ABSTRACT: Taking us to the primordial moments of modern art, Jean Lancri uses this text to carry over a meticulous analysis of the painting *Olimpia* by Edouard Manet. He departs from a rigorously chosen detail: the model's hand with her separate fingers in the shape of a star resting on her leg close to the pubic area. The author then suggests an exercise of formal analysis, examines many examples of nude models throughout the history of painting recognizing, as a consequence, the presence of iconic elements.

Themes such as the double in painting rereading, the strategies used by the artist to conduct our eyes are central questions in this work.

KEY WORDS: Model. *Olimpia* by Edouard Manet. Nude in painting. Gesture in painting. Hide/show.

Designou-me o acaso para abrir nosso colóquio. Este se propôs o mais ambicioso dos objetivos: *história da crítica, crítica da história*, nem mais nem menos. Interrogar algumas questões centrais do domínio artístico contemporâneo, questionar o par *modernidade, pós-modernidade*, tão solicitado nos dias de hoje: essas deveriam ser nossas tarefas. O acaso, nesse contexto, arranhou as coisas. Colocado por ele no limiar do colóquio, permitam-me mantê-los igualmente no limiar do campo de nossos trabalhos. Decidi reconduzi-los aos primórdios da arte moderna para uma parada diante daquilo que passa por ser seu primeiro marco: *Olimpia*.

JEAN LANCRI

Olimpia e a questão do modelo

Tradução

IGNACIO ANTONIO NEIS
SERGIO ISRAEL LEVEMFOUS

Se *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso inauguram a modernidade com as primeiras rupturas formais em 1907, as primícias dessa ruptura encontram-se, como se costuma afirmar, no quadro que Manet pintou em 1863 e que, dois anos mais tarde, provocou no Salão o escândalo que se sabe.

Minha comunicação intitula-se *Olímpia e a questão do modelo*. Por que essa questão? Em que se impõe ela hoje? De que maneira, neste quadro, o modelo constituiria um problema? Pois ninguém, evidentemente, jamais se enganou: qualquer visitante do Salão identificava, horrorizado, um *modelo*, no caso Victorine Meurent, que posava, nua, como uma prostituta cujo olhar imprudente o apostrofava, enquanto uma criada negra lhe trazia, como presente de algum cliente, um ramalhete de flores; todos reconheciam, irritados, no gato que eriça pêlo e cauda, o avatar malicioso do cão da célebre *Vênus de Urbino*; em suma, qualquer pessoa reconhecia Goya, Velásquez ou Ticiano subvertidos e, com eles, todo *modelo* clássico fantasiado. Em que sentido, por conseguinte, em que outro sentido tomar aqui o termo *modelo*?

Colocada a questão, deixemo-la em suspenso. Provisoriamente. Que ela verrume por algum tempo esta comunicação, a exemplo da cauda do gato que ondula qual ponto de interrogação na orla do quadro. Suspense obriga: somente retomarei a questão *in fine*, na cauda da exposição, ousando dizer, aventurando então uma hipótese cuja formulação requer previamente o aporte de algumas informações, bem como uma singular deambulação do olhar, uma atenção errante, por vezes desavergonhada, diabolicamente sinuosa ao sabor das curvas de *Olímpia*, de suas dobras e ondulações.

O exercício será difícil, perigoso talvez. Não sou nem historiador nem crítico, nem tampouco filósofo ou esteticista. Ora, como assumir sem impostura essas diferentes posturas? Não se revelam elas, no entanto, necessárias para quem deseja chegar a uma visão mais clara? Reivindicarei apenas, para aventurar-me em nosso quadro, uma dupla posição: a de artista e a de docente-pesquisador na disciplina das artes plásticas. Como tal, perdoem-me se eu os levar no movimento da obra, ou pelo menos no de minha leitura.¹ Se o exercício é arriscado, ele também promete algumas dificuldades, pois o vaguear do olhar para o qual a obra nos convida não conhece limites; ora, o tempo da palavra, este sim, me é delimitado. Por isso, do quadro vou reter apenas um fragmento - mas é um fragmento seletivo: nada mais (e nada menos) que a *mão* de Olímpia. Fragmento seletivo, fragmento de morte: mortífero para quem, sensível à sua mordida, considera seus dedos separados. Do quadro, por conseguinte, só conservarei um fragmento e, sem dúvida, até menos que isso: quase nada. Nada a não ser um detalhe, ou menos ainda: o detalhe de um *nada*. Mas esse *nada* ao qual lhes proponho chegar, pois a obra a ele nos conduziria - quanto mais não fosse, como se verá, para *negá-lo* -, esse *nada* não é sem referências, e não das menores.

Bataille, no livro que consagra a Manet em 1955, insiste nesse ponto. (...) *em sua exatidão provocante, ela [trata-se de Olímpia] não é nada [grifado por Bataille]; sua nudez (combinando, na verdade, com a de um corpo) é o silêncio que dela se desprende como o de um navio encalhado, de um navio vazio: o que ela é, é o horror sagrado de sua presença - de uma presença cuja simplicidade é a da*

ausência. Mais adiante, Bataille (1983, p.63) observa ainda o que separa o realismo de Manet do de Zola: (...) *o realismo de Zola situa o que ele descreve, o realismo de Manet - pelo menos o de Olimpia - teve uma vez o poder de não o situar em lugar nenhum* (...).

Nada, em lugar nenhum: o conjunto do quadro se desconjuntaria diante de nossos olhos. Sem dúvida. Mas como? Bataille não o diz: deixa-nos a tarefa. Apreender como opera a desarticulação, ao menos tentá-lo, tal será nosso objetivo. Será necessário ter astúcia, pois o empreendimento consiste em captar como o quadro nos capta, ou seja, como, pelo domínio de um fragmento, ele nos despoja de qualquer possibilidade de domínio. Será necessária a astúcia de quem joga de quem perde ganha. Mas o que se ganha a não ser medir com maior precisão o escândalo de *Olimpia*? O que se arrisca a não ser compreender a natureza do modelo graças ao qual esse escândalo perdura?

Tentemos então. Antes de abordarmos o quadro em si, examinaremos as duas ou três obras que ele se compraz em citar, a fim de ressaltarmos a impertinência de sua evocação. Depois, para melhor apreciarmos como a mão de *Olimpia* estende seu império, lembraremos os problemas suscitados pelo gesto pintado em geral, e pela representação de um indicador em particular. Estudando o quadro nessa perspectiva, esperamos demonstrar como tudo nele volta duas vezes. A duplicação constituiria figura e estrutura: inextricavelmente. Diabolicamente instalada no coração dessa configuração dual, a mão de *Olimpia* seria como um nó: um nó

que constantemente se desfaz. Enunciaríamos então nossa hipótese. Bataille, Leonardo da Vinci, Filon de Alexandria, Barthes, Didi-Huberman - nada menos, em suma, que uma faceta de nossa cultura! - trarão sua colaboração para apoiá-la. De Bataille tomaremos emprestada a metamorfose do sexo feminino como *polvo rosa*, de Leonardo, uma famosa definição da *linha flexuosa*, de Filon, sua evocação do diabo como *enroscadura da serpente no côncavo da mulher*, de Barthes, a noção de *punctum*, de Didi-Huberman, enfim, o *efeito pano*, sem contar, para ser exaustivo e prevenir qualquer pânico, um pára-raios. Mas, já não é tempo de nos aventurarmos?

Olimpia ao mesmo tempo reproduz seus precursores e os transforma, jamais os decalca.

Comparando o quadro de Manet com as obras em cuja linhagem se inscreve, percebe-se que sua inserção nessa linhagem se dá de viés: se não em falso, pelo menos sempre num leve, sutil e blasfematório desa-

prumo. *Olimpia* ao mesmo tempo reproduz seus precursores e os transforma, jamais os decalca. Exemplar desse ponto de vista revela-se a mudança que sofre a cortina disposta atrás do nu, quando da passagem da *Vênus de Urbino* para *Olimpia*. Atraindo nosso olhar, retendo-o bem no meio, a fronteira de uma forração descendo verticalmente até os dedos que Vênus poussa em forma de concha sobre seu sexo; ora, esse limite se altera ao transferir-se de Ticiano para Manet. Com efeito, a borda de uma cortina desce da mesma maneira até a mão de *Olimpia*, porém não bem a pique: a vertical desvia o alinhamento para passar mais à direita. Além disso, essa borda *se estofa* com um debrum marrom de Ticiano para

Manet, como uma marca que essa própria demarcação duplicaria antes de desviar nosso olhar mais para a direita ainda: atrás da serva, com efeito, entreabrem-se duas cortinas o suficiente para dar lugar, entre elas, a um vazio: o fundo do quadro ali falha em uma *falta* onde nosso rebordo - o *debrum* marrom da forração verde - poderia inserir a intumescência de seu *excesso*.

Reproduzir, transformar: este seria o *leitmotiv* de *Olímpia* ao retomar a tradição. Outro exemplo: se Manet adota da *Maja desnuda* de Goya a franqueza de sua feitura e a formidável individualização de seu modelo, nele uma figura do amor destitui a outra: a imagem romanesca de uma amante inflamada é substituída pela imagem naturalista de uma fria prostituta. Do mesmo modo, se ele toma de Ticiano a pose de Vênus, transforma essa *Vênus pudica* em uma amante venal e provocante. A metamorfose do cão em gato representa uma estratégia da mesma natureza. Ela esclarece e pasma, por pouco que o olhar considere a configuração formal na qual cada animal toma posição. No quadro de Ticiano, a forma do cão enroscado sobre si mesmo prolonga e fecha, tão logo aberta, a forma da mulher em uma espécie de *oito* deitado, no qual nosso olhar enamorado vagueia em círculo: indefinidamente. Essa forma, essa mulher, o arredondado realiza-as figural e moralmente, fundindo nossa leitura no molde de um símbolo. Instalado então - isto é, desde o limiar: no prosclênio do quadro - no infinito do *oito* deitado, o olhar nele se fixa. Se ele efetua a metáfora, desviando para a amante a fidelidade atribuída a seu cão, só abre esse percurso para encerrá-lo em recinto fechado: seu *transporte* amoroso não pode, salvo contravenção à regra por ele instaurada, aventurar-se alhures; não pode, por

exemplo, deslocar-se para o segundo plano. Ora, lá, naquele *à margem* do quadro, como em *outro palco* (teatralmente meio velado/meio desvelado pela cortina cuja borda se fixa na mão que Vênus pousa castamente sobre seu pubis), estão atarefadas duas servas; uma acocorada, a outra em pé, preparam, como se costuma dizer, as núpcias da esposa do primeiro plano. É esse dispositivo que Manet vai apontar com o dedo, isto é, com a cauda de seu gato. Quando Manet transvia o emblema da virtude conjugal com uma metáfora explicitamente maliciosa do sexo feminino, por essa própria transcrição ele introduz retroativamente uma transgressão no prosclênio do quadro que cita. Assim, ele muda nossa abordagem do fundo sobre o qual se ergue a figura de Vênus, para não dizer toda a *venustidade*. Fundo sexual, sem dúvida, cuja carga erótica eclode no primeiro plano do Ticiano - e explode na superfície de *Olímpia* -, uma vez retirada a barreira do dispositivo que a mantém no fundo da cena.

Aliás, o quadro de Manet privilegia assim uma leitura da *Vênus de Urbino* que coincide com aquela que Zoffany já sugeria um século antes. Em *A Tribuna dos Ofícios* que Zoffany pintou em 1772-78 (Londres, Coleção Real), a obra-prima de Ticiano é representada no meio de uma multidão de quadros. Destaca-se no primeiro plano, rodeada de amadores que a comentam. Um homem está em pé a seu lado direito, em posição ligeiramente mais elevada em relação a ela. Embora postado quase no mesmo plano, ele evidentemente contempla nosso quadro. Mesmo que se mantenha calado, seu olhar não deixa de ser eloquente. Balizado por alguns marcos - especialmente a mão que um segundo diletante pousa no ângulo superior direito do Ticiano -,

esse olhar risca em diagonal a superfície do quadro para chegar também aos dedos de Vênus. Se insistimos em seu invisível raio, é porque ele constitui um fator de realce. A encenação de Zoffany equivale, por sua perspectiva, a um encadeamento de elementos discretos da composição de Ticiano: a concatenação destes efetua-se melhor na medida em que o olhar do homem em pé faz com que se projetem significativamente. Na verdade, dois olhares acompanham a operação, se é que não a executam, duas *representações* do olhar que se confundem numa mesma linha, sulcando a esteira do nosso: por um lado, o olhar do observador instalado por Zoffany, e por outro, o da serva em pé no *outro palco*. Ora, o que encontramos no fio comum desses diversos raios visuais? Da direita para a esquerda: primeiramente, a outra serva, ou seja, uma jovem vista de costas, acorçada, presa-surpresa - vasculhando um cofre, depois a mão de Vênus, aparentemente imóvel. Quando Zoffany prolonga essa cadeia na outra direção, para fora do quadro, até o olho de seu observador, de onde o sentido vai refluir, agora reforçado por um segundo olhar figurado que convoca o nosso, leva-nos a notar o que Ticiano já exprimia. Assim, conjugam-se metáfora e metonímia: por simples transferência de conotações sob o olho doravante inquisidor - reprovador? - da serva em pé. Então o cofre se associa ao corpo, aquele do nu que vem depois dele na linha direta do olhar oblíquo da serva. Entendamos bem: essa ligação do cofre com o corpo só se torna possível sob a impulsão daquele olhar, na corrente de sua leitura compartilhada; a assimilação do cofre ao corpo só toma consistência no percurso do olhar que traça para o nosso sua via: na medida de seu caminhar conjunto. Com esta conseqüência: os

jogos de mãos constatados - vasculhar num cofre, tocar um pubis - misturam-se; frustrando qualquer interpretação unívoca, eles perdem sua inocência. Isolar a oblíqua do olhar da serva para acerar sua ponta e exacerbar seus efeitos, esse foi, ao que parece, o sentido da encenação imaginada por Zoffany. Retomando o empreendimento, Manet o leva a cabo. O que só depende de um fio em Ticiano, mesmo revisto e ressaltado por Zoffany, *Olímpia* o alinhava em filigrana dispersa em sua trama. A agudez do olhar da serva, a mão de Olímpia só a concentra para disseminá-la em estrela: por meio de seus dedos separados.

Se a *Vênus de Urbino* constitui para nosso quadro a fonte mais manifesta, costuma-se também associar-lhe um outro modelo menos ilustre: a prostituta que Thomas Couture pintou, em 1847, no primeiro plano dos *Romanos da decadência* (Paris, Musée d'Orsay). A comparação entre as duas cortesãs indica um ponto preciso no qual Manet rompe com a tradição. Embora bem desnudada, a prostituta de Couture parece *revestida* de arrependimento: adornada pela desolação de uma Madalena aos pés de Cristo. Se os nus que precedem Olímpia não suscitaram o escândalo desta - e houve outros mais voluptuosos -, é porque estavam, a exemplo da cortesã de Couture, cobertos de álibis mitológicos, maquiados de iconografia, em suma, fantasiados de literatura. Em Manet, o nu é nu; segundo a vigorosa imagem de Bataille, o texto, aqui, é apagado pela pintura.²

Isso é suficiente, pelo menos de momento, para mostrar o distanciamento operado por *Olímpia*. Passemos a sua mão, pois, no quadro, apenas com essa nos ocuparemos. Aqui ainda somos obrigados a adiar nossa análise. Para medir a variação particular que o

gesto dessa mão introduz, será necessário lembrar o código geral da gestual iconizada na qual ele se inscreve.³

Muito esquematicamente: um gesto pintado não é mais um gesto; é mais que um gesto. A fim de captar sua importância até no plano plástico, devemos, com efeito, inseri-lo no conjunto da configuração formal em que ele se manifesta. Isso *a fortiori* vale para a representação de qualquer indicador. Quando fulgura um gesto de indicação, seu brilho sela um pacto com o espectador, afetando a totalidade do campo.

Nada mais complexo, na verdade, do que um indicador. Assim que desponta, ele *me* aponta *este* instante atual no qual *eu* me apodero daquilo que ele me oferece como espetáculo. No momento em que ele *se aponta* - apontar presente no palco da presença no mundo -, em seu corpo se elabora a mensagem que ele emite. Visto dessa maneira, entre prática e comunicação, o gesto que mostra, quer seja pintado, quer não, dialetiza sem cessar *dizer* e *fazer*: como, nessas condições, não nos interpelar, não nos interpolar? Pois esse emaranhado de *ergon* e de *logos*, tal como um imperativo (*Entra aqui!*) obtém nossa aquiescência, mesmo contra nossa vontade. O indicador se abre, seu lugar já se transformou em meio para mim: o quadro tornou-se superfície de acolhida, e a composição, estrutura de apelo. Por mais curto que seja seu segmento, ele se transformou em vetor. Com este resultado: o espaço parece estirar-se num *espaçamento originário*. Sem dúvida, portanto, deve-se ver nisso o engendramento da abertura em que o sensível - *minha* sensibilidade - vem realizar-se.⁴

...um gesto pintado
não é mais um gesto;
é mais que um gesto.

Que o indicador pintado seja um temível instrumento da *captatio*, ninguém há de estranhar: os exemplos abundam. Entre mil outros, citaremos aquele, famoso, do São João Batista pintado por Grünewald no *retábulo de Issenheim*. Aqui, mais que alhures, a influência do dedo apontado estende-se até muito além de seu entorno próximo. Graças ao artifício do retábulo, seus ecos se distribuem em vários painéis, multiplicando seus efeitos à medida que se abre o políptico. Mas, para começar, esse dedo que mostra tão bem mostra-nos também que ele leva primeiramente a exercer sua ação sobre si próprio. Desmedido, não será ele um

desafio à anatomia? Índice dócil de um logos performativo e triunfante, alonga-se fora de qualquer norma, como se fosse dúctil no sentido da inscrição que o acompanha, o precede e o comenta,

comprimida como está no V do braço do Batista que está se abrindo: *illum oportet crescere*.⁵ Recensem agora algumas ressonâncias desse dedo. Seu exagero provoca no lado esquerdo da Crucificação uma elongação similar do braço de São João Evangelista, aquele com o qual esse último sustenta o corpo da Virgem lacrimosa; por outro lado, destacando-se um pouco do grupo de João e Maria, uma Madalena cai de joelhos: seu gesto ainda amplia a significação do gesto do Evangelista, estendendo sua área até o chão.⁶ Do indicador do Batista ao braço do Evangelista e depois à genuflexão de Madalena, assim se propaga o efeito - a efetuação - do *illum oportet...*: a seu comando, a composição cresce em superfície de acolhida, transforma-se em estrutura de apelo e de genuflexão para cada um de

nós. Mas prossigamos: abramos o retábulo a começar pela esquerda. No verso do painel em que estão pintados João, Maria e Madalena, descobrimos uma *Anunciação*: nesta, contam-se numerosas reproduções do gesto de São João Batista (o qual permanece visível na direita do retábulo).⁷ Para assinalar apenas uma delas, que logo se desdobra, observemos o indicador do Anjo Gabriel, com a repetição deste, ligeiramente deslocada, na dobra do manto do Anjo oportunamente levantado: precisamente em forma de indicador.

Há algo mais admirável nesse retábulo. Único, a nosso conhecimento, na execução deste feito, o gesto do Batista repercute sua deflagração *até o reverso do painel em que está representado*. Por si só, apontado como está, seu indicador funciona como a extrema ponta do visível, no lado anverso, ou em outras palavras, como limiar do verso ainda invisível. O indicador é aqui um ponto de articulação. Isso, todavia, só se apreende no ato: na abertura do políptico. Com efeito, quando viramos o painel direito, conjugam-se duas operações: progressivamente decresce a figura do Batista, enquanto cresce simetricamente a do Redentor representado no outro lado. A superfície em que está figurado São João Batista mergulha na noite para dar lugar, em seu anverso, à imensa face de Jesus: um rosto extenuado por um excesso de luz. Pois o que aparece outra coisa não é senão uma *Ressurreição*. Cristo ali está em parusia: nele se resumem superfície de acolhida e estrutura de apelo. Abrindo braços e mãos, como se se mostrasse dócil a nosso gesto de abertura do retábulo, ele nos abre com isso (e de dentro de nosso gesto) o acesso a seu olhar; abre-nos o acesso ao excesso: à sobeja luz e presença, que nele faz as vezes de rosto ampliado pela aura, ex-

cesso ritmado pela repetição do vermelho das pupilas no dos estigmas da palma das mãos. Quem não vê que esses braços divinos, ao se abrirem, alargam ao mesmo tempo nosso gesto de abertura do retábulo? Eles só o repetem, parecendo imobilizá-lo - fixá-lo em ficção - para encarecer sua significação. Apanhado em seu V que está se abrindo, não será nosso gesto doravante melhor compreendido pelo que é, a saber, uma *imitação de Jesus*, um convite a nos abirmos da mesma maneira à vinda do absoluto?⁸ Haverá então mais belo *objeto de arte*? Assim que esses estigmas e esses olhos vermelhos se dão a ver como resultados de nossos gestos e conseqüências de nossa vista, haverá mais belo *objeto dardejado* pelo olhar? Se o dispositivo nos subtrai a visão, não cessa, no entanto, de inverter-se e de retribuir-nos olho por olho: ferido, o olhar de Cristo faz-se também feridor. Haverá então (para citar enfim corretamente Duchamp) mais belo *objeto-dardo*?⁹ De qualquer forma, no cruzamento de todos esses olhares, constatemos que Jesus, com seus dedos, recupera e desenvolve, como um efeito de sua vista - uma efusão de sua visão, uma difusão da pintura, uma irisação infinitamente modulada pela cor - o gesto que acabamos realmente de executar para trazer essa *Ressurreição* a sua visibilidade. Ao mesmo tempo, o indicador do Batista mergulhou no verso do painel. Passou para o invisível. *Déitico* perfeito, ele se apagou (como dizem os lingüistas) em produção. Literalmente, permaneceu fiel a seu programa, desde que este seja aplicado até o fim: *illum oportet crescere, me autem minui*.¹⁰ Esse dedo apontado prefigura na pintura o objetivo que René Char (1983, p.129) atribuía recentemente à poesia: *extrapolar a economia da criação, aumentar o sangue dos gestos, dever de toda luz*.

Como contratipo de um indicador que nos conduz pela mão até o luminoso olhar de Deus, *Olímpia* propõe-nos sua mão. Esta bem poderia situar-se do lado do diabo e conduzir-nos, como quem não quer nada - em razão do nada que a mina secretamente -, ao insustentável olhar do sexo feminino.

Já é mais que tempo de examinar essa mão. Apesar da dificuldade. A qual, como já se terá compreendido, proviria do fato de que essa mão nos retribui, se não olho por olho, pelo menos olhar por olhar: dardo por dardo. Através de seus dedos separados, não está ela nos encarando? Quantos dedos, quase tantos indicadores, e veremos logo que ela conta com mais de cinco. Estarem separados, como uma mordida em forma de estrela, dilacera o espaço em redor. Mal essa mão focalizou nossa atenção, já a deslocaliza, desviando nossos olhares até os extremos do panorama; por exemplo, até os olhos de *Olímpia* (de onde descemos para nos enfiarmos em seu corpo) ou os de seu gato (de onde subimos para nos entenebrecermos em sua cauda). Ali enfrentamos um olhar. Apesar das aparências (e veremos logo por quê), um só. Dos olhos de *Olímpia* aos de seu gato (excetuando-se o relé da serva, parelha dos olhos do gato), dois pares de olhos para uma só cor e um olhar único. Um negro olhar quase em estado de irresolução figural em seus dois limites: indo de um ao outro nos limites de nosso panorama. Assim, abre-se até as bordas laterais o espaço do quadro, e este se descobre a partir de uma mão - na liberdade que ela toma com a tradição, no distanciamento primeiro que introduz em relação à *Vênus de Urbino*, no afastamento da borda vertical da cortina que lhe é contígua, nessa evitação do centro da composição, em sua evicção e talvez

em seu esvaziamento. (Daí a questão que se lança com a mão para invadir o panorama: na origem, atrás dessa mão, ofuscada por ela, o vazio? Deixemos essa interrogação, mesmo se ela contamina doravante nossa percepção. Continuemos por ora a balançar os dois lados do quadro em torno de um pivô que se descentra ou se esvazia). Assim, equilibra-se a antimetábole que acabamos de esboçar quando cruzamos em *X* os olhos e o corpo de *Olímpia* com os de seu gato. Assim, desenvolve-se retoricamente o espaço do quadro, e *eu* estou compreendido em seu invólucro. Assim, assume forma de estrela o olhar de *Olímpia*, a partir de seus dedos, e *eu* sou pego no compasso desse olhar.¹¹ Notemos que, pasmos com esse último, passamos dos dedos ao olhar sem justificar tal transformação. É o que abordaremos mais adiante: não será conveniente percorrer primeiramente o conjunto do quadro?

Sob cores de mulheres ou de flores, o que estrutura a composição, como já demos a entender, é o *duplo*; por exemplo, nesta figura emblemática: *mulher ou flor*, unidas/alternadas por um *ou* que as distribui a nosso bel prazer, segundo o regime inclusivo do *vel*, e não do *aut*. O duplo apõe seu selo no quadro com tanta insistência e variedade que seria vão tentar enumerar seus avatares. Entre outros: duas mulheres, dois planos, dois conjuntos de flores (mesmo se um dos conjuntos se reduz a este enfeite: uma rosa nos cabelos de *Olímpia*), duas maneiras de projetar o espaço (que trataremos mais adiante), duas vezes franjas na borda do xale, e assim por diante em ladainha, desde o leito onde o próprio lençol como que toma a forma de um par de pernas horizontais, repetindo fantásticamente as de *Olímpia*, e esse todo sobre um fundo de cortinas verdes, repartidas em dois grupos, um

erguido por uma braçadeira à esquerda, o outro caindo verticalmente à direita, sendo esse último espaço de cortinas, atrás da negra, igualmente dividido em dois, repetindo em seu campo o desdobramento que aqui para o olho é lei.

Um dois em separado, uma separação em dois: a divisa do quadro confunde-se com aquilo que o divide. Tomada como uma incisa em sua estrutura, inscrita em suas formas, não é ela, no sentido próprio, a fórmula da deslocação? O regime do dois nos levaria assim a uma espécie de denegação do lugar, pelo menos de um lugar unido - uma espécie de contradição do espaço já aninhada em pleno meio (como logo se verá) por meio da mão -, e, por via de consequência, à seguinte implicação: a negação de Deus. Será essa a tal ponto inesperada? Será preciso lembrar: o diabo é duplo, o duplo é o diabo; Deus, por sua vez, está instalado, como se sabe, nas posições do Um e do Três (TEYSSEDE, 1985). Agora que avaliaremos melhor as questões centrais, pomenorizemos algumas ocorrências do dois.

Primeiramente impõem-se as idas e voltas do olhar. Direita-esquerda. Ou inversamente. Por exemplo: ao ramalhete da direita corresponde à esquerda a flor que orna os cabelos de Olímpia; mas o *rosa* dessa flor única imediatamente nos expede para a direita: para o vestido *rosa* da serva; esse retorno leva-nos novamente à área de origem, considerando o deslocamento das flores ao vestido, apondo por esse relevo a marca da passagem à oposta. Segunda ida e volta: a cor negra da serva remete-nos à fita preta no pescoço de Olímpia: isso basta para nos fazer oscilar de uma para outra, denotando assim que serva e fita assumem um papel idêntico. A *fita no pescoço de Olímpia* não será, como observou Michel Leiris (1981, P.193), o último en-

trave à nudez, o último nó a desfazer antes do suntuoso presente do corpo? Não será a serva, igualmente, a última fortaleza a transpor antes dos prazeres futuros, aqueles que existirão além da cortina? Terceira ida e volta: a borda superior do travesseiro branco, perto da cabeça de Olímpia, assume (para quem deseja isolá-la) uma forma de triângulo que o olhar se compraz em reencontrar à direita, coincidindo com a mão preta da serva; em ambos os casos, esses *triângulos* funcionam como indicadores, mostrando aqui a cabeça de Olímpia e ali o ramalhete de flores, reforçando a metáfora flor-mulher. Quarta ida e volta: o triângulo do lençol branco comprimido entre o dorso de Olímpia e seu antebraço encontra um avatar à direita, sob a mão negra, na borda inferior esquerda da embalagem do ramalhete, com seu cortejo de associações, e até de funções que se invertem: bordado de carne à esquerda, esse *triângulo* borda as flores à direita, como se o ramalhete representasse o ápice - ou a mistura! - daquilo que compõe o encarnado de Olímpia: um pouco de vermelho, verde, alguns cinzas, e essencialmente branco.

Escolhemos propositadamente quatro exemplos que põem em jogo elementos icônicos ou formais muito diversos: *detalhes*, nos dois sentidos que Daniel Arasse (1992) confere a estes termos, às vezes *particolare* (pequena parte como a fita ou a flor), às vezes *dettaglio* (detalhe *feito* pelo pintor ou pelo espectador, como o triângulo de lençol branco). Se tais detalhes só se destacam para se aliar no ir e vir de nosso olhar, esse próprio vaivém estabelece a tática da duplicação: põe-se a funcionar um *tique-taque*, cuja oscilação metronômica não cessará mais.¹² E ainda por cima, esse vaivém visual traz de volta ao espaço imaginário da com-

posição uma outra oscilação, essa bem real, e que deixou tão estupefatos os contemporâneos de Manet, a saber, o ir e vir que se efetua num plano perpendicular ao do quadro cada vez que um espectador se aproxima da tela e depois recua. *Olímpia*, como se sabe, exige, para existir, esse duplo movimento, e o segundo mais que o primeiro. Pois quem se aproxima só pode constatar que a imagem se desfaz; deve afastar-se para vê-la recompor-se. Assim como uma *Vênus anadiômene*, *Olímpia* somente surge com o recuo. De perto, apenas subsistem os depósitos da cor, os traços dos gestos do artista: o nu apagou-se na nudez da pintura, a história calou-se na nudez da feitura. A cada avanço, uma vez ultrapassado o limiar de uma distância crítica, todo o programa mimético do quadro voa em estilhaços - por exemplo, na fulgurante brancura da flor no centro do ramalhete: em sua própria eflorescência, esta já não é mais que um ramalhete de pinceladas.

Voltaremos ao escândalo desse detalhe, autêntica *flor do mal*, no qual o *dettaglio* elimina - deixa *mal* - o *particolare*, com grande dano para os visitantes do Salão de 1865. Por ora, retenhamos na memória que o movimento real do espectador, aquele que se efetua no eixo perpendicular ao quadro, reproduz (se não o esboça, segue-o) o movimento do vaivém do olho que estrutura a composição e propriamente a expõe, como um ir e vir tanto do olhar quanto do pincel. Examinemos antes em que bases formais se estabelece nossa ida e volta na frontalidade do quadro.

A oscilação metronômica culmina alternadamente em duas cabeças, a negra e a branca, dois rostos permutáveis que coincidem com os topos de duas pirâmides. Assim, à direita um empilhamento de lençóis, de carnes e

de flores estreita sua área triangular para chegar ao vestido rosa da serva. As oblíquas dos braços dessa mulher desenhavam então as faces inclinadas de nossa primeira pirâmide; elas se abrem até as duas franjas do xale (situadas à esquerda e à direita, sob o nu), alargando a base da pirâmide até a do quadro, ou quase. Mas esse edifício piramidal é truncado no alto, uma vez que lhe falta um topo da cor que o olho espera (rosa, como o vestido). Somente aparece uma cabeça negra, cuja elevação se acentua por ser bruscamente associada, através da cor, ao dinamismo ascendente da cauda do gato, a qual se estira como uma mola, logo ao lado. Entenebrecida, terebrante: a atividade dessa cauda influencia doravante a pirâmide que lhe é vizinha.

Deixemo-nos levar agora para o outro lado da composição. Ali, a segunda pirâmide levanta o busto de *Olímpia*. Delimitada pelas oblíquas dos braços da jovem mulher, duplicada por aquela da borda do travesseiro, ela se estabiliza no triângulo marrom que os lençóis deixam a descoberto na parte inferior do quadro, erige-se, em suma, num triângulo que a mima em tamanho menor. Por um instante, nessa segunda pirâmide, o balanceiro de nosso metrônomo se imobiliza: o tempo suficiente para *Olímpia* nos provocar.¹³ Parada provisória. Não esqueçamos que isso não passa de um equívoco. Pois nosso olhar, quando se detém no topo de uma das pirâmides, não pára de subtrair-se à atração da outra. Assim, toda superfície - ou face - que ele fixa, mesmo demoradamente, permanece tramada pelo intervalo e pelo ir e vir. Consequência: não há estase numa *cabeça* sem vestígio da distância em relação a seu *alter ego*, para onde a oscilação sem tardar nos reconduz; não há êxtase diante deste corpo - mesmo que seja

aquele, medúsico, da pintura - sem jogo do *diferimento* no qual o movimento se relança.¹⁴ Quem não vê, entretanto, *de passagem*, que nossas duas pirâmides entrecruzam suas áreas na mão de Olímpia? Quem não percebe que elas somente alternam graças ao concurso dessa mão? Por pouco que o olho seja sensível ao movimento virtual desses dedos, ao contramovimento que eles desenvolvem, é sem dúvida seu leque que sem cessar troca as pirâmides e as permuta em seus artifícios.

Se a mão de Olímpia nos conduz a toda parte, tudo a ela nos reconduz. Posição mais cardinal que a dela não há. Tentemos uma breve enumeração de suas funções. Antes de mais nada, a mão de Olímpia distribui o jogo: o dos olhares e o dos duplos. Sobretudo, e antes de mais nada, introduz jogo no espaço. Não parece ela desconjuntar-se? Desdobrando assim o lugar que a mão ocupa em relação a ele próprio, ela faz eco às duas projeções que afetam o espaço alhures no quadro. Enfim, ela diversifica sua influência por avatares interpostos. Como, por exemplo, não associá-la, à esquerda, com a franja ciliada do xale, ou então, à direita, com a cauda do gato? Ela engendra igualmente o corpo de Olímpia, pelo menos em duas linhas essenciais: uma primeira curva, que logo prolifera, encerra o nu num invólucro, e evoca entre as pernas um imenso sexo feminino pouco a pouco aberto; uma segunda linha, que ondula horizontalmente no meio do corpo e do quadro, insinua-se entre as pernas de Olímpia e, para terminar, *insitua* esse nu: situa-o em *lugar nenhum*. Além disso, sob seu selo, duas operações fundamentais misturam seus efeitos: mostrar, esconder. A mão de Olímpia só mostra na medida em que esconde; mas o que esconde, mostra-o imediatamente - disfarçado, aguçado -,

exibido quer em tamanho reduzido em seu campo (como aquela dobra que se cava em forma de mini-sexo entre o polegar e o indicador), quer disseminado em forma de estrela, no eixo de cada um de seus dedos (e veremos que, como um polvo, ela tem oito). Através dela se instala, portanto, como fundamento do jogo dos duplos e desdobramento do fundo, *um jogo de esconder-mostrar* no qual se identifica, para quem adere às análises de um Jean-Pierre Vernant (1983, p.29), o funcionamento que caracteriza um ídolo. Mas prossigamos.

Em primeiro lugar, a mão de Olímpia exorbita daquele lugar primeiro para o qual nos atrai: sai dele como um diabo de uma caixa de surpresas. O uso acentuado do relevo da forma conjugado com o extremo encurtamento do polegar exarceba a perspectiva clássica. O procedimento ressalta então nossa mão precisamente porque o fundo marrom sobre o qual ela se destaca escapa, por sua banalidade, a qualquer tentativa de aprofundamento. A contradição que o tratamento do espaço conhece aqui vale como denegação do lugar, equivale a uma *des-locação*. entretanto, essa contradição nada mais é senão o duplo (o eco, o anúncio) de uma outra contradição, aquela que afeta o espaço mais à direita. Este é, com efeito, projetado duplamente, posto ao mesmo tempo numa perspectiva clássica no nível das pernas de Olímpia, e numa perspectiva oblíqua vertical no nível do ramalhete de flores que se vê mais acima. (O espaço é aqui tratado à maneira de determinados *nus* bem conhecidos de Bonnard, vistos do alto em sua banheira, enquanto esta nos é mostrada de perfil.) Ora, a mão de Olímpia opõe-se ao fundo marrom como as pernas ao ramalhete: as duas contradições operam harmoniosamen-

te. Elas se reforçam no seio de um dispositivo complexo cuja análise se revela difícil, pois somos obrigados - linguagem obriga - a desfiar um a um seus elementos, ao passo que a eficácia do dispositivo deve-se a sua apreensão simultânea. Tentemos, contudo, o impossível, voltemos uma vez mais à mão de Olímpia...

... para dela nos afastarmos imediatamente: assim que somos atraídos por um de seus avatares. O mais evidente desses leva-nos à franja dourada do xale, no lado esquerdo do quadro, abaixo do quadril da jovem mulher. Metáfora, metonímia: duas operações retóricas misturam-se nesse transporte da mão para a franja, sem que seja possível deslindar aquilo que pertence a uma mais que à outra. Primeira abordagem: essa franja ciliada (na qual se acentua a provocação do olhar de Olímpia) exhibe uma metáfora dos pêlos pubianos, aqueles que a mão encobre mais acima. Assim, a mão de Olímpia, quando a duplica o avatar no qual ela se franja, designa o que oculta: adia sua presença, expõe-na fracionada, camuflada. Assim, mostra ela ao mesmo tempo a operação que lhe possibilita mostrar o que esconde: a transferência para o lado, o deslocamento por relação de contigüidade. Tiraremos mais adiante a lição disso até sua extrema consequência: por uma translação da mesma natureza, não será a *deslocação* que ganha e gangrena o panorama? Segunda abordagem da franja: em seus pêlos multiplicam-se os dedos da mão ao lado. Por intermédio dessa hipérbole, o domínio dos dedos de Olímpia sobre a composição paradoxalmente se esgarça e prolifera. Ela se difrata, mas é para melhor prender-se nos fios que tecem o xale (e veremos logo que esse último faz as vezes de uma segunda pele para Olímpia: um in-

vólucro desviado de seu corpo, uma forma de amêndoa afastada de seu sexo hipertrofiado). Ela se divide, se multiplica ao infinito, mas é para melhor se reencontrar (porque franjada, portanto danificada), naquela metáfora da tela introduzida *en abîme* no meio da representação; ocultando um buraco (o do sexo), a mão designaria por meio da franja o *buraco* que retoricamente é cavado por toda *mise en abîme*. Finalmente, por ricochete da franja aos dedos, capta-se melhor igualmente como esses dilaceram o espaço ao redor. A franja não torna isso explícito? E é assim que a mão só dissemina o *vazio* para nele tecer-se e nele nos apanhar.

Por outro lado, essa mão participa da *batida do metrônomo* que alterna cabeças e pirâmides. Duplicar a mão de Olímpia por meio da franja do xale reforça sem dúvida a pirâmide da direita, consolida uma de suas encostas (já que o encadeamento *franja-mão* esboça uma ligação linear que prossegue até o rosto da serva), *mas é para melhor desligá-la*. Como essa ligação fundamenta sua coesão na distância que a mão toma em relação a seu avatar franjado, não a solapa ela imediatamente? Apenas fundamentada, ela a funde no seu jogo do *diferimento*. Hábil ligação: no campo lábil; mas bastou para assegurar a miragem do que é dado a ver: construído e ao mesmo tempo desconstruído. Assim, tão logo a mão engrena a oscilação, transplanta para seu metrônomo a deslocação que dispersa. Enfim, como dissemos, *essa mão engendra Olímpia*. Pelo menos suscita-a em sua configuração formal, difundindo nela por isso mesmo aquela deslocação que lhe permanece consubstancial. Pois Olímpia conforma-se corporalmente com sua mão. Modela-se sobre a curva precisa de seu indicador: por intermédio de um eco apenas deslocado de sua

origem. O corpo inteiro da jovem mulher se mede, com efeito, pela alna de uma forma cujo detalhe propomo-nos agora isolar.

Dettaglio: trata-se da curva constituída, no lado esquerdo (para nós) da mão, pela fronteira do polegar com a borda do ventre (até a altura do umbigo); o antebraço a delimita, fazendo-nos apreciar, por seu encurtamento, o galbo do baixo ventre. Essa curva, como se verá, vai induzir-nos à linha que engloba Olímpia; ela nos conduzirá até a oferenda do ramalhete, no qual se resume um corpo oferecido ao olhar, no momento mesmo em que é aberto por ele; mas, antes de nos introduzir nesse longo caminhar, não será essa curva, assim alojada entre o ventre, a mão e o antebraço, o intermediário mais apropriado para se passar da mão ao corpo? Interpolada como eco da origem (a mão), interposta como origem dos ecos (as curvas do corpo), ela depõe na superfície e expõe de perfil o arco do dedo no qual nasce; em outras palavras, o arco do dedo apontado para *mim*. Em seu compasso compreende-se, aplainando-se no campo plano do fundo, a curva que o olhar adivinha no indicador ou aquela que oscila sobre o dedo médio, quando eles fazem protuberância em direção a *nós*. Dessa origem curva procede o invólucro carnal de Olímpia: este vem por sua mão, submete-se ao imperativo do indicador.

Isso no sentido ascendente de nossa curva. Afastemo-nos agora de sua fonte *manual*, deslizemos ao sabor de seus ecos em torno de Olímpia. Em nossa curva prefigura-se o perfil do seio situado exatamente acima: é o que basta para levar-nos de mamilos a vales, périplos múltiplos que a pena se esgotaria em retrair: não se deleita o olho, aqui, com a renovação dos itinerários? Contentar-nos-emos, por isso,

em descrever um entre muitos outros. Passando de um seio ao outro, o olhar reencontra no seio direito de Olímpia (à esquerda para nós) a *curva de origem* (aquela do indicador apontado para nós). Mas abandona-o logo a seguir. Sem demora, o olhar passa a deter-se no arredondado desse seio e depois no arredondado inferior da mão situada precisamente abaixo. Por um instante, essas duas curvas gêmeas retêm a atenção. Mas na fôrma da mão direita de Olímpia já se molda a curva seguinte: esta sai da mão, estofando-se no arredondado do xale que empalma o quadril. Segue-se uma cascata de ecos formais progressivamente ampliados, encadeando o arredondado da mão ao do xale sob o quadril e depois ao desse mesmo xale sob as pernas, e o olho pressente que o lençol branco leva a ênfase de todos esses fragmentos redondos até seu limite fora da moldura.

Façamos uma pausa naquele que se alarga sob as pernas de Olímpia. Já se viu que esse arredondado vem de longe. Através da segunda mão, nele se propaga a homenagem à magia da mão primeira (aquela que se estrela), talvez a derradeira mensagem dessa última, o que finalmente ela *mostra* ao termo da passagem por Olímpia e da massagem de suas formas. Ora, o que mostra ela no estrito âmbito da configuração mão-corpo-ramalhete?

Inicialmente uma forma, essa própria configuração, que se projeta para fora de si, à imagem daquela mão que exorbita para mostrá-la. O arredondado do xale com isso se desdobra *ainda mais*, como um invólucro corporal de Olímpia pouco a pouco aberto, progressivamente descoberto no movimento de uma leitura que esposa suas formas: oferecido ao próprio olhar que o trabalha, como o presente do ramalhete situado acima. Nessa pers-

pectiva, o ramalhete precisa e literaliza a metáfora da oferta que se está cumprindo. Atualiza-a no momento em que essa se dá como objetivo de nossa leitura. Presente (em todos os sentidos do termo), o ramalhete se faz premente na medida em que o artifício da projeção oblíqua vertical o torna superpresente. Passa a ser então a necessária contrapartida formal do arredondado do xale. Pois o jogo de remeter de curvas a contracurvas doravante é lei: quando o arredondado do xale chama sua contraforma, o ramalhete oportunamente a fornece com o arredondado superior de sua embalagem. Assim, o ramalhete conclui figuradamente o corpo de Olímpia, realizando com isso a *metáfora mulher-flor*. E, mais que isso, *flor do mal*, como a explora o olhar sobre o campo.

Pois o ramalhete se desdobra (também). E não uma, mas duas vezes. *Uma primeira vez*, para o alto: o decote do vestido rosa repete a forma de amêndoa de sua embalagem; sai dele a cabeça negra onde ressalta por contraste a brancura da flor central: assim, o *mal* aparece na *flor* sob as espécies de um negro secreto, de um negror secretado pelo desdobramento. *Uma segunda vez*, para baixo: a amêndoa na qual se inscrevem o próprio ramalhete e as pernas de Olímpia bordadas pelo xale. A embalagem do ramalhete repete, portanto, *en abîme* a imensa configuração que a circunda, cujas fronteiras são desenhadas pelo arredondado inferior do xale e pelo arredondado superior do ramalhete. Mais ainda: o jogo do desdobramento próprio do ramalhete amplia a imensidão dessa configuração: cada vez que a forma do ramalhete exorbita em direção ao decote do vestido da serva, a operação, por ultrapassar o limite superior da grande configuração, desloca para mais longe seus lá-

bios. Com isso, o que a projeção oblíqua vertical projeta na superfície (quase até o plano do quadro, esmagando-o contra a invisível vidraça que nos separa da representação), é a totalidade dessa configuração. Assim sendo, a protuberância dos dedos, embora situada ao lado, contribui para ressaltar essa configuração em nossa direção e vice-versa (não esqueçamos: as duas contradições trabalham o espaço combinadamente). Duplo golpe. E diabolicamente como tal. A configuração xale-ramalhete assenta no plano: efeito *pano* que nos causa algum pânico; o que a mão de Olímpia mostra com todos os seus dedos abertos como indicadores, o que seu leque expõe na superfície para no-lo lançar no rosto, é precisamente essa imensa configuração. E é por ela que se dá o escândalo. Sem dúvida, por causa daquilo que ela sugere. Em forma de amêndoa, como dissemos; de corola, poderíamos acrescentar (para continuarmos na cor da metáfora das flores), mas sobretudo, se convém chamar um gato de gato, em forma de sexo feminino.

O sexo, portanto. Tal como nele próprio a mão o transforma. Tal como ela o indexa: ao mesmo tempo origem (enterrada *sob* a palma, esvaecida *entre* os dedos) e fim (desabrochado *no* desdobramento da leitura pela expansão da configuração xale-ramalhete): contraforte do pintor (a cada toque) e pára-choque do olhar (que cega quem se aproxima).

A mão de Olímpia esconde bem o que mostra e mostra porfiadamente o que esconde. Esse sexo mostrado/escondido, ela o arvora no primeiro plano do espaço representado (a exemplo da carta roubada de Edgar Poe), ela o difere difratado no espaço da representação. Dissimulado, ele

volta como figura importante pelo menos duas vezes. Menor: aninhado no meio da mão (é necessário avançar para distingui-lo), como um sexo imberbe que estivesse alojado, minúsculo, na *virilha* entre o polegar e o indicador. Maior: plantado na configuração em amêndoa: aberto do xale ao ramallete, fechado com e pelas pernas. Um sexo fora de escala. Captado, de uma ocorrência à outra, pelo frenesi de uma dialética da falta e do excesso: demasiadamente pequeno entre os dedos, demasiadamente grande na amêndoa. À retração de sua figuração entre o polegar e o indicador corresponde a superexposição, até mesmo a obscenidade

da configuração xale-ramallete, a qual coincide - confundidos todos os corpos (o da mulher e o da pintura) - com a obscenidade da textura-feitura, aquela que tanto espantava os contemporâneos de Manet.

Assim se sexualiza o próprio processo da pintura. Em seu duplo procedimento, de desenho e de cor. A partir da processão de uma mão para fora de si própria. Por intermédio do desenrolar progressivo das curvas - *arcos* de círculo em que se fragmenta o zero da origem, o *O* de Olímpia, o vazio cardinal que o inicia (acobertado pela mão) à imagem de sua inicial -, no itinerário de sua sugestiva seriação, a vulva se vulgariza, divulgando esses arredondados como outros tantos lineamentos do *desenho*, antes de fixar-se em sua vulgata mais propriamente *pictural*: exibida em termos de pigmentos que polvilham (sob cores de flores) e fulminam a quem demais se aproxima.

Assim se geram as trocas, opera-se o câmbio entre pintura e sexo: o dispositivo do quadro pode doravante funcionar.

Resta dirigir-nos para a cauda de nossa exposição, em outras palavras, a do gato. Pois o fulgor da mão, seu *efeito pano* semeia o pânico até as bordas do panorama e dispersa o vazio tanto na direção dos olhos de Olímpia quanto na dos de seu gato; se a mão, em última análise, drena a atenção na configuração xale-ramallete, é para desviá-la imediatamente para o gato ao lado: o conjunto do corpo de Olímpia, incluindo xale e ramallete, desempenha o papel de um imenso indicador apontado para um gato que arredonda

seu dorso (ainda um *arco*!) e ergue a cauda. Resta-nos, para enfrentar seu negro olhar, recorrer ao desfile das anunciadas citações.

Começemos por algumas precisões sobre o *efeito pano*, cuja deflagração veio ame-

nizar nossa exposição. Por ocasião da *decolagem* da mão, o que ela deslocaliza, como dissemos, ela o sexualiza, e vice-versa. O *efeito pano* que a acompanha - se não a produz - tem a conotação deste nada: o nada suscitado do sexo feminino. O *nada* desse detalhe (o *detalhe* desse nada) difunde-se, sem cessar de deslizar, alusivo, na superfície. Seria fácil tentarmos mostrá-lo atuando. Eludindo qualquer captação, por ele constrói-se, discretamente, a *illusio* do quadro, no próprio momento em que ele a desconstrói. Estabelece-se na exata medida em que destrói seus fundamentos. Por exemplo: não há dobra do lençol branco que não sugira uma fenda feminina, nem intumescência da roupa de cama (como aquela, horizon-

*A mão de Olímpia
esconde bem o que
mostra e mostra porfiadamente o que esconde.*

tal, que a franja ciliada do xale está roçando) que não evoque o inchaço dos lábios do sexo. Mas cada vez subsiste a dúvida: sexo ou dobra? Jamais a sugestão se fixa em silepse, nenhuma leitura se dá como integralmente dupla. Daí a permanente deslocalização de nossos olhares, sempre desviados para o côncavo vizinho, para tentar assegurar nele a dupla leitura que acaba de falhar ao lado: *perversão* pela qual investimos a superfície do lençol (tornado metáfora da tela), fazendo ali, com isso, a cama do diabo. Se o diabo é duplo, uma dupla leitura se revela diabólica na medida em que não é segura: azucrinada pela dúvida, em seu próprio seio ela se desdobra. A dúvida manifesta-se aqui como máscara suprema: o diabo *é e não é* (em) seus duplos.

Efeito pano: no sentido em que o entende Didi-Huberman (1985, p.44), a quem devemos a noção. Com essas palavras, ele designa um efeito de plano pungente, ou seja, uma capacidade de metamorfose do quadro, localmente, efeito ao mesmo tempo estrutural e fenomenológico, pelo qual o *extensum* do quadro (sua extensão em superfície) faz-se repentinamente *punctum* e ao mesmo tempo *spatium* (profundidade implicada, interna, corporal). No quadro que nos ocupa, efeito pungente na medida em que uma mão nos empunha: o que ela ata, desata-o imediatamente. Barthes (1980), a quem se deve a invenção do *punctum*, já insistia em sua força de expansão metonímica. Vemo-la aqui atuando em toda parte, a começar pelo deslocamento paradigmático da mão para a franja do xale. Seu *efeito de força* combina-se com o *efeito de surpresa* que lhe traz a representação de um indicador que assume forma de estrela. Consequência: para gesto local, efeito global. Como em Grünewald. Com esta diferença: o que a

mão de Olímpia reflete no plano global nada mais é senão a *des-locação* do lugar. *Efeito pano* agravado pelo indicador e pelo sexo, por um sexo posto no index. E é por isso que neste quadro não há nada para se ver. Absolutamente *nada*. A não ser...

A não ser, para *negá-lo*, o próprio universo da representação: uma mulher, flores, um gato, etc., convocados para tomar literalmente o lugar desse nada. Na primeira linha do espaço irrompe nossa mão. Ela faz representação: *re-apresenta o nada*; expõe-se *re (a) apresentando* (à maneira da mulher que ela resume): mas sobretudo, mais insidiosamente, por seu ressaltito tentacular, ela *faz a re (a) apresentação*, isto é, uma *re (a) apresentação* que ela dá como espetáculo (*vorstellung e darstellung*) no instante preciso em que a desfaz: *efeito pano* redobrado por *um efeito polvo rosa*, se nos é permitido condensar com essa fórmula uma frase de Bataille.

Segunda citação anunciada. Em *Madame Edwarda*, Bataille (1956) compara o sexo de sua heroína a trapos. Escreve ele: *Assim os trapos de Edwarda me olhavam, velosos e cor-de-rosa, cheios de vida como um polvo repugnante*. Não nos olham da mesma maneira os *trapos* de Olímpia, como verdadeiros farrapos, quando a mão se desfia na franja ciliada do xale? Feita ao mesmo tempo frangalhos e espetáculo, essa pintura só podia horrorizar os visitantes do Salão. Que o realismo desses *detalhes* não nos iluda, entretanto; o que *faz* a imagem, coagulando a associação mão-franja (para nos atermos sempre ao mesmo exemplo), outra coisa não é senão aquilo que *desfaz* o tecido da representação, desarticula o espaço, desconcerta o espectador: basta avançar em direção ao quadro para verificá-lo. Dispersando o *nada*, o realismo

de Olímpia tem como consequência não situá-la em lugar nenhum.

Em nossa substituição chamativa de **nada** por **negar**, ter-se-á reconhecido a alusão ao fetichismo segundo Freud (1969). Para ele, denegação e fetichismo estão, de fato, coligados. Sua hipótese é, em síntese, esta: quando o homenzinho que até então acreditava que a mulher possuía um pênis descobre acidentalmente que ela não o tem, grande é a sua tentação, ao preço de uma negação da percepção, de *deter* seu olhar imediatamente antes: o último objeto visto no instante que precede a *horrível* descoberta acede com isso à categoria de fetiche. Investindo libidinalmente este - pêlos, anágua, calçado, na maioria das vezes -, assim *determina* ele, ao mesmo tempo, sua conduta sexual para a vida: indexada pela vista, por aquilo que, por meio de um escândalo lógico (o *não* como *sim*), ele *não viu*.

O que decorre desse roteiro, se o relacionarmos com nosso quadro? Quando nosso olhar, tão logo assumido, se desvia de avatar em avatar, quando, por exemplo, ele desliza do xale para o gato, não está essa corrida, verdadeira prova de ciclismo, imitando a impossível busca de um fetiche enfim adequado? Na medida em que fracassa localmente - o que perpetua seu movimento - não está ela assegurando globalmente sua construção? Pois aqui nada retém definitivamente o olhar, nada o fixa - nenhum *detalhe*, uma vez que *Olímpia* só detalha *nada* - nada o faz *parar* a não ser, por um lado, a pintura na materialidade de sua feitura e, por outro, a representação considerada em seu conjunto.

Avancemos em direção ao quadro: o nu se apaga, a nudez da pintura readquire seus direitos, constituindo nosso contraforte: *parada* nas pincela-

das. Recuemos: Olímpia emerge novamente: *parada* imediata, esta vez em face do universo da representação, e isso, mesmo se a composição nos balança *sem parar*, tomados como somos na oscilação metronômica, na deslocalização sem freio ou na deriva sem fim em busca de substitutos para a mão e para o que ela esconde. Se nenhum avatar restitui por si só o fetiche, então toda a representação, em sua própria constituição, funciona como tal. Servindo de escrínio para a mão, ela se torna maciçamente um anteparo para o que não podemos ver. Um anteparo - deve-se ainda precisar - que constantemente se desfaz localmente ou que voa em estilhaços se nos aproximamos demais. O *esquecimento* da parada diante das pinceladas torna-se a condição da parada que ergue o anteparo da representação: nesse refluxo do olhar opera a denegação.

Em semelhante contexto, não será de estranhar que *Olímpia* reproduza, à guisa de *conclusão*, o roteiro que visa a introduzi-la. Pois é exatamente a isso que poderia conduzir-nos a extrema direita do quadro. Ali, sem parecer tocá-lo, com a ponta do pé, ou antes com a extremidade de seu chinelo descalço, Olímpia mostra ao olhar o último avatar de seu sexo; ela aponta, para terminar (levando assim a termo tanto o nu quanto a composição), seu gato levantando a cauda. E leva-nos com isso à beira da derradeira vacilação metronômica do quadro. Mas, antes de nela nos engajarmos, retomemos uma vez mais o percurso que a ela nos encaminha.

O fetichismo figura, certamente, em boa posição na maioria das análises de *Olímpia*. Sempre evocado a propósito dos chinelos dourados, ele muitas vezes também é associado ao bracelete dourado que a jovem mulher porta no

antebraço direito. Faria eco a estes versos de Baudelaire: *A muito amada estava nua, e, conhecendo meu coração, / Ela havia conservado apenas suas jóias sonoras.*¹⁵ Chinelos e bracelete ilustrariam a atração pelo fetichismo. Sem dúvida. Quem o negaria? Mas não deverá o interesse de sua presença ser buscado em razão outra que numa simples ilustração? Não convirá levar em conta também a configuração formal em que eles intervêm? Se o quadro atrai nosso olhar para esses símbolos particularmente manifestos do fetichismo, não nos indicará ele, exatamente por intermédio deles, como se instala o mecanismo que os engendra? *Índices* do fetichismo, funcionam primeiramente como *indicadores* daquilo que se joga entre chinelos e gato, a saber o próprio processo da denegação.

Se o fetichismo se revela para nosso quadro como um *topos* esperado, ninguém, quanto saibamos, teve a idéia de observar quanto a localização dos acessórios que o valorizam é *tópica*: mais que em um lugar, eles assumem papel na estrutura metronômica da composição. Associados pela cor (dourada em ambos os casos), dissociados por suas respectivas situações (um à esquerda, os outros à direita), jogam o jogo do desdobramento, perpetuando a separação em dois, estabelecendo e ao mesmo tempo subscrevendo a lei do dois em separado. *Tática do tique-taque*: para quem os fixa alternadamente, esses acessórios mudam a visão dos membros que adornam, transformam-nos em massa dúctil, maleável ao sabor das passagens do *metrônomo*, oscilando para um lado ou para outro quando se agita seu *balanceiro*: uma massa que se enrola ou se alonga a olhos vistos. Teríamos aí dois estados, duas etapas de um mesmo *órgão*: em posição de dobra (*demasiadamente* pequena) à es-

querda, em posição de alongação (*demasiadamente* grande) à direita. Duas disposições de um mesmo *organismo* sujeito a uma dialética do demasiado pequeno para o demasiado grande, que infla ou diminui, e que se tornou, por essa metamorfose, *organon* da vista: expondo o nu. Na estrita perspectiva desse ir e voltar, as pernas parecem, com efeito, dobrar-se para se unificarem no antebraço portador do bracelete, enquanto, por oposição, esse antebraço parece aumentar e desdobrar-se ao longo das pernas até a extrema ponta do chinelo descalço. A despeito do imobilismo de sua pose, o corpo de Olímpia funciona então figural e fantasmaticamente segundo o regime de um indicador que se recolhe para *apoiar-se* no travesseiro, e a seguir se distende para apontar o gato. Em suma, o corpo inteiro não é mais que um dedo que se estira: sempre sob o império da mão.

Mais um dedo, por conseguinte. Por quê? Com que direito uma tal proliferação digital? Por respeito às leis do imaginário, no caso, a da hipérbole. Um dedo a mais por fidelidade a uma mão em que exorbita o negro olhar do sexo feminino. Com uma vagina que se transforma em dedo de luva (reproduzindo assim a estrutura do olhar, segundo Merleau-Ponty (1945), prefigurando também o *objeto-dardo*, segundo Duchamp), cada dedo da mão de Olímpia constitui uma protuberância e leva-nos finalmente até aquele dedo suplementar que se erige, exilado na borda direita do quadro, sob a forma de cauda do gato: ali essa vagina se exhibe, enfim, devolvida a seus pêlos e a sua treva, uma vagina que nos fixa pelos olhos do gato (quando a cauda se eleva acima deles) com um olhar dirigido a sua ponta, bem como a sua noite. Teríamos ali, orlado nos confins do univer-

so do visível, e quase em posição de *horla*, o análogo de um urro do olhar.¹⁶ Assim como a *vociferação* designa um uso exorbitante da voz, assim poder-se-ia apontar-se aqui um uso exorbitante da vista, da ordem da *visuferação*.¹⁷ Fora da órbita do sexo, por uma vez sua *vista*, acobertada pela mão, indexada em cada um de seus dedos, desviar-se-ia em um rápido *esquerda-direita* para dois extremos: até os olhos de Olímpia, que nos lançam então, como um dardo, - quando sobrevém o ir e voltar do *metrônomo* -, a cauda do gato. Assim, a agudez do olhar que nos é lançado não é local, mas global. Provindo de uma mão ligeiramente descentrada - na qual o *bocal* do sexo se extravasa e se deslocaliza -, ela atingiria seu paroxismo na totalidade do panorama, tendo como índice a cauda do gato. Urro do olhar. Imagina-se facilmente que ele tenha desencadeado, em sua frente, os urros da multidão: vituperação por visuferação, a fim de desafiar um olhar finalmente mais medúscico que malicioso.

Para quem se abandona e se enfuma até o fundo da imagem e até o fim do corpo, para esse espectador dócil, não produzirá Olímpia um efeito de medúsica verdade? *Efeito medusa* que se reforça com uma espécie de *prova pelo polvo*, aquele que, segundo Bataille, nomeamos *polvo rosa*. Além disso, *prova dos nove*: aos oito dedos do *octopus* ordinário acrescentar-se-ia aqui um nono, aquele que, como perigoso suplemento, lhes fornece a cauda do gato, acabando por colocar o quadro sob o signo de *octopussy*.

Perdoem-nos por esses trocadilhos um tanto cambaios. A cavalo sobre duas línguas, eles não têm outra intenção a não ser a de fazer eco à duplicidade da mão de Olímpia, sugerindo ao mesmo tempo que se contem como *dedos que proliferam* todas as linhas

que dela decorrem diretamente. Aos cinco dedos *naturais* acrescentar-se-iam, pois, as duas linhas que delimitam o pulso, bem como aquela que marca a fronteira superior da coxa esquerda. Seria fácil - mas ocioso - mostrar que todas essas linhas funcionam como indicadores: graças a elas, irradia-se o domínio da mão. Contentemo-nos com seguir novamente aquela que procede do auricular para correr no vão das pernas até o chinelo descalço. Sinuosa, nela se insinua a *linha flexuosa* de Leonardo, enquanto ela nos impinge o diabo segundo Filon.

Terceira citação anunciada. No *Tratado da pintura*, Leonardo da Vinci recomenda procurar *em cada objeto a maneira particular com que avança através de toda sua extensão (...) uma linha flexuosa que é como seu eixo gerador*. Inútil redizer: não há em nosso quadro linha mais flexuosa que aquela que corre no meio do corpo e propriamente o engendra, dirigindo-nos através de toda sua extensão pelo desenvolvimento, por ela iniciado, da configuração xale-pernas-ramalhete, quando nela se enxerta a metáfora do sexo. O fato de uma tal linha servir também de indicador e de nos apontar o gato chama nossa quarta citação. O que é o diabo, no dizer de Filon de Alexandria? *A mulher no homem e a enroscadura da serpente no côncavo da mulher*.¹⁸ Se a *enroscadura da serpente* consegue enrodilhar-se no côncavo das pernas - e não é isso uma evidência? -, então o diabo participa intimamente do processo da figura, do engendramento de Olímpia em sua dupla instância, formal e fêmea. Não esqueçamos, no entanto, a primeira parte da afirmação de Filon: o diabo seria a mulher no homem. Nosso quadro não está confirmando isso? O que nos mostra, com efeito, *sua linha serpentina*? Um gato cuja cauda tam-

bém serpenteia. Em outras palavras, uma ereção masculina submetida a um meandro bem feminino: o emblema do homem corrigido pela mulher, diabolizado por ela. Quando da desastrosa recepção do quadro, as caricaturas para escarnecê-lo exageravam o comprimento dessa cauda. Na maioria das vezes erigiam-na rígida como um *I*. Não era um erro? O escândalo, longe de se dever unicamente à evocação do fálus, não provinha da exibição de um fálus que ondula no feminino? Insuportável: infalivelmente visto como *a mulher no homem* e obra do diabo.

Terminemos. Não dispomos do-ravante de todos os elementos necessários para apreciar a complexidade da *conclusão* do quadro? Retornemos aos pés de Olímpia. A seus chinelos. Engajemo-nos na última oscilação para a qual eles nos convidam. Até aqui somente mencionamos, como indicador, aquele que está semidescalço, mas, na verdade, *dois* chinelos - a verdade, neste quadro, avançaria sempre mascarada pelo *dois*? -, dois chinelos nos apontam o gato; dois chinelos que, para tanto, formam um ângulo. Desdobrados em leque, eles abarcam então, na abertura de seu compasso, a totalidade do gato. Um nos conduz exatamente até abaixo das patas, o outro, até acima da cauda. Assim sendo, a mão de Olímpia, seu corpo, a *linha flexuosa* de suas pernas e a *obra do diabo* nos induzem para um indicador cuja ponta se desdobra em forquilha: para abrir a área de uma última oscilação que se efetua de baixo para cima, varrendo o corpo do gato, última *batida do metrônomo* na qual se encadeia o *olhar* lançado por Olímpia. Última armadilha na qual se repete a primeira, aquela que enforma toda a composição, alternando mulheres e flores, cabeças e pirâmides. Uma vez mais, o que vemos? O corpo

do gato que se estira, sua cauda que se erige, a mulher que nele se enxerta, a olhadela do sexo, enfim; em suma, a própria visuferação em ação. A última oscilação leva-nos a olhar aquilo que não podemos ver, de onde nosso olhar só pode refluir para uma *parada* nos chinelos promovidos à categoria de fetiches. No entanto, se, com esses, o emblema do fetichismo irrompe no palco da representação, não terá sido seu roteiro, incluída a denegação, que ditou até os movimentos de nossos olhares?

O que fizemos desde que começamos a observar este quadro? Passamos de uma oscilação que se efetua da esquerda para a direita (ou inversamente) num eixo horizontal para uma última oscilação que se efetua de baixo para cima (ou inversamente) num eixo vertical. Se as oscilações que atraem nossos olhares valem para os movimentos da cabeça a elas associados e que talvez as acompanhem realmente, então, na básica da oscilação horizontal para a última oscilação vertical, trocamos o gesto convencional da *negação* (ao menos no Ocidente) pelo do *assentimento*. Fazendo com que se sucedam, nós os permutamos. Associamos assim dois movimentos da cabeça que se contradizem. Invertendo o eixo de seu desenrolar,¹⁹ retomamos a dinâmica de um no outro, tomamo-los um pelo outro. Em outras palavras, reproduzimos o *roteiro da denegação*, uma vez que renovamos seu escândalo lógico: propor o *não* (que funciona na oscilação horizontal) como *sim* (tal como ele se afirma verticalmente na última oscilação).

Será razoável procurar a razão de todas essas oscilações até na razão dos gestos?²⁰ Talvez não. Por isso, arriscamos a seguinte hipótese, não sem *receio e tremor*, consciente de estarmos desencadeando uma tempestade de críticas por nossas imprudências meto-

dológicas: o pára-raios anunciado para ser exaustivo encontraria aqui seu primeiro emprego: ser persuasivo. À parte qualquer brincadeira, nossa hipótese se impôs, talvez até a desrazão, na *lógica* interna da composição de *Olímpia*: sob o domínio de sua mão, o encanto de seu gato. Quanto a nossa posição nos debates, sobre o lugar do quadro na modernidade, no modernismo e após, ela decorre de nossas análises e coincide com a *questão do modelo*. Nós a anunciávamos no início da exposição como conclusão: eis chegado o momento de formulá-la.

Ignora-se se Baudelaire (1954, p.883) pôde contemplar *Olímpia* em 1864, antes de partir para a Bélgica, de onde só deveria retornar para ser hospitalizado e depois morrer. Imagina-se que o quadro o teria satisfeito plenamente: por sua conformidade com a *modernidade*, tal como ele a entendia. Lembremos brevemente que ele quase não via oposição entre *o transitório*, *o fugitivo*, *o contingente*, *metade da arte*, e *a outra metade*, *o eterno* e *o imutável*. Cada obra *moderna* devia encarná-los. E mostra-se outra coisa aqui? Pelo jogo combinado da oscilação, da denegação, da deslocação, do dois em separado e da separação em dois, da força do efeito pano conjugado com a surpresa de um gesto de indicação que difunde em forma de estrela sua deflagração, Manet nos faz ver um quadro no qual, a despeito das aparências, não há nada para se ver, a não ser um *fulgor* (deslumbrante na irresolução figural da flor), um fulgor que nos salpica (com suas pinceladas, por pouco que nos aproximemos), um fulgor que acerta o alvo em cada toque, *pois cintila bem próximo a Vênus*, em eco (em *ex-aequo* visual) do *afro* onde nasce *Afrodite*, em suma, um fulgor que nos salpica com a espuma da qual surge

Vênus: atual e inatual. Quando *Olímpia* luta para surgir e se manter no visível, neste quadro, a espuma dos dias, ou seja, o transitório no qual Victorine Meurent posa como prostituta do Segundo Império, assimila-se à espuma de sempre, aquela em que Vênus imerge para emergir, numa epifania conquistada sobre um desaparecimento sem cessar repellido, como o precisa o adjetivo que a qualifica: anadiômene. *Olímpia* lembra-nos que toda Vênus, mesmo venal, ergue-se sobre o fundo desta venustidade em vias de aparecimento conquistada na luta. O desafio de Manet terá sido, portanto, para além de Goya, Velázquez ou Ticiano, não recapitular a história da arte, mas reatar laços com uma de suas origens míticas: a *Vênus anadiômene* pintada por Apeles no fim de sua vida. Seu desafio terá sido tomar como modelo inconsciente esse quadro perdido, rivalizar com a obra-prima que obsedou a Antigüidade, medir-se com o último quadro de Apeles tal como ele nos interpela do fundo das idades e das águas.²¹ Assim, sua *Olímpia* tomaria lugar menos numa história que numa competição: um espaço de desafio que cresce no fio dos séculos, mas continua regido pelo *agon*, um espaço de luta reintroduzido na própria estrutura do quadro. Esse princípio agonístico abre-o à modernidade. Com efeito, a mão de *Olímpia* (incluindo o *dedo* do gato), quando exorbita, aponta-nos sua parte sempre renovada de futuro (o instante atual em que, a exemplo do ramalhete de pinceladas, ela nos salta ao rosto), porque faz surgir o mais remoto no passado: o modelo também visado por Apeles, modelo anadiômene por excelência. Executando uma *contenção de memória ressurrecionista* (para retomar um termo que Baudelaire (1954, p.896) emprega ao analisar a modernidade em Constantin Guys),

Olímpia faz mais que recitar o passado, ela ressuscita para a eternidade do presente a lembrança mais premente, isto é, a mais arcaica.

Se seguimos agora a deriva de uma certa vulgata greenbergiana, aquela que nestes últimos tempos identificava facilmente o modernismo a um empreendimento de purificação, e até de redução, para ancorar cada arte em seu domínio de competência, se, na linha reta desse eixo, o modernismo na pintura pôde comparar-se a uma marcha para seu grau zero, então o desafio de *Olímpia* terá sido, por antecipação, o de mostrar-nos que não há somente um único grau zero possível. Reduzindo *Olímpia* a *O*, em outras palavras, me-

nos a zero do que a sua inicial ou àquilo que a inicia, à forma redonda do sexo que produz círculos na água e depois emulsão na pintura, Manet lembra-nos que o grau zero da pintura poderia também ser isto: um fulgor. Que cintila como piscar de olho de *Olímpia* na saca e ressaca de nossas investidas. Um fulgor: nada ou quase nada. Mas ele é suficiente para fazer a multidão explodir, pois atrai o raio. Segundo e último emprego do último instrumento da panóplia que desenrolamos no início: eis nosso quadro promovido à categoria de *pára-raios*.³⁶ No lugar em que se encontra, ele é a reunião *viva* (como o provam os gritos do público, hoje ainda), do espaço e do tempo: atrai o raio do momento.

Figura 1 - Titan. (Vênus de Urbino).

Figura 2 - Zoffany. *A Tribuna dos Ofícios*, 1772-78 (detalhe). Londres, Coleção Real.

Figura 3 - Manet. *Olimpia*, 1863.

Figura 4 - Grunewald. São João Batista (detalhe).

Figura 5 - Grünewald. Ressureição.

NOTAS

¹ Sobre a importância desse movimento, lembremos a posição de Klee: *A obra de arte nasce do movimento, ela própria é movimento fixado, e se vê no movimento (músculos dos olhos)*. (*Credo du créateur*, in: *Théorie de l'art moderne*. Paris: Gonthier, trad. P. H. Gonthier, col. Médiations, 1964, p. 38). Compartilhamos esse *credo*. Para (fazer) sentir esse movimento, como proceder senão: 1) entrando em seu *campo*, e 2) *mobilizando* todos os recursos da escritura? Não discutiremos aqui as dificuldades epistemológicas que tal procedimento encontra. Pretendemos aplicá-lo. Entretanto, é possível uma comparação com a psicanálise. A exemplo desta, trata-se, para o sujeito, de entrar no campo do *episteme*, enquanto o cientista só procura retirar-se dele para colocá-lo à distância. Nosso objetivo é duplo: à elaboração e ao *conhecimento* dos conceitos operatórios acresce o *reconhecimento* do campo.

² BATAILLE, p.62: (...) o texto é **apagado** pelo quadro. **E o que o quadro significa não é o texto, mas o apagamento**. (Grifado por Bataille).

³ Sobre o gesto e o gesto pintado, ver (entre outros): ARASSE, Daniel. *L'index de Michel-Ange*, na revista *Communications*, nº 34, 1981, p. 8 e ss.; KRAUSS, Rosalind. *Notes sur l'index*, na revista *Macula*, nº 5/6, 1979, p.165-175; KRISTEVA, Julia. "Le geste, pratique ou communication?", in: *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, col. Points, 1978, cap. 2, p. 29-51; LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971, p. 33-40.

⁴ Retomamos, em substância, Lyotard.

⁵ *É necessário que Ele cresça*.

⁶ Entre Maria lacrimosa e Madalena ajoelhada inscreve-se uma distância; no movimento de seu gesto compartilhado, ela constitui o *espaçamento originário* do qual falávamos acima, instituindo o próprio ajoelhar como gesto de indicação que mostra Cristo.

⁷ A exposição atual dos painéis no Museu de Unterlinden, em Colmar, impede essa manipulação, mas é possível efetuá-la na maquete fotográfica vendida pelo museu, que reconstitui o retábulo em seu estado original.

⁸ Aqui a composição *se assegura de que tudo é bem compreendido*. Estamos no âmbito daquilo que o lingüista Austin chama *the securing of uptake*, isto é, uma das condições necessárias para a realização de um ato ilocucionário; cf. AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 2. ed. 1975, p. 116; para uma discussão desse conceito, ver RECANATI, François. *La transparence et l'énonciation*. Paris: Seuil, 1979, p. 179.

⁹ DUCHAMP, Marcel. *Objet-dard*. New York: 1951. Gesso galvanizado com incrustação de um filete de chubo, 7,5x20,1x6 cm. Glosou-se muito (especialmente Arturo SCHWARZ) o caráter fálico desse objeto. Não esqueçamos que ele evoca também uma marca interna do sexo feminino (ao passo que *a folha de parreira fêmea* propõe uma marca externa dele). Além de uma complementaridade entre os dois sexos, sem dúvida deve-se ver nisso uma reflexão sobre a reversibilidade de um mesmo órgão, bem próxima da estrutura de dedo de luva que caracteriza a visão segundo MERLEAU-PONTY. N. T.: Deve-se fazer aqui uma observação em relação à ironia do título deste trabalho de Duchamp. A sonoridade das palavras em francês é exatamente a mesma: *objet-d'art* (objeto de arte) e *objet-dard* (objeto-dardo).

¹⁰ *É necessário que Ele cresça; quanto a mim, eu devo diminuir*.

¹¹ Sobre a captura do espectador e, de modo mais geral, sobre o análogo do dispositivo da enunciação na pintura, tomamos a liberdade de remeter à nossa obra: *Y et K. Essai sur la peinture au risque de la lettre*. Paris: Méridiens - Klincksieck, 1989. Mencionamos também o notável artigo de Edmond COUCHOT, *Résonance, la condition d'intelligibilité de l'image* (na revista *Littérature*, nº 87, out. 1992), no qual, bem próximo da noção de *tempo lingüístico* destacada anteriormente por BENVENISTE, ele procura constituir a noção de um *presente axial compartilhado*; este constitui-se aqui, a nosso ver, no eixo da antimetábole que descrevemos.

¹² Ver acima a nota 11.

¹³ Ver acima a nota 11 e a noção de *presente axial compartilhado* de COUCHOT.

¹⁴ Remetemos à *différance* segundo DERRIDA, em *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit, 1972. Nem à palavra, nem ao conceito, mas à liberdade tomada por DERRIDA em relação à ortografia, a fim de abarcar os dois sentidos do latim *differre*: adiar para mais tarde [diferimento] e distinguir-se [diferença], para dar conta, aqui, do movimento que produz de maneira regulada qualquer sistema de diferenças, espaçando os diferentes [distintos] (e as diferenças [divergências]), espaçando e temporizando a presença originariamente.

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Pléiade, 1954, p. 217. Trata-se dos dois primeiros versos do poema "Les bijoux", na coletânea "Les épaves" (1866), ou seja, as peças condenadas retiradas de *Les fleurs du mal*.

¹⁶ Na obra de MAUPASSANT *Le horla* (1887), esse termo designa aquele que está *fora daqui*, fora deste mundo e de sua leis, mas cuja presença se impõe ao protagonista da narrativa a ponto de torná-lo seu escravo.

¹⁷ Sobre essa visuferação, ver CLAIR, Jean, no artigo *La pointe à l'oeil*, in: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Pompidou, 1983, nº 11, p. 79.

¹⁸ Ver TEYSSÉDRE, Bernard. *Naissance du diable* (cf. acima, nota 15), prólogo: *Philon, la femme et le serpent*, p. 9-38.

¹⁹ Entre a oscilação horizontal e a oscilação vertical toma lugar uma oscilação intermediária, oblíqua, cujo leque se desenrola a partir da ponta do xale logo abaixo dos chinelos. Os eixos desse leque são os seguintes: as linhas das pernas, as bordas do ramalhete e, enfim, a borda direita quase vertical do vestido rosa da serva. Essa oscilação leva-nos para aquela queda abrupta do vestido, de onde, em cascata, o olhar desce inelutavelmente em direção ao gato.

²⁰ Também procuramos alhures, precedentemente. Remetemos a nosso livro *Y et K* (cf. acima, nota 11).

²¹ Ver REINACH, Adolphe. *Le Recueil Milliet*. Paris: Macula, 1985. Ver também DIDI-HUBERMAN, Georges. *La couleur d'écume ou le paradoxe d'Apele*, artigo na revista *Critique*, nº 469-470, 1986, p. 606-629.

²² No artigo *Georges Duthuit ou l'apologie de la médiation*, na revista *Critique*, nº 121, jun. 1957, Pierre SCHNEIDER introduz uma distinção entre a *arte-pára-vento* (que serve para proteger do vento, das intempéries, em suma, da morte, e cujo destino é o museu, conforme uma definição da arte à Malraux: como antidesestino) e a *arte-pára-raios* (a qual, pelo contrário, atrai as intempéries e o raio).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARASSE, Daniel. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1992.

BARTHES, Roland. *La chambre claire*; note sur la photographie. Paris: Cahiers du Cinéma, 1980.

BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda*. Paris: Pauvert, 1956.

———. *Manet*. Geneve: Skira, 1983.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1954.

CHAR, René. *Oeuvres complètes*. Paris: Pléiade, 1983.

CLAIR, Jean. *La pointe à l'oeil*. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, n. 11, p. 79, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La couleur d'écume ou le paradoxe d'Apele*. *Critique*, n. 469-470, p. 606-629, 1986.

- . *La peinture incarnée*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- FREUD, Sigmund. *La vie sexuelle*. Paris: P. U. F., 1969.
- LEIRIS, Michel. *Le ruban au con d'Olympia*. Paris: Gallimard, 1981.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945.
- REINACH, Adolphe. *Le recueil milliet*. Paris: Macula, 1985.
- TEYSSÉDRE, Bernard. *Naissance du diable et le diable et l'enfer*. Paris: Albin Michel, 1985.
- VERNANT, Jean-Pierre. De la présentation de l'invisible à l'imitation de l'apparence. In: *Image et signification*. Paris: La Documentations Française, 1983.

Olímpia e a questão do modelo. Apresentado no Seminário *História da crítica, crítica da história*, realizado na PUC de Santiago do Chile em abril de 1993. Traduzido do francês por Ignacio Antonio Neis (UFRGS) e Sergio Israel Levemfous (UFRGS).

JEAN LANCRI: Doutor de Estado, artista plástico e professor na Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, no Departamento de Artes Plásticas e Ciências da Arte, que dirigiu de 1985 a 1988. Atualmente dirige o Centro de Pesquisas em Artes Plásticas na Universidade.