

BOLETIM DE PESQUISA NELIC

Vº 9 - Nº 14

Traduções

O IMPOSSÍVEL DUTHUIT

Raul Antelo

REPRESENTAÇÃO DA MORTE

Georges Duthuit

O impossível Duthuit

Samuel Beckett (1906-1990) e Georges Duthuit (1891-1973) mantiveram vários encontros, em 1949, com o intuito de discutir a arte contemporânea. A primeira edição desses diálogos saiu no quinto número da revista *transition*, editada por Eugene Jolas e Carl Einstein, revista que tivera a primícia de publicar o *Finnegan's Wake*. Posteriormente Beckett editou, em solitário, essas conversas sobre três pintores que, a seu ver, representavam a modernidade na arte, Pierre Tal Coat, André Masson e Bram Van Velde, fazendo um belo contraponto a seu anterior ensaio sobre Proust.

Duthuit, menos estudado, quase esquecido, considera, no caso de Masson, uma das figuras mais conspícuas do *Colégio de Sociologia*, que seu objetivo era pintar o vazio, à maneira de Kirkegaard, "com medo e tremendo". Sua preocupação seria a criação de uma mitologia urbana contemporânea; mais tarde, teria sido o homem, porém, não simplesmente solto no universo, à maneira humanista, de Max Scheler, mas inserido numa

rede, funcionando na sociedade; e, naquele momento, 1950, esse vazio seria o vazio interior, a condição primária, segundo a estética zen, do ato de pintar. Beckett pondera, entretanto, que o vazio de Masson talvez seja apenas a obliteração de uma presença insuportável, insuportável porque ela não é buscada nem ambicionada. Se essa angústia de impotência da arte nunca é mencionada, mesmo que admitida pelo artista como um condimento na explosão que ela provoca, é porque ela mesma contém a impossibilidade de se manifestar. Em outras palavras, trata-se de uma atitude sofisticadamente lógica que, para Beckett, não se confunde, a rigor, com o vazio. Finalmente, no terceiro diálogo, a propósito do pintor informalista holandês Bram Van Velde, Beckett defende, para a arte contemporânea, a noção de *ato*, o ato daquele que, indefeso, incapaz de agir, mesmo assim, atua, e pinta, no instante, já que está obrigado a pintar, porque “a expressão é um ato impossível”.

Nessa poética bartlebiana ecoam, como é fácil constatar, algumas das idéias prévias de Georges Duthuit, crítico de arte hoje praticamente esquecido, salvo, talvez,

por seus escritos sobre arte bizantina ou sobre Matisse, de quem foi genro. Aliás, Duthuit considerava que, assim como os mosaístas bizantinos compensavam as distorções imagéticas, introduzidas pela distância que as separava do espectador, da mesma forma, agia Matisse: a distância era nele diferença em ato (Cf. DUTHUIT, Georges – *Matisse. Período fauve*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1956, p.9).

Transcrevemos, a seguir, dois textos fortemente articulados ao debate acefálico em torno aos objetos e às instituições. Ambos foram escritos no início da guerra, em 1939. “Representações da morte” foi publicado pela revista *Cahiers d’Art* e “Grandeza do cerimonial” foi apresentado na sessão do *Colégio de Sociologia* de 20 de junho de 1939. O mote de ambos os ensaios poderia ser uma idéia de Deleuze: a morte realiza a montagem fulgurante de nossa vida. Agradecemos a Maria José Werner Salles, doutoranda em Literatura, na UFSC, pela tradução.

Raul Antelo

REPRESENTAÇÕES DA MORTE

Georges Duthuit

O arquipélago e a ilha dos Antigos, percorridos pelas brisas oceânicas, a pradaria sempre verde das tribos caçadoras, com caça numerosa, o Éden das Escrituras, o jardim das festas cortesãs, o caro país vermeil, ainda ontem, dos cabarés de Montmartre e, no final das contas, de todos os êxtases, todas as imagens produzidas pelo homem, felizes ou não, só seriam para o mitólogo promessas de esquecimento eterno, pioneiros dialéticos do nada! O iconógrafo da morte deveria desde então, perdido nas generalidades filosóficas, deter-se em cada ponto de cada uma das galerias do mundo. Ele nunca concluiria isso. Para ele seria preferível distinguir e procurar, dentre tantos indícios de nossa angústia, de nossas esperanças e de nossa ignorância, aqueles que evocam sem desvio, diante do cadáver, a calma e a hediondez do além.

O crucificado inicialmente das igrejas românicas, por um íntimo acordo de sentimento e de aparência, só forma um com a nave de pedras que lhe serve de túmulo, agulha

magnética, dentre outras efígies rituais, da dança sacra, tanto aquela do batismo e das núpcias, quanto aquela dos funerais. Com os góticos, entretanto, a réplica do desaparecido quer-se mais estreitamente semelhante a um dado personagem e ela reivindica uma posição útil. Se o inumado só é destinado ao altar de uma maneira muito equívoca, ele mantém ao menos sua missão evangélica, a morte contentando-se em acrescentar à existência de um eleito a mais bela das nuances, tão bela que não haveria possibilidade de aí nada mais mudar. Serão, ainda assim, as representações de cerimônia de um Zurbarán e de um Greco. O que não impede absolutamente que os fiéis de Jesus-Geová sirvam com entusiasmo, durante toda a Idade Média, a uma espécie de salvador canibal que, aparentemente, o encanta tanto com as mãos, com os pés, com as entranhas e com os seios, enquanto que criados talham ou matam com martelo, serra e cutelo. Mesma carnificina naturalmente, no subsolo, com mais animação e, em acréscimo, os serviços da fornalha.

Em vão, elas tomam como teatro de seus saltos a parede da catedral, as danças macabras não executam mais

um pulo formidável na direção de baixo e tendem a retornar à ossatura de seus nascimentos. O principal condutor, uma marionete de ossos perfeitamente limpos, passa ainda com prudência no momento o mais difícil, aquele da derrocada e da liquefação das carnes. Para tirar um partido mais eficaz destes fantoches fúnebres, rindo e saltando no tribunal, no banquete, no mercado e na alcova e que, mesmo para um visionário como Brueghel, dispõem suas manobras sobre um fundo de farsa e de hilaridade contraditória à intenção trágica, convém adicionar-lhes algum adorno de mechas loucas e de carnes corrompidas. Uma moça gorda de Deutsch, em pé, com a saia levantada, guia, através da intimidade de seus pelos femininos, o indicador de um leproso desenterrado muito tarde, mas que se diverte apesar de tudo enormemente e entrega assim aos prazeres de lavabo o gosto do cemitério. Sob a cor de alegoria moral, não se saberia ir muito mais longe na degradação de um fato geralmente considerado catastrófico, capaz de desencadear, em muitos povos, festas aterrorizantes de carnificina e de embriaguez que apresentam, de qualquer modo, ao civilizado, o mais treinado para experimentar a

inevitável prova, as questões as mais obscuras e as mais dolorosas que sejam. O esqueleto dos velhos armários medievais não cessará jamais de obsedar a Europa, suas páginas de contos, seus envoltórios de canções. Retorna ainda nos folhetos de ligas antialcoólicas, nos panfletos antifascistas ou antibolcheviques, substituindo a foice pelo copo de licor ou a metralhadora, em companhia do vampiro de faces cavadas destas publicações do pós-guerra que expunham benevolmente, a fim de poder indicar, nas últimas páginas, uma escolha de endereços indispensáveis, as devastações e as seduções dos amores de um quarto de hora. Formado segundo as maneiras da corte, aconteceu-lhe, ao menos uma vez, graças a Ligier Richier, de tomar a garantia de camareiro da imperatriz e foi com ênfase já chateaubrianesca, fantasma erigido “nas soleiras das portas inexoráveis”, que se vê convidar, entre as urnas da igreja de Bar-le-Duc, a tropa das cabeças sem força para visitar os calabouços da noite.

Os progressos da observação exata e partindo do realismo não causaram, portanto, dano algum à voga do pitoresco. Desde o século XIV, Orcagna, com a ajuda de um

jovem senhor que contrai o nariz diante de uma unidade vital reduzida ao estado de imunda intumescência, tenta evocar não apenas a carniça, mas, ainda, os venenos que dela se propagam. Apesar do racionalismo arrebatado do Renascimento, Grünewald entremeará, com pontas sádicas, um pouco mais tarde, o torso e as pernas de um divino supliciado, com extremidades presas pela contratura e muito melhor disposto em favor da classe muito mais importante dos amantes do necro-erotismo do que da multidão de pecadores arrependidos. Por outro lado, aliás, figuras de pedra ou de bronze imitam a putrefação, trazem nos seios a monstruosa decoração da necrose, o ventre perfurado e que deixa pender às vezes um cheiro de vísceras¹. Valdés Leal só terá, portanto, que jogar sobre um destes espantalhos alguns punhados de fervilhante praga e acrescentar-lhe os atributos da pompa eclesiástica para obter seu bispo da Caridade de Sevilha, o qual suscitará dentre seus contemporâneos, quanto como dentre os viajantes futuros, um interesse de curiosidade inexplicável se se sonhar que o

¹ Ver a sepultura de Jeanne de Bourbon, no Louvre e “La Mort”, de Bigarelli, no Museu de Arts Décoratifs.

pintor, com seu traço fraco e suas cores xaroposas até a náusea, chegará a repugnar, mesmo sem o querer, que ele escolhesse o mais galhofeiro dos sujeitos, idílio primaveril ou quermesse do vilarejo. Como tolerar que a morte se reduza assim, para quem a comenta, a uma expressão de anemia e de indigência, não mais do que uma estúpida fixidez! Considerada no seu aspecto físico, ela só pode receber definição suportável graças aos termos da própria vida e da vida a mais tensa, pois trata-se de arte, a mais ardente à qual o homem possa atingir. O privilégio de Germain Pilon é o de devolver um rosto, esvaziado de sua substância pela última doença, a um corpo sem músculos, descarnado, pronto a se romper, os ardores contidos, o calor arrepiante de um nervosismo e de uma elegância que o tempo não enfadará.

A monarquia florescente não renuncia a diversões do gosto o mais complicado e o holandês Luicken mostra aos favoritos do grande rei, num quadro de arquitetura brilhante, com maneiras mundanas, a maneira de cortar os pescoços, de talhar os troncos e arrancar os membros em praça pública, com machado ou com a força do punho. Ele

anuncia, assim, na falta de outros talentos, a vinda de Goya que transmitirá à posteridade o filme alucinante das orgias de esquartejamentos, de estupros, de empalações, de mutilações atrozes, aos quais praticam, sobre os seus, os soldados de Napoleão, contrariados em suas idéias de emancipação universal, esperando que seus confrades italianos, em nome de outro ideal e munidos de invenções mais eficazes, retomem a frio, como técnicos, a série de execuções em massa, numa escala desmedida.

O romantismo encontra-se, portanto, escorado numa tradição já bem longa de devassidão e de horror. Ele possui

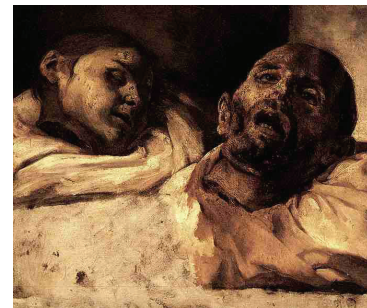


Imagem 01

com Géricault um representante particularmente aplicado e que uma administração inteligente abastece de cabeças decapitadas (imagem 01), permitindo-lhe assim estudar a domicílio, de uma maneira cotidianamente mais incentivada, os progressos da decomposição. Há muito tempo, isto é feito: o cadáver, objeto de medo para o comum dos homens, de veneração

ou de solicitude inquieta, suscitando às vezes acessos de delírio ou de fúria orgíaca, tornou-se, nos ateliês, simples acessório de encenação e de exercício profissional. De Mantegna a Rubens, de Rembrandt a Delacroix, ele se arrasta com reboque da evolução dos estilos, serve a experiências de perspectiva, a amostragens de tonalidades, posa para efeitos de claro-escuro, testemunha distinção, seriedade, majestade mesmo de um chefe de escola, mas sempre à margem das funções públicas, instalado no espaço da ilusão teatral, reflexo azulado ou esverdeado dentre as cintilações de um lugar deslumbrante talvez, mas no qual jamais os homens verdadeiros, unidos aos seus desaparecidos por um mundo de sensações, de emoções, de pensamentos, de necessidades essenciais não terão lugar de passagem. Certos autores, naturalmente, imputam às suas representações sentimentos indiscutíveis de desespero, de ódio ou de cólera. Falta saber sobre a parte que retorna, no elemento motor e patético de tais obras, à semelhança de um fato realizado, dado a priori, e que, graças a seu caráter de luto e de terror, agindo pelo intermediário da memória, e tal qual a fotografia poderia

reproduzi-lo, seria suficiente, a ele próprio, para a exaltação ou ao transtorno do espectador. Aqui o poder de choque pertenceria sem contestação a estas figuras de cera, mecanicamente reproduzidas, maquiladas segundo a natureza e que mantém os fornecedores da casa Dupuytren no primeiro plano da atualidade funerária². O procedimento da superposição de uma imagem inerte e fixa na lembrança do vivo encontra preciosos acessórios no espaço destas

² O Renascimento conheceu, segundo Vasari, o hábito de “tomar desde a cabeça dos defuntos, com poucas despesas, máscaras que se via por toda parte, nas chaminés, acima das portas, sobre as janelas e parapeitos”. Sabemos que era o procedimento no século XV: corresponde à moldagem moderna. Por outro lado, ignoramos o procedimento empregado pelos artesãos egípcios, durante o reino de Adriano, até aquele de Marco Aurélio, na execução de seus retratos rituais em gesso. Como os retratos em pintura encáustica dispostos no lugar vago das mortalhas *in linteo*, Guimet considera que nenhuma destas máscaras terá sido confeccionada após falecimentos. Eles só aparecem, portanto, à margem de nosso assunto, ainda que seja necessário relatar o retrato do jovem no Louvre, o qual, com seu nariz pinçado, suas orelhas descoladas, seus lábios injetados de vermelho nas comissuras e marcados de traços sanguinolentos, revela sem deixar a mínima dúvida, o pavor da agonia.

máscaras de couro confeccionadas por Seabrook para substituir suas manchas obscuras, os olhos, os lábios, a palidez e o brilho de uma mulher desejada. Não é proibido pensar que estes espartilhos opacos, fendidos no lugar da boca de uma fina ferida, colocam em movimento, em quem dele faz uso, próximo à pele palpitante e quente que dão a impressão de bruscamente destruir, reservas de atrocidade profunda, permitindo a um casal de cúmplices, um fazendo o papel de carrasco, o outro de vítima, representar, nos dois quadros essenciais da existência, aquele do assassinato e aquele do amor, um jogo revoltante de abraços póstumos.



Imagem 02

Assim que as tragédias pintadas ou gravadas, semelhantes ao “Marat” (Imagem 02) de David, à “Rue Transnonain” (Imagem 03) de Daumier, procuram projetar seu público em qualquer corrente de propaganda e de ação apostólicas, ora seus autores sejam disso conscientes ou não, como separar a mecânica da imitação, que entra numa grande parte em sua estrutura, e a contribuição original da pregação que se



Imagem 03

de Pesquisa NELIC v. 9, nº 14. 2009.2 encarregam de ilustrar? É antes uma concepção geral do sofrimento e do horror, que se descobre no “Guernica” de Picasso, do que tal ou qual momento definitivo de uma revolução ou de um assassinato militar. Goya, com sua matança de patriotas madrilenhos e sua revanche ao “Dois de Maio” (Imagem 04), mantém-se muito mais perto da terrível crônica dos acontecimentos cotidianos.



Imagem 04

Perigo, de um lado, de deixar o solo, perigo, de outro, de extraviar-se, em largura, em liberdade de escrita, o que se ganha em intensidade dramática. Adotando os mesmos limites, aqueles do indivíduo que trabalha fora do grupo e nada tem, ou muito pouco, a esperar da comunidade, nem Goya nem Picasso não caem nestes extremos. Suas obras divergentes ou complementares unem-se para indicar que a antinomia matéria-espírito só poderia se resolver aqui ao preço de um

esforço quase inconcebível de conciliação e de ultrapassagem que exigiria, ao mesmo tempo que a suspensão exata, na partida, uma percepção diretamente experimentada, uma tradução desta, finalmente liberta das contingências, ao ponto de permitir à personalidade de um criador engajar-se a fundo, como se nada retivesse mais sua mão, nem sua imaginação, no objeto sempre presente da narração. As próprias dificuldades que dois artistas de tal envergadura e igualmente abandonados à sua sorte individual encontram em exprimir-se, sem reserva, lembram que o sentimento da morte, envolto, na intimidade dos seres, a todos os outros sentimentos, só pertencem à consciência coletiva por uma espécie particular de fenômeno social e que traduzi-lo significa evocar a vida inteira, e sua infinita complexidade. Este instinto social, com suas duas pulsões fundamentais, inversas e combinadas, de procriação e de aniquilamento, sejam talvez os ídolos anônimos da antiga Caldéia, aquelas mais tarde da Índia bramânica e da China budista, aquelas de Bizâncio, enfim, e da cristandade romana, que fornecem às vezes a revelação a mais convincente, indefinível e de uma doçura fulminante. As

divindades maias, elas também, parecem-se todas na mesma imparcialidade, mesmo que presidam os ritos da fecundidade ou do sacrifício, prostradas, portanto, por uma espécie de tristeza lúgubre, estupefata, com um caráter ainda muito acessível, como sobrecarregado de um peso massacrante de lixo e de cinzas, que lhes desprende das alturas do sobrenatural no qual os coloca a adoração dos fiéis, e os solta para baixo.

Por que a morte teria necessidade, nas sociedades profundamente religiosas, de uma representação particular? Ela se apresenta ela própria, sem passar pelo desvio da ficção estética. Seu delegado, coberto por magníficas plumagens, parte com as chamas, entre os Astecas, aos pés da escadaria de honra na qual as vítimas, que tenham consentido, sobem ainda, nuas, para oferecer seu coração ao sol. Ele dirige, no Caribe, onde o fogo não atinge a pessoa verdadeira, as cerimônias da exposição e da incineração. Ele desce à terra com suas jóias e suas insígnias, entre as mulheres e os servos decapitados tanto nos bárbaros nômades quanto nos Chineses, desde o nascimento, que se julgam aqui-refinados. Os gregos, eles

próprios, estes nascidos já jornalistas, assim que lhes ocorre descrever timidamente a estadia das nuvens, oferecem, aos hóspedes, os traços robustos, até mesmo voluptuosos de seus atletas e de suas virgens. Em parte alguma, não se trata de fixar, para o deleite ou emoção de um espectador, os traços da grandeza que se liberta. Próximo a alguns grafites, nos quais os poderes mágicos se deixam conceber pelos iniciados através do desvio do pensamento, muito mais do que se manifestam pela virtude do desenho aos olhos dos desavisados, os povos primitivos conferem uma força afetiva diretamente projetada, quase transtornada, com o crânio do defunto untado de terra argilosa, cortada por ornamentos, coberta da máscara ou de uma tela. Apenas uma representação como “última lembrança” – aquela da filha de Amenófis IV, graciosamente estendida e velada por uma família lastimosa – pelo Egito inteiro, que parece ter prometido todos os seus cuidados, não obstante a construção de um imenso laboratório, hermeticamente fechado sobre as operações de mumificação e de prece! À época cristã, Taís ou Serapião esperam o dia da ressurreição no costume da glória, com um ramo de

palmeira entre os dedos. Milênio após milênio, portanto, a morte dominará, ela própria, as solenidades do silêncio e da destruição iminente, no centro e no ponto culminante do mistério, seja envolta pelo catafalco ou exposta na sua última aparência de sua dignidade terrestre. Os Estados que pretendem se fundamentar nas ruínas da crença, como aquele da república dos Sovietes, perpetuam o costume ancestral de oferecer à veneração das multidões a imagem autêntica, preservada pela química, defendida pelos soldados em postura hierática, do chefe de quem se continua a pretender que ele encarne as aspirações da comunidade. Se temos crânios entalhados no cristal ou enterrados na turquesa e a obsidiana do México, se a Ásia legou-nos divindades terríveis, yamas carregadores de despedaçados, guirlandas de cabeças, cetros-esqueletos, se conhecemos ainda os tapetes de cadáveres dos reis do Egito e da Mesopotâmia, insignificante caça de uma caça ao inimigo, estas figuras, como os Cristos na cruz da época bizantina ou romana, não passam nunca diante da cena e, mais ou menos fielmente, com mais ou menos grandeza, prendendo-se sempre às ordens de uma liturgia que os

invade de todo lado. Elas só intervêm, quando o momento chega, no curso do diálogo incessante que segue entre cada qual e todos, chamados a servir festas das quais os despojos da mortalidade, mesmo que permaneça invisível, dirige as evoluções e os coros. As religiões querem, portanto, manter em contato o mais estreito, até o momento propriamente insustentável no qual o organismo torna-se fétido e cozido, o sobrevivente e o desaparecido. Procurando colocar o defunto na sociedade fictícia dos ancestrais, o que conta, sobretudo, é que elas ajudam aqueles que ficam, desmantelados por um atentado cometido em algum deles, constantemente repetido e sempre inexplicável, em reconstituir a sociedade real. Este duplo trabalho de desintegração e de síntese mental, sobre o qual fala Herz, deixou obras muito mais duráveis do que os dogmas que dão a impressão de tê-las determinado. O gênio, ao contrário, como o compreendeu e formou a nossa cultura, só visa sua própria libertação, ao preço de habilidades de profissões, aliás, rapidamente reveladas, e só pretende dar aos outros homens, menos dotados, os duvidosos consolos da contemplação e do êxtase. Era fatal

que suas composições as mais famosas, representando um mártir já apodrecendo ou uma bacante levada pelo prazer, tenham terminado por alinhar-se nos lugares neutros, habitados pela indiferença, os quais são denominados museus. Era igualmente inevitável que o mundo assim desertado por um espírito que só vê nas alegrias e nos desastres do real um pretexto para confissões particulares e com variações plásticas, sedutoras ou sublimes, tenha aceito a miséria destes cenotáfios que os Estados e as cidades erigem hoje aos mestres de sua ciência ou de suas guerras, a vergonha destas repugnantes caricaturas do poder ou do sonho que a burguesia, advinda do século da razão e das luzes, erige aos milhares sobre o húmus destes mesmos mortos que ela pretende cobrir de homenagens e às quais inflige a pior marca que a etnografia e a história das civilizações nos tenham ainda permitido revelar.

(Tradução de Maria José Werner Salles. Doutoranda em Literatura, UFSC)

Sessão do *Colégio de Sociologia*, Paris, terça-feira, 20 de junho de 1939.