

Fernando Guerreiro

Universidade de Lisboa

A Realidade das Imagens

É por meio de corpos invisíveis que a natureza executa a sua obra
Lucrécio, *De Natura Rerum*

1. Tudo o que se segue pode ser entendido como uma glosa, desenvolvimento, de um dos fragmentos mais conhecidos de *Mon coeur mis à nu* de Baudelaire, já que se trata aqui, antes de mais, de “glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)”.

Simplificando e extremando, sem dúvida fazendo violência num sentido ou noutro às posições aqui referidas, inscrevo-me *em ruptura* com as concepções de escrita e de signo entendidos como “sombra” da presença actual de uma pessoa, fala ou luz mais viva, ou seja, como um *trabalho da morte* (do esquecimento [Platão]) continuando-se pela escrita dos signos.

É nesses termos que Platão, no *Fedro*, problematiza e ficcionaliza a sua origem, recorrendo ao mito africano (modo de referir e recobrir a sua “estranheza”) do deus egípcio Teuth: Thot (*Fedro*, 274h-275h).

Como comenta Derrida (“La Pharmacie de Platon”), dejecto do ser, sua simulação: imitação e não actualidade: essência, a escrita é concebida por Platão como um “supplément de la parole” (*Phèdre*, Garnier-Flammarion nº488, 1989 [288]). Posição que entronca na própria atitude de suspeita de Platão em relação às “aparências” e às “imagens”. Para ele, a Imagem configura-se como a forma sensível do aparecer: “L’apparaître, c’est d’être senti”. *Phantasia* e *aeisthêsis* (plano da sensação) “sont donc identiques”, escreve no *Teeteto* (citado por Jean-Pierre Vernant, “La naissance des images”, *Religions, histoires, raisons*, Maspero, pbp nº233, 1979 [119/120]).

Para Platão, com efeito, as “imagens”, da ordem da “aparência” (*phainomena*), revestem-se de um estatuto híbrido: por um lado, têm uma “presença” (sensível: de aparência [*phainein*]) mas essa “presença” (ou o seu efeito) processa-se a partir de uma *ausência*: o seu efeito é o de um termo que está (como uma forma-segunda, cópia, imagem [“second objet pareil”, Platão]) e não está lá (em si mesmo, na sua realidade).

Ontologicamente, o seu estatuto é o do *entre*: entre o “ser” e o “não-ser” (“des objets apparents [*phainomena*], mais sans aucune réalité véritable” [*República*] > “il a quelqu’être pourtant”, “pas un vrai être”, “un être de ressemblance” [*Teeteto*]) e entre o “mesmo” (pela semelhança) e o “outro” (a diferença, estranheza, do duplo ou do fantasma). Nos termos do *Sofista*, não “copies-icônes” (*eikones*), que reproduzem propriedades e proporções do objecto (Peirce), mas “simulacres-phantasmes” (*phantasmata*) que jogam com a “ilusão” dos sentidos (Vernant: 112).

Assim, se um mesmo verbo grego, *gráphein*, refere tanto o acto de escrever como o de pintar (“le discours écrit est en quelque sorte une image”, precisa Platão no *Fedro* [181]), a sua atitude de reserva em relação às “aparências” (plano dos simulacros, do virtual, do fantasma) traduz-se tanto na crítica do mais sensacionalista dos discursos, o dos sofistas¹, como na da mais “aparente” (mimética) das artes, a pintura².

A crítica que afecta a Pintura e a Poesia (uma mimese afastada 4 graus do real?) é, assim, a mesma: ambas as práticas não realizam o que prometem, iludem e enganam. Apresentam “fantasmas”, cópias mortas (produtos do não-ser, *zombies*) de entidades vivas.

¹ “Cet art de contradiction qui, par la partie iconique d’un art fondé sur la seule opinion, rentre dans le *mimétique*, et, par le genre qui produit des simulacres, se rattache à l’art de créer les images”, escreve Platão no *Sofista* (cit^o in *Phèdre*: 54).

² A Pintura, para Platão, consiste numa *mimêsis* afastada três graus do real (<natureza) e da verdade: produção *não* de “objectos” (ie. do real, a partir de uma ideia) – é esse ainda o carácter demiúrgico do trabalho do artesão que “fixe les yeux sur l’idée” para produzir “quelque chose qui ressemble au lit réel sans l’être” (*República*) – mas sim *imitação de imagens* (do objecto: do trabalho do artesão). “L’art d’imiter est donc bien éloigné du vrai et, s’il peut tout exécuter, c’est qu’il ne touche qu’une partie de chaque chose et cette partie n’est qu’image [<fantôme>] », comenta Vernant [113(5)].

De novo Platão: “De fait, les êtres qu’engendre la peinture se tiennent debout comme s’ils étaient vivants; mais qu’on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour le discours. On pourrait croire qu’ils parlent pour exprimer quelque réflexion; mais, si on les interroge, parce qu’on souhaite comprendre ce qu’ils disent, c’est une seule chose qu’ils se contentent de signifier, toujours la même” (*Phèdre* [180]).

Caracterização, portanto, da Pintura como *cosmética* (*kosmètikè*), pura ornamentação, arte da maquilhagem de uma aparência duplamente dissociada do Ser (essência) e do plano ético (de valor) que a legitime. “En dénaturalisant l’apparence, la peinture réalise ainsi l’essence même de l’ornement”, “illusion d’une apparence dont la substance même est cosmétique”, comenta Jacqueline Lichtenstein em *La couleur éloquente* (Flammarion, Champs n° 641, [1989] 1999 [50/51]).

Encontramo-nos, deste modo, face a uma posição que assenta numa atitude de desconfiança em relação à “forma” – o recurso por exemplo à cor é já marca tanto de uma falha original como suspeita de uma anomalia, fealdade (congénita) –, e que se estende à matéria (real) ou ao próprio corpo, entendido como um “principe de dissolution théorique” (Lichtenstein: 48).

O ponto de vista iconófilo em que nos colocamos é o do *elogio da cosmética* e da *maquilhagem* (“le maquillage n’a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner; il peut au contraire s’étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur”, recomenda Baudelaire em *Le Peintre de la Vie Moderne*): o de uma concepção não fúnebre mas *ressurreicional* (não do 3º mas do 4º dia) dos signos, das imagens e da escrita.

No quadro de uma *teoria da realidade dos simulacros*, no sentido do pensamento de Lucrecio em *De Natura Rerum*³, do Diderot do romance (*La Religieuse*), dos diálogos (*Le rêve de d’Alembert*) e da crítica de

³ Lucrecio: “Il existe pour toutes choses ce que nous appellons les simulacres, sortes de membranes légères, détachées de la surface des corps et qui voltigent en tous sens dans les airs”/ “des reproductions exactes et subtiles dont les éléments isolés échappent à la vue, mais dont l’ensemble continûment renvoyé par l’action du miroir est capable de frapper” (*De Natura Rerum* [IV], Garnier-Flammarion n° 30, 1964 [20/21]).

Pintura (a “visão” de Chardin no *Salon de 1765*), ou do Poe de *The Power of Words*, que faz um dos seus anjos, Agathos, dizer:” And while I thus spoke, did there not cross your mind some thought of the physical power of the words? Is not every Word an impulse on the air?”.

Para os gregos, não só *pensar* era *ver* – produzir imagens – como, no quadro da sua teoria (física, óptica, filosófica) dos simulacros (ou dos elementos), as imagens (ideias) cristalizavam, congelavam no ar, *dando corpo*, (ir)realidade, à sua dimensão espectral, imaginária ou fantasmática (fantástica).

E o mesmo se pode dizer das palavras: tudo *precipitações do Ser*, bocados do real, objectos que caem do carácter (i)material do pensamento como novos dados (elementos, acrescentos à matéria) introduzidos no jogo e que contêm em si a propriedade de *alterar* e *criar* a realidade.

2. No âmbito da nova teoria dos simulacros, na qual o sujeito se apresenta como um dispositivo local e móvel – uma espécie de câmara digital ou vídeo de alta definição com projector incorporado –, a *Imagem* surge como uma *alucinação*: dito de outro modo, ela coincide com a extremação do funcionamento do seu dispositivo no sentido da produção do maior número de imagens (ondas de simulacros), capazes de por si definir a permanência de um fluxo caracterizado, por seu turno, por um ritmo desharmónico pontuado por intensidades (positivas e negativas) e que se articula sobre uma falha essencial que radica no facto desse *fluxo: imagem* poder ser definido como uma substância-duração que dispensa o suporte de um referente ou de uma *essência*.

Não só o real é esburacado (os seus ossos são os nós, efeitos no real desse vazio) (“Il existe donc bien, comme nous nous ingénions à le montrer, cet espace mêlé aux choses et que nous nommons vide”, Lucrécio [28]) como, em muitas circunstâncias, devido a esse princípio de aeração interno que o desliga de si e das coisas, o real levita, flutua (“c’est pourquoi matière et vide sont évidemment distincts, et cependant entremêlés, puisque rien n’existe qui soit plein ou vide parfaitement” [32])⁴.

⁴ É essa a dificuldade e o paradoxo produtivos da noção de *clinámen* (desvio: “déclinaison”) em Lucrécio. O desvio operado na órbita (gravitacional) da queda

Ora, enquanto “alucinação” sobre essa situação de falha do referente – a sua presentificação como realização imaginante –, a Imagem relaciona-se com o *pro ommatón* da *Poética* de Aristóteles (XVII) e a *Hipótipose* clássica.

Tropo que o P^o Lamy, na sua *Rhétorique ou l’Art de Parler* (1675), define nos seguintes termos: “L’Hypothipose est une espèce d’enthousiasme qui fait qu’on s’imagine voir ce qui n’est point présent, et qu’on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent qu’il leur semble voir ce qu’on leur dit”.

No caso da Eloquência (discurso oral) ter-se-ia uma espécie de *fala-olhar* e de *olhar-alucinado* que convergiriam na vontade de *co-incidência* entre ideia (<imagem) e coisa (<ausente).

No caso da Retórica literária, a referência, pelos seus efeitos sensíveis de presentificação, passa antes pela Pintura.

Escreve Du Marsais no *Traité des Tropes* (1730): “L’Hypothipose est un nom grec qui signifie *image, tableau*. C’est lorsque dans les descriptions on peint les faits dont on parle comme si ce qu’on dit était actuellement devant les yeux; on montre, pour ainsi dire, ce que l’on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l’original pour la copie, les objets pour les tableaux” (ed. Le Nouveau Commerce, 1977 [110]).

A figura, aqui, assenta numa dupla (ou tripla) mediação: primeiro, a projecção da escrita na pintura (<quadro: imagem), que é também a da *diegese* (e da *mimese*: “raconter”) na presentificação deíctica (*deixis*: “montrer”); depois, pelos seus valores de presentificação: aparência (plano de uma hiper-imagem), estabelecimento de uma equivalência entre *Pintura=imagem* e *dizer=oralidade* que se resolveria e dissiparia na imediaticidade, evidência, da exposição sem lastro do Olhar. Estabelecia-se assim uma co-incidência entre *ideia: imagem*, ou seja, os

dos átomos, causado pela combinação interna instável, neles, do cheio e do vazio, e responsável pela variedade (particularidade) do real, ou seja, a sua declinação. Escreve Lucrécio: “Les atomes descendent bien en droite ligne dans le vide, entraînés par leur pesanteur; mais il leur arrive, on ne saurait dire où ni quand, de s’écarter un peu de la verticale, si peut qu’à peine peut-on parler de déclinaison: sans cet écart, tous, comme des gouttes de pluie, ne cesseraient de tomber à travers le vide immense; il n’y aurait point lieu à rencontres, à chocs, et jamais la nature n’eût pu rien créer” [II: 58/59].

quadros: cópias, e a *coisa*: o *original*, os objectos, aparecendo a Imagem como a *realização plena de um inexistente*, simulacro ou fantasma.

Só que, como sucede com o acontecimento (acidente) do *clinámen* dos átomos (Lucrécio), a Hipótipose, tal como a entendemos, não se irrealiza: sublima num corpo glorioso de luz (<presença) mas *de-cai*, precipita-se, engrena com o real e *realiza-se* objectivamente.

E isto porque a imagem apropriada, justa, possui em si um efeito *icónico* de relevo, brilho, que cristaliza a luz, a coisifica, em termos próximos dos da estatuária – ou, hoje, dos hologramas, com a sua 3D espectral real.

3. Encontramos contudo duas fórmulas diferentes dessa objectivação da Imagem no Classicismo do século XVII e no Parnasianismo do século XIX.

Assim, no quadro das estéticas do século XIX francês, o momento determinante é o da passagem da (i) *estética do par*: o pitagorismo essencializante da “arte pela arte” e do “parnasianismo” que evolui no sentido de um *realismo da Ideia*⁵ que faz da forma (e do real: objecto) a objectivação do seu conceito⁶ e que, no plano prosódico, preconiza a *euritmia*⁷, à (ii) *estética do ímpar*, de acordo com o preceito do conhecido segundo verso da “Art Poétique” (1874) de Verlaine: “Et pour cela préfère l’Impair”.

Ou seja, uma estética de formas não fechadas mas abertas, inscrita na tendência para o desnivelamento e o desequilíbrio dos sistemas – “espacer le raidissement, la construction parnassienne”, “mettre de l’air dans le poème”, de modo a criar “une sorte de fluidité, de mobilité entre les vers de grand jet”, tornando o verso “plus libre, plus imprévu,

⁵ “Le poète, le créateur d’idées, c’est-à-dire de formes visibles et invisibles [...] doit réaliser le Beau, dans la mesure de ses forces et de sa vision antérieure”, escreve Leconte de Lisle em 1864.

⁶ Ainda Leconte de Lisle: “[le génie] contemple l’idéal à travers la beauté visible et [...] il la concentre et l’enchaîne dans l’expression propre, précise et unique” (*idem*).

⁷ “Le rythme et la rime répondent dans l’homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise”, observa Baudelaire num dos projectos de Prefácio para *Les Fleurs du Mal*.

plus aérée”, preconiza Mallarmé – de que um dos nomes (metáforas conceptuais), na época, é a Música. De novo Mallarmé: “D’ailleurs, en musique, la même transformation s’est produite: aux mélodies d’autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu sans qu’on sente la cadence aussi fortement marquée” (resposta ao inquirido de Jules Huret sobre a situação literária em 1891).

Como escreve Mallarmé em *Crise de Vers*: “la Musique rejoint le vers pour former, depuis Wagner, la Poésie”.

A Música, com efeito, constitui o elemento de ligação, o *liant* indiscriminável que possibilita a junção poiética – em acto, objectivamente criadora – de dois termos/ campos de significação (e de referência) heterogêneos e distantes.

Referiremos dois casos desse novo tipo de *trabalho da Imagem*.

Primeiro, a *alterização po(i)ética* de Rimbaud.

Sabe-se que Rimbaud preconiza o advento de uma “littérature nouvelle” que rompa com a tradição (sobretudo romântica) de uma “poesia subjectiva”, assente numa “signification fausse du Moi” (carta a Paul Demeny). Assim, a sua reivindicação de uma *absoluta modernidade* – “il faut être absolument moderne”, escreve em “Adieu”, último texto de *Une Saison en Enfer* (1874) – desemboca na celebração de uma poesia material, *objectiva*, próxima do programa de refundação poética proposto por Isidore Ducasse nas *Poésies* (I, 1870): “La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et contorsions contingents. Reprenions le fil indestructible de la poésie impersonnelle”.

No caso de Rimbaud, a “voyance” poética (cartas a George Izambard e Paul Demeny, ambas de 1871) traduz-se numa *alterização: objectivação* do Sujeito em dois tempos: primeiro, a sua anulação num universal: “On” (“C’est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense” [carta a Izambard]), depois, a sua “alterização” (M.Gusmão), (re)constituição no plano figural como “outro” (a conhecida fórmula, das mesmas cartas: “JE est un autre”).

Manuel Gusmão (“Rimbaud: alteridade, singularização e construção antropológica”) refere-se a um processo de “dramatização” e

“projecção”: “objectivação” do Sujeito que vai do desdobramento interno ainda contido no quadro (cena) da dramatização do pensamento (com semelhanças com o que acontece com Pessoa) à (des)multiplicação do Sujeito (“múltiplo devir outro do autor”) em figuras que rompem com esse teatro do pensamento (in *Contextos da Modernidade-Cadernos de Literatura Comparada* n°5, Granito, Porto, 2002).

A *Alquimia do Verbo*, segundo a expressão do autor, constituía a teoria (<método) dessa transformação (mutação) do Sujeito e do real pela Linguagem.

Como se recapitula na prosa “Alchimie du Verbe” (“Délires II”) de *Une Saison en Enfer*, “ce fut d’abord une étude”: “je notais l’inexprimable”, “je fixais des vertiges”.

Nos termos da carta a Paul Demeny, “se faire voyant”, quer dizer procurar chegar “à l’inconnu” (i.e. “trouver une langue”), seguindo uma exigência que passa para lá da noção de “forma”: “si ce qu’il rapporte de *là bas* a forme, il donne forme; si c’est informe, il donne de l’informe”, precisa.

Trata-se, de facto, de um processo de “invenção”, de criação de um real poético: imaginário (“J’inventais la couleur des voyelles”) que, segundo o texto de *Une Saison en Enfer*, também passava por duas etapas: (i) o que o autor designa por *alucinação simples* – momento de passagem *do real para a imagem*: “Je m’habituai à l’hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d’une usine (...)” –, (ii) a que se seguia uma *meta-alucinação* que trabalhava já directamente sobre o material (imagens) da primeira alucinação, ou seja, a *linguagem* (“l’hallucination des mots”). Nos seus termos: “Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattais d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens”.

Chega-se assim a um Verbo (=língua) universal mas também translinguístico, sinestésico, ao mesmo tempo metabólico e metamórfico. “Tu querias ver oralmente”, comenta Maria Gabriela LLansol em *O Jogo da Liberdade e da Alma* <> “Era como se quem falasse visse pela boca”, responde-lhe Manuel Gusmão em *Mapas. O Assombro a sombra*.

A faculdade poética da *Voyance* teria assim a ver com a parentização na linguagem do momento (economia) do signo e do sentido, levantamento das censuras que permitiria conectar directamente significações e imagens *a significantes* (letras ou sons)⁸: “j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute”, escreve Rimbaud numa das cartas de 1871.

Em certa medida, é a criação deste novo Verbo poético (alucinado e iluminado) que permite, com a criação do “novo corpo amoroso”, a *transmutação dos valores*. A passagem do NÃO (“Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux – Et je l’ai trouvée amère. – Et je l’ai injuriée” [prosa de abertura de *Une Saison en Enfer*]) ao SIM refundador do final de “Alchimie du Verbe”: “Je sais aujourd’hui saluer la beauté”.

O segundo caso é o da *imagem impedida* de Isidore Ducasse.

Aqui, interessa-nos sobretudo referir o modo como no duplo dispositivo de escrita (e de assinatura) de *Les Chants de Maldoror* (subscritos pelo Comte de Lautréamont [1869]) e das *Poésies* (de Isidore Ducasse [1870]), pondo-se a tónica na componente material e significante (lógico-gramatical) da linguagem (e da frase), se procura produzir, *contra* os tropos sublimadores (de síntese) da Metáfora e da Alegoria, um *efeito de impedimento: emperro* (Lindeza Diogo) dos dispositivos dominantes (silenciados, ocultos) de (re)produção e interpretação da Literatura.

Assim, na Imagem de Ducasse/Lautréamont – lugar antitético, trabalhado no sentido da sua máxima tensão e da heterogeneidade proteiforme dos seus elementos –, valoriza-se o *centro* (não ou para-) lógico da articulação do Tropo: a relação de *comparação* – simultaneamente o seu lugar mais forte, do ponto de vista da sintaxe, mas também o mais problemático, do ponto de vista da vinda/ inscrição (motivação) do sentido.

⁸ Caso do soneto “Voyelles” (datável de 1872) de Rimbaud: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / je dirai quelque jour vos naissances latentes: / A, noir corset velu des mouches éclatantes/ qui bombinent autour des puanteurs cruelles, / [...] / U, cycles, vibrations divins des mers virides, / [...] / O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,/ silences traversés des Mondes et des Anges:/ – O l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux !”.

A Retórica clássica, com efeito, sublinha o carácter de nó (articulação) estruturante da Comparação na Metáfora. Escreve Du Marsais no *Traité des Tropes* (1730): “la *métaphore* est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d’un mot à une autre signification qui ne lui convient qu’en vertu d’une comparaison qui est dans l’esprit » (ed.cit.[112]). A pertinência (legibilidade) da Metáfora depende da conveniência da comparação que a estrutura:” La métaphore est donc aussi étendue que la comparaison; et lorsque la comparaison ne serait pas juste ou serait trop recherchée, la métaphore ne serait pas régulière” [116]. Assim, conclui Du Marsais: “c’est le rapport de ressemblance qui est le fondement de la métaphore” (e em certa medida de todas as figuras) [173].

No entanto, no texto de Lautréamont, esse é também o lugar da inscrição espectacular da partícula de comparação, do *beau comme*, que, pela sua reiteração, produz no texto um tripo efeito de *redução* semântica, de *desmetaforização* e de *des-figuração* do sentido⁹.

É conhecido o passo dos *beau comme* no Canto VIº de *Maldoror*: “Il est beau comme la rétractibilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l’incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l’animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie”.

O *beau comme* lautréamonteano, pela acentuação (não resolvida) da heterogeneidade dos seus elementos constituintes (termos que pertencem a classes referenciais ou lógicas diferentes e formam “somes disjunctives”=”vides “[J. Kristeva])¹⁰, suspende a continuidade

⁹ “Le déplacement rhétorique de l’adverbe *comme* [...] met en relief l’arbitraire de la fiction”, “désamorçe la convention de toute lecture”, comenta Marcelin Pleyne (Lautréamont, Seuil, Écrivains de toujours n° 76, 1967 [114/115]). Sobre este aspecto cf. tb o nosso artº “De l’effet-Ducasse en littérature” (*Ariane* n° 3, GUELF, Lisboa, 1985).

¹⁰ Vd. Julia Kristeva, “Poésie et négativité”, *Sèmiotikè-Recherches pour une sémanalyse* [1969], Seuil Points n° 96, 1978.

do discurso (a ficção unitária do sentido na leitura) e sublinha a arbitrariedade (sequencial, iterativa, descontínua) das relações (tropos) de sentido (é o efeito letal do encontro fortuito, na mesa de dissecação do tropo, dos elementos do discurso)¹¹, ao mesmo tempo que o mantém aberto à circulação (criação) da linguagem (“le langage devient cet état de commencement s’annonçant de partout”, comenta Sollers [159]).

Nó e redução catacrética da Imagem – ela própria uma espécie de máquina celibatária (Duchamp) que se opõe a qualquer economia do par: mimética –, o *beau comme* constitui também o lugar em aberto, não articulado ou resolvido, que permite a vinda de um 3º *totalmente estranho, outro*¹², que, como um bisturi ou um anjo exterminador, na sua vinda, nega qualquer categoria do discurso (ou da literatura).

4. A concepção de Imagem recolhida pela modernidade (e os modernismos) do início do século XX herda da dupla tradição (re)fundadora de Ducasse/Lautréamont e de Rimbaud.

É o caso paradigmático da definição de Imagem dada por Pierre Reverdy num artigo (“L’Image”) publicado em 1918 na revista *Nord-Sud*. Definição parcialmente reproduzida por Breton no primeiro *Manifesto do Surrealismo* (1924) e a que quase todos os contemporâneos se referem.

Nessa definição a tónica é posta na heterogeneidade dos termos em relação, causa estrutural da sua intensidade.

Escreve Reverdy: “L’image est une création pure de l’esprit.

Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux idées rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique”.

¹¹ Entendido, segundo Philippe Sollers (“La scène de Lautréamont”), enquanto “pratique systématique de l’insignifiance, de l’acausalité scripturale” (*L’écriture et l’expérience des limites*, Seuil, Points n° 24, 1972 [172]).

¹² Lugar da “réunion non-synthétique entre <est> et <n’est pas> s’opposant l’un à l’autre tout en se posant en même temps, et en ajoutant ainsi à leur dichotomie un troisième <terme>, indéfini, où se cherche le sujet en procès” (J. Kristeva, *La révolution du langage poétique* [1974], Seuil, Points n° 174, 1984 [353]).

Na redefinição de Imagem, quase sempre com alusão ao texto de Reverdy, que ao longo do tempo vai dando Breton, podemos referir dois momentos distintos, eles próprios sintoma das alterações da concepção de forma – e dos realinhamentos teóricos e estéticos – da altura.

Num primeiro momento, logo no primeiro manifesto (1924), Breton, por comparação com as drogas (“à la manière des stupéfiants”)¹³, sublinha o carácter alucinatório da imagem surrealista: “le pouvoir hallucinatoire de certaines images”, precisa na *Introduction au discours sur le peu de réalité*, do mesmo ano (ed.cit. *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Idées n° 23, 1963).

A Imagem é assim, topicamente, (i) “fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs”[51]); (ii) produz-se independentemente do sujeito: “les deux termes de l’image ne sont pas déduits l’un de l’autre par l’esprit <en vue> de l’étincelle à produire”, “ils sont les produits simultanés de l’activité que j’appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux” [51]; (iii) é tanto mais forte quanto mais arbitrária for a relação entre os dois termos (“pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d’arbitraire le plus élevé” [53]), de acordo com o modelo do *beau comme* maldororeano. É na base deste dispositivo de tensões que se produz, com um elevado grau de “evidência” (visibilidade alucinada: histericizada), a precipitação: cristalização: materialização da imagem: o seu *realismo* imaginário ou “idéo-réalisme”, para usar uma expressão de Saint-Pol Roux.

Corresponde-lhe, no plano do Sujeito, uma figura passivo-activa (enquanto “appareil enregistreur” [MS: 40]), dada numa situação de receptividade favorável ao que lhe é ditado, e uma modalidade (registo) de discurso: a *escrita automática* (“dictée de la pensée”, “pensée parlée” ou “écriture de la pensée” [MS]).

¹³ Por essa altura, Louis Aragon, em *Le Paysan de Paris* (1925), também escrevia: “le vice appelé surréalisme est l’emploi déréglé et passionnel du stupéfiant <image>, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l’image pour elle-même et pour ce qu’elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses: car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l’univers” (Gallimard, Le Livre de Poche n° 1670, 1966 [83]).

Logo no primeiro manifesto, Breton escreve, adoptando a figura, no plano do discurso, de uma entrada de dicionário: “*Surréalisme*, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit par toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en absence de tout contrôle exercée par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale” [37].

Daí a justeza da analogia que Breton encontra entre a escrita automática e os processos mecânicos e físico-químicos da Fotografia.

Num texto sobre Max Ernst recolhido em *Les Pas Perdus* (1924) – acusando o impacto da sua primeira exposição de colagens em Paris, em 1921 –, Breton escreve: “L’invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d’expression, tant en peinture qu’en poésie où l’écriture automatique apparue à la fin du dix-neuvième siècle est une véritable photographie de la pensée”.

Anos mais tarde, em “Le Message automatique” (1933), precisa essa caracterização da imagem como um processo de revelação (positivação) de um negativo: “tout est écrit sur la page blanche, et ce sont de bien inutiles manières que font les écrivains pour quelque chose comme une révélation et un développement <photographique>” (*Point du Jour*, Gallimard, Idées n° 213, 1970[166]).

Funcionando como “un instrument aveugle”, a máquina fotográfica (ou o espírito desimpedido do automatismo surrealista) punha em causa dois dos principais princípios da estética dominante: o da imitação [*PJ*:101]) e o da identidade do Sujeito: autor (“Qui sait si, de la sorte, nous ne nous préparons pas à échapper au principe de l’identité?”, observa Breton [103]).

Passagem, por um lado, da ordem do *signo* (da representação: mimese) à ordem do *icónico* (do in-consciente [*ics*], arquétipos [plano do mito])¹⁴, mas também do plano da *aura* (noção elevada de arte) ao da (*re*)produção (W. Benjamin)¹⁵, ou ainda, da figura do *autor* (fundada na

¹⁴ Para uma formulação *deíctica* da imagem surrealista, nomeadamente em fotografia (Man Ray), cf. Rosalind Krauss, “Photographie et surréalisme”, *Le Photographique – Pour une théorie des écarts*, Macula, 1990.

¹⁵ Cf. Walter Benjamin, “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” [1936], *L’Homme, le langage et la culture*, Gonthier, Médiations n°123, 1974.

unidade: identidade do Sujeito) à da *anomia* ou de um sujeito colectivo (de acordo com o lema das *Poésies* de Ducasse: “La poésie doit être faite par tous non par un”).

Consequência também da “mecanização” da Imagem, a valorização da sua componente *sonora* (acústica) em detrimento da *figural* (e do sentido).

Em 1953, em “Du Surréalisme en ses oeuvres vives”, Breton observa que pela “escrita automática” se procurava chegar à “matière première (au sens alchimique) du langage”, ie., ao ponto de “la naissance du signifiant” em que a linguagem, “sans contrainte”, por “un constant retour à l’arbitraire”, se afirmava em todas as suas potencialidades: restituída à sua “vraie vie”, a linguagem afirmar-se-ia na sua dupla dimensão “polysémantique” e “polyphonique” (*MS*: 181/182).

Sobre esta base de *gestação (pluri-) significativa* da linguagem na “escrita automática”, que evoca bastante o Rimbaud das cartas do “Voyant” e da “Alchimie du Verbe” (*Une Saison en Enfer*), Breton (“Le Message automatique” [1933]) valoriza a complexidade (porque mais abstracta ou menos figurativa) dos “sons imaginaires” em relação ao carácter redutor (porque mais figurativo) das “images visuelles” (“désorganisantes du murmure”: “dictée” [184]), postulando o carácter mais rico e produtivo do “automatisme verbo-auditif” [*PJ*:186].

Escreve, tendo sempre presente a dupla referência a Rimbaud e Lautréamont: “je tiens, et c’est là l’essentiel, les inspirations verbales pour infiniment plus riches de sens visuel, pour infiniment plus résistantes à l’œil, que les images visuelles proprement dites”. Aquilo que ele definia como “le triomphe, *par l’auditif*, du visuel invérifiable” (sublinhado do autor) [*PJ*: 185/186].

Assim, as “iluminações”, para Breton, são antes de mais *acústicas*: “Non, Lautréamont, Rimbaud, n’ont pas vu, n’ont pas joui *a priori* de ce qu’ils décrivaient, ce qui équivaut à dire qu’ils ne le décrivaient pas, ils se bornaient dans les coulisses sombres de l’être à entendre parler indistinctement.[...] L’ <illumination> vient *ensuite*” [*ibid.*]

Uma questão que coloca outra, que Breton formula mas não desenvolve: a do “degré de réalité à accorder à l’*objet*” assim produzido, ou seja, a da diferença entre “objet imaginaire” e “objet réel” [186]. Questão que, por seu turno, tem também a ver com o efeito de *prise* e

de transformação do real produzido por esse tipo novo de *objectos-imagens* ou de *alucinações objectivadas*. A sua capacidade, como é dito na “Introduction au discours sur le peu de réalité” (1924), “à déplacer singulièrement les bornes du soi-disant réel” (*PJ*:25).

No entanto, num segundo momento, dá-se uma e(in)volução do tropo da Imagem no sentido do Símbolo: o que Breton designa por *signo ascendente* (o texto é de 1947), ao fim e ao cabo, uma *Metáfora – símbolo direccionada* no sentido da síntese e da sublimação.

Nesse texto, Breton retoma a definição de Reverdy mas considera a relação de heterogeneidade entre os elementos da Imagem uma “condition absolument nécessaire” mas não “suffisante”. A relação da imagem deveria ser completada (corrigida, superada) por “une autre exigence [...] d’ordre éthique” que introduziria uma *valência axiológica* “entre les deux réalités en présence” e que seria orientada “dans un sens déterminé” e “qui n’est aucunement réversible” (sublinha). Introduzia-se assim, na imagem, uma exigência autoritária (“obligatoire”), de carácter marcadamente moral e ideológico (de acordo com “le sens général”), que assinalava “une tension vitale tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis” e que tinha “pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif” (*Signe ascendant*, Gallimard, Poésie, 1968).

É contra esta *re-simbolização* da noção moderna de Imagem que se pode entender o trabalho de *des-sublimação* do Surrealismo de autores como Artaud, Bataille, Leiris ou Masson – autores que em 1929 publicam o manifesto *Un Cadavre* contra Breton, que lhes responde (em particular a Bataille) no segundo *Manifesto surrealista* (1930).

Em Artaud processa-se uma *redução fisiológica da Imagem*: a sua crítica (redução) da linguagem passa, de facto, pelo (des)funcionamento do corpo, produzindo um efeito de *vácuo*: *vazio* de onde o corpo depois se tem de reconstituir como uma combinatória nova de órgãos, sons e sentidos.

Se, como escreve, a língua é levada a refazer o trajecto do seu *logos* no corpo (“Je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair” [189]), e se é no corpo – na materialidade convulsiva da sua substância, a *carne* – que reside toda a

“lucidez” (“Il y a pour moi une évidence dans le domaine de la chair”/ “Je ne crois plus qu’à l’évidence de ce qui agite mes moelles” [192]), isso quer também dizer que o processo de restituição da linguagem pelo *corpo gaguejante* se processa no espaço difícil e doloroso da *constricção* dos seus metabolismos (“Manifeste en langage clair” [1925], in *L’Ombilic des Limbes*, com *Le Pèse-nerfs*, Gallimard, Poésie, 1968).

“La vraie douleur est de sentir en soi se déplacer sa pensée”, escreve num dos textos do *Pèse-nerfs* [103]. Ou seja, a escrita (poesia) consiste na transcrição dessa passagem (<“frayage”: travessia), constituindo as suas figuras, e portanto os signos, os *efeitos de recaída* (“je n’ai transcrit que la douleur d’un ajustement avorté” [90]) dessa experiência dos limites (“Il me manque une concordance des mots avec la minutie des états” [104]).

É esse, mesmo, o projecto de uma poesia de “AVANT LA PENSÉE” [87] do *Pèse-nerfs*, em 1925: “Et je vous l’ai dit: pas d’oeuvres, pas de langue, pas de parole, pas d’esprit, rien.

Rien, sinon un beau Pèse-Nerfs.

Une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout, dans l’esprit” [107].

A escrita constituiria, deste modo, um processo dado entre uma lógica cartográfica (a mais justa e rigorosa possível) de *demarcação* dos seus termos: limites – já que, de acordo com um justo sincretismo, a palavra se constitui no termo dessa experiência¹⁶ – e a tendência (louca) para a *extremação: ultimação* desse trabalho de tortura da linguagem à procura, nos seus termos, de “un mot [précis] bien macéré dans mes moelles, sorti de moi, qui se tiendrait à l’extrême bout de mon être” [94].

No entanto, esta imagem produz-se numa situação de inibição: contração do pensamento (“Je suis vraiment LOCALISÉ par mes termes [...] paralysé par mes termes, par une suite de terminaisons” [102]) que leva à sua cristalização não só como “figura” mas também como “conhecimento” (“Aucune image ne me satisfait que si elle est

¹⁶ Artaud: “tous les termes que je choisis pour penser sont pour moi des TERMES au sens propre du mot, de véritables terminaisons, des aboutissements [...] de tous les états que j’ai fait sentir à ma pensée” (*L’Ombilic des limbes* [102]).

en même temps *Connaissance*, si elle porte avec elle la substance en même temps que sa lucidité” [193]). Só que, dada a ausência de ideias: representações (a paragem do pensamento que conduz a um estado pré-imagético e pré-lógico: “AVANT LA PENSÉE” [187]), a Imagem cristaliza *mal* passando-se, no processo de notação do “inexprimível” (Rimbaud), do estado de alucinação simples (uma coisa no lugar de outra) ao da “hallucination des mots” (“l’image d’un bruit” [45]). Uma alucinação sobre a linguagem cuja unidade significante de semiotização é agora a carne: o corpo.

É neste ponto de tensão extrema que se situa o primeiro modelo de Imagem de Artaud: uma *Imagem sintomatológica*, neuronal, calosa, nervosa e física: “l’image amenée par mes nerfs” (“la forme d’intellectualité la plus haute”), a que se refere no “Manifeste en langage clair” [192]. Uma Imagem apenas concebível no quadro de um programa de redução (“rétrécissement”) tanto do Surrealismo (“la surréalité est comme un rétrécissement de l’osmose, une espèce de communication retournée” [88]), como da própria ideia (“aura”) de Literatura (“Il ne faut pas trop laisser passer la littérature” [89]).

Pode, contudo, referir-se um segundo momento da Imagem de Artaud que passa por e incorpora (à e na letra) a experiência de *vazio* (“toujours le vide, toujours le point autour duquel s’épaissit la matière”) que é a da loucura na poesia¹⁷.

Referimo-nos ao período do *segundo* “*théâtre de la cruauté*” de Rodez (1943/6), cuja única cena é a do corpo humano e em que o vazio: “l’écart est posé comme un fondement où toute métaphysique va bientôt s’abîmer”, observa Laurent Jenny (“Le Souffle et le Soleil”, *La Terreur des signes-Poétiques de rupture*, Gallimard, 1982 [252]).

Trata-se, então, como refere ainda Jenny (mas também, de outro modo, Julia Kristeva ou Guy Scarpetta)¹⁸, de encontrar (produzir) “une

¹⁷ “Un loco mirando-se al espejo, y diciendo: no soy, no existo, nada soy, nada mirando-se al espejo”, escreve Leopoldo Maria Panero em *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte* (Huerga & Fierro, 2002 [53]). A citação de Artaud é extraída de uma das Conferências pronunciadas na Universidade do México em 1936 (“Le Théâtre et les dieux”) e depois recolhidas no volume (póstumo) *Messages révolutionnaires* (Gallimard, Idées n°411, 1979 [43]).

¹⁸ Cf. as comunicações de Julia Kristeva (“Le Sujet en procès”) e de Guy Scarpetta

réponse dans la langue aux vides” do fantasma; de se “tenir à cette place intenable” (da experiência) para “excéder par le mouvement expressif ce qui fait défaut dans le symbolique”[259]. Ou seja, procurar simbolizar o “vazio”, “le trou”, através de uma “scansion douloureuse de son anatomie” [260] para, por uma “réarticulation” rítmica “mobile et morcellante” [263], recombinar o corpo na/ pela linguagem e desse modo, também, “reconstruire le réel” [259].

Projecto de uma “matérialisation corporelle et réelle d’un être intégral de poésie” (carta de Artaud a Henri Parisot [Rodez, 6/10/1945]), agora em particular pelo som (“*Et (ici creuser par le son/ tout un monde,/ xylophones, gongs, trompettes,/ gongs surtout)/ [...]/ La poésie sera donnée par la sonorisation*”), de que o poema (teatro) sonoro (radiofónico, hertziano) *Pour en finir avec le jugement de dieu* (gravado – mas não emitido – em fins de Novembro de 1947) constitui, talvez, o texto-manifesto (ed.cit. Gallimard, Poésie, 2003 [113]) (sublinhado do autor).

Ao novo corpo explodido do último Artaud corresponde também um novo tipo de Imagem. No quadro de um processo complexo, heterogéneo e multiarticulado, de des-simbolização da linguagem e da sua corporização e re-semiotização sintomatológica (“une pulsation a-symbolique dont le corps enregistre les secousses” [Kristeva]), ter-se-ia assim uma *imagem metabólica*, translinguística e trans (ou não) literária, que se constitui como uma congregação corporal-sonora num acto (discurso: cena) concreto-abstracto produtor de signos trans-verbais dados entre o sintoma e o símbolo (e exigindo uma reelaboração da figura do Hieróglifo, tal como era pensada no *Théâtre de la cruauté* em 1938).

Ainda nos termos de Laurent Jenny: “l’apparition vivante du sens” [267]¹⁹.

(“La dialectique change de matière”) ao Colóquio de Cérisy (1972) sobre Artaud (in *Artaud*, U.G.E., 10/18 n° 804,1973).

¹⁹ É nesse sentido que se pode também entender a afirmação de Leopoldo Maria Panero em *Prueba de vida*: “Que la locura sea, no el fin, sino el principio de la metáfora, el delicado arte del esquisoanálisis”. Trata-se, assim, de “hacer [...] de la locura una obra de arte”. “¡Ah ética de las palabras, ética salvaje de la muerte!”, exclama [69].

Como referimos, a parte final do segundo *Manifesto do Surrealismo* (1930) é dedicada à crítica da brochura dissidente *Un cadavre* (1929) e em particular à actividade teórica de Bataille, considerado o mentor do grupo (vários artigos de *Documents* são citados: “Apocalypse de Saint-Sever”, “Figure Humaine”).

Para Breton, no âmbito da “occultation profonde, véritable du surréalisme” (MS: 139) – a fase iniciática, dura, que preconiza na altura para o movimento –, o ponto principal de divergência com Bataille parece residir na oposição (disjuntiva) que estabelece entre “espírito” (“la dure discipline de l’esprit”) e negação do “espírito” (“phobie de l’idée” [146]), ou seja, a fixação na matéria.

Oposição, também, entre tendência para a “elevação” (<sublimação): o “alto” – nomeadamente no plano axiológico dos valores: exigência de “intégrité” [144], de “propreté” das imagens [143] ou de “salubrité” literária – e o princípio do “baixo”, nos planos natural, estético ou moral.

Breton não só resiste (tem repugnância) em tomar o “baixo” (o objecto) por tema (“Nous ne parlons si longuement des mouches que parce que M. Bataille aime les mouches. Nous, non”), como lhe opõe o “elevado” (“la mitre des anciens évocateurs”) como princípio detergente e ressacralizador (“la mitre de lin pur à la partie antérieure de laquelle était fixée une lame d’or sur laquelle les mouches ne se posaient pas, parce qu’on avait fait des ablutions pour les chasser” [145/146]).

No plano antropológico, Breton critica a *redução do humano* a que procede Bataille nos seus textos: caso de “La Figure Humaine” (*Documents* nº 4, 1929) (voltaremos a este aspecto).

No plano natural (e estético) à flor invertida (melhor, “retournée” de dentro para fora) de Bataille (“l’intérieur d’une rose ne répond nullement à sa beauté extérieure”, escreve este em “Le Langage des Fleurs” [*Documents* nº3]), Breton opõe a essencialidade (fatalmente “bela”: ontologia e estética sobrepõem-se idealmente, no plano da ideia, sem atritos ou fissuras) da flor: “Il n’en est pas moins vrai que la rose, privée de ses pétales, reste la rose”, escreve (MS:148).

Por fim, no plano estético-filosófico, para Breton, a apologia do material e do baixo por Bataille teria a ver com um “retour offensif

du vieux matérialisme antidialectique” avivado (sexualizado) pela travessia da obra de Freud. Se La Mettrie, autor de *L’Homme-machine* (1747), era na altura cognominado “philosophe porceau”, Bataille, para o Breton “mágico” do segundo manifesto, surge como um “philosophe orteil” ou “excrément” [147].

A resposta de Bataille a Breton encontramos-la, por exemplo, em “La <vieille taupe> et le préfixe *sur* dans les mots <surhomme> et <surréaliste>», texto previsto para *Bifur* mas que não chegou a ser publicado devido à interrupção (em 1931) da revista (in *Tel Quel* n°34, verão de 1968).

Para lá de outros aspectos, aí, a crítica à tendência para a “elevação” (idealização como sublimação) de Breton (para quem todos os signos são potencialmente símbolos ascendentes) vai fazer-se sobretudo em função de dois motivos: (i) um figural: oposição “aigle” (motivo solar, ideal, burguês: imperial) / “taupe” (motivo ctónico, material, proletário: clandestino) e outro (ii) morfológico: linguístico: o (ab)uso do prefixo *sur* no vocabulário surrealista.

O uso do prefixo “sur” anteporia às palavras essa decisão de elevação axiológicamente orientada no sentido (ascendente) da *desmaterialização* do “baixo”: “toutes les revendications des parties basses ont été outrageusement déguisées en revendications des parties hautes”, comenta Bataille [12].

Antropologicamente, esse princípio de elevação – que trabalha a forma e a representação do corpo no homem – encontra-se associado à erectibilidade como factor de determinação e diferenciação da versão “humana” (e já não simiesca) do homem. O Homem-árvore a que Bataille se refere em “Le Gros Orteil” (*Documents* n° 6), que se aproxima em altura do céu e se afasta do solo (*Documents*, Mercure de France, 1968 [75/76]). Mas, como sucede com a flor ou a planta, cujo caule se ergue mas as raízes (fonte de crescimento e de vida) se perdem na terra (“Le langage des fleurs” [50/51]), também o homem, pelos pés, se liga à terra (daí a dupla valência do “gros orteil”, factor de hominização mas também de ligação à pré-história humanóide e material do homem).

É no quadro desta apologia do material e do baixo (simplifiquemos, Diderot + Marx) que o materialismo heterológico de Bataille o conduz a um tipo próprio de Imagem.

Uma Imagem heterogénea, assente na articulação forte (e marcada enquanto tal) de um *non-sens* ou de um *sens-non* (da ordem do *beau comme* lauréatmonteano [*Maldoror*, VI]) e que se processa no plano da significação de acordo não com o método da traductibilidade (afirmação do homogéneo) do sentido mas segundo uma dialética violenta de produção de *imagens chocantes*, articuladas por um princípio de *cruauté* que força a lógica mimética da interpretação e do sentido.

Georges Didi-Huberman (*La Ressemblance informe et le Gai savoir visuel de Georges Bataille*, Macula, 1995) refere que estas imagens assentam – é o seu nó supra-lógico de articulação – numa “ressemblance cruelle” [292] que faz delas menos o lugar de uma “síntese” (“formes-synthèse”) do que de uma indiciação do real: verdade. (“formes symptômes”) [296]. Na sua excentricidade, desmesura aberta e activa, a *imagem sintoma* (lugar de uma “tension jamais résolue” [296]) congregar-se-ia no contacto com o concreto da particularidade e do aspecto (o “caractère frappant de l’aspect signe des mouvements décisifs de la nature” [*Documents*: 51]). Como se escreve em “La vieille taupe”, ter-se-iam assim “des images choquantes”: “des libres déterminations d’une nature contingente” [8].

É a este método heterogéneo de produção de imagens – que, para lá das referências literárias (Lautréamont, Rimbaud, Sade), estabelece contactos com as colagens cubistas e as fotomontagens dada e surrealistas (Ernst) ou, no cinema, com a “montagem de atracções” de S-M. Eisenstein (em Paris, no início de 1930) – que Bataille recorre como método não-ilustrativo de composição da revista (manifesto) *Documents* (que se publica entre 1929 e 1930).

Aí, as imagens surgem não só como “montages altérants” (Didi-Huberman), elementos disruptores da leitura/ sentido, mas sobretudo como factores de associação e de passagem, graças às relações insólitas e inesperadas (ie. poiéticas) que estabelecem. Transplantando para outro contexto o ideal mallarméano do Livro, Bataille faz do volume (da revista) o lugar prático de experimentação da sua concepção heterológica e translinguística de Imagem.

No plano mais estritamente verbal, das *imagens de palavras*, Bataille preconiza também a adopção de imagens *cortantes* (“tranchantes”), de choque, que, pelo seu poder de fascinação: sideração, ponham em

causa, se virem contra e agridam o dispositivo de representação (sujeito incluído) em que são produzidas.

A *catacrese visual* da concepção de imagem poética (literária?) de Bataille encontramos-la, talvez, na sequência do “olho vazado” de *Un Chien andalou* de Buñuel/ Dali (1928).

Nessa sequência, sobre a proeminência quase desfigurante do motivo do “olho” – em particular no modo como é filmada a figura masculina, o próprio Buñuel, cujo “olho” constitui como que o “hematoma” (ou “sugador”) da forma –, não se produz verdadeiramente o salto da Metáfora – a que corresponderia, no plano das imagens, o olho com a sobreimpressão da nuvem – mas antes a manutenção do carácter discordante da Imagem e a sua rasura: a *barragem* (curto-circuito: síncope da “iluminação”) do sentido pelo efeito de *corte* do olho (e da imagem).

“À cet égard, l’oeil pourrait être rapproché du *tranchant*”, observa Bataille no artigo «(Eil)» do *Dictionnaire critique* (onde, em nota, se refere ao filme de Buñuel/ Dali): o motivo do “olho” incorporaria por via metonímica as propriedades de objecto (a lâmina) e, produzindo o trauma de um efeito de “horror” fascinante (que prende e cega), funcionaria como um efeito de corte da representação²⁰. Com a *imagem-cortante* de Buñuel/ Dali – mais uma actualização da fórmula do *beau comme maldororeano*: aqui o encontro, na imagem, do olho com a lâmina –, encontramos-nos longe do imanentismo mítico de “l’oeil à l’état sauvage” a que se referia Breton na abertura de *Le Surréalisme et la peinture* (1926) (ed. cit. Gallimard, Folio-Essais n° 399, 2002).

Na sua concepção de “quadro”: “imagem” (ou obra) como uma janela”, ao interrogar-se “sur quoi elle donne” [13], Breton, constatada a crise do real (mundo: objecto exterior), acaba por se referir a um “modèle purement intérieur” [15]. Nos seus termos: “Le modèle ancien, pris dans le monde extérieur, n’est plus, ne peut plus être. Celui qui va lui succéder, pris dans le monde intérieur, n’est pas encore

²⁰ No artigo “Oeil” do *Dictionnaire critique* (publicado em *Documents*), Bataille refere-se-lhe nestes termos: “comment ne pas voir à quel point l’horreur devient fascinante et aussi qu’elle est seule assez brutale pour briser ce qui étouffe” (*Documents*:187).

découvert “[85]. No entanto, esse “modelo interior” (a vir ou já manifestando-se) é reinterpretado por Breton em termos simbólicos ou míticos que remetem para a hipótese jungueana de um inconsciente ancestral, colectivo.

A “imagem cortante” de Buñuel/ Dali, ao *vazar* o olhar: a representação, situa-se mais, agora nos termos do Breton de *Du Surréalisme en ses oeuvres vives* (1953), no ponto de procura da “matière première” da linguagem, ie. no ponto de “naissance du signifiant” (MS: 181/2).

Como com a casca de um ovo (*Histoire de l’oeil*), ou o tegumento (película) da retina (filme [*Un Chien andalou*]), trata-se não só de romper a tessitura de uma cobertura (noção unitária de “forma” como entidade: figura) mas de deixar sair a substância mais ou menos pastosa, líquida, que, ao derramar-se, engole e reabsorve as próprias determinações de forma e de figura. Um efeito de indeterminação do real e das suas manifestações que corresponde à noção de *informe* formulada por Bataille noutra entrada do *Dictionnaire critique*.

“Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l’univers prenne forme. La philosophie entière n’a pas d’autre but [...]. Par contre affirmer que l’univers ne ressemble à rien et n’est qu’*informe* revient à dire que l’univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat” (“In-forme”, *Documents* [177/ 178]).

Nos dois casos, pelo efeito de corte (<derrame) da Imagem, procura-se voltar a um caos original, material, da produção das imagens: à sua concepção como *doobra*, espaçamento interno e exteriorização articulada (visível) da *carne do mundo*²¹.

5. Hoje, na sequência dos modernismos das primeiras décadas do século XX e no quadro da redefinição das relações entre práticas

²¹ O que pode levar a textos como o seguinte, da *Histoire de l’œil* de Bataille, publicado em 1926 sob o pseudónimo de Lord Auch: “Deux globes de même grandeur et consistance s’étaient animés de mouvements contraires et simultanés. Un testicule blanc de taureau avait pénétré la chair <rose> et <noire> de Simone; un œil était sorti de la tête du jeune homme. Cette coïncidence liée en même temps qu’à la mort à une sorte de liquidification urinaire du ciel, un moment me rendit Marcelle. Il me semble, dans cet insaisissable instant, la toucher” (in *Madame Edwarda. Le mort. Histoire de l’œil*, U.G.E., 10/18 n°781 [107]).

formais e práticas significantes (“artes”), a Literatura já não surge como o termo de referência central.

Como escreve Fernando Cabral Martins num dos textos de *O Deceptista*, “A coisa”, a “arte” (ou o que ainda se denomina assim) tende agora a corresponder mais à “imagem que vem depois da palavra” (& etc, 2002 [78]).

E de facto, para a linguagem, na situação de perda de real que caracteriza o seu uso, a *imagem* pode surgir como um excitante, um implante directo (no cérebro dos signos) capaz de alucinar e histerizar esse *défice* de significação, dando corpo e servindo de suporte a novas formas e realidades. Ter-se-ia assim uma histericização (alucinação) do fantasma da imagem na letra que produziria uma espécie de resto, depósito ou salvado do desastre: a “literatura”.

As chamadas “artes visuais”, “plásticas” ou da “imagem” têm o grande mérito de contestarem o princípio (de articulação simbólica e representacional) da linguagem e de a puxar para fora de si, levando-a a aventurar-se por terrenos exógenos a que, para sobreviver, ela tem de se adaptar, quer adquirindo novos hábitos de comportamento, quer mudando a sequência ou o código genético do seu organismo.

Como defende David Cronenberg, mais do que isolar-se, os organismos devem aprender a conviver com os seus invasores e parasitas, de acordo com a lógica descentrada e viral dos mutantes e dos híbridos.

É o que designamos por *momento-Cronenberg das artes*.

Corresponde-lhe, talvez, é a nossa tateante hipótese, uma Imagem: (i) *metabólica*²²: entendida como alteração (transformação) no movimento e implicada no devir material do mundo; (ii) *metaplástica*: híbrida e inter-faciada do ponto de vista da prática significante; (iii) *metamórfica*: uma imagem composta, amálgama e heterogénea, com uma permanente capacidade mutante de síntese.

Aquilo que designamos, sem dúvida mal, por uma espécie de *Hipótipose catacrética*.

Uma imagem desmotivada e dada num registo livre – não condicionado pela verosimilhança ou o sentido – de combinação e confusão

²² Termo derivado da partícula grega *meta*, com o sentido de sucessão, participação, mudança, e do substantivo *bole* (verbo *ballein*, lançar), acção de jogar.

dos signos que, autonomizando-se – é o momento da Hipótipose –, se constitui como um *significante metamórfico* em que se hibridizam (transmutam), mais do que se articulam, a *concreção significativa de um som-imagem* e de uma *forma significação* (amalgamadora, monstro): uma imagem que, no seu sincretismo mutante, se pode talvez referir como um tropo prematuro, rizomático e energúmeno, ou seja, a *catacrese em acção* de um devir futuro. Como escreve Manuel Gusmão em *Mapas*, “a catacrese é uma catástrofe benévola que pode acontecer/ à língua da paixão”.

Mutantes, as imagens de cinema, de vídeo-música, de BD ou de poesia²³, tanto constituem *flashes* do real imaginário como objectivam antecipações e catacreses do futuro: formações que talvez ainda não tenham encontrado o seu discurso e as suas novas formas globais de simbolização (social) mas que *realizam enquanto imagens* esses “possíveis” (metamórficos: virtuais) de comportamento e de experiência (Bilal com a sua feira de monstros ou os clips mentais de *Strange Days* de Kathryn Bigelow).

Mas não só. Há ainda que referir as novas *práticas sincréticas de metabolização mutante*, para as quais a ideia de “forma” não constitui apenas um sintoma (apelo: desejo) de “ideal” (“*déformation sublime de la nature*” / “*essai permanent et successif de réformation de la nature*”, em que o Baudelaire de *Le Peintre de la Vie Moderne* vê “*un symptôme de goût de l’idéal*”) mas se revela, devido à sua dimensão de encarnação (corporização) local e transgénica, um verdadeiro factor, experimental e universal, de *transformação antropológica* (no sentido em que Manuel Gusmão usa o conceito para Rimbaud).

Caso, até pelo seu actual carácter polimorfo e aglutinador, da prática da Moda que, nos seus melhores exemplos (Alexander McQueen, John Galliano, Martin Margiela, John Richmond, entre outros), nos fornece modelos-instalação envolventes em que se projectam e realizam em acto figuras possíveis do devir humano.

²³ De acordo com uma lógica de fusão congregante de que são exemplo o poema-ensaio por vídeo *Le Pouvoir des Mots* de Jean-Luc Godard (sobre texto de Poe) e o vídeo-poema de Patrick Bouvet, *Big Bright Baby* (Les Laboratoires d’Aubervilliers, 2006).

E isto porque, no plano do pensamento, a moda levanta a hipótese de um *realismo integral* das formas. Nela proceder-se-ia à inversão da “câmara de sombras” do dispositivo de crítica das aparências proposto por Platão na *República* (IX), quando considera as “aparências” (= “imagens”) formas de não-ser ou de redução da essência: tudo *simulacros*= *phantasmata* (Vernant). A moda daria assim corpo, forma, a um projecto próximo da inversão de todos os valores preconizada por Nietzsche na *Gaia Ciência*. Ao fim e ao cabo, uma decisão de cortar com o dualismo essencialista (o Ser precede a aparência e esta degrada-o) para se colocar no plano de um monismo formal ou de um materialismo das formas que capta a profundidade do real no desequilíbrio e na irregular intensidade das superfícies.

É essa a suprema superioridade da poesia instantânea da moda de rua: ser uma *poiesis* comum e permanente que nos dá o real *mudado* no processo dos signos.

No entanto, a produção das “formas” faz-se hoje no quadro de uma *guerra generalizada* das artes e das imagens.

Não é de hoje a tendência para a militarização da estética, novo é o traço mais contemporâneo da situação radicar no carácter *global* (universal) do antagonismo.

Hoje, não só os *media* difundem e globalizam o espectáculo sensacionalista da violência (um acontecimento *estético* no sentido em que produz sensações que afectam e transformam os indivíduos) (Virilio) como, naquilo que ainda designamos por “real”, a imagem já se encontra incorporada, e com ela esse aspecto mediático constitutivo da violência do nosso tempo.

No contexto do que Don DeLillo em *Mao II* (já em 1991) designa por *nova narrativa trágica*, a violência faz não só parte do real, ela é o *real do real*, encontra-se nele incorporada como um vírus, intervindo decisivamente no trabalho de redefinição e de constituição dos signos. Efeitos, afinal, de *recaída do real* na imagem que se reproduzem como a *verdade* (o *real* indiciado) dessa violência.

Assim, fazendo corpo (estilhaçado, disforme, monstruoso) com um *real* dado em estado de deflagração ou implosão, o Sujeito fenomenológico do nosso tempo é um sujeito não só fragmentado e partido (em que sossobram os critérios uniformes e estruturantes de imagem,

identidade e substância) mas também um sujeito que vive a hipótese (como o herói de *Evil Dead II* de Sam Raimi) da nova realidade atomizada de *cada um* desses fragmentos.

A este estado ao mesmo tempo atomizado e hipercrítico (exponenciado) do real corresponde um outro tipo de Imagem: uma imagem também ela não inteira ou unitária (enquanto interpretação: representação já integrada e resolvida do real) mas sim lacunar e fragmentária, *não toda*.

Se, na sua estrutura de enigma baralhado, não resolvido (*puzzle* a que faltam algumas peças e sem figura de fundo), o real assenta e se estrutura sobre o fundo de um *vazio* (de uma falha, lacuna, essenciais), também a imagem, enquanto efeito desse vazio, para lá da sua função política e ideológica de cobertura compensatória dessa falha, constitui ela própria um *efeito icónico* (como em Artaud) dessa estrutura lacunar (explosiva), objectivando algumas das suas propriedades/características.

Temos, assim, uma *imagem ferida* (“sintoma” [Bataille]), com o valor de *flash* de objectivação do “estilhaço” (leiam-se, deste ponto de vista, os três primeiros livros de poesia-*crash* de Patrick Bouvet: *In Situ*, *Shot* e *Direct*, publicados entre 1999 e 2002), e que, porque *realiza* esse estado de desorganização em movimento (mas criador) do real, na sua própria dimensão parcial e de fragmentação – é esse também o estado de mutilação e decomposição dos corpos tanto na História (Iraque) como na imagem e nas “artes” (vd. a reconfiguração dos *Desastres de Guerra* de Goya proposta pelos irmãos Chappman) –, se nos apresenta/ configura como *verídica*.

A questão, hoje, talvez seja a de mudar por completo o campo de trabalho a partir da constatação da diversidade e heterogeneidade dos meios, das técnicas e das práticas das formas.

De, aproveitando a situação de circulação livre, solta e disponível de matérias e formas, produzir a *nova realidade* de híbridos de palavras-imagens com bocados de coisas (real) incorporados e movendo-se no quadro de instalações-ambiente em devir que interferem e se intersectam com o próprio plano do quotidiano, o estado material e político do mundo.

Dito de outro modo: pela realidade psicótica da imagem, não só representar mas *transformar* o mundo (*).

* A estrutura deste texto vem de uma intervenção feita na Livraria Eterno Retorno, a convite de Nuno Nabais, no âmbito de um ciclo de comunicações sobre a questão da Imagem (Julho de 2004). Na versão aqui dada a ler incorporaram-se passos de textos publicados em *O Canto de Mársias – para uma poética do sacrifício* (Angelus Novus, 2002) e *Italian Shoes* (em particular, “As Imagens mutantes”, “As Imagens da literatura” e “A moda da literatura”) (Vendaval, 2005). O texto conheceu uma primeira difusão no número *Envolvimento e Clímax* da revista virtual *Do Entre das Artes* (2007).