

A invisibilidade ou o vazio como presença

Grégori Michel Czizewski¹

Resumo: Procuramos neste texto apresentar o conceito de invisibilidade interpretando-o como uma forma de experiência do vazio, ligando-o diretamente com a experiência do “Nada” apresentada por Jean-Paul Sartre, mas enfatizando o seu lado visual. Reforçamos tal concepção com as formulações da teoria da Gestalt e com a ideia de que o sentido se dá a partir da ausência, desenvolvida por Raúl Antelo e, em seguida, articulamos o conceito com as posturas de evitamento do vazio apresentadas por Didi-Huberman. Por fim, apresentamos a importância do vazio nas Histórias em Quadrinhos e em sua construção de sentido, para melhor compreendermos o que propomos acerca do conceito de invisibilidade.

Palavras-chave: Invisibilidade. Vazio. Nada. Histórias em quadrinhos.

Abstract: We seek in this paper to introduce the concept of invisibility interpreting it as a way to experience the emptiness, linking it directly with the experience of Nothingness by Jean-Paul Sartre, but emphasizing its visual side. We reinforce this concept with the formulations of Gestalt theory and the idea that meaning is given from the absence, developed by Raúl Antelo and then articulate the concept of stances with avoidance of emptiness presented by Didi-Huberman. Finally, we present the importance of emptiness in Comics and their construction of meaning, to better understand our proposal regarding the concept of invisibility.

Keywords: Invisibility. Emptiness. Nothingness. Comics.

¹ Possui graduação em Licenciatura em História pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (2004) e Bacharelado em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010) e é mestre em História Cultural pelo Programa de Pós Graduação em História - UFSC. Atualmente é doutorando em História pelo Programa de Pós Graduação em História - UFSC e pesquisador do Observatório da Educação - UFSC Email: gregoriczi@yahoo.com

O olho, o olhar e as imagens

As imagens são artefatos cada vez mais importantes e abundantes no mundo que nos cerca. Mas elas só existem porque temos olhos, e assim como os demais objetos visuais, são regidas pelas mesmas leis perceptivas.

Temos como experiência do dia-a-dia que vemos através dos olhos. Sem dúvida eles são o principal instrumento da visão, mas esta é composta de três operações que se sucedem: ópticas, químicas e nervosas. A luz passa por nosso aparelho ocular, é processada por ele, e gera reações químicas na retina, que por sua vez originam transformações nervosas que geram as imagens no nosso cérebro. Costumamos pensar no olho como uma pequena máquina fotográfica, e na retina como uma chapa de gravação química, mas o essencial da percepção visual se dá nessa última etapa, no processamento da informação que é recebida pelos nossos olhos.

Precisamos considerar o sujeito que olha. O olho não é o olhar – “o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão”². Não há imagem sem a sua percepção, mas a imagem é sempre um objeto cultural e histórico, o que transforma o caráter imediato da visão. A interação do espectador, assim, é essencial para cada imagem ser o que é. Além da simples percepção, os saberes, afetos e crenças,

a história e a cultura nas quais está inserido, tudo isso influencia na percepção de uma imagem pelo espectador e, conseqüentemente, no que ela é. Ou seja, o espectador deve ser tratado como *ativo* na construção das imagens.

A inelutável cisão do ver

“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. É com essa frase que Georges Didi-Huberman³ traz à tona uma nova maneira de pensar sobre o nosso olhar, as imagens e a arte. Para o filósofo francês, ao olharmos para uma imagem ou objeto, este nos olha de volta. Porém, há uma cisão ali, entre nós, que vemos, e aquilo que nos olha; e há conseqüentemente um paradoxo, já que essa cisão é impossível de ser identificada. O ato da visão só se estabelece quando se cinde em dois, o que vê e o que é visto, mas, ao mesmo tempo, a relação imposta por esse mesmo ato impede uma cisão total de acontecer. Somos um só, o que vê e o que olha de volta.

Quando vemos o que está diante de nós, algo nos olha *dentro*. “Fechemos os olhos para ver”, diz Joyce. Somos também um corpo, vemos com esse corpo, ato sempre experimentado analogamente a uma experiência do *to-car*. Merleau-Ponty⁴ fala que “ver é ter

² AUMONT, Jacques. [1993] *A imagem*. 16. ed. Campinas: Papirus, 2013, p. 56.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 29.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

à distância”, que pela visão podemos tocar o sol, estar tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas, ao mesmo tempo, em toda parte. Ver algo me faz me juntar a ele e atingi-lo, como se a visão fosse a antecipação do movimento. Ver é dizer “eu posso”, é descobrir-me como ser-no-mundo.

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. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. 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, incoerência daquele que vê o que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do *sciente* ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro⁵.

Ou seja, todo visível é moldado através do tangível, e todo tangível promete, de alguma forma, uma visibilidade. Mas ao fecharmos os olhos, escapando das promessas do tangível, nos aparece um *vazio* que nos olha, nos faz ver a nós mesmos, e consequentemente, nos constitui. Tudo o que nos é dado a ver é olhado através de uma *perda*, de um *vazio*. “Fechemos os olhos pra ver”, mas “abramos os olhos para experimentar o que não vemos”⁶.

Normalmente pensamos no ver como uma experiência de *ter*, como se ao vermos ganhássemos alguma coisa. Mas o paradoxo do visível se apresenta novamente, e ver torna-se uma experiência de *ser*, “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder”⁷. Visibilidade e invisibilidade em um jogo contínuo.

Invisibilidade: o Vazio e o Nada

A palavra “invisível” significa, literalmente, “o que não é visível”, aquilo que não é percebido pela visão. É a propriedade de um objeto que não pode ser visto, mas que ainda assim está ali. Para nós, a invisibilidade é uma experiência do vazio como presença, é o *Nada* experienciado a partir do visual.

O vazio expressa, basicamente, uma falta. Dizemos que algo é ou está vazio quando percebemos que ele não comporta ou não contém coisa alguma, que não tem preenchimento, que é uma forma sem conteúdo, que *algo não está ali*. Pensamos, porém, que essa experiência diante do vazio é análoga à experiência sartreana do *Nada*.

Sartre, em “O ser e o nada”⁸, ilustra essa experiência com um exemplo: fiquei de encontrar Pedro no bar às quatro horas, mas chego quinze minutos atrasado. Pergunto-me então se Pedro, que é sempre pontual, estará lá. Olho o bar, as pessoas, e percebo que

⁵ Ibidem, p. 17.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p. 34.

⁷ Ibidem.

⁸ SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 50.

ele não está. Na ausência de Pedro, eu experiencio o nada.

Para Sartre, toda percepção se dá como uma forma sobre um fundo; não há objeto que seja fundo ou forma absolutamente, é a direção da minha atenção que definirá a percepção. Assim, mesmo que o bar, com todos seus elementos, mesas, copos, luzes, clientes com seus movimentos, vozes e ruídos, com as intuições que isso causa sobre mim, as cores, sons e odores, constitua uma plenitude de ser, ele se mostra apenas como *fundo*, que daria sentido à forma da percepção de Pedro, se eu o encontrasse.

Quando procuro por Pedro ao entrar no bar, Pedro é dado como “devendo aparecer”, frente ao fundo que é constituído por todos os outros elementos presentes no bar. Mesmo que cada um desses elementos tente se destacar ou se isolar, eles diluem-se em uma total *indiferenciação*, já que é Pedro que eu procuro. Essa é a primeira *nadificação* de todas as formas, que se tornam um fundo indiferenciado, que é visto apenas marginalmente, por acréscimo. É, porém, uma condição essencial para que a forma principal, Pedro, apareça. Se acabasse por descobri-lo, um elemento sólido preencheria minha consciência, e o bar se organizaria à sua volta. Mas Pedro não está, e tudo que descubro é a sua ausência. O bar continua como *fundo*, enquanto Pedro se destaca como nada sobre a *nadificação* de fundo que se dá no bar.

E, decerto, a ausência de Pedro pressupõe uma relação primeira entre mim

e o bar; há uma infinidade de pessoas sem qualquer relação com o bar, à falta de uma espera real que as constate como ausentes. Mas, precisamente, eu esperava ver Pedro, e minha espera *fez chegar* à ausência de Pedro como acontecimento real alusivo a este bar; agora, é fato objetivo que *descobri* tal ausência, que se mostra como relação sintética entre Pedro e o salão onde o procuro; Pedro ausente *infesta* este bar e é a condição de sua organização *nadificadora* como *fundo*⁹.

Assim, é a *espera* por Pedro que faz perceber a sua ausência, e é a partir dessa espera e da ausência subsequente que temos uma experiência positiva do nada.

O mesmo se aplica ao vazio. Apon-tamos algo como *vazio* quando nos perguntamos sobre seu preenchimento, sobre seu conteúdo. Um quadrado é apenas um quadrado. Mas quando nos perguntamos sobre o que ele contém, ou comparamos com outro quadrado semelhante, mas com conteúdo evidente, é que o percebemos como *vazio*. É quando vemos o primeiro quadrado em relação ao outro com três estrelas em seu interior, e nos perguntamos o que este primeiro contém, é que o julgamos *vazio* (Figura 1, página ao lado).

Sartre nos apresenta essa concepção de *vazio* ligado ao nada com um exemplo relacionado à distância. Tal noção de distância possui um momento negativo, visível em dois pontos, A e B, separados entre si por certa longitude. Segundo ele, temos duas maneiras de

⁹ Ibidem., p. 51.

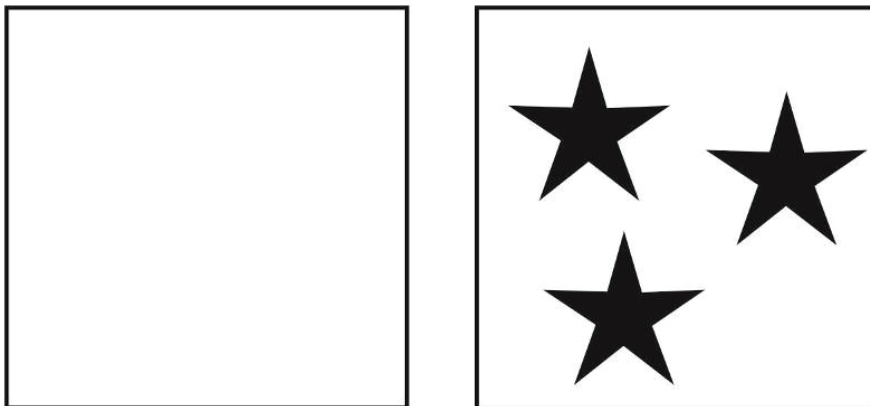


Figura 1 - Quadrado vazio, quadrado preenchido. Fonte: Elaborada pelo autor.

olhar para tal longitude: se considerarmos o segmento de reta entre A e B e o tornarmos objeto imediato da intuição, ele assume uma tensão concreta e plena, a longitude assume um atributo positivo, e os pontos passam a ser apenas limites de tal longitude, fazendo da negação uma estrutura secundária ao objeto. Por outro lado, se tomarmos os pontos A e B como objetos imediatos da intuição, o segmento desaparece como objeto concreto e é tomado em sua negatividade, é captado como um *vazio*. A relação *forma e fundo* se inverte, mas a negação nunca é suprimida, esteja ela no limite ou na distância.

“A negação é o cimento que realiza a unidade. Define precisamente a relação imediata que une esses dois pontos e os apresenta à intuição como unidade indissolúvel da distância. Reduzir a distância à medida de uma longitude é apenas encobrir a negação, razão de ser da medida”¹⁰.

Encobrimos essa negação o tempo inteiro. Não nos damos conta de que o vazio está em todo lugar, é ele que dá forma aos objetos, e quando nos perguntamos sobre o limite dos objetos, sobre sua forma, estamos também nos perguntando sobre o vazio ao seu redor. *Esvaziamos* o fundo, para podermos obter uma figura. Vejamos o exemplo da Figura 2:



Figura 2 - Quadrado e fundo. Fonte: Elaborada pelo autor.

¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. 2. ed. Pe-

trópolis: Vozes, 1997, p. 63.

Na figura de cima, distinguimos claramente um quadrado preto dentro de um quadro branco. Ao pintarmos de preto o fundo branco, na figura de baixo, o quadrado simplesmente some. Não há mais o vazio que dá limite ao quadrado, e não havendo vazio, não há também quadrado. Assim, aquilo que percebemos como *fora*, o fundo, o vazio, é o que dá sentido à *forma*. O vazio *pertence* à imagem, a faz ser o que ela é.

Essa relação de *figura/fundo* que ajudou Sartre a fazer entender sua concepção do nada foi amplamente discutida pela Gestalt, teoria psicológica nascida no final do Século XIX na Alemanha. Estudando o fenômeno da percepção e constatando que a primeira percepção que temos já é de forma, a Gestalt teoriza sobre as relações. Segundo seus estudiosos, não vemos partes isoladas, apenas as relações entre elas. As partes são inseparáveis do todo (são outra coisa que não elas mesmas fora do todo), enquanto o todo é maior que a soma das partes. Rudolf Arnheim, ao se perguntar de que modo o sentido da visão se apodera da forma, diz que “nenhuma pessoa dotada de um sistema nervoso normal apreende a forma alinhavando os retalhos da cópia de suas partes (...) o sentido normal da visão apreende sempre um padrão global”¹¹.

Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, que desenvolveram a Gestalt como uma psicologia da forma,

mostraram que o conjunto de elementos de equilíbrio, simetria, estabilidade, simplicidade e regularidade permitiam chegar no que chamavam de “boa-forma”. Quanto menos boa-forma uma imagem tiver, menos somos capazes de diferenciar a figura do fundo.¹²



Figura 3 - O vaso de Rubin. Fonte: Taringa! <http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/16288764/Psicoterapia-Gestalt-Conceptos-Principios-y-Tecnicas-Part.html>

Figuras famosas como o Vaso de Rubin (Figura 3)¹³ são utilizadas pela Gestalt para nos mostrar como a percepção das relações de figura/fundo estabelecem o que vemos, definem o *ser* daquilo que acreditamos ver.

No caso do vaso, o que vemos depende do que assumimos como figura e do que assumimos como fundo.

¹¹ ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira e EDUSP, 1980.

¹² BOCK, Ana Maria. *Psicologias*. São Paulo: Saraiva, 2004.

¹³ Disponível em: <<http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/16288764/Psicoterapia-Gestalt-Conceptos-Principios-y-Tecnicas-Part.html>>. Acesso em: jul. 2014.

Podemos ver um vaso ou dois rostos, mas nunca os vemos simultaneamente. Assim, o que a figura é depende diretamente de como olhamos para ela. Além disso, o que assumimos como *vazio*, em um ou noutro caso, é parte constitutiva da figura, está positivamente presente.

O *vazio* aqui é o que podemos chamar de *espaço negativo*, a parte da imagem sem informações, chamada normalmente de *espaço em branco* (embora a cor pouco importe). Toda composição se dá pelo equilíbrio do espaço negativo com o espaço positivo; ambos são constituidores da imagem.

Um grande exemplo do uso do espaço negativo nas artes é a tela “O grande N”, do artista estado-unidense Al Held, conhecido por suas obras de expressionismo abstrato no final do século XX (Figura 4)¹⁴.

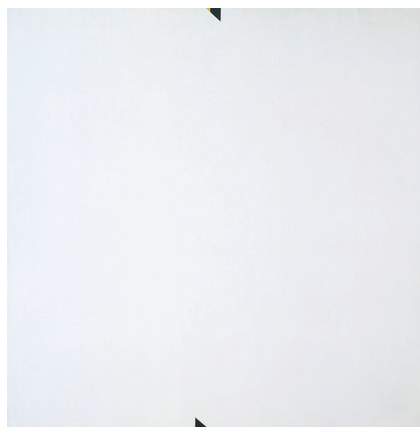


Figura 4 - HELD, Al. O Grande “N”. Fonte: Moma.

É através do jogo com o espaço negativo que o artista constrói sua obra, e nossa percepção “viciada” faz com que só vejamos o que ele nos quer mostrar após comparar a tela com a informação contida em seu nome. É o jogo visual entre dois pequenos triângulos pretos e um grande fundo *vazio* que nos faz ter um “grande N”.

A ausência e o sentido

Indo um pouco mais longe, podemos pensar que o *vazio*, além de dar forma, também é o que dá *sentido* a uma composição qualquer. Raúl Antelo, em seu livro “Ausências”¹⁵, traz à tona a ideia de que para haver sentido, deve haver uma série - o sentido não é imanente a um objeto, mas sim o resultado de articulações inseridas em uma série de discursos, e mesmo separado do objeto, é também exterior à consciência do intérprete, se impõe a este. O sentido se dá no *vazio* entre os objetos da série. Pensamos que essa “série” pode ser formada apenas por um único objeto e seu “fora”, e é nessa articulação de discursos que o sentido se sobressai. “O espaço do exterior produz efeitos no interior do sistema, já que lhe outorga coesão ao passo que se apresenta a si mesmo como inassimilável”¹⁶.

Para Antelo, a estabilidade de um sistema qualquer descansa em seus limites, que se tensionam graças às opo-

¹⁴ Disponível em: < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78795>. Acesso em jul. 2014.

¹⁵ ANTELO, Raul. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

¹⁶ *Ibidem*, p. 38.

sições estruturais do próprio sistema. Mas os limites são sempre dados por algum valor que está além do sistema, que está fora – apesar de entre os valores e o sistema nunca haver uma relação de exterioridade completa. O fora, o vazio, pertence ao sistema, mas “em chave de não-pertencimento” - é *liminar*. A música funciona dessa maneira, bem como as palavras: só entendemos uma escrita por que há vazios entre as letras e entre as palavras, e é exatamente desses espaços vazios, nos quais não há nada escrito, que o sentido parte para se estabelecer. Não há palavra sem espaços vazios.

Segue-se daí que se o sentido do vazio é tributário da série em que ele se insere, porque nenhum sentido é imanente a um objeto individual, deslocando-se entretanto, no interior dos agenciamentos discursivos. Todavia, o sentido é, ao mesmo tempo, igualmente exterior à consciência do intérprete porque nenhum discurso dispõe, a princípio, de uma forma específica. Esse sentido que, retrospectivamente, podemos atribuir ao vazio deriva de uma força de disseminação e proliferação, em que o nome não vale por si, mas por sua combinação, visto que o nome, na verdade, é uma figura¹⁷.

A ausência, que não é nada além senão o sentido, não tem uma existência unívoca, mas existe como movimento e deslocamento. Assim, o *presente* na imagem (de *presens*, em contraposição a *absens*, *ab-sens*, “sem sentido”) é sempre

percebido através do ausente. É exatamente a ideia que propusemos no início do texto: a invisibilidade, a compreensão do não-visto, o entendimento do vazio, é a experiência do nada a partir do visual. Sempre buscamos algo no vazio da imagem, seja ele parte da composição da própria imagem (espaço negativo), seja o espaço entre objetos (série), ou limítrofe (o fora). Ao não encontrarmos nada que preencha esse vazio é que o invisível salta até nós, que o experienciamos. E é a partir da invisibilidade que obtemos o *sentido* daquilo que visualizamos.

O “evitamento” do vazio

Didi-Huberman toma como situação exemplar em que a questão do volume e do vazio se coloca ao nosso olhar, a situação de alguém que se encontra diante de um túmulo, olhando-o. Essa situação, segundo ele, impõe aos nossos olhos a cisão de que fala no início: há no túmulo aquilo que vejo, uma massa de pedra, as vezes geométrica ou figurativa, com inscrições ou desenhos. Um volume, um artefato trabalhado como obra de arte. Mas há também ali aquilo que me olha, um *esvaziamento* que não é mais da ordem do artefato, ou mesmo do simulacro, mas que se refere a um sentimento inevitável. “O sentido inelutável da perda”, que evoca o destino de um corpo semelhante ao meu. Do esvaziamento de sua vida, de seus movimentos, de sua capacidade de me olhar. Ele me olha porque não pode mais me olhar¹⁸.

¹⁷ Ibidem, p. 30.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o*



Figura 5 - Mulheres junto ao túmulo. Fra Angelico. Detalhe da Ressurreição, 1438-1450. Afresco. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1998: 43.

O túmulo me olha porque perturba minha capacidade de vê-lo por si mesmo, porque traz até mim uma imagem impossível, a de meu próprio destino como corpo cuja vida se esvai. É o sentimento que me preenche ao perceber-me como um futuro corpo em um túmulo parecido, a angústia heideggeriana frente ao saber (e ao mesmo tempo não saber) da morte.

O que fazer diante dessa cisão? Didi-huberman apresenta dois tipos de reação, ilustradas por dois tipos de homens. Um é o homem da crença, o outro é o homem da tautologia.

O homem da crença é aquele

que quer ultrapassar a questão, indo além da cisão, querendo superar tanto o que vemos quanto o que nos olha. Para ele, o túmulo, com suas pedras, volumes, inscrições e desenhos, e também o corpo, a ausência de vida nele, a morte presente e o visualizar de nossa própria morte nele são substituídos por um modelo fictício, um grande sonho acordado no qual volume e vazio, vida e morte, podem subsistir.

Há para ele um horror e uma recusa do cheio, como se na tumba só houvesse um vazio – mas a vida, a alma, que teria abandonado tal lugar, próximo e inquietante demais, estivesse em outra parte, outro lugar, onde estaria bela e perfeita, e assim se manteria.

que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 37.

É o ato de ver transformado em exercício de crença, de que no túmulo não há apenas um volume qualquer, e nem mesmo um simples processo de esvaziamento. Ali há algo de outro, que sobrevive em outro lugar, e impõe sua vontade etérea e autoritária. É uma tentativa de escapar da cisão aberta em nós pelo que nos olha naquilo que vemos, através de uma elevação da linguagem – e da ficção – sobre o olhar.

A arte cristã, por exemplo, se esforçou muito para se livrar da angústia desse esvaziamento. E o exemplo mais claro é sempre o do próprio Jesus Cristo, cujo corpo desapareceu da tumba para subir aos céus. Quando os discípulos abrem sua sepultura, e a veem vazia, admitem a ressurreição (Figura 5). Pois bem, eles *nada* veem. Há ali um vazio de corpo, uma *aparição de nada*. Índícios de um desaparecimento, que fazem crer em uma nova vida em outro lugar. “Nada ver, para crer em tudo”¹⁹.

O túmulo é exposto vazio, como um modelo, como um exemplo de todos os túmulos esvaziados de seus corpos, mas com um efeito não de angústia, mas de leveza, já que as vidas que ali estavam agora se encontram em outro lugar (Figura 6).

O que é visto, aqui, sempre se prevê; e o que se prevê sempre está associado a um fim dos tempos: um dia – um dia em que a noção de dia, como a de noite, terá caducado -, seremos salvos do encerramento desesperador que

o volume dos túmulos sugere (...). O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos²⁰.



Figura 6 - Detalhe do Juízo Final. Fra Angelico, 1433. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1998: 45.

Já o outro tipo apontado por Didi-Huberman, o homem da tautologia, é aquele que tenta ficar aquém da cisão. Tenta ater-se ao que é visto, acreditando que não é olhado por ele. Foca apenas no volume visível, rejeitando todo invisível, todo vazio, como inexistente.

Aqui também se mostra uma recusa do cheio, uma negação da angústia gerada pelo volume, estar cheio de um

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 42.

²⁰ *Ibidem*, p. 48.

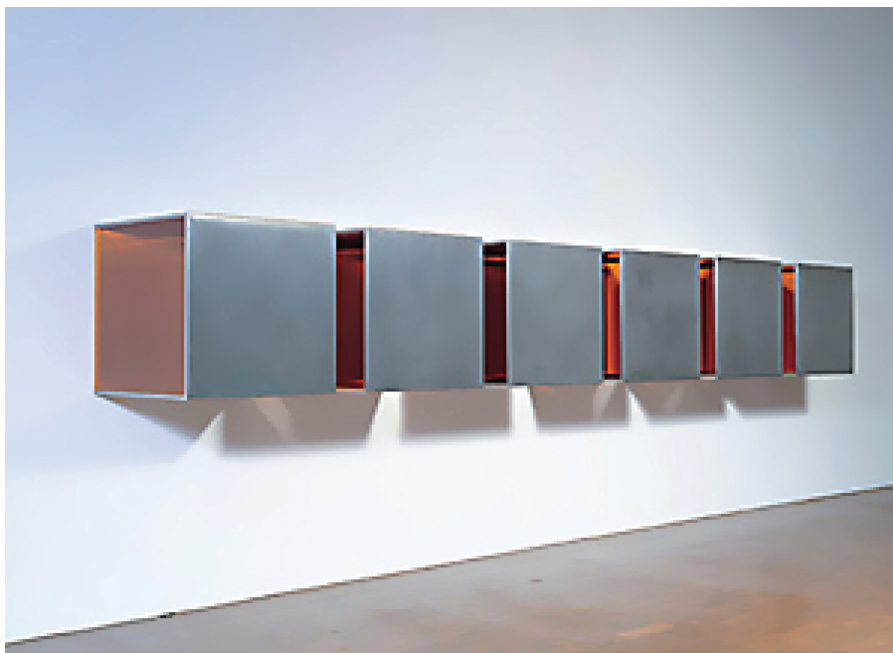


Figura 7 - Sem título. Donald Judd, 1985. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1998: 58.

ser como nós, mas sem vida. Porém vemos aqui também uma recusa do vazio, uma vontade de permanecer apenas na forma e no volume. É um exercício de tautologia, ou seja, só vejo nesse túmulo o que vejo nele – um paralelepípedo de pouco mais de um metro e oitenta de comprimento. O homem da tautologia afirma que não há nada ali além de um volume, e esse volume não é senão ele mesmo.

Funda-se aqui uma tentativa de enganar os poderes da cisão, recusando as latências do objeto afirmando que “esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais”²¹. Recusa-se então o tempo, a mudança, a memória no

objeto, e conseqüentemente, qualquer *aura* da qual ele possa ser investido. O único tempo é o tempo presente do seu ver, e não quer ver outra coisa além do que vê nesse presente.

Essa é a tentativa da arte minimalista, que almejava produzir simples volumes, puros, privados de qualquer elemento de crença, de qualquer conteúdo. Formas geométricas que não mostravam outra coisa senão elas mesmas. Ou seja, objetos tautológicos. Os próprios artistas escreviam teorias para fundamentar um objeto que eliminasse toda a ilusão, e que fossem vistos apenas pelo que são.

Mas como fabricar um objeto desse tipo? Didi-Huberman traz os exemplos de Donald Judd e Robert Mor-

²¹ Ibidem, p. 39.



Figura 8 - Box, Cube, Empty, Clear, Glass - A Description. J. Kosuth, 1965. Fonte: TheArtStack.

ris, artistas minimalistas. Eles recusavam inclusive a pintura, por dizer que duas cores colocadas juntas já seriam suficientes para que uma *avançasse* sobre a outra, criando um ilusionismo espacial que não era querido. Um simples “colocar em relação” já constituía um atentado à simplicidade da obra. Assim, a busca era pela eliminação de todo detalhe, para criar objetos que seriam totalidades indecomponíveis, “todos sem partes”. Assim, tudo que é colocado para ver, é o que vemos: “você vê o que vê” - objetos tautológicos.²²

A tentativa na obra de Judd (Figura 7) é a de eliminar toda temporalidade dos objetos, estabilizá-los, defendê-los contra toda tentativa de mudança de sentido e de humor, de todas as estranhezas, de qualquer produção de *aura*. Além disso, ao colocá-los em série estabiliza-os ainda mais, reduzin-

do a variação, pois se repete invariavelmente o mesmo.

Para o autor, Joseph Kosuth vai ainda além, redobrando a tautologia sobre si mesma através do uso da linguagem (Figura 8)²³. É uma tentativa de exibir os objetos como específicos, sem equívocos ou jogos de significações. A certeza de qualquer leitura, visual, conceitual ou semiótica é explícita, nada é deixado a crer ou a imaginar, já que, por serem transparentes, eles nada escondem. Toda conotação, bem como toda emoção, é esvaziada, em um anti-expressionismo extremo. Não sobra ali nenhuma latência, nenhum mistério, nenhuma interioridade, nenhuma aura. Não há representação. Vemos os objetos, mas eles não nos olham.

Mas Didi-Huberman vai nos mostrar que as coisas não são assim tão

²² Ibidem, p. 55.

²³ Disponível em: < <http://theartstack.com/artist/joseph-kosuth/box-cube-empty-clear-glass-nil-a-description-1965>>. Acesso em: jul. 2014.

simples. Os cubos dos minimalistas não representam nada, ou seja, não representam nada como imagem de outra coisa. Não jogam com alguma presença fora deles. Mas eles são dados ali, em nossa frente, como “específicos em sua própria presença”²⁴. Os cubos têm tamanhos (mesmo que idênticos), estão colocados em um lugar determinado. Mesmo semelhantes, sabemos que não são o mesmo. Nesses casos específicos, ainda estão orientados em uma série, constroem certo sentido. Os contamos, os comparamos. Ou seja, há experiência. Mais de uma experiência, na verdade e, portanto, diferenças. Há sujeitos olhando para tais objetos, de formas diversas, prestando atenção neste ou naquele detalhe, chegando a uma ou a outra conclusão. São os sujeitos que garantem existência aos objetos minimalistas.

Didi-Huberman usa o discurso de Michael Fried para afirmar que há um “ilusionismo teatral operando em todos os objetos minimalistas que impõem aos espectadores sua insuportável *presença*”²⁵. Como se os objetos *atuassem*, teatralizassem sua especificidade, mas não esconderiam a relação entre os objetos e os olhares.

Outro exemplo no mesmo texto é o do artista Tony Smith, que ao ver uma pequena caixa preta sobre a escrivaninha de um amigo, ficara intrigado com tal objeto, sem saber o porquê. Passara então a fazer esculturas de cubos negros, várias e várias vezes, e aquilo o extasiava. O

cubo era como um objeto mágico, talvez por um resquício de infância, mas um objeto a fornecer imagens incessantes, sensações, lembranças, relações que não poderiam ser ignoradas²⁶. Ou seja, as imagens da arte, por mais *minimais* que sejam, sempre trazem à tona um invisível, jogam com uma dialética visual que inquieta nossa visão. Os homens da tautologia sonham com um olho puro, um olho sem sujeito, mas falham na ingenuidade de sua radicalidade.

O invisível e a conclusão

Podemos compreender melhor a importância do que não é visto, do vazio, através das histórias em quadrinhos e sua linguagem. Um dos aspectos que diferencia as HQs das outras artes é o uso essencial da *conclusão*. Conclusão é o fenômeno humano de perceber o todo observando (ou sentindo) apenas as partes. Nós percebemos, através dos nossos sentidos, o mundo como um todo. Porém, tudo o que os nossos sentidos nos revelam é um mundo fragmentado e incompleto, ou seja, essa percepção que temos da “realidade” não passa de uma espécie de “ato de fé” baseado em simples fragmentos. Vivenciamos isso no dia a dia: vemos apenas partes das coisas (quando olhamos um objeto qualquer, vemos apenas uma face dele), mas sabemos que o restante está lá (embora não haja garantia alguma disso).²⁷

²⁴ Ibidem, p. 61.

²⁵ Ibidem, p. 73.

²⁶ Ibidem, p. 104.

²⁷ McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*.



Figura 9 - Conclusão. Fonte: MCCLOUD, 2005, p. 68.

Nos quadrinhos, isso é essencial. Como eles são sequências de imagens estáticas, é exatamente no espaço vazio entre os quadros, que chamamos de *sarjeta*, que a ação acontece. Ou seja, tudo se completa no espaço vazio. A ação é pensada pelo autor, mas só é realizada na mente do leitor, como podemos ver no exemplo dado por McCloud (Figura 9). “Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar mentalmente uma realidade contínua e unificada.”²⁸

Cada ação registrada pelo desenhis-

ta é auxiliada e apoiada pela cumplicidade do leitor. Aqui, o desenhista pode ter apresentado um machado erguido, mas não é ele quem desfere o golpe ou decide seu impacto, nem diz quem ou porque gritou. A ação é completada diferentemente por cada leitor, em seu íntimo.

Rafael Duarte²⁹ nos diz que no caso de uma compreensão textual ou imagética isolada, os vazios que percebemos são vazios informacionais, dados suprimidos ou negados. Porém,

no caso da interação entre desenho e texto tratam-se de vazios intersemió-

São Paulo: M. Books, 2005, p. 65.
²⁸ Ibidem, p. 67.

²⁹ DUARTE, Rafael Soares. *Watchmen: vazios, tragédia e poesia visual moderna*. Dissertação de Mestrado em Literatura – UFSC, 2009.

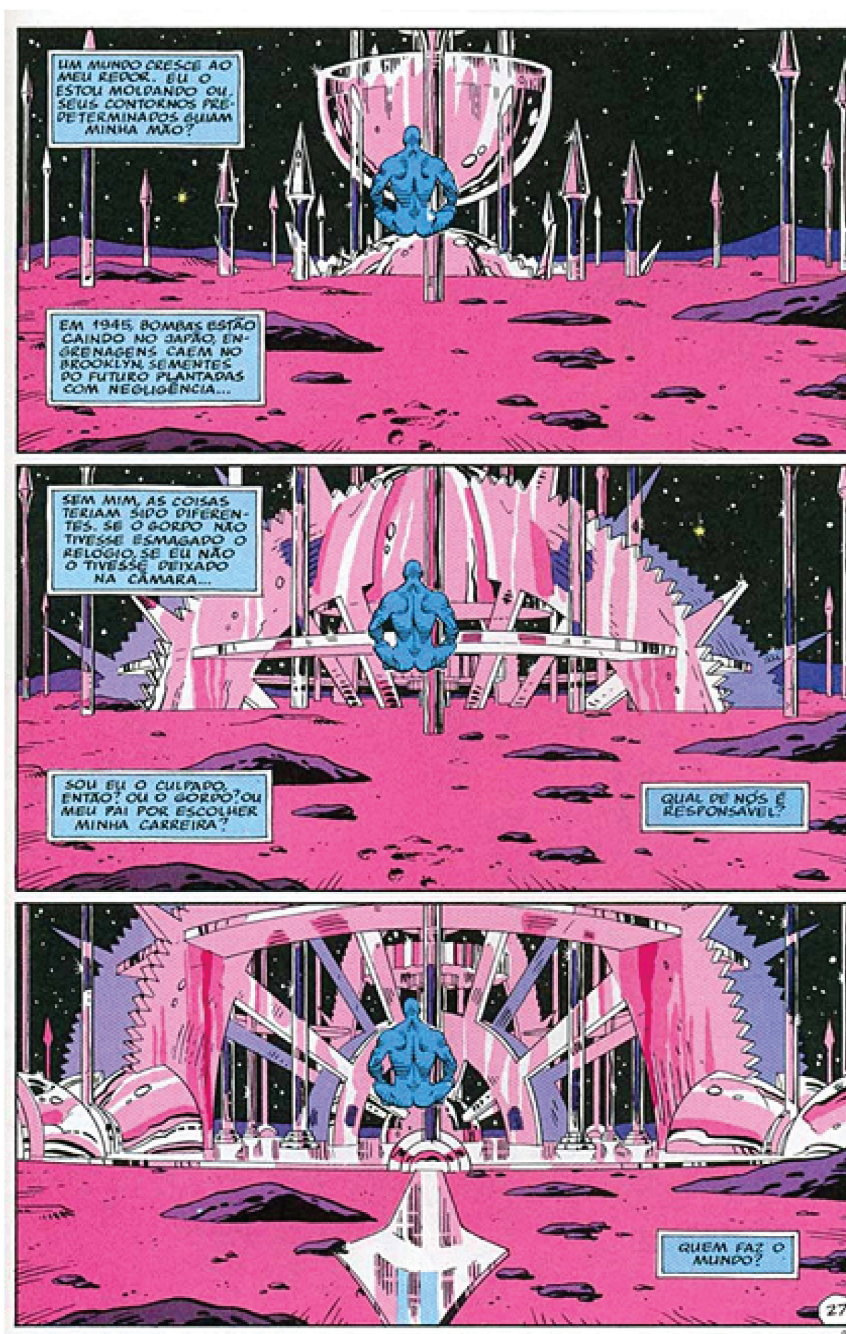


Figura 10 - Movimento. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 4, p. 27.



Figura 11 - Cozinha. Fonte: McCLOUD: 2005, p. 88.

ticos que permitem que duas formas distintas de compreensão possam contribuir constitutivamente na elaboração do sentido dado ao objeto estético, do painel à própria narrativa, de forma independente e que podem, também, se configurar como vazios informacionais. (...) [A sarjeta é] um espaço vazio entre cada unidade intersemiótica mínima (o quadrinho), não de sentido informacional, mas físico. O vazio da sarjeta não é relativo a nenhuma informação reconhecível da textualidade das HQ, simplesmente dividindo cada momento intersemiótico³⁰.

Ou seja, o vazio da sarjeta é físico e informacional. Não há nada ali, mas, mesmo assim, é ele que permite a ilusão de movimento na linguagem dos quadrinhos.

No exemplo abaixo (Figura 10), temos uma série de três imagens estáticas, separadas pelas sarjetas. Não há movimento real, as três imagens mostram

momentos distintos, mas não temos dificuldade alguma de dar movimento à estrutura que sai da superfície ao fundo. Nós completamos os espaços vazios com o movimento real que as imagens não nos dão, nós colocamos *ação* onde só há imagens estáticas. Como os quadrinhos são uma arte que depende da conclusão, voltamos à ideia já apresentada: de que a ação nos quadrinhos se dá exatamente no espaço vazio, na sarjeta. O sentido da narrativa depende das imagens que estão nos quadros, mas é a partir do espaço da ausência de imagens que ele vai se dar, e é nesse espaço que a própria narrativa vai acontecer.

Os quadrinhos podem ser vagos sobre o que mostram, deixando para o leitor uma infinidade de imagens possíveis. Da mesma forma, o artista pode decidir mostrar apenas parte de uma cena, tornando a conclusão uma força poderosa não só entre os quadros, mas dentro deles, forçando o leitor a encon-

³⁰ Ibidem, p. 29-30

trar um sentido a partir das partes que ele não mostra.

Nesta figura (Figura 11) percebemos facilmente que se trata de uma cozinha, embora pouquíssimas partes dela sejam mostradas. Com um alto grau de conclusão, nossa mente nos mostra a cena completa, e montamos a imagem da cozinha inteira. Mas não é só isso, os nossos outros sentidos também são despertados, além da visão. Podemos ouvir o borbulhar da água fervendo e a face batendo na madeira, sentimos o cheiro da comida, tudo isso porque identificamos a cena com outras parecidas que já experienciamos. O quadrinho é um meio monossensorial que depende apenas do sentido da visão para tentar passar experiências que envolvem todos os outros sentidos. Percebemos a cena inteira exatamente a partir do que não está ali, completando um espaço apontado apenas em seus detalhes³¹.

Considerações finais

Com todas as formulações que apresentamos acerca do vazio, do nada e do ausente como dinâmicas do visível e do invisível, podemos pensar então no conceito de invisibilidade como a experiência do nada no campo do visível. Mas, além disso, também podemos pensá-lo como aquilo que designa uma presença que, embora não possa ser vista, influencia diretamente o sistema no qual está inserida, seja dando-lhe sentido ou forma.

A relação entre sujeito, objeto e o ato de ver nunca se limita ao que é visível. O ato de ver não é a ação de uma máquina, de um olho sem sujeito que percebe o real, e sequer o real é composto por evidências tautológicas. Da mesma forma, ignorar o que se vê em nome de uma realidade extramundana, em nome de uma fantasia, de uma *fantasmagoria* que recria o que é visto em outro lugar, com formas ideias, também deixa escapar o que o ato de ver realmente é.

Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor³².

O espectador é sempre um parceiro ativo da imagem, emocional e cognitivamente. Afeta e é afetado por ela. Há duas formas de investimento psicológico que fazemos na imagem: reconhecimento e rememoração. O reconhecimento é um trabalho que nos traz a constância perceptiva, nos permite atribuir qualidades constantes aos objetos e ao espaço. Todos temos uma reserva de objetos e arranjos espaciais guardados na memória, um banco de dados imagético que inclui as incontáveis imagens que vemos ao longo de nossa vida. Assim, somos capazes de

³¹ McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005, p. 88.

³² DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 77.

comparar cada coisa que vemos com as coisas que já vimos. Isso, além de nos capacitar a identificar objetos, faz com que coloquemos nossas próprias memórias, nossas visões anteriores de objetos, sobre a visão que temos de outro objeto no presente. E o reconhecimento não é uma via de mão única. A arte que tenta imitar a natureza também influi na nossa maneira de percebê-la³³.

Já a rememoração é dada por esquemas, estruturas simples que são guardadas facilmente na nossa memória e se adaptam conforme o uso. Quando vemos uma imagem nova, nosso cérebro rapidamente a associa com um ou mais desses esquemas, construindo a imagem por combinação, daquilo que é visto, com o esquema que já temos na mente.

Assim, a percepção visual implica em um sistema de jogo entre o que vemos e o banco de dados que temos em nós, constituído pelas experiências visuais diretas que tivemos, mas também por toda influência cultural e história que sofremos. As imagens que recebemos, em sua maioria, são periféricas, mas elas se acrescentam ao nosso banco de dados e, mesmo inconscientemente, ajudam a formar as imagens que veremos depois. Parte do espectador é sempre projetiva.

A cada objeto que vemos (mesmo sendo ele uma obra de arte minimalista), toda uma gama de experiências é despertada, sejam elas puramente visu-

ais, ajudando a formar a própria imagem do que vemos, quanto culturais, simbólicas ou emocionais, fazendo com que o objeto visualizado traga consigo uma história – a nossa própria história.

Ou seja, no fim não há como fazer uma escolha pelo que vemos – discurso tautológico – ou pelo que nos olha – discurso da crença. Só podemos ficar no *entre*, nos inquietarmos com o espaço gerado pela cisão aberta entre os dois lados. A partir desse ponto de inquietude que se encontra no meio, só o que podemos fazer é tentar *dialetizar*, oscilar entre um e outro: nem a ausência nem o excesso de sentido, mas criar um jogo entre os dois, no exato momento em que o que vemos começa a nos olhar de volta.

Assim, o invisível, presente em toda e qualquer estrutura, define a própria estrutura, forma seus limites, cria frestas e espaços de pensamento, dá direção de movimento, o que nos leva a indagar sobre sua potencialidade conceitual ao sairmos do campo imagético e visual, para adentrarmos no âmbito das estruturas políticas e sociais.

Fontes – referências eletrônicas

Coleção do Museu de Arte Moderna / MOMA. Disponível em: < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78795>. Acesso em jul. 2014.

TARINGA! Disponível em: <<http://www.taringa.net/posts/ciencia-educ>

³³ AUMONT, Jacques. [1993] *A imagem*. 16. ed. Campinas: Papirus, 2013, p. 83.

cion/16288764/Psicoterapia-Gestalt-
-Conceptos-Principios-y-Tecnicas-
-Part.html>. Acesso em: jul. 2014.

The ArtStack. Disponível em: < <http://theartstack.com/artist/joseph-kosuth/box-cube-empty-clear-glass-nil-a-description-1965>>. Acesso em: jul. 2014.

Referências bibliográficas

ANTELO, Raul. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

AUMONT, Jacques. [1993] *A imagem*. 16. ed. Campinas: Papirus, 2013.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.

BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora, 2004.

CZIZEWESKI, Grégori. *O fim está próximo: poder, tensão e nostalgia na visão da Guerra Fria a partir de Watchmen*. Dissertação de Mestrado em História – UFSC, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUARTE, Rafael Soares. *Watchmen: vazios, tragédia e poesia visual moderna*. Dissertação de Mestrado em Literatura – UFSC, 2009.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOORE, Alan. GIBBONS, Dave. *Watchmen n. 1 ao 12*. São Paulo: Ed. Abril, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.