

Resenhas

Georges DIDI-HUBERMAN

La pintura encarnada.

Trad. Manuel Arranz

Valência: Correspondências.

**Pré-textos/Universidade Politécnica
de Valência, 2007.**

O encarnado seria, portanto, outro fantasma, o colorido em ato e em trânsito, uma trança entre a superfície e a profundidade corporal (...) que um quadro durma, desperte, sofra, reaja, se negue, se transforme, ou se ruborize como o rosto de uma amante quando se sente observado pelo amado; isto é tudo que se pode esperar da eficácia de uma imagem.

[Georges Didi-Huberman]

La peinture incarnée, de Georges Didi-Huberman, divide-se em duas partes: uma em que o autor se debruça diante do tema da encarnação na pintura – a própria representação e seus limites – e outra, que traz o texto integral de Balzac (1799-1850) – *A obra-prima desconhecida* – publicada originalmente em 1837.¹

Huberman parece entender o texto literário balzaquiano como a fonte de uma alegoria a questões recalcadas na persistência da pintura. O autor vai além da *ekphrasis* e conduz o leitor a um exercício reconstrutivo do que foi examinado, pretendendo

¹ O texto de Balzac data de 1831, publicado no jornal *L'Artiste* sob o título de Mestre Frenhofer, e em seguida, ainda no mesmo jornal como um conto fantástico – Catherine Lescault – no mesmo ano. Apareceria revisado e corrigido nos *Etudes philosophiques* em 1837.

interferir nas qualidades do objeto. Levanta questões que são constituintes da pintura, mas que estão além da pura visibilidade. Problemas discutidos em outra de suas obras – *O que vemos, o que nos olha* (1992) – mas que o autor leva adiante na discussão da constituição da visualidade artística como uma alegoria pós-Benjamin do corpo expresso através da carne da pintura.

O texto de Balzac se desenrola no início do século 17 e conta a história de Frenhofer, um pintor que dedica anos de trabalho na execução de um retrato que corresponderia à completa e fidedigna representação da realidade:² o (ainda) desconhecido Nicolas Poussin, acompanhado por Frenhofer, visita o artista Porbus e, juntos, veem o quadro *Maria Egípcíaca*, de sua autoria. Para Frenhofer, faltava vida à pintura. O quadro parecia incompleto. Ele o corrige rapidamente e fica perfeito. Três meses depois, Porbus e Poussin vão ao *atelier* de Frenhofer e o encontram esgotado, tentando acabar sua misteriosa obra-prima. O artista buscava o modelo ideal da arte, e a obra-prima que ninguém havia visto até então seria o retrato de sua amada Catherine Lescault. Ele havia dedicado ao quadro praticamente uma década de trabalho. Porbus e Poussin são convidados a admirar a tela, mas não são capazes de reconhecer a figura do quadro. Distinguem apenas uma parte magnificamente bem feita de um pé, perdido numa profusão de cores e formas. Pintado e repintado inúmeras vezes, a obra-prima se perdera numa névoa informe. A desilusão de Porbus e Poussin leva o velho mestre ao desespero. Inconsolável, Frenhofer morre depois de atear fogo às telas.

O personagem de Balzac certamente não foi o único artista a criar uma figura e se apaixonar por ela. Se o pintor quiser ver belezas e se apaixonar por elas, basta-lhe criá-las, pois tem poder para isso, já lembrava Leonardo (1452-1519).³ Ele também sabia que o desejo de criar, de trazer à luz uma segunda realidade, encontra horizontes definidos em seu próprio meio. A pintura é o limite da própria pintura.

No texto de Balzac, Huberman vê uma metáfora sobre a origem e os próprios meios de comunicação da superfície pictórica. Esta metáfora ilustra um dos pressupostos sobre o sentido e o significado da imagem na (da) pintura: ela surge como instrumento e meio para se alcançar o objetivo da representação artística. A imagem aparece como uma “outra” natureza, coinci-

² Para ele, a missão da arte não era copiar a natureza, mas expressá-la.

³ Leonardo, *Treatise*, ed. MacMahon, nº 33. In: GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 85.

dente ou não com o real. Algumas questões se destacam: quando uma pintura está terminada? Qual pincelada será entendida como a última, necessária para que os objetivos do quadro possam ser dados como alcançados? Quantos retoques são necessários para que a pintura seja dada por concluída? Que matéria seria esta, informe, subjetiva, milagrosa dado que incomensurável, a responsável por distinguir uma obra-prima de um borrão, uma mancha destituída de sentido ou valor para a arte?

O procedimento da pintura emerge neste cenário como um fazer dionísico – uma espécie de dúvida – um sofrimento do sujeito autor da obra. Delírio dos sentidos, afirmação da cor como meio. Uma questão incontornável para o artista: os limites da obra de arte. Limites que funcionam como verdade absoluta e alteridade extrema.

No conto, ao corrigir o quadro de Porbus – *Maria Egípcíaca* –, Frenhofer infunde um certo *anima*⁴ na pintura. O que corresponderia a uma questão estética consubstanciada na pintura comum a Cenini, Diderot, Hegel e Merleau-Ponty: do tangível ao visível e da própria constituição de um corpo que é capaz de ver, mas que acaba não sendo representável em essência na representação pictórica, que é certamente, uma estrutura. Mas que espécie de estrutura? Esta seria uma questão inescapável de todo fazer pictórico e que todo artista tem de enfrentar. De acordo com Huberman, o que Frenhofer faz, no texto de Balzac, é buscar a *encarnação* em sua pintura. Seu objetivo é produzir uma pintura *encarnada*.

No sentido puramente técnico, literal, *carnação* em pintura significa a camada de tinta que reveste as partes descobertas da anatomia humana, simulando a cor e a textura da carne. Vale lembrar que para a Teologia, a *encarnação* é o mistério pelo qual a divindade se manifesta na forma humana. Encarnar corresponderia a personificar, tomar vulto mediante a carne do corpo, fazer-se visível, corpóreo.

Para Huberman, a *encarnação* na pintura é uma condição necessária para que o olho se desvie, perpassa a superfície da tela e chegue à profundidade do significado da obra. Corresponde, pois,

⁴ Para os dicionaristas, o *anima* é um antepositivo, do lat. *anima, ae* (equivalente semântico do gr. *psyche*) sopro ar, depois sopro de vida, alma. E é precisamente este o objetivo de se animar o espaço pictórico, como o entendido no texto de Balzac: imprimindo-lhe uma alma através de determinados recursos estéticos e formais de maneira a compor o mais precisamente possível o espaço pictórico e os objetivos propostos.

à intensidade do corpo que se faz visível mediante a superfície pictórica, revelando-se ao olhar que o vê. Corresponde também a uma cor limite, ou extrema, mediante a qual a pintura poderia ser vista como corpo e como sujeito e, portanto, capaz de despertar o desejo. Apesar de nada mais ser que uma qualidade da superfície pictórica, a encarnação traduziria também uma cor em potência, dado que seu efeito não acontece nela, mas se completa no olhar.

Nestes limites se enquadram os desejos do artista que se coloca diante da tela como à beira de uma falésia. A busca pela encarnação corresponderia a essa tormenta da representação do corpo, sendo fenômeno-índice do próprio movimento do desejo na superfície tegumentária do corpo. Procede, pois, do sangue – vermelho, portanto – e refere-se a um dever ser da cor, como a cor mesma de um corpo que é olhado com desejo.

Temos aí o rubor e a noção de pudor – a consciência do erro. Na tensão e na antítese entre o desejo e a negação do objeto de desejo, o pudor explicitaria para Huberman, o acontecimento antitético de uma pulsão escópica rebaixada por uma negação, mas ao mesmo tempo, confirmada por ela. Não há como não lembrar da *Madalena Penitente*⁵ de Tiziano (1490-1576) escondendo o corpo com os longos cabelos. A carne latejando sob o véu, rubor da santa sobre a carne da prostituta.

A essa compreensão, o Frenhofer no texto de Balzac evoca a Pigmalião. Huberman, porém, vê uma radical diferença entre eles. Se por um lado, no mito relatado por Ovídio, Pigmalião se contenta em pedir à Vênus um ser semelhante à sua estátua,⁶ Frenhofer, por outro lado, comete um erro fatídico, talvez justificado pela impaciência do desejo e nomeia seu objeto de desejo. Catherine Lescault seria apenas o título da obra, jamais o nome do sujeito da representação (nome da obra *vs.* nome do desejo).

Surge a figura representada como um fantasma. O próprio objeto, ao ser visto, rompe o “espelho” da representação (plano pictórico) e coloca no centro desta ilusão o olhar do observador. Frenhofer é forçado por uma fenda que deixa antever o real e se coloca não diante de uma imagem de sua amada, mas de um fantasma de seu próprio desejo. Sob a ótica lacaniana,⁷ a função do fantasma é a de tamponar a falta que marca a emergência do

⁵ (1530-1535).

⁶ Para Huberman, Vênus somente concede o objeto de desejo a partir desta dissociação enunciativa do desejo e do pedido e concede a própria estátua de marfim como esposa a Pigmalião.

⁷ Seminário XIV.

sujeito e que se apresenta na cadeia significante. Uma vez que não há completude quando se está no campo do sujeito, o fantasma aparece objetivando estabelecer uma unidade ausente e encobrir esta falta. Uma perda que para as noções de objeto e sujeito na pintura jamais poderá ser estabilizada ou estabilizadora.

Huberman evidencia que a estrutura desta relação fantasmática na pintura não é fácil de se ver. Em pintura, sempre se tem buscado uma perfeição que em princípio significa uma pintura adequada à sua própria ideia, objeto fidedigno ao seu próprio projeto. Esta seria uma perfeição entendida como platônica. Há outra maneira de perfeição, ovidiana, que concebe a perfeição da pintura como o acontecimento de sua metamorfose, como se a pintura fosse capaz de se converter no que representa – sonho de Pigmalião.

De acordo com Huberman, estas duas quimeras que assombram o fazer pictórico não podem ser subestimadas. Diante delas o autor identifica o brilho como uma faísca correspondente a um acontecimento pictórico de uma ruptura da pintura ideal, uma cisão entre o espaço óptico e o háptico e que pode ter dois efeitos. Pode, por um lado, aparecer como um efeito de tela, expressão de sua planificação e desastre⁸ – expressão do sem sentido – na ordem do visual. Por outro lado, pode aparecer como um efeito de detalhe – o fragmento do pé “vivo”, apesar de marmorizado⁹ – encontro de sentido na ordem do visível. Nesse sentido e de certo modo no conto de Balzac, a pintura de Frenhofer não é mais que o próprio túmulo de Catherine Lescault. A metáfora se realiza entre o nada (devastação do efeito da tela) e o quase nada (brilho e identificação do detalhe). A imagem é o túmulo do objeto de desejo.

A leitura que Huberman faz de Balzac e como identifica esta metáfora sobre a arte mostra que a pintura carrega, ela própria, os meios de sua destruição. Espada de Dâmocles eternamente suspensa sobre si. O que constitui a pintura constitui também o maior perigo a qualquer representação na (da) pintura e mantém um vínculo ontológico com a natureza profundamente antitética de toda fascinação. Estabelece uma relação fugidia que é, ela mesma, seu próprio limite, fetiche e fim da imagem.

⁸ Violência da ausência, que levou o pintor Frenhofer a exclamar “Nada, nada!” diante de sua obra-prima perdida.

⁹ Porbus e Poussin identificam apenas uma parte – o pé – de Catherine Lescault, e, portanto, o efeito de detalhe que sobressai e se faz evidente a partir de um fundo de invisibilidade.

O pintor Frenhofer descobriu este efeito da bidimensionalidade da tela e, diante dele, tanto o tema do quadro (Catherine) quanto o sujeito (pintor) não sobreviveram. Como o personagem do conto, podemos nos colocar diante da obra de arte de duas maneiras: enfrentando-a, dado que não a alcançaremos, ou submetendo-nos, reconhecendo seu poder de ferir. Em ambos os casos trata-se de um enfrentamento ante o vazio do túmulo e à aniquilação da morte. Feita ao preço do sofrimento do sujeito, esta experiência prometeica produz em quem tem a coragem de se submeter uma angústia irreparável. Produz a ruína do fetiche da imagem e o sujeito (autor ou observador) se vê diante da escolha entre a morte do desejo ou a desaparecimento do objeto.

Como historiador da arte, interessa observar como Huberman recupera um texto literário como fonte historiográfica diante das questões da arte contemporânea. Sendo ambas – literatura e pintura – representações do real, o autor não vê a literatura como mais uma fonte, mas capaz de fornecer à história um “algo” a mais. Reconhece na literatura seu poder metafórico – articulado pelo imaginário – de conferir às visualidades uma função e um sentido. Afinal, tanto o drama de Frenhofer quanto as imagens de *Maria Egípcíaca* e Catherine Lescault somente podem ser vistos na imaginação do leitor.

RAFAEL ALVES PINTO JUNIOR

Arquiteto formado pela Universidade Católica de Goiás

Mestre em Cultura Visual – FAV UFG

Doutorando de História – UFG

(Sob a orientação do Prof. Dr. Élio Cantalício Serpa)

Professor do CEFET – GO