

# PINTESCRITURAS E A FICÇÃO DE M(EU) CORPO: MEMÓRIA, IMAGEM, SIGNIFICAÇÃO

Marco Antônio Vieira (UnB)<sup>1</sup>

**Resumo:** O corpo é aqui *meta-alegoria*. Medida da vida, estrutura-se temporal, tropológico, narrativo. Em sua posição alegórica, é o *locus* privilegiado da visão que aqui se privilegia da História como fabulação (*poiesis, fictio*). A verdade, para Lacan, possui a estrutura de ficção. Corpo e História avizinham-se em nossa leitura. Corpo do acontecimento: espasmos, oscilações, irrupções e fraturas sintomais que apontam para uma versão não-teleológica da História. Corpo da História da Arte que nasce ecfrasal no texto de Winckelmann. Corpo em que se instalam os *tupos*: rastros, vestígios mnemônicos deixados à maneira do sinete de cera de que nos fala o *Teeteto* de Platão, resgatado por Ricoeur.

**Palavras-Chave:** Corpo; Alegoria Benjaminiana; Interartisticidade; Winckelmann; *Ekphrasis*

## Arremedo de um prelúdio

*Pintescrituras*: neologismo cunhado para lidar com as complexidades advindas de uma reflexão de natureza intersemiótica e interartística ao redor da picturalidade no romance *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, publicado em 1927 e em *The Draughtsman's Contract*, filme de 1982 de Peter Greenaway (VIEIRA, 2004). *Pintescritura* opera à maneira de uma meta-alegoria, pois que artificializa a lógica da metaforização com vistas a *dar a ver* a zona intersticial em que palavra e imagem fazem fronteira e produzem indagação e saber (LICHTENSTEIN, 2006).

“Assim, naturalmente “; escreveu Betty Flanders, enfiando os calcanhares mais fundo na areia”, “ nada havia a fazer senão partir”.

Brotando lentamente do bico da sua pena de ouro, a pálida tinta azul dissolveu o ponto final; pois ali sua caneta empacou, seus olhos fixaram-se e lágrimas vagarosamente os encheram; a baía inteira tremulou, o farol vacilou e ela teve a ilusão de que o mastro do pequeno iate do Sr. Connor dobrava-se como uma vela de cera ao sol. Ela piscou subitamente. Acidentes eram coisas terríveis. Ela piscou novamente. O mastro estava ereto, as ondas regulares, o farol de pé, mas a mancha espalhara-se.” (WOOLF, 1986, p.5)

Assim inicia-se o romance *Jacob's Room* de Virginia Woolf. Vemos o que os significantes enfeixados por Virginia Woolf nos fazem ver. Vemos sem a rigor nada ver. Não há *eikon* (artefato imagético) diante de nossos olhos: não há artefato ou objeto icônico *per se*. Vemos por meio da evocação da palavra, de sua face a um só tempo

---

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria e História da Arte (IDA/UnB) e Mestre em Teoria Literária (TEL/UnB). Curador independente. Contato: [marcoantoniorvieira@yahoo.com.br](mailto:marcoantoniorvieira@yahoo.com.br)

sonora e visual. Aqui uma imagem – *phantasia* – se apresenta e produz-se como efeito significativo.

Há, diriam alguns, uma abordagem *ecfrasal* em Woolf, pois que de fato vive-se por meio da escrita de Woolf uma experiência análoga à contemplação à deriva de uma cena movente, há portanto, uma experiência estético-temporal aqui. Vemo-nos leitores com e pelos olhos de Betty Flanders. Tudo se passa como se fossem nossos os olhos dela. Há uma transposição *escópico-espacial*, por assim dizer. Um transporte em tudo dependente do corpo que lá vive e vê e que aqui a um só tempo lê e vê. A cena diante dos olhos de Betty Flanders é a cena marejada que seus olhos lacrimejantes podem ver: tudo é instável, tremulante, oscilante, líquido. Espécie de alucinação pictórico-verbal. Betty Flanders vê lacrimosamente pois ali onde está a contemplar a paisagem praiana lembra-se de seu filho Jacob, morto na guerra.

### **A verdade entre a História, o Literário e a Alegoria**

A escrita é aqui paisagem fenomenológica que informa o discurso e a história nele incrustrada por meio de formações que, para nós, desenham-se alegóricas. Eis de onde partimos. E usamos como caso princeps a abordagem *ecfrasal* presente no texto de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) para aproximar-se das ruínas e fragmentos em torno dos quais, é o que se sustenta aqui, constrói-se o campo de saber conhecido como História da Arte. A História, dentro deste enquadramento, avizinha-se da alegoria benjamniana e aparta-se do lugar da verdade que por um longo período ocupou o objeto histórico. Assim, justifica-se a proximidade entre História e Literatura, sustentada por Hayden White (1994), naquilo que possuem de uma dimensão essencialmente estética, uma vez que, tanto uma quanto a outra, comungam, ainda que de maneiras que podem distinguir-se de maneira mais sutil que o comumente imaginado, do efeito do significativo. É como *efeito do significante* que nasce, em nosso entender a História da Arte em Winckelmann para o pensamento ocidental. Os objetos – ruínas e fragmentos – que se deslindam por meio da *ekphrasis* winckelmanniana dão origem à História da Arte e, ainda que frequentemente se critiquem as bases historiográficas de Winckelmann, o *tom* de seu texto sobrevive fantasmático, atravessa os séculos e insiste à maneira sintomal na crítica novecentista e mesmo em seus disfarces contemporâneos. A *ekphrasis* é assim *pintescritura*, traço analógico-alegórico que encena a fricção entre palavra e imagem. A obsessão pela (re)fabulação do corpo idealizado e materializado, para Winckelmann, na escultura grega, inspira o título desse texto. A força poética e

evocativa do texto de Winckelmann não se contenta ou esgota na forma literária com a qual em larga medida aparenta compactuar mas funda a História da Arte e não exclusivamente por seus equívocos mas por sua potencia ecfrasal, como se pode atestar no trecho abaixo:

Enfim, a característica geral e principal das obras-primas gregas é uma nobre simplicidade e uma tranquila grandeza, seja na posição, como na expressão. Como a profundidade do mar, que permanece imóvel não importa quão agitada esteja a superfície, a expressão das figuras gregas, mostra sempre uma alma grande e plácida. Esta alma, não obstante o sofrimento mais atroz, se revela no rosto de Laocoonte, e não apenas no rosto. A dor que se mostra em cada músculo e em cada tendão do corpo, da qual, só de olhar para o ventre convulsamente contraído, sem atentar nem para o rosto nem para as outras partes, poderíamos dizer que quase a sentimos nós mesmos, esta dor, dizia eu, não se exprime absolutamente através de sinais de raiva no rosto e na atitude. (WINCKELMANN, 1767, p.20)

Este texto gira ao redor da assunção de que a História e em particular a História da Arte é marcada por estratégias alegóricas que se imiscuem no discurso e impossibilitam pela natureza autorreferente da linguagem que se acedam a instâncias veritativas para além da própria linguagem, invalidando assim a possibilidade de uma metalinguagem fiadora da verdade. Em nosso entender e, a partir de uma expansão viabilizada pela leitura benjaminiana (2011) da alegoria, a qual encontra ecos na abordagem da alegoria empreendida por Paul De Man(1996), a História é Alegoria.

### **Memória, Imagem, Significação e o Corpo Olhado**

A teoria platônica do *eikon*, como nos lembra Paul Ricoeur em *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) faz o acento principal recair sobre o fenômeno da presença de uma coisa ausente, a referência ao tempo passado fica então implícita. A memória, portanto, teria uma função eminentemente *temporalisante*. Uma temporalização, a bem dizer, fortemente marcada por laivos da fenomenologia husserliana em que questões como duração, percepção e seu impacto cognitivo integram uma reflexão ampliada sobre a memória, como nos instrui o texto de Ricoeur.

Lembrar-se comporta uma reflexividade especular que se instala na lógica pronominal das línguas portuguesa e francesa, por exemplo. Lembrar-se se o faz por meio do corpo, lembramo-nos com nosso corpo do que viram os olhos que nele habitam. Uma imagem se instala nas fibras deste corpo que a só tempo olha e é olhado.

Uma imagem ou *poiesis* imagética: (re)fabulação das impressões que se encontram na origem do trabalho de rememoração (*anamnesis*).

Como nos dirá Gérard Wacjman: “De maneira concentrada, eu diria que se a obra de arte deve cumprir esta função, a qual considero essencial, de “fazer ver”, para tal, assim, é preciso um autor, no sentido em que o dissemos”.(WACJMAN, 1997. p.69).

*Dar a ver*, eis do que se trata essencialmente e que tenha sido então a visão o sentido a que Aristóteles equaciona a teoria. O esquema ótico, que serviu a Descartes, é desconstruído por Lacan, pois que, contrariamente à lógica cartesiana, a exterioridade objetual ocular aqui é vista não como uma realidade que existe a partir do *Cogito*, em outras palavras, assim o é, pois assim o “eu” cartesiano é capaz de assim o conceber. Este reconhecimento especular é da ordem do *já visto* inconsciente.

Para Lacan, o momento do reconhecimento de sua própria imagem marca o sujeito a partir de um (des)encontro constitutivo e estruturante: o que é isto que sou capaz de reconhecer neste anteparo, dispositivo ótico que me devolve a imagem – lugar de elaborações, substância imagética do simbólico? Lacan invalida a experiência ótica deste reconhecimento como uma experiência passível de manipulação objetiva e distanciada. O mundo me é devolvido na (in)substancialidade de uma imagem especular. É esta a substância do mundo.

Ocupamo-nos aqui do corpo como objeto privilegiado de uma fantasia escópica; uma fantasia do olhar (LACAN, 1988). Corpo capturado em uma espécie de esquema ótico em que o olho, dispositivo corpóreo, borra as fronteiras entre o dentro e o fora do materialidade do corpo. Transitividade, intransitividade e reflexividade quanto ao objeto escópico. Vejo algo, algo se vê e vejo-me vendo.

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente...É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciente ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17).

Para Merleau-Ponty, haveria uma onividência universal, ao passo que a concepção lacaniana avança a hipótese de um *dado-a-ver* preexistente. Algo que se *dá a ver* aquele

que vê. O *dado-a-ver* antecede o visto. A pulsão escópica indica que o sujeito é objeto de um olhar para ele dirigido. Olhar, todavia, que se encontra paradoxalmente excluído de nosso campo de visão. É neste olhar que se podem distinguir aquilo que pertence à ordem imaginária do que é relativo à ordem do real. O que nos é mostrado e o que vemos é pertencente ao imaginário. Nosso mundo visível é um mundo de imagens cuja geometria nos é concedida pelo estádio do espelho. O semelhante especular é protótipo do estádio do espelho, sua ordem especular é marcada como ordem escópica.

Lembrar-se de algo no corpo, por meio do corpo. O corpo como repositório da memória, uma vez que através do olho, diz-se testemunha ocular, é bom que o lembremos, aquela pode servir de fonte e referência mnemônica para a urdidura da trama da(s) História(s). Memórias portanto que se identificam no mais das vezes a uma *imagem-lembrança (image-souvenir)*, nas palavras de Paul Ricoeur. O corpo como medida da vida, corpo como medida para uma estruturação narrativo-temporal (RICOEUR, 2000), daí o título ora escolhido.

A elaboração fenomenológica em torno da memória proposta por Ricoeur acaba por esbarrar numa aporia, no impasse da noção de verdade ou veracidade associada ou melhor questionada em relação à memória, que encontra na metáfora do sinete de cera e na noção de *tupos* (rastros) que se imprimem na memória (RICOEUR, op.cit. pp- 32-33) sua imagem mais elucidativa. Deve haver entre o *eikon* e a impressão uma dialética de acomodação, de *ajustamento* que pode ser mal ou bem-sucedida, a seguirmos a argumentação ricoeuriana, calcada no *Teeteto* de Platão. Daí, podem-se já deduzir as relações evidentes entre *mímesis* e memória, entre referente e sua simbolização ou representação construída como uma *poiesis*. Ou ainda, nas palavras de Derrida:

A auto-produção do *Muster* (molde, paradigma) é a produção do que Kant nomeia uma *ideia*, noção que ele precisa ao a haver privilegiado em detrimento daquela de *ideal*. A ideia é um conceito da razão, o ideal de representação de um ser ou de uma essência particular *adequada* a essa ideia. Se seguirmos este *valor* de *adequação*, reencontraremos aí a morada da *mímesis* no lugar mesmo de onde a imitação parece excluída. Ao mesmo tempo, da verdade como adequação nesta teoria do belo. (DERRIDA, 1978, p. 125, grifos do autor.)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> L'idée est un concept de la raison, l'idéal de représentation d'un être ou d'une essence particulière adéquate à cette idée. Si l'on suit ici cette valeur d'adéquation, on retrouve le logement de la *mimesis* dans le lieu même dont l'imitation paraît exclue. Et en même temps, de la vérité comme adéquation dans cette théorie du beau. Tradução nossa.

Em larga medida, a proposição teórica aqui é de que uma construção, ficcionalização teórica, narrativa e poética .Recorre-se assim a uma noção ampliada de *poiesis* e de *fictio* , uma vez que a verdade inconsciente assume, via de regra, a *estrutura de uma ficção*, a seguirmos a lição lacaniana. A *adequação* a uma *ideia* possui então implicações diretas para toda uma concepção de arte e mesmo do próprio objeto histórico como que atrelado à adequação mimética, a qual parte da assunção da existência de uma origem, identificada amiúde à própria verdade filosófica.

Tal como na filosofia, na práxis analítica também existe uma busca pela verdade. Porém, segundo Lacan, existe uma diferença fundamental, a verdade de que se trata aqui não poderia equacionar-se a uma perspectiva libertadora, uma vez que tal verdade encontra-se como que ‘sonogada’ pelo sujeito.

Ao fazer esta relação entre a verdade que é particular a cada sujeito, Lacan enfatiza o *caráter ficcional do desejo*: “O *Wunsch* não tem o caráter de uma lei universal, mas, pelo contrário, da lei mais particular – mesmo que seja universal que essa particularidade se encontre em cada um dos seres humanos” (LACAN, 2005, p.35). O desejo equaciona-se como fundamental na busca, ainda que fadada ao insucesso, por um objeto cuja inacessibilidade permita a insistência da lógica desejanste. Como nos lembra Lacan:

Caso seja verdade, como toda minha exposição este ano lhes mostrará, que a situação do desejo está profundamente marcada, amarrada, presa a certa função da linguagem, a uma certa relação do sujeito com o significante, a experiência analítica nos levará longe e bastante nessa exploração – ao menos é o que espero – para que encontremos todo o tempo necessário de ser ajudados pela evocação propriamente poética que disso pode ser feita, o que também nos permitirá, no fim, entender mais profundamente *a natureza da criação poética em suas relações com o desejo*. (LACAN, 2016, p. 14). Grifo nosso.

Para Lacan, o termo *fictício* tem estreita ligação com a verdade, afirmando: “*Fictitious* quer dizer fictício, mas no sentido em que já articulei perante vocês que toda verdade tem uma estrutura de ficção.” (LACAN, id. ibid. p. 22). Mais adiante dirá Lacan : “O fictício, efetivamente, não é, por essência o que é enganador, mas, propriamente falando, o que chamamos de simbólico. Que o inconsciente seja estruturado em função do simbólico ” (LACAN, id. ibid., p. 22-23). Assim sujeito, conhecimento, história, memória e significação entrelaçam-se aqui.

No que tange à dimensão e ao lugar designados à memória e a suas relações com a verdade na produção do conhecimento histórico, cabe que nos recordemos da lição de Ricoeur:

A ameaça constante da confusão entre rememoração e imaginação, resultante deste devir-imagem da lembrança, afeta a ambição à fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. E, no entanto, nada temos de melhor que a memória para assegurar que algo se passou antes que dele se forme uma lembrança.. (RICOEUR, op.cit. p.7).<sup>3</sup>

Sobrevivências binário-metafísicas aparentam assombrar a relação que se mantém com o corpo em sua antinomia, para muitos ultrapassada, à alma. É no corpo que se aloja e é mesmo o corpo que encena o drama iconográfico e icônico da narrativa cristã. O corpo flagelado, corpo que é afetado pela *pathema*, termo grego presente no texto *Fílebo* de Platão, ligado às afecções a afetar o corpo e que se convertem em memória e reflexão. Um corpo das paixões da carne.

Na Arte, os constantes reenvios e remissões, as intertextualidades, as sobrevivências em Aby Warburg (2014) fazem do terreno histórico e artístico uma topologia de instabilidades mnemônico-temporais em que a evolução diacrônica nem sempre é a única diretriz. Por vezes, anacronismos marcados por contiguidades sincrônicas reformulam por completo nossa noção de tempo e a aproximam de uma territorialização tropológico-narrativa. A aproximação ou o entrelaçamento entre tempo e narratividade é explorado por Ricoeur em *Tempo e Narrativa* e uma história marcada por vertigens e vaivéns mnemônicos é a aposta de Walter Benjamin e igualmente de Warburg e atualmente defendida por Georges Didi-Huberman (2002) .

É portanto em um quadro alegórico em que a memória no e do corpo vive uma instabilidade de afetos (*pathemata*) que aqui se aposta. Assim, a história tal e qual o corpo como medida da vida jamais poderá ter seu sentido definitivo decretado, pois que ela é o próprio terreno destes acontecimentos como se os vêem em *Renascimento do Acontecimento* de François Dosse.

O acontecimento, para Michel De Certeau, *é aquilo que ele se torna*, o que provoca uma mudança na abordagem do antes do acontecimento em direção ao seu

---

<sup>3</sup> La menace permanente de confusion entre remémoration et imagination , résultant de ce devenir-image du souvenir , affecte l'ambition de fidélité en laquelle se resume la fonction véritative de la mémoire. Et pourtant ....Et pourtant nous n'avons pas mieux que la mémoire pour assurer que quelque chose s'est passé avant que nous en fourmions le souvenir. Tradução nossa

depois, de suas causas aos seus vestígios. Como se aponta mais adiante nesse texto, o *corpo-falante* é também um acontecimento para a visada lacaniana, ou melhor, ele ‘acontece’ como fisiologia à aparente revelia de qualquer controle consciente.

Caso a aproximação se fizesse viável teoricamente entre o acontecimento histórico, seu tratamento historiográfico e este corpo lacaniano que acontece, teríamos talvez que pensar nos acontecimentos corporais para além das datações convencionais, pois que os acontecimentos do corpo se dão frequentemente e sem uma causalidade explícita. Entretanto, a instabilidade centrípeta dos acontecimentos do corpo aparentariam ofertar uma alegoria das mais interessantes para uma visão da História não-teleológica, marcada por irrupções sintomais e fantasmáticas que em tudo se assemelham ao corpo da psicanálise freudo-lacaniana.

A noção de acontecimento, como algo que surge aparentemente do nada, sem causas discerníveis, uma “manifestação destituída de algo sólido como alicerce” (ZIZEK, 2017, p.8) poria em xeque a lógica das causalidades filosófica e histórica. A natureza *acontecimental* de certos fenômenos, para nós, revelaria a própria impossibilidade de universalização teórica a que se aspira, por vezes, no campo da arte, uma vez, como nos ensina Gérard Wacjman, se há uma teoria da arte, ela se confirma na intransferibilidade da singularidade do olhar que repousa em cada obra. A teoria dar-se-ia, assim, numa lógica de *obra-a-obra*. A teorização em torno de uma obra precisaria forçosamente resignar-se à lógica *acontecimental*, como se a explora no texto de Slavoj Žizek.

Há, para Žizek, uma circularidade a marcar relações de natureza *acontecimental*, como por exemplo, o amor, já que, no amor, reina uma estrutura circular em que o efeito *acontecimental* determina retroativamente suas causas ou razões. Dito de outro modo, a paixão e o amor precisam forçosamente ser pensados retroativamente, suas razões são recolhidas como que para dar conta de algo que simplesmente “acontece” ao sujeito. Algo que toma de assalto o sujeito.

Corpo em que os elementos tropológicos, discursivos, imagéticos, sensoriais e até médicos – cabe que não nos esqueçamos de que uma das palavras que os gregos usavam para referir-se à memória (*anamnesis*), manteve-se no léxico médico como uma espécie de histórico do sintoma e que, em Platão, significa uma busca, espécie de trabalho do recordar, ao passo que (*mnémé*) designa a lembrança como algo que aparece involuntariamente na alma, marcado pelo *pathos*. O corpo em discordância essencial e constitutiva com o sujeito da linguagem. O corpo como lugar do Outro,

*corpo-falante*, para o derradeiro Lacan. Um corpo, em última instância, desejante, a despeito daquele que insiste em dizer falar em seu nome.

Para Baudrillard, portanto, a lógica da castração simbólica é sempre reencenada, repetida como um *mito sem rito* (PERNIOLA, 2000). A castração definitiva é, para todo o sempre negada, interdita. E é uma tal interdição que se espelha na lógica do simulacro, como se a defende em Perniola. Ritos esvaziados que tão somente permitem que se ritualize *ad infinitum* o teatro do simulacro representacional. Uma tal visão da arte não é lá das mais benfazejas e abole da cena a possibilidade do radicalmente ‘novo’. O que se acende aqui é que estes reenvios passam a ser tão somente o que um dia foram para a arte ou, melhor dizendo, a ecoar Benjamin, a ‘técnica da alegoria’. (BENJAMIN, op.cit). Manipulação retórica.

É o que, a nosso ver, se revela na maneira como o corpo que funda o *tom* textual da História da Arte se investe de uma retoricidade alegórica que, na pretensão de capturar o espírito da *sophrosynè* grega, na verdade o inventa e assim constitui-se como uma real estratégia alegórica de *poiesis* e ficcionalização, a qual, traveste-se de verdade mas revela nada senão a verdade da estrutura do signo, como se depreende desse trecho de Winckelmann em que as referências literárias a Virgílio ou a Sófocles servem de ancoragem à descrição ecfrasal winckelmanniana, a qual, em última instância recorre à manipulação retórica da Alegoria benjaminniana:

Laocconte não grita horripelmente como no canto de Virgílio: o modo como a boca está aberta não o permitiria; dela pode escapar antes um suspiro angustioso e oprimido, como descreve Sadoletto. A dor do corpo e a grandeza da alma estão distribuídos em igual medida por todo o corpo e parecem manter-se em equilíbrio. Laocconte sofre; mas sofre como o Filocteto de Sófocles; seu sofrimento nos toca o coração, mas desejaríamos poder suportar a dor como este homem sublime a suporta. (WINCKELMANN, op.cit.p.47).

### **Gozo, corpo , alegoria: História(s) da Arte e Interartisticidade**

É ao redor de Bernini e sua estupenda escultura *O Gozo/Êxtase de Sta Tereza* que Lacan irá elaborar a complexidade deste corpo fitado pelo olhar do anjo que está prestes a varar o corpo de Sta Tereza ou ou contempla o corpo que acaba de ser flechado e ferido pelo petardo do amor? Amor terreno ou amor divino? *Venus coelestis* ou *Venus naturalis* , a lembrarmo-nos de Didi-Huberman em *Ouvrir Vénus* (2005).



Gian Lorenzo Bernini, *O êxtase de Sta. Tereza*, 1652.  
Mármore, Santa Maria della Vittoria, Roma.

Mais que para a altura celestial, a Sta Tereza de Bernini encontra-se em suspensão, em um lugar inencontrável, não-cartografado, um corpo oscilatório, centrípeto, corpo que levita no lugar do gozo, lugar onde goza o corpo, lugar onde habita o Outro que é o corpo à revelia do sujeito cartesiano. O virtuosismo dramático de Bernini erige um monumento ao transporte gozoso de um corpo. Corpo a tocar o umbral em que *Eros e Thanatos* trocam olhares. Corpo em que o pétreo marmóreo em que comungam o momento presente, seus sedimentos pretéritos e igualmente a potência de sua própria ultrapassagem. Corpo em que a matéria contorcida investe-se de uma dinâmica que o remete a um lugar cuja visão nos é vedada. E, portanto, aqui olhar não equivale a ver e o silêncio em torno do impossível, cujos *tupos* (restos, rastros, traços, vestígios) nos impele a falar em déficit de linguagem.

O corpo constitui-se como uma medida do viver, da existência. Configura-se portanto como um elemento essencial da *ficção*, uma vez que as noções de início, acontecimento, duração, permanência, finitude são todas coladas à temporalidade que se estrutura por meio de esquemas narrativos e tropológicos. Há, portanto, um tanto de linguagem e um outro tanto de acontecimento puro neste corpo, do e no qual falamos.

A arte é assim encobrimento, camada, moldura e enquadramento fantasmas, pele sanfonada, papíreo desdobrado. Aquilo que permite e autoriza a insistência alegórica e cujo objeto, como se o aprende junto a Jacques Lacan se encontra irremediavelmente perdido. Entretanto, ele é causa, mola de um desejo. Que de outra estrutura não se trata aqui senão a do simulacro: teatralização de uma lógica que se finge e traveste representacional. A máscara mesma da Alegoria: caveira, cadáver, esqueleto. O transido em permanente trânsito inconsciente. Aquilo que se ilumina nesta cena quase insustável para o fantasma da simbolização é nada exceto o enquadramento

da fantasia – o *parergon* kantiano de que nos fala Jacques Derrida. Um empréstimo que autoriza que algo se dê a ver. Insistências, sobrevivências em uma intemporalidade que resiste e que ignora a história dos fatos oficiais periodicamente demarcados. A História das ruínas, sob os mais variados véus do esquecimento alegórico inscritos como *tupos* hieroglífico.

Um delírio que aqui se ousa afirmar: todos os significantes significam uma só coisa desdobrada, em palavras ou vocábulos que se travestem distintos uns dos outros. Eis que todos acorrem em disparada sempre que este grão-unitário e indivisível se ameaça pronunciar, para, ao fazer-lhe companhia, evitar-lhe o desvelamento. É uma só palavras mas ela cria turbilhões, convolutas, panejamentos espiralados, redemoinhos significantes.

Daí a repetição, o retorno compulsivo de que nos falam Nietzsche e Freud, o pavor de que isto se coagule de fato e em definitivo faz os temas dividirem-se em subtemas, os quais se pulverizam esfacelados como artefatos de outrora e eis que todos se poderiam reduzir a um só palavra que sempre significa o mesmo. Isto não se divide, porque se divide a língua em séries *fonogramaticais* quando se poderia atrelar em desespero e gozo a uma só palavra significando nada?

O pavor de que este significante enfim advenha e estanque o fluxo do encadeamento significante equipara-se à morte do sujeito que por ele se permite representar de significante a significante. É uma sala barroca de espelhos a ecoar ao infinito. No dia em que morrermos e eis o porquê de Lacan associar a *Coisa* ( *Das Ding*) – esta coisa que, por ser (in)divisível, não-desdobrável, não se diz a não ser em fragmentos, dividi-la equivale ao assassinato da Coisa – é o símbolo.

Morreremos todos os dias , todas as horas , todos os minutos e em todos os segundos em que algo se simboliza para nós ou de nós ou de nós para o Outro e assim sucessivamente. Não aceder ao fim da cadeia significante é a condição da manutenção da Alegoria. Em espelhos, mira-se o impossível do real. Para-se aqui. É aqui que se cessa. Como o escrevemos sabendo-o escrito, sabe-se que estas letras se farão carne e sangue – músculos da língua-verbo ao serem lidas. Aqui se encontram o traço-Derrida e a lógica do significante lacaniano e todas as suas implicações barroco-alegóricas elaboradas por Walter Benjamin. O que se condensa – hieroglífico e enigmático- em máximas e faz rodopiar.

## Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “Alegoria e o Drama Trágico” In: *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. pp. 169-251.
- DE CERTEAU, Michel. *História e Psicanálise – entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- DE MAN, Paul. *Alegorias da Leitura – linguagem figurativa em Rosseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’image survivante – Histoire de l’Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ouvrir Vénus*. Paris: Gallimard, 2005.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu na experiência psicanalítica” In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. pp 96-103.
- \_\_\_\_\_. *Le séminaire livre XX : encore*. Paris: Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O seminário livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *Pintura: textos essenciais – volume 7 – O Paralelo das Artes*. São Paulo: 34, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PERNIOLA, Mario. “Segredos, Dobras, Enigmas” In: *Enigmas – egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Chapecó/SC: Argos, 2009. pp.21-45.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: SEUIL, 2000.
- VIEIRA, Marco Antônio. *De um Lacan em Lituraterro: Pintescritura em W(o)lf e Green(a)way*. Brasília, 2004. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, TEL, IL, UnB.
- WACJMAN, Gérard. *L’objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998.
- WARBURG, , Aby. *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- MANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. São Paulo: Movimento, 1975.
- \_\_\_\_\_. *The history of ancient art among the Greeks*. Londres: John Chapman/Kessinger, 1850.
- WOOLF, Virginia. *Jacob’s room*. Londres: Grafton, 1986.
- ZIZEK, Slavoj. *Acontecimento – uma viagem filosófica através de um conceito*. Rio De Janeiro: ZAHAR, 2017.