

O retrato e os segredos da palavra visual

The Portrait and the Secrets of the Visual Word

Susana Vieira*
Universidade Nova de Lisboa - UNL

Rosa Fina*
Universidade de Lisboa - UL

381

RESUMO: Pela imagem de pensatividade que nos reporta, não deixa o retrato de ser uma linguagem através da qual experimentamos a sensação de voyeurismo. Somos comuns a algo mais; somos *um* e *o* Outro. Somos. Entendido assim, o *retrato* torna-se motivo de uma conceptualização apenas se em presença de um espectador que emancipe por si mesmo uma interpretação. A este propósito não será despiciendo evocar o étimo *retractu*, enquanto efeito plausível quer de um retraimento, quer de uma remição, sempre em face do valor de uma anterioridade. Quando a imagem se fixa, algo se retira a um antes. Excesso ou inacabamento? Crença ou fingimento? A partir de *O espectador emancipado* de Rancière e das noções de *verdade* e *verosimilhança*, e em confronto com o literário, ensaiaremos uma hipótese de leitura que entenderá ambos – o retrato e o texto – como uma linguagem visual fixando a *totalidade* ou o *fragmento* de algo. Para o efeito, e fundamentando a nossa análise, mencionaremos o trabalho de Barthes, Correia, Deleuze & Guattari, Ricoeur, Todorov e Ramos Rosa, além do próprio autor (Rancière) de que partirá o nosso argumento.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem visual. Verdade e/ou verosimilhança. Pensatividade/emancipação.

ABSTRACT: Due to the image of thoughtfulness that reports us, it does not leave the portrait of being a language through which we experience the sensation of voyeurism. We are common

* Doutoranda em Estudos de Literatura na Universidade Nova de Lisboa (UNL).

* Doutora em História Contemporânea pela Universidade de Lisboa (UL).

to something else; we are *one* and *the other*. Are. Understood in this way, the *portrait* becomes the subject of a conceptualization only if in the presence of a spectator who emancipates an interpretation for himself. In this regard, it will not be meaningless to refer to the optimum *retractu*, as a plausible effect of either a withdrawal or a redemption, always in view of the value of an anteriority. When the image is fixed, something goes out before. Excess or unfinished? Belief or pretense? From Rancière's *Emancipated spectator* and the notions of *truth* and *likelihood*, and in confrontation with the literary, we will rehearse a reading hypothesis that will understand both – the portrait and the text – as a visual language fixing the *whole* or the *fragment* of something. To this end, and based on our analysis, we will mention the work of Barthes, Correia, Deleuze & Guattari, Ricoeur, Todorov and Ramos Rosa, as well as the author himself (Rancière) from which our argument will depart.

KEYWORDS: Visual language. Truth and/or likelihood. Thoughtfulness/emancipation.

A arte não tem de *representar* a vida, naquilo que ela tem de mais essencial, deve ser a vida. (TODOROV, 1979, p. 230)

Retrato e literário – uma inquietação comum

Em modo sumário, indicamos, nas palavras de Rancière, o osso do nosso argumento, a partir do qual refletiremos sobre a confluência entre o retrato e o literário, ambos linguagem visual de efeitos estéticos, atendida por comuns inquietações sobre a imagem e pela ideia de serem os dois registos uma narrativa na iminência de uma decifração, na medida em que, nesta semântica comum, a imagem é texto tanto quanto o texto é imagem:

uma imagem pensativa é uma imagem que contém pensamento não pensado [...] não [...] susceptível de ser atribuído à intenção daquele que a produz e que causa um efeito naquele que a vê, sem que este a ligue a um objecto determinado. [...] Falar de imagem pensativa é [...] falar de uma [...] indeterminação entre pensamento e não-pensamento, entre actividade e passividade, [...] arte e não-arte. (RANCIÈRE, 2010, pp. 157-158)

Logo, dever-se-á acolher, no contexto inaugural e em potência do título, a *palavra* como a promessa de um discurso traduzido num registo plástico, não olvidando que as inquietações sobre o conceito de imagem – narrativa na iminência de uma decifração – são comuns a ambas as linguagens abordadas. Ainda que o precioso processo de laboração pressuponha uma dedicação

raramente planejada, implicando um longo e quase amoroso momento de maturação que historicamente as descentram, são ambas semânticas refletidas em função de uma intenção, destinada a produzir determinado efeito. Elas superam, pelo rosto de uma encenação, as contingências. Nestas linguagens registadas nos suportes que, em forma, as distinguem predomina a intenção estética. Mas não apenas. Deslizando uma sobre a outra, experimentam um reconhecimento, até se acoplarem em cada qual, corroborando a ideia de que a sua plasticidade, obedecendo a uma perplexidade expressiva, desconstrói a clássica sucessão linear e determina uma possibilidade de acontecimentos ordenados unicamente pela vontade do pensamento. Quando uma imagem é lida ou contemplada, a sua narrativa não termina; assim o denega a condição do pensamento.

Mas quem ouse provocar que não há linguagem que seja natural. Vejamos. O único movimento que justifica o seu surgimento e permite o seu funcionamento continuado é o da sequência de blocos *causa-efeito*. Pelo contrário, o pensamento não reserva espaço para acontecer, nem espera pela consequência. É ele um centro a partir do qual a vontade se propaga. Mesmo que a linha se interrompa ao pressentir o abismo, o pensamento reitera o solo e continua a narrativa. Possível?

O pensamento – “instante [que] existe, contra o tempo” (ALMEIDA, 2018, p. 185) – é feito de uma estrutura incerta; passa por várias decantações, tantas quantas as camadas que desfolham uma existência. E o que hoje é ramo, amanhã é fruto... ou não. Ora bem – se, em certa ocasião, resolvemos destilar o pensamento e figurá-lo em linguagem visual, fica esse espectro a denunciarnos longamente, sendo esse o efeito de cristal após a sua transferência e fixação em qualquer registo: “A nossa palavra, embalsamamo-la, tal como uma múmia, para a tornar eterna. Pois, é bem preciso durar um pouco mais do que a voz; é bem preciso, através da comédia da escrita, *inscrever-se* nalgum sítio” (BARTHES, 1982, p. 9). Outrora incipiente no seu tamanho, ganha o pensamento uma projeção tal que perde os contornos do limite possível, apenas pelo facto

de ficar parado em imagem dada à contemplação, sem sujeito que a declare ou a desculpe, ausente dele e num tempo e espaço que também não lhe são presentes.

A escrita é como a pintura que gera um ser não vivo que, por sua vez, permanece silencioso ao ser interrogado para responder. Igualmente os textos escritos, se alguém os interrogar de modo a deles aprender ‘significam apenas uma coisa, sempre a mesma’. Além desta identidade estéril, os textos escritos são indiferentes àqueles a quem se destinam. Vagueando por aqui e por além são indiferentes em relação àqueles que atingem. (RICOEUR, 2016, pp. 58-59)

Portanto, apesar dessa sutil sensação de aprisionamento no cristal, a linguagem visual é uma arquitetura em flutuante e perpétua desobediência de regras. Não afinando o compasso com a anterioridade ou com o comedimento, ameaça, de forma voluptuosa, ruir e detonar o mundo de quem a constrói. A imagem e aquele que a contempla, empreendem entre si (e o outro, como veremos) um jogo tensional e fusional, na medida em que passam a ser, de cada um, o movimento e o repouso – *i. e.*, a atividade e a passividade. O repouso persiste no movimento e o movimento tem em si toda a força do pensamento pousado.

Segundo Rancière não há apreciação artística sem espectador; porém, essa definição coloca o observador numa genuína posição defensiva em oposição ao verdadeiro ato de conhecer. O aspecto do olhar, estando ao nível de uma “aparência”, levanta considerações de outra ordem. Aquele que apenas contempla ignora, ignorando igualmente a *desconstrução* do fabrico dessa “aparência” ou a verdade por ela blindada, num fundo opaco e de afetos possivelmente verosímeis ou de variegadas hipóteses de leitura, todas elas significativas. Quem olha testemunha, mantendo-se na sua condição de passividade, e sendo-lhe subtraída a razão de agir sobre a imagem, que seduz e fundamenta o apelo voyeurista, quieto e inocente no seu deslumbre. Assim, ao não esconjurar o estado alienante que o fixa na pele da imagem, torna-se o espectador um ser privado da posse de si, sem nela afundar nem se deixar ser arrastado “para dentro do círculo mágico” (RANCIÈRE, 2010, p. 11). Fica pobremente na evidência do que de imediato examina.

A partir da tese de que o espectador deverá superar o corte que cinde a condição de atividade da de passividade, Rancière explora as dicotomias decorrentes de uma reflexão entre esta ideia de *embrutecimento* (sinal de um abandono à vivência absoluta da tentação, *i. e.*, de modo a tornar a experiência

mais autêntica, o observador denega a possibilidade avançada da ideia de referência que da imagem possa emanar e recebe-a unicamente de forma sensitiva, permitindo que se produza o efeito do “afeto”) e uma outra, a de *emancipação*, ou tentativa de se reapropriar da sua plena identidade, agindo no domínio e coragem de uma interpretação. Na aceção de emancipação assiste-se, pois, a uma inesperada contorção: olhar suporta igualmente uma ação, na medida em que o convidado a intervir com o sopro da sua contemplação observa, relaciona com vivências anteriores, antevê possíveis expectativas, empolga-se, repudia, propõe soluções interpretativas, em escopo, *participa, refazendo à sua maneira* (RANCIÈRE, 2010, p. 22). Logo, se no início do seu argumento, quando o nervo breve ainda se está a formar, nos faz pressupor que o olhar se assimila a uma certa passividade que se compraz no estuque da “aparência”, no decorrer da sua exposição, enquanto o músculo ganha resistência, Rancière, para nosso gáudio, mata o preconceito.

A instigação leva-nos a perceber que, no centro de uma geometria de três momentos inconciliáveis, a intenção não é a de expor um conhecimento formado e informado, mas a sensação quase tangível de uma intensidade que, por sua natureza de coisa rara e irrevelável, não esclarece sobre a essência que força e prolonga o espaço vazio entre: a ideia do autor, que corresponde à verdade da imagem; a receção pelo espectador, que se constrói a partir de uma interpretação no máximo verosímil; e, entre os dois, entre a causa promissora e o efeito subtilmente coerente, há a imagem que se insurge como uma emoção independente, em sinal de tudo o resto ser excesso e suposição. Assim, contra todas as expectativas e alusões, o *espectador emancipado* mantém a sua posição de torso incompleto, e entra-se num novo foco conceptual: afinal não tem interesse em voltar a passividade sobre si, ao ponto de se anular, fazendo sobressair uma necessidade, sem mais razão, de se ser em atividade. Ressignificada, a atitude de um *espectador emancipado* não se define de modo cómodo e assético; deve aceitar que, num mundo combinado por influências enraizadas numa decomposição pós-modernista, a incerteza ganha um estatuto supremo. Assiste-se a uma pulverização de fronteiras e hierarquias, em que o

decalque, enquanto processo transferidor de imagens entre superfícies aparentemente divergentes, gera a criação de uma nova identidade – o discurso híbrido do gênero artístico – e a distância reduz-se a um conceito falacioso. A atividade e a passividade adquirem um novo balanço, modelando-se, de modo atravessado, em diferentes e imprecisos contornos, e entra-se num estado de pensatividade, uma zona de indeterminação em que o ato do pensamento, de modo a perdurar a sensação, parece inclinado a uma certa passividade.

Voltando à imagem: a uma concepção clássica, que a entendia como representação de algo, assegurando-lhe, em matéria suspensa, o toque e a veracidade da sua presença, contrapõe-se uma ótica mais geralmente estabelecida, a de que, resistente a uma significação apenas legitimada se em relação com o representado, a imagem nos afeta pela sua singularidade, pelo que é, expressando-se por si mesma, destituída de qualquer narração lisa. Sobre a literatura as considerações são as mesmas, na medida em que, neste espaço, se discute o texto como um excesso imagético, na sua forma e na compulsão sinestésica que produz.

Antes do signo soberano da emancipação, a imagem resultava de uma composição estruturada em unir, em inequívocos traços de expressão, o reflexo de uma evocação ou de uma disposição emotiva, infletindo sobre os corpos retratados e exagerando o afeto naquele que se empenhava a contemplar. Faltava à trama a espessura do inefável. A partir da confluência pós-modernista dos diferentes registros artísticos, assiste-se a uma corrupção sistêmica das fórmulas comprometidas com noções claras de demarcação. O excesso literário passa a projetar-se na linha muda do retrato, recebendo o extêse da passividade. Por seu lado, ganha o retrato o *aspetto de uma forma, atitude, gesto suspenso*, em síntese, a verdade de uma atividade. Por essa razão, na linguagem visual quer do retrato, quer do literário, a pensatividade da imagem é, pelo valor estético que a autorreferencia, condição de resistência ao pensamento de quem a gerou e de quem se emancipa na sua interpretação.

Trata-se da impossibilidade de se nomear em concreto a verdade conciliatória entre o aspeto menos incendiado que trata de uma natureza de características eminentemente sociais e representativas, ou aquele que se foca, sem temor de se perder, na vontade plástica e abstrata de um qualquer corpo-objeto retratado, “que fixa um ponto que não vemos” (RANCIÈRE, 2010, p. 168), e que eventualmente se procurará, ou não, na evidência ou na clandestinidade de um desejo de identificação, ou, pelo contrário, de excessão.

Potência incorporal desta matéria intensa¹ (DELEUZE & GUATTARI, 2007, p. 150)

Lembrando que não há linguagem que seja natural, ela surge para responder a um movimento físico e afetivo do homem; surge para o relacionar. Observando todos os ângulos que acompanham a demanda evolutiva do homem, percebemos que, apesar de tudo, o motivo se mantém: receoso de que o repouso represente não uma transitoriedade, mas antes um caso definitivo e encerrado, resiste a segurar-se num piso estável, mapeando dentro de si caminhos longos a percorrer, que exigem que tudo o que o acompanhe em sua peregrinação ontológica assegure de imediato essa condição de mutabilidade. Porém, nada nos impede de intuir que esse momento de pasmo manso não possa ser uma importante e esperada reticência para pensar algo admirável, convertido em memória produzida num contexto muito particular. E que matéria mais adequada se oferece a testemunhar essa fenda senão a que é “mais fluida e ardente” (DELEUZE & GUATTARI, 2007, p. 150) – a dos “corpos e [d]as palavras” (DELEUZE & GUATTARI, 2007, p. 150)?

Ora, é um facto de que à linguagem visual menos lhe interessa a força ilocutória de produzir atuações conjuntas e simultâneas no mundo, mas mais a ideia de se avocar jogo de ilusão, reconhecido e aceite

¹ A expressão reflete sobre a inequívoca possibilidade de a linguagem – *matéria intensa* em constante reformulação – suscitar ou potenciar o relacionamento efetivo do homem com o que observa.

enquanto tal pelo espectador, a quem apela a irrevogável habilidade e tempo de espera para nele participar, assumindo este que a mesma entrega pode constituir um perigo se não se preparar para a complexa rede que tenuemente fragiliza a linha entre o que é e o que não é, sem nunca ter deixado de o ser. Ante a imagem que lhe segreda um mistério transformador, o espectador transfere o potencial do seu entendimento para essa esfera criada pela sensação, pela interrupção, pela suspensão da sua energia no mundo dos atos verdadeiramente ilocutórios. A linguagem visual apela a uma experiência diferente que sobre si descende... desde que aberto a essa inovação do desvio, que só se entende no modo não utilitarista da afetividade, da pausa estética devotiva do prazer, não obstante essencial e nutritiva até. O que se lhe apresenta não é de percepção imediata e estável, não sossega, antes provoca revoluções. Inquieta. Não é definitivo, pois aceita a pluralidade de comentários que sobre si se faça, permanecendo, contudo, fechado no seu segredo. Na mudez e na ausência de um fio claro, com que a imagem nos perscruta, reside a indeterminação que associamos à fenomenologia da sua desconstrução. Compete ao espectador, nesse errante e simultâneo convívio de sentidos, reconhecer que a linguagem visual, nada afirmando, é uma sugestão com espessura e volumetria, *i. e.*, com uma dimensão e um alcance alargados. Logo, a comunicar algo, as leis da gravidade são pervertidas, na medida em que a informação induzida é sempre fabricada, *escapando* à frugal intenção de esclarecer. Nesse deslocamento, os gestos fixados são precedidos e manipulados por quem os pensa e os segura. Por essa razão, a imagem, ensaiando uma coreografia que obedece à dinâmica de um corpo em movimento num espaço reduzido e visando tocar o objeto de desejo, adiciona ou suprime algo ao mundo que de fora a observa. De modo sussurrado, evitando que o importante se dilua.

Muito mais que a necessidade de uma explicação, procura o espectador responder, e assim satisfazer, a uma natural curiosidade voyeurista que o excede. Aproxima-se, metamorfoseando-se na sombra silenciosa que observa a obra citada, e inicia-se na contemplação, que nunca é ingénua, após o que o pensamento, num movimento digestivo, entrega-se a um imbricado processo de desvendamento. Na decifração estivesse, pois, o reconhecimento, por poucos, de um segredo, porém jamais desvendado de modo absoluto. Em boa verdade, em nenhum registo o pensamento se esconde ou se desvela de modo inteiro. Mas algo da sua serena e repousada posição cede e passa a sofrer violentamente no discurso que o leva a um outro.

Inusitada, a imagem seduz-nos sobretudo pelo repúdio e pela perturbação que nos causa, pelo nada que nos informa, não obstante dizendo-nos tudo o que o nada potencia. Se o desassossego é uma arte desta linguagem e a tentativa de

evidenciarmos a sua falácia nos provoca uma tontura quase onanista, porque insistimos em tocar-lhe? Por tudo e por coisa nenhuma. Isto é: recupera momentos mágicos anteriores à necessidade de tudo explicar. Por ocasião do seu uso reabilita o homem a capacidade de abstração, essencial à própria sobrevivência. Para viver de modo inteiro e sem sacrifícios a *presença das coisas* (ou as coisas como um presente), forçoso será rasgar a linguagem regrada e demasiado obediente e deixar que a densidade da criatividade nos devore sem nos sentirmos em incómoda expiação. À imagem se permite que solte a pele da *palavra* comum, a esventre da sua carne, lhe chegue ao osso e dela faça algo por estrear. Como? Prestigiando um elemento demasiado comum e sem excedente com que se surpreender, ativa-lhe os sentidos que o presentificariam como uma sentença física e em forma de ser tocada. Nesse modo inaugural de pensar as coisas, cumpre a função de nos fazer perceber o nosso ser-no-mundo como uma relação de afetividade, liquefazendo a perspectiva em que sobre o exterior se insiste. Assim, tanto nos restitui a presença do mundo como nos permite a ausência nele.

Enquanto tensão, é o risco que nos separa do que desconhecemos, e mais que olhar esse risco é colocar o pé depois dele, fazendo ressoar uma sensação que, em outro registo, seria experimentada num momento demasiado rápido para dela termos uma lembrança mais clara que um dia aberto. A imagem em pose diante da nossa leitura faz durar o frémito da experiência, permitindo que demorem o pensamento sobre cada pormenor da fugacidade, ora sem frear a liberdade, ora inibindo a vontade, ora apelando ao desfecho.

No limite, a imagem, que clama um olhar reconhecedor, devedor ou ressignificador, é um texto-carne que no fundo procura o outro. É a nós, *espectadores emancipados*, que compete justificar a necessidade de a linguagem visual se distinguir na demanda do singular. Ela, que se forma com os dedos quentes no desenho do retrato ou do literário, confronta-nos, no pêndulo do seu silêncio, com uma dualidade feita confirmação e estranheza, tempo ausente e espaço retirado. Por meio dessa evocação reiterada, recorda-

nos a sensação de se existir: o que nos leva a interrogar quase de modo obsessivo a imagem? A possibilidade de as matérias se misturarem – a textura da imagem-retrato e imagem-literário e a rugosidade da pele, como algo “que se elabora no limite da carne e do mundo” (BARTHES, 2006, p. 15)? Nós, que (nos) inventamos vestígio no cenário? Ou ela, que, rasgando “na lógica discursiva uma ferida que se mantém sempre aberta” (RAMOS ROSA, 1991, p. 33), nos absorve e nos prende no delineamento do seu canto?

*um estado próximo do começo*² (CORREIA, 2017)

O *retractu* e a literatura, imagens pensadas, estruturadas, estetizadas, cada uma em seu suporte, respeitando as devidas técnicas que as aceitam, textos elásticos dados à contemplação e à redefinição de si e do mundo, citando o momento anterior com as mãos no presente que carrega, arte visual e conceptual que apela à ironia, à crítica, à emoção. É possível a suspensão do discurso comum quando, pela redução dos valores referenciais, se estabelece a condição essencial que permite uma insólita configuração a exprimir um novo modo de estar-no-mundo e de nele nos sentirmos, sem receio de que a ordem tal como a conhecemos seja invertida e que a medula que o articula – ao mundo – perca a força em que o tínhamos como uma imperturbável garantia. Após o estado inicial de estranheza regressamos, numa tentativa de decifração, às nossas experiências arquetípicas e ficamos, nas palavras de Carlos Correia, a “escutar os perenes ecos de uma certa ancestralidade”³.

² O momento sugere que, tal como o pintor Correia promulga, se recue até à necessidade de se entender a povocação instigada pelo pensamento ao deparar-se com a problemática da contemplação, a fim de se perceberem os efeitos da inter-relação entre o homem e a linguagem.

³ Recordando o que escreveu Carlos Correia para a galeria Pedro Cera a propósito da exposição *Spontaneous Fruition*, de Júlio Pomar, 18 mar.-2 mai. 2017; tornando um pouco mais extensível a mesma linha, lembramo-nos de que “só um estado anterior [...] sem baptismo poderia produzir [o reconhecimento]; um estado próximo do começo, do que se diz antes de se ter dito o que quer que seja” (*ibidem*).

Se é certo que não há linguagem sem homem e este nada significa sem a linguagem, muito angustiante é, em momentos preciosos da nossa consciência, apercebermo-nos de que sem a imagem estética o homem não tem a sensação a provocá-lo, e sem o homem a imagem não tem a pele onde existir. Deriva-se para um ensimesmamento absurdo. Sem mergulhar no fogo a fim de se renascer mais claro. Deixando de fora a inquirição, incidimos num dentro aborrecido de tão oco. O mundo deixa de girar. Emperra. Pára de pensar.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *A ciência das sombras*. Lisboa: Relódio D'Água, 2018.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- CORREIA, Carlos. Catálogo da exposição. In: *Exposição Spontaneous Fruition*, de Júlio Pomar. Lisboa: Galeria Pedro Cera, 18 mar.-2 mai., 2017.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil planaltos*, vol. 2: *Capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- RAMOS ROSA, António. *A parede azul: Estudos sobre poesia e artes plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação – O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 2016.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979.

Recebido em: 29 de julho de 2019.
Aprovado em: 30 de outubro de 2019.