

Resumo

1. O estatuto da imagem na cultura ocidental não é uniforme em todos os tempos: é útil regressar a interpretações antigas, revê-las em novas aquisições de significação, integrá-las no seu contexto (que os textos revelam ou escondem), não ceder perante a relutância de algumas em se dar a conhecer, reconhecer as variantes que se formam num percurso largo e diferenciado.
2. A tradição da imagem na cultura ocidental, ao menos em momentos mais marcantes, soube valorizá-la como recurso didáctico e pedagógico, em tensão que potencia leituras e dando-lhe dimensão de significado. A mecanização moderna põe em risco o valor da imagem como expressão humana. A exploração de efeitos secundários que insinuam e nada dizem, que projectam fantasmas e negam, na prática, a sua capacidade de representar o “Invisível” como dimensão real do Homem e como relação com o Transcendente (pessoal ou utópico) há que opor atitude diferente.
3. Novidades de literatura que abre sobre os efeitos icónicos do texto desafiam hoje a redescobrir as potencialidades da imagem e as suas funções, reabrindo a sua relação com o texto e levando a uma nova valorização da leitura – contra um intelectualismo abstracto. ●

Abstract

1. *The status of images in Western culture has not remained the same throughout time. It is useful, therefore, to revisit older interpretations and consider new meanings they have acquired, integrating them in their context (which texts reveal or conceal), without giving up on those that resist disclosing their sense, and recognising the variants that result from a long and complex journey.*
2. *Western visual culture, at least in its more momentous periods, has understood the value of images as a didactic or pedagogical resource, taking advantage of the tensions that enhance their meaning, fully realizing their sense. Modern mechanization jeopardises the value of images as a means of human expression. A new attitude is now called for in order to counter the exploitation of secondary effects that insinuate meaning without actually saying anything, projecting ghosts but denying, in fact, the capacity of an image to represent the “Invisible” as a real dimension of man, and as a link with the Transcendent (personal or utopian).*
3. *Today, literature’s new insights into the iconic effects of text challenge us to rediscover the power and function of images, re-opening their relationship with the text and adding new value to reading, against abstract intellectualism.* ●

palavras-chave

IMAGEM
IMPREGNAÇÃO DE SENTIDO
RELAÇÃO ENTRE IMAGEM E TEXTO

key-words

IMAGE
MEANINGFULNESS
RELATIONSHIP BETWEEN
IMAGE AND TEXT

O PODER DA IMAGEM: ENCANTOS, AMBIGUIDADES E VALORIZAÇÕES

AIRES A. NASCIMENTO

CEC

FL-UL

1. Sejam, para exemplificação: “A Imagem no texto: esplendor do livro e marcação de leitura no manuscrito medieval”, in *Arte, História e Arqueologia: Pretérito (sempre) presente – Homenagem a J. Pais da Silva*, coord. Pedro Gomes Barbosa, Lisboa, Ésquilo, 2006, pp. 79-113; “«Pictura tacitum poema»: Texto e imagem no livro medieval”, in Maurilio Pérez González (ed.), *Actas del III Congreso Hispánico de Latín Medieval (León, 26-29 de Septiembre de 2001)*, León, Universidad, 2002, vol. I, pp. 31-52.

2. Beneficiando para tanto de diálogo privilegiado (de aprendizagem e intercâmbio) com personalidades cimeiras no estudo da iluminura medieval, o projecto de descrição da colecção, com reorganização dos códices atingidos pelas inundações de 1967, tem contado com a colaboração de um conjunto de especialistas internacionais, que temos o privilégio de coordenar juntamente com François Avril.

1. Por várias vezes nos ocupámos da imagem na sua relação com o texto no enquadramento da medievalidade ocidental¹. Razões não haveria para voltar a esse tema, se não precisássemos de reflectir mais longamente naquilo que se nos apresentou nos manuscritos de uma colecção particularmente marcada pelos recursos icónicos, como é a dos manuscritos da Colecção Gulbenkian².

Ao procurarmos descrever e reinterpretar os dados, não foram poucas as vezes em que tivemos de afugentar fantasmas que se nos haviam colado na retina, para atendermos às variantes de algumas iluminuras menos habituais; em outros momentos, tivemos necessidade de indagar (em textos menos acessíveis ou nunca desvendados) a base de uma história representada e assim entender a sucessão de imagens – mesmo sem atinar com todas as escolhas feitas em caso de uma “história”; por outras vezes, foi-nos dado perceber a pertinência de certos traços para identificar elementos que resistiam à interpretação dos melhores exegetas. Apenas para exemplificação: a tradição da “cruz de Santo André” revelou-se na sua idiossincrasia variável (não teve sempre a forma de aspa, *crux decussata*, como é corrente dizer e alguma hagiografia fez admitir)³; uma figura em ascensão ao céu teve de ser reportada a outro que não a Virgem Maria (no caso, era S. Pancrácio – identificado pelos elementos litúrgicos, mas também pela integração iconográfica); num Livro de Horas, bastas vezes objecto de análise (e depois de porfiadas buscas nossas e de outros), julgamos ter identifica-

do finalmente a “história de Teodeberta” que está entre os milagres de Nossa Senhora de Soissons, cantados por Gautier de Coincy, por exemplo; admitimos também ter recuperado a “reine de la fève” que, noutro elenco, ficara esquecida nos rituais do início do ano; a figura de Zaheu impôs-se-nos contra outras interpretações anteriores no contexto indiscutível de liturgia da dedicação de igrejas; a cena principal de um fôlio iluminado deixava a claro a sequência dos cenos complementares: assim, a cena da Visitação prolonga-se nos quadros da vida de João Baptista – do nascimento ao baptismo de Cristo. Enfim, apreendemos legendas iconográficas menos habituais (como a da infanta mulher do ferreiro que preparou os cravos para pregar Cristo na cruz); familiarizámo-nos com ciclos bíblicos; mergulhámos no mundo do imaginário feito de burlescos, de monstros e híbridos e tivemos que nos interrogar sobre as dimensões específicas de uma piedade que fazia conviver o satírico com o religioso, que retirava da morte lições para a vida, que ultrapassava o que via no imediato e descrevia o que não estava ao alcance do olhar. Tivemos também que interpretar iconografias menos tradicionais, a fim de não lhes perdermos o sentido da figura proposta no livro⁴.

Algumas vezes tivemos que saber situar o processo artístico, porque, de facto, os livros têm agentes e têm destinatários... Ficámos deslumbrados nalguns casos, perplexos noutros, obrigados a reflectir, muitas vezes. Houve que alargar horizontes a espaços e a tempos habitados por pessoas diferentes de nós, mas com problemas similares aos nossos – alguns deles, comanditários directos de um exemplar bem planeado; outros, compradores de produtos em que a repetição deixou marcas de mercado. Recuperámos, num ou noutro caso, as indicações de programas de base (postos à vista pela degradação de algumas imagens); pelo menos uma vez tivemos de nos deter a considerar a programação de espaços aferidos pelos cálculos perfectos das proporções tradicionais⁵. Precisaríamos de tempo para aprender o modo de narrar por imagens⁶.

Foram pequenos ganhos, mas tudo isso diz bem da distância a que muitas vezes nos ficam imagens que encontramos no percurso concreto da cultura ocidental⁷. Por uma razão ou por outra, nestas circunstâncias, foi aumentando a nossa biblioteca em recursos bibliográficos que nunca pensáramos manusear directamente ou adquirir. Fizemo-lo por exigência de análise, mas também motivados pela urgência em nos inserir culturalmente no nosso momento histórico, intensamente marcado pela presença da imagem e necessitado de voltar à clarificação de percursos anteriores – para não soçobrar perante a invasão massiva do visual que os novos meios virtuais tornaram hoje inevitável e a rondar o apocalíptico.

2. Somos efectivamente levados a interrogar-nos sobre o estatuto da imagem. A sua presença intensificou-se de tal modo que quase se torna penosa por razões óbvias: perda de sentido por acumulação excessiva, fastio de superabundância, criação de dependências estéreis... É urgente devolver à imagem o sortilégio de antes, entender a sua função de abrir espaços e de criar interioridade – como a poesia que liberta pelo que sugere, que prende pelo que fascina, que atrai pela plenitude do dizer.

3. Charlotte Denoël, *Saint André: culte et iconographie en France, V-XV^e siècles*, Paris, École des Chartes, 2004.

4. Uma delas é a das “Quatro Mulheres” junto ao sepulcro vazio na manhã da Ressurreição; segundo o Evangelho de Marcos, as mulheres são: Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, e [Maria] Salomé (Mc. 16, 1); para Lucas as mulheres são: Maria Madalena, Joana e Maria, mãe de Tiago (Luc. 24, 9); em Mateus, apenas duas são mencionadas: Maria Madalena e outra Maria (admitindo-se que seja a mãe de Tiago). Quatro Mulheres são as que João menciona como sendo as que acompanham Jesus na Cruz: Maria, mãe de Jesus, Maria Salomé (casada com Zebedeu, mãe de Tiago e João), Maria de Cléofas, e Maria Madalena. Salvo melhor opinião, na iconografia do manuscrito da Gulbenkian, LA 141, fl. 217v, julgamos que haverá transposição da cena da Crucificação para a da Visita ao Sepulcro, na manhã da Ressurreição: Maria, mãe de Jesus, não ostenta frasco de perfume para a unção e Cristo, embora com o lábaro de ressuscitado, mantém os traços do *Ecce Homo*. Note-se que, no contexto da Ressurreição, nunca é mencionada Maria, mãe de Jesus – pela boa razão de que os parentes não podiam testemunhar em favor de alguém e os Evangelhos têm essa perspectiva em vista. Não sabemos, porém, em que momento possa ter sido associada Maria a esse episódio de forma a entrar na iconografia. Sob outra perspectiva há que colocar a *Histoire des trois Maries*, poema de ca. 40.000 versos onde se relatam episódios da vida de Maria Mãe de Deus, Maria de Tiago, e Maria de Salomé, por Jean Fillon de Venette (também conhecido por Jean Drouin); falta no elenco Maria Madalena. (Cf. estudo de Claudia Rabel nesta mesma Revista).

5. Aires A. Nascimento, “Manuscrito quatrocentista de Petrarca na colecção Calouste Gulbenkian, em Lisboa: *Canzoniere e Trionfi*”, *Cultura Neolatina*, 64, 2004, fasc. 3-4, 325-410.

6. O LA 143, com a tradução francesa do *De claris mulieribus* de G. Boccaccio, pediria esse exercício, para o qual não faltavam incentivos em Vittore Bianca (coord.), *Boccaccio visualizzato: Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Turim, Einaudi, 1999.

7. A seu tempo, será publicado o catálogo em que os resultados da análise ficarão a manifesto (ainda que, por razões compreensíveis, não sejam declarados todos os passos do percurso).

8. Cf. Monique Sicard, «Les paradoxes de l'image», in *Sciences et Médias. Cognition, Communication, Politique. Hermes 21*, Paris, CNRS éditions, 1997, p. 48.

9. Claude Collard, Isabelle Giannattasio, Michel Mellot, *Les images dans les bibliothèques*, Éditions du cercle, coll. Bibliothèque, Paris, 1995, p. 12.

10. Apoio-me, sem subordinação, em Elizabeth Gardère, «L'espace visuel dans l'énonciation éditoriale: les sciences en images»: http://laseldi.univ-fcomte.fr/archives/colloque/sciences_ecriture/documents/preactes/Gardere.pdf

11. Em depoimento recente, Stanislas Dehane, autor de estudo atento à actividade de leitura, *Les Neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007, demonstra as razões do incitamento à leitura, das vantagens de ler textos poéticos; critica Platão por considerar que a escrita era nociva, pois “a leitura dopava as capacidades mentais”.

12. Cf. “Iluminura, um traço distintivo”, in *A Torre do Tombo na viragem do século – Catálogo de Exposição*, Lisboa, ANTT, 2000, pp. 29-33.

Monique Sicard sugere seis características da imagem que são outras tantas hipóteses para compreender a imagem: 1) a percepção da imagem é global, imediata e irreduzível na sua identidade; 2) a imagem é mutável na longa duração; 3) a imagem não produz enunciado por si mesma, mas força a que ele se construa, ao exigir que seja compreendida com coerência e consistência na equivalência simbólica; 4) uma mesma imagem pode ser recebida de modo contraditório, porque é plurivalente; 5) por isso a imagem tem múltiplas legitimações; 6) por isso também cada imagem tem uma parte (sempre indeterminada) de inesperado e de casual⁸.

Nesta pluralidade de leitura se revela a diferença da imagem relativamente ao texto narrativo. Já a seu tempo, o filósofo alemão Lessing, no ensaio a que deu sintomaticamente o título de *Lacoonte* (1766), opunha literatura narrativa a pintura descritiva: o texto, uma vez estabelecida a codificação num quadro de arbitrariedade, não pode ser alterado, sob pena de ser destruído; a imagem, pelo contrário, não sendo consubstancial ao respectivo suporte, não é codificada e pode ser acolhida em formas diferentes⁹. Os textos têm uma morfologia e uma sintaxe interna que não podem ser alteradas; as imagens criam uma sintaxe que lhes permite funcionar como linguagem e põem em cena dispositivos de comparação, de condensação, de emergência e imergência do visível e do invisível, do real e do imaginário, do eidético e do ficcional¹⁰.

Colocando a imagem em relação com o texto, há quem opine que ele leva vantagem: o exercício de exploração do texto é mais estimulante; julga-se saber hoje que, até do ponto de vista fisiológico (por recurso à ressonância magnética), é possível distinguir o cérebro de um letrado por confronto com o de um iletrado, pois a aprendizagem da leitura acarreta transformações cerebrais indeléveis; por outra parte, não se conhece vector de transmissão mais eficaz que a escrita¹¹.

Quanto à imagem, importa-nos apurar se ela distrai ou concentra; se a pausa que eventualmente propõe é fuga em dissipação ou se é tempo de aprofundamento de sentido. Tomando-a à parte melhor, haveríamos de dizer que tão estreita foi, ao longo dos tempos, a sua associação com o texto que há boas razões para admitir (baseando-nos nesse convívio) que a imagem assume funções dirigidas a secundar e potenciar virtualidades que o exercício de leitura pressupõe. Já em tempos assinalámos que, relativamente ao texto, a imagem aduz um traço distintivo, marca uma situação (de texto e, por alargamento, do leitor), distende o horizonte de referência, sugere e integra um mundo de significação. Como tal, a associação aparenta ser motivada e por isso impregnada de valor significativo¹².

★

No livro, a imagem tem certamente um estatuto de complementaridade, mas há que reconhecer-lhe também estatuto de autonomia, embora sem emancipação: mantendo autonomia, vive da associação com o texto; estando associada, não se esgota na subordinação ao texto, pois não é tautológica relativamente a ele; mesmo não tendo vida inteiramente à parte, ganha funcionalidades que não são directamente previ-

síveis e por isso têm de ser explicitadas, sem perder de vista o enquadramento que lhe é dado; tendo, por si, uma identidade específica, não se reduz ao seu valor na representação facial; tendo autonomia, deve ser entendida na continuidade de uma linguagem em que a sintagmática é tão importante como a paradigmática e esta é clarificada em grande parte pela tradição que assegura o sentido mais adequado e contraria a deriva ou se impõe ao arbitrário.

A ilustração de um Livro de Horas é porventura um dos casos mais sintomáticos da autonomia da imagem na sua relação com o texto: marca um género de livros, mas apenas em reduzida escala se subordina ao texto¹³. Nem por isso, todavia, ela revela de imediato a sua funcionalidade integrada – há que deduzi-la da *devotio* e não da relação com os textos maioritariamente bíblicos que convivem com a imagem. De facto, há uma dinâmica própria da imagem que se declara no sentido da sua inclusão no todo de que faz parte, que integra a “relação dialéctica entre representação e apresentação” e tem por base uma reconfiguração especular no interior de um enunciado complexo em que o leitor é parte do efeito e fica obrigado a remontar à tradição sem deixar de atender à linguagem a que é convocado – num movimento de acção e reacção em que o centro, que é o leitor, se desloca para a imagem e esta, por tal intervenção, se converte em universo de nova compreensão¹⁴.

Ao abrir o comentário ao Apocalipse de Beato de Liébana, dou-me conta que, na figuração do exemplar da Torre do Tombo, o tetramorfo da Adoração do Cordeiro não segue a ordem dada pelo texto de base: “No meio do trono e ao redor do trono, quatro Viventes (...); o primeiro tem a figura de leão, o segundo a de touro, o terceiro tem o rosto de homem, e o quarto tem a figura de águia a esvoaçar”. A imagem organiza os elementos de modo diferente: em cima, a águia; em baixo, a figura humana; à esquerda o leão; à direita o touro; no centro, o Cordeiro. Significa isso que o iluminador não se subordinou à letra, mas sobrepôs-lhe uma organização, em que o espiritual (águia) se opõe e associa ao racional (homem), mas um e outro integram o animal (leão e touro – a representarem o selvagem e o doméstico) num mesmo acto de adoração ao Cordeiro imolado e ressuscitado.

A categoria de “image abymée” é porventura uma forma de resolver essa dialéctica da presença-ausência, por reflexo do que se vê e por prolongamento do que se tornou pessoal. Em retórica clássica, é conhecida a figura da metalepse, palavra grega que etimologicamente quer dizer “transposição”. Gérard Genette dedicou-lhe um livro inteiro e explica que se trata de passagem de um plano narrativo para outro, de uma imbricação do leitor na narrativa por reflexibilidade do processo de leitura: “Podemos considerar por metaléptico qualquer enunciado sobre si, e portanto qualquer discurso, e por inclusão qualquer relato, primeiro ou segundo, real ou ficcional, que comporte ou desenvolva um tal tipo de enunciado”¹⁵. Quando num romance o leitor interrompe a leitura para advertir no efeito criado em si pela narrativa está a participar nela; opera-se a transposição do narratário (do leitor, se quisermos) para dentro da cena representada na narrativa e para junto do narrador que é o suposto autor. Genette passa do campo literário para o campo das diversas artes «representativas», como a pintura, o teatro, o cinema, a televisão ; explica como as figuras de



13. Cf. Christopher de Hamel, “Books of Hours: ‘imaging’ the word”, in *The Bible as Book – The Manuscript Tradition*, ed. John L. Sharpe III & Kimberly von Kampen, Londres, British Library, 1998, pp. 137-143.

14. Cf. Christine Dubois, “L’image abymée”, *Images Re-vues*, n.º 2, 2006, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=n.º14. Retenho daí que foi André Gide (*Journal de 1889-1938*, Paris, Gallimard, 1948) o primeiro a utilizar literariamente, em 1893, a expressão “mise en abyme” que em heráldica serve para exprimir que o centro do escudo é considerado uma espécie de miniatura do conjunto do brasão. Não encontramos expressão que em português tenha correspondente, embora os dicionários nos digam que “en abîme” significa ver de “alto a baixo”. Implica o elemento no conjunto e dá-lhe uma reflexibilidade de inclusão do efeito de leitura que está para além da mera transposição especular.

15. Gérard Genette, *Métalepse: De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 110.

16. Na *História do cerco de Lisboa* de José Saramago, Lisboa, Caminho, 1989, p. 119, por uma mudança hábil de plano narrativo, o autor pode ser o corrector Raimundo Benvindo Soares.

17. Encontramos esta frase em www.legalbiz-next.com/droit/IMG/pdf/th se Zaina AZZABI.pdf, onde se colocam problemas do máximo interesse para definir questões jurídicas relativas a “imagem e direito de mercado”, mas circula em outros textos. Cf. L. Gervereau, *Voir, comprendre et analyser les images*, Paris, Guides Repères, La Découverte, 4.ª ed., 2004; M. Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2005.

18. Philippe Hamon et Denis Roger-Vasselin (dir.), «Le Robert des grands écrivains de langue française», Paris, Les Dictionnaires Le Robert, 2000.

19. A relação com o real e com a criatividade obrigam a examinar como a fotografia operou uma revolução estética. Não obstante os limites da obra coordenada por André Gunthert e Michel Poivert, ed., *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, os problemas são de colocar quanto à integração de fotografia como captação e proposta da imagem captada sobre o real.

20. É óbvio que os recursos técnicos condicionaram o uso da imagem na imprensa, não obstante a qualidade artística excepcional de alguns resultados. Cf. Ernesto Soares, *A ilustração do livro (séculos XV a XIX)*, Lisboa, Edições Excelsior, [s.d.].

21. Cf. François Bœplug, *Caricaturer Dieu? – Pouvoirs et dangers de l'image*, Paris, Bayard, 2006; Michel Feuillet, *Représenter Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 2007.

um escudo homérico podem animar-se e tomar a palavra, como uma personagem pode sair da cena ou como um romancista entra em animação com as suas figuras ou alguém que interfere na marcha do seu livro entra no processo de criação¹⁶.

3. A imagem torna-se assim elemento reflexivo de leitura, mesmo que o texto continue a ser elemento de partida. Essa possibilidade assume hoje tanta maior importância quanto a imagem se soltou e, mais liberta que noutros tempos, se tornou invasiva; pela insistência tornou-se molesta (como o ruído ambiente), pela banalização deixou de ter efeito marcado e assumido.

André Breton prognosticava: “um dia virá em que as imagens substituirão o homem e este não terá já necessidade de olhar; não seremos já seres que vivem mas que vêm”¹⁷. Para o “papa do surrealismo”, tratava-se de superar um estado anterior da cultura a fim de “descobrir aquele ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente”¹⁸.

Para quem gosta de guardar distâncias e manter lucidez para perceber como o racional pode ser conciliado com o estético e o afectivo, tais palavras são um alerta. Queremos entrar no processo da construção da imagem para apreciá-la na sua novidade criativa, mesmo que tenhamos de corrigir erros de formação e que davam por suposto que a fotografia é um espelho e não um modo de trazer a realidade ao nosso convívio¹⁹.

Certamente o progresso da fotografia e as capacidades técnicas de a transpor para o texto impresso ou para o cinema e para a televisão deram à imagem novas oportunidades e trouxeram-na a pé de igualdade com o texto, a tal ponto que se atribui a Picasso a afirmação de que dessa maneira o pintor ficou livre da condenação que pesava sobre ele de ter de viver do retrato²⁰. Todavia, por ter invadido domínios reservados ao sagrado (e por tê-lo feito descomedidamente e irreverentemente, sem respeitar as distâncias do numinoso) a imagem provocou nos nossos dias reacções que obrigam a examinar como ela arrasta afectos que os “adoradores de espírito e de verdade” sabem entender e dosear (como risco de tocar o sagrado e o infinito), mas outros procuram manipular²¹.

Vindo a terrenos mais chegados, para servidores dos textos que somos (filólogos por profissão), havemos de confessar que nos impressiona o facto de a tensão gerada entre iconografia e escrita nem sempre se ter resolvido por integração activa dos dois elementos, apesar de conviverem.

Provavelmente, porque também relativamente ao texto se aceitou uma atitude passiva que levou a colher nele apenas aquilo que fazia falta ao leitor, em vez de conduzir este a entender apenas aquilo que lhe faltava para tornar autónomo e criativo o próprio leitor (à maneira socrática) – privilegiando a memória do texto não se assumia a leitura como indutora de expressão pessoal; por incúria e por incapacidade de ensinar a ler a imagem deixámos que fosse apenas recurso menor ou tolerado. Em acto crítico, teremos de convir em que, apesar de todos os favores e da sua multiplicação, a imagem foi, ao longo dos tempos, na cultura ocidental, conside-

rada como recurso menor ou inferior numa sociedade que, em boa parte, via a escrita como processo de formação objectivamente marcada pelo exercício do poder e olhava para a imagem como adorno que, em certas circunstâncias, era a imagem desse mesmo poder.

Talvez tenhamos de nos aperceber que só por regresso ao processo construtivo nos damos conta de como a imagem foi ganhando lugar próprio em paralelo com a racionalização do discurso e com o registo da escrita.

Remontando às origens de uma cultura que é matriz (porque não houve rupturas significativas ou, se alguma vez aconteceram, não saíram da memória operativa os dados de continuidade e houve recuperações), momento houve em que objectos quotidianos passaram a ser marcados por representações de significado permanente e reversível e integrados por isso noutra plano de significação – de conteúdo estético, talvez, mas fundamentalmente associados a um mundo de representação adicional. A representação iconográfica fixa um conteúdo mais do que uma figura.

A par de um discurso verbal constrói-se um mundo de representação que vive da imagem e transporta consigo um universo simbólico. São disso exemplo os elementos mitológicos que figuram nos vasos da antiguidade grega²².

Quando o pintor Clítias representa Ajax a carregar o corpo de Aquiles (Vaso François: cratera de volutas com figuras negras – 570 a.C.) não está a servir-se de um texto (pelo menos nosso conhecido), mas certamente emula uma cena de refiguração do herói, conhecida de tradição oral; o herói humaniza-se: não traz o escudo no braço nem está sob protecção manifesta de Atena nem tem tão pouco o acompanhamento de Hermes – como o pintou Antímenes, c. 510 – mas os traços retêm um guerreiro que não tem tempo de retirar o elmo e estuga o passo com o corpo inanimado de Aquiles que carrega ao ombro.

Poderia parecer que o tempo corre em favor da figuração do mito. Não, de forma exclusiva. O quotidiano impôs-se na figuração do pintor Exékias (c. 530 a.C.), quando representa Ajax e Aquiles entretidos a jogarem os dados (cena não tida em conta nos poemas heróicos). Num e noutra caso, há uma história de base, mas há opções e traços que marcam – são eles resultado de integração num meio específico em que a cultura se alarga a posturas não uniformes; há que entender que a narrativa homérica fixada nos tempos de Pisístrato não esgota a fábula troiana.

Não seria difícil transpor este exercício para outros modos literários; a acção dramática que os trágicos nos apresentam é obviamente menos deíctica que agonística, num enquadramento de personagens que valem pelo conflito que sustentam do que pela fábula que servem ou trazem à boca da cena teatral.

Por muito que a imagem pareça servir a fábula, há traços que lhe restituem identidade própria e exprimem novas leituras. A iconografia da Eneida no “Vergilius Vaticanus” não se limita a transpor o texto, mas apresenta conformidade com os comentários dos gramáticos e revela leituras aprendidas (Suicídio de Dido, *Vergilius Vaticanus*: Vaticano, BA, Vat. Lat. 3225. fl.41)²³.

Não é aqui momento para entrar pelo tema do aproveitamento da imagem como estratégia do poder político, de interacções que gera de comunicação tal como

22. Na época arcaica, os motivos são formados de desenhos geométricos; na época clássica, a pintura acode aos motivos mitológicos ou quotidianos: os mais antigos servem-se do verniz negro sobre fundo de terracota, mas, por 525, aparece em Atenas uma nova técnica de pintura e os dados invertem-se – a figura sobressai em recorte de fundo a negro. O requinte do desenho ia a par de domínio da técnica de tratar as várias fases do trabalho.

23. Cf. Paolo Fedeli, “L’immagine come interpretazione nei manoscritti latini”, *Euphrosyne*, 30, 2002, 297-316.

24. Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1987; François Queyrel, *L'autel de Pergame: images et pouvoir en Grèce d'Asie*, Paris, Picard, 2005. Françoise-Hélène Massa-Pairault, *Iconologia e politica nell'Italia antica: Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo A.C.*, Milão, Longanesi, 1992; Françoise-Hélène Massa-Pairault, *L'image antique et son interprétation*, École française de Rome, 2006.

25. As pinturas nas casas romanas são por vezes interpretadas como modo de alargar horizontes para espaços reduzidos ou como formas de criar elementos apotropaicos de afastar forças negativas.

26. Cf. Yolanta Za uska, «L'enluminure cistercienne au XII.e siècle», in *Bernard de Clairvaux: histoire, mentalités, spiritualité*, Paris, Cerf, 1992 (Colloque de Lyon-Cîteaux-Dijon), pp. 271-285. No final do seu texto, a investigadora sublinha que no final do séc. XII (escrito XX), quer-se a imagem a todo o preço, uma imagem que fira a imaginação, tanto mais quanto ela se torna um factor importante da vida socio-económica e política do mundo; os próprios cistercienses preferem os monstros a combater e os híbridos, abandonam a austeridade iconoclasta do estilo bernardino que tendia para a união com Deus por ascese que evita qualquer satisfação sensível e se esconde nos matizes monocores que se lançam sobre o pergaminho.

estão manifestas num tempo tão emblemático como foi o *Saeculum Augustum*; com extrema pertinência já foi demonstrado que nele a imagem serviu para apoiar um sistema ou processo cultural (nunca houve um programa identificado como tal) que favorecia e glorificava um poder unipessoal, criava a ilusão da grandeza do Estado (*publica magnificentia*) e interagia pelo modo como se apresentava sob enunciados de reintegração do antigo e do novo pelo regresso à tradição (*pietas et mores*)²⁴. Da análise que Paul Zanker dedicou ao século de Augusto retenhamos que a imagem (que vinha ganhando estatuto de afirmação por parte dos aristocratas em finais da república) exprime, por si, o estado de uma sociedade e os seus valores, tanto nos momentos de crise como de euforia e solicita pela interacção que desencadeia ou pelos efeitos que se alargam até conduzir a conformações de identificação e a transformações definitivas. A imagem não serve apenas para ilustrar; acompanha e exprime uma realidade a que se associa, mas de que não apresenta modo directo de leitura. Menos explícita que o texto, sintetiza uma mensagem e “satura” com ela o contexto em que é projecção e reflexo potenciador, de tal modo que contribui para acelerar a mudança: delimita uma mensagem e insinua-a como linguagem, amplificando-a. Desempenha, efectivamente, funções integradoras, como meio de marcar situações e ambientes, ritualizar momentos, promover leituras, dilatar espaços e tempos²⁵.

4. No enquadramento do livro, queremos pressupor que há uma tensão entre texto e imagem e que essa tensão não pendeu maioritariamente em favor da imagem. Hesitamos por vezes em classificar a sua presença, mas os próprios contemporâneos nos esclarecem que, para eles próprios, o juízo nem sempre era unânime – o que diz bem tanto da ambiguidade de significação como da necessidade de proceder a uma iniciação que permita induzir a sua função, mas deixa prever que a explicitação do seu contributo para a linguagem cultural obriga a conjugar factores de vária ordem. Houve quem ousasse propor-lhe limitações. Entre os adversários é colocado Bernardo de Claraval; em atitude indagativa, apetece perguntar se as reacções do *doctor melifluus* à imagem eram devidas a resquícios de intelectualismo ou resultado de um ascetismo que, sendo moderado, ponderava os efeitos do seu uso e procurava, apesar de tudo, reagir contra excessos, por racionalização de meios, atenção aos efeitos, compensação entre a vida contemplativa e vida de trabalho (como era a dos cistercienses)²⁶.



A questão posta por Bernardo relativamente à pertinência de gastar tempo e despende dinheiro em colorir manuscritos ou em colocar monstros nos claustros continua a ser problemática. Casualmente dou com uma explicação coerente: alguém visitava um antigo mosteiro em Saint-Vulfrain d'Abbeville e interrogava-se sobre a razão da existência de monstros nas fachadas das igrejas e nas mísulas dos arcos: “a explicação mais corrente é que se trata de espantalhos para fazer fugir os demônios que vêm ao encontro dos devotos que se reúnem no interior do edifício; mas um canteiro que talhava a pedra acabou por dar uma outra resposta que teve o efeito de uma revelação, tão evidente ela era: as gárgulas e outros monstros são uma materialização na pedra dos demônios que se aprestam a fugir da igreja, afugentados pelas orações que ali se fazem”²⁷. Bernardo, que contestava os exageros de algumas formas de culto e de arte de monges de Cluni, não estava disposto a fazer tais concessões...

Abertura à imagem está bem patente no prólogo do *Livro das Aves*, atribuído a Hugo de Folieto, e que havemos de situar na procura da natureza como imagem de um mundo superior. Recorde-se que, dirigindo-se ao converso Ranério, diz-lhe o autor:

“Desejando dar satisfação aos teus insistentes pedidos e desejos, decidi pintar uma pomba com asas prateadas e tons de ouro na cauda, para assim, através da pintura, edificar a mente de gente simples, por tal modo que a quanto o espírito dessa gente simples mal pode apreender pelo olhar da inteligência o possa perceber pelo olhar do corpo e por tal modo também que àquilo que o ouvido mal pode entender o consiga perceber o olhar”.

Vista e ouvido completam-se na ordem de conhecimento, mas supõem esclarecimento e fazem parte de uma pedagogia de iniciação aos mistérios escondidos (ao tempo designada por moralidade), iniciação essa dada em forma escrita – para beneficiar da estruturação que produz o aprofundamento do sentido das coisas:

“não quis apenas figurar e pintar uma pomba, mas também descrever o que nela entendo, a fim de que, por escrito, deixe perceber o que pinto e assim mesmo aquele a quem não agrada a simpleza da pintura fique, ao menos, agradado com a lição moral do que escrevo”.

A explicitação do elemento icónico apresenta-o como instrumento de revelação do homem a si mesmo, na leitura que faz da natureza:

“A ti foram-te dadas asas de pomba e afastaste-te para longe a fim de ficares a residir na solidão e aí repousar; porque aí não procuras adiantamentos, como propõe a voz do corvo que crocita *cras, cras* (amanhã, amanhã), mas a contrição nos gemidos da pomba, para ti pintarei aqui não apenas uma pomba, mas também um falcão”.

Mais do que oposição entre letrado e iletrado, está em causa a complementaridade na diferença representada por dois símbolos (um de vida contemplativa e outro de vida activa), que se prolongam na complementaridade entre mundo físico e mundo intelectual numa compenetração de valores de significação: a partir de uma imagem, que é assumida em contemplação, pode o monge ver-se recreado na sua meditação, como elemento simétrico que é de uma acção.

27. Encontro esse episódio no Blogue de Ariane: givernews.com/images/photo2/culdelampe.jpg





5. Não foi fácil admitir a imagem como recurso didático e pedagógico nem reconhecer-lhe capacidade instrumental; muito menos para exprimir o espiritual e o transcendente. Porém, antes mesmo da questão iconoclasta chegar ao Ocidente, a legitimidade do seu uso estava sancionada por autoridade.

Disso dão testemunho duas cartas, bastas vezes comentadas, dirigidas pelo papa Gregório Magno, em 599 e 600, ao bispo Sereno de Marselha. Havia este mandado apagar as figuras que tinham sido pintadas nas paredes dos lugares de culto, por temer que o povo mais humilde fosse tentado a prestar-lhes veneração e voltar à idolatria.

Gregório contrapõe que “as imagens devem ser colocadas nas igrejas para que todos aqueles que não conhecem as letras consigam aprender olhando para elas e restando o que não conseguem ler nos livros”.

Se interpretamos bem, a imagem tem nisso um estatuto paralelo ao da escrita; mas não se emancipa dela, pois continua dependente do texto e a ele devia reverter: especificamente, no caso de Gregório, está em causa o texto bíblico, relativamente ao qual se espera que a pintura reproduza, em modo visual, a sua *historia*. Na realidade, a imagem “é inteiramente pensada como modo de leitura de um texto escrito”²⁸ e deveria ser lida como se fosse um texto, sem que os elementos formais interessassem directamente por eles próprios.

Tal foi também a interpretação feita do uso da imagem por bons historiadores da arte medieval, como Émile Mâle, que nas fachadas das catedrais e noutras representações procuraram a transposição de textos mais do que criações autónomas. Dificuldade em ler o texto? Quem não a tinha para ler as imagens?

A lição não é uniforme neste aspecto. Valafrido Estrabão diz, em forma lapidar, que a pintura é uma espécie de texto para o analfabeto: *Pictura est quaedam litteratura illiterato*. Embora a prioridade vá para o texto, como depõe Jean-Claude Schmidt, havemos de advertir que o enunciado do monge carolino pressupõe que a imagem não limita a sua função à ilustração de um texto ou de uma “história”, pois, tanto como servir à representação de uma “história” (fosse ela bíblica ou não), ela era um mecanismo que interpretava e dava a conhecer formas de vivências que situam a própria “história”.

Colocada frente ao texto, a relação, mesmo que fosse especular, não teria que ser necessariamente tautológica. Há certamente na imagem uma “redundância”²⁹, mas ela não é vazia de sentido nem resulta de exercício inútil, pelo que não é excrescência a eliminar. É fundamentalmente lugar de *praesentia numinis symbolica*, na terminologia de E. Cassirer, e complementa o texto, sendo persuasivo o seu efeito último de um universo de representações que ajuda a configurar. Há sobretudo situações mais marcadas, em que a imagem é reconhecidamente tabernáculo, através do qual se abre a porta de significação. Nesse reconhecimento ela considera-se habitada e converte-se em objecto de relação pessoal. É ícone, mas, mais que detentor de uma representação de “semelhança” (que apenas remetesse para o objecto que reflecte), torna-o presente e dá acesso a ele, como porta que se abre³⁰. Ganha consistência não tanto pelos traços de estrutura formal (*figura*) quanto pela adesão que provoca e pelos afectos



28. Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, Collection «Le temps des images», 2002.

29. Categoria que Levi-Strauss admitia para o *sermo mythicus* em contraste com o *sermo dialecticus* fundado sobre o binarismo do sim / não (em que necessariamente se verifica um *tertium exclusum*).

30. A obra de Gilbert Dragon, *Décrire et peindre sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, salienta a sublimidade do ícone: designa o que figura, é porta de entrada para a sua contemplação; é proposta para chegar a ele e não imitação de uma realidade. Como assinala, o ícone deve ser “plano, repetitivo, sem sombra nem profundidade, a um tempo relacional e substancial ao seu modelo, abstracto como um nome e concreto como uma relíquia, condenado ao sublime”. Comenta Patrick Boucheron, “L’icône, forcément sublime”, *L’Histoire*, 326, 2007 (Dezembro), 78: “Esta imaginação criativa que recusa ao pintor o ícone confia-o ao espectador; este, ao olhar para ele, deve aprender a reconhecer o santo que lhe aparecerá em sonhos ou o próprio Cristo que voltará no momento da segunda parúsia (vinda gloriosa)”. O ícone fixa alguns traços somáticos, mas desafia o devoto a perscrutar a realidade escondida – para a qual os enunciados teológicos servem apenas de orientação.

31. Cf. J. M. Díaz de Bustamante, “Imago, figura, idea: evolución del concepto de mundo y universo hasta el Renacimiento”, in *A imagem do Mundo na Idade Média*, ed. Helder Godinho, Lisboa, 1992, pp. 113-122.

32. A formulação aparece na *Rhetorica ad Herennium*, 4, 28, 39, e remonta a Simônides de Ceos, segundo revelou Plutarco, *glor. Ath.* 3. Cf. Cornifício, *Rhetorica ad Herennium*, cur. G. Calboli, Bolonha, 1969, p. 367, n. 168. Interpretamos como equivalência aquilo que é dado em paralelo proposto por Horácio, *Ars poet.* 361-365: «Vt pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, / iudicis argutum quae non formidat acumen: / haec placuit semel, haec repetita placebit», ou seja, em tradução: «Como a pintura assim é a poesia: haverá uma que se estiveres mais perto te cativa mais, e outra que o faz se estiveres mais longe; uma gosta da obscuridade, outra querará ser vista a toda claridade, por não recear o olhar arguto do crítico, a esta bastaria olhá-la uma vez, àquela será grato fazê-lo vezes repetidas». A formulação da *Rhetorica ad Herennium*, 4, 28, 39, apoia-se em Simônides, segundo revelou Plutarco, *glor. Ath.* 3. Cf. Cornifício, *Rhetorica ad Herennium*, cur. G. Calboli, Bolonha, 1969, p. 367, n. 168.

33. Cf. Plínio, *NH*, 25, 4.

que gera; alimenta a contemplação e fixa ou relança o desejo; representando o invisível, ganha adesão pela visibilidade que provoca do invisível e desencadeia emoções – ainda que não aumente o conhecimento, goza do efeito do impacto luminoso que antecipa o objecto distante e desencadeia o afecto (de aceitação ou rejeição) por ele. Reencontro-me assim com os contemplativos da *Devotio moderna* que se atêm à imagem para viverem a profundidade do afecto que consagram à humanidade de Cristo e aos santos, com quem comungam atitudes teológicas de adoração a Deus. À primeira vista, o valor de *imago* pode parecer estático ou inerte; no entanto, se tivermos em conta que na origem está um radical **im-* (o mesmo que se encontra em *imitatio*), associado a um segundo elemento *-ago* (determinável em palavras como *uirago*, termo que no texto bíblico latino serve para caracterizar a primeira mulher – companheira do primeiro homem / *uir*, e como ele o protótipo feminino por excelência), teremos de reconhecer que o sentido de base é dinâmico. Por isso há razão para estabelecer contraste com *figura*: enquanto esta não é mais que uma esquematização de uma realidade, a *imago* mantém uma relação directa com esse original por *similitudo*, de tal forma que assegura ao signo a *forma* eidética e as qualidades do que é imitado. O enunciado bíblico da criação que associa *imago* a *similitudo* diz bem deste conteúdo positivo: o homem é feito à imagem e semelhança de Deus (*Gen.* 1, 26)³¹. Não é dado este valor naturalmente (*physei*, segundo a terminologia grega); é-lhe concedido por funcionalidade (*nomoi*, segundo a mesma terminologia). Na singularidade da sua autonomia, a imagem apenas se torna “falante” para quantos sejam iniciados e capazes de reconhecer as suas referências e integrá-la num mundo de significado. Com razão, Simônides de Ceos, no longínquo séc. V a.C., postulou para a imagem um estatuto similar ao do texto: *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse* – “um poema deve ser uma pintura que fala, a pintura um poema sem palavras”³².

Por esse tempo, a proclamação do valor da imagem fazia paralelo com a discussão da palavra como representação da realidade segundo os parâmetros da *physis* ou do *nomos*, em interpretações mais ou menos antitéticas. A divergência vinha dos próprios pintores e assentava nos padrões invocados para apreciar a *mimesis*.

É conhecida a historieta dos dois pintores gregos Zêuxis e Parrásio (na evocação de Plínio, o Velho)³³: num concurso de pintura, Zêuxis, conhecido pelo tratamento dado às cores e ao contraste de luz e sombra, teria pintado um cacho de uvas com tal realismo que as próprias aves teriam descido a debicar os bagos; por sua vez, Parrásio teria pintado um véu com tal perfeição que Zêuxis teria pedido que o seu rival retirasse a cortina para apreciar a pintura; advertindo que afinal a pintura era o próprio véu, Zêuxis saudou o seu rival pela vitória, pois ele tinha enganado só as aves, mas o outro tinha-o enganado a ele.

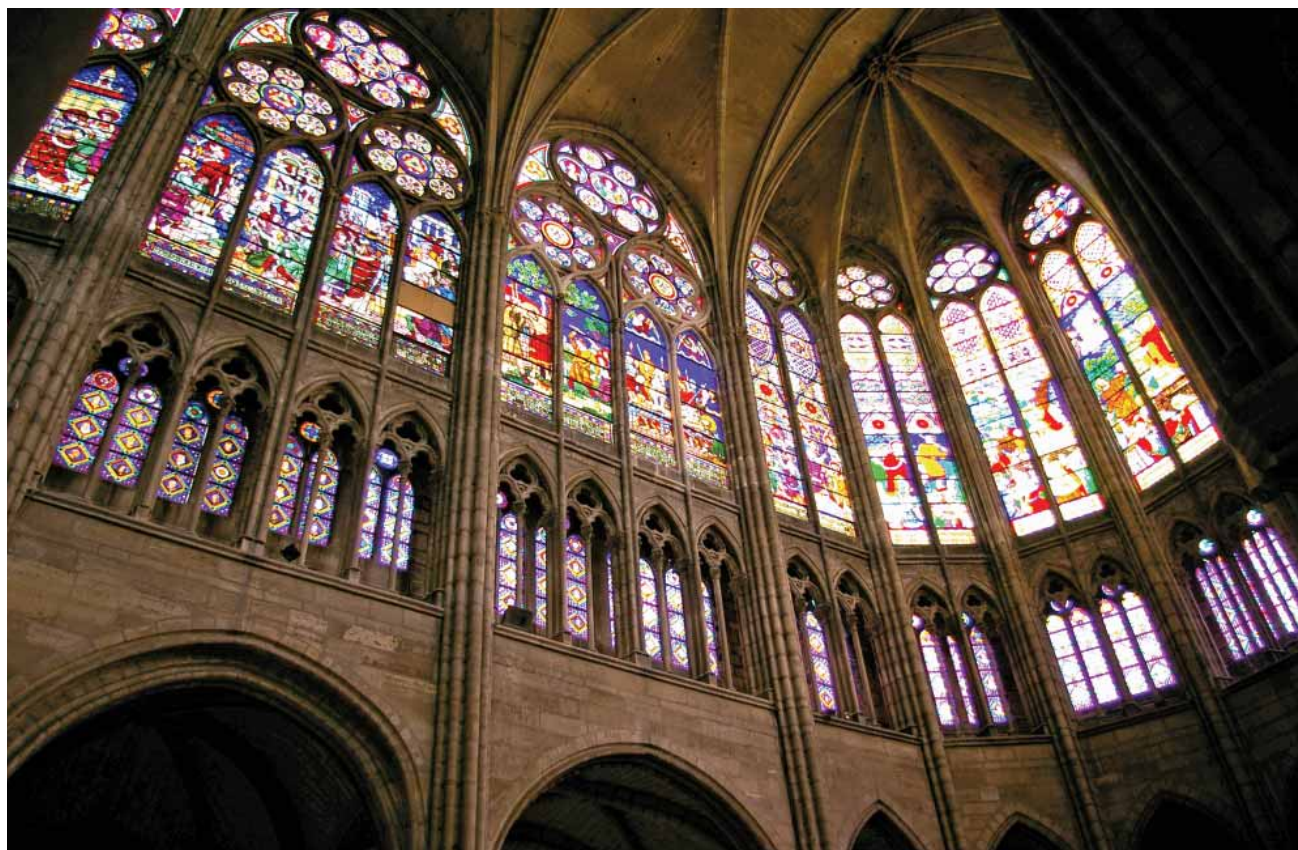
Prémio para a capacidade de criar maior ilusão? Seria frustrante que tal acontecesse. A ficção desafia e vence a própria realidade. Ou, por outra parte, a imagem aduz o que a realidade não contém. Tal como o discurso das palavras propõe juízos e induz novidades (e estas são tanto maiores quanto mais se aproximam da pintura), também a imagem vale tanto mais quanto a ela se vinculam significações novas.



Em seminário de 1964, Jacques Lacan interpretou a fábula dos pintores gregos como reveladora de um aspecto significativo do conhecimento humano: enquanto os animais (as aves da anedota) se atêm apenas às aparências e chocam contra a tela, há humanos que entendem o que está escondido no interior e por isso se mede a sua inteligência (não era o caso, para voltar à mesma tradição, de Apeles que deprecia o modo como é apertada a fivela da sandália, mas, ao passar a outros pormenores, é repreendido pelo pintor, que se escondera, e aconselhado a deter-se na sua limitação – da chinela que era a sua especialidade³⁴).

Alguém (que discutia o trabalho dos repórteres fotográficos das Agências de hoje e sensível às superações com que tentam escapar ao simples mecanismo da imagem) escrevia recentemente que, se em 1808, Goya tivesse nas mãos uma máquina fotográfica, certamente não existiria sequer o esboço do quadro dos *Fuzilamentos de 3 de Maio*. Em contrapartida, havemos de concordar que nada pode substituir a emoção de colocar a realidade onde se sente que deve estar para exprimir não o que se vê, mas justamente o que se sobrepõe ao que se vê. A sermos cordatos, o verdadeiro pintor sente-se mais livre para inventar a realidade desde que a máquina fotográfica apareceu como possibilidade de retratar; no entanto, qualquer bom

34. Cf. Plínio, o Velho, XXXV, 10, 36.



35. Conhecida é a fórmula de Agostinho da Dácia, discípulo de Tomás de Aquino, no seu *Rotulus pugilaris*: “Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralitas quid agas, quo tendas anagogia”. O quadro é mais ou menos largo segundo os autores: Alain de Lille, no prólogo do *Anticlaudianus* explora três modalidades de leitura: sentido literal para os principiantes; sentido moral para os espíritos formados; sentido alegórico para espíritos intelectualmente bem dotados.

36. O nome foi-lhes dado pela escola alemã, por 1930, baseando-se no pressuposto de que eram destinados a iletrados; não é essa a posição da crítica: as Bíblias com tal configuração eram demasiado caras para serem acessíveis ao povo simples; o esquema de compreensão implicava uma cultura demasiado complexa para ser entendida por analfabetos. Cf. M. Camille, “Visual Signs of the Sacred Page: Books in the «Bible moralisée»”, *Word & image*, 1989, vol. 5, n.º 1, pp. 111-130. Dada a oposição entre Antigo e Novo Testamento é tentador ver nas representações um assomo de anti-semitismo; assim o faz Sara Lipton, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, Berkeley, 1999; seria diminuir o próprio esquema (que é de base tipológica e assenta no efeito especular – por isso invertido – das imagens).

37. Cf. André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1979, pp. 117-132.

fotógrafo não se contenta com transpor o que todos vêem, pois procura fixar o que só ele pode descobrir e fixar. Não foi por lhe faltarem imagens captadas pela máquina que Picasso se lançou a criar *Guernica*...

O homem medieval explora a imagem não pelo valor facial (pelo que aparenta), mas pelo que a habita ou a faz habitar (pela significação de que está investida ou a que dá acesso). Dionísio, o Areopagita (quem quer que ele seja), no início do séc. VI, no tratado da Hierarquia celestial, propõe um percurso gradativo que dá às imagens sensíveis, atravessadas pela luz, uma função mediadora que leva a objectivar o divino e torná-lo presente.

O seu texto, oferecido pelo imperador Miguel de Constantinopla, no tempo de Luís, o Pio, em 827, é traduzido, para latim, por João Escoto Eriúgena, em 862, marca um tempo – da aceitação das imagens e sua defesa contra os iconoclastas – situa-se na mesma plataforma. Para Dionísio, as imagens materiais “fazem-nos passar do corpo ao espírito e dos símbolos piedosos à sublimidade das essências puras”.

Séculos mais tarde, Bernardo distancia-se do uso da decoração carregada para não impedir a pureza da luz divina enviada ao homem; prefere a interioridade que depois se dilata em palavras, embora apercebendo-se que, perante o inefável, nada mais pode haver que gemidos de coração. Outros, como Suger, abade de S. Denis, apostam nessa mesma decoração para tornar mais evidente a manifestação de Deus, que é luz, e exprimir, complementarmente, o que a linguagem não permite enunciar. Os símbolos são plurivalentes...

Quanto ao uso do texto, sabemos que o homem medieval preferiu uma leitura intensiva a uma leitura extensiva; o seu acto de leitura era lento e como que fisiológico – não tinha pejo em designá-lo expressivamente por *ruminatio*; é no claustro escolar (e não no claustro monástico) que se desenvolve o esquema intelectual da exposição marcada *secundum causas*; o contemplativo não terá outras regras de associação que não seja a de uma acumulação de vivências interiores, mas os pregadores, como António de Lisboa / Pádua, valem-se da célebre quadriga que os ajuda a percorrer os vários sentidos: transportados da *historia* / letra para a *anagogia* / realidade celestial, através da *moralitas*, percebida pela *allegoria* (o antigo prefigura o novo, o natural reenvia para o sobrenatural³⁵). A tipologia do livro bíblico percorre toda essa escala: a *Biblia Historialis* apresenta o texto com explicações, como as de Pedro Comestor; a *Biblia moralizata* (também conhecida como *Biblia allegorizata* ou *Emblemata biblica*), composta no séc. XIII, é formada por passos específicos tomados da Bíblia e interpretados segundo o sentido moral e alegórico, sendo este basicamente de concordância entre o Antigo e o Novo Testamento, para o que se constitui um aparato de elementos iconográfico. Por seu lado, as *Bibliae Pauperum* desenvolvem o paralelismo tipológico entre o Antigo e o Novo Testamento³⁶. Atendendo ao mecanismo é patente que desde muito cedo a pedagogia cristã se serve de uma linguagem imagística em que se articulam representações por justaposição – associando temas vetero e neo-testamentários: serve para provar a unidade da história sagrada que se desenrola num único movimento; o tempo antigo é a imagem do tempo novo, a profecia é o anúncio do que se concretiza num tempo novo³⁷.

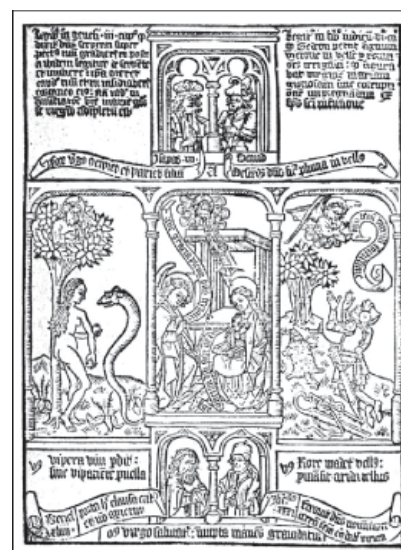


RESSURREIÇÃO DE CRISTO (ANUNCIADA PELAS "AUCTORITATES": DAVID, SOFONIAS, JACOB, OSEIAS); À ESQUERDA, FIGURA DE SANSÃO QUE REBENTA AS PORTAS DE GAZA; E, À DIREITA, FIGURA DE JONAS QUE É EXPELIDO DO VENTRE DA BALEIA ONDE TINHA FICADO ENCERRADO DURANTE TRÊS DIAS. *BIBLIA PAUPERUM*. HOLANDA, INÍCIO DO SÉC. XV, KINGS 5, FL. 20; CF. JANET BACKHOUSE, *THE ILLUMINATED MANUSCRIPT*, OXFORD, PHAIDON, 1979, PL. 50.

PÁGINA DA ANUNCIAÇÃO NUMA *BÍBLIA PAUPERUM* JÁ EM LIVRO IMPRESSO. A CENA DA VISITA DO ANJO A MARIA OCUPA O CENTRO: OS FILACTÉRIOS REGISTAM AS PALAVRAS QUE O TEXTO EVANGÉLICO LHE ATRIBUI; AO LADO ESQUERDO ESTÁ A TENTAÇÃO DE EVA; AO LADO DIREITO, A ESCOLHA DE GEDEÃO PARA TOMAR O COMANDO DAS OPERAÇÕES NA LIBERTAÇÃO DO DOMÍNIO ESTRANGEIRO E A DEMONSTRAÇÃO PEDIDA POR ELE DE QUE SERIA BEM SUCEDIDO: A LÃ DE UMA PELE DE OVELHA COLOCADA AO RELENTO SÓ ELA FICARIA ORVALHADA QUANDO TUDO O MAIS FICARIA ENXUTA E, INVERSAMENTE, NA NOITE SEGUINTE, O FENÔMENO SERIA O INVERSO.

EM JOGO ESTÁ O SENTIDO TROPOLÓGICO DA INTERPRETAÇÃO BÍBLICA DESENVOLVIDA NA PREGAÇÃO. A IMAGEM FIXA O QUE A DOUTRINA EXPRESSA DISCURSIVAMENTE PROPÕE. A COMPLETAR A REPRESENTAÇÃO OS PROFETAS ISAÍAS, DAVID, EZEQUIEL, JEREMIAS.

OS TEXTOS QUE ACOMPANHAM A IMAGEM INTERPRETAM A IMAGEM.



6. A superabundância de imagens nos nossos dias representa uma alteração significativa no convívio com elas e sua integração como modo de expressão. A invasão, tumultuosa e agressiva, suscita problemas de ordem antropológica, pedagógica e social, de selecção e de integração, a tal ponto que não podemos ignorar que ela se ergue como marca de cultura e de civilização.

Colocando o problema da imagem como dado permanente, ainda que não uniforme, de uma cultura, que é a nossa, e como elemento estruturante de uma relação com o mundo e com os outros, teremos de aprofundar o seu estatuto no interior dessa



cultura que, desde as origens, incidiu de forma mais directa na análise da palavra e do discurso, mas nunca recusou a imagem como recurso de representação e de complementaridade relativamente à palavra, embora esta fosse o modo mais imediatamente disponível para comunicar já que a imagem necessitava de um intermediário para o fazer.

Há banalização dela no nosso quotidiano – é evidente. No entanto, não é pouco salutar advertir que, tanto ou mais do que o texto, a imagem recorta um mundo próprio que se coloca à parte e resiste à interferência de profanos, pois exige uma iniciação e que esta nem a todos é concedida – pelo menos exige esforço (ascese). Para ler um texto poderá parecer (por ilusão ou perversão) que basta juntar as letras..., sem buscar o sentido da expressão. Para olhar uma imagem não basta ter olhos... Por boas razões, sempre a imagem da divindade ficava antigamente colocada no “templo”, espaço destacado do quotidiano e ela própria era considerada como habitada por aquilo que representava; mesmo dos incrédulos, exigia-se distância e respeito, pois os adoradores mantinham-se a distância. Nos espaços públicos ou privados, a imagem tinha motivações e encantos ou reenviava para uma presença. Por muito que se confundissem por vezes garatujas com imagens, ao ícone (pelo menos a este, e em razão da identidade que pressupunha) reconhecia-se um carácter reservado e, de facto, nos materiais ou nas cores, na contenção do desenho e no afecto que nele se lançava, tudo predispunha para evitar qualquer profanação.

★

Não sei se coincido na delimitação dessa sacralidade com outros, mas sou levado a reconhecer na imagem um recorte de espaço que é também o de significação que obriga à busca da sua identidade. Um dia com Albert D’Haenens, em Lovaina, fui levado a perceber que o ritual da escrita pressupõe que o texto é um mundo à parte e que o instrumento que o copista habitualmente sustenta juntamente com o cânamo tem metaforicamente uma função quase sacrificial.

Nunca tive oportunidade de abordar com A. D’Haenens a transferência dessa perspectiva para a imagem, mas encontrei-a casualmente em Philippe Meirieu quando insiste em que toda a imagem (mesmo que profana) se constrói como “imagem piedosa”, pois subjacente tem um exercício de edificação espiritual que pode evoluir para edificação moral³⁸; chegará porventura até à sacralização, já que a imagem tende a ser interpretada como “presentificação” ou símbolo com uma relação de presença e contacto.

Não terá sido por acaso que, no decurso da história da cultura ocidental, se desenvolveu a questão iconoclasta em que opunham duas teologias distintas: uma que tendia a reabilitar a teoria das ideias como matriz de conhecimento (e apostava na ausência), outra que, por força de um facto de índole teológica, entendia convictamente que haviam de ser tiradas as consequências de o Logos / a Palavra ter tomado corpo para que o Indizível fosse dito e, concomitantemente, o Invisível se tornar não só presente, mas visível e tangível – pelo que o somático ganhava paridade com o pneumático.

38. Philippe Meirieu declara peremptoriamente que «toute image se construit comme une image pieuse; c’est, dans l’histoire, un exercice d’édification spirituelle, puis morale»: <http://savoirs.cndp.fr/rencontre/lyon/meirieu/meirieu.htm> (consulta: 2007-11-06).

O vidente do Apocalipse é o mesmo que escreve o Evangelho de João? Não tenho argumentos que possam contradizer a tradição e aprez-nos assumir que o contemplativo do Logos seja o mesmo que se compraz em recordar que as suas reflexões saíram da possibilidade que teve em tocar materialmente no Verbo da Vida (veja-se o início da 1^a Ioan. 1, 1-3).

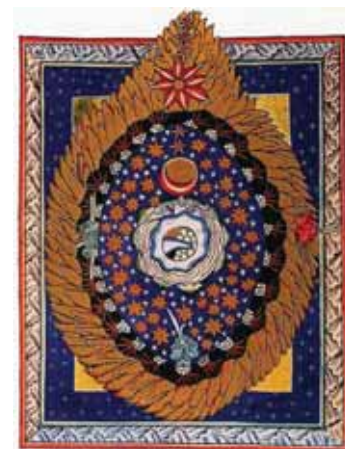
Hildegarda de Bingen precisa do secretário para transmitir as suas visões, mas algumas vezes se entregou à composição das imagens que, por serem tomadas sob o efeito da visão, são mais directas. Na ordem do conhecimento, a abstracção ganha com apoiar-se na materialização, mas o significante toma legitimação de significado quando abrange a diversidade humana.

7. A multiplicação de imagens corre o risco da banalização. Problemática se tornou ela desde que ficou à mercê de um mecanismo multiplicador, como foi a máquina fotográfica, a câmara cinematográfica, a câmara de televisão ou outros processos técnicos.

Não valerá a pena chamar de novo Platão a juízo para termos de nos convencer de que a realidade subsistente e substantiva não é acessível senão por imagem e de que esta não é possível senão de costas voltadas para a luz que dimana dessa realidade. Afinal, não é a luz que provoca a imagem? A mensagem está no livro X da *República* platônica. Fatalidade da condição humana ver de costas? Talvez possamos inverter a questão para assinalar que, afinal, o homem é o inventor do seu próprio mundo e não fica eternamente dependente da revelação dos deuses ou na expectativa que ela há-de chegar na Parúsia (sendo de Apocalipse, não tem necessariamente de ser final). Porventura houve momentos em que predominou a ilusão de pensar que havia adequação entre a imagem e o mundo por ela representado: Magritte ironizou quando representou um cachimbo e escreveu “ceci n’est pas une pipe”; as imagens, mesmo as mais realistas, são resultado de uma abstracção; as mais abstractas, como as da geometria, são fruto de um exercício intelectual, mas vivem das projecções exteriores, sendo as mais emotivas as que não dispensam sinestésias que falam ao homem todo através da palavra.

Vale a pena voltar a ler o *Ménon* de Platão, mas não esquecer também que a pluralidade da linguagem é um incentivo à vigilância intelectual. Prevalecendo-se do filósofo da Academia ou assustando-se com as restrições, alguns esqueceram o carácter instrumental da imagem; porventura se insistiu demasiado no esvaziamento dela ou se deu de somenos definir o seu estatuto, embora sabendo que não há ideias sem imagens, que o conhecimento se inicia pela sensação tornada imagem ou que não há linguagem verbal sem um processo de transferência e identificação entre uma imagem acústica e uma imagem psíquica.

Há pelo menos duas correntes que caminham em paralelo e só por vezes se cruzam. No início do terceiro livro da *República*, Cícero assenta a sociabilidade humana em dois recursos que são a palavra e o número. Agostinho, ao reflectir sobre os sinais, no *De doctrina christiana*, não chega a desenvolver qualquer teoria da imagem, mas há elementos nas *Confissões* (X, 8, §14) que a deixam pressupor. No comentário



39. Aug., *In Ioh. Evang. tract.*, 24, 2 (PL 35, 1593): “Nec tamen sufficit haec intueri in miraculis Christi. Interrogemus ipsa miracula, quid nobis loquantur de Christo: habent enim si intellegantur, linguam suam. Nam quia ipse Christus Verbum Dei est, etiam factum Verbi, verbum nobis est. Hoc ergo miraculum, sicut audivimus quam magnum sit, quaeramus etiam quam profundum sit: non tantum eius superficie delectemur, sed etiam altitudinem perscrutemur. Habet enim aliquid intus, hoc quod miramur foris. Vidimus, spectavimus magnum quiddam, praeclarum quiddam, et omnino divinum, quod fieri nisi a Deo non possit: laudavimus de facto factorem. Sed quemadmodum si litteras pulchras alicubi inspiceremus, non nobis sufficeret laudare scriptoris articulum, quoniam eas pariles, aequales decorasque fecit, nisi etiam legeremus quid nobis per illas indicaverit: ita factum hoc qui tantum inspicit, delectatur pulchritudine facti ut admiretur artificem; qui autem intellegit, quasi legit. Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae. Picturam cum videris, hoc est totum vidisse, laudasse: litteras cum videris, non hoc est totum; quoniam commoneris et legere. Etenim dicis, cum videris litteras, si forte non eas nosti legere: Quid putamus esse quod hic scriptum est? Interrogas quid sit, cum iam videas aliquid. Aliud tibi demonstraturus est, a quo quaeris agnosce-re quod vidisti. Alios ille oculos habet, alios tu. Nonne similiter apices videtis? Sed non similiter signa cognoscitis. Tu ergo vides et laudas: ille videt, laudat, legit et intellegit. Quia ergo vidimus, quia laudavimus, legamus et intellegamus.”

40. Cf. Goulven Madec, “Savoir c’est voir: Les trois sortes des «vues» selon Augustin”, em *Voir les dieux voir Dieu*, ed. Françoise Dunand e François Bœsplug, Estrasburgo, 2002, pp. 123-139.

41. Loc. cit.

ao Evangelho de S. João, há um passo que merece atenção pelo que implica de atenção aos milagres entendidos como *signum* de uma realidade que deve merecer leitura; o paralelismo é *pictura e littera*: reconhecendo que há entre elas diferenças (*aliter uidetur pictura, aliter uidentur litterae*), sublinha que a imagem fornece um conhecimento global (*picturam cum uideris, hoc est totum uidisse*), mas pressupõe uma indagação que a torna útil e operativa³⁹. Há que ultrapassar a superfície e penetrar na profundidade do acontecimento (se é este é da classe do milagre, chama a atenção; todavia, de pouco serve ficar admirado se a admiração é inconsequente e não percebe a dinâmica que ele desencadeia, ou seja, se não se atina com o seu significado vivencial)⁴⁰; tudo isso leva a supor que o conhecimento não existe se houver uma percepção exterior: importa não ficar de fora, mas entrar (“tem algo no interior aquilo que vemos do exterior”). O milagre tem uma linguagem específica – o Verbo de Deus é palavra para o homem. Para ler um texto não basta simplesmente olhar para as letras que formam as palavras ou identificar a materialidade destas, comenta Agostinho; nem basta identificar a gramática sem atinar com as estruturas significantes. Também para perceber uma imagem não chega ver-lhe o desenho, há que procurar-lhe o seu sentido no interior.

8. Tem a imagem reflexibilidade criativa? Obviamente que sim, para que nela se “abra uma janela sobre o mundo” e ela seja uma “superfície reflexiva” – para me servir de expressões que encontro em Christine Dubois, quando comenta a expressão “image abymée” e apresenta o auto-retrato do pintor no interior do quadro que lhe pertence (como o de *Las Meninas* de Velásquez)⁴¹.

Valho-me de um caso muito concreto que, por ser recente e por me ser de pessoa de família me faculta uma resposta. Dou-a em primeira pessoa, sem lhe introduzir qualquer elemento estranho ao que ela me transmitiu e me permite utilizar. Chama-se Sara. Foi-lhe proposto que integrasse “uma imagem de um pintor num fundo recriado”. Assim fez. Foi-lhe, depois, solicitado que constituísse uma memória descritiva / relatório do trabalho. Passo-lhe a palavra, sem alterar seja o que for.

“A imagem que escolhi para integrar num fundo recriado faz parte da pintura «A Família» de Paula Rego que usou acrílico sobre papel montado em tela e cuja obra data de 1998.

Quando escolhi esta imagem pensei em fazer um projecto diferente, elaborando a continuidade da pintura a partir da janela aberta que se encontra atrás da criança, ilustrando o significado do Natal no ponto de vista das crianças. No entanto, como esse projecto não correspondeu muito bem ao que pretendia realmente ilustrar, imaginei um novo projecto que deu origem ao trabalho final.

Neste último projecto interpretei a imagem como uma fotografia, a partir da qual quis representar a saudade tal como a vejo. Para isso, elaborei uma lista de palavras / sentimentos, objectos e cores que, na minha opinião, simbolizam, de certo modo, a saudade.

No início da execução deste segundo projecto, representei vários objectos que podem simbolizar a saudade. Mas num terceiro projecto melhorei a representação de ideias



SAUDADE. SARA SARAIVA. 2007. (TRABALHO – INTEGRAÇÃO DE UMA IMAGEM DE UM PINTOR NUM FUNDO RECRIADO)

em relação ao projecto anterior e decidi fazer algumas modificações. Considerei a tesoura como o objecto marcante da ilustração e pretendi que tivesse um tamanho suficientemente grande para que chamasse à atenção. A tesoura surge como uma adaptação da sua função real à representação daquilo que considero ser o significado fundamental da saudade: a separação. Deste modo, a tesoura simboliza o elemento da separação, estabelecendo o corte entre a ligação espacial e temporal que acontece entre os que partem e os que ficam e vêm partir. Porém, apesar de ser um objecto que corta completamente e separa irreversivelmente duas partes, não representa de todo a separação emocional. É então por isso que a fotografia acaba por se sobrepor à tesoura, mostrando que apesar da rotura entre espaços físicos, continuam a existir laços de afecto, os quais desencadeiam a saudade, precisamente por serem mais fortes que a própria distância.

A saudade é sempre um sentimento que proporciona vários estados de espírito próprios de quem se sente vazio, tal como a solidão, o abandono e a perda. Ilustrei estes estados de espírito através do vazio, da melancolia e do abandono bem visíveis num canto duma casa, talvez mais concretamente no quarto de quem ficou e viu partir: cartas e envelopes que exprimem recordação em vez de esquecimento e pressupõem distância; um cigarro apagado num cinzeiro, mas cuja chama ainda deixara fumo, o que quer dizer que embora tenha sofrido uma dura separação, ainda existe uma relação a preservar; um copo transparente, vazio e caído, traduzindo abandono e o sentimento genuíno que é a própria saudade; o parapeito sóbrio e desocupado e a

42. A palavra vem do latim *seducere*, onde o prefixo se é marca de afastamento, separação e privação e o verbo *duco* pressupõe comando; por si, o termo deixa entender que pela sedução alguém é afastado daquilo que é ele próprio.

janela que mostra um céu muito azul, demonstrando não só o vazio e a melancolia (o parapeito), mas também uma certa esperança no fim da separação e naquilo que nos espera lá fora, no exterior, para lá daquela dimensão física (a janela); e finalmente o elemento central da pintura, a moldura que enquadra a fotografia e que constitui a recordação / memória dos momentos que antecederam a separação, bem como a esperança num regresso breve.

Ao escolher as cores, procurei igualmente caracterizar a saudade, preferindo cores escuras e sóbrias. Pretendi que esta pintura representasse separação e solidão (preto), melancolia (cinzento), abandono (castanho) e quietação / paz (azul e branco), mas também amor / ternura (cor-de-rosa) e alguma esperança (verde e azul). Portanto, no seu conjunto, esta pintura não é muito colorida, antes pelo contrário, tem falta de cores fortes e alegres / vivas, propositadamente. E a pintura foi executada com guaches pouco diluídos, na maioria das cores.

Concluindo, esta ilustração mostra o meu olhar debruçado na saudade e, consequentemente, a transformação da sua realidade naquilo que considero a verdadeira representação da saudade. Não pretendi ilustrar a realidade tal e qual como é, embora tenha utilizado símbolos concretos, mas sim conferir-lhe um carácter diferente e único, invocando à reflexão acerca do tema que illustrei e proporcionando interpretações diferenciadas por parte de quem vê esta ilustração.”

9. Talvez porque me era muito chegada a autora deste trabalho senti nela a emoção primária de quem está por dentro “en abyme” e assim é capaz de construir o seu mundo, fazendo coincidir “representação e apresentação” e também formar os contrastes pela justaposição do que está dentro e o que está fora. A construção é um mundo novo porque é de quem o construiu e o vê como seu. Senti-me compensado de tanta repetição e monotonia do já visto e do enfado que pesa na multiplicidade do que nada tem de novo para oferecer. Compensado me senti sobretudo das contradições que envolvem a usura das palavras e das imagens.

Atribui-se à imagem o poder de seduzir, mas teme-se esse poder, porque incontornável – na verdade, “seduzir” é levar para fora do âmbito conhecido e habitual do exercício da actividade própria⁴². Tecem-se louvores ao encanto da imagem, mas ficamos receosos de que o encanto degenera em encantamento paralisante – que o mesmo é dizer em “enfeitiçamento” que deixe inactivas as faculdades analíticas. Admite-se que a imagem pode conter em si uma plenitude de significação (ou até potenciá-la, como está bem patente na abundância de figuras no texto literário), mas coloca-se em dúvida a sua capacidade de gerar conhecimentos que colocamos do lado de um discurso analítico que confiamos à palavra.

Apesar de todas as reservas, alargou-se tanto o seu domínio que quase não há texto que não procure a imagem como ilustração: houve tempos, não muito distantes, em que os jornais mais graves evitavam recorrer a fotografias para não distrair os seus leitores, ou por considerarem que mais que dados importava julgar de uma realidade transposta para a imagem sem um enunciado de ponderação; afectados pela concorrência da televisão, não conseguiram resistir ao sortilégio da imagem e tiveram

que demarcar-se para acentuarem quanto ela era tomada como complementar e não como básica. Facto é que, por ironia, depois de terem aberto as suas páginas à imagem, eles próprios acabaram por ser vítimas de manipulações internas – como aconteceu com o circunspecto *Le Monde*, em data recente⁴³.

À imagem são apontados malefícios. É útil reflectir sobre a dependência criada (por crianças, adolescentes e adultos) relativamente à televisão. Muitos se têm ocupado do tema e têm chamado a atenção para o esmorecimento da capacidade crítica e a redução do discurso sobre o qual se constrói a relação humana que assume e integra a experiência quotidiana...

Não tenho competência particular para me pronunciar sobre tal questão, pois me seria necessário perceber e desmontar o mecanismo da informação que se tornou preponderantemente imagem. Assustam-me, porém, as reflexões que colho num texto de Ignacio Ramonet (director de *Le Monde diplomatique* e professor de teoria da comunicação na universidade de Denis-Diderot, Paris-VII)⁴⁴. Sem pretender resumi-las, mas, fazendo-me eco delas, terei de me perguntar se não é tempo de exorcizar esses poderes que andam à solta.

Facto é que, numa sociedade dirigida pela guerra de audiências, a visualização tornou-se um expediente de mercantilismo, a informação foi considerada mercadoria e perdeu a sua missão fundamental de antes que era a de fornecer dados para reflectir sobre a vida em sociedade e enriquecer o debate democrático; a derrocada consumou-se desde que os órgãos de comunicação social se deram conta de que o fenómeno emotivo desencadeia adesões e tanto mais marcadas quanto a informação é torrencial e a visualização pode criar a ilusão de se assistir ao desenrolar dos acontecimentos (ao transmitirem a queda do Muro de Berlim, em 1989, os comentadores declararam nada mais nada menos que se estava a assistir “ao fazer da História”; a partir da Guerra do Golfo, em 1991, a notícia tornou-se espectáculo directo – manobrado pela parte que comandava as imagens). Tomou-se como critério orientador a hiperemoção e apagaram-se todos os outros que hierarquizavam a importância dos acontecimentos e sugeriam formas de lhes fazer frente; o débito torrencial das imagens tornou-se recurso comum, gerou-se um mimetismo em que as variantes são apenas de ângulo de objectiva e não de leituras que integram os acontecimentos. Mais grave ainda, ao que referem os analistas: enquanto a imprensa escrita predominou, a TV operava a partir dos enquadramentos criados por aquela; desde que se verificou o predomínio da imagem, a entidade reguladora passou a ser a TV a ditar o ritmo e a hierarquização dos temas noticiosos e a subordinar a ela os modos de referência. Assim, a imagem tornou-se invasiva, o conhecimento disponibilizado deixou de ter estrutura e, no caos assim criado, soltaram-se demónios onnipresentes com efeitos perigosos, pois as consequências nada auguram de bom: saturação (todos falam no mesmo tom e das mesmas coisas), intoxicação (os produtos são todos iguais), de deformação (todos vêem o mesmo, sem contraditório), de alienação (projectando as atenções sobre acontecimentos distantes, defrauda-se a vida colectiva), de historicismo colectivo (provocado pela emoção generalizada). Será possível reverter o processo, sem ser vítima dele?

43. Serge Tisseron, autor de *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay 2002, em entrevista mais recente observou a alteração de comportamentos relativamente à aceitação da imagem: durante algum tempo pensou-se que bastaria reduzir-lhe o número de ocorrências ou cercear-lhes o acesso; alguém terá dito que não compraria um aparelho de televisão, outro terá opinado que haveria que excluir as imagens dos manuais escolares; jornalistas de *Le Monde* declaravam-se contra as imagens porque elas eram manipulação emocional; o problema hoje é gerir o universo de imagens que não cessam de aumentar e fazer com que crianças e adultos olhem para as imagens de maneira diferente, o que se deveria fazer através de imagens que lhes ensinassem a ler as imagens.

44. http://www.unesco.org/webworld/points_of_views/fr_200202_ramonet.shtml Consulta: 2007-11-04.

45. Serge Tisseron, *Enfants sous influence*, Paris, 10/18 – Fait et Cause, 2003.

46. Entrevista de S. Tisseron a Janique Laudouar, *Parler de l'image*, in <http://innovatio.scola.ac-paris.fr/Innovatio/innovatio4/parler.htm> Consulta em 2007-11-04.

47. Remeto para dois livros de Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992; *Un mythe contemporain: le dialogue des civilisations*, Paris, CNRS, 2007.



Não vale a pena chorarmos sobre o inevitável, pois a marcha da história é irreversível e o retrocesso só poderia ser devido a uma catástrofe. A educação para a imagem, que deveria corresponder a uma sensibilização crítica aos seus embustes, será certamente uma solução. Só que, como lembra Serge Tisseron, “o problema aparece logo que perguntamos às pessoas que é que entendem por educação para a imagem; se todos estão acordo em que se torna necessária uma educação para os media, mas apenas raramente alguém a define; percebe-se que há muitas maneiras diferentes de a encarar: uma delas que eu proporia é a de procurar conhecer melhor as estratégias espontâneas que as crianças e os adolescentes utilizam para gerir o impacto emocional das imagens sobre eles”.

O mesmo psicólogo, remetendo para uma obra sua⁴⁵, em que se ocupa de problemas de violência juvenil, explica que há uma tríplice estratégia: “algumas crianças sentem-se à vontade para falar do que vêem, outras precisam de passar pelas imagens, e felizmente há educadores que tomam isso em conta – estas crianças conseguem discorrer sobre imagens desde que possam tocar-lhes, recortá-las, manipulá-las, desconstruí-las e reconstruí-las materialmente, com tesouras ou mediante um programa de tratamento de imagens; depois, há crianças que são os grandes esquecidos: têm necessidade de passar pelo corpo, pela sensorimotricidade – são crianças que não se dominam quando lhes mostram as imagens e para as quais haveria que prever actividades de jogos em grupo para lhes permitir começarem a gerir desse modo o impacto emocional das imagens sobre eles, a fim de lhes permitir posteriormente que falem delas. As crianças devem realizar tudo isto nas melhores condições possíveis, isto é, acompanhadas por um adulto porque entre eles, inevitavelmente algum deles vai ter tendência a perturbar a dinâmica de grupo e a presença do adulto é indispensável para gerir esta dinâmica”⁴⁶.

Sugere-se assim uma terapêutica. Por outra parte adianta S. Tisseron que há situações favoráveis para ela: “Com o desenvolvimento da internet, com o acesso ao portátil, a reivindicação da intimidade [como argumento para recusar a imagem] opera mudanças: não se trata já de se fazer reconhecer por um pequeno número de pessoas, mas de ter o reconhecimento de um número largo e eventualmente de desconhecidos; como a nova geração cresceu muitas vezes no meio de filmagens que os pais fizeram, ela cresceu de ambos os lados da barreira; para os jovens, a televisão prolonga, naturalmente, a sua intimidade; eles querem expor-se: mais ainda, para se “tornar célebre”, há que dar-se a conhecer no que podem ter de mais específico; não se trata de imitar alguém para ser célebre, mas trata-se de se tornar célebre pela sua originalidade, sem renunciar a si próprio; é o que se pode chamar desejo de «extimidade» (deixo a palavra no seu barbarismo, mas que se entende na contraposição a “intimidade”).

10. Lidar com a imagem tem, todavia, outras incidências. Mais recentemente estalou um caso típico das aporias sentidas relativamente à integração da imagem e aos efeitos que ela provoca. Em causa estão aspectos imanentes a culturas diversas e os avatares do “diálogo das civilizações”, com o embate do sentido primário das representações⁴⁷.

A publicação de caricaturas de Maomé num jornal dinamarquês, não obstante a sua ingenuidade e pobreza estética, desencadeou reacções inesperadas⁴⁸. Fomos obrigados a dar-nos conta de que não temos esquemas e categorias amadurecidas para desatendermos daquilo que é menor, para percebermos a função maior da imagem. No caso concreto, a conceder-se importância ao acontecimento, deveríamos concentrar-nos em recuperar em proveito próprio a purificação de atitudes que de há muito andavam à solta: o descrédito recaiu sobre a verdadeira imagem religiosa. É que, uma das questões reais de qualquer religião (e particularmente do Cristianismo, pelo que tem de iconofilia) é lutar contra as “caricaturas” que continuamente vamos construindo de uma divindade (por natureza, transcendente, inefável e irrepresentável), sabendo, por outra parte, que, mesmo nas religiões “proféticas”, particularmente nas que são “crísticas”, a imagem não é mais do que instrumental na aproximação dessa divindade que se dá a conhecer ao homem e com ele convive na fronteira do humano.

No Antigo Testamento, está proibida a representação da divindade? É catequético o Deuteronómio: “Uma vez que nenhuma forma vistes no dia em que lahweh vos falou no Horeb, do meio do fogo, não vos façais de insensatos para irdes fazer uma imagem esculpida em forma de ídolo – figura de homem ou de mulher, figura de algum animal terrestre, de pássaro que esvoaça pelo céu, de réptil que rasteja pelo solo, ou de peixe que se move nas águas abaixo da terra” (Deut. 4, 13-18); mais sintético é outro enunciado do mesmo livro bíblico, quando se proclama a aliança do Povo com Deus: “Maldito seja o homem que faz um ídolo na pedra ou no metal” (Deut. 27, 15); não é menos incisivo outro passo do Levítico: “Não fareis ídolos, não levantareis imagem ou estela e não colocareis na vossa terra pedras esculpidas com o objectivo de vos inclinardes diante delas, pois eu sou lahweh vosso Deus” (Lev. 26,1). Entenda-se, porém, o que está em causa: reivindicação de transcendência divina e preservação do monoteísmo. A razão invocada pressupõe que o ídolo é a configuração de outra divindade. O monoteísmo exige exclusivismo.

Se estes são os preceitos, é compreensível a revolta de Moisés quando desce da Montanha sagrada (onde recebera das mãos de Deus as Tábuas da Lei) e encontra o Povo dançando em torno do bezerro de ouro. Esta sacralização da imagem é tanto mais marcada e surpreendente quanto fora fabricada com o ouro que as mulheres haviam trazido do Egipto e significava por isso servidão ... Para quem pretendia ser livre, o gesto era de hipocrisia e por isso entendemos que sob uma iluminura medieval se tenha escrito: “comment hypocrite[s] adurent le veel”.

Pode, todavia, a imagem ser eliminada na relação do homem com o transcendente? Algumas confissões cristãs foram radicais em eliminar a imagem. Afinal a que correspondem essas imagens? Se atendermos à revelação, será útil reconhecer que Cristo, segundo registo do evangelho de São João, declarou que a Deus ninguém jamais O viu, mas o Filho de Deus revelou-O por palavras e acentuou também (a Filipe) que quem o viu a Ele viu o Pai (Ioan. 1,18; 14, 9)... Há dois aspectos a considerar: Deus é invisível; porém, em Cristo, ele tornou-se visível: a Pessoa de Cristo é Deus e Homem; a divindade habita a humanidade; o invisível torna-se visível. De facto,

48. Reflexão lúcida e serena pode ver-se em François Bæplug, *Caricaturer Dieu? – Pouvoirs et dangers de l’image*, Paris, Bayard, 2006.

49. Karl Rahner / Herbert Vorgrimler, *Petit dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Seuil, 1970, s. u. «Image».

como é possível representar a Deus sem O ver? Ou será que, justamente, por nunca O termos visto, precisamos de O “ver” nas imagens que d’Ele construímos, para não nos esquecermos de que Ele é? Os místicos consideraram-se incapazes de ter certeza a respeito de Deus e até a Madre Teresa de Calcutá declarou sofrer pela ausência d’Ele, admitindo que só o podia ver na imagem reflectida nos pobres a quem servia.

Em plano de revelação cristã, há que reconhecer o paradoxo que é a manifestação em Jesus Cristo da “imagem do Invisível” (Col. 1, 15) e o facto do não-reconhecimento dessa situação por parte dos que com Ele conviveram para apenas se tornar perceptível a partir do momento em que a Ressurreição o tornava presente na sua realidade divina (aos olhos de Madalena, das Santas Mulheres, dos Discípulos: *Noli me tangere* – Duccio de Buoninsegna).

Os teólogos admitem que “através da mediação pela imagem (pelos sentidos), o homem (em paralelo com a meditação centrada sobre a palavra) pode tentar contemplar a verdade para além das formulações conceptuais”, advertindo que “a forma e os limites dessa representação «visual» dependem tanto da imagem que representa como da faculdade imaginativa de cada um”⁴⁹.

Este processo que assumimos culturalmente só nos envergonha se não entendermos quanto põe em causa a imagem de nós mesmos – na sobrançeria de reduzirmos o Transcendente ao imanente e na incultura de não advertirmos que cada momento da história tem de assegurar a continuidade do convívio que implica com as imagens acumuladas.

Importa saber que formamos continuamente *imagens mentais* que precedem qualquer forma de conhecimento e sua expressão: o processo linguístico baseia-se nesse suporte, pois não há relação directa de som e palavra; em termos saussurianos, a forma linguística (sequência de signos fonéticos antes de ser de signos gráficos) resulta da associação entre uma imagem acústica e uma imagem do real, de tal modo que dessa associação nasce um significante cujo valor provém de saber distinguir a diversidade dos géneros de imagens, para não confundir o que pode ser graça brejeira e o que é imagem respeitosa – habitada por afecto, na cumulação de presença. Que se pretende com a sublimação da imagem e que efeito negativo nela existe que dê razão aos seus detractores? Será que o brilho da cor e o fulgor da luminosidade confundem em vez de esclarecerem?

Por outro lado, o sincretismo da imagem não deveria permitir uma presença que se prolongasse em análise? O dinamismo que ela desencadeia não parecia destinado a descobrir a novidade que ela apresenta? O encanto que globalmente provoca não seria de esperar que fosse estímulo para uma adesão das diversas faculdades de conhecimento? Afinal, porque é que há medo da imagem? Talvez porque sugere, mas não informa analiticamente. Mas não será essa a sua grande vantagem? Ou será que é a sua decomposição que conduz ao conhecimento?

Nessa possibilidade, aproxima-se da imagem a poesia. Foi recentemente apontado o caso da poesia chinesa que François Cheng (nascido na China, mas naturalizado francês em 1977 e membro da Academia Francesa desde 2002) tem procurado trazer ao conhecimento do mundo ocidental. Tomando um dos poemas de Bo Ju-yi que

aquele acadêmico inclui em antologia recentemente traduzida para castelhano, mas publicada em França em 1977⁵⁰, Chantal Maillard⁵¹ comentava, com algum enlevo, mas com demasiada ligeireza e escassez de conhecimentos que “em nenhum lugar como na China e no Japão têm andado tão relacionadas a pintura e a poesia” e em tom retórico perguntava: “Se Aristóteles entendia que a palavra poética «pinta» devido à utilização que faz da metáfora, que não teria ele dito se tivesse visto algumas representações significativas estilizadas em papel ou em seda?”

Traduzo o poema que é sugestivo: “(...) / Noite passada cidade em cima / um pé neve / Alba conduz ir carvão carrinho / rodar gelado carril / (...)”. Explicava a comentarista que a língua chinesa permite exprimir-se só com palavras plenas (substantivos e verbos), sem recurso a palavras gramaticais (pretensamente vazias) e pretendeu dar-lhe um equivalente explicitando as correlações, transpondo para uma outra forma discursiva: “Esta noite nevou na cidade / e desde a alba vai com o seu carrinho pelo caminho gelado”.

Revertendo o processo, lamento o empobrecimento provocado, ainda que a comentarista pretendesse garantir que a primitiva função do poema era espicaçar / activar a imaginação do leitor para a intuição de um significado muito mais complexo. Esqueceu também essa mesma comentarista que a doutrina que pretende fazer passar como mérito de Aristóteles pertence a Simônides de Ceos e foi transmitida ao Ocidente por nomes tão ilustres como Cícero e Horácio... Apelando para um mundo distante, quis ela chamar a atenção para o efeito da imagem sugerida por palavras plenas e seus referentes, sem que lhes seja imposta uma sintaxe que condicione uma semântica. Não precisava de ir tão longe.

Porventura desconhecia a comentarista pérolas como a que constitui o poema de Safo recentemente descoberto na “coulage” da múmia que foi parar a Colónia e tem encantado os leitores. Impossível resistir à sucessão de imagens que enlevam só de as ouvir enunciadas⁵².

Há o perigo de ficar fascinado pela ilusão e por isso Platão considerou necessário reportar-se ao mundo das ideias e considerar que a imagem mais não era que pálido reflexo do real, em nível inferior de conhecimento (“sombra de uma sombra”). O que o filósofo rejeita é a imitação anémica... Entre o grego *eîdos* e o seu correlato *eidôlon* vai, de facto, um abismo, já que o primeiro termo remete para um mundo autêntico (o “mundo das ideias”) e o segundo apenas deixa entrever um vislumbre – que tanto é desvirtuamento como pode ser aproveitado para disfarce e desvios de fixação indevida (a *idolatria* – na sua expressão etimológica).

Quando o empirismo aristotélico inverte o processo para reconhecer que o percurso do conhecimento vai da sensação ao conceito e por este se chega ao conhecimento, reconhece-se o poder da *mimese* que arrasta pelo que contém de verdade. O místico vale-se das representações para atingir a união com o Transcendente que desce até ele. Todos se deixam atrair pela novidade que a imagem, mais que a escrita, é capaz de criar. Normalmente reconhecemos o futuro virados para o passado, como Marco Pólo que Ítalo Calvino figurou no seu pequeno / grande livro *Le città invisibili*. As palavras guardam imagens e estas retêm mistérios. No prólogo ao comentário do

50. *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1977 e 1996.

51. O comentário apresentado em *El País*, Sábado, 20 de Outubro de 2007 (Suplemento “Babé-lia”), traz o título “Pintar el poema”.

52. Demo-lo em tradução portuguesa em “A construção do feminino: olhares cruzados (com leitura de novo poema de Safo”, *Euphrosyne*, 34, 2006, 9-17:

“Vós, companheiras das Musas de colo violeta,
belas oferendas, donzelas,
sede aplicadas e canto amigo de som claro à
lira!

Quanto a mim, o corpo, que antes delicado fora,
já a velhice

dele tomou conta e brancos se tornaram os
cabelos de negros que eram.

Pesado o coração descaiu, os joelhos soçobram,
eles que noutro tempo foram ágeis para dan-
çar como gazelas.

Tudo isto choro em delongada; mas que fazer
afinal?

se esta é a inevitável condição humana, nada
mais fica para fazer.

É facto que outrora a Titono, dizem, Aurora de
róseos braços

por Amor embevecida em marcha até aos con-
fins da terra o levou.

Era ele belo e jovem, mas no seu momento a ele
o atingiu

o tempo da velhice encanecida, a ele que es-
tava de posse de esposa imortal.”

53. Hier., *Ep.* 53 (Ad Paulinum).

54. Claude Collard, *op. cit.*, p. 18.

Apocalipse de S. João, Jerônimo escreveu que nele há tantos mistérios quantas as palavras e que em cada palavra estão escondidas muitas significações: “tot habet sacramenta quot uerba [...]; in verbis singulis multiplices latent intelligentiae”⁵³.

Se a imagem fosse um produto natural, não haveria senão que descrevê-la e dizer onde se coloca. Como construção que é, deve analisar-se para reconhecer nela um significado – que não é abstracto, mas configura uma presença e uma linguagem de autor. Na sua singularidade de expressão que revela um narrador que a propõe, deixa o encanto que a torna única – como o texto poético.

“Os fenomenólogos dizem que a imagem é, antes de mais, uma intenção e não um estado de facto entre dois objectos. Ou seja, a imagem é criada pela vontade de atingir um objecto através de um outro que se lhe assemelha e o pode representar, graças a esta semelhança. Não há imagem sem objecto: toda a imagem é imagem de alguma coisa e é a intenção que cria a imagem. Ela não é redutível à cópia ou à reprodução: é, antes, uma relação entre o modelo e o objecto que ocupa o lugar dele. (...) Há que dar à imagem um sentido largo, definido pela sua projecção, um ecrã sobre o qual tudo se pode produzir, como prolongamento do real ou como surgimento de uma segunda realidade”⁵⁴.

Ao longo da história do livro, houve um convívio permanente de texto e imagem; o próprio Renascimento que privilegiou o predomínio do texto não esqueceu que, por vezes, ele não diz mais que a imagem, pois, se um condensa, a outra sugere: os emblemas de Alciato procuram um convívio em que nem um é explicação do outro nem o outro é pressuposto para o primeiro nem são postos em concorrência, mas em articulação, que, postulando o princípio da harmonia, vivem da complementaridade. Um não é metafórico porque o outro é figurado. ●