

# Poesia e imagem

Recebido 25, jan. 2006/Aprovado 20, mar. 2006

Raúl Antelo

## Resumo

*Penetramos numa fase de pós-fotografia, um momento posterior, ainda que não além da fotografia. A diminuição da esperança coletiva na relação indicial que a imagem mantém com o real nos conduz à morte da fotografia como meio autônomo. A imagem, entretanto, entendida como linguagem, dissemina-se por toda parte e fortalece seu vínculo com a poesia.*

*Palavras-chave: poesia, fotografia, imagem, linguagem.*

<sup>1</sup> "Jusqu'ici l'humanité n'a conçu qu'un seul mythe de pure exaltation, l'amour sublime, qui partant du cœur même du désir, vise à sa satisfaction totale. C'est donc le cri de l'angoisse humaine qui se métamorphose en chant d'algèresse. Avec l'amour sublime, le merveilleux perd également le caractère surnaturel, extra-terrestre ou céleste qu'il avait jusque-là dans tous les mythes. Il revient en quelque sorte à sa source pour découvrir sa véritable issue et s'inscrire dans les limites de l'existence humaine. Partant des aspirations primordiales les plus puissantes de l'individu, l'amour sublime offre une voie de transmutation aboutissant à l'accord de la chair et de l'esprit, tendant à les fondre en une unité supérieure où l'une ne puisse plus être distinguée de l'autre. Le désir se voit chargé d'opérer cette fusion qui est sa justification dernière. C'est donc le point extrême que l'humanité d'aujourd'hui puisse espérer atteindre. Par suite, l'amour sublime s'oppose à la religion, singulièrement au christianisme. C'est pourquoi le chrétien ne peut que réprouver l'amour sublime appelé à diviser l'être humain. Par voie de conséquence, cet amour n'apparaît que dans les sociétés où la divinité est opposée à l'homme : le christianisme et l'Islam, encore que, dans ce dernier, le poids de la théologie l'ait, dès sa naissance, empêché de s'intégrer à l'être humain. L'amour sublime représente donc d'abord une révolte de l'individu contre la religion et la société, l'une épaulant l'autre". Cf. PERET, Benjamin. *Anthologie de l'amour sublime*. Paris: Albin Michel, 1956.

<sup>2</sup> Cf. PERNIOLA, Mario. *El arte y su sombra*. Trad. M. Poole. Madrid: Cátedra, 2002.

<sup>3</sup> É o que pioneiramente lemos em *Mon cœur mis à nu* de Baudelaire. Para

*A poesia é, por essência, mais do que e algo de diferente da própria poesia. Ou antes: a própria poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia.*

(Jean-Luc Nancy, *Fazer, a poesia*, 1996)

Lacan, em um texto sobre Merleau-Ponty estampado por *Les Temps Modernes*, em 1961, atribuiu à obra de arte o lugar do que não se poderia ver a olho nu, vale dizer que uma definição provisória da obra de arte seria, portanto, a de que ela é um artefato que vê, em suma, a invisibilidade do visível.

Mais relevante, em outras palavras, do que qualquer elemento de fusão e unidade reivindicado pelos surrealistas canônicos, como Péret<sup>1</sup> ou Breton, o sublime contemporâneo estrutura-se a partir de um nominalismo radical, que postula a indecidibilidade entre ser e sentido.<sup>2</sup> Foi, de fato, através desse conceito de nominalismo que Marcel Duchamp intuiu que sons e contatos são melhores veículos que as imagens para exprimir o interstício quadri-dimensional para o qual cunhou a noção de *infraveve*. A linguagem como nova tatilidade torna-se então uma ferramenta para captar o caráter pluridimensional da arte. Daí que tudo, segundo Duchamp, nos conduza ao erotismo. *Rose Sélavy*: Eros é a vida. Mas também *aRose Sélavy*, a arte (ARS) é a vida.

Costuma-se pensar que a arte moderna vira as costas à figuração mas talvez seja mais oportuno e preciso considerar, com Hal Foster, que ela nos propõe um retorno ao real. A modernidade, com efeito, é marcada pela perda da imagem, por uma certa deflação imaginária, tanto do sentido quanto da própria figura, tornada fantasma.<sup>3</sup> Rosalind Krauss identifica o despontar desse extravio da arte contemporânea com os artifícios óticos que Marcel Duchamp ensaia, entre 1918 e 1919, nesse limite do Ocidente, nesse nada, que é Buenos Aires. Ali ele compõe seu *Pequeno vidro*, intitulado *À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure*, hoje conservado no MoMA. A seguir, Duchamp realiza sua *Estereoscopia à mão* (i.e. artesanal mas também portátil ou acessível, se a ouvirmos em *plus d'une langue*). Trata-se de uma fotografia fixa, metade céu, metade mar, com uma pirâmide virtual desenhada, onde alguns críticos, dentre eles, Octavio Paz, leram um acrônimo do artista: mar-céu Duchamp. Em ambos os casos, o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado e para o espectador se conscientizar de que o objeto jamais será reencontrado, o artista tenta levar o olhar, por meio da manipula-

Baudelaire, como sabemos, a situação do artista moderno era a de quem vai ao mercado à maneira de um *flâneur*, supostamente para olhar, mas na verdade para encontrar um comprador. Por isso, ele chegou a ver o poeta como um prostituído, no sentido de que recebia dinheiro pela sua confissão. Assim, a cidade era, a seu ver, o lugar do erótico, do encontro fortuito na multidão, onde o objeto de desejo é fisgado entre uma infinidade de outros objetos possíveis. A esse respeito, Patrick Waldberg destaca a sintonia entre os aforismos baudelairianos e o adeus à pintura de Duchamp: "We have pointed out elsewhere the intriguing similarity between the title of *The Bride stripped bare* (*La Mariée mise à nu*) and Baudelaire's *Mon cœur mis à nu*. Whether this was due to unconscious memory or mere coincidence, the point is, we believe, worth making, despite the differences of temperament between the two men. True, Baudelaire's 'rockets' pierce the darkness like cries of anguish, whereas Duchamp has always kept his purely personal feelings discreetly in the background. Nonetheless, they join forces on what might (not so incongruously as it might seem) be termed the hieratic plane, that of the so-called *danáyism* for which our great French poet had so marked a penchant". Cf. WALDBERG, Patrick. *Surrealism*. Paris: Skira, 1962. p. 39.

<sup>4</sup> Diz Lacan no seminário 7, sobre a Ética na Psicanálise, que o conceito de *Ding*, entendido como *Fremde*, estranho, hostil ou, em todo caso, o exterior mais próximo, é o que organiza o encaminhamento do sujeito. "É sem dúvida alguma um encaminhamento de controle, de referência, em relação a que? – ao mundo de seus desejos. Ele faz a prova de que alguma coisa, afinal, en-

ção do espectador, a uma nova situação perceptiva e mental, completamente inusitada<sup>4</sup>. Curiosamente, essa experiência nos remete a outras posteriores, do mesmo Duchamp, que por sinal marcam também certo declínio da própria noção de vanguarda ou mesmo da definição de obra, i.e. a exaustão da autonomia formal-ideal, aquilo que Péret denomina *une unité supérieure, une voie de transmutation-fusion* ou, com religioso espírito ecumênico, *l'accord de la chair et de l'esprit*.

Com efeito, uma dessas intervenções, a exposição *Le Surréalisme en 1947*, organizada por André Breton e Marcel Duchamp, na galeria Maeght de Paris, marcou o fim do próprio surrealismo. Encarregado de desenhar o catálogo, Duchamp produziu uma série de moldes de um seio feminino em latex (modelados previamente, em gesso, sobre o corpo de sua amante, a escultora brasileira Maria Martins) moldes que, pintados manualmente por ele e pelo artista norte-americano Enrico Donati, receberam um título irônico e conativo, *Pede-se tocar*, inversão das placas tradicionais em todo museu, que proibem qualquer contato entre a obra e o público. Essas próteses são um exemplo de deslocamento do visível ao tátil que, lançando mão de materiais não convencionais, procuram uma experiência *infraléve*. Eros é a vida.

Nessa *Exposição Internacional do Surrealismo*, havia também uma "Sala da chuva", onde a água molhava, permanentemente, uma escultura de Maria Martins, "*Le chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits*", escultura apoiada sobre uma mesa de bilhar. Mais adiante, na "Sala das Superstições", construída em forma de ovo (e sonhada por Duchamp como uma "caverna branca"), viam-se obras de Miró, Matta e Tanguy. Duchamp não pôde viajar a Paris para o evento mas pediu a seu amigo Frederick Kiesler que, seguindo suas instruções, montasse, na "Sala das Superstições", uma obra chamada *Le rayon vert*. Tratava-se de um buraco de 30cm, praticado sobre uma tela verde, através do qual via-se uma fotografia do céu, superposta a outra do mar. A linha do horizonte era intermitentemente iluminada pela luz verde que saía de um tubo de neon. A rigor, *O raio verde* é um primeiro passo de Duchamp para sua última e clandestina instalação, *Dados*, cujo primeiro esboço, desse mesmo ano, chama-se, sintomaticamente, *Dados, Maria, a queda d'água e o gás de iluminação*.

Kiesler, que conhecera Duchamp em 1925, considerava seu *Grande vidro* a primeira pintura radiográfica do espaço, pelo fato de reunir escultura, pintura e arquitetura em uma única obra. Assim, nessa *Gesamtkunstwerk*, o vidro fundia superfície e volume ou, para dizê-lo com a terminologia de Duchamp, aparência e aparição. Com a mesma lógica, ao montar a "Sala das Superstições", Kiesler não hesitou em realizar ele próprio

## Continuã, o nota 4

contra-se justamente aí, que, até um certo ponto, pode servir. Servir a que? —a nada mais do que a referenciar, em relação a esse mundo de anseios e de espera orientado em direção ao que servirá, quando for o caso, para atingir *das Ding*. Esse objeto estará aí quando todas as condições forem preenchidas, no final das contas —evidentemente, é claro que o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado. É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado. Alguma coisa está aí esperando algo melhor, ou esperando algo pior, mas esperando. O mundo freudiano, ou seja, o da nossa experiência comporta que é esse objeto, *das Ding*, enquanto o Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar. Reencontramo-lo no máximo como saudade. Não é ele que reencontramos, mas suas coordenadas de prazer, é nesse estado de ansiar por ele e de esperá-lo que será buscada, em nome do princípio do prazer, a tensão ótima abaixo da qual não há mais nem percepção nem esforço. No final das contas, sem algo que o alucine enquanto sistema de referência, nenhum mundo da percepção chega a ordenar-se de maneira válida, a constituir-se de maneira humana. O mundo da percepção nos é dado por Freud como que dependendo dessa alucinação fundamental sem a qual não haveria nenhuma atenção disponível". Cf. LACAN, Jacques. *O seminário*. Trad. A. Quinet. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. Livro 7: a ética da psicanálise. p. 69.

<sup>5</sup> "Freud colocou no primeiro plano da interrogação ética a relação simples entre o homem e a mulher. Coisa muito singular, as coisas nada fizeram de melhor do que ficarem no mesmo ponto. A

uma obra *coletiva*, porém, anônima, aquilo que ele chamava *un premier effort vers une continuité Architecture-Peinture-Sculpture*.

Ora, o raio verde, além de ser um fenômeno ótico que acontece ao pôr-do-sol, quando o astro emite uma radiação esverdeada que afunda no mar, é uma crença popular, baseada em mitos nórdicos, que o associam ao brilho do manto de uma valquíria, saindo do mar, justamente quando o sol se põe. Júlio Verne retomou esse mito em 1882, em seu romance *Le rayon vert*, que narra a experiência de uma jovem casadoira, Helena Campell, que, ao conhecer a lenda de um raio verde e sublime—de um verde que nenhum pintor jamais conseguiria extrair de sua paleta, um verde que não se encontra nem mesmo na natureza mais pura—decide sair a sua procura. Desce então o rio Clyde, acompanhada de seus tios e de seu pretendente, o cientista Aristóbulos Ursiclos. Em uma das peripécias do romance, num redemoinho no Corryvreckan, miss Campell salva a vida de um jovem artista nômade, Olivier Sinclair, que percorria então a região. Não quer que ninguém revele ao artista que ela o salvou das águas. Não quer virar Nossa Senhora dos Naufragados. Não quer ser portadora de iluminação para alguém que é *sans clair*. (Relembremos que Duchamp chamava Maria, em suas cartas, de *Notre Dame des Désirs*, e aqui se aplica também a ambivalência *dam-dame*—dano, dama—que, mais tarde, aprofundaremos).<sup>5</sup>

Voltando ao relato do raio verde, digamos que, após várias experiências frustradas, miss Campell decide ver o fenômeno do interior da gruta de Fingal (Fingal—é bom lembrar—era o nome do pai do poeta Ossian, "um gênio que soube harmonizar em uma única arte a poesia e a música", razão pela qual a palavra Fingal, em língua celta, significa *gruta harmoniosa*). Dessa experiência temos, ainda, uma tradução musical, *As Hébridas ou A Gruta de Fingal*, abertura em si menor (op.26) de Félix Mendelssohn, um romântico em busca da música infinita). A gruta, mera prefiguração da câmara de *Dados*, se nos apresenta já como o espaço de uma *Gesamtkunstwerk*. A visão da caverna era, de fato, fantástica já que nela os raios de luz eram filtrados por um prisma que os decompunha num jogo de luz e sombra impossível de ser criado pelo homem, gerando, como diz o narrador, "um silêncio sonoro", oxímoro que traduz a peculiar experiência visual da indecidibilidade. O silêncio sonoro é, de fato, um infraléve. É, portanto, na gruta inacessível que o raio se torna, finalmente, visível. Quer dizer, ele torna-se visível para todos, menos para Olivier ou para Helena, que olhando-se nos olhos, especularmente, perdem, abismados no amor, o tão esquivo fenômeno sideral.

Não é fortuito que o raio verde seja contemplado a partir da experiência iniciática da gruta. Sabemos que as cavernas retiram a arte do mito narcísico de sua origem. É a tese de Bataille



## CotinauÁ,,o nota 5

questão de *das Ding* permanece, hoje, suspensa ao que existe de aberto, de faltoso, de hiante, no centro de nosso desejo. Eu diria, se me permitirem este jogo de palavras, que se trata para nós de saber o que podemos fazer desse dano par transformá-lo em dama, em nossa dama. Não sorriam desse manuseio, pois a língua o fez antes de mim. Se vocês notarem a etimologia da palavra *danger*, perigo, verão que trata-se exatamente do mesmo equívoco, que o funda em francês — o perigo é originalmente *dominium*, dominação. A palavra *dame*, dama, veio docemente contaminar isso. E, efetivamente, quando esta-mos no poder de um outro, estamos em grande perigo". Cf. LACAN, Jacques. *O seminário*. Trad. A. Quinet. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. Livro 7: a ética da psicanálise. p. 107.

<sup>6</sup> Cabe lembrar que, em março de 1945, Christian Zervos solicita uma colaboração a Lacan para o relançamento de sua revista *Cahiers d'Art*, onde Duchamp já colaborara. Não é descabido pensar que "Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée. Un nouveau sophisme" (mais tarde incorporado aos *Écrits*) haja influenciado Duchamp em sua teoria do *retard*. Basta lembrar, por exemplo, o *desdém* que Duchamp mantinha com relação à fenomenologia de Bachelard, sentimento registrado por Denis de Rougemont em "Mine de rien", sua evocação de um encontro com Duchamp em 1945.

em *Lascaux* (1955): as grutas não são espaço de imitação mas de representação. Nelas as imagens se tornam signos porque, justamente, as imagens encontradas numa caverna não querem nunca criar algo novo mas apenas *violentar* uma superfície. Elas não reiteram a diferença mas assinalam a indiferença. São espaços de *alteração*, como diria Bataille, em que o bifronte—o alto e o baixo, o interno e o externo—impõe-se ao nosso olhar e *pede para ser tocado*. Graças à reconstrução anagramática, as ondulações da linguagem, *la langue verte*, apagam, em sua infinita disseminação, os obstáculos da distância.

Com efeito, só a partir da tendência a reencontrar, que funda a orientação do sujeito em direção ao objeto, constatamos que esse objeto não nos é nem mesmo dito mas, mesmo assim, ele se dissemina de forma bastante explícita, ainda que enigmática. O raio verde (VERT) nos remete pois à *vertigem* da própria palavra: VERT, VERS, VERRE, VERS. Verde, verso, vidro, em direção a—em outras palavras, *vers une continuité Architecture-Peinture-Sculpture*. É a partir dessa constatação que Duchamp substitui o *regard* pelo *retard*. Acompanha, assim, a noção moderna de que, sem distanciamento, sem *retard*, não pode haver nem sujeito nem objeto e, pelo contrário, com o desaparecimento da distância, no gozo ou no êxtase, tanto o sujeito quanto o objeto correm o risco, eles próprios, de desaparecerem.<sup>6</sup>

Porém, não é só o distanciamento-*retard* que explica a questão do valor da obra de arte, já que o próprio fato de existirem valores é que se constitui em um fenômeno primordial. Aí se esboça o paradoxo da lei: o fato de que o primeiro passo em direção à transgressão do interdito, isto é, a morte do legislador, é também um reforço da própria proibição. Até a emergência das vanguardas, a arte fora entendida como um processo de progressiva objetivação que coincidia, aliás, na cultura ocidental, com a busca do objeto idealizado e, na medida em que o sujeito só se interessava pelas qualidades de um objeto, isto é, na medida em que esse objeto era agradável ou proveitoso para ele, isso lhe permitia entrar na cadeia das trocas e substituições com qualquer outro objeto que apresentasse as mesmas características. É esse o sentido do amor sublime reivindicado por Péret: o deslizamento dos significantes, o movimento da identificação imaginária, que produz uma transformação ideal ("le cri de l'angoisse humaine qui se métamorphose en chant d'allégresse"). Porém, conforme o objeto aumenta a sua importância no processo de objetivação, a tensão também se desloca, e ela passa do *objeto para nós* em direção ao *objeto em si*. Nesse ponto, o objeto torna-se cada vez menos equivalente a outros objetos e diríamos, pelo contrário, que seu valor de troca diminui de maneira inversamente proporcional ao aumento do seu valor de uso ou, se preferirem, ao valor de uso

do impossível. *Dados* aponta, assim, em direção a (VERS) o retorno do real, experiência que começa seu percurso na disseminação de imagens em série através do estereoscópio—um apetrecho, afinal de contas, desenvolvido pela pornografia e pelos prostíbulos.

O processo de distanciamento-*retard* que Duchamp nos propõe nessas intervenções nominalistas faz a obra de arte oscilar entre o objeto e a Coisa em si. Em outras palavras, suas criações atravessam um processo de dessubjetivação já que o objetivo do desejo é sempre ir além, perseguir a Coisa. Não é um caso isolado. Já Heidegger, em sua análise do vaso, destacava o valor da peça como algo que não decorre da função (receber e conservar um líquido) mas de sua natureza (recortar um vazio) e dizia: “o vazio, aquilo que no vaso não é nada, é o que ele é enquanto vaso, um continente”. Em outras palavras, o nada é a natureza da coisa enquanto coisa, sem a qual nada poderia ser afirmado da Coisa em si. Daí provém a noção lacaniana de que nada somos, enquanto sujeitos, para além de nossas qualidades expressas através de significantes, de tal modo que a Coisa remete sempre à nossa *extimidade*, o aspecto interno-externo da gruta.

Diríamos, em outras palavras, que a série *estereoscopias+raio verde+dados* nos demonstra que o inconsciente desvenda a estrutura de base do desejo, que é sempre desejo do Outro, desejo de desejar. Reinterpretado como valor de uso do impossível, o valor desse percurso é o de um desejo elevado ao segundo grau. Consiste no poder de um objeto manter ativo—i.e. potente, em movimento—o desejo de desejar. Desmaterializa-se, assim, o paradigma da lei positiva, uma vez que se mostra sua constante *inutilidade* que, paradoxalmente, é constitutiva do próprio valor. Ora, se a *in-utilidade* é um traço do valor, isto quer dizer que o simples fato de existirem leis e valores é um elemento primordial. Em outras palavras, o inconsciente não seriam aquelas razões ou motivos ocultos de um evento (que a vertente mítica, mediúnica, do surrealismo tentou impor), mas o fato de que o sujeito não quer saber que a lei não tem fundamentação objetiva.

Não há, portanto, desse ponto de vista que é o de Bataille ou Duchamp, ambos dissidentes do surrealismo, dissidentes do surrealismo a serviço da revolução, não há Bem Supremo porque esse Bem Supremo não passa de *das Ding*, um bem interdito, o fundamento da lei moral. Freud já mostrara que não há, no nível do princípio do prazer, um Bem Supremo—porque o Bem Supremo, que é *das Ding*, que é a mãe, o objeto do incesto, é um bem proibido e porque, além do mais, não há, de fato, nenhum outro bem a compensar a falta. Tal é o fundamento, derrubado ou invertido, da lei moral.<sup>7</sup> Ora, nesse sentido, se o sujeito (do desejo) e o valor (do objeto desejado) só

<sup>7</sup> Cf. LACAN, Jacques. *O seminário*. Trad. A. Quinet. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. Livro 7: a ética da psicanálise. p. 90.

<sup>8</sup> Cf. NANCY, Jean Luc. *Ex nihilo summum: acerca de la soberanía*. In: ————. *La creación del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo P. Velamazán. Barcelona: Paidós, 2003. p.121-144.

<sup>9</sup> Na esteira de Deleuze, que alude à questão no *Anti-Édipo*, Massimo Cacciari, que analisou a obra de Duchamp em seu livro *O deus da dança*, traça uma diferença muito pertinente entre limite, limiar e confin, em seu ensaio “Nome di luogo: confini” (*aut-aut*, Milano, n. 299-300, p. 73-74, set./dez. 2000). Diz Cacciari que “confinare può dirsi in molti modi. In generale, esso sembra indicare la ‘linea’ lungo la quale due domini si toccano: *cum-finis*. Il confine distingue, perció, accomuna; stabilisce una distinzione determinando una *ad-finitas*. Fissato il *finis* (e in *finis* risuona probabilmente la stessa radice di *figere*) ‘inesorabilmente’ si determina un ‘contato’. Ma –prima di sviluppare questa idea essenziale, che cresce nel nostro linguaggio – intendiamo per ‘confinare’ *limen* o *limes*? Il *limen* è la soglia, che il dio *Limentinus* custodisce, il passo attraverso cui si penetra in un dominio o se ne esce. Attraverso la soglia veniamo accolti, oppure *eliminati*. Essa può rivolgersi al ‘centro’, oppure aprire all’*il-limite*, a ciò che non ha forma o misura, ‘dove’ fatalmente ci smarriremmo. *Limes* è, invece, il cammino che circonda un territorio, che ne racchiude la forma. La sua linea può essere obliqua, certo (*limus*), accidentata, ma tuttavia essa bilancia, in qualche modo, il pericolo rappresentato dalle soglie, dai passi, dal *limen*. Dove batte l’accento quando diciamo *confinare*, *limite*: sul continuum del *limes*, dello spazio di confine, o sulla “porta aperta” del *limen*? E tuttavia non può esistere confine che non sia *limen* e *limes* insieme. La linea (*lyra*)

existem em virtude da pura negatividade, da distância, do retard, isto é, da estrutura paradoxal do valor, o valor soberano deve ter características totalmente diferentes das da subjetividade.

A poesia é assim a negatividade na qual o acesso se torna naquilo que é: isso que deve ceder, e com esse fim começar por se esquivar, por se recusar. O acesso é difícil, não é uma qualidade accidental, o que significa que a dificuldade não faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz. Ela faz o difícil. Por ser ela a fazê-lo, parece fácil, e é por isso que, desde há muito, a poesia é vista como coisa ligeira. Ora não se trata unicamente de uma aparência. A poesia faz a facilidade do difícil, do absolutamente difícil. Na facilidade, a dificuldade cede. Mas isso não significa que ela seja removida. Isso significa que ela é poesia, apresentada pelo que é, e que nós estamos compreendendo nela. De repente, facilmente, estamos no acesso, isto é, na absoluta dificuldade, *elevada e tocante* (LACAN, 1988, p. 90).

Ora, os partidários (bretonianos) do amor sublime, da poesia sublime, buscavam uma positividade fácil, queriam *diviniser l’être humain*. Porém, a linha dissidente que estou tentando analisar, entendia que o amor, ou a poesia, enquanto Bem Soberano,<sup>8</sup> estão situados para além do bem e do mal; eles são a Coisa, algo indiferente ao bem e ao mal e, portanto, insuportavelmente bom. Aquilo que abre as *Poesias* de Mallarmé como um *Salut* (uma saudação, porém, ao mesmo tempo, uma salvação) e que encerra uma autêntica definição da arte moderna – *rien, cette écume* – transforma-se, nas *Notas* de Duchamp, em exigência de uma *beleza de indiferença*, isto é, exigência de um Bem Soberano. Mas enquanto Coisa, esse Bem Supremo é um simples vazio, um nada e, no plano da ética, ele reforça a idéia de que todo contato do sujeito com esta Coisa torna-se destrutivo para o próprio sujeito.

Por isso é importante frisar que, na arte contemporânea, esse contato com a Coisa coloca o sujeito no limite, isto é, em um ponto de basculação indecível que nos permitiria, a rigor, redefinir o limite como um limiar (se não há um para além do limite, todo limite é um limiar, todo limite abre a passagem para o Real, acena com um *pas au-delà*).<sup>9</sup> Paul Vanden Berghe destaca que, na experiência do sublime contemporâneo, trata-se, na verdade, de acampar sobre o limite (*piétiner sur la limite*) o que, ao mesmo tempo, significa transgredir ou pisar o limite (*piétiner la limite*).<sup>10</sup>

Mas não chegaríamos a essa compreensão do vínculo existente, no sublime contemporâneo, entre erotismo e retorno do real se não evocássemos também até que ponto essas buscas estão mediadas pela perda de estatuto da obra e pela busca de um objeto.<sup>11</sup> Assim como esse disciplinado aluno de Lacan que foi Roland Barthes nos propôs a passagem “Da obra ao texto”,



## Continuação nota 9

che abbraccia in sé la città deve esser tanto ben fissata, deve rappresentar un finis così forte, da condannare colui che ne venga e-liminato al delirio. Delira chi non riconosce il confine o chi non può esservi accolto. Ma il confine non è mai frontiera rigida. Non solo perché la città deve crescere (*civitas augescens*), ma perché non esiste limite che non sia 'rotto' da *limina*, e non esiste confine che non sia 'contatto', che non stabilisca anche una *ad-finitas*. Insomma, il confine sfugge a ogni tentativo di determinarlo univocamente, di 'confinarlo' in un significato. Ciò che, secondo la radice del nome, dovrebbe apparir-ci saldamente fissato (come le erme del dio Termine ai confini dei campi), si rivela, *alla fine*, indeterminato e sfuggente. E così è massimamente per quegli 'immateriali' confini che fanno 'toccare' conscio e inconscio, memoria e oblio..."

<sup>10</sup> VANDEN BERGHE, Paul. Lacan lecteur de Simmel, une étrange alliance. In: MOYEAERT, P.; LOFTS, S. (Ed.). *La pensée de Jacques Lacan: questions historiques-problèmes théoriques*. Peeters: Louvain-la-Neuve, 1994. Há tradução ao espanhol: VAN-DEN BERGHE, Paul. *Lacan lector de Simmel: una extraña alianza*. Trad. M.G. do Pico. Buenos Aires: Gramma, 2003.

<sup>11</sup> Cf. BADIOU, Alain. *¿Qué es el amor?* In: \_\_\_\_\_ *Condiciones*. Trad. P.Reyes Baca. México: Siglo XXI, 2002. p. 241-259.

<sup>12</sup> Vejam-se, por exemplo, as instruções de Dali e repare-se na semelhança delas com *Dados*: "L'objet surréaliste, nous l'avons vu, dès ses débuts, agir et devenir, sous le signe de l'érotisme, et, tout comme il en est de l'objet d'amour, après avoir voulu l'actionner, nous avons voulu le manger. Et maintenant, après

isto é do orgânico ao maquínico, do estésico ao anestésico, do individual ao *anonyme*, em suma, da obra ao *des-oeuvrement*, isto é, à inoperância do *texte*, é impossível dissociar as buscas duchampianas das pesquisas contemporâneas de Dali, de tão forte impacto na teoria lacaniana. Relembremos, então, que já em 1931, no terceiro número de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Salvador Dali teorizava a respeito dos "Objetos surrealistas", estipulando que:

1. O objeto existe fora de nós sem que dele participemos. São os objetos antropomórficos;
2. O objeto assume o aspecto imutável do desejo e age sobre nossa contemplação. São os objetos oníricos;
3. O objeto é de tal modo mutável que se pode agir sobre ele. São objetos que operam simbolicamente. E, por último,
4. O objeto tende a provocar nossa fusão com ele e nos faz desejar a formação de uma unidade com ele. É a voracidade antropofágica por um objeto e são, em última análise, os objetos comestíveis.

Assim sendo, não surpreende que, apenas dois anos mais tarde, no quinto número da mesma revista, Dali defina o que ele mesmo chama de *objetos psico-atmosféricos-anamórficos*, cujas características deveriam ser associadas, a meu ver, com duas outras derivas. No campo da arte, com a *instalação*, na medida em que *Etant donnés* (a obra derradeira de Duchamp mas também a primeira instalação, como passo para além da pintura) poderia ser avaliada como uma realização desses objetos psico-atmosféricos-anamórficos. Mas, paralelamente, essa descrição de Dali prepara aquilo que, com Lacan, passaremos a conhecer como *objeto petit a*.<sup>12</sup>

Tal como o *Etant donnés*, esse objeto psico-atmosférico-anamórfico é o que chamaríamos de *o fora-do-significado*, o sem-sentido.<sup>13</sup> É em função desse fora-da-significação e de uma relação patética a ele que o sujeito, como diz Lacan, conserva sua distância e constitui-se num mundo de relação anterior a todo recalque. Ou seja que o objeto psico-atmosférico-anamórfico, entendido como *das Ding*, está colocado no centro do mundo subjetivo do inconsciente, organizando relações significantes em torno a si, mas também fora desse universo.

Pois esse *das Ding* está justamente no centro, no sentido de estar excluído. Quer dizer que, na realidade, ele deve ser estabelecido como exterior, esse *das Ding*, esse Outro pré-histórico impossível de esquecer, do qual Freud afirma a necessidade da posição primeira sob a forma de alguma coisa que é *entfremdet*, alheia a mim, embora esteja no âmago desse eu, alguma coisa que, no nível do inconsciente, só uma represen-



avoir franchi, comme je l'ai déjà dit, le stade congénital de nos illusions transférables, l'être d'amour nous apparaît *anamorphe et atmosphérique* [...] Grâce à la compréhension des nouveaux objets surréalistes que je vais tâcher de présenter ici, la comparaison –jugée banale et ridicule, imprégnée de ce goût *anamorphique* que, seules, connurent exactement les aspirations lyriques des phalites –qui associe l'être d'amour à une étoile brillant au firmament prendra un sens surréaliste incontestable, quoique l'étoile qui en résulte soit surestimée et ne nous serve, dans ce cas de révision critique rigoureuse, que comme élémentaire *simulacre de médiation*". Para Dali, o exemplo típico desses objetos psico-atmosférico-anamórficos era o seguinte: "dans une chambre tout à fait obscure, les surréalistes viennent périodiquement apporter des objets inventés ou existants dont le choix devra comporter le maximum d'étrangeté et de bizarrerie. Quand le nombre de ces objets sera jugé suffisant, un surréaliste n'étant pas encore intervenu dans leur recherche, sera enfermé dans la chambre et, toujours dans l'obscurité, il ira instinctivement [...] vers l'objet à choisir. Alors, plusieurs techniciens, toujours dans l'obscurité, à tour de rôle, décriront oralement, d'après le toucher, les divers éléments de l'objet. Ces descriptions extrêmement détaillées serviront à d'autres techniciens pour reconstruire, d'après elles, séparément, les diverses parties de l'objet de façon qu'en aucun moment nul ne puisse avoir une notion approximative de l'aspect de l'objet décrit, ni de celui qui est en train de se vérifier. Les diverses parties de l'objet seront ensuite montées par plusieurs techniciens qui, cette fois, effectueront cette opération de manière purement auto-matique et toujours dans l'obscurité. L'objet définalitément

tação representa (LACAN, 1988, p. 91-92).

Disse, no início, que os primeiros esboços de *Dados* são de 1947 e desse ano é também *O raio verde*. Entre 1945 e 46, Maria Martins elabora *L'impossible e*, ainda, em 1947, Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, retoma uma observação de Levinas, interessante para esta argumentação no sentido de afirmar que a morte é a possibilidade extrema, absolutamente própria do homem, já que só ele *pode* morrer, ou seja que a morte ainda é para ele uma possibilidade, ou em outras palavras, o evento pelo qual ele sai do possível e pertence ao impossível está, entretanto, em seu próprio domínio, é o momento extremo de sua possibilidade, ela é "a possibilidade da impossibilidade". Ela é sua *potência*. Justamente em *Le temps et l'Autre*, Levinas, apoiado em Heidegger, diz que "le néant heideggerien a encore une espèce d'activité et d'être: le néant néantit", conceito que, no nível do inconsciente, se traduz, para Lacan, como o valor que "só uma representação representa". Desdobrando, portanto, a noção de real, diríamos que não é possível confundir a Lei com a Coisa. Mas só conhecemos a Coisa através da Lei.

Porque não teria idéia da concupiscência se a Lei não dissesse –Não cobiçarás. Foi a Coisa, portanto, que, aproveitando-se da ocasião que lhe foi dada pelo mandamento, excitou em mim todas as concupiscências; porque sem a Lei a Coisa estava morta. Quando eu estava sem a Lei, eu vivia; mas, sobrevindo o mandamento, a Coisa recobrou vida, conduziu-me à morte. Porque a Coisa, aproveitando da ocasião do mandamento, conduziu-me, e por ele fez-me desejo de morte.

Na conclusão do seminário sobre a Ética, Lacan afirma então que a relação entre a Coisa e a Lei ativa nosso desejo, exclusivamente, numa relação com a Lei, pela qual ele se torna desejo de morte.<sup>14</sup> É somente pelo fato da Lei que a transgressão adquire um caráter desmesurado e hiperbólico e só uma análise do que o homem foi capaz de elaborar, *através da linguagem*, para transgredir essa Lei, colocando-se numa relação com o desejo que ultrapassasse o clássico vínculo de interdição, permitiu vislumbrar uma saída a introduzir, por cima da moral, uma erótica, uma linguagem de ruptura imanente. Essa saída, que é a de Foucault, que é a de Deleuze, e que é, ainda, a de Agamben, remonta ao capítulo 7, parágrafo 7 da *Epístola aos Romanos* de São Paulo. Quando este se pergunta se a Lei é pecado (*ó nómos hamartia*) mas constata, outrossim, que só se conhece o pecado através da Lei (*ten hamartian ouk egnon ei me diá vómou*), o fundamento da lei moral imaterializa-se, no sentido que lhe atribuiria Carl Schmitt, o mesmo, aliás, a partir do qual Agamben elabora seu conceito de *estado de exceção*,<sup>15</sup> donde, concluiríamos, não há como isolar a questão da Coisa

## Continuação, nota 12

monté devra être photographié mais toujours de telle sorte que le photographe ne puisse le voir. A cet effet, il conviendra de régler scrupuleusement d'avance éclairage et champ visuel. On aura eu, au préalable, la précaution de laisser tomber l'objet de dix mètres, verticalement, sur un petit tas de foin, juste situé dans le champ visuel de l'appareil. Cette chute n'a d'autre but que de renforcer l'aspect circonstanciel et d'augmenter les chances d'exacerbation concrète par sa "situation" et sa "position" après la chute. La démolition problématique, totale ou partielle, de l'objet l'enrichira encore copieusement de représentations affectives (sado-masochistes, etc.). Pour l'élaboration chimique de la photo, on aura toujours recours à des procédés rigoureusement aveugles, et cette dernière, une fois obtenue, sera immédiatement enfermée dans une boîte de métal creux. Ainsi sera assurée sa conservation et celle aussi d'un peu de foin qu'on y aura ajouté (l'objet original et l'objet qu'on vient de photographier auront été soigneusement détruits et leurs moindres débris volontairement perdus avant cette opération). Enfin, le cube de métal contenant la photo sera plongé dans une masse indéterminée de fer en fusion qui, en se solidifiant, l'englobera. Ce morceau informe de fer fondu, d'un poids et d'un volume quelconques sera l'objet type "psycho-atmosphérique-anamorphique". Cf. DALI, Salvador. *Oui 1. La Révolution paranoïaque-critique*. Paris: Denoel: Gonthier, 1971. p. 201-208.

<sup>13</sup> Francis Naumann tenta atribuir-lhe um sentido recíproco: é a marca de Duchamp em Maria mas, simultaneamente, a marca de Maria em Duchamp. Cf. NAU-MANN, Francis. *Étant donné*: 1º Maria Martins 2º Marcel

da ausência de fundamentação de toda lei. Dela deriva uma filosofia da vida encarada não mais como *bios* (disciplina) e sim como *zoé* (acefalidade).

Comecei citando a reivindicação de um sublime modernista por parte de Benjamin Péret. Gostaria de lembrar, para concluir, que no catálogo dessa mesma exposição internacional de 1947, alguém situado, esteticamente, nos antípodas dele, Georges Bataille, reivindica a necessidade do mito (ou melhor: denuncia a ausência de mito como um único, verdadeiro e trágico mito na cultura ocidental).<sup>16</sup> Bataille, que postulava, a rigor, o "ódio da poesia", sempre destacou a sintonia entre a crueldade dos rituais primitivos de sacrifício e os apelos encandalosos de Sade, um exemplar precursor do inconsciente moderno. Em sua concepção de arte, Bataille internalizou os princípios sadeanos ao ponto de que, em 1955, analisando a obra de Manet, chegou a destacar o artista francês como marco inaugural da arte moderna porque ele teria sido o primeiro a destruir o tema na pintura. Com Manet, começa, com efeito, a obliteração do enredo que deveria ser o pretexto do quadro. No caso de *Olympia*, o assunto da prostituição fica invalidado pela manipulação de Manet e isso provoca um corte de relações entre causa e efeito, entre texto e imagem. A pintura oblitera o texto, chegou a escrever Bataille, e o significado da pintura não está no texto escondido, mas na supressão deste texto.<sup>17</sup> Bastenós, além do mais, considerar o papel da negra que acompanha *Olympia*. Ela é, sem dúvida, uma baiana, das tantas que Manet observou aqui, no Rio de Janeiro, como foi pioneiramente assinalado por Antonio Bento. Mas o importante não é a escravidão omitida, mas o gesto de recusa e negatividade. Relembremos as palavras de Nancy: a poesia é a negatividade em que o acesso se torna aquilo que deve ceder e recusar. A poesia faz a facilidade do absolutamente difícil, e até mesmo do impossível. Por isso ela é poesia, porque, não mais do que de repente, assim, facilmente, estamos no acesso, na absoluta dificuldade, elevada, porém, tocante.

Bataille estava longe de identificar o objeto surrealista com o sublime revolucionário de Breton. Entendia, pelo contrário, que o fervor utópico e a esperança de liberação deveriam se voltar, preferentemente, ao próprio sujeito, num estado terminal de angústia. Ora, nesse sentido, a definição de arte como pulverização ou disseminação do sentido deve ser associada àquilo que, dois anos antes, assistindo à conferência de Guido Calógero sobre a angústia e a vida moral, era defendido pelo próprio Bataille (2001, p. 143-144):

Lo que ahora deseo afirmar, esencialmente, es el hecho de que me complazco, al menos en ciertos momentos, en la angustia,

## ContinuaÁ,,o nota 12

Duchamp. Trad. Patrice Cotoisin. Paris: L'Échoppe, 2004. Acompanho essa hipótese em meu livro *Maria con Marcel* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2006).

<sup>14</sup> “É somente pelo fato da Lei que o pecado, *hamartía*, o que em grego quer dizer falta (*manque*), e não-participação à Coisa, adquire um caráter desmesurado, hiperbólico. A descoberta freudiana, a ética psicanalítica deixam-nos suspensos a essa dialética? Temos de explorar o que o ser humano, ao longo dos tempos, foi capaz de elaborar que transgredisse essa Lei, colocando-o numa relação com o desejo que ultrapassasse esse vínculo de interdição, e introduzisse, por cima da moral, uma erótica”. Cf. LA-CAN, Jacques. *O seminário*. Trad. A. Quinet. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. Livro 7: a ética da psicanálise. p. 106.

<sup>15</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004; \_\_\_\_\_. *Il tempo che resta: un commento alla Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.

<sup>16</sup> “Dans le vide blanc et incongru de l'absence, vivent innocemment et se défont des mythes qui ne sont plus des mythes, et tels que la durée en exposerait le précarité. Du moins la pâle transparence de la possibilité est-elle en un sens parfaite : comme les fleuves dans la mer, les mythes, durables ou fugaces, se perdent dans l'absence de mythe, qui en est le deuil et la vérité. La décisive absence de foi est la foi inébranlable. Le fait qu'un univers sans mythe est une ruine d'univers –réduit au néant des choses –en nous privant égale la privation à la révélation de l'univers. Si en supprimant l'univers mythique nous avons perdu l'univers, lui-même lie à la mort du mythe l'action d'une perte qui révèle. Et aujourd'hui, parce qu'un

y digamos, aun en este momento. Quiero decir que me ahogo en ella, me abandono a ella sin reserva, y esa es la razón por la cual puedo hablar con una ironía tan grande, es la razón por la cual río tan profundamente en lo hondo de mí. No pretendo hacer aquí una confidencia que hace rato nos hizo sentir hasta qué punto estaba desplazada, sino que, finalmente, tuve la necesidad, estando con ustedes, de oponer a la condena y a la huida de la angustia la actitud que consiste en abandonarse a ella del mismo modo en que el moribundo puede abandonarse a la muerte.

La palabra ha sido a menudo dada en estos días al dios de la razón y de la salvación. Al final, he sentido la necesidad de dársela por una vez al dios de la angustia y de la ausencia de salvación. Debo pedir disculpas por ello, pero me impulsó esto que me parece esencial: creo que el movimiento que nos conduce a querer un mundo sin angustia nos conducirá, si proseguimos hasta el final, a construir un mundo de alguna manera frío, un mundo privado del calor humano. ¿Por qué no labrarnos mejor un espíritu que esté a la medida de la realidad histórica, verdaderamente monstruosa, en que vivimos, y que es así, después de todo, porque los hombres la han querido así?

La humanidad tiene sed de angustia, ha tenido siempre sed de angustia, siempre ha buscado toda la angustia que era capaz de soportar – no más, evidentemente, sino toda la que tiene la fuerza de resistir sin desfallecer –. Basta, para saberlo de una vez por todas, mirar las multitudes que atraen las tragedias, las consecuencias que les siguen, el aliento entrecortado frente a la pantalla, las aventuras más angustiadas. Pero, ¿cómo, si huímos, si aborrecemos la angustia, si continuamos ignorando una pasión tan obstinada, tan clara, podremos construirnos un mundo que no explote dentro de los límites en que los sabios siempre se han esforzado en encerrarlo?

### Abstract

*We are entering a post-photography period, a moment after but not beyond photography. A diminution of a collective faith in the indexical relationship between the image and the real leads us to the death of photography as an autonomous medium. Image, instead, as a language is widespread and fortifies its link with poetry.*

Keywords: *poetry; photography; image.*

mythe est mort ou meurt, nous voyons mieux à travers lui que s'il vivait : c'est le dénuement qui parlait la transparence, et c'est la souffrance qui rend gai. 'La nuit est aussi un soleil' et l'absence de mythe est aussi un mythe : le plus froid, le plus pur, le seul vrai". Cf. BATAILLE, Georges. *L'absence de mythe*. In: LE SURREALISME en 1947 (catálogo). Paris: Maeght, 1947. Incluído nas suas *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1971. v. 11, p. 236.

<sup>17</sup> Tanto na *Execução de Maximiliano*, quanto na *Olympia*, "le texte est effacé par le tableau. Et ce que le tableau signifie n'est pas le texte, mais l'effacement. C'est dans la mesure où Manet ne voulut pas dire ce que dit Valéry -dans la mesure où, au contraire, il en a supprimé (pulvérisé) le sens -que cette femme est là; dans son exactitude provocante, elle n'est rien". Cf. BATAILLE, Georges. *Manet*. Genebra: Skira, 1955. p. 67.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Il tempo che resta: un commento alla Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.

ANTELO, Raúl. *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

BADIOU, Alain. *¿Qué es el amor?* In: \_\_\_\_\_. *Condiciones*. Trad. P.Reyes Baca. México: Siglo XXI, 2002. p. 241-259.

BATAILLE, Georges. *L'absence de mythe*. In: LE SURREALISME en 1947 (catálogo). Paris: Maeght, 1947.

\_\_\_\_\_. *La oscuridad no miente: textos y apuntes para la continuación de la Summa ateológica*. Sel. trad. e epílogo por I. Diaz de la Serna. México: Taurus, 2001.

\_\_\_\_\_. *Manet*. Genebra: Skira, 1955.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1971.

DALI, Salvador. *Oui 1. La Révolution paranoïaque-critique*. Paris: Denoel: Gonthier, 1971.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Trad. A. Quinet. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. Livro 7: a ética da psicanálise.

NANCY, Jean Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo P. Velamazán. Barcelona: Paidós, 2003.

\_\_\_\_\_. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Viseu: Vendaval, 2005.

NAUMANN, Francis. *Etant donnés: 1º Maria Martins 2º Marcel Duchamp*. Trad. Patrice Cotoisin. Paris: L'Échoppe, 2004.

PERET, Benjamin. *Anthologie de l'amour sublime*. Paris: Albin Michel, 1956.

PERNIOLA, Mario. *El arte y su sombra*. Trad. M. Poole. Madrid: Cátedra, 2002.

VANDEN BERGHE, Paul. *Lacan lector de Simmel: una extraña alianza*. Trad. M.G. do Pico. Buenos Aires : Grama, 2003.

VANDEN BERGHE, Paul. *Lacan lecteur de Simmel, une étrange alliance*. In: MOYAERT, P.; LOFTS, S. (Ed.). *La pensée de Jacques Lacan: questions historiques-problèmes théoriques*. Peeters : Louvain-la-Neuve, 1994.

WALDBERG, Patrick. *Surrealism*. Paris: Skira, 1962.