

A imagem – o distinto

Jean-Luc Nancy¹

A imagem é sempre sagrada, caso queiramos empregar esse termo que se presta à confusão (mas que, de início, irei empregar, provisoriamente, como um termo regulador para colocar o pensamento em marcha). O sentido de “sagrado”, com efeito, não deixa de ser confundido com o de “religioso”. Mas, a religião é a observância de um rito, que forma e que mantém uma ligação (com os outros ou consigo mesma, com a natureza ou com uma sobrenatureza). A religião não é, em si, ordenada ao sagrado. (Ela também não é ordenada à fé, que é ainda uma outra categoria.)

Quanto ao sagrado, ele significa o separado, o posto à parte [*à l'écart*],² o subtraído. Em certo sentido, religião e sagrado opõem-se como a ligação se opõe ao corte. Em outro sentido, a religião pode, sem dúvida, ser representada como algo que faz ligação com o sagrado separado. Mas, em outro sentido ainda, o sagrado só é o que é em razão de sua separação, e não há ligação com ele. Estritamente não existe, então, religião do sagrado. Ele é aquilo que, em si, permanece à parte [*reste à l'écart*], distanciando, e com o qual não se faz ligação (ou somente uma ligação muito paradoxal). É aquilo que não se pode tocar (ou permite somente um toque sem contato). Para escapar de confusões, irei nomeá-lo *o distinto*.

Aquilo que quer fazer ligação com o sagrado é o sacrifício, que de fato pertence à religião, de uma forma ou de outra. A religião acaba ali onde acaba o sacrifício. Ali, ao contrário, começam a distinção e a manutenção da distância e da distinção “sagrada”. É ali, talvez, que a arte sempre começou, e não na religião (ainda que tenha sido, ou não, a esta associada), mas à parte [*à l'écart*].

O *distinto*, segundo a etimologia, é o que é separado através de marcas (a palavra remete a *stigma*, marca com ferro, picada, incisão, tatuagem): aquilo que um traço retira e mantém à parte

1. Traduzido de Jean-Luc Nancy, “L’image – le distinct”, *Au fond des images*, Paris: Galilée, 2003; pp. 11-32. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela (N.T.).

2. Em várias passagens do texto, Jean-Luc Nancy faz ressoar o verbo “*écarter*” (separar, distanciar, distanciar-se, manter à distância, afastar, excluir, entre outras acepções) em diferentes sentidos, empregando ainda expressões francesas dele derivadas. Para que a trama conceitual realizada com o apoio de um significante tomado em diferentes contextos seja percebida, optei por colocar, entre colchetes, sempre que pareceu necessário, o termo tal como aparece no original (N.T.).

[à l'écart], marcando-o também com essa retirada. Não se pode tocá-lo: não que não se tenha o direito, e tampouco que faltem meios para isso, mas a questão, aí, é que o *traço distintivo* separa aquilo que não é mais da ordem do tocar, não exatamente um intocável, mas, sobretudo, um impalpável. Este impalpável se oferece, porém, sob o traço e pelo traço de sua separação [écart], por esta *distração* que o separa [l'écarte]. (Em consequência, minha questão primeira e última será: tal traço distintivo não é sempre o assunto da arte?)

O distinto está longe, ele é o oposto do próximo. O que não está próximo pode ser separado [écarté] de duas maneiras: separado [écarté] do contato ou, então, da identidade. O distinto é distinto segundo essas duas maneiras. Ele não toca, e ele é dessemelhante. Assim é a imagem: é preciso que ela seja destacada, posta fora e diante dos olhos (ela é, por isso, inseparável de uma face oculta, que não se descola: a face sombria do quadro, sua subface, quem sabe sua trama ou seu subjétil), e é preciso que ela seja diferente da coisa. A imagem é uma coisa que não é a coisa: essencialmente, ela se distingue desta.

Mas, o que se distingue essencialmente da coisa é a força, ou a energia, o empuxo, a intensidade. O “sagrado” sempre foi uma força, até mesmo uma violência. O que deve ser compreendido é o modo como a força e a imagem pertencem uma à outra inclusive na distinção, como a imagem se oferece através de um traço distintivo (toda imagem se declara ou indica-se “imagem” de alguma maneira) e como aquilo que ela oferece é, antes de tudo, uma força, uma intensidade, a própria força de sua distinção.

O distinto se mantém à parte [à l'écart] do mundo das coisas enquanto mundo da disponibilidade. Nesse mundo as coisas estão disponíveis, simultaneamente, para o uso e segundo sua manifestação. O que se retira desse mundo não se presta a nenhum uso, ou se presta unicamente a outra modalidade de uso, e não se apresenta na manifestação (uma força não é precisamente uma forma: trata-se também de compreender que a imagem não é uma forma e não é formal). É aquilo que não se mostra, mas que se reúne em si, a força tendida aquém ou além das formas, porém não como outra forma obscura: como o outro das formas. É o íntimo, e sua paixão, distinto de toda representação. Trata-se de compreender a paixão da imagem, a potência de seu estigmata ou, ainda, aquela de sua distração (daí, sem dúvida, toda ambiguidade e ambivalência que atribuímos às imagens,

que, em toda nossa cultura, e não apenas nas religiões, são tidas como frívolas e também como santas).

A distinção do distinto é, então, sua separação [*écartement*]: sua tensão é a manutenção de um distanciamento [*écart*] que é, ao mesmo tempo, atravessada por ela. No léxico religioso do sagrado, esse atravessamento constituía o sacrifício ou a transgressão: como antes já afirmei, o sacrifício é a transgressão legitimada. Ele consiste em *tornar sagrado* (a consagrar), ou seja, em fazer aquilo que, de direito, não pode ser feito (aquilo que não pode vir senão de outro lugar, desde o fundo da retirada).

Mas a distinção da imagem — embora bastante semelhante à do sacrifício — não é propriamente sacrificial. Ela não legitima e não transgride: ela atravessa a distância do retiro mantendo-a, porém, por sua marca de imagem. Ou melhor: pela marca que ela é, instaura simultaneamente a retirada e uma passagem que, no entanto, não passa. A essência de tal atravessamento depende do fato de que ele não estabelece uma continuidade: ele não suprime a distinção. Ele a mantém, embora fazendo contato: choque, confrontação, face a face ou enlace. É menos um transporte que uma relação. O distinto sobressalta e salta sobre o indistinto, mas nele não se encadeia. A imagem oferece-se, mas ela se oferece como imagem (há de novo ambivalência: somente imagem/verdadeira imagem...). É assim que uma intimidade se expõe: exposta, mas *por aquilo que ela é*, com sua força cerrada, não relaxada, reservada, não estendida. O sacrifício opera uma assunção, uma *suspensão* do profano no sagrado: a imagem, ao contrário, dá-se numa abertura que forma, de maneira indisso- ciável, sua presença e sua separação [*écart*].³

A continuidade só tem lugar no interior do espaço homogêneo e indistinto das coisas e das operações que as ligam. O distinto, ao contrário, é sempre heterogêneo, isto é, desencadeado — não encadeável⁴. O que ele transporta para perto de nós é, então, seu próprio desencadeamento, que a proximidade não apazigua e que, assim, mantém-se a distância: justo à distância do tocar, ou seja, à flor da pele. Ele se aproxima através da distância, mas o que ele traz para mais perto é a distância. (A *flor* é a parte mais fina, a superfície, aquilo que resta diante e que somente afloramos: toda imagem é *à flor*, ou é uma flor).

Assim fazem exemplarmente todos os retratos, que são como a imagem da imagem em geral. Um retrato toca ou, então, ele nada mais é que uma foto de identidade, uma sinalização, mas não uma imagem. Isso que toca é qualquer coisa de uma intimidade que chega à superfície. Mas, o retrato aqui é apenas um exemplo. Toda imagem concerne ao “retrato”, não porque

3. A relação entre a imagem e o sacrifício — relação de proximidade divergente — exigiria uma análise ainda mais precisa, em particular na dupla direção que se indica simultaneamente como aquela de um sacrifício da imagem, necessária em toda uma tradição religiosa (é preciso destruir a imagem e/ou torná-la inteiramente permeável ao sagrado), e aquela de uma “imagem sacrificial”, quando o sacrifício é ele mesmo compreendido como imagem (não como “somente uma imagem”, mas como o aspecto, a *espécie* (“espécies santas”), ou como o aparecer de uma imagem real). Conforme J.-L. Nancy, “L’Immémorial”, em *Art, mémoire, commémoration*, École nationale des arts de Nancy/Éditions Voix, 1999. Mas, na segunda direção, o sacrifício desconstrói-se a si mesmo, com todo o monoteísmo. A imagem — e com ela a arte em geral — está no centro dessa desconstrução. Marie-José Mondzain realizou, em *Image, icône, économie* (Paris, Le Seuil, 1996) [em português: *Imagem, ícone, economia* (As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo), tradução de Vera Ribeiro, RJ: Contraponto/MAR, 2013], uma notável análise das elaborações bizantinas que localizaram no coração de nossa tradição “um conceito da imagem que exige um vazio no coração de sua visibilidade”. Suas vias e intenções diferem das minhas, mas elas também se cruzam, e esse cruzamento é, sem dúvida, revelador de uma exigência atual: o reino das imagens “plenas” encontra a resistência de um discurso que quer deixar ressonar o fundo das imagens como aquilo que, nomeado “vazio” por Marie-José Mondzain, pode também receber o nome de “distinto”, que tento aqui lhe dar.

4. O pensamento de Bataille não teve outro centro senão esse.

5. Conforme J.-L. Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

ela reproduza os traços de uma pessoa, mas porque ela *tira* (é o valor semântico etimológico do termo), porque ela *extraí* alguma coisa, uma intimidade, uma força⁵. E, para extraí-la, ela a subtrai à homogeneidade, ela a distrai, ela a distingue, ela a destaca e ela a projeta adiante. Ela a projeta adiante de nós, e esse jato, essa projeção faz sua marca, seu traço e seu *estigma*: seu traçado, sua linha, seu estilo, sua incisão, sua cicatriz, sua assinatura, tudo isso de uma só vez.

A imagem joga-me na cara uma intimidade que a mim chega em plena intimidade – pela vista, pela audição ou pelos próprios sentidos das palavras. A imagem, com efeito, não é somente visual: ela é também musical, poética e, ainda, tátil, olfativa ou gustativa, cinestésica, etc. Esse léxico diferencial é insuficiente, e aqui não há tempo de analisá-lo. A imagem visual assume seguramente um papel de modelo, e por razões precisas que, sem dúvida, serão esclarecidas mais à frente. No momento, darei apenas o exemplo de uma imagem literária, cujo recurso visual é evidente, mas que, entretanto, resulta de uma escritura:

A porta da casa do advogado Royall, situada à extremidade da única rua do vilarejo de North Dormer, acabava de ser aberta. Uma moça apareceu e parou um instante no umbral.

Do céu primaveril e transparente uma luz prateada se espalhava sobre os tetos do vilarejo, sobre os bosques de pinheiros e as campinas ao redor. Acima das colinas flu tuavam nuvens brancas e algodoadas, cujas sombras eram caçadas por uma brisa ligeira através dos campos...⁶

6. Edith Warton, *Été*, Paris, 1018, 1985, sem nome do tradutor [em português: *Sussurros de verão*, tradução de Frederico Sequeira, Lisboa: Planeta, 2006].

Surpreendida no enquadramento de uma porta aberta sobre a intimidade de uma morada, uma moça de quem não vemos nada, senão a juventude, expõe a iminência — “um instante” suspenso — de uma história e de não se sabe que encontro, que choque feliz ou doloroso: ela a expõe na luz vinda do céu, e o céu fornece o enquadramento largo e “transparente”, ilimitado, no qual se destacam os enquadramentos sucessivos de uma rua, de uma casa e de uma porta. Trata-se, aqui, menos da imagem que, aliás, não deixamos de imaginar (aquela que cada leitor forma ou forja a seu modo e segundo seus modelos): trata-se de uma função de imagem, luz e relação justa de sombra, enquadramento e afastamento, saída e toque de uma intensidade.

Trata-se disto: com a “moça” (cujo nome é uma intensidade apenas para ela) “aparece” todo um mundo, que também

“para no umbral” — no umbral do romance, no traço inicial de sua escritura —, ou que nos detém em seu umbral, no traço que partilha o fora e o dentro, a luz e a sombra, a vida e a arte, cuja partilha é, nesse instante, traçada por aquilo mesmo (a distinção) que faz com que o atravessemos sem o abolir: um mundo onde entramos restando, todavia, diante dele e que se oferece, assim, plenamente pelo que ele é, um *mundo*, ou seja, uma totalidade indefinida de sentido (e não apenas um simples ambiente).

Se é possível que o próprio traço, a própria distinção, separe e faça comunicar (comunicando também a própria separação...), isso é porque o traço da imagem (seu traçado, sua forma) é ele mesmo (qualquer coisa de) sua força íntima: pois a imagem não “representa” essa força íntima; ela é, porém, esta força íntima, ela a ativa, ela a tira e a retira, ela a extrai ao mesmo tempo que a retém, e é com essa força que ela nos toca⁷.

A imagem sempre vem do céu — não dos céus [*cieux*], que são religiosos, mas dos céus [*ciels*]⁸, termo específico da pintura: não *heaven* em seu sentido religioso, mas *heaven* enquanto *sky*, o *firmamentum* latino, abóboda fechada na qual os astros estão pendurados, dispensando seu brilho. (Atrás da abóbada se mantêm os deuses de Epicuro — ainda ele — indiferentes e insensíveis, até mesmo a eles mesmos, logo sem imagens, e privados de sentidos.)

O céu da pintura retém em si o sagrado do céu, que é por excelência o distinto e o separado: o céu é o separado, ele é, desde o princípio, nas antigas cosmogonias, aquilo que um deus ou uma força mais recuada que os deuses separa da terra:

Quando o Céu foi separado da Terra
— Até então solidamente mantidos juntos —
E as deusas mães apareceram.⁹

Antes do céu e da terra, quando tudo se mantém junto, não há nada de distinto. O céu é o distinguido por essência, e por essência ele se distingue da terra que ele ilumina. Ele é também a distinção e a distância: a claridade estendida, longínqua e próxima a um só tempo, a fonte de luz que nada ilumina (*lux*), mas através da qual tudo é iluminado, e tudo entra na distinção, que é, por sua vez, a distinção da sombra e da luz (*lumen*), pela qual uma coisa pode brilhar e ter seu brilho (*splendor*), isto é, sua verdade. O distinto *distingue-se*: ele se põe à distância [*à l'écart*], ele marca então essa separação [*écart*] e ainda a faz marcante — *ele*

7. Do mesmo modo, em Epicuro, as imagens das coisas — os *eidola* — só são *simulacros* (na língua de Lucrécio) na medida em que eles são também partes da coisa, partes que são átomos em transporte até nós, tocando e impregnando nossos olhos. Conforme Claude Gaudin, *Lucrèce, la lecture des choses*, Fougères, Encre Marine, 1999, p. 230.

8. Jean-Luc Nancy vale-se aqui da distinção entre o plural usual do substantivo *ciel* (céu), *cieux*, e o plural empregado em campos precisos, como o da pintura, *ciels*, em que constitui um termo técnico (N.T.).

9. Relato sumério e acadiano da criação, em Jean Bottéro e Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, Paris, Gallimard, 1989, p. 503.

se faz remarcar. Ele chama também a atenção: nessa e dessa sua retirada há uma atrativo, um aticamento e uma atração. A imagem é desejável ou ela não é imagem (mas *chromo*, ornamento, visão ou representação; não é, entretanto, assim tão fácil, como alguns gostariam, diferenciar a atração do desejo da solicitação do espetacular...).

A imagem vem do céu: ela não desce dele, ela procede dele, ela é de essência celeste e contém nela o céu. Toda imagem tem seu céu, seja ele representado como fora da imagem, seja ele não representado: ele dá a ela sua luz, mas a luz de uma imagem vem da própria imagem. A imagem é, assim, seu próprio céu, ou o céu destacado por ele mesmo, vindo com toda a sua força preencher o horizonte, mas também elevá-lo, sublevá-lo ou perfurá-lo, conduzi-lo à potência infinita. A imagem que o contém desborda dele e nele se retém, como as ressonâncias de um acorde, como o halo de uma pintura. Não há, para tanto, necessidade de nenhum lugar ou emprego consagrado, nem de alguma *aura* mágica conferida à imagem. (Seria ainda possível dizer: a imagem, que é seu próprio céu, é o céu sobre a terra e como terra — ou a abertura do céu na terra (quer dizer, de novo, um mundo), e é por isso que a imagem é, necessariamente, não religiosa, pois ela não religa a terra ao céu, mas retira este daquela. Essa é a verdade de toda imagem, inclusive religiosa, a menos que a religiosidade do sujeito degrade ou esmague a imagem, como acontece nas quinquilharias de todas as religiões).

A força celeste, força que o céu *é* — a saber, a luz que distingue, que torna distinto —, é aquela da paixão, da qual a imagem é o transporte imediato. O íntimo aí se *exprime*: mas essa expressão deve ser entendida no sentido o mais literal. Não é a tradução de um estado de alma: é a própria alma que se pressiona e que se apoia sobre a imagem ou, sobretudo, a imagem é esta pressão, esta animação e esta emoção. Ela não lhe dá sua significação: nisso ela não possui nenhum objeto (ou “assunto”, como se diz acerca do assunto de um quadro)¹⁰, e ela é, do mesmo modo, desprovida de intenção. Não é, portanto, uma representação: ela é uma impressão do íntimo e de sua paixão (de sua moção, de sua agitação, de sua tensão, de sua passividade). Não é uma impressão no sentido de um tipo ou de um esquema arquivado, fixado¹¹. É, acima de tudo, o movimento da impressão, o golpe que marca a superfície, o levantamento e a escavação desta, de sua substância (tela, folha, cobre, pasta, argila, pigmento, película, pele), sua impregnação e sua infusão, o encerramento ou a vomição, nela, do impulso. A impressão é, simultaneamente, a receptividade de um suporte informe e a atividade de uma forma: sua força é a mescla das duas.

A imagem toca-me, e, assim tocado e retirado por ela, nela, eu a ela me mesclo. Nada de imagem sem que eu mesmo seja

10. Jean-Luc Nancy aproveita-se aqui da ambiguidade do termo *sujet*, que pode ser traduzido, no português, como “sujeito” ou, ainda, como “tema” ou “assunto” (N.T.).

11. Trata-se, então, de despertar a “instabilidade” que a “onto-tipologia” analisada por Philippe Lacoue-Labarthe “estava encarregada de imobilizar”. Conforme “Typographie”, em *Mimesis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975, p. 269. A arte — se a imagem de que falo concerne à arte — sempre foi esse despertar, e a evocação de um despertar bem anterior a toda “onto-tipologia”.

também à sua imagem, sem, entretanto, passar por ela, por pouco que eu a olhe, quer dizer, por pouco que lhe dê atenção.

A imagem é separada de duas maneiras simultâneas. Ela é destacada de um fundo e ela é recortada em um fundo. Ela é descolada e cortada. O descolamento a retira e a leva adiante: ele faz dela um “diante”, uma face, lá onde o fundo permanecia sem face e sem superfície. O recorte faz as bordas, onde a imagem se enquadra: é o *templum* traçado sobre o céu pelos augúrios romanos. É o espaço do sagrado ou, sobretudo, o sagrado como espaçamento que distingue.

Assim, por um procedimento mil vezes retomado na pintura, uma imagem descola-se de si mesma e reenquadra-se como imagem — à maneira desta tela de Hans von Aachen¹² que se desdobra em um espelho que parece estar posto diante de nós, ao mesmo tempo em que ele está, na imagem, posto frente àquela que nele se reflete:

12. Hans von Aachen, *Jeune Couple* (de fato o pintor e sua mulher), Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 1: *Jeune Couple*, de Hans von Aachen
Fonte: Google Imagens

Nessa dupla operação, o fundo desaparece. Ele desaparece em sua essência de fundo, que é de não aparecer. Pode-se, então, dizer que ele aparece pelo que ele é desaparecendo. Desaparecendo como fundo, ele passa integralmente à imagem. Ele não aparece, e a imagem não é sua manifestação, nem seu fenômeno. Ele é a força da imagem, seu céu e sua sombra. Essa força pressiona “no fundo” da imagem, ou, sobretudo, ela é a pressão que o fundo exerce sobre a superfície — isto é, sob ela, nesse impalpável não-lugar que não é simplesmente o “suporte”, mas o *reverso* da imagem. Este não é um “reverso da medalha” (uma

outra face, e decepcionante), mas o sentido insensível (inteligível) *como tal*, *sentido* ainda assim pela imagem.

A imagem reúne a força e o céu com a própria coisa. Ela é a unidade íntima dessa união. Ela não é nem a coisa nem a imitação da coisa (e o é tanto menos, como já foi dito, porque ela não é necessariamente plástica ou visual). Ela é a semelhança da coisa, o que é diferente. Em sua semelhança, a coisa é destacada de si mesma. Ela não é a “própria coisa” (ou a coisa “em si”), mas a “mesmidade” da coisa presente como tal.

Com seu célebre “Isto não é um cachimbo”, Magritte nada mais faz que anunciar, ao menos à primeira vista ou à primeira leitura¹³, um paradoxo banal da representação enquanto imitação. Mas, a verdade da imagem é inversa. Ela é, sobretudo, a imagem do cachimbo acompanhada de “isto é um cachimbo”, não para rearmar o mesmo paradoxo ao inverso, mas, ao contrário, para afirmar que uma coisa apenas se apresenta na medida em que ela se assemelha a si e em que ela diz (muda) de si: eu sou esta coisa. A imagem é o dito não linguageiro ou o mostrar da coisa em sua mesmidade: mas esta mesmidade não é somente não dita ou “dita” de outro modo, ela é uma *outra mesmidade* que aquela da linguagem ou do conceito, uma mesmidade que não provém da identificação nem da significação (aquela de “um cachimbo”, por exemplo), mas que não se sustenta senão de si-mesma na imagem e como imagem.

A coisa *em* imagem é, assim, distinta de seu ser-aí, no sentido do *Vorhanden*¹⁴, de sua simples presença na homogeneidade do mundo e no encadeamento das operações da natureza ou da técnica. Sua distinção é a dessemelhança que habita sua semelhança, que a trabalha e que a turva com um impulso de espaçamento e de paixão. O que é distinto do ser-aí é o ser-imagem: ele não está aqui, mas lá, longe, em um distanciamento cuja “ausência” (pela qual se quer com frequência caracterizar a imagem) nada mais é que um nome precipitado. A ausência do assunto [*sujet*] tornado imagem [*image*] não é nada além de uma presença intensa, retornada a ela-mesma, reunindo-se em sua intensidade. A semelhança reúne na força e reúne-se como força do *mesmo* — do mesmo diferindo em si de si: daí advém o prazer que nos toma. Nós tocamos no mesmo e nessa potência que afirma: eu sou o que sou, eu o sou muito além ou muito aquém do que sou para você, para suas visadas e para suas apreensões. Nós tocamos a intensidade dessa retirada ou desse excesso. Assim, a *mimesis* encerra uma *methexis*, uma participação ou um contágio com os quais a imagem nos captura.

13. Além dessa primeira vista, há a análise bastante sutil feita por Michel Foucault, em relação à qual isso que aqui segue não é estranho (“Ceci n’est pas une pipe”, em *Dits et écrits* I, Paris, Gallimard, 1994) [em português: “Isto não é um cachimbo”, em *Ditos e escritos*, v. III, *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manuel Barros de Motta, tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. RJ: Forense-Universitária, 2001; pp. 247-263].

14. “Posto ali diante, disponível”, segundo a terminologia de Heidegger em *O ser e o tempo*, não no sentido do *Dasein*, o qual, como seu nome não indica, não está justamente ali, mas sempre alhures, no aberto: a imagem teria alguma coisa do *Dasein*...?

O que nos toca é esta conveniência a si que a semelhança conduz: ela *se* assemelha e, assim, ela *se* reúne¹⁵. Ela é uma totalidade que se convém. Vindo adiante, ela vai ao “interior”. Seu “interior” não é outro senão “adiante”: seu teor ontológico é super-fície, ex-posição, ex-pressão. A superfície, aqui, não é relativa a um espectador em face: ela é o lugar da concentração na conveniência. Por isso, ela não possui modelo, mas seu modelo está nela, ele é sua “ideia” ou sua energia. Ele é uma ideia que *é* uma energia, um impulso, uma tração e uma atração de mesmidade. Não uma “ideia” (*idea, eidolon*) que é uma forma inteligível, mas uma força que força a forma a tocar-se ela-mesma. Se o espectador permanece em face, ele nada mais vê que uma disjunção da semelhança e da dessemelhança. Se ele entra na conveniência, então ele entra na imagem, ele não a vê mais — ainda que ele não deixe de estar diante dela. Ele a penetra, ele é penetrado: por ela, por sua distância e sua distinção, a um só tempo.

A conveniência da imagem em si exclui precisamente sua conformidade a um objeto percebido, a um sentimento codificado ou a uma função definida. A imagem, ao contrário, jamais acaba de cerrar-se sobre si. Por isso, ela é imóvel, estável em sua presença, conveniência de um evento e de uma eternidade. A imagem musical, coreográfica, cinematográfica ou cinética em geral não é menos imóvel nesse sentido: ela é a distensão de um presente de intensidade. A sucessão é aí também uma simultaneidade. A exemplaridade do domínio visual, a respeito da imagem, deve-se ao fato de que ele é, antes de tudo, o domínio da imobilidade como tal: a exemplaridade do domínio audível, ao inverso, seria aquela da distensão como tal. A imobilidade — imutabilidade, impassibilidade — numa extremidade e, na outra, a distensão, o arrebatamento da separação [*l'écart*]: os dois extremos da mesmidade.

Em francês, diz-se “sábio como uma imagem”: mas a sabedoria da imagem, caso seja uma retenção, é também a tensão de um ímpeto. Ela é antes de tudo oferecida e dada a pegar. A sedução das imagens, seu erotismo, não é outra coisa que sua disponibilidade para serem pegadas, tocadas pelos olhos, pelas mãos, pelo estômago ou pela razão, e penetradas. Se a carne teve um papel exemplar na pintura, é porque ela está em espírito, muito além da figuração das nudezas. Mas, penetrar a imagem, assim como uma carne amorosa, quer dizer ser penetrado por ela. O olhar impregna-se de cor, a orelha, de sonoridade. Não há nada no espírito que não esteja nos sentidos: nada na ideia que não esteja na imagem. Eu me torno o fundo do olho do pintor que me olha, assim como o reflexo do espelho (no quadro de Aachen), eu me torno a dissonância de um acorde, a impulsão

15. Aqui, e em outras passagens, Jean-Luc Nancy joga com a semelhança fônica dos significantes “ressembler” (parecer, ser semelhante) e “rassembler” (reunir, juntar) (N.T.).

de um passo de dança. “Eu” não é mais questão de “eu”. *Cogito* torna-se *imago*.

Mas toda coisa, na distância onde se separa [*s'écarte*] de sua conveniência a fim de se convir, deixa seu estatuto de coisa e torna-se uma intimidade. Ela não é mais manipulável. Ela não é nem corpo, nem instrumento, nem deus. Ela está fora do mundo, sendo em si a intensidade de uma concentração de mundo. Ela também está fora da linguagem, sendo em si a reunião de um sentido sem significação. A imagem suspende o curso do mundo e do sentido — do sentido enquanto curso do sentido (sentido em discurso, sentido que tem curso...): mas ela afirma tanto mais um *sentido* (logo um “insensível”) a isso *mesmo* que ela faz sentir (ela-mesma). Há na imagem, que entretanto não possui “interior”, um sentido não significante, mas nem por isso insignificante, e tão certo quanto sua força (sua forma).

Nem mundo, nem linguagem, poderia ser dito que a imagem é “presença real”, caso se queira recordar do valor cristão¹⁶ desta expressão: na “presença real” não é justamente a presença ordinária do real que está em pauta: não é o deus presente no mundo como se lá se encontrasse. Essa presença é uma intimidade sagrada que um fragmento de matéria libera à absorção. Ela é presença real porque ela é presença contagiosa, participante e participada, comunicante e comunicada na distinção de sua intimidade.

É por isso, aliás, que o deus cristão, e, mais que qualquer outro, o deus católico, teria sido o deus da morte de deus, o deus que se retira de toda religião (de qualquer laço com uma presença divina) e que parte em sua própria ausência, nada mais sendo que a paixão do íntimo e da intimidade da languidez ou do sentir: o que dá a sentir toda como sendo aquilo que ela é, a coisa mesma distinguida em sua mesmidade¹⁷.

Algo similar acontece, segundo outra exemplaridade, com isso que se denomina “imagem poética”. Essa não é a decoração fornecida por um jogo de analogia, de comparação, de alegoria, de metáfora ou de símbolo. Ou ainda, em cada uma dessas possibilidades, ela é outra coisa que o jogo prazeroso de um deslocamento cifrado.

Quando Rilke escreve:

No fundo de todo meu coração fanerógamo...¹⁸

a metáfora conjuntamente botânica e sexual de um coração aberto, expondo-se, traz consigo o choque de sentido e de som que se produz, e não sem um sorriso, entre o nome e o adjetivo:

16. Seja ele literal (católico, ortodoxo), seja simbólico (protestante).

17. Conforme Federico Ferrari, “*Tutto è quello che è*”, em *Wolfgang Laib*, Milan, West Zone Publishing, 1999. Federico Ferrari diz que a arte não reenvia a nada de invisível, e dá o que a coisa é: isso eu digo com ele, mas isso significa que o “invisível” não é alguma coisa oculta aos olhares: ele é a coisa *mesma*, sensível ou dotada de sentido segundo seu “*quello che è*”, seu “*o que ela é*” — em suma, ele é seu ser.

18. Fragmento francês de 1906, recolhido em *Chant éloigné*, trad. Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1990.

tal choque comunica a espessura da palavra “fanerógamo”, sua substância estranha tanto à língua francesa quanto à língua dos sentimentos, um duplo afastamento que, ao mesmo tempo, dispõe o “coração” em planta ou em flor, em prancha botânica. Mas ele comunica também, e assim, a visibilidade feita em concomitância pelo sentido e pela sonoridade da palavra, que lhe dá o relevo de uma sorte de indecência na forma poética, ao mesmo tempo que ele conduz discretamente “coração fanerógamo” no ritmo decassílabo do qual é o hemistício, numa referência discreta, mas distinta (tanto mais distinta que discreta, não esmagada por um ritmo barulhento) à prosódia francesa na qual toca o poeta alemão. A imagem é tudo isso — ao menos: ela está no corte do verso e no descolamento da língua, está na suspensão do ritmo e da atenção, está nesse “fundo” no qual o “f” se desdobra no “ph”, consoante ensurdecida, eco deste outro verso (outro decassílabo) de uma variante do mesmo poema:

... as palavras massivas, as palavras profundas de ouro...

no qual a poesia torna-se ela-mesma matéria de imagem¹⁹.

Pois, a imagem é sempre material: ela é a matéria do distinto, sua massa e sua espessura, seu peso, suas bordas e seu brilho, seu timbre e seu espectro, seu passo, seu ouro.

Ora, a matéria é, antes de tudo, a mãe (*materies* provém de *mater*, é o coração da árvore, o cerne da madeira dura), e a mãe é aquilo de que e em que, a um só tempo, há distinção: em sua intimidade separa-se outra intimidade, e forma-se outra força, outro mesmo se destaca do mesmo para ser si-mesmo. (O pai, ao contrário, é referência de identificação: figura e não imagem, ele não tem nada a ver com o ser-si, mas com o ser-tal-ou-qual ao longo do curso homogêneo das identidades.)

Clara e distinta, a imagem é uma evidência. Ela é a evidência do distinto, sua própria distinção. Não há *imagem* a não ser quando há essa evidência; senão, há decoração ou ilustração, isto é, suporte de uma significação. A imagem deve tocar a presença invisível do distinto, a distinção de sua presença.

O distinto é invisível (o sagrado sempre o foi) porque ele não pertence ao domínio dos objetos, de sua percepção e de seu uso, mas àquele das forças, de suas afecções e de suas transmissões. A imagem é a evidência do invisível. Ela não o faz visível como um objeto: ela acede a seu saber. O saber da evidência não é uma ciência, é o saber de um todo como todo. De uma só vez, que é a sua vez, a imagem libera uma totalidade de sentido ou uma verdade (como gostaríamos de dizer). Cada imagem é uma

19. Nancy vale-se aqui da incidência, nos versos citados, da fricativa “f”, impossível de ser recuperada na tradução ao português. A grafia e o som “f” aparecem nas palavras *fond* (“fundo”) e *phanérogame* (“fanerógamo”), do verso antes citado, e ecoa no seguinte: “... les mots massifs, les mots profonds en or...” (N.T.).

variação singular da totalidade do sentido distinto: do sentido que não encadeia a ordem das significações. Esse sentido é infinito, e cada variação é ela-mesma singularmente infinita. Cada imagem é um desvio finito do sentido infinito, cujo infinito é comprovado justo por esse desvio, pelo traço da distinção. A superabundância das imagens na multiplicidade e na historicidade das artes responde à inesgotável distinção. Mas, cada vez, ao mesmo tempo, é o gozo do sentido, a comoção e o gosto de sua tensão: um pouco de sentido em estado puro, infinitamente aberto ou infinitamente perdido (como gostaríamos de dizer).

20. Fragmento póstumo, *Werke*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1956, t. III, p. 832.

Nietzsche dizia que “nós temos a arte para não *submergirmos no fundo da verdade*”²⁰. É preciso, contudo, precisar que isso não se passa sem que a arte toque a verdade. A imagem se mantém diante do fundo não como uma rede ou uma tela. Nós não submergimos, mas o fundo sobe até nós com a imagem. A dupla separação da imagem, seu descolamento e seu recorte, forma, ao mesmo tempo, uma proteção contra o fundo e uma abertura a ele. Na realidade, o fundo não é distinto como fundo senão na imagem: sem ela, nada mais haveria que uma aderência indistinta. E, mais precisamente ainda: na imagem, o fundo distingue-se desdobrando-se ele-mesmo. Ele é a concomitância da profundidade de um possível naufrágio e da superfície do céu luminoso. A imagem flutua, em suma, ao sabor das ondas, brilhando ao sol, posta sobre o abismo, molhada pelo mar, mas ainda assim luzente daquilo mesmo que a ameaça e que a leva. Tal é a intimidade, conjuntamente ameaçante e cativante, do distanciamento desde o qual ela se retira.

A imagem toca esta ambivalência pela qual o sentido (ou a verdade) distingue-se sem cessar da rede das significações, na qual ela não deixa de tocar: cada frase formada, cada gesto realizado, cada visada, cada pensamento coloca em jogo o sentido absoluto (ou a própria verdade) que não cessa também de se afastar e de se ausentar de toda significação. Mais ainda: cada significação constituída (por exemplo, esta proposição, e todo esse discurso aqui presente) forma também por ela mesma uma marca distintiva do umbral além do qual o sentido (a verdade) ausenta-se. Não é alhures, mas aqui mesmo que ele de fato se ausenta.

Por isso, a arte é necessária, e não é um divertimento. A arte *rema* os traços distintivos do ausentamento da verdade, razão pela qual ela é a verdade em absoluto. Mas é também por isso que ela é inquietante e que pode ser ameaçadora: tanto porque ela se furta à significação ou à definição, quanto porque ela pode ameaçar a si própria e destruir, nela mesma, as imagens de si, caso estas sejam imobilizadas em um código significante e em uma beleza assegurada. É por isso que há uma história da arte e nela tantas comoções: pois a arte não pode ser uma observância religiosa (nem de si-mesma nem de outra coisa), ao contrário,

ela é sempre retomada na distinção disso que se mantém separado [*écarté*] e inconciliável, na exposição incansável da intimidade sempre desligada. Seu desligamento — sua *delicadeza* sem fim e seu arrebatamento — é o que a precisão da imagem enlaça e desenlaça a cada vez.

Fiquemos com uma última imagem, que diz o dom de amor e de morte de uma imagem²¹: “*A imagem dos dias passados*” que entenece, cantada por Violeta, é aquela da juventude e do amor perdidos, mas ela é a sua verdade ao mesmo tempo eterna e ausente, inalterável em sua distinção. Mais ainda, e enfim, esta imagem não é outra que a da própria ópera que termina, a música que vem a *ser* o amor e o desespero, e que expira revelando-os, infinitamente distintos em seu distanciamento.



21. Verdi, *La Traviata*, ato III, “*Prendi, quest'è l'immagine...*”:

Violeta, no momento em que morre, estende seu retrato a Alfredo. A música, já fúnebre, escande uma aproximação de morte que interrompe a subida tensa das cordas, o *parlando*, a que se segue o último grito cantado.

