



**NÉVOA: DEPOIS DA PALAVRA E DA
IMAGEM**

THE FOG: AFTER WORD AND THE
IMAGE

Marta Maria Lopes Cordeiro¹

¹ Marta Maria Lopes Cordeiro, Doutora em Belas-Artes – especialização em Teoria da Imagem pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Professora na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, investigadora integrada Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA)

Sumário

O artigo discute a relação entre palavra e imagem, partindo da ideia de écfrase. Analisa a hipótese de equivalência entre descrição e objecto e defende a existência de uma possibilidade de entendimento, intuitiva, que se encontra para lá da descrição e, também, da superfície da imagem. Designa esta zona de conhecimento intuitivo de “nebulosa” e defende que ela se materializa numa imagem indefinida. Para tanto, recorre à distinção realizada por W.J.T. Mitchell, entre *image* e *picture*, para acrescentar uma terceira dimensão a esta estrutura – a da névoa. O que existe para lá ou no fundo da imagem é a névoa, noção que define a própria imagem.

Palavras-Chave: Imagem; Névoa; Palavra.

Abstract:

The article discusses the relation between word and image, starting from the idea of *ekphrasis*. It analyzes the hypothesis of equivalence between description and object and defends the existence of an intuitive possibility of understanding, which lies beyond the description and also the surface of the image. It designates this zone of intuitive knowledge of “nebula” and defends that it materializes in an indefinite image. To this end, uses the distinction made by W.J.T. Mitchell between *image* and *picture*, adding a third dimension to this structure, which defines image: the nebula. The image is constituted by picture, image and the fog. The image that is that of the nebula that defines imagine itself.

Keywords: Image; nebula; Word.

Parain: Acredito que aprendemos a falar bem quando renunciamos à vida por algum tempo. Mesmo que se consiga pensar sem falar, nunca se consegue falar sem pensar. Analisando a consciência, não conseguimos separar o momento de pensar das palavras.

Nana: Então, falar é mortal?

Jean Luc Godard, *Viver a Vida*, 1962.

Nebuloso: obscurecido pelas nuvens ou por vapores espessos; enevoadado; obscuro; nubilioso; sombrio; triste; ameaçador; pouco compreensível.

Névoa: nevoeiro pouco denso; mancha, na córnea, que perturba a visão (belida); obscuridade; designação popular das cataratas (doença dos olhos); ir-se em, desfazer-se, ver mal, compreender mal.

Nevoeiro: suspensão de pequeníssimas gotas de água na camada inferior da atmosfera em contacto com a superfície terrestre, que geralmente reduzem a visibilidade horizontal a menos de 1 Km, produzida ou pelo arrefecimento de ar húmido ou pela evaporação da água para o ar já saturado, o que, num caso ou noutro, produz condensação do vapor de água junto ao solo; grande névoa, obscuridade. (ALMEIDA COSTA; SAMPAIO E MELO, p.1143, 1151-1152)

Nas *Notas*, Leonardo da Vinci (2017) observa a particularidade da separação entre a água e a atmosfera, uma linha que marca uma “fronteira que nem é ar nem é água”. No nevoeiro, o ar carregado de água constrói uma cortina que torna difusa a realidade para lá dela, deixando “ver mal”.

Vê-se igualmente mal quando os olhos, que são uma zona aquosa do corpo - com o humor vítreo -, ficam com demasiada água. A água (as lágrimas) forma uma cortina que deixa a realidade turva.

Ser nebuloso pertence ao olho e, igualmente, ao modo de ver as imagens – a curiosidade com que Leonardo observa a linha do horizonte advém da sua imaterialidade ou da forma como a materialidade da coisa surge velada – como na beleza descrita por Walter Benjamin, na qual o belo não é o véu ou o objecto velado, mas sim o “objecto no seu véu” (BENJAMIN, 1996, p.95).

O véu torna turvo, afasta. O mesmo Benjamin, inventor do conceito de aura, associa a “lonjura” (BENJAMIN, 1992, p.81) à

experiência da aura, podendo o objecto mostrar a sua distância.

Uma das lendas associadas ao início da pintura, a do concurso que Zeuxis vence ao pintar uma cortina e enganar o olho humano, transporta a ideia de pintura ou imagem como névoa: a imagem é a própria cortina, elemento que na história da pintura – e também na do teatro - “esconde o acto de esconder”. Como cortina, a imagem desta narrativa inaugural impede a visão clara e o conhecimento objectivo e implica o espectador no acto de *descortinar*. Ver uma imagem é estar diante de um véu e querer aceder ao *para lá* dele. Por isso Parrásios não toca na cortina e pede a um terceiro que o faça: porque Parrásios sabe que o toque desfaria a ilusão (ou a cortina de nevoeiro) e prefere aderir à proposta da imagem – a de desvelar e, em simultâneo, manter intacta a cortina.

Conta Plínio o Velho que, depois da morte de Alexandre o Grande, Apeles rumou ao Egipto para se juntar à corte de Ptolomeu IV.

Aí, acusado de conspirar contra Ptolomeu IV Filopátor por um pintor invejoso, foi preso. No entanto, o Rei reconheceu a calúnia, libertou Apeles e fez do outro pintor seu escravo.

Foi depois deste episódio que Apeles começou a pintar a *Calúnia*, obra em que várias das figuras representam conceitos, como a Ignorância, a Suspeita ou a própria Calúnia. Dessa pintura resta o relato de Luciano de Samósata num dos seus *Diálogos*, mencionado por Leon Battista Alberti no *Tratado da Pintura*. Não se sabe com exactidão como foi que Sandro Botticelli teve acesso à descrição, mas o pintor usou-a para realizar a pintura *A Calúnia de Apeles* (1495), uma alegoria ao tema da Justiça. Diz-nos Alberti:

Havia nessa pintura um homem com duas orelhas enormes, tendo junto a si, de um e outro lado, duas mulheres: uma se chamava Ignorância e a outra, Suspeita. De lugar pouco distante vinha a Calúnia. Era uma mulher de um aspecto bellissimo, mas parecia, em sua fisionomia, astuta demais. Trazia numa mão direita uma tocha acesa e, com a esquerda, arrastava pelos cabelos um jovem que estendia as mãos para os céus. E havia também um homem pálido, feio, todo sujo, de má catadura,

que se poderia comparar a uma pessoa que se tornara magra e queimada por longa labuta nos campos de batalha: era o guia da Calúnia e se chamava Despeito. Havia duas outras mulheres, companheiras da Calúnia, que lhe ajustavam os enfeites e as roupas; uma chamava-se Insídia, a outra, Fraude. Atrás delas estava a Penitência, trajando vestes fúnebres, a se dilacerar toda. Atrás desta vinha uma jovem recatada e pudica, chamada Verdade. Essa história, se contada, já agrada, imagine-se a graça e o encanto que teria se a víssemos pintada por Apeles. (ALBERTI, 1992, p.129)

A pintura de Botticelli foi realizada com base numa descrição e, embora seja óbvia a não coincidência entre a obra de Apeles (perdida) e a de Botticelli, o exemplo testemunha uma relação particular entre as palavras e a imagem, aqui ancorada na ideia de éfrase (*ekphrasis*).

A éfrase é uma figura retórica que se traduz na representação verbal de uma representação visual. A distinção de Lessing, que estabelece a literatura como arte temporal, onde os signos (arbitrários) se encontram alinhados no tempo, e a pintura como arte espacial, que dispõe signos ditos “naturais” no espaço

é, tradicionalmente, colocada em questão através da éfrase, uma vez que o que as palavras tentam é tornar a imagem vívida. É este objectivo que faria a diferença entre a éfrase e a narração, quando a primeira assume a descrição detalhada das partes por oposição a uma vista geral ou panorâmica, tentando fazer ver os ouvintes.

O exemplo da *Calúnia* mostra esta tentativa de recriar e tornar viva, diante dos olhos dos leitores, a imagem que se forma a partir da descrição - e é no momento anterior à explicação da *Calúnia* que Alberti defende que “A companhia de poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação” (ALBERTI, 1992, p. 128-129), apontando uma linha de pensamento que recorda a afirmação de Horácio, na *Arte Poética*, “como a pintura, é a poesia” (*ut pictura poesis*).

Em *Ekphrasis and the Other*, W.J.T. Mitchell (1995) discute a possibilidade efectiva de existir éfrase (na poesia) e inicia a argumentação com a ideia de que existe uma esperança de conseguir que a literatura “faça ver”, como

decorre da metáfora de Murray Krieger (apud MITCHELL, 1995, p.153) acerca da estetização da linguagem, com a noção de “still moment”, na qual as artes visuais se apresentam como exemplo para a possibilidade da linguagem transformar a temporalidade que lhe é própria numa espacialidade.

A transferência ou reciprocidade entre o verbal e o visual é considerada utópica, integrando o conjunto de outras impossibilidades, como a de que seja atribuída uma voz à imagem, ou de que a linguagem se torne estática e espacial.

O que Mitchell aponta como centro da relação entre imagem e linguagem contida na éfrase é a desigualdade, que coloca a imagem na posição do Outro – um outro que é dominado, que é passivo, que não tem voz (é silencioso). Mais do que expressarem uma distinção efectiva entre os médiums, as ideias adequam-se ao domínio ideológico contido nas categorias de “o visual” e “o verbal” e que encontram na metáfora da “imagem como mulher” a sua tradição. A atribuição do género

feminino à imagem equivale a aceitar a dominação do visual e do feminino, catalogando os dois como passivos, menores, objectos de gozo e não sujeitos, observados, por oposição ao sujeito da observação².

Neste sentido, a imagem não teria a capacidade de se representar de forma autónoma, necessitando de o fazer através do discurso. O que Mitchell sugere é que não existe qualquer característica especial no discurso da éfrase, por não existir qualquer interferência real do domínio visual no discurso. De facto, a descrição de uma pintura ou escultura não se distingue da representação verbal de qualquer outro objecto.

Seguidamente, Mitchell observa que as características que tendemos a associar a um médium ou linguagem, o estatismo, o espaço, a corporalidade e a forma, no caso das imagens, ou a argumentação, as ideias e a capacidade narrativa, no caso das palavras, não são atributos exclusivos de qualquer destes médiums, podendo uma imagem narrar ou argumentar e a literatura tornar-se concreta ou corpórea.

² De acordo com David Freedberg (1989, p.324), “Toda a representação ocidental (e suspeito que a maioria das representações em todo o mundo) é determinada patriarcalmente, pois os corpos femininos são apresentados de forma sexualizada mais frequentemente que os masculinos.”

“It may of course be that the whole of Western representation (and, I suspect, most representation across the world) is patriarchally determined, since it is clear that female bodies are presented sexually considerably more frequently than male ones”. John Berger (1982, p. 50-51) considera que “Nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado, à guarda do homem.” e que a mulher se encontra permanentemente acompanhada pela sua imagem que, na pintura europeia, é a de um corpo nu. “O homem, por sua vez, vigia a mulher”.

³ "As palavras podem citar mas nunca dar a ver os objectos."
 "Words can "cite", but never "sight" their objects"
 (MITCHELL: 1995, p. 152).

Estes atributos foram, sim, naturalizados - na medida em que qualquer linguagem expressa uma ideologia, por muito que esta se encontre disfarçada como sendo natural (BOURDIEU, 1998) - quando, na realidade, "não existe uma diferença essencial entre textos e imagens" (MITCHELL, 1995, p.161). Numa referência a McLuhan, Mitchell espanta-se com a facilidade com que o médium é confundido com a mensagem, fazendo-nos transformar diferenças práticas ou operativas entre textos e imagens em "oposições metafísicas", que determinam o modo como com eles nos relacionamos e que, na éfrase, encontram a fantasia da sua superação.

A diferença seria, então, entre conteúdos, sendo certo que a leitura de uma determinada descrição varia de acordo com a sua forma. Por exemplo, descrever um mesmo rosto como "elegante, de tez clara e olhos amendoados" ou "magro, pálido e de olhos castanhos" provoca, inevitavelmente e embora tratando-se de duas descrições textuais, imagens

diversas. Ou, apresentar o retrato de x pintado por A e o retrato de x pintado por B, origina imagens diferentes de x. Talvez, no caso de um retrato fotográfico, essas diferenças se esbatam, mas alterações no enquadramento, grão ou qualidade da luz trarão, certamente, cambiantes capazes de condicionar a leitura.

Como Mitchell refere, existem diferenças práticas entre texto e imagem: as palavras podem citar (*cite*) mas nunca dar a ver ou fazer ver (*sight*)³. George Steiner (1993, p.26) fala da forma como "o discurso lógico-gramatical é radicalmente inadequado perante o vocabulário e a sintaxe da matéria" e da arte como melhor leitura da arte. Steiner defende a impossibilidade dos modelos teóricos (que implicam verificabilidade ou falsificabilidade) se aplicarem à interpretação da arte, que permanece "incomensurável e irreduzível" (STEINER, 1993, p.84), porque a arte se encontra desobrigada do real (da "palavra-mundo") e pode, por isso, assumir uma função mágica.

A forma de tornar visível difere da forma de tornar legível: dizer que o

rosto de x é “magro, pálido e de olhos castanhos” difere do retrato de x pintado por A ou B. Neste caso, o silêncio (agora retirado do contexto hierárquico e ideológico apontado anteriormente) pertence mais ao texto que à imagem, se o silêncio for aquilo que torna a descrição porosa, e permeável à interpretação. Mas, se até aqui, o *retrato de x pintado por* foi considerado (por mim e talvez pelo leitor) uma figuração assente na *mimesis*, os termos alteram-se se o considerarmos tendencialmente abstracto, ou caso consideremos uma descrição que usa a poesia.

Parece, então, que o silêncio ou porosidade depende mais da qualidade da descrição que do médium utilizado.

Giorgio Agamben (1993, p.16) aponta a capacidade abstracta da palavra quando diz que “O ser exemplar é o ser puramente linguístico”. “Ser linguístico” equivale a ser universal, excluir-se a definições que usem características ordinárias e ser apenas “dito. (...) não é o vermelho, mas o ser-dito-vermelho que define o exemplo”.

Se o exemplo é o que se exclui

ao comum e se determina como palavra, pensar na palavra como entidade abstracta implica percebê-la enquanto objecto, como um corpo que existe e encontra o seu sentido fora das regras dos agrupamentos sintáticos: “ser palavra” e não “ser frase”. Ou “ser frase” sem usar a descrição e sem pretender a tradução objectiva; ser palavra para além daquilo que Antonin Artaud (que se esforçou na procura de uma linguagem capaz de dar conta das intuições e intervalos) resume como o “domínio daquilo que as palavras, tomadas em seu sentido mais corrente, em sua acepção mais normal e ordinária, podem atingir” (ARTAUD, 1995, p.71), que será a expressão no âmbito da denotação, ou da demonstração, da indicação, segundo Heidegger (1992, p.33).

A imagem pode, igualmente, ser exemplar se a considerarmos fora da sua materialização, como *image*. Na imagem, Mitchell distingue o *ser image* do *ser picture*: a imagem é qualquer coisa que existe sem se fixar (“*an image*”), por contraste com a fixação num suporte (“*a picture*”). De um lado,

o acto deliberado de representar e utilizar meios actuantes sobre um suporte concreto e, do outro, um acto menos determinado, muitas vezes passivo ou automático, que origina um fenómeno de aparição virtual, onde se incluem as imagens verbais, acústicas e mentais. (A propósito da *Madonna di S. Sisto* (1512-14) de Raphael, Heidegger (1989, p. 74-77) fala de um fenómeno de aparição ou irrupção, antes da imagem se tornar quadro ou suporte.)

Neste caso, *para lá* ou por detrás de qualquer materialização (*a picture*) existiria sempre uma *image*, ideia e imagem mental, sempre mais ou aquém da sua materialização, desfocada relativamente ao produto da sua representação física, sempre capaz de dar conta do “coeficiente de arte”, ou do hiato entre intenção e realização de que fala Marcel Duchamp (1996, p. 73-74).

Seguindo Agamben, o ser exemplar apenas existe como palavra: o conjunto de seres *M* abarca todos os *m* e, por isso, *M* exclui-se ao particular; mas *M* só existe porque se traduz nas

propriedades singulares de todos os *m* que integra. *M* é um nome, um exemplo, palavra que remete para o grego *para-deigma*, aquele que se encontra ao lado.

Nas imagens ocorre um fenómeno semelhante, porque se pretendermos arrancar a *image* do espaço mental (onde se encontram as aparições visuais), necessitaremos de torná-la *picture*. E, cada uma das suas materializações (admitindo a possibilidade de uma *image* poder gerar diversas *pictures*) será diversa – de acordo com um determinado “coeficiente [de arte]” - da imagem mental originária. Como *M*, esta *image* apenas existe quando traduzida, representada, adulterada ou tornada viva pelas *m-pictures*.

Como a palavra *M*, a *M-image* encontra-se ao lado.

Quando descreve a impossibilidade da linguagem teatral ser contida pela palavra, Artaud aponta a não coincidência entre a palavra e uma outra linguagem que contém uma parte de caos, de falta de clareza

ou objectividade e menciona a distância que existe entre as intuições e sensações e a sua fixação através da palavra. Em *O Pesa-Nervos*, ataca a linguagem que tenta ser precisa: “Toda a escritura é uma porcaria. As pessoas que saem do vago para tentar precisar seja o que for do que se passa em seu pensamento são porcos” (ARTAUD, 1995, p. 209) e apela à superação da necessidade de tornar claro, de explicar, exaltando a realidade e importância dos “estados que nunca são nomeados, essas situações eminentes da alma, esses intervalos de espírito” (ARTAUD, 1995, p. 210) que escapam a uma descrição ordeira e nos quais o “espírito não está” (ARTAUD, 1995, p. 211).

Nesta outra linguagem que Artaud procura, a palavra está num sítio diverso daquele do uso quotidiano, onde aquilo que é dito ocupa um lugar passivo na estrutura da própria linguagem, que proporciona um campo de origem a cada palavra. Jacques Derrida (1967, p. 253-293) fala de uma “palavra soprada”, “subtraída” na sua liberdade

por uma interpretação que a reconhece e coloca numa determinada ordem e estrutura de realidade.

Contra esta ordem e de acordo com Derrida, Artaud pretende uma linguagem sem palavras (escrita verbal e não gramaticalmente), avessa à interpretação, mas também à metáfora e à poesia. O projecto extremo de Artaud – da linguagem do corpo sem órgãos, da onomatopeia, do grito, da crueldade – transporta a hipótese de uma palavra que não adere a qualquer significante, que não encontra tradução. Depois desta palavra existe a intuição de uma zona nublada.

Depois da imagem, quando a atravessamos – e atravessar a imagem é o meio constitutivo da sua existência para o espectador: como superfície e profundidade, como “janela”⁴ - alcançamos igualmente essa imagem ou *image* difusa, um plano que parece aproximar o sujeito do fenómeno da própria “aparição ou irrupção”, antes da imagem se “tornar quadro” (HEIDEGGER, 1989, p. 74-77).

Atravessar. A metáfora implica a existência de planos em sucessão,

⁴ Referência à metáfora de Alberti.

en-abyme: da descrição para a palavra isolada da ordem (sintática e desentido) – abstracta; da *picture* para a *image* – tendencialmente abstracta. E da abstracção para o encontro com um plano, uma nova imagem, uma zona nebulosa que, intermitentemente, deixa ver ou aceder a um plano de conhecimento intuitivo que logo escapa – o plano, afinal, onde o sujeito existe e se projecta.

(No dicionário, uma possível definição de névoa é “vapor aquoso” ou “belida”, uma mancha – transparente ou opaca – que cobre a córnea. A zona nebulosa, a névoa que pode servir de imagem a esta outra imagem final, remete, afinal e em círculo, para o olho, o órgão que vê.)

Talvez a estrutura pensada por Mitchell, *image/ picture*, possa conter, afinal, uma terceira dimensão: a névoa. Névoa/*image/ picture*. E névoa, como a noção que melhor coincide com a totalidade da definição de imagem, o *que ela é*.

Henri Bergson apresenta a inteligência e o instinto como dois modos de consciência: o primeiro aponta para o conhecimento de

uma forma, o segundo para o conhecimento de uma matéria. O instinto ajuda-nos a compreender aquilo que há de insuficiente no conhecimento obtido pela inteligência e “entrever o meio para completá-los” (BERGSON, 2001, p.163). A inteligência ocupa-se daquilo que é sólido e trata toda a matéria como se esta fosse inerte, silenciando o seu fluxo contínuo; como sua parceira, também a linguagem se ocupa da designação de coisas e, nomeando-as, retira-as, isola-as, fixa-as – a linguagem transforma o que é da ordem do fluxo numa coisa:

é apenas porque a palavra é móvel, porque caminha de uma coisa para a outra, que a inteligência deve mais tarde ou mais cedo tê-la apanhado em andamento, quando não estava assente sobre nada, para aplicá-la a um objecto que não é uma coisa e que, até aí escondido, esperava o auxílio da palavra para passar da sombra para a luz. Mas a palavra, cobrindo este objecto, converte-o em coisa. (BERGSON, 2001, p.148)

Naquilo que é a experiência do abstracto – da palavra abstracta, da *image* – talvez esteja em causa a aproximação ao conhecimento intuitivo, da matéria e não da

forma, daquilo que, “até aí escondido”, continua a furtar-se à designação da palavra que designa.

Neste caso, no *para lá* (esse que se forma depois de perpassado o suporte – *picture, image* ou *palavra*), existiria aquilo que Deleuze e Guattari determinam enquanto modo de conhecimento de realidades qualitativas, aquelas que são dinâmicas, múltiplas, por oposição ao quantitativo ou estático. No *para lá* das imagens (e das da arte em particular) encontra-se a sensação (o que existe em estado bruto, não codificado pelos sentimentos), aquilo que excede o objecto e o ser da representação e se afirma como devir, “inchado de vida”, “zona de indeterminação, de indiscernibilidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.151, 153).

Nesta zona, há como que “*uma passagem do finito ao infinito*, mas também do território à desterritorialização. É precisamente o momento do infinito: dos infinitos infinitamente variados” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 159).

A condição da imagem é, por definição, transitória. Bergson

rejeita a existência de uma fixidez do real, defendendo a duração como modo de existência dos fenómenos – considera que a apreensão das partes, de instantes parados (e sólidos) é avessa à realidade, que implica o movimento constante e onde cada ser é um ser em mudança, que transporta o passado e existe numa duração. A inteligência opera sobre momentos fixos, aqueles que consegue rodear para analisar; a dinâmica do instinto implica poder conhecer através de imagens (“moventes”), que são modos de aparecer em contextos e tempos em movimento. A propósito de Bergson, Georges Didi-Huberman (2015, p.73) afirma que “conhecer por imagens é renunciar à síntese do resolvido [«*tout fait*»] e aventurar-se à intuição”, aderindo ao devir.

Didi-Huberman diz ainda – depois de criticar a desconfiança de Bergson relativamente ao cinema, que entende como uma rejeição da espacialidade da imagem – que a imagem é tempo e espaço e compara a existência da imagem à das borboletas, seres da metamorfose, figuras da

⁵ “Só a imagem pode encarnar; é esta a principal contribuição do pensamento cristão. A imagem não é um signo entre outros; ela tem um poder específico, o de fazer ver (...). Já que a encarnação crística não é mais do que o tornar-se visível do rosto de Deus, e encarnação é apenas o fazer-se imagem do infigurável. Encarnar é isso mesmo, é tornar-se uma imagem e, muito precisamente, uma imagem da paixão. (...) Encarnar não é imitar, nem reproduzir, nem, simular. (...) É operar na ausência das coisas.” (MONDZAIN, 2009, p. 25-26)

A propósito da construção da imagem do rosto de Cristo, Hans Belting segue o percurso desde o sudário (como registo de prova do corpo ressurrecto) para a criação de uma imagem do sudário, onde as marcas do corpo se transformam na imagem do rosto de Cristo. (BELTING, 2011).

inconstância e da perenidade, da “aparição”: *phasma* e *falena*, de etimologia próxima.

Se a “aparição” for a verdadeira natureza da imagem, talvez a verdadeira imagem seja essa desfocada, que aparece por detrás da abstracção e de onde se recortam vislumbres de sensação, devedora de um conhecimento instintivo, que forma uma “nebulosidade vaga”, como descreve Bergson (2001, p.163). Marie-José Mondzain diz que a função da imagem é dar a ver o invisível: a imagem é mais que um signo entre outros, permite fazer ver o invisível, encarnar, dar a ver o rosto de Deus⁵ (mas apesar da encarnação, vemos Deus, realmente, claramente?). Em paralelo, José Bragança de Miranda (2008) relaciona a actual e designada “crise das imagens” com o fim da capacidade da imagem de Cristo organizar todas as outras. Sem o rosto de Deus como fim último, imagem que repousa sob todas as outras que são passíveis de trespassar em profundidade, encontra-se a imagem turva, vislumbre daquilo que, sendo sensação,

excede o indivíduo, é “força não-humana do cosmos”, “dever não-humano”, que a imagem (as da arte em particular, seguindo Deleuze e Guattari) consegue, por momentos, iluminar (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 178-179).

Em *Retórica da Imagem*, Roland Barthes (1988) caracteriza a imagem como sendo polissémica e, pensando na imagem publicitária, a legenda enquanto forma de restringir esta polissemia.

Ser polissémico, neste contexto, equivale a fazer coincidir num só significante uma panóplia de significados, permitindo variadas interpretações. Ao explicar e descrever, a palavra teria a capacidade de ancorar os potenciais significados e interpretações no âmbito de um dado contexto.

Considerando a possibilidade da imagem se abrir num movimento sucessivo, em direcção a um fundo (hipótese que a pintura *Las Meninas*, de Velásquez, metáfora da “representação da representação”)(FOUCAULT, 2014, p. 65) não deixa de

sublinhar), a polissemia pode tornar-se potencialmente infinita, encontrando aquilo que é difuso e não fixo. Aqui, ser polissêmico é ser abstracto (ou silencioso, turvo, nebuloso).

O próprio Barthes aponta para esta possibilidade da imagem quando descreve o conceito de *punctum*, essa sensação sentida de forma particular pelo sujeito, a propósito de qualquer elemento, qualquer detalhe da imagem, que fazem com que se sinta “ferido” - ou “trespassado”, “picado”, “mortificado”, “apunhalado” (BARTHES, 2006, p.35). “Aquilo a que posso dar um nome não pode realmente ferir-me” (BARTHES, 2006, p.61).

Interpretar de forma consciente e racional e exceder esse controle dos significados através da emoção são duas formas de aceder à imagem. Jacques Rancière (2011, p.16-20) nota que na obra de Barthes se encontram descritas essas duas possibilidades: em *Mitologias*, no texto *Retórica da Imagem*, procede-se à desconstrução das mensagens encriptadas e sócio-politicamente determinadas que se insinuam

na imagem; em *A Câmara Clara* distingue-se o *studium* (aquilo que, numa fotografia, é material para análise crítica), do *punctum*, que integra a emoção do “isto foi” presente na lógica do vestígio da fotografia. Se o *studium* é codificado, o *punctum* escapa à designação da palavra e, nessa condição, é capaz de “ferir”. Destes dois movimentos, Rancière (2011, p.19) nota que:

O primeiro demonstrava que a imagem era, de facto, o veículo de um discurso mudo que ele se empenhava em traduzir em frases. O segundo diz-nos que a imagem nos fala no momento em que se cala, quando já não nos transmite nenhuma mensagem.

Neste sentido, as imagens são “relações entre um todo e partes, entre uma visibilidade e uma potência de significações e afecto que lhe estão associadas, entre expectativas e aquilo que as vem preencher” (RANCIÈRE, 2011, p. 10).

Entre a visibilidade e a potência: o plano da imagem silenciosa, abstracta, que existe sem se fixar, que “borboleteia” (como a falena).

A éfrase tenta aproximar a palavra da imagem,

descrevendo-a em detalhe, tornando-a vívida. Mas a descrição traz a imagem *para cá*, acrescentando mais um plano que a cobre. A palavra rodeia a imagem para a explicar, nomear, traduzir - traz o sujeito *para cá*, na direcção oposta ao encontro com a nebulosidade.

Há um movimento de ricochete: a partir da imagem inicial parte o movimento do indivíduo para dentro da imagem, para a atravessar e, nela, encontrar uma outra imagem, essa da névoa, que resgata agora para a superfície.

Mas esse além não é nada, não é o inapresentável. No limite poderemos dizer, e isso é evidente, que a apresentação se retira sobre o inapresentado. Mas o inapresentado não faz um inapresentável. O que acontece quando a apresentação se esforça para indicar o seu *além*, ou antes, o fundo (sem fundo) sobre o qual ela se separa como apresentação, esse puro nascente ou essa pura abertura, é que se apresenta na apresentação, ou mesmo a apresentação, a diferença entre o apresentado e a apresentação. (LACOUÉ-LABARTHE, 2004, p. 128-129)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que Vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Livro Terceiro. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ALMEIDA, COSTA, J.; SAMPAIO E MELO. A. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Lisboa: Porto Editora, 1999.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BARTHES, Roland. Retórica da Imagem. In: **Mitologias**. Lisboa: Edições 70, 1988.

BELTING, Hans. **A Verdadeira Imagem**. Porto: Dafne Editora, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Dos Ensayos sobre Goethe**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BERGER, Jonh. **Modos de Ver**. Lisboa: Edições 70, 1982.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Lisboa: Edições 70, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O que Falar quer Dizer**. Algés: Difel, 1998.

DA VINCI, Leonardo. Notas. In: QUEIROZ, João. **Ontologia**. Lisboa: Galeria Vera Cortês, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

DERRIDA, Jacques. La Parole Soufflée. In: **L'Écriture et la Différence**. Paris: Seuil, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**. Ensaios sobre a Aparição 2. Lisboa: KKYM, 2015.

DUCHAMP, Marcel. O Acto Criador. In: BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Lisboa: Edições 70, 2014.

FREEDBERG, David. **The Power of Images**. Studies in the History and Theory of Response. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989.

HEIDEGGER, Martin. **Que é uma Coisa?** Doutrina de Kant dos Princípios Transcendentais. Lisboa: Edições 70, 1992.

HEIDEGGER, Martin. Sobre a Madona Sixtina. In: **Filosofia**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Filosofia, Vol. III, N. 1 e 2, 1989.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. **La poésie comme expérience**. [s.l.]: Christian Bourgeois Editeur, 2004.

MIRANDA, José A. Bragança de. **Corpo e Imagem**. Lisboa: Nova Vega, 2008.

MITCHELL, W.J.T.. Ekphrasis and the Other. In: **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

MONDZAIN, Marie-José. **A Imagem pode Matar?**. Lisboa: Nova Veja, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O Destino das Imagens. In: **O Destino das Imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

STEINER, George. **Presenças Reais**: as Artes do Sentido. Lisboa: Editorial Presença, 1993.