira e a placa sensível. Foi ao criar esse suporte que as sociedades humanas se deram a possibilidade de realizar em seu benefício essa ruptura do mundo que elas experimentavam quotidianamente por meio de sua descoberta sensorial das coisas, mas cuja fórmula lhes fora necessário reinventar para que correspondesse às aspirações de suas comunidades em

surgimento e se integrasse ao universo cultural que elas começavam também a construir.

O *pensamento da tela* [*pensée de l'écran*] precedeu a invenção do simbolismo gráfico, pois foi esse pensamento que o tornou possível; o primeiro, porém, se diferencia também profundamente do segundo, na medida em que suas categorias são totalmente estranhas à da linguagem verbal.² Devemos admitir de fato que a comunicação humana se constituiu a partir de dois pólos: o das trocas internas próprias a um grupo social, à sua coesão, à sua história, cujo principal vetor é a fala; e o das trocas desse mesmo grupo com o “além”, quer se trate de sociedades vizinhas que não falam a mesma língua ou, sobretudo, do mundo dos deuses, observadores todo-poderosos dos povos que eles governam, mas cujas intenções permanecem in-formuladas. A imagem introduziu nessa estrutura uma modificação essencial ao oferecer à comunicação dos homens com o além (que se traduzia anteriormente, como continua aliás a ocorrer nas sociedades orais, por alucinações efêmeras e individuais – na origem estão “os Tempos do sonho”, dizem ainda os aborígenes da Austrália) o meio de se manifestar de modo concreto e duradouro por intermédio de certas superfícies-testemunhos, nas quais as revelações do invisível e as mensagens que lhe são destinadas seriam acessíveis permanentemente ao olhar noturno dos deuses, mas também ao dos membros do grupo que tiverem sido delegados para sua leitura – quando não ao olhar do grupo em seu conjunto.

Foi essa leitura sagrada que levou à invenção da escrita, surgida quando se pensou em adaptar um modo de comunicação, inicialmente destinado a estabelecer relações entre dois universos heterogêneos – o dos homens e o dos deuses –, apenas para as sociedades humanas, e depois que a adivinhação se dotou de um sistema de signos bastante complexo para poder acolher e transpor o da língua oral. É ela também que permite compreender por que o ideograma, primeiro signo escrito concebido há 5 mil anos, se caracteriza, nas três civilizações que o criaram mais ou menos simultaneamente – a Mesopotâmia, o Egito e a China –, pela variabilidade potencial de

² Ver a esse respeito: CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995. Em especial, p. 5-20.

³ Ibid., p. 32-58.

⁴ PLATÃO. *République*, Trad. R. Baccou. Paris: Flammarion, 1966, v. 7, 512a-517b; v. 6, 510a. p. 273-275, 267.

suas funções – de *logograma*, de *fonograma* ou de *determinativo* (ou de *chave*, no sistema chinês) –, sendo que o exame do suporte sobre o qual o signo se encontra inscrito permite ao leitor decidir, a partir do contexto de que dispõe, qual delas ele deve adotar para compreender a mensagem que lhe é apresentada.³

Todavia, uma segunda mutação ainda devia produzir-se nessa história, de que desta vez a imagem seria vítima. Do ideograma ao alfabeto, de fato, o visível perdeu sua função semântica e, sobretudo, social. A imagem polivalente da palavra foi substituída pela imagem fixa e abstrata da letra; a concepção transcendental e pluri-lingüística do escrito foi substituída pela concepção de sua eficácia laica e imediatamente comunitária.

A alegoria da caverna com que Platão abre o livro VII da *República* ilustra de modo categórico essa rejeição, não tanto da imagem quanto de suas virtudes midiáticas, que caracteriza a civilização do alfabeto. Essa encenação estranha de homens acorrentados desde a infância em uma gruta e condenados a olhar diante deles sem poder se observar uns aos outros, enquanto desfila, na parede da caverna que está diante deles, a sombra (projetada por uma fogueira situada no exterior) de “homens que carregam objetos de todo tipo [...] e estatuetas de homens e de animais, em pedra, madeira e todos os tipos de material”, diz-nos que a imagem não poderia ser um instrumento de conhecimento. “Chamo de imagens” – diz Platão um pouco antes, nesse mesmo texto – “primeiro as sombras, em seguida os reflexos que são vistos nas águas, ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes, e todas as representações semelhantes.”⁴ E certamente, se se trata de reproduzir objetos da realidade, quer esta seja concreta, quer ideal, a imagem só lhes pode ser infiel, embora isso se dê por um outro motivo: ela não “reproduz”, ela transpõe. No entanto, a definição que Platão apresenta e, ainda mais, sua alegoria querem nos fazer compreender também que essa imagem não é mais um meio de comunicação. Essa função está reservada de modo exclusivo à fala. Platão sugere isso de duas maneiras. Faz da parede da caverna um simples local de depósito, e não de criação,

das formas visuais – como é o caso da superfície de um espelho –, e completa seu relato por indicações que têm por único objetivo, como se pode ver bem, permitir-lhe reunir os elementos de uma dada situação em seu conjunto, sem omitir nenhum deles, e que dizem respeito estritamente à comunicação verbal. Ao descrever os personagens que passam do lado de fora, ele especifica de fato: “Naturalmente, entre esses que carregam coisas, uns falam e outros se calam”, e prossegue um pouco adiante, evocando dessa vez os espectadores:

[...] se a parede do fundo da prisão tinha um eco, a cada vez que um dos que carregam coisas falasse, eles [os espectadores] acreditariam ouvir outra coisa que não a sombra que passaria diante deles?⁵

Essa é a chave do desprezo que Platão tem pelo visível. Nenhuma mensagem pode ser transmitida, e ainda menos criada, por seu intermediário. O invisível não corresponde para ele a um outro mundo, mudo e inacessível, que completaria ou ameaçaria o nosso; ao contrário, ele é plenamente acessível ao homem, por menos que este procure distinguir os objetos “verdadeiros”, as Idéias, com a inteligência da alma e não com os olhos do corpo. O empíreo, tal como ele o concebe, é o lugar supremo do verbo; é habitado por palavras.

Jean-Pierre Vernant acentuou, em *Divination et rationalité*, que os deuses gregos se distinguiam dos de outros panteões antigos porque falavam a língua dos homens.⁶ Assim se explica que a noção de “tela”, de espaço intermediário em que se constituem em mensagens signos que se supõem devam assegurar as trocas entre os deuses e os humanos, seja indiferente para essa cultura. No entanto, a existência do alfabeto desempenhou certamente papel ainda mais decisivo no raciocínio de Platão do que essa concepção fluida do espaço, própria do pensamento helênico. Um papel que não deixa, de fato, de ser equívoco, pois esse sistema trazia com ele – como seu

⁵ *Ibid.*, p. 273-274.

⁶ VERNANT, Jean-Pierre. Parole et signes muets. In: _____. *Divination et rationalité*. Paris: Seuil, 1974. p. 9-25.

duplo negado e prestigioso, mas a que o associavam ainda obscuras relações de filiação – o sistema hieroglífico egípcio.

Segundo Platão, de fato, o alfabeto pode ser definido de duas maneiras. A letra é uma unidade *distintiva* – permite isolar um som da língua –, mas é também *imitativa*: representa o som que ela designa. É essa segunda propriedade, que ela partilha com a pintura, que constitui sua vacuidade, e que, conseqüentemente, a torna condenável. Ora, tanto quanto a primeira dessas definições está conforme aos princípios do alfabeto, a segunda lhes é estranha. Sem dúvida ela pôde ser sugerida a Platão pela necessidade que o alfabeto impõe de transcrever uma mensagem oral fazendo o inventário, letra a letra, de cada um dos sons que o compõem. Todavia, o paralelismo acidental das linearidades da voz e do traço nada tem de imitação. Por que, então, ter tido a necessidade de passar pelo desvio da imagem a fim de poder afirmar o contrário? Que transmissão asseguraria então essa imagem, que permitia confirmar a inutilidade do escrito? A resposta nos é dada pelo *Fedro*, onde Theuth, deus egípcio, é apresentado como inventor da “escrita” sem que apareça a diferença fundamental que separa sistema hieroglífico e alfabeto.⁷ Ingenuidade? Astúcia? Ignorância? É certo, em todo caso, que é o caráter figurativo dos hieróglifos que explica o deslocamento do raciocínio de Platão da virtude distintiva da escrita para sua inutilidade imitativa. É o amálgama que ele criou entre dois sistemas profundamente opostos um ao outro que nos permite compreender seu desconhecimento, a um só tempo, da escrita – seja alfabética, seja hieroglífica – e da pintura, pois uma se deduz da outra. E que se pense sobre isso. Se os hieróglifos são signos figurativos, podemos afirmar por isso que são “imitativos”? É verdade que representam elementos da vida quotidiana dos egípcios, mas a iconografia a que estão ligados obedece a uma codificação que nada tem de realista. Quanto aos signos da escrita propriamente ditos, os egípcios os distinguiram imediatamente das figuras que os haviam inspirado, por meio de convenções específicas, consistindo a primeira delas em inscrever cada signo no interior de um módulo de mesmo formato, qualquer que seja a rea-

lidade que ele “representa”, isto é, por um ato ostensivo de ruptura com todo processo de “imitação”.

Na verdade, a natureza figurativa de seus signos desempenha papel menos determinante na escrita hieroglífica que o sistema espacial espantosamente complexo e sutil que regulamenta sua disposição: conotação solene ou íntima de um texto sugerido por seu suporte, segundo seja de pedra ou de papiro; dimensionamento, mas também orientação variável dos signos que têm função de marca formal de enunciação; jogo semântico ligado à distância que separa esses signos uns dos outros e que pode ocupar até o corredor de um templo ou de um túmulo. De modo mais essencial ainda, pois partilha essa propriedade com os outros sistemas baseados no ideograma, essa escrita faz com que a inteligência visual do leitor participe da realização do discurso, deixando-lhe a iniciativa da estimação dos contextos que completam e explicitam o valor de cada signo – palavra ou fonema – pelo valor de seus vizinhos. É dessa liberdade fundamental da leitura que o alinhamento fonético do alfabeto nos privou ou, mais exatamente, nos desviou. Assim, Sócrates pode ironizar, no *Fedro*, esses discursos compostos por escrito em que o cuidado que o orador dedica a estruturar a “disposição” de seu texto se sobrepõe à sua “invenção”.⁸ É essa intuição de conhecedor prático que levará mais tarde Quintiliano a ter a idéia de transpor as regras vívidas da arte da memória para aquelas, abstratas e quase geométricas, da paginação textual: ela constitui um dos raros meios pelos quais a cultura do alfabeto pôde reconquistar esse espaço que lhe escapara, mas que permanecia indispensável à sua própria lisibilidade.⁹

Nos tempos antigos, Pao Xi reinou sobre o mundo. Erguendo os olhos, contemplou as figurações que estão no céu e, baixando os olhos, contemplou os fenômenos que estão sobre a terra. Considerou as marcas (*wen*) visíveis sobre o corpo dos pássaros e dos animais, bem como as disposições vantajosas oferecidas pela terra [...]. Começou então a criar

⁷ PLATÃO. *Phèdre*, Trad. E. Chambry. Paris: Flammarion, 1964. 274d-275c, p. 165.

⁸ *Ibid.*, 235e, p. 112.

⁹ Ver CHRISTIN, Anne-Marie. La mémoire blanche. In: _____. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

¹⁰ Zhouyi, Xici, II § 2, citado por JULLIEN, François. A l'origine de la notion chinoise de littérature. *Extrême-Orient – Extrême-Occident*, Paris, n. 3, p. 48, 1983.

¹¹ Citado por VANDIER-NICOLAS, Nicole. *Esthétique et peinture de paysage en Chine*. Paris: Klincksieck, 1982. p. 126-127.

os oito trigramas a fim de comunicar-se com o poder da Eficiência infinita.¹⁰

Na origem da ordem das coisas está o *wen*, o signo escrito. Das três civilizações do ideograma, a China é a única que associou diretamente a escrita a suas escolhas filosóficas essenciais. Nessa cultura, a superfície da aparência permaneceu como o lugar inicial das trocas do homem com o mundo, e a virtude metafísica do traço não foi aí associada à fala, mas permaneceu ligada ao ato de contemplação. Assim, não existe qualquer texto que seja mais oposto à alegoria da caverna do que esses conselhos do pintor de paisagens Chen Koua expostos no século XII pelo *Mong-k'i pit'na*:

Você deveria inicialmente procurar uma parede em ruína, e estender cuidadosamente sobre essa parede uma peça de seda branca. Então apóie-se sobre essa parede em ruína, e dia e noite a contemple. Quando a tiver olhado por bastante tempo através da seda, verá sobre a parede arruinada saliências e trechos planos cujo traçado sinuoso formará perfeitamente o desenho de uma paisagem. Guarde bem em seu espírito a imagem percebida por seus olhos, e então as saliências formarão as montanhas, os fundos formarão as águas, os vazios formarão os vales e as falhas os cursos d'água. As partes claras constituirão os primeiros planos e as partes escuras os planos afastados. Graças à faculdade que o espírito tem de apreender as coisas e à idéia de as instaurar, você acreditará ver ali personagens e animais, arbustos e árvores, criaturas que voam e se movem, indo e vindo. Quando [esse espetáculo] se impuser a seu olhar, você governará seu pincel ao sabor de seu pensamento. Então no silêncio da contemplação, em estado de comunhão espiritual, a paisagem lhes aparecerá em sua verdade espontânea, como que trabalhada pela Natureza, sem nada que lembre uma obra humana. Eis o que chamamos uma pintura viva.¹¹

Pintar, para o pensamento chinês, não é representar um objeto, é redescobrir a aparência que está na origem dos signos, renovar o contato pelo qual deve se revelar, em silêncio, a cifra do mundo. Pintar é criar algo vivo, não porque se dará corpo a uma figura ou porque se saberá reconstituir a beleza pura, graças a alguma química junção, mas porque, da meditação sobre seu olhar para esse ato em que se associam de modo intenso e secreto a tinta e a mão, o pintor terá chegado a reinventar o gesto único – o Único Traço de Pincel diz Shitao – ¹² capaz de fazer emergir de novo o branco fundador a partir de uma superfície de seda ou de papel. Trata-se de uma concepção ligada à escrita, tal como o era a alegoria da caverna, mas que o é de modo bem diferente, na serenidade luminosa de um saber, pois o sentido aqui está, de imediato, plenamente presente e acessível. Do suporte metafísico da parede àquele da seda, a inteligência humana apenas prolongou sobre o território que lhe é próprio a lição de comunicação instaurada pelos adivinhos.

Dividindo a escrita, rompendo os vínculos entre som e sentido atados pelo ideograma, o alfabeto se impediu o acesso a essa sabedoria. Os próprios geômetras de Platão, se se aproximam dela, só a conhecem em sua ausência. Condenada a um uso do gesto limitado pelas convenções narcísicas próprias a uma humanidade de falas, a esboçar suas figuras uma a uma como soletraria as palavras da tribo, a civilização do alfabeto não podia admitir que a pintura tivesse qualquer filiação com a paisagem ou que se realizasse em si. Sobre a parede, foi um perfil de homem jovem que ela escolheu para fazer aparecer inicialmente, sombra gravada por uma enamorada preocupada com a partida de seu amado e que queria guardar sua imagem.¹³

A lenda de Dibutade teve difusão considerável, como se sabe, do Renascimento ao século XIX.¹⁴ Todavia, não é a única que circulou no Ocidente: a cultura cristã havia suscitado uma segunda. Esta é relativa também a um retrato, mas obtido por contato e não por anotação gráfica. Várias versões dessa lenda se sucederam na Idade Média; a mais antiga delas provém de Bizâncio, e a mais recente é

¹²- Ver SHITAO. *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Trad. Pierre Ryckmans. Paris: Hermann, 1984.

¹³- PLÍNIO. *Histoire naturelle*. XXXV, 151.

¹⁴- Ver a esse respeito: CHRISTIN, Anne-Marie. *Du signe à la trace*. In: _____. *Poétique du blanc*: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

¹⁵ PLÍNIO. *Histoire naturelle*. p. 65-66.

¹⁶ Ver a esse respeito SCARBI, V. *Carpaccio*. Paris: Éditions Liana Levi, 1995. p. 37-38.

franciscana, mas o rosto retratado é sempre o mesmo – o de Cristo –, e a história é mais ou menos idêntica: um homem piedoso ou um santa mulher apresenta um pano a Jesus, que imprime nele sua face. Esse ícone “não feito por mão de homem” deveu sua fama a motivos principalmente religiosos. Todavia, testemunhava também o ressurgimento, em um meio sociocultural muito diferente daquele da China, da convicção arcaica segundo a qual o suporte de uma imagem permite ao invisível ter acesso – quer seja poder imanente, quer divino – ao presente imediato dos homens.

Embora tendo se oposto com todas as forças de sua nova racionalidade aos valores da pintura, a civilização do alfabeto não chegara a destruí-los: era suficiente poder esquecer a letra – ou, mais ingenuamente, ignorá-la – para reencontrar seus princípios, pois não há dúvida a esse respeito: que sua arte seja antes de tudo uma questão de *superfície*, todos os pintores estão fundamentalmente convencidos disso, e o mesmo se dava com os da antiguidade greco-latina. Dá testemunho disso a competição célebre, também relatada por Plínio, que opôs Zêuxis a Parrásio, e em relação a esse episódio tendemos com muita freqüência a esquecer que se Zêuxis engana os pássaros com a representação das uvas, Parrásio, por sua vez, engana Zêuxis, e de uma maneira bastante peculiar. Ele pinta uma cortina com tanta exatidão que seu rival pede que se afaste a cortina a fim de contemplar o quadro que esta supostamente oculta. O fim da história é igualmente muito instrutivo, pois Zêuxis, quando percebe seu erro, inclina-se de imediato diante de uma proeza que ele julga, como artista, de qualidade superior à sua.¹⁵

Além do mais, a representação das cortinas, dos tecidos e dos revestimentos desempenha, na história da pintura ocidental, papel que só por equívoco acreditaríamos puramente ornamental. É comparável, de fato, ao desses personagens que, em certos quadros de Carpaccio – *A chegada dos embaixadores ingleses à corte do rei da Bretanha*, por exemplo –, têm função de “indicadores”.¹⁶ Essas figuras avisam o espectador sobre as intenções narrativas de uma imagem, convidando-o, por um gesto que as situa explicitamente em recuo

quanto à composição, a recorrer à memória literária ou histórica para compreender seu sentido. A cortina tem a função inversa: é *indicador da imagem enquanto tal*, concentra em si sua natureza e suas propriedades, e o convite que dirige ao espectador é o de saber ser atento à metamorfose do visível, que se opera sob seu olhar desde o instante em que quer se deixar introduzir por ela no quadro.

A atenção bastante especial que a civilização do alfabeto reservava à análise dos signos sem dúvida facilitou o surgimento e a difusão desses índices. Mas ela também só podia limitar a função deles à de simples acessórios. No entanto, dos mosaicos de Ravena aos afrescos de Giotto, vê-se o tema da cortina libertar-se pouco a pouco desse uso e se tornar um motivo iconográfico no sentido mais forte do termo, já que se apresenta ao mesmo tempo como um elemento da imagem e como seu principal símbolo. De início esquematicamente sugerida – quer esteja entreaberta, para permitir a um personagem surgir em sua abertura, quer fechada por trás de um trono ou de uma cama, a fim de que tenhamos a ilusão de que estes participam diretamente de nosso universo –, ela é, nos afrescos de Assis, o amplo tecido em *trompe-l'oeil* que corre ao longo das naves laterais da basílica, como uma cortina de teatro que parece nos abrir o acesso a sua lenda, e já, em certos painéis, o objeto central, ao mesmo tempo tecido e mancha, ficção e realidade, inscrição pura do espaço, cujo valor começa a se impor como sendo o que deve fundar toda reflexão plástica.¹⁷ Essa lição será renovada mais tarde, em um contexto muito diferente, pelas grandes toalhas de banho e os *tutus* de dançarinas abertos como sóis nos quadros e pastéis de Degas, anunciando, por sua vez, as superfícies uniformes da pintura abstrata, ou, mais perto de nós ainda, as cortinas enigmáticas de Edward Hopper iluminadas pelo fim do dia, inúteis e poderosamente presentes, ao mesmo tempo, como a matéria luminosa de um sonho esquecido ou impossível, e que nos dão a impressão insólita de uma *vacuidade de origem*, que, no entanto, também seria sua fatal necessidade.

O que torna o motivo pictórico da cortina ou do tecido tão essencial é que ele exprime, de modo a um só tempo extremo e mínimo,

¹⁷ Ver CHRISTIN, Anne-Marie. Peinture et narration. In: _____. *Poétique du blanc*: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

¹⁸ É o que mostra Hubert Damisch, observando que a perspectiva, na Renascença, “não se separa da arquitetura” (*L’origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1987, p. 247).

¹⁹ Ver CHRISTIN, Anne-Marie. De l’image au texte: l’expérience du “Coup de dés”. In: _____. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l’alphabet*. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

²⁰ Em francês, “tinta leve e transparente que se passa sobre uma cor seca para lhe dar brilho e harmonizar o conjunto”. (N. T.)

a dualidade mágica – pois sempre co-presente para ela mesma – da evidência contraditória do atual e do além, do visível e do invisível, sobre o que se apóia o pensamento da tela. A paisagem apareceu na pintura ocidental pela brecha de incerteza inquieta que esse motivo aí havia introduzido. E talvez fosse de fato necessário justificar a presença dessa outra forma de além por uma efração evidente no curso da narração, por uma ruptura ostensiva dessa contabilidade de figuras, imposta à nossa pintura por sua tradição cultural. Terá sido necessário, de início, uma janela para nossas paisagens, a indicação concreta, na própria imagem, de uma fonteira entre o aqui romanesco e discursivo e o além próprio da pintura, antes que este possa dominar, enfim, toda a imagem.

Todavia, a paisagem, no Ocidente, não podia escapar inteiramente à condição de *objeto* a que nossa civilização vota tudo o que ela percebe, até mesmo o próprio espaço.¹⁸ A estética holandesa não fez uma verdadeira distinção entre essa categoria de pintura e a natureza-morta. A representação da natureza só chegou a preservar seu mistério nesses intervalos em que, seja por intuição, seja por cálculo, certos pintores escolheram mantê-lo – como Giorgione em sua *Tempestade*. É a Acteón, a Órion, à ficção das ruínas romanas, à meditação de um monge solitário, que as paisagens de Poussin, de Hubert Robert, de Friedrich, deverão sua eficácia emotiva. As aguadas dos pintores chineses ignoravam essa necessidade tática de estabelecer na natureza ecos da alma.

No entanto, talvez a última revelação da imagem só devesse chegar à arte ocidental a partir de um além que lhe seria sugerido não por uma filosofia da aparência, que lhe permaneceria estranha, mas pela mão e pelo olhar. Foi assim que Mallarmé recuperou a escrita que por tanto tempo nos fora dissimulada pelo alfabeto no espaço mudo da página branca.¹⁹ A aquarela desempenhou papel similar. Os esboços e os *glacis*²⁰ da pintura clássica recorriam a essa técnica ou se inspiravam nela de modo bastante constante. Teria sido necessário, porém, a coincidência acidental da nuvem e da mão, do ar e da água, para que essa arte pudesse adquirir sua plena legitimidade

pictórica, através dos céus ingleses que tanto encantaram Baudelaire. E foi talvez na aquarela que Cézanne – pintor das formas definidas por contornos negros ou que talhava diretamente na tela a pedra de suas montanhas – descobriu essa “pureza”, que ele transformou na missão do pintor em seus últimos anos. Uma vez revelados à luz esses corpos – dos quais não se discernia mais que uma silhueta de bruma, carne e roupas, como que absorvidos diretamente no papel –, a brancura original do espaço podia substituir de modo natural e necessário as roupas esbranquiçadas das banhistas ou, no entrelaçamento em mosaico das cores – como mostram certas vistas do jardim de Lauves,²¹ tão próximas da meditação abstrata –, liberar o ideograma indizível do *lugar*.

²¹- Referência a quadros em que Cézanne representou esse jardim.

