

# O nada da pintura e o desejo do historiador: o inominável pictural em Daniel Arasse

**Matheus Filipe Alves Madeira Drumond**, EBA-UFRJ/ PUC-Rio

A elucubração que aqui se ensaia tem por objetivo especular, a partir da obra de Daniel Arasse, uma modificação sensível na posição do próprio historiador diante de seu objeto. Sujeito não mais alocado na torre de marfim análtica do conhecimento, quando sim desejanste, apaixonado (ou mesmo tomado de repulsa) pelo objeto que o toma. A partir da ideia de Arasse da pintura como *res*, esse nada que é a própria picturalidade da pintura, só o desejo do historiador e do vidente, sua vontade de ver ou não, é capaz de completar esse nada que jaz ali. Se a pintura para Arasse é essa proposta, nos resta questionar portanto esse ente desejanste que a ela se volve a fim de realizá-la. A partir da ideia de um inominável da pintura, a reflexão é levada a perscrutar o problema da metáfora.

**Palavras-chave:** Metáfora. Inominável Pictural. Daniel Arasse.

\*

The aim of this article is to analyze the work of Daniel Arasse, a sensible modification of the historian's position in relation to his object. Subject no longer allocated in the analytical ivory tower of knowledge, if rather desiring, passionate (or even taken aback) by the object that takes it. From Arasse's idea of painting as *res*, that nothingness is the very pictoriality of painting, only the desire of the historian and the seer, his will to see or not, is capable of completing the nothing that lies there. If the painting for Arasse is this proposal, it remains for us to question that desiring entity that turns to it in order to realize it. From the idea of an unspeakable painting, reflection is led to peer into the problem of metaphor.

**Keywords:** Metaphor. Unnameable Pictural. Daniel Arasse.

Em uma coletânea de textos denominada *Histórias de Pintura*, resultado da transcrição de emissões radiofônicas de Daniel Arasse dadas à France Culture em 2003, o historiador elabora com franqueza alguns aspectos de seu projeto intelectual, já há muito em desenvolvimento. Tais textos denotam, sobretudo, a abordagem heterodoxa de um historiador já experiente, assim como figuram suas últimas impressões intelectuais deixadas — visto que viria morrer alguns meses depois. Arasse é categórico ao afirmar a primazia de seu interesse frente ao próprio ofício de uma escrita da história: “Faço uma história da pintura e, mais ainda, de certas pinturas, porque só me interessa pelos quadros que me interessam.”<sup>1</sup> Há algo aí que extrapola aquilo que já afirmara Jacob Burckhardt em sua obra *Die Kultur der Renaissance in Italien*: “é mister que juízo subjetivo e sentimento interfiram a todo momento tanto na escrita quanto na leitura desta obra.”<sup>2</sup>

No texto que abre a coletânea, intitulado *O quadro preferido*, o autor é claro em externar que o que lhe guia, em alguma instância, é a emoção que o quadro lhe propicia; o importante é ser tocado ou não por ele. Embora haja nessa afirmação certa omissão, pois, é patente que as obras que lhe tocam são em boa parte grandes totens da história da arte do ocidente, das quais o poder de atração não se sabe de onde vem, a afirmação nos parece um tanto quanto curiosa.

A história produz seus monumentos, os elabora para figurarem em planos escalonados de importância que, apesar de não serem estanques, quando sim circunstanciais, realizam de antemão uma seleção prévia que nem a mais arguta sensibilidade crente de sua neutralidade pode negar. Cabe ainda reter deste pequeno texto de abertura uma segunda observação, mais importante e precisa. Arasse pleiteia que na pintura “existe qualquer coisa que pensa, e que pensa sem palavras”<sup>3</sup>. Esse pensamento não-verbal, claudicante e latente, dá a impressão de que tem algo a dizer, que pode comunicar qualquer coisa. Porém, no fundo nada diz, nada pode dizer. O autor elege essa fascinação, essa expectativa, como aquilo que o prende e fixa seu interesse elucubrativo na pintura. Há para ele uma força no silêncio pictural, uma força gerativa de discursos e de significações, pois, a pintura, ela mesma, nada diz. Esse nada é um convite à emulação de sentido. As palavras vêm então como uma tentativa frustrada de atingir a qualidade da emoção diante da pintura; são tentativas do intérprete de dar vazão a sua experiência quando confrontado ao silêncio que da pintura emana.

Esse nada o podemos remontar àquilo colocado por Henri Zerner na seção denominada “*L’art*” do compêndio *Faire de l’histoire: Nouvelles approches*, organizado em 1974 por Pierre Nora e Jacques Le Goff, quando assim afirmara: “a crítica choca-se, logo de princípio, contra o fato de que o visível não pode se dizer, não se reduz ao discurso”. A ideia de arte como significante excedente,

---

<sup>1</sup> ARASSE, Daniel. *Histórias de pinturas*. Lisboa: KKYM, 2016, p. 51.

<sup>2</sup> BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 36.

<sup>3</sup> ARASSE, 2016, p. 38

embora já bem antiga - podemos remontá-la à Kant -, parece novamente se impor no horizonte intelectual de autores como Louis Marin, Hubert Damisch e Daniel Arasse. O historiador em sua posição de sujeito conhecedor e formulador de representações, ao invés de se embrenhar em um síntese harmonizadora, haveria de minimamente se medir com a polivalência significativa de seu objeto, neste caso especialmente enfatizadas pela recente *sémiologie picturale*.

Tudo isso deve ser ainda confrontado a um ambiente de extrema disseminação das idéias da fenomenologia, popularizadas no ambiente francês pelo célebre Maurice Merleau-Ponty. A lógica de uma redução fenomenológica, estabelecida desde a filosofia husserliana, especialmente a idéia de um imanente incluso, permitiriam a afirmação de que “O ver não pode demonstrar-se”<sup>4</sup>.

É pela via da emoção que a pintura, em seu silêncio, diz ao intérprete aquilo que dela deverá reter. Arasse afirma que tal emoção pode se dar de duas maneiras, em dois movimentos de ritmos e intensidades distintos. O primeiro movimento é brusco, regido pela surpresa, pelo choque que aquilo visto produz em seu intérprete - estaria Arasse se referindo a algo parecido com o sublime kantiano, ainda em que em sua leitura refrescada operada na filosofia da arte de Lyotard (um exemplo!) Em troca, o segundo movimento é alongado, possui espessura de duração, consiste em retornar à pintura, vê-la em profundidade. Tudo isso permite ao historiador-intérprete ouvir a silenciosa força pictural, a qual é única em fornecer um significado, em solucionar o que significa esse nada.

Embora chegue a pleitear, em seu projeto de uma “história da pintura”, sistemas de organização da representação do *trecento* italiano à pintura francesa do entresséculos XIX/XX - o intento é por ele mesmo assim descrito -, ou mesmo que chegue a afirmar que são possíveis de se observar na pintura processos semelhantes àqueles observados na história das ciências - a afirmação claramente aponta a obra de Thomas Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas* - seus escritos nos interessam em outro ponto. Em particular: naquilo em que se afasta da criação de um sistema, da plena utilização de uma clássica teoria do signo, ou mesmo da pia observância de uma orientação semiológica. Como também o fez Louis Marin ao pensar a representação clássica a partir da *Lógica de Port-Royal*, salvo os limites de seu norte teórico naquela época, Arasse volta seu pensamento a ideia de uma representação que se apresenta representando. Em tal entendimento se acha incluído um conceito de mimese distinto daquele proveniente da leitura escolástica de Aristóteles e obviamente contrário severa condenação platônica.

Não mais entendida como *imitatio*, a mimesis, retoma aí a potência de uma re-apresentação<sup>5</sup>. E ao se apresentar representando, a representação torna-se

---

<sup>4</sup> HUSSERL, Edmund. A idéia da fenomenologia. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 25.

<sup>5</sup> Os trabalhos de Erich Auerbach, Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima, embora instalados no seio de uma indagação sobre literatura, apontam uma via mais frutífera para o entendimento da mimesis. Tal discussão, ainda que lamentavelmente distante dos estudos sobre artes visuais, aparentam ser

opaca, transferindo obrigatoriamente ao intérprete a responsabilidade de ser afetado, de sofrer seus efeitos.

Em um dos últimos textos da coletânea, Arasse irá se deter no problema que aqui tomo como central. De nome *O nada é objeto do desejo*, o escrito em questão é uma reflexão sobre o nada da pintura a partir de *Le Verrou* de Fragonard. Na tela um homem enlaça uma jovem mulher para em seguida tomá-la na cama ao lado. Apesar de seu caráter figurativo, a tela possui a metade esquerda da superfície pictórica ocupada por nada mais que pintura: pinceladas que ensejam criar panejamentos, lençóis e tecidos em pregas, porém apenas pinceladas, matizes tonais e gestos pictóricos. Citando uma especialista de Fragonard: “À direita o casal, e à esquerda nada.” Neste espaço onde não há sujeito, onde não há signo, Arasse encontra o nada que é a própria coisa, *res*, a pintura. Esse nada carece da vontade de ver ou não do intérprete; seu desejo é de toda sorte o principal instrumento para que a proposta da pintura, esse nada aberto, se realize. Ela não mostra nada, não oferece qualquer decifração. É ao vidente, ao intérprete, que resta ver ou não. É impossível nomear aquilo que aí se apresenta sem incorrer em uma vulgaridade que a nada ali visto corresponde. *Le Verrou* de Fragonard oferece a Arasse o inominável da pintura: não porque seja indizível, mas inominável porque se acha “aquém do verbal”.



Figura 1: *Le Verrou*, Jean-Honoré Fragonard, 1774 (circa), 73 x 93 cm., Musée du Louvre.

---

um antídoto às deficiências teóricas no tocante a representação e à própria elaboração textual (também uma representação?) que se faz das obras neste campo.

Sua posição subterrânea faz com que o inominável trabalhe a representação e ao mesmo tempo guarde nessa sua natureza a qualidade inominável da própria pintura. Natureza essa que justifica a paixão do historiador-intérprete; homem do desejo que insiste em discursar, em produzir palavras sobre aquilo que escapa a toda narração eficiente. A pintura se esquivava da narrativa assim como do relato que dela é feito. Resta a ela ser apenas um objeto de desejo. Problema ao qual Arasse atribui a sina de quanto mais se falar da pintura, mais ser levado a falar. Pois, como “aquilo que escapa à escrita ou ao discurso”<sup>6</sup>, a pintura é o desejo do historiador da arte. Lá mesmo onde não se mede com qualquer discurso, sem o qual não há história.

Como no conceito de desejo, herdado por Lacan de Alexandre Kojève, sua verdade é ser pura negatividade que desconhece qualquer satisfação. Esse vazio reencontrado pelas leituras de Hegel feitas por Kojève, pura manifestação do negativo no sujeito, é descrito por Lacan como “nada de nomeável”<sup>7</sup>. Qualquer semelhança não é mera aparência.

A negatividade do desejo, que em Lacan visa destituir de validade qualquer tentativa de construção normativa de relações de identidade entre o desejo e seus objetos, parece ser revisitada por Arasse - ainda que com certa imprudência. Nesse caso, o desejo é aquilo que faz insistir o intérprete-escrevente em se defrontar com o objeto visual. Mesmo na impossibilidade de interpretá-lo, segue escrevendo, insistindo neste impasse que é o próprio indutor do desejo.

Da explicação oferecida por Roland Barthes para o trabalho da literatura, tomou de assalto a dimensão de que os ensaios de Arasse o afastam da doutrina e do testemunho assim como afastam o literato. O aproximando, portanto, de uma irresolução própria do desejo, onde sobretudo a palavra “não é nem um instrumento, nem um veículo”<sup>8</sup>. Pois, sendo um historiador da pintura, como ele mesmo se denomina, Arasse deseja pleitear que ela, a pintura, “não se contenta em mostrar, ela pensa, não através de conceitos, mas através do que figura”<sup>9</sup>.

Creio que esse “pensar” da pintura, ratificado inúmeras vezes por Arasse, podemos tomá-lo como uma inflexão cartesiana. A pintura como *res*, afirmada anteriormente, unida a afirmação de que ela pensa, se tornaria uma coisa que pensa, portanto, *res cogitans*. Dessa maneira, não pode ser um mero corpo, caracterizado por sua extensão, puro corpo. Não se limita a ser abordada por sua quantidade, forma e movimento - atributos característicos da *res extensa*, ou seja, da substância que não pensa. Estaria eu levando as palavras de Arasse às últimas consequências? Ou seja, levando sua escrita frouxa e inexata do fim de sua vida a um entendimento rigoroso demais que a tornaria infundada. Pois,

---

<sup>6</sup> ARASSE, 2016, p. 38.

<sup>7</sup> C.f. SAFATLE, Vladimir. Introdução a Jacques Lacan. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

<sup>8</sup> BARTHES, Roland. Crítica e verdade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970, p. 33.

<sup>9</sup> ARASSE, 2016, p. 39.

pensemos, se o sujeito do *cogito* não se acha diante um objeto, o qual pode explicá-lo, concebê-lo pelo pensamento - por essa engenhosa faculdade do entendimento elaborada pela episteme moderna -, a que, portanto, ele se presta? Qual domínio afinal temos dele? Minha hipótese é que, assim como na arquitetura do cogito de Descartes o homem não pode ser uma mera extensão, a pintura para Arasse também não o é. Assim diria Descartes: “Mas, que sou eu então? Coisa pensante. Que é isto? A saber, coisa que duvida, que entende, que afirma, que nega, que quer, que não quer, que imagina também e que sente.”<sup>10</sup>

Interrompo por um tempo o caminho junto a Arasse, para aqui me remeter a uma interessante indagação do filósofo alemão Hans Blumenberg, pois creio ser de algum modo proveitosa para aclarar o impasse que então se impôs. Em *A legitimidade dos tempos modernos*, o filósofo pretende oferecer uma crítica à originalidade dos princípios constitutivos do pensamento moderno. Embora não seja nem de longe apto a dar conta do que ali fizera Blumenberg, pinço de seu texto um argumento ínfimo - especialmente a partir da leitura de Luiz Costa Lima. Na elucubração sobre a legitimidade do pensamento moderno, ele procura elaborar uma comparação entre o entendimento de *tékhnē* e da metáfora nas concepções grega e moderna de mundo. Mais especificamente tratando da retórica, Blumenberg engendra que seu redescobrimento no renascimento é seguido pelo completo menosprezo dos tempos modernos. A linguagem, portanto, passa a ser encarada como transmissora da verdade, enquanto a retórica é relegada a posição de ornamento supérfluo. De tal modo que seu discurso parece desonesto frente àquilo que se toma por real. Em seu conceito de metáfora absoluta, o que de fato aqui nos interessa, Blumenberg retoma aquela elaboração kantiana de que uma razão pura só era capaz de dar conta de uma parcela do mundo e da experiência humana. Dessa maneira, como o fez Kant na faculdade de julgar (o antídoto de seu sistema), Blumenberg compreende a metáfora como algo que supera uma posição de coadjuvante dos conceitos. Portanto, o conceito fraqueja diante da tarefa de dar conta de cobrir todo nomeável da experiência humana. Conquanto, cito aqui Blumenberg, transcrito em uma reflexão de Luiz Costa Lima

Serem essas metáforas chamadas absolutas significa apenas que resistem à exigência terminológica, que não possam ser absorvidas pela conceitualidade, que uma metáfora não possa ser substituída por outra, representada ou corrigida por uma mais precisa.<sup>11</sup>

Enfim, o que nisso nos remete ao texto de Arasse? O que pode resolver na questão de um inominável, na coisa pensante que reclama à pintura?

Arriscarei uma resposta, ainda muito provisória e de algum modo resolvida precocemente. Se seu texto, impreciso e por vezes subjetivo, reclama uma opacidade à pintura, um pensamento ali latente e plenamente irrecuperável,

<sup>10</sup> DESCARTES, René. *Meditações sobre filosofia primeira*. Unicamp: Editora Unicamp, 2004, p. 51.

<sup>11</sup> BLUMENBERG *apud* COSTA LIMA, Luiz. Introdução. In: BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 34.

assim como realiza seu texto segundo uma forma provisória, transitiva, o faz talvez por meio de uma orientação metafórica. Ademais aos empenhos semiológicos, às conclusões e estruturas, o que devo aqui ressaltar é aquilo que neles reclamam a essa irresolução própria dos objetos estéticos. A essa dimensão que o conceito duro, de uma ciência, não é capaz de dar conta senão pela cristalização, pelo enrijecimento. No caso da escrita sobre a pintura, dessa descrição da imagem ou da história que lhe é respectiva, volto aqui a um escrito de Louis Marin dos anos 70, à problemática da transposição intersemiótica, donde o surgimento de uma teoria própria da imagem visual no decurso da crise da semiótica e da semiologia, não se presta a criar um interdito ao discurso sobre as obras, não pretendem acirrar uma disputa entre imagem visual e linguagem verbal, entre esses significantes e os morfemas de críticos e historiadores. A arbitrariedade entre ambos é resolvida na/pela metáfora. Pois só uma metáfora é capaz de dar conta de outra, sem esperanças de resolvê-la, muito pelo contrário, operando a partir da preservação da sinergia do poético. Creio que essa seja uma leitura possível do inominável pictural, que mantém como significante excedente a tela de Fragonard, especialmente essa massa de tecidos pincelados que na tela se re-apresenta.

### **Referências bibliográficas**

- ARASSE, Daniel. *Histórias de pinturas*. Lisboa: KKYM, 2016.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DESCARTES, René. *Meditações sobre filosofia primeira*. Unicamp: Editora Unicamp, 2004.
- HUSSERL, Edmund. *A idéia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- SAFATLE, Vladimir. *Introdução a Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.