

O INVISÍVEL DO VISÍVEL
THE INVISIBLE PART OF IMAGES

Luc Bachelot

Vol. XIV | n°27 | 2017 | ISSN 2316 8412



O invisível do visível¹

Luc Bachelot²

Tradução por Fábio Vergara Cerqueira³

Resumo: Este trabalho tenta realizar uma análise ontológica da imagem visando a explicar sua onnipresença na história da humanidade. De fato, não há sociedade que tenha ignorado as imagens. Mesmo aquele que as condenaram com vigor, ao agirem assim, não faziam nada mais do que sublinhar a importante que atribuíam a elas. As imagens suscitaram então paixões tanto negativas (condenação teórica, interdição prática, iconoclasma, etc.) quanto positivas (amor pelas imagens, pela representação, etc.). Defende-se aqui a hipótese de que aquilo que está no fundamento da imagem é a sua capacidade de fazer a ligação entre o visível (aquilo que efetivamente se dá a ver na imagem) e o invisível (tudo aquilo que não se vê nela, mas na direção de que nos voltamos, para poder interpretá-la). De fato, nenhuma descrição, por mais detalhada que possa ser, esgota a significação dela. Implica dizer que aquilo que não está na imagem conta tanto quanto, senão até mais, do que aquilo que se encontra nela. Para balizar esta demonstração, apoiamos-nos sobre a documentação muito sugestiva da Mesopotâmia antiga e sobre certas criações emblemáticas da arte contemporânea, à luz de duas correntes de pensamento que marcaram o século XX, a psicanálise e a filosofia de Jacques Derrida (1930-2004).

Palavras-chave: Mesopotâmia, imagem, visível, invisível, filosofia

Abstract: This paper tries an ontological analysis of the images in order to explain its omnipresence in the history of humanity. It is a fact that there is no society that has ignored images. Even those which vigorously condemned them, in doing so, simply emphasized the importance they attached to them. The images have thus aroused both negative passions (theoretical condemnation, practical prohibition, iconoclasm, etc.) and positive ones (love of images, representation, etc.). Here, we defend the hypothesis that what is at the basis of the image is its capacity to link the visible (what is actually seen in the image) and the invisible (all what one cannot see, but to which one turns to interpret this image). Indeed, no description as detailed as it may

¹ O presente texto foi publicado em primeira versão em francês na obra *L'arte nel vicino oriente antico, bellezza, rappresentazione, espressione* : atti del Convegno internazionale, Milano, 12 marzo 2005, Milão, Edizioni Ares (2006). Agradeço a Sra. Terzi pelo convite para falar sobre arte mesopotâmica no simpósio de Milão e por sua acolhida calorosa. Meu reconhecimento ao professor Frederick Mario Fales (Universidade de Udine) por indicar a minha participação e ao Dr. Massimo Forlanini pela sua competência e benevolência na preparação das conferências. A versão atual, inédita no idioma português, corresponde à conferência apresentada em 2013 na Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Agradeço pelo convite e acolhida dos professores Katia Pozzer e Francisco Marshall, em Porto Alegre, assim como Fábio Vergara Cerqueira e Deivid Valerio Gaia, em Pelotas.

² Pesquisador do *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) - UMR 7041- Archéologie et Sciences de l'Antiquité-Nanterre. Arqueólogo dedicado às culturas antigas do Oriente Próximo e Oriente Médio, participou ou dirigiu missões arqueológicas no Irã, Iraque e Síria. Além dos trabalhos de campos e da publicação de resultados de escavações, desenvolveu pesquisas no campo da teoria das imagens. Com a filósofa Florence Begel, conduziu no Collège International de Philosophie (Paris), durante três anos, o seminário "Encontro de Filosofia e Arqueologia", sobre o tema *Imagem na origem da comunidade*. Foi responsável por um dos temas transversais do projeto UMR Archéologies et Sciences de l'Antiquité (ArScAn- Maison de l'Archéologie – Nanterre) que teve como título "Imagem, textos e sociedades". Neste âmbito, conduziu (2004-2010), com a arqueóloga Claude Pouzadoux (MCF-Paris X) o seminário mensal "O medo das imagens".

³ Agradece-se, para a realização desta tradução, às contribuições de diferentes ordens generosamente prestadas por Lidiane Carderaro dos Santos e Katia Pozzer. Para a revisão e vernaculização dos termos e nomes em sumério e acadiano, contou-se com a contribuição da assirióloga Katia Maria Paim Pozzer. No que se refere aos textos de autores gregos antigos citados ao longo do artigo, foram usadas traduções publicadas em português, que estão indicadas. Quanto aos autores modernos citados, em não havendo tradução disponível em português destas obras, foram feitas traduções livres, devidamente indicadas. Em todas as situações, a tradução manteve, a título de informação e para possibilidade de conferência por parte do leitor, as versões francesas usadas e citadas pelo autor no original.

be exhausting its meaning. This means that, what is not in the image counts as much, if not more, than what is there. To support this demonstration, we rely on both the very suggestive documentation of ancient Mesopotamia and on some emblematic creations of contemporary art in the light of two of the schools of thought that marked the twentieth century, psychoanalysis and the philosophy of Jacques Derrida (1930-2004).

Keywords: Mesopotamia, image, visible, invisible, philosophy

SILÊNCIO, OLHA-SE...

Uma série de apresentações circunstanciadas, precisas e bem documentadas precederam esta intervenção. Sem ser necessariamente menos sério, as propostas que se seguirão serão infinitamente mais leves e, por esta razão, pede-se perdão por fazer um sobrevoo ao longo de milênios e diferentes continentes. Afinal de contas, não é este o passe livre institucionalmente concedido aos arqueólogos, de saltar sobre o espaço e o tempo, de voar para longe⁴?

Mas, para este sobrevoo (**fig. 1 a 9**), ao menos uma vez, respeite-se a palavra de ordem: Silêncio⁵!

As conferências sobre imagens ocorrem desde sempre, ou quase, elas são então legiões. Pensando bem, e sob muitos aspectos, elas não são menos incongruentes. O mais frequente, mostram-se imagens e fala-se. Esta cena acontece cotidianamente nos museus, nas universidades e em todos os lugares onde se expõem e onde se tentam explicar obras de arte. Mas, nestas ocasiões, é lembrado que seus autores as destinaram originalmente não a um discurso, mas a um olhar? Raramente, deve-se reconhecer... No entanto, em se ficando mais próximo da etimologia, dever-se-ia conceder a uma conferência o direito de fazer economia de palavra.

De fato, a conferência não é simplesmente o porto e o transporte (lat: *cum fero*) com – ou perto da – coisa que pode, sem dificuldade alguma, ser exposta sem palavras? É para esta experiência, ao mesmo tempo simples mas raramente realizada, que convidamos agora, de primeira mão, a audiência deste *convegno* e os leitores, antes de retomar o caminho e a voz do comentário. Olhar sem intervir, ver, não fazer outra coisa que não ver, esta foi a lição dos gregos, a lição da atitude teórica por definição (do grego *théôrein*, estar no espetáculo). Desta mesma raiz chegou até nós igualmente a palavra teatro, este lugar “onde se pode somente olhar sem intervir” (Brague 2005, p. 7-11)⁶.

⁴ Este privilégio mereceria com certeza um exame crítico atento, sem dúvida particularmente esclarecedor.

⁵ Nas apresentações realizadas em Milão, Porto Alegre e Pelotas, o público viu desfilar diante de seus olhos uma série de doze imagens desacompanhadas de qualquer comentário... Na presente publicação, incluímos apenas nove imagens.

⁶ Tradução livre de: « où l'on ne peut que regarder sans intervenir ». N.T. O tradutor, em não dispor de traduções publicadas para o idioma português, realizou traduções livres dos trechos citados pelo autor e apresenta em nota de rodapé o trecho original. Quando dispõe de traduções para o português, dos trechos de obras antigas ou modernas citados pelo autor, o tradutor as reproduz, no corpo do texto ou em nota, conforme o caso.

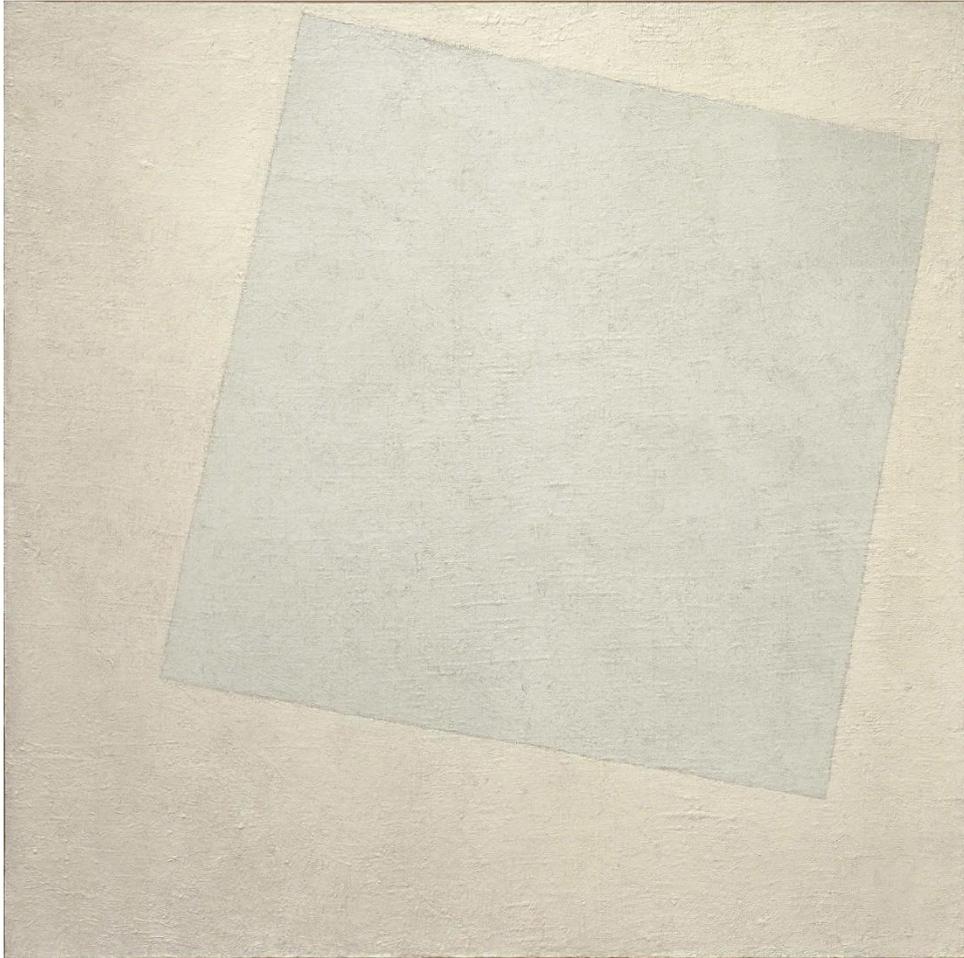


Figura 01: *Quadrado branco sobre fundo branco*, de Kasimir Malevitch, 1918, huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm, The Museum of Modern Art, New-York. Foto livre de direitos.

(Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png))

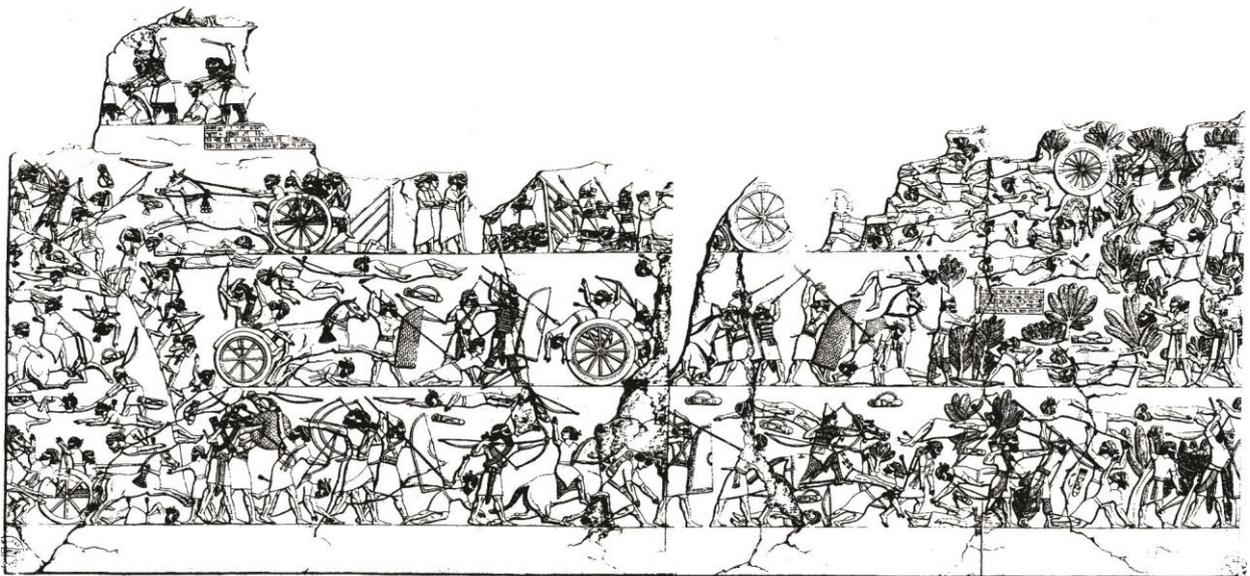


Figura 02: Peça XXXIII do palácio de Senaqueribe em Nínive (reino de Assurbanipal). Batalha levada a cabo pelos exércitos de Assurbanipal contra os elamitas sobre as margens do rio Ulai e morte do rei elamita; parte esquerda e central da cena. Fonte: Layard A. H. 1849. Livre de direitos.



Figura 03: Peça XXXIII do palácio de Senaqueribe em Nínive (reino de Assurbanipal). Batalha levada a cabo pelos exércitos de Assurbanipal contra os elamitas sobre as margens do rio Ulai e morte do rei elamita; parte direita da cena. Fonte: Layard A. H. 1849. Livre de direitos.



Figura 04: Detalhe da figura 2: rei elamita em fuga. Fonte: Layard A. H. 1849. Livre de direitos.



Figura 05: Detalhe da figura 3: Assassinato do rei elamita. Fonte: Layard A. H. 1849. Livre de direitos.



Figura 06: Um *Suhumshu*. Selo de Tell Šiukh Fawqani, séc. VII a.C. Foto: L. Bachelot.



Figura 07: Emblema do deus Sîn. Selo de Tell Šiukh Fawqani, séc. VII a.C. Foto: L. Bachelot.

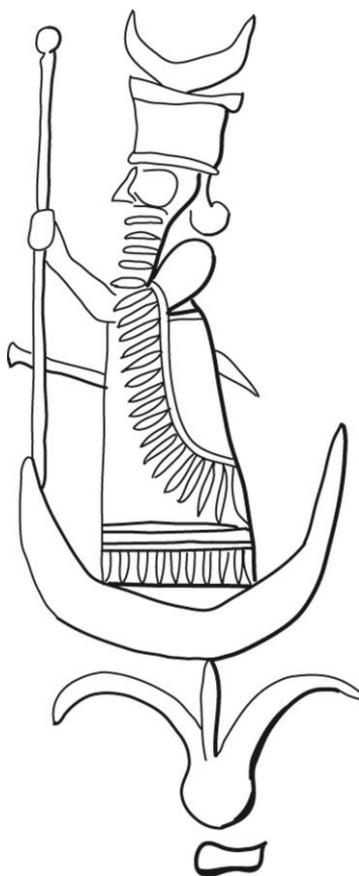


Figura 08: Representação do deus Sín. Detalhe de um cilindro neo-babilônico. Fonte: J. Black et A. Green. *Gods, Demons and symbols of Ancient Mesopotamia*, London, British Museum Press, 1992.



Figura 09: Projeto de imagem de Marguerite Duras, para um filme que ela nunca rodou.

Após o voo e sobrevoo silencioso sobre estas obras (**fig. 01 a 09**), destes mundos, devemos voltar a nossa proposta, à proposta simplesmente, retornar à palavra então. Para além do prazer da vista, igualmente além da continuidade e da unidade temporal desta experiência do sobrevoo, qual experiência se tem nesta sequência heteróclita de imagens? Qual justificativa para esta reunião de todas essas época e de todos esses estilos? Neste conjunto de imagens encontra-se, nós o veremos, mais, muito mais coerência que possa parecer. Esta coerência jaz naquilo que se poderia chamar o *invisível*: o termo inicial do título desta comunicação. A imagem conduz quem a olha para além daquilo que ela mostra, para além daquilo que ela faz ver, e empurra assim quem a olha na direção do desconhecido, do invisível. Este último engendra a paixão, ela própria feita do excesso, do excepcional. Para aquilo que extrapola a experiência ordinária, o extraordinário, aberto pela percepção da imagem, responde ao excesso da paixão. Sobre a natureza e os efeitos destes dois excessos, entrelaçados pela imagem, tratará o nosso exame.

A PAIXÃO DAS IMAGENS

Se o silêncio diante das imagens requer um verdadeiro esforço, é porque elas somente não interessam: elas causam preocupação. Sua presença obtusa permanece indefinidamente, mas, prestando-se a sorte de interpretação, não se dá por completo em nenhuma. Nenhum comentário, nenhuma exegese, por sábio que possa ser, permite captá-las por inteiro. Por outro lado, elas nos captam sempre. Estão sempre lá, já estão lá sempre, e surpreendentes, mesmo quando sua intrusão em nosso mundo pessoal intervenha apenas depois da sequência, potencialmente sem fim, de discursos interpretativos de que podemos ter conhecimento. Tudo ocorre como se estas explicações tivessem chegado a seus destinatários, impacientes amadores de saber, mas não tivessem verdadeiramente atingido a sua destinação: a compreensão por parte daqueles que as olham. Pensar nas imagens, pensar as imagens, tentar captar o pensamento nas imagens (caso de fato haja algum...), é, para quem o realiza, uma viagem sem fim. Somente se consegue fazê-lo tendo sempre o mesmo espanto, a mesma surpresa, a mesma fascinação que fazem nascer estes milhões de objetos, os quais, em todas as latitudes e em todas as épocas, não se cessou de produzir, de difundir, de examinar, de interrogar, de gostar e, mais radicalmente ainda, de acariciar, isto é, de fazer deles o objeto de um amor exclusivo ou simetricamente de ódio.

Para os modernos, apesar dos receios ou do medo em si que a imagem pode suscitar⁷, e que nós evocaremos mas adiante, a imagem permanece um lugar privilegiado ao que os gregos chamavam a beleza. E sabemos, a partir de Platão, que este acesso, caso se queiram seguir os conselhos da sacerdotisa Diotima

⁷ Este tema do “Medo das Imagens” foi objeto, em 2005, de um seminário da Maison de l’archéologie et de l’ethnologie, René Ginouvès, de Nanterre (la MAE), conduzido por Claude Pouzadoux e pelo autor. Um resumo das intervenções neste seminário está disponível no site do MAE, no seguinte endereço: www.mae.u-paris10.fr.

pondo suas pegadas naquelas do deus Amor (Eros), conduz ao mundo das Ideias⁸. Contudo, crer no mundo das Ideias platônicas não é indispensável para se apanhar toda a medida da paixão que as imagens podem desencadear. E uma vez que estamos na Itália, retornemos àquilo que foi a fonte de tantos discursos, de tantos sonhos, mas também de toda uma tradição erudita... Pompeia. Recordemos, entre mil histórias possíveis, aquela da paixão pela imagem que teve por contexto este lugar tão famoso, e que Freud (1907; 1912)⁹, logo após Jensen (1903), utilizou para ilustrar sua teoria da repressão. Trata-se de história de um jovem arqueólogo, Norbert Harnold, que se apaixonou pela antiga estátua de mármore de Gradiva, ao ponto de ver, na moça moça real e apaixonada por ele, somente uma aparição fantômica da estátua antiga que ele admirava¹⁰. Outros exemplos de paixão amorosa pela imagem, celebrados por terem marcado o imaginário coletivo: Pigmalião apaixonando-se pela estátua de Afrodite ou Narciso loucamente apaixonado pela sua própria imagem, refletida sobre a superfície prateada da água... Os exemplos destes amores abundam nas mitologias, nas literaturas. Esta paixão dos homens pelas imagens se funda e se confundem com a paixão amorosa, tenha esta por objeto seres humanos ou divinos. No panteão da Grécia antiga, tão humano que era, estas paixões faziam parte da ordem natural e não colocavam então qualquer problema de ordem metafísica. Para Platão, por outro lado, estas paixões eram eminentemente perigosas, pois as imagens, ao menos quando faziam simulações ou simulacros, travestiam, mascaravam o mundo das Ideias. As imagens se tornavam ídolos¹¹, no sentido que entendemos hoje em dia. Com a aparição do monoteísmo de Moisés, nenhuma representação podia ser compatível com o ser divino. Podia-se serenamente fazer uma imagem simples de um deus e, depois, por meio de um efeito rebote quase inevitável, fazer desta imagem rapidamente um deus? O episódio bíblico do “bezerro de ouro” nos recorda que, por tê-lo feito, os hebreus provocaram a fúria a ira divina¹².

Entretanto, como conceber “Deus” fora de todo o sistema de representação, como então “representá-lo”, fora de toda a produção de imagem? Pois sem sistema de representação, em todos os sentidos do termo, nenhuma produção de imagem é possível. É necessário então realizar uma dupla distinção entre imagens e imagens e entre atitudes que seria conveniente ter diante destas diferentes categorias. Esta

⁸ Pl. *Sym.* 210-212. As edições e traduções dos textos de Platão usadas na versão original em francês deste artigo, salvo indicação diferente, são aquelas de Léon Robin (1950), em *Platon, œuvres complètes*, T. I et II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

⁹ Para a tradução francesa, ver: *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, P. Arbex et R.-M. Zeitlin, 1986 col. Folio essais. Paris: Gallimard. Este último volume inclui ainda a tradução do texto de W. Jensen. Ver a nota seguinte.

¹⁰ Para um comentário da análise de Freud sobre o conto de W. Jensen, ver: Rancière (2001).

¹¹ Pl. *Sph.* 236c. O Estrangeiro: “Aí estão as duas formas que te anunciei da arte que produz imagens: a arte da cópia e a arte do simulacro”. PLATÃO. *Diálogos. O Banquete, Fédon, Sofista, O Político*. Tradução e notas de Jorge Peleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 252. Em francês: « Voilà donc les deux espèces que je disais exister dans l’art de produire des simulacres (*eidolopiikè*) : un art de la simulation (*eikastikè*) et un art de l’apparence illusoire (*phantastikè*) ».

¹² V.T. Ex. 32. “Assim feriu o Senhor o povo, por ter sido feito o bezerro que Arão tinha formado”. *Antigo Testamento, Exodo, 32:35*. Tradução de João Ferreira Annes Almeida, Corrigida e Revisada, Fiel. (ACF). Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1994. « Le Seigneur frappa donc le peuple pour avoir entraîné Aaron à fabriquer le veau d’or », em *La Sainte Bible*, versão estabelecida pelos monges de Maredsous, 1968.

operação foi feita ao longo do que se chama, de forma pudica, “a querela das imagens”, em Bizâncio, ao longo do séc. VIII da era comum. Opunha-se então veneração e adoração. Venera-se assim ícones que lembram a presença divina e que servem somente de suporte para o crente, como ponto de apoio para uma elevação na direção de uma divindade que se encontra bem distante. O ídolo, ao contrário, seria “objeto de um culto em razão da própria imagem. É ela mesma que seria objeto de devoção... a “idolatraia”¹³. A “guerra das imagens” em Bisâncio deixou na história um traço sanguinolento que não teve equivalente nunca e em lugar algum. Sob os reinos de Leão III (714-741) e de Constantino V (741-775)¹⁴ se multiplicavam, contra as iconofilias, perseguições e assassinatos. Para ser bem conhecido e regularmente evocado este momento não deve ser banalizado. Permanece absolutamente emblemático quanto ao funcionamento das imagens e dos terríveis efeitos que este funcionamento pode provocar. Não se trata de modo algum de um episódio particular, excepcional, de um acidente, mas de uma consequência previsível das relações passionais que concatenam os homens e suas imagens. Estas últimas são dotadas de uma eficácia que condiciona as relações que seus usuários mantêm com elas e entre si.

Mas a violência não se manifesta unicamente na rua, ela age também sobre os espíritos. Basta examinar, mais uma vez, a condenação platônica das imagens, acusadas de enganação, simulacro e fingimento. Aquele que produz imagens está abrigado sob a mesma insígnia que o poeta ou o dramaturgo¹⁵, dos que devem ser excluídos da cidade ideal, imaginada pelo filósofo¹⁶.

¹³ A distinção entre adoração e veneração foi estabelecida por João Damasceno (674-749), em 730, *Tratatos Apologéticos contra a Condenação das Imagens Sagradas*, III, 16, 26, versão francesa em Darras-Worms (1994, p. 76-81). Sobre o assunto, ver Lavaud (1999, p. 29 e 217; p. 38-41), e, igualmente, citado por este, Marion (1977). Deve-se no entanto ressaltar que a distinção de João Damasceno se apoia no geral sobre a distinção já estabelecida por Platão entre ídolo e ícone. N.T. Obra também conhecida, em português, como *Apologia contra os que condenam as imagens sagradas*. Em português, tradução de Rafael Rodrigues, dita “tradução independente não figurando, portanto, um trabalho profissional”, disponível no site de “Edições São Doutrina. Em defesa da fé Católica” (disponível em 28.05.2017): <https://www.dropbox.com/s/00hpbgg6dehg8o/ApologiaContaOsQueCondenamAsImagensSagradas-SãoJoãoDamasceno.pdf>.

¹⁴ Para um estudo recente que relate os fatos e trate com exatidão das querelas filosóficas e teológicas desta questão que engendrou um considerável *corpus* de textos, ver Michaud (2002), em especial o capítulo II, « Images en pièces », p. 41-129. O essencial da bibliografia está citado nesta obra.

¹⁵ Pl. *Rep.* X, 600e-601a: “Assentemos, portanto, que, a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade; mas, como ainda há pouco dissemos, o pintor fará o que parece ser um sapateiro, aos olhos dos que percebem tão pouco de fazer sapatos como ele mesmo...” PLATÃO. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949. « Tenons donc pour assuré que tous les poètes, à commencer par Homère, soit que leurs fictions aient pour objet la vertu ou tout autre chose, ne sont que des imitateurs d’images et qu’ils n’atteignent pas la vérité, et c’est ainsi qu’un peintre, comme nous le disions tout à l’heure, fera sans rien entendre lui-même à la cordonnerie, un cordonnier qui paraîtra véritable... » Platon, *La république X*, 600e-601a. Œuvres complètes T. VII. Trad. Émile Chambry. Paris, Les Belles Lettres, 1967.

¹⁶ Pl. *Rep.* X, 607b: “Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembramos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie. Era a razão que a isso nos impelia” (Maria Helena da Rocha Pereira). « Voilà, repris-je, ce que je voulais dire, en revenant à la poésie pour me justifier d’avoir précédemment banni de notre république un art aussi frivole: la raison nous en faisait devoir » (Émile Chambry).

Paixões positivas, nós o vimos, tanto quanto negativas, amorosas ou letais, de homens entre si e de homens por suas imagens. Fenômeno completamente surpreendente deste que experimenta, no encontro com os objetos, mesmo quando produzidos por suas próprias mãos, os mesmos sentimentos como se se tratasse de pessoas. No entanto, as imagens são somente objetos inertes, surdos e mudos, matéria transformada, modelada, talhada, manipulada por artesãos. Ela transformou-se em imagem tão-somente pela mão, pelo martelo, pelo formão ou faca daquele que decidiu lhe dar forma. Difícil imaginar dependência mais absoluta; entretanto, é claro que, diante delas, a gente se sente mais dominado que dominante... A gente se interroga, se inquieta, se perde em conjecturas, padece do preço da paixão, o que significa sofrer. De onde vem então a estranheza deste comportamento que não tem equivalente senão a estranheza destas imagens com relação a seu mundo. As imagens escaparam das mãos daquele que lhes deu forma e lhes fez existir, e, em sentido estrito, tornaram-se estranhas a ele. Provenientes de um lugar distante, de um outro lugar que ele nunca conheceu, jamais vira, vindas do invisível... A antinomia se impõe aqui em toda a sua brutalidade.

A imagem entre o máximo de visibilidade e as figuras do invisível

De fato, nada parece revelar do visível melhor do que a imagem. A imagem seria feita para fazer ver tanto quanto para ser vista. A declaração de Paul Klee (“A arte não reproduz o visível, ela torna visível”.) tornou-se um axioma de toda reflexão sobre imagem. O que é próprio à imagem seria então tornar visível até mesmo aquilo que, por uma razão qualquer, escaparia à vista ou estaria momentaneamente subtraído a ela. Efetivamente, observa-se melhor na natureza aquilo que já tenha visto em um quadro. Mas nós sabemos bem que, na maioria dos casos, o espetáculo da natureza não esperou pela experiência estética para comover. Mas mesmo nestes casos, pode-se dizer que a imagem é um revestimento do visível, uma engrenagem da visibilidade do visível. Antes então que possa ser exercida esta capacidade da imagem de puxar para o lado da visibilidade aquilo que não estaria lá, não ainda ou não mais, ela tem a possibilidade de amplificar, mesmo de modo parcial, a natureza. Aquilo que se vê na imagem, mas que existe também fora dos limites dela, ficaria, por meio dela e nela, mais visível. Efeito de lupa bem conhecido... A imagem enquadra o visível e, impondo-lhe limites, capta o olhar, orienta-o, canaliza-o sobre um campo restrito para ligá-lo a um fragmento de realidade, durando pelo menos o tempo da percepção. Objeto eleito, selecionado, submetido à ampliação da lupa, ampliação que constitui a escolha em si que se faz do objeto, ele é então investido de um poder (aquele de captar o olhar), poder que ele não possuía antes de ser o assunto da imagem. Mudança espetacular de *status* do objeto, transformado em assunto. De objeto passivo do mundo, ele se tornou sujeito, armado de possibilidades consideráveis que se mobilizam entre os espectadores, espécie de sensibilidade, de possibilidades que fazem nascer uma expectativa, confiante ou receosa, expectativa com frequência de uma coisa indeterminada. Este poder de com efeito fazer despertar um sujeito eminentemente ativo. Desde então ele adquire uma maior visibilidade, aquela que ele antecipa, que ele

imagina e que se soma àquela que está manifesta. A imagem e o visível estão assim envolvidos em uma relação de quase identidade. A antinomia instantaneamente evocada se ergue ainda e sempre: a antinomia deste invisível sempre enganchado no visível.

O que podem ser então as figuras do invisível em uma produção feita pela e para a visibilidade? A invisibilidade do visível é isto ao que necessariamente todo o espectador de imagem se expõe. Aquilo que toca, que atormenta, na imagem, é aquilo que não se vê nela.

– O que então “quis dizer” este pintor, este desenhista ou este escultor, justamente sem escolher e sem dúvida sem poder dizer – o dizer com as palavras ao menos –, mas ao custo de um trabalho frequentemente intensivo?

– “Quis dizer” aquilo que se reconhece de forma imediata? O pôr-do-sol, as personagens, as cenas na representação figurada ou as figuras geométricas, as tintas difusas e misturadas da pintura abstrata?

– Não, certamente não!

– Quais eram então suas intenções?

– Não é certo que ele tenha tido intenções?

Perguntar-se sobre estas razões, e mais ainda sobre a razão em si que o fez produzir esta imagem e desta maneira precisa, é evidentemente correr na direção de um horizonte que não cessa de recuar, na medida em que dele tentamos nos aproximar. Mas a impossibilidade da resposta não consegue jamais desencorajar o questionamento. Em que situação nos encontramos então? Aquela do desconforto, da inquietude, por vezes do medo... pois a imagem instala em nossa apreensão do mundo um princípio de descontinuidade.

O MUNDO AOS PEDAÇOS

A descontinuidade é fonte de interrogações, abertura para o desconhecido, uma cratera. A descontinuidade brutal e profundamente talhada no mundo em que vivemos, a fenda invisível que pode se abrir sob nossos pés a todo momento, é este o risco ao qual a percepção da imagem nos expõe. No espaço, para irmos a qualquer lugar, deslocamo-nos e, para nos deslocarmos, nosso olhar deve se descolar da proximidade imediata, pois conseguimos avançar somente olhando para lá onde poremos nossos pés, exatamente para onde dirigiremos nosso passo, inicialmente os passos mais próximos, depois os seguintes e aqueles mais distantes ainda, até a nossa destinação final, a qual nós podemos ao menos imaginar ou antecipar, se não for possível sempre perceber, pois, entre nossa posição atual e nossa destinação, elaboramos uma visão de continuidade do caminho traçada sobre um espaço homogêneo. É o alvo da nossa destinação que nos permite avançar. O mesmo processo está aliás em jogo em todas as esferas de atividade, incluídas as mais abstratas: é, por exemplo, o resultado esperado que nos faz trabalhar. Para agir, precisamos construir um mundo contínuo, construção esta que aparece como a própria condição de possibilidade de

toda ação. O mundo, para ser habitável, precisa ser dotado de um mínimo de unidade, de continuidade. A imagem, ao contrário, é a manifestação da descontinuidade em si. Ela remete sempre àquilo que não está lá. Não se sabe verdadeiramente aquilo que nela se manifesta e o motivo por que ela introduz uma ruptura, uma solução de continuidade, fonte de interrogação, se não for por angústia. Um certo número de obras mesopotâmicas manifesta com clareza esta fragmentação, tanto do espaço quanto do tempo, que produz o invisível, multiplicado ao infinito, por todos os vazios de imagem e ausências que nele se abrigam.

Por exemplo, três destas obras serão rapidamente analisadas.

a- Os relevos de Nínive

Os reis assírios dos séculos IX ao VII a.C. fizeram construir, em suas capitais, vastos palácios, lugar de residência dos soberanos, mas também de administração do império, lugar de poder. Eles decoraram as salas principais destes com baixos-relevos que corriam ao longo de toda a extensão das paredes. Os programas iconográficos aplicados nestes imensos muros de imagens compunham-se essencialmente de representações do rei no exercício de suas funções: basicamente a condução da guerra, que no contexto assírio é um dever imposto pela divindade tutelar; a caça, que não é nada mais do que uma metáfora da guerra; e, em uma medida bem mais reduzida, o culto e algumas cenas de construção¹⁷. As cenas de guerra remetem sempre a batalhas que realmente ocorriam. Examinemos o relevo da câmara XXXIII do palácio de Senaqueribe (704-681 a.C.) em Nínive. Os detalhes exatos abundam nestas representações, enquanto as inscrições dispostas sobre a imagem em si nos descrevem o que está representado. O relevo trata da batalha de Tell Tuba às margens do rio Ulai, fronteira natural entre o Elam (região sudoeste do Irã) e a Mesopotâmia (região sudeste do Iraque). Ao longo deste enfrentamento, o rei assírio Senaqueribe venceu seus inimigos elamitas: o rei Te'Umman, seu filho Tammarītu e seus principais dignatários foram mortos. A cena traduz bem a violência dos combates e mostra os episódios determinantes da batalha, notadamente a decapitação dos chefes elamitas. Quatro cartuchos com algumas linhas de inscrições cuneiformes aparecem na composição como verdadeiras legendas que explicitam o sentido da imagem. Uma delas descreve com destaque:

“Te'umman, rei do Elam, que tinha sido ferido em um combate aguerrido, e Tammarītu, seu filho mais velho que o ajudava, fugiram e se esconderam em um bosque para se salvarem. Com a ajuda de Aššur, eu os matei, e cortei a cabeça dos dois”.

¹⁷ Para a *editio princeps* destes monumentos, ver Layard (1849). Para as reproduções fotográficas, ver Barnett (1967). Para a descrição, ver Reade (1979 a, p. 17-49; 1979 b, p. 52-110). Ver ainda Fales (1980). Para a interpretação destes relevos e ideologia subjacente, ver Bachelot (1991, p. 109-128). N.T. Em português, sobre o assunto, recomendamos a obra da assirióloga Karia Pozzer: “Poder, Guerra e Violência na Iconografia Assíria”. *PHOÏNIX*, 2011a, vol. 17, N° 2, p. 12-25. <http://phoenix.historia.ufrj.br/revista/phoenix-2011-2>; “Assurbanipal e suas memórias: uma autobiografia na antiguidade?”. *Classica*, v.27, p.107-120, 2014. <https://classica.emnuvens.com.br/classica/issue/view/22/showToc>

Neste tipo de documento, como aliás em textos de anais que relatam os grandes feitos do soberano, somente este último tinha a possibilidade de se exprimir na primeira pessoa. Coisa completamente surpreendente ocorre: o soberano não está representado de modo algum, ao passo que ele declara participar desta batalha. Ele está lá no entanto, ele faz ouvir a sua voz que, por intermédio da inscrição, proclama suas gloriosas ações! Estas últimas, sim, são representadas com detalhe. Vê-se, de fato, como o assinala a inscrição, o rei elamita que, ajudado por seu filho que o puxa por seu braço, tenta desesperadamente se esconder na moita (**Fig. 04**), antes de lhe esmagarem o crânio e cortarem o pescoço (**Fig. 05**). Por outro lado, os inimigos são esmagados, esquartejados, no sentido literal do termo, desmembrados. Aqui e acolá, em meio à multidão da batalha, pernas e braços espalham-se pelo chão, enquanto empunham cabeças decepadas com os braços erguidos. Poucos comentadores observaram o “outro lugar” de onde provinha esta voz. O rei, nós o sabemos, estava na capital Nínive, em seu palácio, enquanto a batalha se desenvolvia a algumas centenas de quilômetros dali. É verdade que, em qualquer contexto histórico, ganhar uma batalha não significa necessariamente ter participado nela. É sem dúvida a razão pela qual, mesmo recentemente, raramente se colocou em relevo esta ausência do rei assírio no coração do acontecimento¹⁸. Mas convém também sublinhar que os soberanos geralmente não hesitaram em se fazer representar nestas cenas de guerra, independente de eles terem sido ou não atores reais no palco de batalha. Este foi o caso sem dúvida em vários outros relevos assírios. Nós nunca poderemos saber com certeza, então, se todas estas cenas remetem, em todos os seus detalhes, à realidade vivida. O que é extraordinário no relevo de Nínive é a explosão, em plena luz, da natureza padoxal do rei. Na ocasião desta batalha, sobre a qual ele diz ter impetrado o golpe decisivo (a execução do rei inimigo e de seu filho), ele estava bem longe, mas ele não o dissimula, como teria sido fácil fazendo-se representar na cena. Ao contrário! Procedendo assim o rei, que encomenda suas obras e que supervisiona meticolosamente a sua execução, proclama a sua vitória. Agindo deste modo, ele transmite força, mas sem pronunciar uma única palavra, com sua convicção, de que a imagem mostra aquilo que ela dá a ver e sobretudo não mostra (“des-mostra”¹⁹ então) para além do visível, e de que ela demonstra somente “fazendo ouvir” a sua existência.

Os baixos-relevos neo-assírios são obras completamente excepcionais. Não existem outras na Mesopotâmia com esta amplitude. Evoca-se com frequência a raridade da pedra nesta região para explicar a raridade destas imagens e seu valor particular. Tudo isto é perfeitamente exato, mas lembremos igualmente que imagens deste tipo, comparáveis em seu conteúdo e sem dúvida em sua extensão, existiam muito verossimilmente em número bem mais expressivo que aquelas que chegaram até nós. Feitas por meio de pintura, elas simplesmente desapareceram junto com seus muros de terracota que lhes serviam de suporte. De fato, as pinturas do palácio de Mari (séc. XVIII a.C.) e de Tell Borsippa (séc. VIII a.C.) são

¹⁸ Segundo nosso conhecimento, o único a fazê-lo foi Jean-Marie Durand (1982, p. 34-44).

¹⁹ N.T. O autor usa “dé-montre”, um trocadilho com o verbo “demonstrar”, inviável no idioma português, que poderia ser traduzido como “priva de mostrar”, “deixa de mostrar”.

testemunho suficiente. Muitas outras podem ter existido, mas as pinturas de Mari, mais antigas em um milênio que os relevos neo-assírios, não são comparáveis a eles em nada. Sua iconografia remete notadamente a um universo na essência religioso. Quanto a alguns fragmentos conservados de Tell Borsippa, datados como os relevos do período neo-assírio, e decorando efetivamente um palácio assírio de província, eles reproduzem exatamente os mesmos esquemas dos relevos. A originalidade dos relevos não decorre então, no essencial, do seu suporte. Eles são a manifestação, entre os séculos IX e VII a.C., da instauração de uma relação radicalmente nova que os homens instauram com as imagens. Nesta época, os reis assírios parecem ter tomado consciência de que a sua soberania estava ligada à eficácia da imagem. Não porque a imagem representasse, como se afirmou repetidamente, um utensílio de propaganda particularmente bem adaptado (Bachelot 1991), mas porque seu funcionamento, feito da circulação incessante entre o visível e o invisível, era a manifestação em si daquilo que, por natureza, escapa às categorias do senso comum segundo as quais a presença-ausência em um único fenômeno não é de todo possível. Por outro lado, a imagem e o rei partilham o visível-invisível, de que nenhum outro ser pode se prevalecer. É aí que está o seu poder incontestável.

b- Os *suhurmashus* et os *apkallus* (Fig. 6)

Sobre um selo de Tell Šiukh Fawqani²⁰, o motivo gravado representa um ser híbrido: a cabra-peixe ou *suhurmashu* em acadiano, símbolo do deus ENKI-Ea.

A cabra-peixe é um dos *apkallus* (Joannes 2001; Servier 1998, p. 100-103), criaturas mitológicas vindas do mundo das águas profundas para trazer aos homens a organização social, a ciência e as artes. São normalmente associados ao deus ENKI-Ea, deus das águas subterrâneas, iniciador do conhecimento. O título em si de *apkallu* é às vezes utilizado como título divino aplicado precisamente ao deus Ea. Supunha-se que os primeiros *apkallus*, que eram em número de sete, teriam se reunido ao elemento original, o mar, após terem levado o conhecimento à humanidade. A intervenção dos primeiros *apkallus* ocorreu então antes do Dilúvio que marca a passagem decisiva do estado de natureza para o estado de cultura. Os *apkallus* sempre foram considerados na Mesopotâmia como seres eminentemente benfazejos para a humanidade. Eles prolongavam de qualquer modo as atividades do Deus ENKI-Ea. De qualquer forma, eles os imaginavam como detentores de saberes secretos, provenientes da esfera divina. Isto às vezes ataçava a cólera divina com relação a eles. Os *apkallus* se apresentavam então como perfeitos intermediários entre os mundos divino e humano. No caso do *suhurmashu*, o corpo de peixe evoca evidentemente o elemento original desta figura mitológica. Desde a época paleobabilônica, os sacerdotes ligados ao culto de Ea, de Eridu notadamente, levam o nome de *apkallus*.

²⁰ Reproduzimos aqui a descrição deste documento, do mesmo modo como a descrição do monumento seguinte, apresentada em Bachelot, 2005, p. 583-589.

Não há ilustração do que precisamente não podia fazer parte do mundo visível, então não havia mundo, simplesmente... Para sinalizar a existência deste universo aquático, mas sem mundo, era preciso criar figuras que não remetiam a este mundo que apareceu só mais tardiamente, o mundo em que deveriam habitar os humanos. A criação de um animal compósito, a cabra-peixe, devia cumprir esta função. Figura do invisível, mas reconhecível. Talvez até demasiado reconhecível? Descartes²¹, de fato, assinalou que toda a representação de monstro, ser híbrido, supõe necessariamente o animal real. Deste ponto de vista, os mesopotâmicos permaneceram prudentemente abaixo do limite de uma concepção livre do invisível. Ressaltemos também que a água aparecia sempre como elemento determinante nas concepções religiosas mesopotâmicas. Isto se explica evidentemente pelo contexto geográfico da região que, fora os grandes rios que passam por ela, não possuía de todo recursos hidráulicos importantes. Mas o exemplo seguinte, que igualmente coloca em cena o elemento aquático, permitirá detectar razões de outro tipo para explicar esta presença. Indiquemos simplesmente, para o momento, que a água pode ser considerada como tendo propriedades comparáveis àquelas da imagem.

c- A viagem celeste do deus Sîn (Fig. 07 et 08)

O motivo representado sobre um outro selo de Tell Shiukh Fawqâni (Bachelot 1991), é uma haste, encimada por uma lua crescente, formando um semi-círculo quase perfeito, provido de dois apêndices pendentes, motivos que formam um semi-círculo simétrico e oposto à lua crescente. Sem dúvida trata-se da representação esquemática de fitas que na realidade eram presas no topo da haste ou do mastro. Esta haste, pressionada sobre um pedestal de forma quadrada, constitui-se o motivo central da composição de ambos os lados, nos quais estão gravadas linhas verticais. A linha da esquerda é cruzada por cinco ranhuras horizontais, a da direita, por quatro.

O conjunto desta composição é uma das representações simbólicas bem conhecidas do deus lua Sîn. Sob o aspecto da lua crescente, os mesopotâmicos viram igualmente uma forma da barca sobre a qual a divindade viajava nos céus noturnos. Não deixaram também de fazerem aproximação entre esta forma de lua crescente e aquela dos chifres de touro, sob os traços dos quais a divindade podia igualmente encarnar-se. As duas linhas verticais, cruzadas por incisões horizontais curtas, são representações esquemáticas de árvore. O deus Sîn foi venerado em todo o Oriente Próximo antigo. Grandes santuários lhe foram

²¹ René Descartes utiliza o exemplo dos monstros para definir a imaginação como combinação inesperada de elementos reais: "Pois, na verdade, os pintores, mesmo quando se empenham com o maior artifício em representar sereias e sátiros por formas estranhas e extraordinárias, não lhes podem, todavia, atribuir formas e naturezas inteiramente novas, mas apenas fazem certa mistura e composição dos membros de diversos animais." DESCARTES, R. *Meditações I*, 6. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 94. « Car, de vrai, les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux ».

consagrados, no país de Sumer e notadamente em Ur, desde o terceiro milênio a.C., mas também na mesopotâmia setentrional, sobretudo em Harrân, no santuário de Ehulhul, que foi sucessivamente restaurado pelo rei Salmanasser III no séc. IX a.C., depois por Assurbanipal no séc. VII a.C., e enfim por Nabonida da Babilônia no séc. VI a.C., antes de ser destruído em 382 a.C., pelo imperador Teodósio.

Um imperativo se impunha entre os mesopotâmios: tornar seu deus visível. Fizeram então uma imagem dele esculpida, talhada²² ou pintada (**Fig. 08**). O deus assumia assim a figura humana, ao passo que seu veículo celeste não estava de todo afastado, na sua forma, das embarcações usadas habitualmente pelos homens. Mas, assim instalado na realidade, entre outros objetos mundanos, o sujeito da representação corria o risco desvanecer-se e progressivamente dissipar-se a sua dimensão sobrenatural. Era necessário que algo recordasse sua origem divina e distante. É o elemento marinho que podia ter esta função, assumida aliás pela imagem em si. A água, mais especificamente o mar, como a imagem, representa esta reserva infinita, de poder indeterminável, este conteúdo sem forma, mas adaptável a todas as formas, este lugar, este meio de todas as possibilidades: evocação ideal do poder divino... Sob forma de mar ou oceano, a água representa um mundo densamente povoado por seres que são vistos apenas muito ocasionalmente.

Para capturar a sua riqueza, é necessário ir ao trabalho, à pescaria. Não surpreende pois que os mesopotâmicos a tenham associado ao mundo divino. Estar lá, manifestar-se, sem se ceder completamente, reter em si uma massa considerável do invisível, é isto que têm em comum o divino, o mar e a imagem, reunidos nos mesmos documentos.

O INVISÍVEL E O MEDO

Para manifestar, representar o invisível, as imagens levam o espectador rumo a um desconhecido que pode inquietar. Abertura ao questionamento, surgimento de uma possível descontinuidade do mundo, de um abismo... De fato, uma imagem, não importando sobre qual assunto, mesmo que este seja pleno de alegria e serenidade, coloca aquele que a olha diante de um fragmento, um extrato da realidade, ainda mais próximo desta que a estreiteza da relação mimética entre a representação e o mundo exterior. Mas esta extração é problemática e dolorosa.

A imagem é selecionada, cortada, seccionada, e para poder mostrar qualquer coisa faz desaparecer o resto, todo o resto, que é imenso; desaparecido da vista, mas imposto ao espírito. É finalmente isto que não se vê que obceca. Então, se o importante é aquilo que não se vê na imagem, que não se mostre nada, ou melhor, que se mostre o nada, que será, ao final de contas, o todo da imagem. O mais importante desta

²² Sobre um selo de época neo-babilônica (séc. VI a.C.), vê-se representado o próprio deus, na sua barca, e não simplesmente seu símbolo, como antes.

estratégia sem concessão: os quadrados vazios de Malevitch²³ (Fig. 01) ou o projeto de Marguerite Duras²⁴ (Fig. 09).

A grande maioria da produção cinematográfica testemunha, contudo, menos radicalidade. Ela mostra com mais frequência alguma coisa sem expor o essencial. Não mostrar o que mais importa para fazer sair daí a força e o poder, isto é o que fizeram numerosos artistas. Esta ação seletiva e contida, mas não necessariamente consciente, é designada por um termo, certamente enfadonho, mas usado de forma corrente: a sugestão. Sugerir significa, segundo a terminologia corrente (*Robert*²⁵), fazer conceber, sem expressar. De qualquer modo, uma significação pela metade, ou uma expressão atenuada, diminuída. Mas em nome de quê seria legítimo taxar finalmente de qualquer fraqueza esta decisão de mostrar alguma coisa em vez de mostrar nada?

Para ser mais flexível que as escolhas de Malevitch e de Duras, mencionando apenas estes nomes bem conhecidos entre numerosos outros que trouxeram uma abordagem semelhante, esta decisão não cumpriu outra função que não acentuar ou atenuar a força do desejo e do horror. Jacques Rancière (2001) assinalou recentemente, retomando um texto de Corneille, que quis trazer para a cena francesa uma adaptação do *Édipo* de Sófocles representando, segundo ele, o tema trágico por excelência. Rapidamente, Corneille decidiu modificar completamente a peça original pois ele julgava a cena, durante a qual Édipo cegava a si mesmo, de uma violência insustentável para a sensibilidade de seu tempo, preferindo assim usar a sugestão.

Eu soube que aquilo que passou por milagroso naqueles séculos distantes poderia parecer horrível para a nossa era e que esta eloquência e descrição curiosa da maneira como este príncipe infeliz se cegara e o espetáculo destes olhos arrancados cujo sangue lhe destila sobre o rosto, que ocupa todo o quinto ato nestes originais incomparáveis, arrebataria a delicadeza das nossas senhoras.²⁶

Deste modo, estes olhos arrancados, que Corneille não quis mostrar sob os olhos do seu público, levaram-lhe a implementar este procedimento clássico que não admite nada senão a evocação. Foi muitas

²³ “Eu desemboquei (lit.) no branco, camarada aviador, veja atrás de mim no espaço infinito” (tradução livre). « J’ai débouché dans le blanc, camarade aviateur, voyez à ma suite dans l’espace sans fin », cit. in. Blistène (2002, p. 81).

²⁴ Marguerite Duras se perguntava incessantemente, quando ela realizava sua obra literária e cinematográfica, sobre os liames que uniam as duas práticas artísticas. Ela rejeitava a oposição estabelecida com frequência entre elas, mas conduzia uma reflexão constante sobre cada uma delas. Em certo momento de sua reflexão, como relata L. Adler, ela julgou que tão-somente um filme sem imagem atingiria a essência em si da imagem. “Ela fará até mesmo cinema sem imagem com som e com texto, mas com escuro, nada além do escuro” (tradução livre). « Elle fera même du cinéma sans image avec du son, du texte, du noir, rien que du noir ». Adler (1998).

²⁵ N.T. *Le Robert*, dicionário francês, também na versão *Petit Robert*, assim como *Aurélio* (Aurelião ou Aurelinho) para o português brasileiro.

²⁶ Tradução livre de: « J’ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés pourrait sembler horrible au nôtre et que cette éloquence et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux et le spectacle de ces mêmes yeux crevés dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames...». Corneille. *Œuvres complètes*. T. III. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1987, p. 18, Paris: Gallimard, cit. in: Rancière (2001, p. 17-18).

vezes assim na encenação de situações particularmente violentes, como matanças de guerra, agressões, assassinatos e execuções, mas também na descrição de relações amorosas.

Sem falar destes casos que levam ao extremo da paixão, aquilo que se encontra além da imagem atrai sempre para uma imensidade de questões, onde tudo ou nada é possível, é povoado de representações em número limitado que nunca saem da sombra pela força, pela magia ou pela habilidade do produtor de imagem. Especula-se então sobre o imaginário do artista. Mas quem seriamente pretende imaginar o imaginário de alguém e capturá-lo?

Em suma, nós partimos desta experiência facilmente compreensível logo que nos distanciamos da crença ingênua no acesso imediato à significação das imagens, um vez que entendemos que as imagens nos atingem mais por meio daquilo que elas não nos mostram, do que daquilo que elas nos mostram, mais por meio do que não é visível do que daquilo que se dá a ver.

A imagem parece então oferecer sempre tão pouco... A consciência de incompletude de sua significação se colore da surpresa inquieta de um universo jamais verdadeiramente, nem totalmente, abordável, perdido por antecedência então. Fazer uma imagem requer um esforço imenso, que agilmente nunca deixa rastro, e ao mesmo tempo sinaliza a final de contas uma falta abissal. A questão que se coloca é então: o que é o além da imagem? Como se pode evocá-lo?

O além metafísico

O desconhecido, o destino no futuro anterior. O que terá sido na origem deste fragmento de mundo que está sob nossos olhos... Este poder materializado nisto, neste objeto, nesta imagem, mas que vai infinitamente muito além dela, e que se pode facilmente, talvez de forma inconsciente, fazer baixar de alguma esfera divinida, não importa quais sejam os traços ou qualificativos que se atribuem a esta dita esfera, e não importa se se acredita ou não nela, isto é este além.

A produção artística perturba as categorias de tempo e espaço. Graças à produção artística o futuro sempre pôde acontecer no passado e o passado no futuro. A técnica como fenômeno de reprodutibilidade implementada, em um passado mais ou menos distante, antecipa o futuro, fez dele sua meta e até o integrou em sua evolução. É o seu futuro, futuro antecipado, seu programa, que justifica sua elaboração. Seu passado se constrói de seu futuro. O porvir passou antes do passado e o passado depois do porvir, o que faz aparecer justamente aquilo que J. Derrida chama de espectros ou fantasmas. Estas “fastasmagorias” (“revenances”) existem desde que há inscrição ou gravação técnica.

Ora, exatamente porque hoje, sob a luz e diante das câmeras, escutando ressoarem nossas vozes, sabemos que este momento *live*, vivo, poderá ser e já é captado

pelas máquinas, que talvez o transportarão e o mostrarão, Deus sabe quando ou onde, nós, nós sabemos que a morte está aí.²⁷

A imagem aparece então sempre como testemunha antecipada de nossa própria morte.

As figuras do invisível podem se apresentar, nós o vimos, sob a aparência de monstros, de seres híbridos. São de fato figuras pois entram na composição de uma cena ou de uma imagem; são com efeito visíveis, mas em nenhum outro lugar que não nas imagens. Apenas pronunciadas, as figuras do invisível são, como o mostramos, a evocação do mundo marinho sobre os selos, descritos mais acima. Mas, em todo caso, são em si estas figuras do invisível que mais nos interessam ou o que mais nos interessa é o invisível escondido por meio delas, tão figurativas quanto elas possam ser?

CONCLUSÃO

Entre os quadrados de Malevitch, a tela preta de Marguerite Duras e os exemplos mesopotâmicos, detectamos alguma espécie de comunidade?

As imagens fazem parte certamente da ordem do visível, ainda para nós contemporâneos, pois somos ainda prisioneiros da caverna platônica. Na verdade nunca saímos dela. As imagens deveriam ser o reflexo e somente o reflexo do mundo exterior, e, para alguns, do mundo das ideias. Estamos menos fora da caverna do que no momento da Renascença, na Itália, quando o gosto da época levava à Antiguidade greco-romana. Na época, redescobria-se suas graças incomparáveis; mas esta porta, que conduzia à luminosidade de uma liberdade desvencilhada do obscurantismo religioso, favoreceu também a ligação à metafísica platônica e aos ditames da razão. Kant estabeleceu nas suas três críticas e notadamente na terceira, a *Crítica da faculdade do juízo* (1790)²⁸, as condições sob as quais esta razão podia continuar a se exercer, deixando assim à porteridade as chaves que permitiriam reabrir a porta da interpretação livre, fechada desde Platão.

Foi necessário então esperar a idade da estética, o séc. XIX de nossa era. Não com Baumgarten que instalou este termo no campo lexical da filosofia, mas principalmente com Schlegel. Nasceu então na Europa o romantismo, e na sua linhagem um dos pensadores mais revolucionários do século, Sigmund Freud, que estabelecia que existe pensamento que não pensa e existe o não-pensado, carregado de pensamento. Que o verdadeiro pode surgir daquilo que parece falso, no primeiro golpe de vista do primeiro a chegar, e que o

²⁷ Tradução livre de (por não encontrar uma versão em português da obra): « Or précisément parce que nous savons maintenant, sous la lumière, devant les caméras, en entendant résonner nos voix, que ce moment *live*, vivant, pourra être, qu'il est déjà capté dans les machines qui le transporteront et le montreront peut-être Dieu sait quand et Dieu sait où, nous, nous savons que la mort est là » (Derrida, Stiegler 1996, p. 47). Existe porém um tradução castelhana: "Ahora bien, precisamente porque hoy, bajo la luz, ante las cameras, al escuchar ressonar nuestras voces, sabemos que este momento *live*, viviente, podrá ser y es ya captado por máquinas que tal vez lo transporten y lo muestren Diós sabe cuándo y donde, sabemos, sabemos ya que la muerte está allí". DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. *Ecografías de la Televisión*. Buenos Aires: EUDEBA, 1998, p. 54.

²⁸ N.T. Também *Crítica do Julgamento* ou *Crítica do Juízo* (em alemão, *Kritik der Urteilskraft*).

detalhe revela com frequência mais profundamente a realidade que uma descrição elaborada por meio de uma razão segura de si. Desde os trabalhos do pai da psicanálise e daqueles que lhe seguiram, sabe-se que não existe uma razão exterior capaz de assegurar o controle total sobre o mundo exterior... De qualquer modo, para qualquer observador contemporâneo, as fronteiras entre o exterior e o interior tornaram-se cada vez mais flutuantes.

Os mesopotâmicos eram artistas abstratos antes do tempo e as figuras do invisível povoavam seu imaginário até seus mais distantes confins. Eram de algum modo freudianos, cinco mil anos antes de Freud. Este teve como artistas para interrogar apenas aqueles da Antiguidade clássica, greco-romanos, vestidos – ou melhor, vestidos novamente – pelos inventores, os arqueólogos. Paralelamente, a arqueologia, no caso aquela que se praticava no Oriente, descobria aos poucos as imagens da civilização mesopotâmica. Mas, como se ressaltou com frequência, isto ocorria através do prisma da preocupação bíblica; um freio com certeza, mas que não resistiu por muito tempo à multiplicação dos novos dados, balançando as certezas emprestadas da religiosidade. Freud neste momento ainda não tinha acesso a esta documentação. Ele chegou um pouco cedo demais...

Se ele tivesse esperado algumas décadas para nascer, seu pensamento certamente teria recebido o escoramento de uma arqueologia cada vez mais abundante e precisa. Em contrapartida, a arqueologia teria sem dúvida conhecido, no domínio interpretativo, uma elaboração infinitamente mais fina e um desenvolvimento mais rápido do que acabou tendo.

Os mesopotâmicos nunca se submeteram de verdade à razão, tal como a concebemos. É à revelação, como emanção direta da esfera divina, que eles atribuíam a aparição do conhecimento. Os *apkallus*, comentados mais acima, eram os principais transmissores deste conhecimento. Com ou sem palavras, no Oriente como em outros lugares, o visível do invisível da imagem: toda uma história (do grego *istorein*: contemplar)!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, L. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998.
- BACHELOT, L. La fonction politique des reliefs néo-assyriens. In: CHARPIN, D.; JOANNES, F. (org.). *Marchands, diplomates et empereurs*. Paris: ERC, 1991, p. 109-128.
- BACHELOT, L. Les sceaux et empreintes de sceaux du chantier F, niveaux IX, néo-assyrien. In: BACHELOT, L.; FALES, F. M. (éd.). *Tell Šiukh Fawqani 1994-1998*. Pádua: SARGON, 2005, p. 583-589.
- BARNETT, R. D. *Sculptures from the North-Palace of Assurbanipal at Nineveh*. London: The British Museum, 1967.
- BELLEMIN-NOËL, J. *Gradiva, fantaisie pompéienne*. Col. Folio essais. Paris: Gallimard, 1986.
- BLISTENE, B. *Une histoire de l'art du XX^e siècle*. Beaux-Arts Magazine, Paris: Centre Pompidou, 2002.
- BRAGUE, R. 2005, « La leçon des Anciens ». *Le Point*, hors série, p. 7-11, 2005.
- DARRAS-WORMS, A.-L. *Le visage de l'invisible*. Paris: Éditions J.-P. Migne, 1994.
- DERRIDA, J.; STIEGLER, B. *Échographies de la télévision*. Paris: Galilée-INA, 1996.
- DURAND, J.-M. 1982, « Textes et images à l'époque néo-assyrienne ». *Dire, voir, écrire. Le texte et l'image*, n°6, Paris: Université de Paris VII, 1982.
- FALES, F.M. (org.). *Assyrian royal inscriptions: new horizons in literary, ideological and historical analysis*. Papers of a symposium held in Cetona (Siena) June 26-28, 1980. Roma: Istituto per l'Oriente Centro per la Antichità e la Storia dell'Arte del Vicino Oriente, 1980.
- FREUD, S. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens*, « Gradiva », Leipzig e Viena: Heller, 1907 et 1912.
- JENSEN, W. *Gradiva, ein pompejanisches Phantasiestück*. Dresden e Leipzig: Carl Reissner, 1903.
- JOANNES, F. (org.). *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*. Paris: Robert Laffont, 2001.
- LAVAUD, L. « Icône/idole ». In: *L'image*. Paris: GF Flammarion, 1999.
- LAVAUD, L. « Introduction ». In: *L'image*. Paris: GF Flammarion, 1999.
- LAYARD, A. H. *The Monuments of Nineveh, T. I et II*. Londres: J. Murray, 1849.
- MARION, J.-L. *L'idole et la distance*. Paris: Grasset, 1977.
- MICHAUD, Ph.-A. *Le peuple des images*. Paris: Desclée de Brouwer, 2002.
- PLATON. *Œuvres complètes*, T. I et II (trad. Léon Robin). Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1950.
- RANCIERE, J. *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.
- READE, J. E. « Assyrian Architectural decoration: Techniques and Subjects matter », *Baghdader Mitteilungen* 10, p. 17-49, 1979a.
- READE, J. E. « Narrative composition in Assyrian sculpture », *Baghdader Mitteilungen* 10, p. 52-110, 1979b.
- SERVIER, J (org.). *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*. Paris: PUF, 1998.