

Georges Didi-Huberman*

Pensar inclinado

Nenhum dispositivo visual significa por si mesmo. As visões a partir do alto (por exemplo, panoramas, mapas, fotografias aéreas, filmagens verticais de cinema) não poderiam ser reunidas em nenhum caso sob o verbete ou a unidade de uma só rubrica de dicionário iconográfico. Apreender uma forma de visão depende totalmente de *sobre o quê* se focaliza, de *por que* é escolhida, de *como* é utilizada e de *para quê* é feita. Há muitas maneiras de ver as coisas do alto, às vezes contraditórias e que geram tensão entre si, e esse mesmo raciocínio vale para toda forma de visão designada abusivamente sob a categoria uniforme demais e geral de *perspectiva*. Posso ver do alto porque sobrevoou ou porque pairou e, nesse momento, o que vejo – a paisagem lá embaixo – desfila ao longe, tranquila; dessa maneira, a altura (o olhar a partir do alto) acaba me dando essa espécie de satisfação ora esteticamente flutuante, ora moralmente todo-poderosa, a impressão de *dominar o campo* como uma gai-vota sobrevoa as ondas ou, às vezes, como um general domina seu mapa de estado-maior. Mas posso, também, perceber que, se estivesse caindo de um avião e meu paraquedas se recusasse a abrir, o que veria do alto ganharia

um sentido muito diferente: o de um *campo de perigo* por excelência. O que se vê do alto pode se abrir beatificamente ou, pelo contrário, se comprimir até o terror mortal. Sobrevoou maníaco para vigiar, conquistar ou bombardear: como o aviador que destruiu Hiroshima sem ver nada com exatidão – quero dizer, nada, à altura de sua visão, daquilo e daqueles que destruía, tão alto estava no céu. Deslizamento simétrico que induz o sentimento depressivo de cair, de despencar, como Ícaro teve de experimentar quando o sentimento do sobrevoou maníaco passou, pois a cera começou a derreter. Ora, essa prova não é o que configura algumas das nossas experiências do mundo real, como as do mundo de nossas imagens, as do sonho ou as da arte, por exemplo?

Ver do alto: que prazer! Bem confortável no meu penhasco, meu promontório, minha planície, meu terraço, minha varanda, meu belvedere, disponho de fato de um *bel vedere* por excelência: o mar é todo meu até o horizonte e experimento a grandiosidade da natureza sem nenhum risco de me afogar, já que tudo para mim são potências formais para contemplar.

Mas que angústia, também, se me encontrasse encurralado em uma greta do penhasco,

* Filósofo, historiador, crítico de arte e professor da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Paris.



entre o céu e o mar, com a espuma rugindo abaixo, as rochas negras e ameaçadoras, e eu, presa da vertigem e do pânico, diante da possibilidade aberta –hiente– de que o que vejo de cima venha, por acidente de frouxidão, me engolir e me destruir em suas terríveis *potências materiais*! Quando estava no alto, *dominava*. E agora eis-me aqui, cruelmente pendurado: continua a ser ver do alto, mas não é de nenhum modo a mesma experiência.

Ver do alto se dissocia, então, não somente em prazer e angústia, mas também em poder e desamparo. Os amos absolutos se mostram bem no alto e abarcam, abraçam, o mundo de baixo, com o olhar firme; as pessoas humildes quando estão empoleiradas, encarapitadas, ou encurraladas nas alturas, têm vertigem ou são atacadas pela vergonha. Mussolini conclama e goza das alturas da sua varanda, Harry Langdon treme comicamente de medo e gostaria de fugir do alto do seu andaime. Ver de cima é estar no *topo*. Mas pode ser também estar *sobre a crista*: no “pico de um desastre”, como diz tão bem Georges Bataille (1939-1944/1973a, p. 241) em um texto crucificado entre o soberano e o frágil. É tomar impulso ou se arriscar a cair. É se elevar ao pináculo ou ficar pendurado (no andaime ou cada falso) e, portanto, já estar perdido.

Levando em consideração que a palavra *teoria* vem de um verbo grego que denota o exercício do olhar (assistir a um espetáculo, contemplar, observar, examinar atentamente), podemos nos perguntar o que implica a visão a partir do alto, com sua dialética de topos e cristas, de dominações e desastres, para o exercício do pensamento em si enquanto *olhar sobre* o mundo. E aí se divide o mundo filosófico em duas populações bem diferentes (e é possível que eu tenha que carregar um pouco nas tintas). Por um lado, há os que pretendem ver *tudo de cima* (não digo “a partir de cima”). Como nos inclinamos diante dos potentados murmurando “Alteza” ou “Excelência”, eles querem ser considerados eminências (mesmo que sejam “pardas”, é claro). Tal como aqueles que têm poder sobre os assuntos humanos, eles têm –ou gostariam de ter– o “pensamento dominante” sobre as ideias humanas. Eles se pretendem o orgulho do *conceito*. Terão, então, o conceito *altivo*. Esgrimem frequentemente a palavra *transcendência*. Estão convencidos de que o In-

teligível é algorítmico, puro, elevado, e que só é formulado se livre de todas as impurezas que arrasta com ele nosso pobre mundo sensível. Esses professores de pureza, que falam a partir da sua cátedra, só pensam para olhar melhor, a partir do alto, aquilo de que falam (e aqueles para quem falam): como modo de humilhar – no sentido etimológico do *húmus*– tudo o que eles pensam a partir da sua linguagem superior ou aérea. Instalam-se permanentemente acima do que pensam, como o fotógrafo militarista Eugene O. Goldbeck, que se posicionava sobre uma grua, muito acima da pequena tropa, para captar melhor o “corpo do exército” como um conjunto heráldico, impessoal e ideal.

Por outro lado, há os que aceitam inclinar-se para ver e pensar melhor. Ao se inclinarem, abandonam seu poleiro. Têm o conceito mais humilde e mais arriscado. Seu olhar do alto se torna movimento de aproximação e tato. Só escalam os declives do Etna para mergulhar melhor em sua lava fervente, como Bataille no “pico do desastre” recordava, seguindo Nietzsche, e como Nietzsche havia recordado a partir do exemplo de Empédocles (1939-1944/1973a, pp. 286-287). Esses pensadores aceitam, pois, descer ao que Gilles Deleuze chamou de “planos de imanência”. Apostam em tornar inteligível a própria experiência sensível. Só pensam para se aproximar melhor (quaisquer que sejam os riscos para a pureza do conceito) do que querem pensar, para devolver sua dignidade às coisas mais baixas, às mais humildes e às mais materiais. Mantêm-se somente um instante por cima do que pensam, como Francisco de Goya quando se dobrava sobre as pranchetas de trabalho para gravar *Los caprichos*, até quase se afundar sobre a sua mesa e deixar que ressurgissem, por trás da sua própria cabeça obstinada de inquietações, os famosos “monstros da razão” da prancha 43.

*

A *vista a partir do alto* é realçada, liberta-se para ver melhor: estabelece o afastamento necessário a toda visão em uma postura de retrocesso constante que lhe confere seu próprio domínio. Assim, deixa o observado abaixo, livre do olho que olha. A vista abarcante –como

poderíamos denominá-la– se inclina, ao contrário, para ver melhor: dialetiza e estraga o próprio afastamento. E assim deixa que o observado suba *ao* olho, quaisquer que sejam os riscos ou contragolpes correspondentes. Na vista dominante, o mundo aparece na distância do *inalcançável* definitivo, o que tem como virtude possível a explicitação das coisas, que é um *saber* puro, um saber não contaminado. Na visão abarcante, o mundo aparece, pelo contrário, segundo uma *distância invertida*, uma distância em movimento de vaivém capaz de nos tornar sensíveis a tudo o que a vista de baixo puder colocar ao *alcance* da vista de cima: aqui nada é definitivo, o *não saber* participa, desde então, desse outro banquete do olhar. Se houvesse um debate entre os dois tipos de visões, seria para saber se, para saber melhor, é necessário se afastar sempre, ou se, pelo contrário, é desejável se aproximar com o risco de, então, tocar o objeto do saber; ou seja, deixar-se aprisionar nas seduições, nas ilusões, nos meandros ou nos miasmas do “abaixo sensível” (expressão imaginada a partir do modelo do “baixo materialismo”, segundo Bataille). Mas o que acontece exatamente quando se deixa que *o que está abaixo* (e que poderíamos nos contentar em olhar do alto sem mudar de posição) *suba até nós*, até nosso olhar e nosso pensamento?

*

Em uma página célebre de *Em busca do tempo perdido*, Marcel Proust deu a descrição extraordinária (por sua simplicidade e fineza) de uma experiência assim, da *ascensão das coisas* no próprio coração de uma visão do alto. É um simples momento de mal-estar; não é verdadeiramente uma queda, mas sim um cristal de tempo em que seu *corpo se inclina* e, muito rapidamente, também seu pensamento, sob o efeito de uma emoção imprevista. O instante descrito corresponde, segundo ele diz, a uma “comoção de toda a sua pessoa”. É noite. Ele se sente atacado por uma “crise de fadiga” (estranho conceito se pensarmos, mas muito pertinente se nos referimos à sua dimensão

psíquica). É o momento em que ele se inclina, simplesmente, para tirar os sapatos:

...procurando dominar meu sofrimento, curvei-me com lentidão e prudência para descalçar-me. Mas, mal havia tocado o primeiro botão de minha botina, meu peito inflou-se, cheio de uma presença desconhecida e divina, soluços me sacudiram, lágrimas brotaram de meus olhos!... (Proust, 1921/2014, pp. 191-192).

O que acontece, então? O narrador tem uma visão dos seus sapatos, do alto. Nada mais trivial, mais neutro e objetivo, sem dúvida. Mas no momento em que estende seus dedos a eles, *no momento em que toca, seu próprio gesto de se inclinar* lhe devolve de forma brutal, contragolpe inesperado, algo que então chama (por falta de um nome melhor) de “presença desconhecida”, que *vem tocar seu olhar* até cobrir seus olhos (e, portanto, sua visão) de lágrimas.

É assim que uma visão abarcante (uma visão carregada de emoções, de lágrimas e de sensações táteis) emerge, a partir da banal visão do alto que o narrador tinha de suas botas, em uma noite de grande fadiga. Ora, é o *gesto de se inclinar* que desencadeia esse acontecimento, e é uma *memória* o que esse gesto vai terminar por elevar, de algum modo. A lembrança –involuntária– que então surgiu foi a da sua avó, morta alguns meses antes.

Lembrança cuja agudeza, nesse preciso momento, faz com que Proust escreva algumas linhas magníficas sobre o desejo incluído em toda memória e sobre o *anacronismo* desse fenômeno:

Acabava de perceber, em minha memória, inclinado sobre o meu cansaço, o rosto terno, preocupado e decepcionado de minha avó, tal como ela estivera naquela primeira noite da chegada; (...) minha avó verdadeira, cuja realidade viva eu tornava a encontrar pela primeira vez, numa recordação voluntária e completa, desde que ela tivera um ataque nos Campos Elíseos. Essa realidade não existe para nós enquanto não foi recriada pelo nosso pensamento (sem isso, os homens que estiveram empenhados numa batalha gigantesca seriam todos grandes poetas épicos); e assim, num desejo louco de precipitar-me em seus braços, não era senão naquele instante – mais de um ano após o seu enterro, devido a esse

1. N.T.: Todos os fragmentos de *Em busca do tempo perdido* aqui citados têm tradução de Mario Quintana; Proust, M. (2014). Sodoma e Gomorra. In M. Quintana (Trad.), *Em busca do tempo perdido* (Vol. 4). São Paulo: Globo (Trabalho original publicado em 1921)

anacronismo que tantas vezes impede o calendário dos fatos de coincidir com o dos sentimentos – que eu acabava de saber que ela estava morta. (Proust, 1921/2014, p. 192).

Essa única experiência, ainda tão breve e passageira que seja, aparece imediatamente como a trança ou o encontro de três movimentos fundamentais incluídos, digamos, no único gesto de se inclinar.

Como todo sintoma (palavra que denota, etimologicamente, o movimento de *cair com*), esse acontecimento é ao mesmo tempo brilhante (cristalino como uma mônada) e complexo, ou melhor, “implexo”, “*implexe*” (estratificado como uma montagem). Ao se inclinar sobre suas botas, o narrador as vê, sem dúvida, tal como são exatamente, um simples artigo de vestimenta em couro para uma parte do corpo. Mas, ao esboçar o gesto de se despir, faz com que *apareça* algo muito maior do que a sua nudez corporal. Ao se inclinar, ele se desnuda psiquicamente. E, primeiro, inclina-se para *saber mais*, saber algo que, até esse momento, permaneceu obscuro para ele. Trata-se de um saber paradoxal, sem dúvida, porque tecido de “comoção” e de lágrimas nos olhos: “Acabava de saber que estava morta”. Saber radical, também, porque é um saber de uma desapareição: “... ao senti-la pela primeira vez, viva, verdadeira, enchendo meu coração até afogá-lo, reencontrando-a enfim, eu acabava de saber que a tinha perdido para sempre” (Proust, 1921/2014, p. 194).

Por que esse saber é paradoxal? Porque ele articula os próprios paradoxos do segundo elemento dessa experiência: quero destacar o fato crucial de que o narrador se inclina aqui sem querer, “para” *relembrar melhor*. E Proust registra, com uma precisão terrível, a dialética de um ato assim, remanescente, onde convivem *destruição* (“o nada”, escreve) e sobrevivência:

Perdida para sempre; não podia compreender e me exercitava em sofrer a dor dessa contradição: de um lado, uma existência, uma ternura, sobreviventes em mim tais como as tinha conhecido, isto é, feitas para mim, um amor em que tudo de tal modo achava em mim o seu complemento, a sua finalidade, a sua constante direção, (...); e por outro lado, logo que eu revivera essa felicidade como presente, senti-la atravessada pela certeza que se lançava, como uma dor física de repetição, de um nada que tinha apagado a mi-

nha imagem daquela ternura, destruído aquela existência (...)(Proust, 1921/2014, p. 194).

O terceiro elemento dessa experiência emerge do fundo da contradição entre “nada” e “sobrevivência”. Como essa contradição faz parte também do gesto efetuado, o narrador compreende logo que ele se inclinou *para sentir mais a dor* da lembrança da morta amada: “(...) Me exercitava em sofrer a dor dessa contradição”, escreve. E algumas linhas depois:

Mas jamais poderia apagar aquela contração de sua face, e aquela dor de seu coração, ou antes, do meu coração; pois como os mortos não mais existem a não ser em nós, é em nós mesmos que batemos sem trégua quando nos obstinamos em recordar os golpes que lhes assentamos. Por mais cruéis que fossem essas dores, eu ligava-me a elas com todas as minhas forças, pois bem sentia que eram o efeito da lembrança de minha avó, a prova de que essa lembrança que eu tinha estava bem presente em mim. Sentia que não a evocava verdadeiramente senão pela dor e desejaria que se aprofundassem ainda mais em mim aqueles pregos que fixavam a sua memória. Não procurava tornar o sofrimento mais suave, embelezá-lo, fingir que minha avó estivesse apenas ausente e momentaneamente invisível, dirigindo à sua fotografia (a que Saint-Loup tirara e que eu tinha comigo) palavras e súplicas como a um ente separado de nós mas que, permanecendo individual, nos conhece e a nós continua ligado por indissolúvel harmonia. Nunca o fiz, pois não só me empenhava em sofrer, como em respeitar a originalidade de minha dor tal como a sentira de súbito e sem querer; e eu queria continuar a senti-la, seguindo as suas próprias leis, de cada vez em que voltava essa contradição tão estranha da sobrevivência e do nada, entrecruzados em mim. Essa impressão dolorosa e incompreensível atualmente, não sabia eu por certo se haveria de arrancar-lhe um pouco de verdade alguma vez, mas sabia que se pudesse algum dia extrair-lhe esse pouco de verdade, só poderia ser dela, tão particular, tão espontânea, que não a traçara a minha inteligência nem a atenuara a minha pusilanimidade, mas que a própria morte, a brusca revelação da morte, como um raio, tinha cavado em mim um duplo e misterioso sulco, segundo um gráfico sobrenatural e inumano. (Proust, 1921/2014, pp. 195-196).

*

Inclinar-se, então: para saber melhor, para lembrar melhor, para sentir mais dor. Por que sentir mais dor? Porque a dor é o fiel de uma balança em que convivem, na memória dos seres perdidos, o nada e a sobrevivência. Proust

forja uma imagem ainda mais crua: é o prego que atravessa nossa alma e que reforça, sobre o grande plano do nada, as capas erráticas da sobrevivência. É por isso que, falando dos seus sofrimentos, o narrador pode afirmar que “se aferra a eles com todas as suas forças”, porque sem dor não haveria para ele memória viva. Mas por que *sentir mais dor*? Para “respeitar a originalidade do sofrimento” sem se comprometer em “embelezá-lo” ou “suavizá-lo”, e para “extrair dele um pouco de verdade” pelo viés de uma sismografia dos seus “duplos e misteriosos sulcos”, como forma de situar a própria escrita como um ato de respeito ao jogo cruel da memória, esse jogo incessante da destruição (“nada”) e do indestrutível (“sobrevivências”).

Mas não é tudo. Nas dobras dessa construção admirável e rigorosa, Proust insere, aqui e ali, a indicação de um motivo, uma imagem onde tudo termina por convergir, de tal modo que, de *motivo*, parece se transformar, desde o começo, em elemento *motor* da própria experiência e de todo o relato. Inclinar-se converte-se em pensar, mas o próprio pensamento torna-se gesto de se inclinar, como se, de linha em linha, o gesto houvesse buscado, de forma obstinada, voltar ao gesto. Tal é a força poética do texto proustiano: constrói-se inteiramente sobre uma *rima de gestos* da qual toda visão e todo pensamento são dependentes.

Então, retomando: o primeiro verso desse poema seria o ato de se inclinar trivialmente em direção às suas botas para se descalçar: “(...) curvei-me com lentidão” (Proust, 1921/2014, p. 191), e é então –segundo verso– que a “presença desconhecida” se eleva e que as lágrimas escorrem dos olhos que olhavam de cima até o chão, com todo o corpo do narrador ainda “inclinado sobre o meu cansaço” (Proust, 1921/2014, p. 192).

No terceiro verso, surge uma sensação de “desespero”, em que o narrador compreende imediatamente que recolhe, através dos arcanos da sua memória involuntária, algo antigo e fundamental. Desespero: outra forma de sentir-se cair. Pior: uma maneira de se sentir abandonado, jogado sozinho no mundo. No quarto verso lutam “o nada” e “a sobrevi-

vência” em uma dor configurada através, diz Proust, de um “desejo louco” de se jogar nos braços de sua avó.

Compreendemos agora que *dor* e *desejo*, *desespero* e *ternura* eram já indissociáveis no único gesto de se inclinar. E por quê? O último verso desse pequeno poema virtual nos explica: no gesto de se inclinar, o narrador adere ao minuto em que avó se inclinara para ele (Proust, 1921/2014, p.193). E de tal maneira que, diz ele: “Eu já não era senão aquela criatura que buscava refugiar-se nos braços de sua avó”, e é ao *rosto inclinado* do ser amado –do ser perdido– que Proust terminará se dirigindo em pensamento, enquanto, sempre inclinado ele mesmo em direção ao chão, invoca na lembrança “os planos daquele rosto, modelados e inclinados pelo carinho”. Tal seria então o *poema de gestos* escrito entre linhas nesse breve relato de reminiscências. Seguimos ali o destino de uma imagem capaz de cristalizar ao seu redor um saber e uma memória, uma dor e um desejo. Descobrimos a montagem anacrônica de situações separadas no tempo, mas que reiteram, com variáveis comovedoras e inversões de polos, a mesma *Pathosformel* do corpo inclinado ou do que chamaria de um “pensar inclinado”.

*

Já não me surpreende que, em *A experiência interior* (*L'expérience intérieure*), Georges Bataille (1943/1973b) tenha consagrado um longo trecho à *poesia* enquanto busca do “conhecido ao desconhecido”, e sobre a *busca* proustiana enquanto “suplício”, “sacrifício” e transgressão da moral pelo desejo (Bataille, 1943/1973b, pp. 156-175²). Um modo de retomar, por conta própria, a antiga lição de Ésquilo em seu *Agamenon*, a lição do “saber pelo sofrer” (*pathei mathos*) da qual cada um dos nossos gestos, cada uma das nossas “fórmulas de *pathos*”, reconfigura, a cada vez, a experiência e a memória. Tudo isso invocado sem ordem, com o único fim de refazer a pergunta: como a visão do alto ou de cima, que é uma *experiência da distância*, arrasta, apesar de tudo, algo que devemos chamar de *experiência interior*?

2. Ver também Bataille (1957/1979, pp. 259-270).

Erwin Straus, em seu livro capital de 1935, *Sobre sentido dos sentidos (Du sens des sens)*, partia de uma constatação fenomenológica elementar, mas decisiva: “A distância não é uma determinação atributiva de lugares singulares no espaço; é uma relação compreensiva ao mesmo tempo *universal* e pessoal. O *lá longe* refere-se ao meu aqui” (Straus, 1935/1989, p. 275). Isso significa que não se faz a experiência da distância medindo-a, mas sim penetrando nela de corpo e alma. Eis porque o camponês espanhol, em uma cena famosa do filme *Espoir, Sierra de Teruel (A esperança)*, de André Malraux (Corniglion-Molinier & Tual, 1945), tinha tanta dificuldade para reconhecer, do avião de combate dos republicanos, a Sierra de Teruel, que, no entanto, lhe era tão familiar, ou a estrada de Zaragoza, que havia percorrido mil vezes: mas, nesse momento, fazia a experiência do hiato (que, por outro lado, analisa Erwin Straus) entre o espaço da paisagem e o espaço geográfico cujos horizontes fenomenológicos são, por princípio, contraditórios (Straus, 1935/1989, pp. 513-523).

Ora, os horizontes contraditórios existem para serem misturados, ou seja, colocados sem ordem. No fenômeno do *deslizamento*, por exemplo, Erwin Straus via uma possibilidade de movimento tátil e visual que valia como “processo de explicação com o mundo” em algum ponto entre a possibilidade de *saber* (passar de um objeto ao outro), a possibilidade de *criar* uma forma (por exemplo, na coreografia do patinador sobre o gelo), mas também a possibilidade de *cair* (se deslizo de repente e caio) (Straus, 1935/1989, pp. 583-590). Assim, a distância definida por Straus como “a mais fundamental das formas espaço-temporais do sentir” (Straus, 1935/1989, pp. 609-619) aparece como um verdadeiro *dever*, ou seja, uma produção do tempo, como dirá também, dez anos depois, Maurice Merleau-Ponty em sua *Fenomenologia da percepção*:

Quando digo que vejo um objeto à distância, quero dizer que já o possuo ou que ainda o pos-suo, ele está no futuro e no passado ao mesmo

tempo em que no espaço. (...) E assim como só se pode compreender a memória como uma posse direta do passado, sem conteúdos interpostos, só se pode compreender a percepção da distância como um ser *no longínquo* que o alcança ali onde ele aparece. A memória é fundada pouco a pouco na passagem contínua de um instante no outro e no encaixe de cada um, com todo o seu horizonte, na espessura do instante seguinte. A mesma transição contínua implica, na percepção que daqui tenho do objeto, o objeto tal como ele está ali, com sua grandeza “real”, tal enfim como eu o veria se estivesse ao lado dele. (Merleau-Ponty, 1945/1976, pp. 306-307)³.

Na experiência proustiana sobre a qual nos debruçamos brevemente, a visão inicial das botas, por conta sem dúvida da “fadiga” e da “lentidão” para encontrá-las, já era uma experiência da distância. E assim será plenamente temporalizada a partir do fenômeno de encaixe que Merleau-Ponty evoca nessa passagem, como se a lembrança involuntária da avó morta estivesse “encaixada” no próprio espaço que separa o olho do narrador das botas abaixo. Como se a imagem remanescente “se desencaixara”, de repente, do espaço criado e, já desencaixada, voltasse ao sujeito por meio do próprio gesto de se inclinar. Não encontramos esse processo de encaixe e desencaixe (especializado de outra forma, sem dúvida, e relatado de outro modo) na famosa combinação técnica com que Alfred Hitchcock, em *Vertigo*⁴ (*Um corpo que cai*) (Coleman, 1958), filmava as cenas em movimento da escada fatal, associando um *travelling* para trás (criador de distância) com um efeito de zoom para a frente (onde o chão distante se “levanta” violentamente até o olho)? E não era, por acaso, *tempo*, memória e medo misturados o que surgia, dolorosamente, para o personagem interpretado por James Stewart?

*

Melhor do que qualquer abordagem, “a fenomenologia do sentir” desenvolvida por Erwin Straus, e depois por Merleau-Ponty, permite definir com precisão a distinção entre uma

3. N.T.: Todos os fragmentos de *Fenomenologia da percepção* aqui citados têm tradução de Ribeiro de Moura; Merleau-Ponty, M. (1999). In C.A. Ribeiro de Moura (Trad.), *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1945).

4. Nota da editora : Sugerimos ao leitor acessar a cena citada em <https://youtu.be/GnpZN2HQ3OQ> (acessado em 21/04/2016)

visão de cima, que supõe um sujeito estabelecido na postura de dominar o que está considerando, e uma *visão abarcadora*, que implica um sujeito em movimento, considerado no gesto de se inclinar, de se aproximar. A *visão de cima* estabelece o mundo e o torna objetivo em coordenadas mensuráveis, explicitáveis (geográficas e geométricas, por exemplo), que transformam o objeto visto em algo “mais bem visto”, mas para isso esse olhar deve manter as coisas sob vigilância, de acordo com uma distância estável ou, pelo menos, previsível em suas variáveis (é o que devem dominar, por exemplo, os pilotos de aviões bombardeiros). A *visão abarcadora*, pelo contrário, se submete a um mundo em movimento e é subjetivizada em experiências interiores: para isso deve se abrir aos imprevistos com uma distância variável (a que deve ser adotada, imagino, pelos praticantes do chamado voo livre, entregues à sorte de ventos diversos, ou pelos pilotos de asa delta).

Isso é, sem dúvida, o que Merleau-Ponty queria dizer ao escrever que o corpo perceptivo não estava “no espaço”, mas, mais exatamente, “ao espaço” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 173). Trata-se de um chamado a repensar uma espacialidade que seja diferente de um simples *extensum* de medidas objetiváveis, mas que se revele, mais propriamente, como o *spatium* do próprio corpo, “o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 174). Daí a distinção necessária entre o que Merleau-Ponty chamava “movimento concreto” e “movimento abstrato”, o primeiro, *ademente*, e o segundo, *centrífugo*:

O movimento concreto é, portanto, centrípeto, enquanto o movimento abstrato é centrífugo; o primeiro ocorre no ser ou no atual, o segundo, no possível ou no não-ser; o primeiro adere a um fundo dado, o segundo desdobra ele mesmo seu fundo. (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 129).

E é assim que o espaço é muito mais, para nossos olhares sensíveis, do que um simples meio em que as coisas do mundo estão: seria mais precisamente um processo necessário do vivente, criador de acontecimentos atuais ou possíveis:

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões. (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 281).

Quando nos inclinamos, o horizonte vacila. Merleau-Ponty fez análises admiráveis desses desequilíbrios: por exemplo, a situação em que alguém se inclina sobre o rosto de um ser deitado em sua cama:

Se alguém está deitado em uma cama e eu o observo situando-me na cabeceira, por um momento esse rosto é normal. Há uma certa desordem nos traços e tenho dificuldade em compreender o sorriso como sorriso, mas sinto que poderia dar a volta na cama e vejo através dos olhos de um espectador situado em seu pé. Se o espetáculo se prolonga, repentinamente, ele muda de aspecto: o rosto torna-se monstruoso, suas expressões horríveis, os cílios, as sobrancelhas adquirem um ar de materialidade que nunca vi neles. Pela primeira vez verdadeiramente vejo esse rosto invertido como se essa fosse sua postura “natural”: tenho diante de mim uma cabeça pontuda e sem cabelos, que traz na sua frente um orifício sanguinolento e cheio de dentes, com dois globos móveis envoltos por crinas brilhantes e sublinhados por duas protuberâncias duras no lugar da boca. (...) Inverter o objeto é retirar-lhe sua significação. (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 292).

Sabemos até que ponto os fotógrafos surrealistas –Man Ray em primeiro lugar, mas também outros artistas animados por preocupações diferentes, como László Moholy-Nagy– puderam experimentar esses efeitos de dessemantização pela inversão da orientação espacial. Marcel Duchamp, que se preocupou (e divertiu) tanto em situar todas as coisas de cima para baixo ou ao inverso, não deixou de situar sua *Roda de bicicleta* como se rodasse no ar, ou seu *Trébuchet* como se fosse fazer com que caísse tudo o que se pendurasse dele. A obra *Élevage de poussière* não seria, por esse ponto de vista, uma forma inédita de *se inclinar* sobre a janela de *Le grand verre* e ver o tempo materializado em pó se elevar até nosso olhar e subir a nós?

*

Dizer *aqui*, ou inclusive dizer simplesmente *eu*, é situar-se no espaço, mas também no tempo. Merleau-Ponty recordava sem dúvida o “horizonte de expectativa” husserliano quando escrevia:

A palavra *aqui*, aplicada ao meu corpo, não designa uma posição determinada em relação a outras posições ou em relação a coordenadas exteriores, mas designa a instalação das primeiras coordenadas, a ancoragem do corpo ativo em um objeto, a situação do corpo em face de suas tarefas. (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 117).

Erwin Straus já havia teorizado sobre a *temporalização de toda orientação espacial*, e Ludwig Binswanger, em uma célebre análise dos sonhos de voo ou queda, já havia insistido intensamente na dimensão “existencial” e temporal de todo movimento no espaço: “Queda ou flutuação, compressão ou extensão” (Binswanger, 1930/1971, pp. 199-225, 1932-1933/1998, pp. 81-122; Straus, 1935/1989, pp. 625-628). Poderíamos, aliás, nos perguntar se os psicanalistas, quando se colocam acima em relação à cabeça invertida dos seus pacientes, não se confrontam com uma escolha “existencial” de uma visão que *domina* ou uma visão que *se inclina*⁵.

É claro, de todos os modos, que a visão de cima coloca quem olha em *posição de tomar posição*, ou seja, de fazer uma escolha que é tanto estética como *estésica* ou *tímica*, como dizia Binswanger (como se colocar para apreender o outro?), mas também ética, no sentido mais forte do termo (como se colocar para reconhecer o outro?), e inclusive *política* (como se colocar para fazer justiça ao outro?).

É o que aparece com toda clareza quando folheamos as pranchas fotográficas –e poéticas, e políticas– da *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht, onde a atroz realidade dos bombardeios da Segunda Guerra Mundial é constantemente dialetizada, colocada em movimento de reciprocidade: vemos, por exemplo, os pilotos em seus *cockpits*, mas também pode-se ver o que eles veem no momento de lançar suas bombas;

vemos as cidades que sobrevoam, nitidamente, como esquemas de mapas geográficos, mas também as cidades destruídas, informes como *criadouros de pó*; vemos os olhares ansiosos das populações civis espiando a ameaça vinda do céu, mas também os cadáveres de crianças que jazem na terra, velados pelas suas mães, inclinadas pela dor, enquanto os epigramas poéticos de Brecht tentam contradizer a legenda implacável dos documentos fotográficos “com um gesto de aproximação imaginativa”⁶ (Brecht, 1955/1994; Didi-Huberman, 2009).

*

Olhar inclinado é pensar e *imaginar*. É, então, quase sempre, esperar algo, *esperar que aconteça* algo. Trata-se de tempo psíquico configurado em posição espacial, em postura corporal e em sensações visuais concomitantes. Há expectativa em toda visão de cima, talvez em todo olhar em geral: como se o olhar fosse justamente isso que se espera que “preencha nossa expectativa cega” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 179). E Merleau-Ponty tinha razão ao descrever o que advém no corpo perceptivo em termos de “modulações existenciais”, modulações que o poema e a obra de arte tornariam perenes, sob a espécie de uma *forma dada a essa própria expectativa*: “A modulação existencial, em lugar de dissipar-se no instante mesmo em que se exprime [em um simples olhar, por exemplo], encontra no aparato poético o meio de eternizar-se” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 176).

O que Merleau-Ponty chamava de “percepção estética” em geral não se resume apenas em “abrir uma nova espacialidade” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 333), faz com que *coexistam dois espaços* pelo menos: um que chama de “espaço claro” –onde a realidade domina– e outro onde se impõem, diz, “os fantasmas, [que se levantam dos] estilhaços do mundo claro” (Merleau-Ponty, 1945/1976, p. 334). Fantasmas não localizáveis, mas que estão no *cruzamento de duas temporalidades* pelo menos. E é então que, do “presente das

5. Pode-se dizer que grande parte dos trabalhos de Pierre Fédida trata desse tipo de problema (ver especialmente Fédida, 1995).

6. Nota da editora : Sugerimos ao leitor visualizar as imagens do livro citado em: https://youtu.be/_HgDUgMmROE acessado em 21/04/2016

coisas” –por exemplo, uma simples bota no momento em que quero desamarrá-la–, surgirá algo diferente que Merleau-Ponty chama de “preexistências” ou “sobrevivências”, e que a concepção husserliana do tempo como “rede de intencionalidades” permite sem dúvida considerar como possibilidade (Merleau-Ponty, 1945/1976, pp. 471, 476-477), mas só a concepção freudiana, creio, permitiria compreender toda a sua potência.

Ao narrador proustiano foi suficiente inclinar-se sobre suas botas, ou seja, efetuar certo gesto, para que a reminiscência involuntária de sua avó morta voltasse a ele e transformasse seu pensamento e seus afetos nesse momento. É uma espessura do tempo enterrado que se eleva em um *instante*, algo que expressa tão bem a palavra alemã *Augenblick*, que é também –tudo está ali– uma palavra do olhar (*Augen*: “olhos”, *Blick*: o golpe de vista, o olhar, o resplendor, o relâmpago). Retomando essa palavra no sentido dado por Heidegger, Merleau-Ponty chega, no final das contas, a uma conclusão muito proustiana:

Há um estilo temporal do mundo, e o tempo permanece o mesmo porque o passado é um antigo porvir e um presente recente, o presente é um passado próximo e um porvir recente, o porvir enfim é um presente e até mesmo um passado por vir, quer dizer, porque cada dimensão do tempo é tratada ou vista *como* outra coisa que não ela mesma –quer dizer, enfim, porque no âmago do tempo existe um olhar ou, como diz Heidegger, um *Augenblick*, alguém para quem a palavra *como* possa ter um sentido. Nós não dizemos que o tempo é para alguém: isso seria estendê-lo ou imobilizá-lo novamente. Dizemos que o tempo é alguém, quer dizer, que as dimensões temporais, enquanto se recobrem perpetuamente, se confirmam umas às outras, nunca fazem senão explicitar aquilo que estava implicado em cada uma, exprimem todas uma só dissolução ou um só ímpeto que é a própria subjetividade. É preciso compreender o tempo como sujeito e o sujeito como tempo. (Merleau-Ponty, 1945/1976, pp. 482-483).

É necessário compreender, então, que o ato de olhar de cima quando chama ao gesto de se inclinar faz com que o tempo volte a nós.

Referências

- Bataille, G. (1973a). Le coupable. In G. Bataille, *Œuvres complètes* (Vol. 5). Paris: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1939-1944)
- Bataille, G. (1973b). L'Expérience intérieure. In G. Bataille, *Œuvres complètes* (Vol. 5). Paris: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1943)
- Bataille, G. (1979). La littérature et le mal. In G. Bataille, *Œuvres complètes* (Vol. 9). Paris: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1957)
- Binswanger, L. (1971). Le rêve et l'existence. In L. Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle* (Trad. Jacqueline Verdeaux e Roland Kuhn). Paris: Les Éditions de Minuit. (Trabalho original publicado em 1930)
- Binswanger, L. (1998). *Le problème de l'espace en psychopathologie* (Trad. Caroline Gros-Azorin). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. (Trabalho original publicado em 1932-1933)
- Brecht, B. (1994). *Kriegsfiabel*. Berlim: Eulenspiegel Verlag. (Trabalho original publicado em 1955)
- Coleman, H. (Produtor), & Hitchcock, A. (Diretor). (1958). *Vertigo (Um corpo que cai)* (Filme). Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Corniglion-Molinier, E., Tual, R. (Produtores), & Malraux, A. (Diretor). (1945). *Espoir, Sierra de Teruel (A esperança)* (Filme). França: Les Productions André Malraux.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Fédida, P. (1995). *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*. Paris: PUF.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1945)
- Proust, M. (1954) À la recherche du temps perdu — Sodome et Gomorrhe (1922), éd. P. Clarac et A. Ferré, Paris, Gallimard, 1954 (Trabalho original publicado em 1921)
- Straus, E. (1989). *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (Trad. George Thinès e Jean-Pierre Legrand). Grenoble: Jérôme Millon. (Trabalho original publicado em 1935)

Ilustrações mencionadas

- Francisco de Goya, *Sans titre*, 1797. Pena e aquarela, 23 x 15,5 cm. Madri, Museu Nacional do Prado.
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/18.64.43/>
acessado em 21/04/2016
- Alfred Hitchcock, *Vertigo (Um corpo que cai)*, 1958. Filme em cores, fotogramas (detalhes). <https://filmhistoryf13.files.wordpress.com/2013/12/screen-shot-2013-12-07-at-1-58-09-pm.png>
acessado em 21/04/2016
- Marcel Duchamp e Man Ray, *Élevage de poussière*, 1920. Fotografia, 24 x 30,5 cm. Paris, Museu Nacional de Arte Moderna - Centre Pompidou.
<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/elevage-poussiere-dust-breeding>
acessado em 16/4/2016
- Bertolt Brecht, *Kriegsfiabel*, 1940. Prancha 47 da edição Eulenspiegel Verlag, Berlim, 1955.
<http://assets.catawiki.nl/assets/2016/2/8/0/9/0/0908eccc-ce02-11e5-925b-629cbe86f7f0.jpg>
acessado em 21/04/2016