

## OS ANJOS PRÓDIGOS IMAGENS E ESPAÇOS DA REPRESENTAÇÃO NA MODERNIDADE

---

*Alfred Opitz*

No início dos anos 20, um escritor russo exilado em Berlim – nessa altura uma das grandes cidades russas da Europa oriental, com 300.000 emigrantes – define, aforisticamente, duas atitudes antagónicas perante a arte: "Uma é considerar a obra de arte como uma janela sobre o mundo. Com palavras e imagens, estes artistas querem exprimir o que está atrás das palavras e imagens. Artistas deste género merecem ser chamados tradutores. A outra atitude é considerar a arte como um mundo de coisas independentes. Palavras, e as relações entre as palavras, ideias e a ironia das ideias, a sua divergência – é isso o conteúdo da arte. Se podermos comparar a arte a uma janela, é só uma janela pintada."<sup>1</sup>

As implicações desta definição de Viktor Sklowskij são várias. Por um lado, o conceito de "tradução" do mundo real na arte leva à teoria da "expressão" e às dicotomias de "forma" e "conteúdo" daí decorrentes. Por outro lado, a insistência nas "relações" entre os elementos do discurso literário já implica uma perspectiva sistémica, um espaço completamente fechado, no qual convergem forma e conteúdo e que, na imagem da janela pintada, nega qualquer acesso ao mundo real.

---

<sup>1</sup> Viktor Sklowskij: *Zoo or Letters Not about Love*. Translated from the Russian and edited by Richard Skeldon. Ithaca and London, 1971, p. 80.

## *O Conceito de Representação*

Mas o aforismo de Sklowskij, além de apontar efectivamente para um ponto fulcral, a referencialidade, num debate filosófico e estético que impregna a cultura ocidental desde o seu início, insiste também na diferença entre a obra e as várias atitudes possíveis perante uma multiplicação de sentidos que se torna num traço significativo da própria modernidade. É evidente que esta ambiguidade constitutiva não se pode pensar sem uma problematização fundamental do conceito de "representação" que, desde a caverna de Platão se discute sobretudo nos moldes duma evidência que é a própria percepção. Assim, o motivo da janela pode, com a construção de um espaço que separa, a partir de um esquema geométrico – a perspectiva central – o fora e o dentro, o sujeito e o objecto, transformar-se num símbolo da representatividade longamente ontologizante, como na "Rahmenschau", na visão emoldurada das Luzes<sup>2</sup> ou na dialéctica subjectivante da pintura romântica.

Poucos anos depois da estadia berlinense de Sklowskij, surge um pintor belga, fortemente influenciado pela pintura metafísica de Chirico, que vai problematizar, ao longo da sua obra, através da utilização frequente do motivo da janela, o próprio funcionamento da representação e a relação entre imagem, palavra, e imaginação. O quadro de René Magritte, que condensa esta problemática duma maneira exemplar, chama-se, aliás, "La condition humaine"<sup>3</sup> (National Gallery, Washington).

Esta disponibilização moderna da representação, que Magritte não deixa de retomar, é também apanágio dum poeta alemão que, durante o ano de 1996, estava na ponta das comemorações. Na primavera de 1926, poucos meses antes da sua morte, Rainer Maria Rilke acaba um pequeno ciclo de poemas em francês que se intitula "Les fenêtres". Estes poemas apresentam o motivo tradicional da janela como modelo espacial, uma abordagem "par laquelle parmi nous s'égalise le grand trop du dehors". Este verso estabelece um desequilíbrio entre o espaço reduzido que dominamos e um exterior obscuro, incomensurável que atrai e espanta o sujeito:

---

<sup>2</sup> Cf. August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Jena, 1934.

<sup>3</sup> Sobre o motivo da janela na obra de Magritte cf. Suzi Gablik: *Magritte*. Aus dem Amerikanischen von Charlotte Blauensteiner. München, Wien, Zürich, 1971, pp. 76-103.

## Os Anjos Pródigos

Fenêtre, qu'on cherche souvent  
pour ajouter à la chambre comptée  
tous les grands nombres indomptés  
que la nuit va multipliant.<sup>4</sup>

A noite remete para o outro lado do sistema de representações que se esgota em reflexos e aparências e que, porém, como Rilke diz nas "Elegias de Duino", pode ainda mostrar a riqueza do mundo humano e a felicidade das coisas. Neste sentido, a encenação espacial seria uma condição básica para uma vida em perigo permanente de transbordar:

N'est-tu pas notre géométrie,  
fenêtre, très simple forme  
qui sans effort circonscris  
notre vie énorme?<sup>5</sup>

Herdeiro duma tradição metafísica que já não aguenta as contradições duma realidade cada vez mais contingente e caótica, Rilke começa a deslocar as figuras transcendentais, tal a imagem de Deus, ou melhor, dos deuses, como ele diz cautelosamente. Numa carta de 1915, em plena guerra mundial, o escritor questiona-se sobre a miserabilidade e o horror da vida humana e define a dor e a desorientação como concavidade cuja forma positiva se afasta, um último reflexo do grande projecto da autonomia do sujeito num mundo ao dispor da história. "Quem sabe, pergunto eu, se não nos aproximamos sempre das costas dos deuses, separados do rosto sublimamente irradiante por mais nada só senão por eles mesmos, muito perto da expressão, que desejamos, mas colocados atrás deles – isto, no entanto, não significa outra coisa senão que a nossa cara e o rosto divino olham na mesma direcção, estão de acordo, e como podemos assim enfrentar o deus, saindo do espaço em frente dele?"<sup>6</sup> Ao submeter a imagem de Deus a uma rotação de 180° – e Rilke insiste nesta criação de imagens divinas desde o início da humanidade – torna-se qualquer redenção impossível.

---

<sup>4</sup> Rainer Maria Rilke: "Les Fenêtres", in: *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar, vol. II, Frankfurt am Main, 1956, pp. 587-591.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 587.

<sup>6</sup> Rainer Maria Rilke: *Briefe*. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar, 2 vols., Wiesbaden, 1950, vol. II, pp. 52s.

## *O Conceito de Representação*

Esta ideia dum futuro redentor que se afasta lembra o *Angelus Novus* de Benjamin, o anjo da história que, virado para o passado e o paraíso cada vez mais longe, é empurrado para o futuro pela tempestade do progresso.<sup>7</sup> Os resíduos românticos desta imagem deixam ainda entrever o que se perdeu na secularização da história e o que a frequente utilização da figura do anjo nos monumentos do nacionalismo imperialista da época guilhermina – e não só – tenta recuperar ideologicamente ao revestir a política duma dimensão transcendental.

Consciente da fraude ideológica e restituindo à história a sua opacidade contingente, numa carta do mesmo ano de 1915, Rilke tira também aos anjos a sua função tradicional de mensageiro divino e guarda do paraíso. Agora, "cada anjo é terrível", uma contra-imagem da limitação humana e, ao mesmo tempo, o espelho duma beleza que será o início – ainda suportável – do horror, que é, aliás, a última palavra de Kurtz no famoso romance de Joseph Conrad que opõe o poder da narração às trevas duma história descontrolada.

Sendo assim, a relação entre o visível e o invisível, relação essa bem delimitada na cosmologia metafísica, desloca-se, no caso de Rilke, para a imagem dum "Weltinnenraum", um espaço cósmico e interior ao mesmo tempo, que o escritor explica numa carta sobre a sua estadia em Toledo dizendo que a paisagem espanhola lhe teria revelado as coisas na intensidade incrível das equivalências interiores duma possível representação. "Aparência e visão coincidiam, por assim dizer, em todo o lado no objecto; ficava exteriorizado em cada coisa todo um mundo interior, como se um anjo, que englobasse o espaço, fosse cego e olhasse dentro de si. Este mundo, visto já não a partir do homem, mas dentro do anjo",<sup>8</sup> é a tarefa poética de Rilke que se instala, assim, aquém duma transcendência inacessível e, ao mesmo tempo, além das palavras e da representação em geral, num espaço que produz o texto, sem se esgotar nele.

O que se apresenta aqui como uma nova mitificação do trabalho poético para Rilke, "o artista é o maravilhoso, o homem o explicável", vem, no entanto, já na sequência duma tradição construtivista que remonta até Berkeley e, no espaço alemão, Kant. O choque epistemológico e existencial, produzido pela redução do conhecimento às cate-

---

<sup>7</sup> Walter Benjamin: "Über den Begriff der Geschichte", in: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 12 vols., Frankfurt am Main, 1980, vol. I.2, pp. 697s.

<sup>8</sup> Rilke: *Briefe*, vol. II, p. 51.

gorias do entendimento humano, pode-se verificar nitidamente nas cartas de Kleist, escritas em 1801, que tematizam a vertigem e a desorientação na ideia dum olhar que já não transmite uma verdade absoluta. O que é desespero para Kleist<sup>9</sup> – a relatividade da percepção e as consequências cognitivas da sua possível diversidade – é reformulado por Wittgenstein, com a mesma metáfora dos óculos que Kleist já utilizara: "A ideia está, por assim dizer, no nosso nariz tal como os óculos, e o que observamos, vemos através deles."<sup>10</sup> Assim, não existe nenhum exterior; "lá fora falta o ar para respirar". Mas já Goethe afirma que "todos os factos já são teoria". "Não vale a pena procurar atrás dos fenómenos, eles mesmos são a doutrina".<sup>11</sup> Assim, os objectos são só destacados do nada pelas ideias dos homens e voltam de novo ao nada, se as ideias se perdem.

Nesta perspectiva, não é possível estabelecer uma ontologia a partir da percepção, o que o positivismo científico e historiográfico vai contrariar, com bastante êxito, durante um século e meio, pelo menos. A ilusão ontológica – a convicção de que podemos efectivamente ver o que está lá fora – é tão persistente porque corresponde a uma prática quotidiana que naturaliza por completo a construção perceptiva do mundo. Mesmo se a neurobiologia actual está ainda bastante dividida sobre a natureza e o funcionamento das representações mentais – Varela, por ex., inclina-se para uma constituição sub-simbólica do sentido,<sup>12</sup> e outros autores consideram o conceito da representação mental como "um elemento descritivo meta-linguístico sem correspondência material ao nível dos processos cerebrais biológicos"<sup>13</sup> – os progressos substanciais no entendimento da percepção visual nos últimos anos permitem concluir que a imagem, que estamos a ver, resulta só em 20% de estímulos exteriores e em 80% de dados

---

<sup>9</sup> Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Helmut Sembdner, vol. II, München, 1977, pp. 633-670.

<sup>10</sup> Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main, 1982, p. 76.

<sup>11</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. Sophien-Ausgabe, Weimar, 1887 – 1919, II, vol. 11, p. 131.

<sup>12</sup> Francisco J. Varela: *Kognitionswissenschaft. Kognitionstechnik*. Übersetzt von Wolfram Karl Köck. Mit einem Vorwort von Siegfried J. Schmidt. Frankfurt am Main, 1990, pp. 112ss.

<sup>13</sup> *Interne Repräsentationen. Neue Konzepte der Hirnforschung*. DELFIN 1966. Hrsg. von Gebhard Rusch, Siegfried J. Schmidt und Olaf Breidenbach. Frankfurt am Main, 1966, p. 13.

mentais ligados sobretudo à memória, uma instância, aliás, cuja metaforização científica tradicional (o armazém, as recordações gravadas, etc.) já se tornou obsoleta.

Se as pesquisas recentes apontam mais para a função interpretativa e criativa da memória no quadro duma confirmação e reformulação autobiográfica permanente, esta viragem teórica tem consequências óbvias para a autorepresentação do sujeito. Na medida em que a realidade ontológica se dissolve em construções internas, também o sujeito é dissociado e transformado numa instância emergente e tão provisória como inacessível. Rilke afirma: "Não conhecemos o contorno do sentimento, só o que lhe dá forma do exterior",<sup>14</sup> e estes versos retomam uma ideia de Nietzsche que já constatara que só conhecemos do próximo as suas fronteiras; "o nosso conhecimento dele é como um espaço oco, delimitado". Produzimos, em suma, "satélites do nosso próprio sistema".<sup>15</sup>

Reduzindo a percepção, a representação do mundo e a auto-imagem do sujeito a um mecanismo sistémico, coloca-se o problema da verdade que era ainda para Kleist, antes de ler Kant, o garante da vida eterna. Se Nietzsche define a verdade como um conjunto de ilusões e mentiras canonizadas, de metáforas e metonímias antropocêntricas e patéticas que não correspondem às coisas e acabam numa assimilação total do mundo,<sup>16</sup> a referencialidade desloca-se para um jogo complexo que permite, aliás, a própria existência das ciências sociais e humanas que resultam da diferenciação dum espaço cognitivo autónomo. Este espaço permite não só pensar uma realidade, mas também esquecer o funcionamento metafórico desse pensamento na naturalização desta realidade e das suas maravilhas. Neste sentido, Luhmann vai dizer que a verdade, como medium não-referencial, permite a sequencialização discursiva de equivalências de realidade. O texto, a imagem, não representa o mundo, mas apresenta um mundo que aceitamos como real.<sup>17</sup> Nesta perspectiva, a história do conceito de representação mostra uma retirada progressiva do domínio

---

<sup>14</sup> Rilke: *Sämtliche Werke*, vol. I, p. 697.

<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe*, in: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, 1980, vol. III, p. 111.

<sup>16</sup> *Idem*, vol. I, pp. 880s.

<sup>17</sup> Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, 1990, pp. 52, 232s., 523ss.

metafísico e ontológico para uma antropologia e fisiologia imanentes. O carácter traumático deste processo de imanenciação, digamos assim – Nietzsche e Rilke utilizam frequentemente a metáfora da "prisão" que implica ainda a existência dum outro mundo lá fora – pode explicar o fascínio persistente das projecções espaciais que insistem na diferença do fora e do dentro e, por conseguinte, numa possível transgressão.

No controverso livro de George Steiner de 1985, por exemplo, a presença real do divino, que o autor afirma contra qualquer racionalidade empírica, implica o conceito duma zona fronteira – Steiner fala do "borderland"<sup>18</sup> – na qual somos vizinhos do desconhecido que trespassa as ordens de substância pragmática e actua do outro lado da linha das sombras. Estas ideias já se encontram quase literalmente nos diários do pintor Paul Klee que fala, na tradição romântica, do "Zwischenwelt", do mundo transitório entre o visível e o invisível, onde os anjos, como diz Apel,<sup>19</sup> se transformam em símbolos do carácter provisório de qualquer experiência. Steiner, no entanto, ao ligar a obra de Proust à invocação do anjo da morte, "cujas asas se entrelaçam com as folhas das obras primas dos artistas mortos", radicaliza a estética como formalização da epifania, utilizando aqui, curiosamente, também o conceito de "tradutor" e de continuidade na imagem do "shining through",<sup>20</sup> duma luz que vem do além e que ilumina a imensidade da nossa espera. Em face da complexidade e da riqueza da arte moderna, porém, a antinomia steineriana entre uma racionalidade redutora e a presença de Deus torna-se um tanto mecânica. Sem ter a pretensão de responder aqui à questão de saber se nos podemos efectivamente sentir em casa na imanência e na diversidade contingente do mundo moderno, queria ainda salientar um aspecto importante para a estética chamada pós-modernista. Se Steiner exige, na linha dum entendimento pleno da arte e do pensamento: "we must read *as if*", no sentido de que "Deus existe", esta regra pode-se interpretar também duma outra maneira. O "*as if*" poderia ser, no fundo, a janela pintada que permite a formalização

---

<sup>18</sup> George Steiner: *Real presences. Is there anything in what we say?* London, Boston, 1989, p. 225.

<sup>19</sup> Friedmar Apel: *Himmelssehnsucht: die Sichtbarkeit der Engel in der romantischen Literatur und Kunst sowie bei Klee, Rilke und Benjamin*, Paderborn, 1994, p. 152.

<sup>20</sup> Steiner, *op.cit.*, p. 226: "(...) the aesthetic is the making formal of epiphany. There is a 'shining through'".

## *O Conceito de Representação*

estética como projecção da epifania e, assim, a construção dum espaço para os anjos transfigurados e um tanto perdidos da modernidade.

Nesta perspectiva, citaria o texto duma autora suíça, Annemarie Schwarzenbach, que tematiza uma estadia na Pérsia nos anos 30. O texto existe em duas versões, uma, manuscrita e publicada só depois da morte da autora, que se chama *Das Tal des Todes* (*O vale da morte*), e uma outra, retrabalhada e publicada com o título *Das glückliche Tal* (*O vale feliz*), um vale "que já não tem saída nenhuma e que, por isso, deve parecer-se com o lugar da morte e avizinhar-se dos campos dos anjos".<sup>21</sup> Os dois textos tentam fixar a dissociação do "eu" e a morte no fim duma vida vista como "prenda duma liberdade terrível". Os relatos culminam num encontro com o anjo, "que espera no fim de todos os caminhos, o manto de nuvens nos ombros e a cara imaculada desviada". Estes anjos no fim do caminho da nossa história já não são os anjos da tradição cristã que ritualiza até a morte e impede o ser humano de se sentir abandonado. Na solidão do vale perdido nas montanhas persas, o encontro com o anjo retoma mais uma vez o "segredo" que é de não saber o que existe fora de nós. O anjo confronta a narradora com a vaidade da esperança e a ausência de Deus. "Estás acabada", diz o anjo, "estás na escuridão total. Admite que, apesar da tua juventude, tentaste todos os caminhos. Foram subterfúgios, desvios e caminhos errados". E o seu conselho final: "Sê humilde! Não acredites que possas escapar seja a que for".<sup>22</sup> Na segunda versão do texto, diz ainda: "Vais habituar-te, calar-te e recordar os meus olhos imortais", deixando o narrador "sem desejo, sem remissão, moralmente cansado".<sup>23</sup> Nos textos de Annemarie Schwarzenbach, os motivos e as figuras da tradição metafísica aparecem como meras representações de sentimentos e esperanças que, apesar do seu peso existencial, não passam de convenções. A escrita literária, ao adaptá-las a um contexto histórico em evolução permanente, garante a continuidade de um "as if" que já não precisa de legitimar-se com a ilusão ontológica.

Se as imagens e os modelos que a ciência utiliza estão para Steiner, que segue aqui Foucault, intimamente ligados ao poder, a sua substancialização isenta da arte também se aproxima bastante da ideo-

---

<sup>21</sup> Annemarie Schwarzenbach: *Das glückliche Tal*. Frankfurt am Main, Berlin, 1991, p. 15.

<sup>22</sup> *Idem: Tod in Persien* (1ª versão do texto), Basel, 1995, pp. 113s.

<sup>23</sup> Schwarzenbach: *Das glückliche Tal*, p. 118.

logia que nunca deixou de aproveitar-se da arte. Por outro lado, as limitações da imanência e a ruptura do contrato entre a palavra e o mundo, que Steiner tanto deplora, escamoteiam um aspecto que está igualmente ausente no aforismo de Sklowskij. Nietzsche refere-o ao lembrar que não é "o mundo como objecto em si, mas o mundo como representação (como erro) que é tão rico em significados, tão profundo, maravilhoso, incluindo felicidade e miséria".<sup>24</sup> Por outras palavras, o que ultrapassa a antinomia entre a janela para o mundo e a janela pintada, entre uma tradução do invisível e um jogo sistémico, seria a função da arte que se realiza na leitura e que determina também, nas suas várias possibilidades, o estatuto social da representação no sistema cultural. Mas entender esta pragmática numa complexidade que já não se limita à normatividade das antigas ideologias, afecta também o papel do artista, a sua "aura" tradicional que se alimentava dum conteúdo transcendente e que postulava uma obrigação ética imprescindível. Ao dispensar a arte, como na teoria dos sistemas, desta responsabilidade ética pelo destino do mundo, a função social da representação tem de ser redefinida, o que Luhmann tenta fazer no seu recente livro *Die Kunst der Gesellschaft* (A arte da sociedade) de 1995.<sup>25</sup> E, por ventura, não faz mal nenhum não exigir mais das artes que cumpram as promessas que a religião e o estado não se cansaram de fazer. Se a arte pode efectivamente sobreviver sem estas promessas, evidenciando simplesmente o destino estrutural da modernidade na emancipação da contingência, eis uma outra questão.

## Résumé

Cette communication aborde, à partir du motif de la fenêtre (Rilke) et des configurations spatiales respectives (dehors -dedans, je – monde, etc.), la mise-en-problème de la représentation (aussi bien au niveau de la connaissance qu'au niveau de la mimésis esthétique), une notion qui, avec Kant, rentre définitivement dans la modernité. La continuité des traditions métaphysiques, confirmée par le positivisme ontologisant, d'un côté, et la rupture du contrat entre la parole et le monde (Steiner), de l'autre, créent des espaces subsidiaires des grands mythes traditionnels (Rilke, Sklowskij, Benjamin) dans lesquels se promènent les anges prodiges entre les miroirs auto-référenciels de la modernité.

---

<sup>24</sup> Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, in: *Sämtliche Werke*, vol. 2, p. 46.

<sup>25</sup> Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, 1995.