

Relação imaginária, perspectiva central e *non finito*

Sérgio Ferro

1. No ocaso da Idade Média se esvaem pouco a pouco os esteios da ideologia feudal, seus *habitus*¹ ou paradigmas.² Nas artes plásticas, esse declínio se traduz pelo abandono progressivo, mas não total, do gótico. O Renascimento elabora outro paradigma, condizente com os novos tempos e poderes, e hoje bastante conhecido e discutido. Eu gostaria, entretanto, de juntar à massa enorme de textos a seu respeito algumas observações a propósito das complexas dissonâncias entre relação imaginária, perspectiva central e *non finito*.

Relação imaginária

2. O realismo³ renascentista já se anuncia no gótico tardio, avança com Giotto e, após uma longa pausa, se implanta definitivamente com a geração de Masaccio. Ele substitui a figuração esquemática precedente, resultado do compromisso entre a mimese limitada e a construção produtiva. O novo realismo, grosseiramente, acresce o cuidado mimético (é mais ‘fiel’ ao que vemos) e reduz a manifestação da produção ao mínimo (ou a faz valer por si mesma, como prova de maestria, no virtuosismo). As explicações para esse passo são inúmeras e de valor variado. Em geral é associado à influência dos humanistas; ao retorno positivante às coisas terrestres; à substituição de um Deus julgador e distante pela mediação de Maria (a *Notre-Dame*) e pelo Cristo mais complacente e humano; à generalização do comércio, que chama a atenção para a qualidade material das coisas etc. O novo realismo mostraria o sujeito social emergente, ativo, conquistador, consciente de seus poderes e de seu domínio sobre a natureza, justo, firme, orgulhoso e moldado pelo ideal da *kalokagathia* (cabeça sã em corpo sã). Alberti e Leonardo seriam seus protótipos.
3. Não discutirei essas interpretações. À primeira vista, elas parecem convir às obras que nos restam do primeiro Renascimento, aproximadamente entre 1450 e o início do século XVI. Entretanto, essas obras circulam e são encomendadas pela camada dominante da sociedade, por papas, cardeais, príncipes, duques, ban-

¹ Cf. PANOFKY, *Arquitetura gótica e escolástica*, [1951] 1991; BOURDIEU, *Estrutura, habitus e prática*, [1967] 2005; *As regras da arte*, [1992] 1996.

² Cf. KUHN, *A estrutura das revoluções científicas*, [1962] 2013.

³ Leia-se o termo realismo como se estivesse sempre entre aspas, pois, como se verá em seguida, o que se diz realista na arte do Renascimento não corresponde a nenhuma realidade.

queiros e grandes comerciantes. Elas correspondem a expectativas que, no melhor dos casos, germinam em calmos jardins, como o de Lourenço, o Magnífico, envolvendo gente como Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Angelo Poliziano. A realidade do realismo vitorioso é filtrada por um mundinho cujos pés, bem implantados no real, sustentam cabeças que o veem segundo sua conveniência. Lá fora, a coisa é outra: uma confusão dos diabos, um caos em que os germes da nova época penam para encontrar sua forma — o capital produtivo e o Estado homogêneo e centralizado. Prosseguem a acumulação primitiva, a expropriação ilegal e violenta dos meios de produção, a separação do produtor das condições de produção, com suas sequelas de desespero, raiva, revolta e repressão. Ao mesmo tempo, alastram-se a manufatura e a subordinação formal do trabalho. No plano político, Maquiavel, um contemporâneo, só vê desastre: “[A Itália de hoje é] mais escrava que os judeus, mais serva que os persas, mais dispersa que os atenienses; sem líder, sem ordem, derrotada, espoliada, dilacerada, varrida, tendo suportado toda sorte de ruína”.⁴

4. Aparentemente, as artes plásticas não mostram nada semelhante. Falam de dignos personagens em palácios tranquilos, com Jesus, belo como Apolo, no meio deles. São artes de condomínios de luxo, discretamente fortificados, com sóbrios *condottieri* vestidos de Marco Aurélio e sua corte admirativa. É como se a documentação sobre a cidade de São Paulo de hoje fossem os catálogos da Daslu e as fotos do Alphaville e do Palácio dos Bandeirantes.
5. Entretanto, não basta constatar que o realismo idealizador do Renascimento faz parte do imaginário da classe dominante, o que é óbvio e banal. Se lembrarmos que o imaginário é o lugar da ideologia⁵ e que a ideologia, mais que expressar uma classe social artificialmente isolada, expõe a oposição de classe — em geral do ponto de vista da classe dominante —, talvez o óbvio comece a vacilar. Sob a aparente concórdia da plástica renascentista, há discórdia inquietante.
6. As interpretações simplórias pressupõem que a arte seja um reflexo relativamente conforme e adequado da sociedade ou de uma parcela dela, unívoco e pouco mediado. Ora, no imaginário, tanto a imagem reflete alguma coisa, como essa coisa reflete a imagem. A relação imaginária é biunívoca. E há mais que troca reflexiva: a relação é constituinte dos dois extremos. A criança, diz Lacan, quando se vê

⁴ MAQUIAVEL, *O príncipe*, [1532] 2010, p. 135.

⁵ Cf. ALTHUSSER, *Aparelhos ideológicos de Estado*, [1970] 2001.

e se reconhece no espelho, passa por um processo intrincado.⁶ Já perdeu, está perdendo ou perde naquele momento sua continuidade, sua simbiose original com o que, para nós, é seu exterior: o nirvana no qual não se distingue do seio materno e de outros objetos parciais afetivamente investidos. Essa perda é vivida como mutilação, amputação, rasgadura, emergência de descontinuidade, divisão exótica. A criança assume então sua imagem no espelho como imagem integrativa de sua dispersão — integridade que julga ter perdido, mas que não pode ter perdido, pois essa noção não tem sentido numa simbiose sem exterior. Há perda ou sensação de perda, mas é impossível dar a ela forma ou consistência. A perda, rasgadura ou separação faz pressupor algo perdido. Esse pressuposto, entretanto, só é posto pela perda, pelo ensaio de sua superação ou obturação substitutiva. Ela é sempre substitutiva porque não há como saber com nitidez o perdido que só se manifesta quando já se foi. A intensidade mimética da imagem gera, em feedback, a pressuposição de perda intensa. Inversamente, quanto maior for a perda real ou fictícia tanto maior há de ser a pregnância da imagem para suturar a violência da rachadura. No primeiro caso, a intensidade da imagem faz pressupor que havia imensa falta dela: o tom do espetáculo cria um hipotético tempo anterior no qual ele compensa a falta. O Deus anunciado pelos trovões da epifania chega como o esperado, mesmo se somente os trovões criam a espera. Inversamente, a perda real que fere fundo busca sutura à sua altura. Mas, como o real ferido não tem nome nem figura, pois é a ferida que isola e configura o perdido, quaisquer nomes e figuras podem servir como *ersatz* suturante, dentro dos limites de algum isomorfismo. O terreno imaginário é intensamente movediço. A única certeza que abriga é a de que não há reflexo adequado, unívoco, pouco mediado.

⁶ LACAN, O estádio do espelho como formador da função do eu, [1949] 1998.

[NE] 'From 1953 on, the imaginary becomes one of the three orders which constitute the tripartite scheme at the centre of Lacanian thought, being opposed to the symbolic and the real. The basis of the imaginary order continues to be the formation of the ego in the mirror stage. Since the ego is formed by identifying with the counterpart or specular image, identification is an important aspect of the imaginary order. The ego and the counterpart form the prototypical dual relationship, and are interchangeable. This relationship whereby the ego is constituted by identification with the little other means that the ego, and the imaginary order itself, are both sites of a radical alienation; "alienation is constitutive of the imaginary order" (S3, 146). The dual relationship between the ego and the counterpart is fundamentally narcissistic, and narcissism is another characteristic of the imaginary order. Narcissism is always accompanied by a certain aggressivity. The imaginary is the realm of image and imagination, deception and lure. The principal illusions of the imaginary are those of wholeness, synthesis, autonomy, duality and, above all, similarity. The imaginary is thus the order of surface appearances which are deceptive, observable phenomena which hide underlying structure; the affects are such phenomena.' (EVANS, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, [1996] 2006, p. 84; 'S3, 146' se refere a: Jacques Lacan, *The Seminar. Book III. The Psychoses, 1955–56*, trans. Russell Grigg, notes by Russell Grigg, London: Routledge, 1993.)

7. Em outros termos, na grafia de Lacan, para que *a* se reconheça em *a'* (imagem especular ou pintada), *a'* tem que refletir adequadamente *a*.⁷ Mas *a* procura em *a'* sobretudo o que lhe falta: quer que *a'* diga o que é, seu ser, precisamente o que não é, pois agora é \$, ser barrado,⁸ uma incógnita ou uma hipótese que surge da rasgadura, a pressuposta entidade agora dispersa, desfeita, espicaçada pela própria rasgadura. Um retrato pretérito de um pressuposto — uma impossibilidade. Por isso Lacan diz que mesmo a imagem mais fiel, ou principalmente ela, será sempre uma “imagem especular alienante”.⁹ Por fora, poderia até convir, ser parecida, mas sempre desconversa, engana. O carnaval fornece a contraprova: para que o indivíduo deixe vir à tona o que carrega em si, ocultado pelo decoro habitual, põe a máscara de outro; o que, mesmo assim, não garante nenhuma hipotética ‘autenticidade’. Noutro dia ouvi uma ótima história para ilustrar o escorregadio imaginário: numa entrevista um ator dizia ser terrivelmente tímido, incapaz de dar uma entrevista, a não ser que se imaginasse na pele de um ator que dá uma entrevista.
8. Quando, portanto, a imagem oferece a figura coesa, inteiriça de uma totalidade estável e assegurada, é preciso desconfiar: provavelmente não corresponde à realidade e pode funcionar como placebo ou magia propiciatória (sem contar que

⁷ [NE] ‘The symbol *a* (the first letter of the word *autre*, or ‘other’) is one of the first algebraic signs which appears in Lacan’s work, and is first introduced in 1955 in connection with schema L. It is always lower case and italicised to show that it denotes the little other, in opposition to the capital ‘A’ of the big Other. Unlike the big Other, which represents a radical and irreducible alterity, the little other is “the other which isn’t another at all, since it is essentially coupled with the ego, in a relationship which is always reflexive, interchangeable” (S2, 321). In schema L, then, *a* and *a'* designate indiscriminately the ego and the counterpart/specular image, and clearly belong to the imaginary order.’ (EVANS, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, [1996] 2006, p. 128; ‘S2, 321’ se refere a: Jacques Lacan, *The Seminar. Book II. The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954–55*, trans. Sylvania Tomaselli, notes by John Forrester, New York: Norton; Cambridge: Cambridge University Press, 1988.)

⁸ [NE] ‘The fact that the symbol of the subject, S, is a homophone of the Freud’s term *Es* (Id) illustrates that for Lacan, the true subject is the subject of the unconscious. In 1957, Lacan strikes through this symbol to produce the symbol \$ the ‘barred subject’, thus illustrating the fact that the subject is essentially divided.’ (EVANS, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, [1996] 2006, p. 198.)

⁹ LACAN, O simbólico, o imaginário e o real, [1953] 2005.

pode estar figurando um simples fantasma [*fantasme*]¹⁰). Em geral, ela soa falsa. A imagem inteiriça, ao propor um invólucro bem costurado para o indivíduo espelhado, deveria assegurá-lo e provocar um sentimento de totalidade harmônica. Esse sentimento, entretanto, vem acompanhado do de inadequação, pois a imagem suturante opera num plano que não é o da perda. Para ele, a perda, a rasgadura, o descolamento do seio materno ocorrem no real, e nenhum *ersatz* de totalidade imaginária colmata a mutilação que o fantasma retrospectivamente.

9. Pois bem, se *uma* relação imaginária já é escorregadia, que se pensem pelo menos três, imbricadas umas nas outras: entre a elite e a obra de arte; entre a elite e o ‘povo’; e entre o pintor ou escultor e sua obra.
10. Vamos à segunda. Cada classe social é determinada por sua oposição a outra ou outras. Sua constituição não precede a oposição, mas decorre dela e de suas variações. Assim, as figuras do líder e de seus próximos não podem ser apreendidas isoladamente, fora de suas relações com o resto do Estado. De novo cito Maquiavel, que extraiu seus preceitos da própria experiência política contemporânea e de histórias da Antiguidade, o que era usual em todos os domínios da cultura, na trilha aberta pela arte da guerra:
 11. A um príncipe [...] não é indispensável ter de fato as qualidades acima descritas [ver abaixo], mas é imprescindível que pareça possuí-las; aliás ousarei dizer o seguinte: tendo-as e observando-as sempre, elas são danosas, ao passo que aparentando tê-las, são úteis — como, por exemplo, parecer piedoso, fiel, humano, íntegro, religioso, e sê-lo; mas é necessário estar com o espírito de tal modo predisposto que, se for necessário não o ser, o príncipe possa e saiba tornar-se o contrário [...] não se afastar do bem, se possível, mas saber entrar no mal, se necessário.
 12. Sendo assim, um príncipe deve ter o extremo cuidado de nunca deixar que saia de sua boca nada que não esteja repleto das cinco qualidades supracitadas [...].
Os homens em geral julgam mais com os olhos do que com as mãos; porque

¹⁰ [NE] ‘The concept of fantasy [*fantasme*] (spelt ‘phantasy’ in the Standard Edition) is central to Freud’s work. Indeed, the origin of psychoanalysis is bound up with Freud’s recognition in 1897 that memories of seduction are sometimes the product of fantasy rather than traces of real sexual abuse. This [...] does not imply a rejection of the veracity of all memories of sexual abuse, but the discovery of the fundamentally discursive and imaginative nature of memory [...]. Freud uses the term ‘fantasy’, then, to denote a scene which is presented to the imagination and which stages an unconscious desire [...].

While Lacan accepts Freud’s formulations on the importance of fantasy and on its visual quality as a scenario which stages desire, he emphasises the protective function of fantasy. Lacan compares the fantasy scene to a frozen image on a cinema screen; just as the film may be stopped at a certain point in order to avoid showing a traumatic scene which follows, so also the fantasy scene is a defence which veils castration [...].’ (EVANS, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, [1996] 2006, pp. 60–61.)

Não há consenso sobre a tradução mais adequada ao conceito lacaniano *fantasme* em português, que é traduzido como fantasma ou fantasia em diferentes obras do autor. Cf. ABREU; D’AGORD, O “fantasme” em Jacques Lacan, o Intraduzível em questão, 2021.

todos são capazes de ver, mas poucos de sentir; todos veem aquilo que você parece. Poucos tocam aquilo que você é [...].¹¹

13. Segundo as condições do momento e o comportamento de seus súditos, o príncipe será bom ou mau, humano ou desumano, sempre cuidando de *parecer* bom e humano. Ele será isso ou aquilo, em função de seu outro, mas devendo, de preferência, parecer mais isso que aquilo. As imagens positivas que a pintura ou a escultura nos mostram não são testemunhas do *ser* do príncipe, mais do seu *parecer*. Aliás, é preferível que ele não seja o que aparenta, para poder, se for o caso, ser o que não aparenta.
14. As obras do período são, na grande maioria, encomendas dos príncipes ou equivalentes, e de suas cortes. São eles que estabelecem a finalidade exterior das artes plásticas: elaborar sua imagem. Seu parecer ornado com as “cinco qualidades” conta muito, pois “os homens julgam mais com os olhos”.¹² As imagens devem convencer de que o príncipe tem ‘de verdade’ as cinco qualidades e que o parecer corresponde ao ser — o contrário do que é e deve ser. Michelangelo, que foi obrigado a completar a Sacristia Nova de São Lourenço para a glória dos Médici como castigo por ter lutado contra eles, inverteu ironicamente a imagem dos glorificados: a vida ativa coube ao molengo Giuliano e a passiva, ao briguento Lorenzo.
15. Mas toda classe dominante, estruturalmente hipócrita por ter que apresentar seu interesse particular como interesse universal (*Marx dixit*) e, portanto, acostumada a parecer o que não é, tende a assumir sua fachada virtuosa como autêntica. Ou seja, ela tende a desconsiderar a dimensão alienante de sua imagem especular e a promovê-la como verídica. A pregnância, a ênfase, o realismo, a plástica impositiva dessa imagem querem compensar sua fragilidade, sua falsidade objetiva: ostentar o leão da força e ocultar a raposa da dissimulação. A imagem visa ao ‘povo’. O *condottiere* deve se mostrar como leão, senhor de força tranquila, seguro de si, íntegro como a coesão plástica de sua representação, e deve esconder sua dissimulação e crueldade, pelo menos até que alguma rebelião, alimentada pela memória de liberdade anterior, o obrigue a exercê-las.¹³ Quando Júlio II encomenda um monumento à própria glória pela vitória contra os bolonheses, quer aparecer com uma espada ameaçadora na mão, e não abençoando, conforme recomenda a tradição.

¹¹ MAQUIAVEL, *O príncipe*, [1532] 2010, p. 106.

¹² *Ibidem*, p. 106

¹³ MAQUIAVEL, *O príncipe*, [1532] 2010.

16. Em filigrana, já comecei a falar da primeira relação imaginária, a do príncipe e sua corte com as suas imagens plásticas. A predominância absoluta da plástica apolínea faz suspeitar que Dionísio anda por perto, se for aceita a hipótese de Nietzsche sobre a complementaridade dos dois deuses (Apolo e Dionísio): o equilíbrio solar, a orgia sombria. Deus não desceu à Terra. O Cristo é somente seu delegado. Ainda visível nas construções hieráticas medievais, migra agora para um ponto abstrato (o de fuga), no qual mergulha em seu atributo exclusivo, a infinidade.
17. O espelhado da pintura (a associação é uma constante do primeiro Renascimento) opera como via de duplo sentido. Por um deles, reflete o exterior, vai do modelo à sua imagem; pelo outro, empresta sua pregnância unitária a um ego problemático, instável, em litígio com o resultado de uma amputação: o sujeito oriundo da pressuposição de sua perda. Por fora parece constatar, reproduzir; por dentro é negação determinada. As duas vias operam juntas, provêm da mesma relação. Daí sua imensa labilidade.
18. Como reprodução, o realismo renascentista não capricha na semelhança. Caravaggio ainda nem havia nascido. A imagem que vemos não é a que o representado vê de manhã ao se barbear. O espelho passa por profundas operações plásticas. Elas começam pelo corpo, corrigido e retocado como o dos modelos em revistas de moda. Somente Sileno é barrigudo, engordurado nas ancas; são seus atributos no mundo dos heróis: bebia feito moringa. Certas figuras, as mais augustas, são construídas como Frankenstein: somatórias dos mais belos membros extraídos de várias fontes. O exemplo é a história contada por Plínio — autor citadíssimo à época — sobre Zeuxis: para pintar a mulher perfeita teria reunido num só corpo as partes perfeitas de várias mocinhas que aceitaram posar nuas para ele. A operação corretiva prossegue com a ‘conveniência’, a unificação de todas essas partes em função da idade, do sexo, da ação e do estado mental. A máquina anatômica deve ser coerente de ponta a ponta. A operação dá mais um salto ainda: a coerência física do indivíduo deve ser proporcional a seus status ontológico e social, cada vez mais confundidos. Jesus, mesmo flagelado, tem que parecer Apolo solar; já quem o flagela pode ou deve ter deformidades. O duque toma ares de um Michael Douglas no papel de dono de banco, enquanto o secretário pode aparecer em segundo plano com ar de idiota fascinado e submisso. Cada imagem deve corresponder, em seu tratamento, à categoria à qual pertence aquilo que ela figura: coisa, homem — e suas subdivisões físicas e sociais —, anjo, santo, deus. A esquematização cênica retoma de outro modo a hierarquização rígida e quase caricatural da escolástica em declínio.

19. Essa teatralidade engomada, além de publicitária, é cautelar. A função publicitária é tão óbvia que dispensa comentários. A função cautelar da pose, do artifício escancarado, faz pensar no outro lado do espelho. Quando o refletido no espelho absorve sua imagem refletida, quando ela retorna sobre sua fonte e a molda por dentro, quando empresta sua pregnância ao ego caótico, a identificação (assumir a imagem como se fosse também imagem fiel do interior) exige por isso mesmo alguma distância, alguma diferença. A imagem não pode coincidir totalmente com sua fonte, caso contrário, não seria imagem, mas a própria fonte. Ou a fórmula $A=A$ é vazia, não diz nada, ou o primeiro A não é absolutamente igual ao segundo (por exemplo, o primeiro, escrito antes, é sujeito e o segundo é atributo). Em arte, a teatralização é indispensável para a eficácia da relação imaginária entre indivíduo e sua imagem.
20. Já aponte a inevitável inadequação que toda imagem carrega consigo, como aquela entre sua coesão totalizante e o turbilhão sem contorno que percebemos em nós. Com a teatralização, o pintor tenta driblar a inadequação. O drible é o seguinte. Sabemos, sentimos que $a \neq a'$, o indivíduo representado é diferente de sua imagem, seja ela qual for. Se a' , por sua vez, é nitidamente teatral, podemos supor que haja alguém, um a'' que assume a pose teatral; um a'' simétrico a nós e, ao mesmo tempo, numa relação de identidade com sua imagem a' (a'' seria um ator que representa a'). Tudo isso se condensa num instante, num processo dedutivo capenga, mas eficaz: $a \neq a'$, $a' \neq a''$, logo $a = a''$.
21. Note-se que a é sempre (teoricamente) o mesmo; mudam os apóstrofes. No imaginário, a é e não é a' . A arte joga com esse paradoxo. Nos inúmeros autorretratos de Rembrandt ou Van Gogh, reconhecemos um e outro. Apesar de não serem absolutamente semelhantes entre si, temos a impressão de saber como são, de reconhecer seus traços, que não correspondem a nenhum autorretrato em particular. Há sempre algum desvio, alguma teatralidade específica que impede a identificação completa. Mas, por isso mesmo, acreditamos em seu realismo.
22. O perfeito *trompe-l'oeil*, ao contrário, provoca sensação de banalidade. Sem sua imagem, o indivíduo não procura a precisão de sua aparência, mas um eu ideal. Nesse sentido, se acatarmos as análises de Louis Marin sobre o retrato do rei,¹⁴ somos todos soberanos; tanto mais se o retratado for aspirante a príncipe.
23. Assim, as interpretações apressadas que pulam, sem mais, das imagens das lideranças renascentistas para a sua interpretação literal não se sustentam. As imagens, quando convencem, são bem mais tortuosas do que simples constatações.

¹⁴ Cf. MARIN, *Le portrait du roi*, 1981.

24. A perda da imagem estabilizadora habitual tem efeito devastador, mesmo se tiver estrutura enganadora (e talvez por causa disso). Já indiquei com Maquiavel a situação caótica, turva, turbulenta da Itália de então. Por baixo da imagem apolínea oferecida pelas artes plásticas, há um solo atormentado e instável. Ela é o reverso do contexto exterior — o que se revela no tom de falsete, melodramático, que trai o que se apresenta como realismo. A desconfiança com relação a essa imagem compensatória, sua evidente inadequação somada à sua premente necessidade, obriga aos que não podem dispensá-la (quase todos) a recomeçar sem trégua a experiência da desejada identificação. Quanto mais somem as referências sociais estáveis, mais cresce a procura pela imagem ideal pacificadora. Como consequência, as artes plásticas, as maiores inspiradoras do imaginário de então, têm ampla procura. Nasce a figura do colecionador: o amorfo desesperadamente carente de forma. Essa função imaginária das artes plásticas passa a contar tanto que uma parte excessiva de capital, maior do que a excedente com relação às oportunidades de investimento, será depositada sob a forma de palácios, quadros, murais, tapeçarias, esculturas. A imagem especular constituinte (um engodo objetivo) começa a simular um universo autossuficiente, com leis próprias, um sistema redundante de composição que recorre a vários simulacros de totalização exaustiva num período caracterizado pelo contrário, isto é, pela generalização da heteronomia e da subordinação. A tela simula um estado ideal, harmônico e bem estruturado, quando na realidade os esboços de Estado se esforçam para subsistir em meio à violência e à cacofonia dignas do pesadelo de Thomas Hobbes. A arte se avizinha da mania compulsiva: depura e lava seus espaços, sob a pressão de uma sujeira que ameaça constantemente. Ela se torna fantasma, objeto *a* de uma lacuna sem obturação possível então. O Parnaso é o sonho do Hades.
25. Édipo: Consultarás então o oráculo a propósito de um miserável como eu? Será preciso?
26. Creonte: E desta vez crerás em suas predições.¹⁵
27. Há outra face da relação mimética. O realismo favorece a introjeção da imagem exterior. Mas ele recobre também a exteriorização do que chamamos interior e que, com frequência, é somente outra versão do exterior: a *expressão*. Antes de tratar dela, convém dar um pulo na dimensão simbólica.

Perspectiva central

¹⁵ SÓFOCLES, Édipo Rei, 2009, p. 71.

28. A perspectiva central, velha conhecida das artes plásticas, promovida pelo Renascimento a estrutura dominante do espaço plástico, anula o que a relação imaginária tenta criar: a ilusão de um sujeito particular inteiriço. De certo modo, ela prolonga o gótico ao subordinar a parte à lei do todo.¹⁶ Mesmo assim, alguns a associam à emergência do sujeito moderno. Penso que têm e não têm razão.
29. O espaço sugerido pela perspectiva central não pode ser resumido candidamente ao da janela albertiana: é muito mais do que um buraco retangular na parede. Tampouco é mero eco do espaço homogeneizado da ciência nascente ou coisa do gênero.
30. É um espaço redutor. Destrói, por exemplo, o espaço modelado e diferenciado por nossas relações afetivas com os objetos exteriores, sobrevivências da primeira infância, do período do nirvana indiferenciado.¹⁷ A perspectiva múltipla, ainda presente no gótico, é mais adequada ao registro dessas diferenciações. Panofsky, em sua narrativa evolucionista da perspectiva, a considera pré-história da ascensão da perspectiva central.¹⁸ Mas não é seguro que sua unificação geométrica signifique automaticamente progresso. Braque considera sua hegemonia no Renascimento uma tragédia.
31. Mas vamos nos aproximar um pouco mais.
32. Nos primeiros tempos dessa perspectiva no Renascimento, o solo da cena representada frequentemente lembra o tabuleiro do jogo de damas: um quadriculado regular, transcrição do diedro tramado da construção geométrica. Como nesse jogo, o potencial de cada peça, semelhante a todas as outras, depende exclusivamente de sua posição com relação às demais. A diferença de valor é função da distribuição momentânea das peças. Tanto as peças como o quadrado em que se localizam são, em princípio, iguais. Pode-se usar qualquer material para elaborar as peças, barro ou marfim, madeira ou metal; pode-se adotar qualquer forma, barro moldado à mão ou rebuscados figurinos de soldado ou dragão. As regras do jogo não se alteram, as características particulares não têm peso nenhum.
33. O espaço homogeneizado da perspectiva central, como indicam os solos em tabuleiro de damas, opera do mesmo modo. Em princípio, as figuras que ocupam quadrados diferentes são todas equivalentes, intercambiáveis. Como no jogo, somente sua posição relativa as distingue substancialmente. Por isso o pintor recorre a atributos para que possamos identificá-las: auréolas para santos ou

¹⁶ [NE] Cf. PANOFSKY, *Arquitetura gótica e escolástica*, [1951] 1991.

¹⁷ Cf. SCHILDER, *The Image and the appearance of the human body*, [1935] 1950; SAMI-ALI, *L'espace imaginaire*, 1974; *Le corps, l'espace et le temps*, 1998; *Corps réel, corps imaginaire*, 2010.

¹⁸ PANOFSKY, *A perspectiva como forma simbólica*, [1927] 1993.

[para] o Cristo; pele de carneiro para São João Batista; brocados mais luxuosos para o duque; chifres, rabos, orelhas pontudas e feiura para o diabo.

34. Entretanto, um ponto especial polariza a homogeneidade original: o ponto de fuga, projeção de um só ponto de vista centralizador. A igualdade teórica de todos os quadrados do tabuleiro e das figuras que os ocupam cai por terra. Um ponto escapa da ordem da semelhança. Diz-se que corresponde ao ponto de vista do observador. Essa banalidade não é falsa, no estrito sentido geométrico. O observador é, obviamente, o pintor. Por metonímia, diz-se também que é o príncipe ou mesmo Deus; coisa que o pintor confirma ao pôr o príncipe ou Deus (na forma do Cristo ou da hóstia) em tal posição que seu olho voltado para nós coincide com o ponto de fuga. Mas então entra numa embrulhada. O infinito não é uma noção adaptada ao mundo finito e cabe somente a Deus, segundo a teologia da hora. Ora, o ponto de fuga é um ponto situado no infinito, para onde tudo converge. Não cabe, portanto, ao príncipe, sob pena de heresia, nem cabe a Deus, pois é um pontinho pintado numa tela. Mas pouco importa. Apesar das angústias metafísicas, príncipe e Deus comungam o mesmo ponto de fuga, vórtice onde se enfurna o infinito ou, mais prosaicamente, o polo onipotente em torno do qual tudo gravita e que anula qualquer autonomia que não seja a sua. Se o ponto de fuga se desloca, o mundo o segue. Essa é a base da astúcia do pintor, que fará do ponto o olho do príncipe. O alcance do olhar convém à sua posição intermediária: se põe fim à relativa paridade dos senhores feudais, está ainda aquém do monarca absoluto das grandes nações. Pode controlar pessoalmente o território da cidade-estado, ao contrário do monarca que necessita de subcentros de gravitação. Diante dele, todos são iguais, como diante de Deus, com quem, graças à solicitude do artista, compartilha o ponto de fuga. Na verdade, qualquer um poderia ocupar esse lugar, mero ponto de referência para a construção geométrica do espaço (mais tarde Tintoretto o dessacralizará). Mas é um ponto dotado de grande poder visual, como o centro do círculo ou o eixo vertical do retângulo. Segundo Panofsky, a cabeça do Deus medieval compreende três círculos concêntricos. E o eixo de simetria constitui um dos recursos mais comuns para salientar alguma distinção, talvez por introduzir a mais primitiva separação.¹⁹ Esse poder de centrar a visão explica sua atribuição, por superposição, à liderança do momento: o poder visual assegura a aura do poder político. Forma de bajulação como outra, ela é necessária para dar um empurrãozinho na ascensão social dos artistas plásticos.
35. O ponto de vista do príncipe determina a ordem da cidade, mas a mesma trama centralizada permite estender a hipótese do príncipe ao suposto sujeito emergente: cada um de nós, ao ocupar a posição do príncipe, pode se imaginar prínci-

¹⁹ PANOFSKY, Significado nas artes visuais, [1955] 2007.

pe de si mesmo, dono de seu nariz e mestre de seus atos (e, se possível, de outros à sua volta). É pura ilusão da posição, no vértice da pirâmide visual.

36. O espaço da perspectiva central pressupõe dois princípios contraditórios: a trama regular do jogo de damas e um polo que deforma a trama, introduz a heterotopia na isotopia. É contraditório porque impõe subordinação a equivalentes, igualdade na dependência. O ponto privilegiado deforma o espaço à sua volta. Tudo que é posto próximo a ele passa a participar do privilégio, tem status superior por vizinhança e o perde se for afastado do centro da ribalta. Por si e em si, os figurantes são nada. Exit a individualização tão custosamente perseguida pela relação especular imaginária. O absoluto ausente (que escapa para o infinito) valoriza ou desvaloriza as marionetes idênticas (patéticas candidatas à consistência específica) segundo a medida da distância que as separa dele. O infinito pontual (o outro heterotópico, ausente/presente, mão invisível) só admite fora de si finitudes vazias preenchidas por seu posto. Alguns próximos se crêem elite; os outros são ‘povo’, serviçais menores. Por trás do ponto geométrico central, o olho petrificante da Medusa fixa cada um em seu posto ou posição.

Resultado provisório

37. A relação imaginária possui duas vertentes. A primeira visa à publicidade, na época tanto do cliente quanto do artista. Procura fornecer ao observador a imagem idealizada (e idealizante) do grupo social dominante que financia a obra e, indiretamente, da excelência do artista. A segunda vertente, de sentido inverso, serve a um molde para fantasmear uma imagem totalizante de si ao observador que a introjeta. Nesse caso, induz uma imagem especular alienante, que colmata artificialmente e insuficientemente a ruptura chamada *sujeito*. Essas duas vertentes da relação imaginária — a extroversão da imagem corrigida do grupo social dominante e a introjeção de uma espécie de síntese propiciatória destinada a aquietar o pânico diante da ruína dos andaimes anteriores do indivíduo — não se sobrepõem exatamente, provocando atritos. Esquemáticamente, o atrito decorre do objetivo reverso da mesma imagem nas duas variantes: a primeira quer convencer a todos, elite e ‘povo’, a aceitar a nova figura da grandeza, enquanto a segunda quer cicatrizar desarranjos íntimos pelos quais a mesma figura é socialmente responsável.
38. Nos dois casos, trata-se de fortalecer a consistência individual do dominador mais do que do dominado, fornecendo ao primeiro uma espécie de droga euforizante, um reforço do ego, e ao segundo um anestésico, um ideal do eu suficientemente impositivo para provocar a adesão mimética. A imagem então tende a fazer de todos um simulacro de *condottiere* — na construção do Estado e dos

outros, no caso do príncipe; na jugulação de si mesmos, no caso do povo. Sua eficácia, entretanto, é relativa: todos pressentem que as imagens mentem. São obras de arte, do domínio da ficção.

39. A perspectiva central, em sua função simbólica, à primeira vista parece corresponder aos anseios que acompanham a relação imaginária: ponto de fuga dominador = príncipe; tabuleiro submetido a seu ponto de vista = cidade dominada. Entretanto, o teor puramente geométrico desse esqueleto formal afasta todas as relações páticas, emotivas e passionais que moldam o espaço percebido pelo indivíduo (retornarão mais tarde) e, por sua rigidez abstrata, reduz tudo a uma só dimensão: a da posição. Sobra um paradoxo: cada posição, em princípio, é diferente de outra, mas em cada posição há somente *um*, que pode ocupar qualquer outra posição. O diferente, indiferentemente, pode estar aqui ou ali. Seu *ser* é seu lugar. Em vez de um coletivo de *condottieri* grandes e pequenos, há joguetes de uma abstração. Um exemplo bastante conhecido de associação de figura humana com esquema geométrico, desde que foi adotado pela agência de empregos temporários *Manpower*, é o chamado homem vitruviano desenhado por Leonardo. Poder ser lido como manda a doxa: o homem é o princípio de organização do universo, a medida de todas as coisas etc. Mas também se pode vê-lo como um fortilhão empalado numa trama de retas e curvas que o imobiliza. Foi com alta sabedoria que *Manpower* escolheu seu emblema: o trabalhador temporário é o que assume provisoriamente a postura e o perfil ditado pelo lugar que ocupa. O que o lugar diz, é o que ele deve ser.
40. Então, o rascunho fica assim: na relação imaginária — tensionada ao extremo pela mimese ‘realista’ (tensão provocada pela rasgadura recente do indivíduo secularmente constituído) —, um movimento compensatório quase mágico (magia é ação por representação, um boneco é espetado com a intenção de agir por transferência sobre aquele que o boneco representa) tenta recobrir esse indivíduo rasgado com a pele de outro, inteiriço, potente e seguro de si: o *condottiere*. Mas, por trás, uma estrutura abstrata (condizente com a realidade objetiva) faz do *condottiere* do imaginário social sua marionete, dispondo-o à sua guisa, com força tirânica, em sua trama. A verossimilhança ilusória e ilusionista da relação imaginária, efeito de um jogo de espelhos, é minada pela ordem simbólica (a ou o grande Outro), menos explícita, mas mais determinante. O *condottiere* perde a energia, é empalado, pura aparência oca. Permanece, entretanto, a carência que foi chamado a ocultar. O que deveria ser colmatagem inversora da rasgadura não é, mas o anseio de ser não some. Como o miado do gato na barriga do lobo na música de Prokofiev (*Pedro e o lobo*), fica o reclamo, a súplica inútil de um perdido sem figura, pois surgiu da perda e antes dela nem era. É o que a palavra *sujeito* procura sugerir. A plástica do primeiro Renascimento é um maravilhoso fracasso.

Non finito

41. Não suturada, não colmatada ilusoriamente por uma figura consistente, a ferida, a rasgadura, a chaga divisória fica. Permanece exposta, errante, aberta, sem lugar na estrutura. Ou melhor, ela se reforça precisamente quando o imaginário e o simbólico plásticos atingem seu extremo, sua ‘perfeição’, com Leonardo, Michelangelo e Ticiano. Ela emerge naquilo cujo nome já indica algo que não chegou a ser: non finito.
42. Ela emerge como o que não é compatível com nenhuma ficção de cura fácil: como mancha, escolho, defeito, desfeita, enguiço; como malcriação contra o simbólico e o imaginário; como pura negatividade; como não à ilusão e à ordem tirânica. Emerge como negativo polêmico contra toda forma de subordinação às regras do comportado ofício corporativo, contra o engodo imaginário (a ideologia), contra a argumentação simbólica (paradigma das relações sociais nascentes), contra a separação. Anuncia, por sua rebeldia absoluta, a vocação libertária das artes plásticas. Opera, no âmbito da plástica renascentista, como hoje o defeito de produção, a última palavra disponível para o trabalhador emudecido. Somente o que aparece como erro, não funcionamento, dissonância põe a sombra da revolta. Somente nele, no desvio, passa o sopro do sujeito barrado.
43. A crítica ingênua vê os andaimes do espaço fictício ocupado por figuras ‘realistas’ como a vitoriosa epifania do sujeito moderno. Para ela, como para os connoisseurs de então, a mancha do non finito deve ser abolida (se não for justificada por um tipo qualquer de desvio do desvio). O que se passa entre 1450 e 1500 é tido por aurora, sendo talvez sobretudo ocaso (levantar e deitar do sol são confundíveis). Ela não vê o espectro da morte que se entumece nas entrelinhas, como a conhecida anamorfose de Holbein, que levanta um crânio descarnado no interior de um gabinete tranquilo.
44. A mancha do non finito surge literalmente no real. Por razões diversas, Michelangelo não acabou algumas de suas esculturas, como o alto relevo da Batalha dos Centauros, São Mateus e vários Escravos. Leonardo também não acabou várias de suas obras. Ticiano, em função de seu modo de pintar, convivia com obras não acabadas até desistir de acabar, no fim de sua vida. Por caminhos difíceis de explicar, o não acabamento pouco a pouco deixa de ser contingente e passa a ser mantido voluntariamente. Essa é a marca fundamental que inaugura nossa arte. Mas incomodam demais seu escândalo, sua extravagância, sua a-significância, essa excrescência da matéria que se erige em resistência a seu sumiço na forma de outra coisa, essa teimosia em manter opaca²⁰ e intransitiva,²¹ sem lugar na

²⁰ Cf. MARIN, De la représentation, 1994; Opacité de la peinture, 2006.

²¹ Cf. FOUCAULT, *A história da loucura* [1961] 1997.

trama simbólica e inassimilável pela ficção realista, sua pura existência de vestígio do trabalho material. Incomodam como a ferida na boca de Irma²² ou o que ele chama de das Ding, o resto não simbolizável do percebido — o real. A mancha do non finito é o complemento do sujeito: ambos são os restos da separação entre produtor e meios de produção, que repercute como separação entre homem e seu mundo. Ambos são ocorrências do não ser, negatividade radical. Por isso, o sujeito só se manifesta como índice, vestígio, resto de um contágio, uma interação que se foi; o que Benjamin deturpou com o conceito de aura.²³

45. O remédio para os cândidos é domesticar a coisa selvagem. Se a colmatagem da amputação nunca é satisfatória, pelo menos podemos retirá-la da vista, denegá-la. Para isso, existem dois meios de cegamento. O primeiro é tomá-la como signo do sublime, o que a crítica de Michelangelo faz sistematicamente. Há algum fundamento nisso: para Kant, o sublime pertence à esfera da ideia, da razão transcendental.²⁴ É, portanto, não representável, à diferença dos conceitos do entendimento. Mas, nesse caso, cria-se um estranho parentesco entre o sublime e o mais intransitivo real. Como se pode verificar em Michelangelo e El Greco (ou Kooning e Rothko), o que resiste à semantização simbólica é visto como trampolim para a ideia.
46. O outro caminho, muito mais frequente, banal e traiçoeiro, consiste em iconizar a mancha arredia, modificar ligeiramente sua forma, infletir-la de tal modo que possa ser considerada diagrama ou metáfora de outra coisa (outro signo, segundo Peirce). Por exemplo, como fez Tintoretto: a pincelada longa e encurvada se torna metáfora do jato de água que Moisés obtém ao bater seu bastão milagroso no rochedo. Imediatamente, a mancha é desarmada, edulcorada por sua admissão no plano da ficção — e nós nos sentimos assegurados. A marca impertinente do trabalho que não se transubstancia em valor de uso ameaça o advento do valor de troca, nossa alma. Esse é o milagre da touche, do toque artístico: redução da rebeldia em subordinação ao serviço, diante de nossos olhos; redução de algo exterior à função denegadora, a um exemplo dela; ou, nos termos de Heidegger, ausentamento de uma ausência (eliminação no vestígio do trabalho de seu testemunho sobre o trabalho, para que pareça natural). Eis a cantada trace.
47. Aqui ressurgem o terceiro tipo de relação mimética que deixei à espera lá atrás: a que vai de dentro para fora, a ‘expressiva’.

²² Cf. FREUD, *A interpretação dos sonhos*, [1899] 2018.

²³ BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, [1936] 2018.

²⁴ KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, [1790] 1993.

48. Até o surgimento do non finito, a expressão é tarefa do personagem. Ele chora ou ri, se contorce de dor ou repousa contente. A fatura permanece neutra. Mantegna descreve com o mesmo cuidado técnico uma abobrinha ou as chagas do Cristo. O pintor é um profissional da figuração, constante no exercício comedido de seu ofício. Com o non finito e sobretudo sua forma desdentada, a trace, a fatura é deslocada para a esfera da expressão, como diagrama ou metáfora. A pincelada em jato de água de Tintoretto, segundo a família dos interpretantes, também poderá ser lida como expressão da exaltação emotiva de Moisés ou como metáfora do milagre, dada a heterotopia da pincelada com relação à espacialidade fictícia. Pode ainda ser interpretada como signo da fúria produtiva, da ‘genialidade’ criadora de Tintoretto — a semente de todas as fantasias hollywoodianas sobre o artista atormentado e em transe de inspiração, do fetichismo da touche. A fatura põe-se a falar pelos cotovelos, não como índice, marca do trabalho material, mas como ícone ou símbolo. Sua tagarelice é uma benção para neutralizar o escândalo do non finito. Por isso, ela é (era) o prato preferido do connoisseur, do consumo da obra, da contemplação (ao escavar esta palavra, vê-se quanta porcaria encobre).
49. O primeiro tipo de relação imaginária apontado acima, a função constituinte da imagem para o indivíduo desarticulado, opera de modo particular no caso do pintor. Antes da emergência do non finito, o que conta para ele é o teste de competência artesanal. A aparente perda de si na imagem bem ‘realista’, na qual seu trabalho desaparece sob a ilusão figurativa, é compensada largamente pelo êxito da performance. É preciso insistir: para o pintor, pintura é trabalho, ação de formação, atividade construtiva. O resultado, a obra, conta para o orgulho mundano e, obviamente, como mercadoria. Mas, para ele, o fundamental, o essencial é o momento produtivo. Nesse momento o pintor se constitui — ou fracassa — como sujeito; constituição que não dura senão por esse momento. No tempo da corporação, o pintor pode ter uma certeza mais duradoura de sua competência. Sua prática repetitiva não esconde perigos maiores, no máximo, algum desarranjo técnico. Mas quando se libera dessa rigidez consoladora, o artista no exercício de sua autonomia produtiva não tem mais garantia automática a respeito de sua competência. Se o ofício exteriormente é o mesmo, sua autonomia, se for efetivamente respeitada, o obriga a reexaminá-lo, a criticá-lo constantemente. Sua nova postura é a da negação: sua resistência ao avanço da subordinação produtiva tem forma precisa. Ela não se exerce (ainda) no plano da ideia, determinada e imposta pelo cliente na maioria dos casos, mas no da prática produtiva, no fazer. O que nega para assegurar sua relativa autonomia são todos os sinais, os procedimentos que carregam em si germes ou vestígios da subordinação.
50. Por exemplo, o projeto detalhado tradicionalmente implica certa desconfiança com relação à responsabilidade e à competência do executante, ou então é práti-

ca conservadora corporativista. O novo pintor, se esboça o que fará, não detalha mais de antemão. Desconfia de sua possível divisão entre uma parte que decide previamente o que fazer e outra que executa obediente; desconfia da interiorização da divisão social responsável pela subordinação. Fará o mesmo com as receitas de ateliê pré-mastigadas. Desse modo, diante da tela, o artista improvisa, decide por tal ou tal caminho, ousa alguma inovação. Resultado: sua produção não é garantida a priori. Sua competência é posta à prova em cada performance. Por essas razões, o pintor, mesmo quando sua mão desaparece no que faz no realismo renascentista, só encontra uma imagem especular de si durante a performance feliz, só pode ser validado pelo ato produtivo autônomo. A ressonância interna dessa validação produz uma imagem asseguradora de si mesmo como sujeito efetivo de seu agir, mas que se congela no resultado e requer sempre um novo teste.

51. O non finito (ou outro vestígio qualquer da produção) não expressa nada. Por ser incompatível tanto com o imaginário como com o simbólico, adquire, no contexto do século XVI, a significação de rebeldia, de negatividade. Daí o non, o negativo do finito, do acabado. Põe-se contra a opressão das finalidades exteriores, da semelhança e da lei, da identidade especular e do posicionamento social heterônomo. Empurrar o non finito na direção da expressão é insistir em pôr a arte a serviço de algo, quando sua natureza é rejeição a servir o que não escolhe servir. Nada impede outras interpretações, mas então cedemos à sua domesticação. Na produção do século XVI, a mancha aberrante se levanta contra o esmagamento crescente do produtor, que se traduz materialmente pela denegação objetiva do material e do gesto produtivo, pela fetichização objetiva do objeto. Em outros períodos da história da arte, a denegação objetiva dos meios de produção (materiais e humanos) raramente atingiu o nível obtido pelo imaginário especular e pelo espaço fictício da perspectiva central. A mancha do non finito é negação da negação da produção no produto. Ela é negação da produção estruturalmente vinculada ao paradigma manufatureiro que se espalha no século XVI. Nas duas principais manufaturas do período, tecido e construção, a produção some no produto; por refinamento excessivo no tecido, por mascaramento na construção. A manufatura inventada pelo capital leva o produto a mentir para ocultar sua origem. A falsa legalidade das trocas entre capital e trabalho é desmascarada no chão da fábrica e, por isso, a fábrica não pode aparecer no fabricado. O non finito interrompe a denegação que os próprios artistas induzem contra si mesmos durante o primeiro Renascimento. Somente então rompem com o artesanato corporativo decadente.
52. Mas ser rebelde naquela época pegava mal. Os artistas ainda cheiram à cozinha e os mecenas ainda não aprenderam a cabrestreá-los como fazem hoje. (Hoje asseguram ao artista liberdade absoluta que negam ao cidadão comum, limitando-o à dita liberdade cívica. Com isso, a liberdade artística torna-se privilégio, o veneno

que a destrói.) A iconização ou a simbolização da mancha, portanto, é medida profilática: cura ou adormece a rebeldia dando-lhe função semântica. Ser rebelde pode conduzir à morte (Savonarola, Giordano Bruno) ou ao perigo de morte (Michelangelo, Galileu). Mas os artistas fintam, contornam a cura e o adormecimento com astúcia admirável, tendo a precaução, creio, de barricar sua compreensão no pré-consciente. Constantemente se dão conta, no ateliê, de que, quando cedem à tentação de fazer do índice de produção veículo de expressão, a decepção não demora. Se, talvez, têm a sensação de êxito durante o exercício de sua ação, no momento mesmo em que efetivam seu gesto produtivo, assim que a ação cessa, a sensação coalha. O artista não se encontra, não se identifica mais com o que é suposto ser sua expressão; foi sujeito durante a ação produtiva, durante a gestação do inesperado; não se reconhece mais na inércia do resultado — ou somente se lembra num lampejo, provocado por algum vestígio, de tal ou tal momento do fazer passado.

53. Retomando as letrinhas: se $a \neq a'$ (o artista não se identifica mais plenamente com sua suposta expressão) e se $a' \neq a''$ (a marca de seu gesto técnico, a'' , também não coincide com seu desvio 'expressivo'), então $a = a''$, e a' (o desvio 'expressivo') é o inverso de sua efetiva manifestação. Somente a'' o exterioriza de verdade. A dedução capenga acerta outra vez. Se a semantização icônica ou simbólica desvia ou esconde a exteriorização autêntica, o remédio para o remédio, enganador mas indispensável diante da opressão social, é mostrar que é somente um placebo, evitar que seja tomado (muito) a sério, pôr uma pitada de desmentido na mentira; por exemplo, pôr evidências de frieza e cálculo no que parece vir das tripas. Já descrevi em outro texto como as pinceladas que parecem repentinas de Rembrandt são o fruto de dias e dias de elaboração, ou como as de El Greco são o resultado da superposição de inúmeras outras, apesar de sugerirem rapidez e nervosidade.²⁵ Ambos desmascaram sutilmente a máscara ainda obrigatória.

Resumo

54. Primeira relação mimética
55. 1. A imagem (e a obra) é reflexo. O que vemos nas artes plásticas do primeiro Renascimento é a imagem idealizada e propiciatória de uma sociedade praticamente inexistente: tal como a elite social desejaria que fosse. O realismo pronunciado é proporcional à irrealidade desse desejo.
56. 2. A imagem é constituinte. Fornece à sociedade em mutação (sobretudo à sua elite) uma miragem a ser interiorizada como seu *eu* ideal. Há retorno do projetado no exte-

²⁵ FERRO, *Artes plásticas e trabalho livre*, 2015.

rior como molde de sua fonte, ou o pressuposto da obra (os que a encomendam) passa em parte a ser posto por ela; retroversão da representação sobre o representado.

57. Perspectiva central
58. 3. Homogeneização espacial contrária à hierarquia e à diferenciação social proposta pela imagem idealizada. Princípio de equivalência que emerge com a progressiva hegemonia do valor (econômico). Tabuleiro de damas.
59. 4. Centralização (ponto de vista e de fuga). Princípio dominador; o ponto de vista contraria a homogeneização. O que na relação imaginária parecia especificar de modo imanente se mostra agora como efeito de posição. Estrutura autoritária da subordinação formal.
60. Segunda relação mimética
61. 5. A *trace* posta como veículo de expressão, anteriormente veiculada somente pelos personagens. Semantização dos índices de produção. Polissemia da expressão, ora dos personagens e seu contexto, ora do autor. Ironia da expressão (seu desmascaramento).
62. 6. O *non finito* não expressivo manifesta o que tende a desaparecer na sociedade: a produção não subordinada, o sujeito como sujeito da produção.
63. Estas notas visam somente a alinhar algumas hipóteses de trabalho. Boa parte delas já foi testada na minha prática. Sua intenção é explorar a duplicidade do imaginário e do simbólico renascentistas, e sua constituição contraditória. Inúmeras questões foram deixadas de lado, como a iconografia, a divisão do trabalho nos ateliês, a luta para atingir o status de arte liberal, a política de preços e as influências das outras artes, do humanismo e do neoplatonismo. Limitei o campo de estudo à discussão dos conflitos entre relação imaginária, perspectiva central como trama simbólica e a nódoa do *non finito*. Não avancei no desvio da *spezzatura*.
64. Entretanto, mesmo limitado a poucos componentes, este estudo já demonstra esquematicamente que as análises que pressupõem harmonia e coerência nesse primeiro momento do classicismo não se sustentam. Mesmo pouco desenvolvidos, os diversos níveis de análise evidenciam tanto contradições internas de cada categoria quanto contradições da sua inter-relação. A negatividade implícita e de fundamento das artes plásticas não dá paz nem unidade de sentido a nenhuma de suas camadas.

65. No nível da relação imaginária, todas as relações são biunívocas, mas nem por isso simétricas. As primeiras operam como dois espelhos ou um espelho com duas faces. Projeção e introjeção comandam a construção artificial da imagem, nem sempre em concordância. Na projeção (no retrato) raramente há fidelidade mimética. A função publicitária e política da imagem exige correções ortopédicas, idealização e pompa. A introjeção, por sua vez, tem que valorizar a empatia, a proximidade, a mimese. Há que respeitar a autoridade do príncipe a certa distância e aproximá-lo afetivamente para adotar sua *imago*. A relação $a \rightarrow a'$ não recobre a relação $a' \rightarrow a$. Na primeira, o sujeito é a ; na segunda, o sujeito é a' . Mas essa escritura não convém, pois com ela perde-se a dinâmica da determinação mútua que faz com que sua identificação virtual seja acompanhada sempre por seu fracasso. O impulso identificatório, ao se acentuar, faz crescer seu inverso, a resistência à identificação. O caso de Michelangelo é exemplar: ou se representa como figura divina (como Deus separando a luz das trevas), ou como caricatura monstruosa (na pele de São Bartolomeu ou na máscara da noite). As duas versões são inadequadas por óbvia desmesura. No fim do século XVI, a incompatibilidade atinge seu auge. Caravaggio se põe ao mesmo tempo em Davi e em Golias. Por sua vez, Leonardo, sempre mais sutil e ambíguo, teria (no condicional da dúvida) feito de si modelo para figuras femininas.
66. A rede simbólica desconcerta de outro modo. É a aparência de naturalidade que nos engana. Nos casos extremos em que ponto de fuga central, figura simbólica hegemônica e núcleo narrativo coincidem, tendemos a esquecer dois fatores determinante que ficam fora da figuração: o olhar situado no ponto de vista (que associamos ao do príncipe, mas que pode ser o nosso) e o enquadramento. São essas exterioridades que determinam as tônicas do espaço interior. No espaço aberto não há centro, como demonstram as páginas medievais estudadas por Jean-François Lyotard.²⁶ Só há centro se houver enquadramento. A perspectiva central, aliás, se apegava de várias maneiras aos bordos, vínculo último do espaço fictício com o nosso — Veronese é um bom exemplo desses laços rompidos por Michelangelo e Ticiano tardios. No momento em que Alberti teoriza a representação em perspectiva com um plano (“*velo sottilissimo*”) que intercepta a pirâmide visual,²⁷ o plano (a superfície da tela) tende a sumir, para logo retornar com a mancha do *non finito*. Assim, quando a superfície é denegada pela técnica da mimese realista, a mancha (sujeira na janela) a nega. É, assim, negação da negação: positividade. A evidência do trabalho pela mancha do *non finito* (em si negação da degradação do trabalho social pela subordinação ao capital) é, portanto, positiva, exemplar.

²⁶ Cf. LYOTARD, *Discours, figure*, 1971.

²⁷ [NE] “É da seguinte maneira: é um véu muito fino [*velo sottilissimo*], de tecido pouco fechado, tinto com a cor que se quiser, com fios mais grossos formando quantas paralelas queiram. Coloco esse véu entre o olho e a coisa vista de modo que a pirâmide visual penetre pela tela do véu.” (ALBERTI, *Da pintura*, [1436] 1999, p. 109.)

67. Antes que qualquer espetáculo seja inscrito na janela, no palco fictício, a montagem geométrica nos confina num universo codificado. A homogeneidade do espaço (e a diferenciação que possibilita) delimita determinado universo sêmico.²⁸ Conta não somente o que permite dizer, mas também o que não permite dizer. Já mencionei a exclusão do espaço afetivo. Mais profundamente, como esse espaço só opera com o *mais* ou o *menos*, com presença e ausência, afirmação e negação, não admite outra lógica senão a do entendimento. Tudo o que escapa a esse universo — da diferença à dialética — não é acolhido pela plástica renascentista; em particular, a lógica do trabalho material livre, que só pode aparecer como heterotopia, na marca do *non finito*, na esquematização da lógica produtiva em Caravaggio. Ou seja, o que mais conta para o pintor, os vestígios múltiplos de seu fazer, não cabe no universo fictício que elabora. O pintor, no período, é o que não entra em sua tela, adendo, *parergon*, ‘*superchio*’.²⁹ Em contraposição, a obra (no sentido do que pertence ao espaço da ficção) torna-se fetiche, artefato que denega a mão produtora, o correlato da mercantilização que a absorve. A outra heterotopia, a do ponto de fuga, remete a um poder organizador invisível, ainda Deus, mas já se metamorfoseando em mão invisível. Tanto a mão produtora como a organizadora do mundo dos fetiches parecem exteriores à ‘realidade’, ao universo do espetáculo, do fetiche. A pintura elucida a mecânica social: a realidade, o espetáculo, o que vemos é pura ficção, fantasma. O que aparece como tendo vida própria é na verdade produto, feito pela mão trabalhadora que produz sua própria desapareição, produto que parece estruturado, organizado não pela lógica dessa produção, mas por outra (no caso, a perspectiva), autônoma, totalizante, hegemônica. As cantadas leis da composição são a metáfora das leis do capital. A sedução do imaginário — como modelo ou ídolo, como eu ideal ou superego —, ao fornecer sempre satisfações insatisfatórias, alimenta o desejo permanente que justifica a produção e o consumo de novas imagens.
68. Sob as imagens aparentemente realistas e quase ingênuas que surgem na janela bem enquadrada, passa sub-repticiamente, como se fosse natural ou coisa de sempre, nosso paradigma social. A boa janela, o bom espelho, o velo sottilissimo, não deve conter nódoas, arranhões, rachaduras. Nosso olhar deve acreditar que se posa normalmente sob a pele das coisas representadas. A técnica adaptada e todos os meios se orientam para esse fim: desaparecer. O óleo agora hegemônico seca lentamente e por isso permite modulações suaves, passagens graduais e a veladura, o glacis que unifica tom, luz, cor e atmosfera, quando incorpora pouco

²⁸ Ver estudos de Algirdas Greimas e de sua escola sobre o eixo de isotopia.

²⁹ [NE] Cf. MICHELANGELO, Rime 151 (trans. John Frederick Nims, *The New Criterion*, v. 16, n. 8, p. 38):
 Non ha l'ottimo artista alcun concetto
 ch'un marmo solo in sé non circonscriva
 col suo superchio, e solo a quello arriva
 la man che ubbidisce all'intelletto.
 Nothing the best of artists can conceive
 but lies, potential, in a block of stone,
 superfluous matter round it. The hand alone
 can free it that has intelligence for guide.

material corante, ou encobre o erro ou ensaio abandonado, quando incorpora grande quantidade. O pincel mole de [pelo de] marta não deixa rastros. A longa preparação do suporte chega ao liso, sem asperezas, para que não o vejamos sob a pintura. Os tratados técnicos de pintura discorrem sobre práticas e materiais guiados por dois princípios: sua adequação à reprodução da variedade de aspectos do suposto real (o que vemos além da janela) e sua aptidão a sumir (não aparecer como sujeira na janela). Ou seja, em princípio, o bom artista, ainda artesão nesse período do Renascimento, teria que, por obrigação estética e ética profissional, desaparecer do próprio produto. As artes plásticas, os mais prestigiados produtos do trabalho material, deveriam dar o exemplo e promover o paradigma para os outros trabalhos materiais: sumam da vista. Antes de tudo, antes que algum espetáculo nos iluda, o aparato técnico confirma o slogan de McLuhan: the medium is the message.

69. Sem alarde, os artistas começam a chamar a atenção para ele, o *medium*: basta perturbá-lo para que passe a ser visto. Rompem o feitiço.

Referências

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura [De Pictura]*. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, [1436] 1999.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado [Idéologie et appareils idéologiques d'État]*. Trad. Walter Evangelista; Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, [1970] 2001.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, [1936] 2018.
- BOURDIEU, Pierre. Estrutura, habitus e prática [Postface, *Architecture Gothique et Pensée Scolastique*, 1967]. Trad. Wilson Campos Vieira. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário [Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire]*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, [1992] 1996.
- EVANS, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London; New York: Routledge, [1996] 2006.
- FERRO, Sérgio. *Artes plásticas e trabalho livre*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na Idade Clássica [Folie et déraison: histoire de la folie à l'âge classique]*. São Paulo: Perspectiva [1961] 1997.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos [Die Traumdeutung]*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1899] 2018.

- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de método* [*Sémantique structurale: recherche de méthode*]. Trad. Haqira Osakabe; Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; EDUSP, [1966] 1976.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo* [*Kritik der Urteilskraft*]. Trad. Valério Rohden; Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1790] 1993.
- KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas* [*The Structure of Scientific Revolutions*]. Trad. Beatriz Vianna Boeira; Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, [1962] 2013.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu [Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, 1949]. Trad. Vera Ribeiro. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, pp. 96–103.
- LACAN, Jacques. Simbólico, imaginário e real [Le symbolique, l'imaginaire et le réel, 1953]. In: *Nomes-do-Pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, [1532] 2010.
- MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris: EHESS; Gallimard; Seuil, 1994.
- MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. Paris: Minuit, 1981.
- MARIN, Louis. *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris: EHESS; Gallimard; Seuil, 2006.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica* [*Die Perspektive als symbolische Form*]. Trad. Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, [1927] 1993.
- PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média* [*Gothic Architecture and Scholasticism*]. Trad. Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, [1951] 1991.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara Kneese; Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, [1955] 2007.
- SAMI-ALI, Mahmoud. *Corps réel, corps imaginaire*. Paris: Dunod, 2010.
- SAMI-ALI, Mahmoud. *L'espace imaginaire*. Paris: NRF; Gallimard, 1974.
- SAMI-ALI, Mahmoud. *Le corps, l'espace et le temps*. Paris: Dunod, 1998.
- SCHILDER, Paul. *The Image and the Appearance of the Human Body*. Abingdon: Routledge; Kegan Paul, [1935] 1950.
- SÓFOCLES. Édipo Rei. In: *Sófocles. Trilogia Tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.