

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

PASCAL QUIGNARD

Da imagem que falta aos nossos dias

Tradução Nina Guedes

ZAZIE  EDIÇÕES

Da imagem que falta aos nossos dias

2018 © Pascal Quignard

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

TÍTULO ORIGINAL

Sur l'image qui manque à nos jours

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORES

Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer

TRADUÇÃO

Nina Guedes

REVISÃO DA TRADUÇÃO

Fedra Rodriguez

REVISÃO TÉCNICA

Guilherme Gontijo Flores

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-36-2

Este ensaio foi publicado originalmente na coleção Arléa-Poche, em 2014, sob o título *Sur l'image qui manque à nos jours*. Agradecemos ao autor pela cessão dos direitos de publicação.

Zazie Edições

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

PASCAL QUIGNARD

Da imagem que falta aos nossos dias

Tradução Nina Guedes

ZAZIE EDIÇÕES

A imagem que falta

Antes de tudo, caro Serge Tisseron, gostaria de agradecer pelas palavras de acolhimento. Mas você foi generoso demais. Não sou como meu amigo Bernard Vouilloux. Não sou historiador da arte. Não sou filósofo. Não sou latinista, nem helenista, nem arqueólogo, nem psicanalista. Sou apenas um homem que leu bastante, um letrado, ou, melhor ainda, um literato, um homem que aprende sem cessar a escrever suas letras, decifrar, transpor, que não cessa de dar continuidade a este aprendizado, que ama loucamente ler, estudar, traduzir, retraduzir, escrever.

É assim que há um aprender que nunca encontra o conhecer – e que é infinito.

Este infinito é a minha vida.

Dediquei dois livros às imagens que faltam e ao caráter irresistível ligado ao fascínio que exercem: *Le Sexe et l'Effroi*, pela Gallimard, em 1994, *La Nuit sexuelle*, pela Flammarion, em 2007.

Falta uma imagem na origem. Nenhum de nós pôde assistir à cena sexual da qual resulta. A criança que dela provém a imagina sem cessar. É o que os psicanalistas chamam de *Urszene*.

Falta uma imagem no fim. Pois nenhum de nós assistirá à sua própria morte. Do mesmo modo, o ho-

mem e a mulher imaginam infinitamente sua descida junto aos mortos, no outro mundo, entre as sombras. É o que os antigos Gregos chamavam de *Nekuia*.

Hoje, de maneira mais radical, eu gostaria de mostrar-lhes que falta uma *imagem* dentro de toda imagem. Ficaria tão feliz se ao sair desta sala pudéssemos dizer: “Falar da imagem que falta não é uma imagem. E tampouco se trata de uma maneira de falar.” Gostaria de fazer com que vocês apreendessem, apenas uma vez, a imagem específica que falta em uma imagem específica.

Preparei um pequeno quebra-cabeça com quatro imagens antigas e quatro textos antigos.

Primeiramente, duas imagens sobre as quais não comentarei. Desejo apenas que as guardem na memória durante a minha fala. A primeira, é a primeira figuração humana, pelo menos até hoje. Foi descoberta em 1940. Este afresco se encontra no topo do vilarejo de Montignac. Ao chegarmos nesse vilarejo, subimos a colina dos sobreiros. Assim como Sigmund Freud, não hesitamos em colher cogumelos. No meio do bosque, o arqueólogo de plantão espera na sua casinha de cimento. Ele pega sua bolsa e nos guia até a entrada da gruta de Lascaux. Penetramos na penumbra. Ele fecha uma pesada porta atrás de nós e a tranca. De repente estamos com os pés no creosoto, mergulhados na noite. Purificamos nossos calçados. Começamos a respirar com dificuldade, nos sentimos sufocados. Logo que os olhos de cada um se acostumaram à escuridão da caverna, o arqueólogo-

go distribuí minúsculas lanternas, espécies de lápis luminosos, para que as tenhamos em mãos durante todo o percurso. Projetamos a luz sobre o solo, tomando cuidado onde pisamos. Descemos. Descemos na caverna. Descemos no poço. Projetamos a ponta do raio de luz no rinoceronte. Com a linha do raio de luz, delineamos uma espécie de homem com bico de pássaro sendo derrubado. Destacamos um bisão transpassado por uma lança que vira a cabeça porque está morrendo. Isso se lê da direita para a esquerda, já que o homem-corvo cai da direita para a esquerda. Ignoramos a ação à qual assistimos, mas a ação *não está concluída*. É o instante *anterior*. Este homem não está mais de pé, mas também não está completamente caído. Está *caindo*.

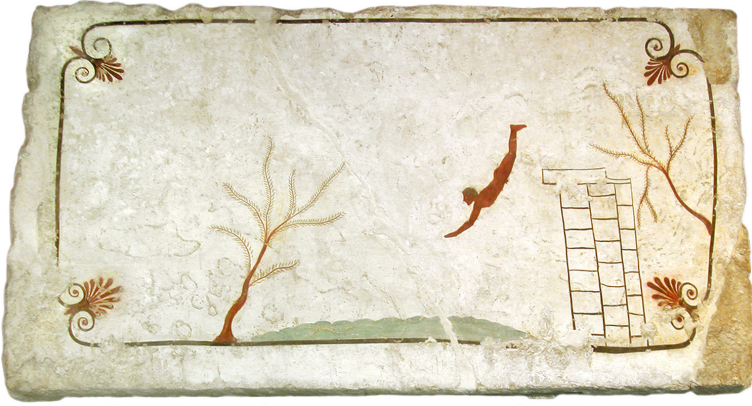


A segunda imagem que gostaria que guardassem na memória foi encontrada ao redor da baía de Salerno, que dá no mar Tirreno, que banha a baía de Nápoles. O túmulo foi descoberto em 1968. Para chegar ao porto de Paestum, tomamos o barco no pequeno porto de Amalfi. Atravessamos a baía. Atracamos e caminhamos pelos campos de aveia. Chegamos ao museu dedicado aos dois grandes templos. Ali, subimos a escada à esquerda. Descemos até o subsolo. O sarcófago está situado na segunda sala, à direita, na penumbra cinzenta. A pedra retangular que o recobre – o afresco se encontrava diante dos olhos do cadáver – foi virada e levantada sobre o túmulo para que nós, vivos, possamos contemplá-la. É assim que o morto, de agora em diante, é privado de seu sonho. A cena pintada, muito branca, está rodeada por uma moldura mais ou menos retangular – esta também feita com pincel pelo megalógrafo na pedra retangular.

No interior da moldura vemos, à direita, pedras retangulares talhadas, sobrepostas, é a acrópole, é o mundo humano.

Abaixo, à esquerda o mar verde, os Infernos, o outro mundo.

No centro, o mergulhador mergulha, ele não tem mais os pés na acrópole, ele está no ar, sua cabeça ainda não alcançou o mar. A ação *não está concluída*. Ele está *mergulhando*.



Agora lerei para vocês um texto antigo atribuído a Plínio – ao tio de Plínio, a Plínio o Velho, àquele que era almirante da frota de Miseno e que viu Pompeia ser deglutida pelas cinzas, e que lá morreu, disparando em direção à explosão e à névoa – e sobre o qual, desta vez, vou comentar.

Este texto responde à uma questão: Como a imagem falta na imagem? Como uma imagem mata o real? Esta página é dedicada à origem da pintura. Ela se encontra em Plínio o Velho, *História Natural*, no livro XXX. Uma mulher jovem segura uma chama na sua mão esquerda. Na mão direita, segura um pedaço de carvão. Diante dela, de pé, está o jovem que ela ama. Mas a filha de Butades não olha para seu amante que vai à guerra. Ela se inclina sobre sua ca-

beça para inscrever a linha que traça a sombra de seus cabelos na parede.

A filha de Butades foi atingida pelo *desiderium*.

Um segundo texto antigo é então necessário para compreender o mito que Plínio relata. Em *Tusculanas* IV, Cícero definiu assim a palavra desejo: *Desiderium est libido videndi ejus qui non adsit*. Palavra por palavra: Desejo é a libido de ver alguém que não está aqui. Compreende-se a *desiteratio* se como a alegria de ver, apesar da ausência, o ausente. Em uma versão latina, a palavra *desiderium* se traduz com maior frequência em português por lembrança ou saudade. E, claro, também algumas vezes pela palavra desejo da qual provém. Se decompuermos a molécula desta palavra, no *de-siderium*, no astro ausente, há uma lembrança do que foi perdido e que vem ainda se revelar além de sua perda.

A arte busca algo que não está aqui. Pensamos no dito de Victor Hugo, com o qual havia coberto os muros de Guernesey, *Absentes Adsunt*. (Os ausentes estão presentes. Os mortos estão aqui.) Enquanto o desejo é o apetite de ver o ausente, a arte vê ausente. A jovem “vê ausente” aquele que ela ama enquanto ele ainda está na sua frente. Enquanto ele está diante de seus olhos, ela antecipa sua partida; ela imagina sua morte; ainda em sua presença, ela sente sua falta; ela *deseja* o homem que está lá.

Sigo com nossa pergunta: Como a imagem, dentro da imagem, vê ausente? Precisaréi decompor, agora,

uma outra palavra romana, depois da palavra de *desideração*¹, a palavra *consideração*.

A *con-sideratio*, em latim, é descobrir de que maneira se reúnem os astros afim de formar um signo no céu noturno; de que modo, conforme as estações, eles configuram e como a sua influência, numa determinada data, se derrama sobre os homens, os animais, as plantas, o caudal do rio, o nível do lago, as grandes marés do mar, no local. Os astros em latim eram chamados de *sidera*. Os *sidera* trazem as estações. Eles sideram. Comandam suas aparições e desaparecimentos. Sinalizam os nasceres e declínios dos seres. Lamentava-se sua ausência (sua *de-sideratio*) conforme as épocas do ano. A palavra desejo, para além do tempo, substitui então esta *desideratio* (substitui seu pesar no céu noturno).

Pois os astros regressam a seus esconderijos como o salmão à sua origem.

Chama-se “lua nova” a lua que falta no céu. É estranho. É preciso vivenciar o quão estranho é este modo de falar. Não se vê nada, vê-se a lua *ausente* no céu, e se diz: “Ela é nova.” Em grego se diz do mesmo modo: “É a neomênia.” Tocam as trombetas. Enfeita-se a estátua de Hécate. Chama-se o chamado. Chamam-se (*calare*) as calendas (*calare*).

Chama-se de “gravidez” o sangue que *falta* às mulheres. A mulher descobre que está grávida ao *ver au-*

¹ Nota da tradutora: optou-se aqui por manter o neologismo presente no original.

sente o sangue lunar (ao perceber que a hemorragia mensal foi suspensa).

Françoise Héritier escreveu páginas muito potentes sobre a ligação que somente os humanos são capazes de fazer entre o coito sexual, o sangue ausente e o nascimento dos filhos nove meses depois. Em seguida vêm a fecundidade restaurada e a sexualidade recuperada, assim que o sangue reaparece e flui novamente a cada mês. Mas, nessa sequência de eventos muito singulares, já que o período de duração é quase anual – nesse estranho enredo que dura dez meses lunares –, o signo é o sangue ausente; a ação é o nascimento; o efeito é a criança.

É desta maneira que a mulher, quando anseia tornar-se mãe, anseia ardentemente *ver ausente* seu sangue mensal (lunar): essa ausência de sangue entre suas pernas, muito curiosamente, ela chama de “filho”. Tal é o “segredo” das mulheres.

Há um profundo desejo de não ver o real que faz ver a imagem.

Agora somos capazes de comentar ou, mais precisamente, *considerar* a cena tão misteriosa da filha do oleiro esquecendo um homem e desenhando uma sombra.

A jovem não segura seu amante em seus braços. Na mão direita, ela segura um fragmento de brasa apagada. Na esquerda, na escuridão da noite, aproxima uma lamparina fumegante. De repente, ela levanta a chama acima de seus olhos de maneira a projetar a sombra daquilo que vê atrás do que vê. Ela não acari-

cia nem aperta contra si o volume de seu corpo. Delimita cuidadosamente, com seu carvão, o contorno desse reflexo escuro sobre a superfície da parede. Ela não desfruta dele, não aproveita sua presença, já nem sequer está com ele, ela o vê ausente, sente sua falta, deseja esse homem, ela o sonha.

Projetados sobre a rocha a partir da visão involuntária interna que provocavam a fome, a noite, o frio, a droga, o clarão, o medo de morrer, o remorso de ter matado, o sonho onde tudo ressurge, os primeiros homens anteriores à história, eles mesmos levantando as primeiras tochas enfumaçadas no fundo das cavernas das quais haviam desalojado e dizimado os ursos, apagando ou reavivando os arranhões dos ursos que os haviam precedido nas próprias galerias cavadas e abandonadas pelas geleiras, desenhavam os contornos das silhuetas que haviam desaparecido.

De um modo muito semelhante, essa jovem grega se mantém à margem da sombra do homem que está prestes a partir em direção à morte (que começa a tornar-se uma sombra no mundo dos mortos).

Ele partiu.

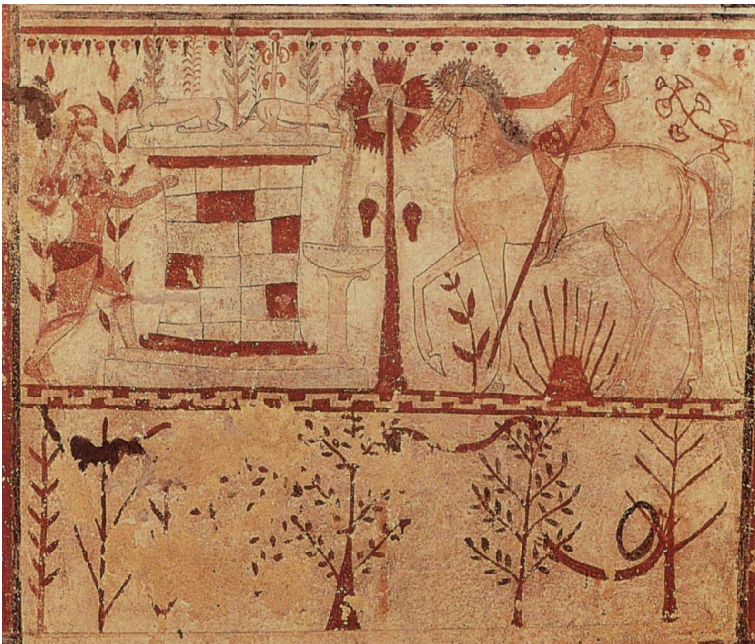
Ele morreu – e os comentadores de Plínio, o Velho acrescentam que o jovem cidadão morreu de forma tão gloriosa ao se lançar contra a fileira inimiga que seu nome foi louvado na cidade na volta da campanha. Um monumento foi encomendado a um oleiro. O oleiro é Butades. É o pai da jovem. É ele que retoma a silhueta na parede gravada por sua filha com a ajuda de um carvão vegetal, e que transforma o “contorno

da sombra” em um “relevo de terra” que ele se apressa a cozer no seu forno. Como o pai faz para acender o seu forno de ceramista? Ateando fogo no carvão de madeira que sua filha segurava na noite da partida.

Não apenas a arte quer o ausente, como também recebe encomenda da morte.

Agora vou fazer a pergunta de modo mais geral:
Quando o homem vê aquilo não está ali?

1. A espreita.
2. O sonho.
3. O pensamento.



1. A espreita

Devemos deixar o mar Tirreno. Devemos passar novamente por Roma. Há pior destino. Rumo à Etrúria. Chegamos à Tarquínia. Primeiro, entramos no pequeno Fiat alugado no aeroporto, as pequenas rodas verticais. Subimos até o topo da pequena cidade. Paramos no estacionamento do museu etrusco. Lá, subimos um pouco mais, mas a pé, até o cume da colina. Da colina, vemos pequenos periscópios que apontam para a relva selvagem e os cardos. Estranho montículo dos mortos. É lá que Lawrence quis ir antes de morrer. Vamos descer numa dessas tumbas redondas. Cada um dos eruditos busca, acompanhado do seu arqueólogo – do seu “superintendente” – aquela que ele deseja profanar, e estudar, e admirar. Pra mim, a mais bonita dessas tumbas é chamada a tumba dos Touros. Vamos descer, ver o mais belo afresco – aos meus olhos – do mundo antigo. Este afresco – ainda que tenha sido pintado aqui, sobre o solo itálico, na Tarquínia – não é nem etrusco nem romano, mas grego. O afresco de Aquiles e Troilo é o que primeiro salta aos olhos quando entramos sob a abóbada da tumba, após termos descido a dezena de degraus sob a terra. Penetramos na sombra e na umidade. Os olhos se acostumam ao ar fétido, pesado, úmido, raro. Levantamos o candeeiro nesse ar espesso e sombrio. O afresco está ali, bem à nossa frente, imediatamente abaixo dos touros erigidos, no centro da câmara funerária. Na escuridão, ela é in-

crivelmente bela de tão clara. Branca e rosa mais do que vermelha. É uma das pinturas mais plácidas do mundo. Deve ser lida a partir da direita. O magnífico cavalo branco vem da direita e se dirige à esquerda. O que vemos primeiramente é Troilo cavalgando lentamente um imenso cavalo branco em paz. É noite. É a suavidade da noite. Ele acaba de deixar as Portas Ceias. Ele vai dar de beber ao seu cavalo na fonte. Sabemos que é noite, pois, sob o cavalo, entre as pernas do imenso cavalo branco, o fresquista de Tarquínia (o megalógrafo grego) pintou um sol vermelho que se põe.

O sol já está semi-submerso no horizonte.

Montando seu imenso cavalo, o jovem Troilo tem as rédeas na mão direita. Ele tem na outra mão sua longa lança de guerreiro. É belo. É tão grande que sua cabeça escapa da moldura quadrangular com a qual o pintor circundou seu afresco. Ele está quase inteiramente nu, a não ser pelos pés e calcanhares.

Exatamente à esquerda, à nossa frente, escondido pelo poço construído, Aquiles, atrás das grandes pedras retangulares, prepara uma emboscada. Troilo não o vê. Aquiles não está apenas de vigia: todo o seu corpo, coberto de armas e armaduras, está pronto para o ataque. Como um felino, Aquiles planeja seu salto e o assassinato.

É o instante *anterior*.

A ação nem sequer começou.

É a própria emboscada que está figurada. Se a pintura antiga não é uma *representação* que coloca a

ação em cena, é porque ela ainda é uma *emboscada* que observa os elementos que posiciona sem que ainda os agrupe.

A consideração, a contemplação, a *theôria*, ainda estão submetidas à espreita: a espera da caça foi a origem visual do devaneio, que é, por sua vez, a origem do pensamento.

A pintura antiga é um resquício da espreita.

Durante milênios, centenas de milênios, os homens e suas presas, que eram também seus predadores, se confrontaram.

Na origem da contemplação estética: a espreita antes da ação: ou seja, antes da morte.

Acrescento aqui algo que talvez tenha sua importância: Por que Aquiles – em grego *Achilleus* – a própria coragem, o herói epônimo da coragem, vai matar, recorrendo a uma astúcia tão desprezível, depois de ter amarrado suas grevas, depois de ter posto o elmo sobre o rosto, depois de ter-se armado de bronze até os dentes, uma criança nua que vem dar de beber ao seu cavalo no poço, tranquilamente, enquanto o sol se põe?

Para compreender um afresco antigo – seja ele egípcio, védico, etrusco, grego, latino – é preciso não somente conhecer a história que condensa, mas também falar a língua que a relata. Não tenho tempo de desenvolver este ponto que não é essencial ao nosso propósito, mas eu lhes juro que é verdade. Não podemos compreender uma pintura se não conhecemos a

língua do pintor. Como para o sonho, é preciso falar a língua do sonhador para entender as imagens com que alucina e que se justapõem espontânea e desordenadamente em seu sono.

Para contemplar os afrescos, é preciso falar a língua do pintor.

O oráculo pítico dizia que a cidadela de *Trôia* só poderia ser destruída se o jovem e belo *kouros Trôilos* morresse antes dos vinte anos de idade.

Então tudo se desdobra. Tudo se premedita. Esta pintura medita, pré-medita, prepara uma “emboscada no espaço visível” de maneira verdadeiramente sublime. Ela é incrivelmente pensativa, meditativa, pois sua imagem ausente (o sacrifício do *kouros Trôilos*, sacrificado por Aquiles de forma semelhante a Isaac por Abraão) se aprofunda em uma outra imagem que ela antecipa. O Cavallo de Troia está por trás do Cavallo de Tarquínia, assim como Aquiles está atrás do poço em direção ao qual o cavalo se dirige para beber. Assim como *Trôia* está atrás do nome de *Trôilos*, o incêndio de Troia, parcialmente consumida pelas chamas dos Aqueus, está por trás do sol poente parcialmente devorado pela noite.

Aqui há duas imagens ausentes.

A primeira imagem ausente nesta imagem: o assassinato de Troilo executado por Aquiles.

A segunda imagem ausente nesta imagem: Troia derrotada em chamas.

2. O sonho

Vou omitir o sonho. Vocês todos são psicanalistas. Não é preciso que eu me estenda a respeito do sonho. O sonho, na origem do pensamento, não constitui um problema. Ver o que falta é o sonho. Durante o devaneio, o sonhador alucina com o que deseja:
O banquete para o esfomeado,
O cobertor de lã para quem tem frio,
A morte para a viúva,
A garrafa de vinho para o sedento,
A mulher ausente para o apaixonado, etc.



3. O pensamento

Vocês têm aqui, diante de seus olhos, o último afresco sobre o qual vamos *meditar* esta noite. É justamente a *Medeia Meditativa* do Templo dos Dióscuros. La Medea de la Casa dei Dioscuri. Infelizmente este afresco foi retirado da parede do templo, colocado numa carreta, e transportado ao museu arqueológico de Nápoles, onde não está em um nível nem um pouco adequado para que seja contemplado. Mas antes, devo dar-lhes os nomes, e vou dá-los em grego. Da esquerda para a direita, Trago, Mérmero, Feres, Medeia (contendo *Mèdeios* invisível).

“Med” é a raiz do nome de Medeia.

Duas palavras ainda derivam dela: medicina e meditar.

A palavra *medicina* vem do nome de Medeia, a feiticeira. As “medicinas” de “Medeia” são as pomadas, as unturas, os cristos, os bálsamos, as poções, tudo o que permite a Medeia *re-medar*.

Fundamentalmente Medeia é aquela que medita (*meditari*), que pré-medita, que vê de antemão, que vê em sonho. No mundo grego, ela é a xamã que vê, no interior de si mesma, aquilo que cresce e vai surgir.

No afresco do Templo dos Dióscuros, à direita, Medeia está de pé no templo de Hera.

Medeia medita.

Ela tem um ar inclinado, estranho, retraído. Tem o olhar baixo. Aquilo sobre o que está meditando cres-

ce dentro dela. Ainda não tem uma intenção. Hesita. Ama seus filhos. Odeia seu marido. Qual é a maior alegria de uma mulher? Se vingar de um marido que lhe foi infiel? Preservar os filhos que teve com ele? Está *dividida*: medita. Está *dilacerada*: medita. Está extraordinariamente bela e densa. Mantém-se ereta à nossa frente, no canto direito do afresco. Isto cresce dentro dela. Medeia toda à escuta de seu corpo, em cujo seio as forças, as diferentes pulsões, lutam entre si. Isto cresce dentro dela. Suas duas mãos retêm sua espada. A meditação no mundo antigo é concebida como um debate entre vozes que ocorre no interior do corpo. Estranhos e terríveis desejos se desenvolvem nela, divergem nela, se opõem nela, conversam nela. Ela *dialoga* consigo mesma.

À esquerda, vemos o velho pedagogo Trago que cuida das crianças.

Este olhar, este ar que circula entre os personagens, a suavidade desta luz que cai sobre eles são incrivelmente plácidos.

Quase ao centro do afresco, as duas crianças, Mérmero e Feres, brincam com ossículos, nos quais estão em vias de se transformar.

Claro, em breve ela irá matá-los – mas não a vemos matar.

Claro, logo em seguida ela irá erguer sua túnica; vai abrir suas coxas; com sua espada, limpará o interior de sua vulva de todo e qualquer vestígio do terceiro filho que concebeu de Jasão – mas não vemos nada do que vai acontecer.

Mèdeios é o nome do filho não nascido – do terceiro filho que nunca nasceu, que sua mãe, Medeia, limpou com o ferro de sua espada antes que visse a luz do dia. A pintura antiga nunca mostra o ato. Não assistimos ao gesto cruel. Nas obras antigas, os elementos geralmente são deixados dispersos, como peças de um quebra-cabeça derramados sobre o espaço mesa – e que ainda não formaram uma figura.

A cena falta.

Mais ainda: Aquilo que é mostrado nos afrescos antigos não é nada do que os modernos reconhecem neles: não é um instante psicológico; não é Medeia meditando sobre seus assassinatos. É possível que, pelo contrário, aos olhos do fresquista do Templo dos Dióscuros, Medeia busque com todas as forças mitigar seu desejo de vingança e esteja preparando sua piedade, seu perdão, sua *apatheia*. Seja como for, nada indica que esteja buscando ou não aumentar ou desviar o impulso (o que os estóicos chamam de *hormè*) que a atravessa, excitar ou reprimir sua fúria.

Ela é como a tempestade.

Ela é como a tempestade no instante em que as nuvens se acumulam no céu, antes que se saiba se vai se dissipar ou desabar.

Antes da tempestade, de repente, há uma espécie de calmaria.

O vento parou.

A luz se torna mais intensa à medida que a pressão aumenta. A luz está de repente feliz, espessa, densa, tensa, imediatamente antes que a nuvem estoure.

É desta maneira que a pintura antiga nunca ilustra a ação que evoca: ela figura o momento que precede. Nos três afrescos antigos que foram conservados da sua “meditação”, Medeia é exatamente o *tempo suspenso antes da tempestade* (o silêncio, a imobilidade, o peso e a imensidão, antes que a trovoadá ribombe, ilumine, arrebente, devaste o lugar).

No momento mostrado pela pintura romana, *ignoramos ainda* a ação que vai ocorrer.

No plano de fundo, à esquerda do afresco, está Tragos inclinado. Na verdade Tragos provavelmente não apenas *toma conta* das crianças de quem se ocupa como eu já disse: ele também *observa* a cena que vai acontecer, sob seus olhos, entre a mãe e seus filhos.

Trago é o preceptor dos filhos de Medeia. *Mèdeia* é uma “tragédia” de Eurípides. *Medea* é um poema “trágico” de Sêneca. Tragédia, em grego, se diz *tragôidia*. Palavra por palavra, o “canto de tragos”. A palavra tragos em grego designa o bode sacrificado nas festas de Dionísio.

Sendo Tragos o preceptor das crianças que serão mortas pela mãe, sendo o assistente da *tragôidia* deles, é o *histôr*, a testemunha, aquele que pode conduzir o *inquérito* a respeito da morte, uma vez que tenha acontecido, em grego *história*, história.

Quase no centro do afresco, Mérmero joga os *ossículos*.

A imagem falta. A história não está representada. Mas o signo está ali.

Repito que, para entender um afresco antigo, tem de se falar a língua. O verbo grego para dizer pensar, meditar, *meditari* em latim (fazer a Medeia), é *mermèrizô*, e significa exatamente estar dividido entre duas alternativas mais ou menos iguais. A pequena palavra grega *meros* significa parte. Mermèrizô é, portanto, estar “dividido”, como quando se diz “Ah! Estou dividido.” E dividido é o que Mérmeros, à esquerda, próximo a Tragos, aquele que joga os ossículos (o conteúdo da meditação), vai ser por sua mãe.

A meditação é uma gestação, cujo filho é o pensamento.

Mérmero diante de seus ossos.

Mèdeios no ventre de Mèdeia.

Vemos os ossos das falanges, vemos o gládio, vemos a barriga inchada, mas nada vemos da carnificina. A imagem que se pode a ver (como deveria ser vista) falta na imagem.

4. O instante augural

Estou chegando ao cerne da apresentação sobre a imagem ausente (desejada, esperada, lastimada, recusada, observada, sonhada, buscada, repelida, meditada). As palavras que vou empregar são um pouco mais difíceis mas são, ao mesmo tempo, muito mais precisas e nitidamente mais concretas do que as dissertações sobre arte antiga que já puderam ler. Vou ter que recorrer à prática oracular específica do mun-

do romano. A pintura romana sobressai da história à qual ela remete segundo uma modalidade muito particular: prefigurando a cena que ela *não mostra* na parede.

Assim como a mântica romana: ela mostra o *signo* que a augura – que a inaugura.

Para aquilo que os gregos chamam de epifania de um deus, o nome latino é *inauguratio*. A pintura romana não re-presenta a cena antes da sua consideração: ela simplesmente a in-augura.

Primeiramente, aquele que contempla, no mundo paleolítico, é como um *caçador* que se mantém à espreita. Mais tarde, no mundo grego, é o *guerreiro Achilleus* que prepara uma emboscada e espreita o *guerreiro Trôilos* que chega a cavalo. Posteriormente, no mundo romano, aquele que contempla é como um áugure que examina o vôo dos pássaros dentro do quadrado que o lítuo desenhou no ar.

O quadrado circunscrito no ar chama-se *templum* em latim.

O que é então, exatamente, *contemplar* em Roma?

Em Roma, são chamados de “áugures” os sacerdotes que tiram os auspícios. São três durante a realeza, nove durante a república, dezesseis durante o império. *Auspicia* se decompõe em *aves* e *spicio*. Palavra por palavra, pássaros-olhar. Essas visões de pássaros voando são chamadas em latim de inaugurações. *In-inaugur-ationes*. O áugure com a ajuda do seu bastão sagrado – o lítuo – recorta no céu um retângulo – *templum* – no qual examina o vôo, a aparência, a di-

reção dos pássaros, nuvens, tempestades, movimentos do ar, raios, qualquer sinal que ali surja.

O *templum* define primeiro o espaço quadrangular submetido à *con-templatio* do áugure do ar na ponta do seu bastão. O campo militar romano era um quadrado dentro do qual a tenda do general era chamada de Augural. Somente mais tarde o campo militar no solo, ou o templo augural no céu, se torna um edifício de pedras, mais ou menos quadrado ou retangular, que se eleva a partir do solo sobre suas colunas para se projetar em direção ao céu.

Se o presságio se produz da direita para a esquerda do retângulo na página do ar – *sinister* – ele é sinistro, maléfico. Se o presságio se produz da esquerda para a direita do templo – *dexter* – está repleto de destreza, de elã, de impulso – ele é benéfico.

É desnecessário dizer-lhes que o mesmo se aplica ao espaço da pintura romana.

O *quadrato* retangular dentro do qual pintam os pintores do Ocidente deriva do templo retangular desenhado pelos áugures no céu para prever o destino.

A cena que ali se “inaugura”, evidentemente, por definição, ainda não está ali.

É assim que em cada afresco antigo falta uma imagem específica para uma imagem específica.

Falta a imagem: Em Roma vemos um conjunto de signos, um presságio dentro de um retângulo que deve ser interpretado.

Reflitam, para terminar, se vocês são pintores, se são fotógrafos, se são cineastas, o quanto os afrescos

da antiguidade romana são geniais: elas afastam da pintura o problema da anedota. A beleza se mantém à margem do visível, na origem da epifania. A anedota nunca é mostrada.

Complementos à imagem que falta²

² Estes trechos foram improvisados no dia 13 de novembro de 2009, na sala Dussane, na presença de Florence Monier e dos membros do laboratório de arqueologia.

Nota sobre a palavra grega *entelekheia*

Tenho tempo. Vou tomar esse tempo para me estender sobre uma palavra grega difícil. Vou aproveitar a presença de Monique Canto-Sperber, que cumprimento e vejo ali, na primeira fileira, na minha frente, para falar de filosofia antiga. Quando estudamos filosofia, começamos abordando a filosofia dos gregos. Quando começamos abordando a filosofia dos gregos, a palavra enteléquia é muito difícil para o estudante. Entretanto, esta palavra – este conceito filosófico – é indispensável para compreender o pensamento de Aristóteles e, principalmente, as conjecturas tão singulares de Zenão. A enteléquia não é uma intenção no mundo psicológico ou linguístico ou semiológico. Não é uma vontade no mundo prático. Nem sequer é um esforço. Por exemplo, não é, de forma alguma, um *conatus* para preservar em seu ser. A enteléquia é o que torna possível a realização de um possível no seio de outros possíveis. É um impulso que transborda o ser, que atualiza uma potencialidade com a qual nem o real nem a percepção podem rivalizar.

Entelekheia, essa palavra tão sábia, que forma o âmago da filosofia de Aristóteles, é, na verdade, muito simples: ela é a *ação que não é concluída na pintura*.

O instante da pintura é o dessa hesitação dentro dos possíveis, no seio de uma imagem que não os realiza. Que é incapaz, portanto, de *representá-los*. Em grego, é essa *energeia*, uma onda que se empola, antes do *telos*, antes do fim, antes de arrebentar na praia. Se quisermos traduzir a palavra grega *entelekheia* em latim: ela é essa *potentia* em estado livre que hesita no seio da própria *possibilitas* anterior à *realitas*.

Para tornar compreensível esta estranha origem ontológica (que se “carrega” pouco a pouco de futuro, que vai crescendo em futuro), para tornar compreensível este processo de uma “realização que se prepara” (e que toma seu tempo para se libertar de suas condições, de seus “esperados”), próprio da pintura antiga, vou usar a cena romana mais famosa.

César está de pé diante do Rubicão.

Sabemos qual vai ser a decisão de César, mas é preciso entrar no interior da meditação do César meditativo. É preciso entrar na *possibilitas*. É preciso entrar no “futuro do seu passado”. É preciso ser abalado, vendo-o hesitar à beira lamacenta do pequeno Rubicão, com ideia de que ele pudesse tomar a decisão contrária; Pompeu teria sido ditador; o império não teria acontecido; Otávio teria permanecido em Atenas, etc.

A pintura romana mostra o instante em que a alma vai se transformar em afeto.

O instante em que o deus dá o salto definitivo no corpo do fiel.

O instante em que o vírus se transforma.

Medeia antes de ser Medeia.

César antes de ser César.

Agave antes de ser Agave.

Mársias antes que Apolo o esfole, etc.

A pintura romana determina o ponto de instabilidade antes da metamorfose.

Aquiles escondido atrás do seu poço, é o contrário de Bonaparte na ponte de Arcole. O herói grego está agachado, escondido, quase invisível, no mínimo oculto atrás de um poço; o general revolucionário, a peito descoberto, já está na ponte, ele cavalga à frente de suas tropas, no meio à fumaça dos canhões austríacos.

Delacroix mostra Medeia, com a espada nua na mão, segurando sob o braço seus dois filhos que gritam e choram. Timômaco os mostra brincando com ossículos de marfim, a espada ainda se encontra na bainha, tudo está calmo e tranquilo, é dia, estamos no interior de um templo dedicado à esposa de Zeus, a jovem esposa de Jasão medita, plácida e séria, o preceptor Tragos observa com ternura os pequenos Merméero e Feres que jogam o astrágalo, ambos com as palmas abertas, contando seus pontos sob uma bela luz dourada.

Permito-me agora trazer uma informação sem utilidade, mas que considero maravilhosa. Plínio, o Velho relata no livro XXXV de sua *História Natural* que César comprou o *Mèdeia*, ainda que inacabado, de Timômaco. E é esta pintura de Timômaco a origem da *Medea* do Templo dos Dióscuros, sobre a qual pro-

curamos meditar ao longo desta exploração do velho *imaginar* que aflora sem cessar no interior do *pensável*. Plínio, o Velho acrescenta que, na *Mèdeia* que a morte de Trimônaco deixou inacabada, nessa gravura original que César comprou, vemos que aparecem ainda os “restos do desenho” (*lineamenta reliqua*), e assim podemos ali flagrar o “pensamento” (*cogitatio*) do grande pintor antigo. Plínio afirma que podemos flagrar ali não o conteúdo de um pensamento (*cogitatum*), mas o movimento do pensamento que está se produzindo (*cogitatio*). Subitamente, ele exclama, é uma dor sentir essa “mão interrompida pelo tempo” no meio de uma ação tão bela (*dolor est manus cum id ageret extinctae*): mas se trata aqui da mão de Timômaco segurando um pincel (*penis*); não se trata da mão ensanguentada de Medeia segurando um gládio (*ensis*). E, claro, não se trata da mão ensanguentada de Bruto assassinando inesperadamente seu tio, que era como um pai para ele.

Nota sobre o gerúndio latino

Quando abordamos a gramática latina, quando ainda somos um menino ou uma menina, quando temos dez, onze anos, um estranho adjetivo-particípio é difícil de entender.

Chama-se gerúndio.

O gerúndio descreve a ação, não como exteriorizada no mundo sublunar, não como realizada no

meio, não como atual no tempo, não como efetiva no mundo social: o gerúndio indica a ação como “estando para ser feita”. Ainda como invisível no espaço comum. Ainda como interiorizada no mundo psíquico. Este tempo parece complicado para a mente do jovem estudante, pois é uma espécie de passado que participa ao futuro.

É exatamente o tempo da pintura romana.

Consumit tempus legendo. Ele dedica seu tempo à leitura: palavra por palavra ele “consome seu tempo lendo”.

Um exemplo é a minha vida: passei minha vida não lendo, não tendo o plano de abrir todos os volumes que a biblioteca contém: mas *estando para ler*.

Lendo.

Estando para ler.

Como alguns vivem diante de um espelho para observar o declínio de sua beleza e a progressão de seus males, eu vivi "estando para ler para compreender meus dias”.

É assim que existe um "dever diante adiante"³.

Há um dever (dívida) diante (em face do) adiante (à frente do atual)

Vou deter-me um momento sobre o segundo “diante”, o do face a face, o do frente a frente. Eu me

³ O original francês é "devant devant devant", uma polissemia repetida e cujas diferentes acepções são explicadas no parágrafo seguinte pelo próprio autor. Aqui lançamos mão de uma tradução aproximada, já que a repetição torna-se impossível na passagem ao português (N.T.).

detenho diante deste diante de enfrentamento (in front of), porque ele remete à um outro “diante” – muito famoso. Um “diante” apresentado por Platão em *Politeia* VII, 514. O filósofo tem uma ideia curiosa sobre a nossa condição. E tem a ousadia de escrever sobre ela. Ele imagina uma gruta (*spèlaion*). Ele encerra ali os homens. Acorrenta suas pernas. Por fim, prende seus pescoços com o auxílio de uma argola, de maneira que possam enxergar “somente o que está diante deles”. Palavra por palavra – escreve Platão – *to prosthen monon horan*. Ao pé da letra: O diante apenas ver.

To pros-then em grego é, palavra por palavra, o que está-diante.

Os homens, acorrentados dentro de uma caverna escura, não conseguem olhar para o lado nem virar a cabeça pra trás.

Eles estão devotos ao diante

Este diante obstruído no espaço está ligado ao diante no tempo (o antes).

Retornamos ao conto da filha do oleiro de Coríntia chamado Butades, e que não queria abraçar o homem que amava enquanto estavam no meio da sua última noite juntos.

A humanidade na gruta não está apenas ancorada ao *diante*, está presa ao *diante*, enquanto a luz brilha *atrás* dela.

A visibilidade está imobilizada no instante anterior.

Uma emboscada é o instante escópico por excelência. O instante *aposkeuôn*. O instante aposcópico. O

predador imóvel observa (diante de si) sua presa (que ele não vê, mas espera a pé firme, seja o que for, pronto para se atirar em direção à coisa misteriosa que vai saltar diante dele).

Um último ponto. O futuro das línguas recorre de uma maneira que parece constante, quase universal, ao verbo ir. Ela vai vir. She's going to come. Palavra por palavra, ela “está indo vir”. Línguas de ações em andamento, de um estar fazendo, de ir-ir.

To come is going to come.

A palavra suspense indica admiravelmente, nos felinos, a retração nas patas traseiras antes do salto *adiante*.

Nota sobre os ossículos com que brincam Mérmero e Feres

Na verdade, no afresco da Casa dei Dioscuri, os dois meninos visíveis de Medeia não estão apenas, como disse anteriormente, “brincando com os ossículos em que vão se transformar”. Na tragédia de Eurípidés, cuja estreia – que foi um fracasso – ocorreu em Atenas em 431 antes de Cristo – uma cena muito singular remete ao jogo com o qual as crianças jogam.

Jasão vai se casar com Creúsa – filha do rei de Coríntia – e Medeia será exilada no mesmo instante. Jasão conversa com Medeia. É nesta cena – é a esta altercação que quero voltar. Os dois estabelecem, se

não seu divórcio, ao menos a partida de Medeia e das duas crianças de Coríntia. Medeia exige um prazo. Jasão então declara:

— Estou disposto a te dar, pelos meninos e pelo teu próprio exílio, uma garantia.

É o verso 613.

A palavra grega que Jasão emprega é "*symbola*". Jasão se declara disposto a fornecer-lhe símbolos. Os "símbolos", em grego, são signos de reconhecimento quando se abandonam os filhos (uma carta rompida, uma roupa rasgada). Para a hospitalidade, quando anfitrião e hóspede desejam firmar uma aliança, quebra-se uma tésseira, ou então um punhado de ossículos (astrágalos) que se rompem. Cada um, anfitrião e hóspede, conservava uma metade do símbolo. Quando se reencontravam – ou quando seus descendentes se reencontravam anos ou décadas mais tarde – esses dois pedaços (*symbola*), uma vez reunidos (*symbolô*), encaixando-os abruptamente, comprovava-se a relação contratual que havia sido acordada outrora. A aliança era então imediatamente renovada. O pacto se tornava novamente efetivo.

O antigo escoliasta do verso 613 explica, em nota à edição dedicada à tragédia, que os *symbola* que Jasão oferecia a Medeia eram ossículos (*astragaloi*).

Um conjunto de ossículos propriamente dito contava com quatro vértebras absolutamente similares e de mesmo peso. Os ossículos não eram necessariamente falanges humanas nem vértebras animais:

eram geralmente luxuosos, esculpidos (em pedra preciosa, marfim), manufaturados e decorados: pintados, marcados, escritos ou numerados. Os arqueólogos encontraram perto de Varna ossículos feitos não de ossos, mas de ouro, que remontam ao V milênio antes de Cristo. Em sua origem – na origem do reconhecimento – tratava-se de uma mão real que se encaixava numa mão real, da mesma maneira que o acordo havia sido selado. No mundo paleolítico, as mãos em positivo ou em negativo são sinais de reconhecimento, e suas falanges amputadas também. Essa imagem segue até a pegada desconhecida em Robison Crusoé. Cada um desliza seus pés nos seus passos – tal como Electra nas pegadas que Orestes deixou na areia logo cedo pela manhã, diante do túmulo de seu pai, no início das sublimes *Coéforas* de Ésquilo. No mundo japonês, ainda hoje, as mãos negativas dos lutadores, aplicadas nos leitreiros, anunciam as lutas de sumô; as falanges amputadas qualificam a coragem dos membros das máfias e indicam sua hierarquia nas gangues marginais que formam; essas mãos vermelhas e falanges deslocadas – ambas vindas do mundo siberiano – perduraram até hoje – até este momento em que vivemos. Trinta mil anos passaram como um só dia, mas não este sangue.

Na Grécia antiga, esta era a maneira mais comum de se jogar os ossículos. Dispunha-se quatro ossículos na palma da sua mão. Fechava-se fortemente a palma da mão com eles, e então eram lançados no ar, como os esporos que voam do cálice de uma flor que se abre.

Vira-se rápido a mão sob seu vôo para receber o maior número possível sobre as costas da mão ou sobre as próprias falanges. Então, lê-se o futuro, ou se faz uma aposta com o número obtido, ou faz-se uma interpretação a partir da união entre as faces, ou leem-se as letras inscritas. Quatro letras – como os nucleotídeos dos genes. Para a genética são A, T, G, C. Para o astrágalo da Grécia antiga, a face plana vale 1, a face côncava vale 3, a face convexa vale 4, a face sinuosa vale 6. A face sinuosa era chamada de *khoos*. *Khoos* determinava a sorte. Os valores dois a dois são lunares, $6+1=7$, $4+3=7$. Enfim, se fossem usados quatro ossículos a cada lance, trinta e cinco combinações eram possíveis a cada vez. Cada uma dessas trinta e cinco combinações leva o nome de um deus. Por exemplo, receber de uma só vez, sobre os quatro dedos virados, as quatro posições, era o “lance de Afrodite”.

No centro do afresco, Mérmero e Feres contemplam os ossículos.

Suas palmas ainda estão abertas.

Os quatro astrágalos caíram sobre o estranho cubo verde sobre o qual se inclinam.

Todos os olhos (de Mérmero, de Feres, mas também de, e os de Medeia) convergem em sua direção e o sentido misterioso que indicam (o destino que pressagiam).

Observem, finalmente, o quanto este afresco tem um extraordinário valor semiológico em relação à

divinação quadrangular própria da Roma antiga. Aquele que a contempla tem a impressão de que foi desenhado por um lítuo segurado pela mão de um áugure. Três retângulos o fundem no espaço. À esquerda, o áugure parece sair de um retângulo branco. Acima está o admirável retângulo amarelo no qual se perfila o próprio templo; o céu está vazio. Enfim, no meio do afresco se encontra o cubo negro como um dado negro; na superfície do retângulo verde – verde como o verde das águas estagnadas dos Infernos –, o destino caiu.

Nota sobre Plutarco *Glória dos Atenienses V, 1*

Farei uma última pergunta: Há algum texto antigo que prove o que eu afirmo sobre a imagem que falta aos afrescos greco-romanos? Sim. Ele se encontra em Plutarco, *Glória dos Atenienses V, 1*. Eis o texto grego de Plutarco: *Oi zoographoi deiknuousi praxeis ôs ginoménas, oi logoi diègountai tautas gegenéménas*.

Em grego claro: Os pintores mostram as ações como prestes a se realizar, histórias são narradas como tendo sido realizadas.

A princípio, parece que Plutarco apenas conjuga o verbo *gignumai*. *Ginoménas* frente a *gegenéménas*. As “se realizando” frente às “realizadas”. As ações que começam frente aos atos concluídos. A dimensão temporal se divide assim, de maneira equilibrada – de maneira simbólica – entre o que não está ali e o

que desapareceu. Entre de-vir e pretérito. As formas verbais gregas que se opõem aqui são muito próximas das duas regras da conjugação inglesa: present continuous e past perfect.

Mas, por trás dessa oposição tão manifesta, tão visível, entre os dois participios gregos que a frase de Plutarco ressalta (colocando ambos no final de cada oração), uma outra oposição muito mais profunda é indicada pelo maior pensador do final da Antiguidade (junto a Santo Agostinho): mostrar não é narrar. O pintor é chamado em grego de *zoo-graphos*, vida-escrevente. Heródoto, quando inventa “a história”, especifica que, para ele, “historein” significa “investigar o que *era*” (investigar o que havia visto ou o que lhe havia sido relatado, *Hist.* II, 98). De um lado a escrita viva (a pintura) onde a ação que ainda não aconteceu ainda não é representada, do outro lado, a escrita morta em que se confina o passado depois que tenha sido contado ao investigador (a história). E Heródoto especifica com modéstia: “Tudo o que aconteceu outrora apenas soube ontem”, *Hist.* II, 53. São de fato dois mundos distintos exigindo duas práticas distintas. De um lado, a germinação da epifania, do outro, a evocação da vida finda daqueles que morreram.

De um lado, o presságio, do outro, a homenagem fúnebre.

Se me permito dizer, essas são as duas imagens faltantes que são assim evocadas: de um lado, a parte do feto, do outro, a parte do cadáver. [X]

Pois Plutarco, após este extraordinário início na *Glória dos Atenenses* III, 2, prossegue sua demonstração: é a morte que dá sentido ao testemunho. Ele toma como exemplo Eucles em Maratona; o guerreiro corre da planície de Maratona até a acrópole de Atenas; ao fim dos trinta e quatro quilômetros, ele chega a um estado de exaustão extremo; nem sequer tem tempo de explicar de maneira articulada a vitória de Milcíades sobre Dario I, embora devesse anunciar à assembleia; ele *expira* a verdade histórica da qual é mensageiro; ele morre diante de seus concidadãos gritando vitória.

Os pintores (*zoographoi*) *mostram* (*deiknuousi*) as ações (*praxeis*) acontecendo (ginoméνας) – ainda correndo os trinta e quatro quilômetros que levam da planície à cidade.

As histórias (*logoi*) são contadas (*diègountai*) como tendo sido realizadas (*gegenéménas*) – morte inserida ao pé do Acrópole.

A História é a morte que grita.

O pintores sonham, aspiram a um real que ainda não foi organizado, que ainda não é consecutivo, que ainda não é linguístico, que ainda não é narrado, que não pode, portanto, ser representado.

A história é uma expiração dramática que estende seus mortos (os seis mil e quatrocentos mortos da batalha de Maratona).

A narrativa supõe o fim para poder começar; ela é diegética; as cenas de batalha que pertencem à histó-

ria são como as intrigas dos romances (que também são estórias, diegeses); tanto umas quanto as outras se compõem, após a morte do herói, na sombra que projeta o instante de sua morte sobre a lembrança de sua vida.

A imagem pertence ainda ao mundo vivo; é biológica; vive antes do fim; é indicial; vaga na potência pré-motora da ação.

Assim podemos meditar ainda mais sobre a frase de Plutarco, que parece tão simples. Não há discursividade senão a da língua. A discursividade da língua reside na frase. *O sonho é, portanto, outra coisa além do que uma frase.* A pintura, que lhe é deduzida, conseqüentemente deve ser outra coisa além do que uma frase, ou seja, outra coisa além de uma representação.

Uma paisagem também é outra coisa além de uma frase para aquele que adentra nela.

Outra coisa se situa prosthen – antes de tudo que acontece – onde nós corremos vivendo.

Um ímpeto, uma floração. Um desejo.

Nossa vida não é uma biografia. O objetivo da vida não é narrativo. A interrupção da vida é a morte, mas nada do que se buscava nos mil caminhos da experiência se realiza nela.

A origem contingente e o enigma de todos os instantes valem mais do que qualquer instinto biológico, qualquer modelo genealógico, qualquer destinação histórica, qualquer integração social, qualquer significado psicológico.

Tudo é falso: o que dizem as fadas no berço, assim como o que dizem os sobreviventes sobre o túmulo. Assim Plutarco tem razão. Tudo é reconstruído na linguagem após a efetuação da morte. Enquanto, para aquele que vive, apenas conta o instante que surgindo. Apenas conta o momento no qual a experiência e o instante estão frente à frente. Apenas conta o momento em que a iminência do “acontece” do tempo encontra o vivente. É assim que a pintura antiga mostra a ação antes do ponto de não-retorno, o qual enceta a metamorfose.

Em que momento o ponto de não-retorno é atravessado? É ele atravessado desde a brusca autodestruição de uma forma? É ele atravessado na suspensão do suicídio celular que a esculpe? No momento da aparição indecisa da morfologia nova em folha? No instante da sua repentina eclosão?

A pintura antiga busca se manter na origem deste ponto aleatório.

“Alea”, em latim, corresponde novamente aos dados. Em latim, os *alea* correspondem em grego aos *astragaloí* lançados por Mérmero e Feres no silêncio do templo, sob os olhares perplexos, obscuros, ininterpretáveis, de Medeia e Trago.

Nada mais do que o estado do céu não assegura uma tempestade ou a brusca restauração do seu azul, as nuvens que passam não anunciam exatamente o instante que elas recompõem num movimento infatigável, sempre incerto.

Para todos nós, que sofremos do frio, que tememos a onda de calor que a chuva mergulha na tristeza, a meteorologia é um constante *suspense*.

Há três temporalidades que não se ajustam. A temporalidade celeste (astral, aiônal). A temporalidade da vida sobre a terra (sazonal, biológica). A temporalidade do mundo humano (métrica, historial).

Eis então a tese que se resume por si mesma: os afrescos romanos sequer cogitam ilustrar a ação de uma história que lhes precederia. Eles emergem aquilo que *possivelmente* vai *seguir* o instante que ainda é instância (*to gignomenon*). Ou seja, para falar como os áugures, eles têm o poder de fazer vir *ou não* o que não está aqui. Ou ainda, para falar como os biólogos, eles bifurcam, eles também lançam seus ramos em seu próprio interior e tateiam o espaço vivo que inauguram. Eles desabroçam. As imagens da antiguidade europeia são pungentes porque ainda pungem. Não pertencem ao passado (*ta gegenèména*) do mundo Humano (a História). É possível que a destruição seja adiada. Nenhum imperador, nenhum cavalo encarapuçado cruzou ainda o pequeno rio Rubicão, que é proibido ao vencedor armado. Tudo acontece *imediatamente antes* que a fronteira da metamorfose seja cruzada. O soldado Eucles *talvez* vai morrer antes que possa alcançar a assembleia de Atenas para ali proclamar a vitória do general Milcíades. Eucles se precipita, corre até morrer – corre até perder o fôlego na alegria do anúncio da vitória ateniense. A metamorfose define a *mudança sem uma possível* volta atrás.

Assim a pintura antiga evoca a ação *antes* do ponto de não-retorno.

A frase de Plutarco na *Gloria dos Atenienses V* é uma verdadeira chave de ouro para abrir as figurações pintadas que os antigos homens da Grécia e da Roma antigas admiravam nas paredes das galerias e muros de suas villas.

Dois substitutos temporais muito diferentes estão à disposição dos mortais: a imagem, a palavra.

A imagem vê o que está ausente.

A palavra nomeia aquilo que foi.

Atrás da imagem está o desejo, é o fantasma de dia, é o sonho à noite, é o oráculo na véspera.

Da mesma maneira que atrás de cada biografia humana há a História, atrás de cada nome próprio de cada um de nós há um antepassado, atrás de cada palavra há uma há uma perda.

PASCAL QUIGNARD (Verneuil-sur-Avre, 1948) é um dos mais importantes escritores franceses da atualidade. Violoncelista e fundador do *Festival d'Opéra et de Théâtre Baroque* de Versalhes, tornou-se internacionalmente conhecido graças ao roteiro do filme *Todas as manhãs do mundo* (1991), baseado no livro homônimo de sua autoria. Durante anos atuou como parecerista da editora Gallimard. Em 1994, abandonou todas as suas funções para se dedicar exclusivamente à escrita. Representada em mais de 40 títulos publicados, tais como *O Nome na Ponta da língua* (1993), *Ódio à música* (1996), *As Sombras Errantes* (2002), e *Último Reino* (2002-18), sua obra atravessa ficção, fábula, poesia e ensaio filosófico, resistindo a um recorte claro de gênero. Invocando ora imagens da Antiguidade, ora a Psicanálise, Quignard desenvolve toda uma gramática de mitologias, fábulas e etimologias imaginadas. Um tênue fio temático, que penetra no insondável da linguagem e no sentimento primordial de perda, sustenta a sua vasta criação literária.