

O problema da aparição nas imagens: da imagem idolátrica à imagem técnica

Jorge Leandro Rosa¹

Propomo-nos discutir a palavra *imago* (adoptando-a, aqui, na sua forma feminina), que, conjuntamente com o plural *imagines*, forma etimologicamente a “imagem” em português. Resumidamente, e com vista a uma fenomenologia da imagem que suspenda as categorias modernas que se ancoram resistentemente nesta enquanto *topoi* da metafísica, propomo-nos estabelecer um campo próprio à indagação da *imago*. Não teremos mais espaço do que aquele necessário para um excuro histórico do termo e da sua significação no mundo antigo. A este foi longamente atribuído o prestígio ambíguo das formulações obscuras. Na verdade, o que nele procuramos é antes o espectro semântico do campo arcaico da imagem. Nele, torna-se possível passar de algo precisamente delimitado a algo que, ao invés, dissolve os limites. As artes antigas da imagem encontram-se num período interessante da sua história. Já não sendo aladas por virtude da indecisão dos seus suportes, estão ainda no processo de uma floração muito particular e decisiva: a de um campo das figuras, um campo onde a figura se liberta da sua pulsão, da sua magia e da sua raiva, mas não é ainda puro produto de uma *mimesis* bem controlada e enquadrada na sua cena.

Há uma *intensidade figurial* que está toda ela tendida para a imagem, que abre nela uma força inédita onde o domínio do icónico não está ainda refém da produção mimética por poder vibrar no espaço mesmo da sua aparição, a *khora*. Esta, sendo lugar de inscrição de tudo o que se marca no mundo, só pode sê-lo «na condição de permanecer inacessível, impassível, amorfo e sempre virgem» (Derrida, 1993:52). A imagem, na sua geração, não tem o cheiro do leite materno, do seu sangue genésico. A sua matriz faz-se ausente e, contudo, é nela que aquilo que é ausente aparece marcado. Há na imagem uma relação com a presença daquele que está morto, antiquíssima, mas será preciso interrogar a sua lei sexual, o desejo paradoxal que se gera no luto, o desejo fúnebre que faz figuras que não geram, sendo, contudo, figuras do geracional. Daí ser necessária uma precisão teórica: fenomenologicamente, a imagem é evento, o seu aparecer

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [jorgeleandro.rosa@gmail.com]

enquanto evento. Logo, o «acontecer», o «produzir» da imagem não são aqui entendidos em termos aristotélicos, como aquilo que aparece enquanto mudança. O aparecer não é, aqui, aquilo que, embora mudando pelas circunstâncias do aparecer, ainda assim permanece; não é aquilo que numa outra relação, num outro quadro, permanece no tempo.

A própria consideração do que está em jogo nas tecnologias da imagem exige que abandonemos a ideia de que as imagens são modificadas por acção de processos decorrentes do mundo, que seria o seu substrato inapelável. O mundo e a imagem formam-se em conjunto. Essa formação conjunta define o sentido do aparecer que aqui discutimos. Com a vinda da imagem (*imago*), produz-se uma transformação do mundo, não uma simples representação deste. Esta mudança é também uma transformação do regime do que aparece, uma espécie de «mudança sem que nada mude», como diria Bergson. A imagem faz com que algo passe de «nada» a «qualquer coisa», o que nos poderia levar a dizer que a sacralidade inerente da imagem reside precisamente no facto de ela não ser mudança de estado de algo que já está no mundo, mas antes formação no mundo daquilo que para este era «nada». Uma fenomenologia da imagem será, então, uma fenomenologia do que aparece como nada do mundo. Acrescentaríamos que uma fenomenologia da imagem contemporânea será também a passagem da produtividade do mundo para a produtividade das imagens. Uma produtividade fenomenologicamente ainda por descrever, e da qual apenas encontramos paralelos culturalmente estabelecidos na cultura da imagem pagã.

O problema do antropomorfismo da imagem aparece já em Heródoto quando este, no livro I das *Histórias*, afirma que os Persas, não construindo nem templo nem estátua dos seus deuses, manifestam uma relação com os deuses estranha àquela dos gregos, já que não os representam. Os gregos, pelo contrário e segundo as suas próprias palavras, «acreditam que os deuses têm a mesma natureza dos humanos». Todos conhecemos sumariamente a história da representação do corpo na arte grega, pelo que estamos em condições de aprovar a similitude formal que os deuses e os humanos aí parecem ter em comum. Estariam os gregos mais próximos dos seus deuses? O que significa o fabrico de um deus nas condições culturais do mundo grego, lugar aparente da invenção da imagem artística do corpo? A história imagética do corpo na Grécia não é, em nossa opinião, a história do encontro do corpo dos homens. Trata-se antes da fabricação de um corpo para os deuses ou para aqueles que se aproximam deles, os heróis.

Na verdade, a história antiga da representação do corpo é a história da corporeidade divina. Os homens são aí seres carnais, não seres corpóreos.

Quer dizer, ainda não largaram a carne e ainda não adquiriram um corpo. Só pelos deuses se pode adquirir um corpo que tenha, simultaneamente, a força de ser imagem. À imagem desses corpos corresponde uma força proto-plástica. A imagem grega é, antes do mais, corpo, não porque este seja um «tema» privilegiado da arte grega, mas porque a natureza da imagem é, precisamente, devir corpo. Devir corpo capaz de violência. Só um deus sem imagem poderia abster-se de violência. A imagem não será, então, coisa formal. O que é decisivo nela não tem uma natureza formal, nem mesmo enquanto forma obscura, deus obscuro. O que faz a imagem é a distinção que ela traz, a sacralidade que lhe é inerente (como lembrou Jean-Luc Nancy, «a imagem é sempre sagrada», mesmo, e particularmente, nas sociedades pós-cristãs e hiper-tecnológicas como as nossas). A imagem, sendo sagrada, será necessariamente evocação do distinto, assumpção de uma lonjura que lhe é tanto mais própria quanto ela aparece aqui, diante de mim, num ecrã. E as imagens olham-nos a partir desse desdobramento, como no-lo lembram as pequenas câmaras que brotam em todos os dispositivos contemporâneos. O que brota são os mil olhos das imagens. Corpo revestido de olhos: assim poderemos definir uma imagem antropomórfica.

Enquanto fomos cristãos (ou herdeiros metafísicos do Cristianismo), acreditávamos que as imagens podiam ter uma utilidade cognitiva, heurística ou simplesmente sensorial. Contudo uma fenomenologia da imagem contemporânea, interactiva e autonomizada, leva-nos claramente a refazer um percurso na história, em direcção ao mundo pagão greco-romano. Aí, a potência estigmatizante da *imago* não admite um discurso que não se perca nela, na sua força e na sua estranheza. Fabricado como imagem, o corpo deixa de pertencer aos homens. Toda a cultura visual antiga (e contemporânea) do corpo assenta no resvalar constante deste para o domínio da sua estranheza imagética. Querer apropriar-se do corpo através da imagem convoca-o a uma espécie de deflagração interior porque é próprio da crueldade da imagem apoderar-se dos corpos a partir de dentro, escavando-os até que haja apenas uma casca, um resto, que seria a plenitude possessiva e mundana da imagem.

Julgamos que esse é um dos equívocos mais persistentes na nossa percepção da história da imagem. As imagens antropomórficas dos gregos, não são uma representação do deus, mas algo que o distingue de nós ao fazê-lo à nossa imagem. E «fazê-lo à nossa imagem» não é uma confirmação ontológica do humano, mas apenas a sinalização do que há de vazio e negativo na morfologia humana. Isto porque o homem é imagem daquilo que não tem imagem. É por isso que a cultura judaico-cristã condenou as imagens, fazendo-as, na ausência da verbalização, sinal da idolatria, quer

dizer, da suposição de uma imagem que fosse já corpo divino. O mundo pagão, pelo contrário, percebeu que fazer de algo imagem, dar a ver o deus como imagem, não o representa nem o apresenta, quer dizer, não no-lo dá nem sensível, nem inteligivelmente, mas torna-o refém do irrepresentável que a imagem convoca. Assim, parece que os gregos sabiam que representar algo como imagem era dar a vê-lo enquanto ente presencialmente inatingível. É a presença, enquanto *imago*, do deus, que assinala a sua ausência enquanto sujeito. Ausente enquanto sujeito da sua imagem, o deus é afirmado na pura intensidade da imagem, na força daquilo que, porque não se desdobra em carne e corpo como o humano, não pode descolar-se da imagem que lhe é atribuída. Como disse Nancy, «a *mimesis* encerra uma *methexis*», um contágio dos entes que estavam instalados na sua distância mimética. Aquilo que a imagem é não pode ser apropriado pela representação significativa própria da linguagem. A imagem é sagrada porque é sempre a violência indescritível do que não pode desdobrar-se em coisa, presença e sujeito. A contracção de tudo isso é a imagem. Isso explica, talvez, a aparente puerilidade da *imago* na sociedade romana: essa supostamente ingénua mímica com os deuses mostrava, afinal, que fazer uma imagem por qualquer meio (com o próprio corpo, pelo fabrico de materiais, pelo gesto, pelo ritual) era, não representar o deus, mas possibilitar-lhe uma estadia no mundo. Daí que o sacerdote designado como *flamen* tenha sido descrito por Plutarco como um ídolo. A *imago* é idolátrica, no sentido profundo do termo: *ela não é imagem do corpo, mas é antes uma das suas partes*.

Na sua origem ritual, a *imago* é a máscara de cera usada no cerimonial do *funus imaginarium*, quer dizer, no funeral imaginário que se seguia ao *funus publicum* do imperador. Esta máscara, que não é um símbolo mas um corpo efectivo, vai agonizar sete dias e será queimada após o *funus imaginarium*. Ao ser queimada na pira altamente inflamável, a cera desaparece totalmente. Ao contrário do *funus publicum*, onde os ossa são depois recolhidos e sepultados ritualmente, aqui não há resto impuro a purificar no *sepulcrum*: a *imago* é um corpo que é inteiramente consumido. É isso que faz dele imagem: o inseparável liame entre a presença e a coisa não se desfaz tal como acontece à carne do imperador. Se a morte do imperador desagrega o sujeito, a coisa e a sua presença, o segundo funeral afirma a sua *imago*, quer dizer, o nó imagético do sujeito e da presença que desaparecem com a coisa. Um tal funeral imaginário assegura que nasce aí um novo deus. Este só poderia nascer pelo poder da imagem.

Esta densidade da *imago* vai manifestar-se de outros modos. Em Roma, as figuras de culto, a figura do deus, dos deuses e deusas, atravessam a Cidade eterna: como já vimos, um *flamen* era um sacerdote que na religião

da Roma Antiga se consagrava ao culto de uma divindade. Em situações ocasionais, os *flâmines* poderiam participar no culto de outras divindades. No período da República existiam 15 *flâmines*. Na época do Império, e em resultado do culto imperial, surgiram novos *flâmines* que se dedicavam ao culto de um imperador. Os *flâmines* eram sacerdotes com um estatuto particular, já que não eram propriamente mediadores da divindade, mas moviam-se com o próprio deus e a sua existência, que continuava a ser a de um cidadão, passava a ser também a existência do deus. Os *flâmines* são imagens às quais é admitida uma cidadania precária. O cidadão que a acolhe coloca-se na linha que separa as coisas deste mundo e as do outro.

O *flamen* nunca era a encarnação do deus: embora da sua posição decorresse um privilégio, esta era também afectada por inúmeros interditos: alguns não poderiam fazer juramentos, outros usar anéis com pedras, tocar em fermento, em pão fermentado, em farinha, num cavalo ou num morto. Especificamente, o *flamen dialis* (*flamen* de Júpiter) não podia ausentar-se da cidade durante mais de um dia e não poderia nunca dormir mais do que três dias fora da sua cama.

Nem mediador nem possuído pelo deus, o *flamen*, ao passar pela cidade, e em qualquer ocasião ou gesto, mostrava o *outro* que ele também era. Ao passar, o *flamen* abria o espaço daquele que ali aparecia na sua ausência: o deus. É este o aspecto que queremos sublinhar: que o *flamen* nos remete para algo da ordem da *imago*, algo não separado da sua dimensão visual, mas decididamente para além desta. Inserido na vida quotidiana, mas trazendo a esta um elemento de estranheza, a *imago* que os *flâmines* transportam afrontava tanto o mundo dos vivos quanto o dos mortos. Ele era uma interrupção da vida mas também da morte. Por onde passava, decorria aí o feriado do deus. Ao habitar a cidade, o *flamen* abre o tempo.

O *flamen* é figura do deus sem ser seu corpo. Ele é imagem esculpida, estátua do deus, ídolo que requer a necessária idolatria (e sem que a palavra tenha aqui a carga pejorativa que o Judaísmo e o Cristianismo lhe deram). Um ídolo é uma forma integrada e autónoma, uma imagem que reivindica a sua autonomia, sempre disruptiva e a prazo. Nesta perspectiva, a *imago* aproxima-nos de uma relação idolátrica com a imagem, recusando a imagem enquanto tal, no seu sentido de «representação». O ídolo, sendo um deus fabricado, é central para essa indústria antiquíssima que coloca as divindades entre nós pelo preço do seu fabrico. Como nos parece claro, as chamadas «novas imagens tecnológicas» são, precisamente, a irrupção de uma força idolátrica no nosso tempo.

Por exemplo, a idolatria é interactiva, forma redes e tende a ocupar o espaço social e a desfazer o espaço público, o que escandalizava já os filósofos antigos. Estes sacerdotes são algo mais do que imitadores de está-

tuas, eles são verdadeiras figuras interactivas que vêm ao espaço-tempo quotidiano, mas não pertencendo às coordenadas deste. Progressivamente, dá-se uma verdadeira pandemia das *imagines* na sociedade romana, agir como um deus ou em diálogo com o deus já não é privilégio do patricio que é revestido da dignidade do *flamen*. O cristão Octávio indigna-se com os ídolos de bronze e de prata: «Talvez me digam que a madeira, a pedra ou a prata não são ainda um deus. Mas quando é que este nasce? Vejam-no correr, forjar, esculpir: não é ainda um deus. Vejam-no agora consagrar, implorar; passou enfim a ser um deus no momento em que um homem o quis como tal e desse modo o dedicou». Na verdade, estas palavras revelam bem que não se trata aqui de um problema no sentido corrente da idolatria, mas de algo mais denso que, partindo dessas imagens esculpidas, passa a animar os corpos carnis dos cidadãos. Estas figuras bizarras, mesmo para uma cidade ainda maioritariamente pagã, multiplicam-se em Roma nos séculos II e III. Homens e mulheres que preferem dialogar por entre as estátuas que enchem o Capitólio, que se sentem próximas destas e que animam a partir delas, pela sua própria interacção, uma corporeidade dos ídolos que abandona os pedestais. Aos ritos oficiais juntam-se ritos populares que horrorizam o velho Séneca: alguns relatam a Júpiter os nomes e as identidades dos que vão chegando, fazem relatos detalhados, dizem as horas à estátua. Há quem dê banho ao ídolo, quem o perfume. Perfuma-se uma estátua «em efígie», não aspergindo a própria pedra, mas fazendo com as mãos os gestos da aspersão, da fricção. As mãos vazias dos idólatras tocam os corpos *in imago*, na sua imagem, não na própria estátua. Grupos de mulheres agitam-se no vazio em torno da cabeleira de Juno ou de Minerva. Parecem mímicas de loucos, mas são o estado de comunidade de um povo com os seus deuses. São a comunidade imagética por excelência.

A *imago* abre redes, desdobra o acontecer virtual. *Imago* é aqui sinónimo de consagração, «fazer sagrado». Ora, esta consagração significa o reconhecimento de uma cisão que aí se torna operativa: a imagem é presença e marcação da distância. A imagem é a força da distinção, aquilo que exige, como declara Marie-Jose Mondzain, «um vazio no coração da própria visibilidade».

A imagem é um espaço de contaminação do ausente. Enquanto tal, a imagem não é aquilo que vem dar testemunho das coisas reais, que seriam legítimas ao mundo, sendo a sua legitimidade decorrente desse testemunho e sendo uma tal legitimidade passaporte da imagem para o mundo. Apesar disso, o pensamento sobre a imagem encontra-se quase todo construído em torno da pureza desse testemunho. Às imagens técnicas, as imagens geradas pelos dispositivos e pelas suas redes, estamos a

colocar as mesmas exigências, como se agora o mundo fosse um processo sustentado por redes informacionais. Corremos o risco de voltar a colocar a imagem no papel da testemunha imparcial dos entes pós-humanos que a solicitem. Ora, a solicitude da imagem é instável e vertiginosa. Ela serve-se da tripla solicitude mimética retrato-restituição-modelo como se tal bastasse para a fazer lugar da aparição de um sentido. O conceito moderno de imagem baseia-se, precisamente, na ideia de que, através dela, o ausente se faz presença e o desconhecido se torna conhecido ou, mais precisamente, fonte de um conhecimento puro.

Tal é esquecer que a imagem não é apenas aquilo que se liga ao ausente, mas é antes a portadora desse ausente. A imagem não faz presente o que está ausente pela simples razão que ela depende do ausente. Nesse sentido, a solicitude mimética da imagem é apenas uma das normas políticas da admissão das imagens entre nós. Não há imagens, há apenas «actos de imagem», existem apenas situações que seriam linguisticamente transitivas (falta-nos o verbo de imagem) e não substantivas.

A *imago* é a máscara do ausente, do morto. Não é o seu retrato (um retrato preserva-se), não o evoca, não o simboliza. O ausente não se torna mais presente pela mediação da imagem, mas somos nós, presentes porque vivos, que somos levados à ausência com que ela contamina este mundo. A imagem provoca, se assim o podemos dizer, «actos de ausência». Os actos de ausência podem povoar uma cidade, como na Roma do século III, na iminência de um Império convertido. As imagens técnicas, quando libertadas do peso do testemunho de verdade, reencontram essa cidade de ausentes, de uma quase cidadania do ausente que o neoplatonismo, aliado ao Cristianismo, virá a erradicar, recentrando a imagem no Cristo Pantocrator. Quer dizer, voltando a colocar a imagem no lugar teológico daquilo que, encarnado no mundo, mostra a sua origem transcendente.

A *imago* é um processo, não de unidade, mas de exposição de fragmentos dos mortos. Nesse sentido, a impureza da imagem assusta porque ela nunca pode ser simples testemunho do horror, mas fá-lo participante ausente deste mundo, e, portanto, indomesticável e sem remissão. Foi isso que assustou os historiadores que condenaram as imagens fotográficas realizadas pelos *SonderKommando* em Auschwitz. Esses homens, que limpavam as câmaras de gás e queimavam os corpos, eram testemunhalmente insustentáveis e as suas imagens, cheias de sombras e árvores, lugares vazios do próprio testemunho.

Num certo sentido, os dispositivos da imagem técnica estão condenados a produzir um tal tipo de imagem: sem enquadramento, abrigadas no próprio pórtico do ausente, o que nelas aparece é a própria inadequação da imagem à ideia. A qualidade de imagem é a qualidade do irreconhecível.

Bibliografia

- Bailly, J.-C. (2005) *Le Champ mimétique*, Paris : Seuil.
- Bonfant, A. (1995) *L'Expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Paris : Puf.
- Derrida, J. (1993) *Khôra*, Paris : Galilée.
- Hadot, P. (2004) *Le Voile d'Isis*, Paris : Gallimard.
- Mondzain, M.-J. (1996) *Image, icône, économie*, Paris : Seuil.
- Nancy, J.-L. (1990) *Une Pensée finie*, Paris : Galilée.
- Nancy, J.-L. (2000) *Le Regard du portrait*, Paris : Galilée.
- Nancy, J.-L. (2003) *Au Fond des images*, Paris : Galilée.
- Richir, M. (1998) *La Naissance des dieux*, Paris : Hachette.