

## O DEVIR-ONÍRICO DA IMAGEM – TEXTO PARA “LEAL SOUVENIR”, DE JAN VAN EYCK

### THE DREAM-BECOMING OF THE IMAGE – ON JAN VAN EYCK’S “LEAL SOUVENIR”

### EL DEVENIR ONÍRICO DE LA IMAGEN – SOBRE “LEAL SOUVENIR”, DE JAN VAN EYCK

Paulo Nogueira<sup>1</sup> 0000-0002-0584-1963

<sup>1</sup> Universidade do Porto – Porto, Portugal; [pnogueira@fpce.up.pt](mailto:pnogueira@fpce.up.pt)

#### RESUMO:

O presente ensaio resulta de uma meditação em torno da imagem *Retrato de um homem (Leal Souvenir)*, pintada por Jan van Eyck em 1432, partindo daquilo que Quignard (2022) sugere como “a imagem que falta”. Ao longo de três andamentos, numa interseção com outras vozes, o que proponho com este texto é interrogar a relação de imanência entre desejo e ausência, do ponto de vista de um ato de sentir, pensar e agir da imagem, cujo movimento eu designo por devir-onírico. Tal devir ressurgue no ensaio como um ato de vida-escrita, não só conectado com um dos objetos figurativos do quadro de van Eyck, mas sobretudo com uma pulsão de ver o ausente produzido na imagem.

**Palavras-chave:** devir-onírico; ato da imagem; vida-escrita; ausente.

#### ABSTRACT:

This essay reflects on Jan van Eyck’s *Portrait of a Man* (“Leal Souvenir”, 1432), drawing on what Quignard (2022) calls “the missing image”. Across three movements, in dialogue with other voices, it examines the immanent relation between desire and absence, from the perspective of an image that senses, thinks, and acts, embodied in a movement which I designate dream-becoming. This becoming reappears as an act of *zoo-graphos* (life-writing), linked not only to a figurative element in the painting but, above all, to a drive to see the absent produced within the image.

**Keywords:** dream-becoming; act of the image; (*zoo-graphos*) life-writing; the absent.

#### RESUMEN:

El presente ensayo surge de una meditación en torno a la imagen *Retrato de un hombre* (“Leal Souvenir”), pintada por Jan van Eyck en 1432, partiendo de lo que Quignard (2022) sugiere como “la imagen que falta”. A lo largo de tres movimientos, en una intersección con otras voces, lo que propongo con este texto es interrogar la relación de imanencia entre deseo y ausencia, desde el punto de vista de un acto de sentir, pensar y actuar de la imagen, cuyo movimiento designo como devenir-onírico. Tal devenir resurge en el ensayo como un acto de vida-escritura, no solo conectado con uno de los objetos figurativos del cuadro de van Eyck, sino, sobre todo, con un impulso por ver lo ausente producido en la imagen.

**Palabras clave:** devenir-onírico; acto de la imagen; vida-escritura; ausente.

“Só me interesso pelos quadros que me interessam.”  
Daniel Arasse, *Histórias de Pinturas*

## O sonho não é uma frase

É referindo-se às palavras de Cícero, extraídas de uma passagem das *Tusculanas*, que o escritor francês Pascal Quignard define, quanto a mim, uma ontologia radical da imagem e da sua potência. Tal ontologia surge invariavelmente conectada com o sentido que Cícero atribui ao desejo, e que Quignard (2022, p. 86) traduz da seguinte maneira: “desejo é a libido de ver alguém que não está presente”. A inseparabilidade que Quignard (2022) nota entre desejo e ausência, tendo por base a sua experiência de leitura de três frescos da pintura antiga, atravessa toda a escrita do ensaio *Sobre a imagem que falta aos nossos dias*, do qual aquelas palavras iniciais foram retiradas. Para Quignard (2022, p. 83), em todas as imagens há sempre uma imagem que falta, e tal deve-se ao desejo de querermos tocar, com a ponta dos nossos dedos, “a imagem particular que falta numa imagem particular”. A palavra latina *desiderium*, dentro dessa lógica da ausência do ausente, expressa precisamente a ideia de um por vir – em francês ela quererá dizer *souvenir* (memória) –, é uma palavra que remete àquilo que ainda vai mostrar-se, ao mesmo tempo como possibilidade e perda. “A arte procura alguma coisa que não está lá”, diz-nos, o que pode significar que o desejo, desse ponto de vista, constitui-se na vontade de um “ver ausente” (Quignard, 2022, p. 87). A imagem que falta torna-se, portanto, num desejo de ver o ausente, antecipando e imaginando a sua morte. Essas considerações de Quignard (2022) são feitas no contexto do mito da origem do desenho, aquele que nos conta que a filha de Butades, diante do jovem que ela ama, decide desviar o olhar do namorado que vai para a guerra. Ela inclina-se antes por cima da sua cabeça, de modo a desenhar a linha que, a carvão, traça o contorno da sua sombra, iluminada pela chama refletida na parede. Confrontamo-nos, assim sendo, com uma imagem cujo limiar não é senão o resto do «eu» que já não está presente. A imaginação, nesse caso, uma vez que falamos de uma ação que antecede a intuição, apresenta-se-nos como uma negatividade, tanto do «eu» como da sua inquietude. O nosso olhar é inquieto, ele torna-se *ordem* justamente como multiplicidade estabilizada, aí onde as coisas só aparecerem para desaparecerem. Então, diz-nos Quignard (2022), o pintor é o *zoo-graphos*, ele mostra-nos a ação apenas a ponto de suceder, jamais a cena acabada. Na verdade, eles, os pintores, são aquelas pessoas que «sonham», aspiram a qualquer coisa que não está ordenada, nem sequer narrada, a coisa é não-linguística. Trata-se, assim, de entrevermos dois mundos distintos nessa ontologia radical da imagem: aquele que advém dos relatos da história, supondo um final que, expirado, teve e permite começar uma narrativa; e outro, gerado pela força de

existir das imagens, cuja biologia pertence ao mundo vivo da potência e da premonição de um evento, mas cujo plano, fora do âmbito da genealogia, não será nunca, e meramente, de tipo biográfico. Ora, façamos um breve intervalo e perguntemos: o que sucede nesse instante inaugural de uma vida-escrita (*zoo-graphos*) das imagens, cuja temporalidade ocorre à margem do domínio da língua e da sua representação? Ou, de forma sucinta, o que ocorre nesse “puro nada”, diria Maia (2025), antes de atribuímos significado às imagens?

Sabemos, pelo menos desde Lascaux, que as imagens se encontram inscritas em sistemas sociais complexos, e que a sua vida, como fenómeno humano, sobrevive entre uma presença entendida como reflexo, e uma ação concebida como dispositivo que ao mesmo tempo ativa e desfaz o seu poder de intervenção, ou seja, a sua performance. É precisamente à custa dessa ambiguidade constituinte que toda a imagem é baseada num desejo, cuja *archè* deriva não só de mecanismos psíquicos pulsionais, mas sobretudo de uma matriz, também ela instituinte, cuja sensorialidade, física e material, produz um efeito de presença. Uma tal ambiguidade é o que nos permite sustentar que a imagem, como coisa em-si, não é iconográfica no sentido em que possui significados intrínsecos que a estabilizem, mas tal não quer dizer que as imagens não se prestem a uma iconologia estrutural. A sua natureza, porém, é outra, é a uma presentificação do ausente que nos dirigimos. Belting (2014), a propósito, dirá que a imagem é a representação mental do arquétipo. E, como um encadeamento de evocações, sublinha ainda que:

Qualquer antropologia da imagem depressa constatará que as imagens evocam e conjuram continuamente diferentes e novas imagens, porque as imagens são apenas respostas contingentes e, assim, desajustadas das necessidades das gerações sucessivas. Por isso, após cumprida a sua função, cada imagem induz uma nova. Mas, no fundo, não é evidente o que possa ser uma nova imagem, uma vez que qualquer imagem antiga já foi nova (Belting, 2014, p. 71-72).

Banhado por uma atmosfera noturna, o problema das “respostas contingentes” das imagens, colocado por Belting (2014), leva-nos a retomar Quignard (2022) e a imagem ausente aludida no início. É o “instante antes” e o seu gerúndio que, para Quignard (2022), faz emergir um ato de aproximação às imagens – aquilo que vemos é sempre um corpo caindo, um rosto voltando-se, uma mão levantando-se. E se nunca chega a haver uma imagem nova, como propõe Belting (2014), tal parece indiciar que o que em nós persiste não é senão aquilo que Agamben (2017) chamaria “potência destituente”, isto é, um desejo de não vermos o real, embora, para Quignard (2022), seja justamente essa a motivação que faz ver a imagem. Sejamos todos então, por breves momentos, psicanalistas e admitamos que a erótica do nosso pensamento, toda ela,

da mais libidinal à mais tanatológica, encontra-se projetada numa rocha. Uma tal projeção é o sonho onde tudo ressurge. Contudo, tenhamos também em conta a vigilância, e de como ela pode, moralmente comprometida, capturar-nos o pensamento que fazemos das imagens. Adverte Quignard (2022, p. 94): “Não se pode compreender uma pintura se não se conhecer a língua do pintor”, referindo-se novamente aos frescos antigos. No entanto, para nos relacionarmos com as imagens que, desordenadamente, se sobrepõem no nosso psiquismo, a ação vigilante que o rege precisa transformar-se num *devoir-onírico*. Como tal, deixamos de ser a sentinela para passarmos a falar a língua dos sonhadores, mediados pelo corpo que somos. É de novo Belting (2014, p. 36-37) quem o diz, “através das suas incontáveis transformações, a produção de imagens exprime ainda cambiantes na experiência do corpo, pelo que a história cultural da imagem se espelha numa análoga história cultural do corpo”.

Prefiramos, desse modo então, uma esquizoanálise, interrogando-nos sobre um devir da imagem num corpo cuja língua é o sonho. Uma tal língua ressurge em nós, mas não como um instrumento de uso, ou um comando. Veremos o que falta nas imagens é justamente a *poiesis* ilusória e, diria mesmo, a sua alucinação desejante. É isto que a mim me importa. A imagem, portanto, consagra a possibilidade para que um delírio aconteça num corpo, cujos segmentos – materialidades, gestos, perspectivas – convergem para a sua permanente transfiguração. Ora, é nessa acepção deleuziana que eu também vejo a aventura do involuntário que é a imagem do (meu) pensamento, coagido, por certo, mas nascido e suscitado por “arrombamento, do furtivo do mundo” (Deleuze, 2000, p. 240). Como tal, o devir-onírico da imagem defronta-nos com o fluxo infinito das imagens que nos afetam. São dessas intensidades e poderes de ausência que o desejo se constitui num objeto de privação, mas que imagina pôr-em-imagem a memória e esse trabalho da arte, cuja proposta, voltando a Maia (2025, p. 10), consiste em “ver o fundo de um outro olhar, e, mais exactamente, ser visto por um ausente”. Abandonemos, então, Freud. Porque o sonho, fazendo-se de uma precariedade que nos excede, será sempre uma impressão negativa e, além disso, inapreensível pela interpretação, mesmo quando nos referimos à sua latência. Não há, por isso, uma patologia da imagem; apenas os seus sintomas. Abracemos, ao invés, a imagem de um “corpo sem órgãos”, diria Antonin Artaud, esse “voar em pedaços” em cujo sonho o seu delírio nunca se dava por terminado. A imagem que falta não é senão a imagem que também se constitui num testemunho e numa adivinhação, aquele «grito» dado por Artaud. Como tal, ela ecoa numa “máquina desejante”, voltando ao Anti-Édipo, mas perante a qual *quem vê* perguntar-se-á como e com que desejos ela se produz – máquina religiosa, máquina de guerra, máquina de amor, máquina sagrada, máquina de morte etc., a imagem é ativada ao

mesmo tempo como fantasma e agenciamento (Deleuze; Guattari, 2004). Será então mais justo falarmos de um devir-maquínico da imagem, cujo afeto – esse arranjo de corpos – não é senão uma produção cuja rede se estende desde a magia até à mais racional representação do mundo. A questão, portanto, é desejar sabermos como é que a imagem se relaciona como um devir imanente, não como discurso.

O agenciamento maquínico e intermediário, esse arrastamento erótico no qual as imagens desde sempre se sustentaram, está, do ponto de vista de uma antropologia da arte, na base do poder de fascinação exercido por aquilo que Gell (2005) designou por “tecnologia do encanto”. Se atrás nos referimos à inseparabilidade entre desejo e ausência, importa-nos agora a sua cisão, isto é, uma conceção da imagem capaz de romper com o desejo estético da *ergon* e a sua sacralização. Por conseguinte, a inseparabilidade de segundo grau à qual me refiro inscreve a imagem ao mesmo tempo num poder de fascinação (um ver de forma encantada) e num sistema tecnológico do encanto (um ver hipnótico). Ambos, ou uma tal inerência, é o que permite Gell (2005, p. 45) considerar que

[...] a arte é orientada na direção da produção das consequências sociais que decorrem da produção [dos] objetos. O poder dos objetos de arte provém dos processos técnicos que eles personificam objetivamente. A *tecnologia do encanto* é fundada no *encanto da tecnologia*. O encanto da tecnologia é o poder que os processos técnicos têm de lançar uma fascinação sobre nós, de modo que vemos o mundo real de forma encantada.

A verdade é que a estética, para Gell (2005), apenas aparece a serviço de um olhar ligado às propriedades específicas do objeto de arte, não à sua mensagem simbólica. Como tal, a partir do momento que consentimos que o esteticismo dos objetos, mesmo aquele de natureza técnica, se torne no padrão definidor de uma cultura, passamos a obedecer a uma autoridade cuja atitude, apesar de contrária, diria Gell (2005, p. 44), “aos nossos mais estimados sentimentos”, continuará refém de um espírito filistino. E, todavia, a arte corresponderá sempre a uma afinidade técnica; o protótipo materializa-se e ganha vida por causa do seu suporte técnico, cuja natureza é não só mitológica (veja-se a explanação de Stoichita (2014) sobre o “simulacro” e o “corpo tátil” em *O efeito Pigmalião*), mas, acima de tudo, uma natureza que produz um encantamento mágico. Nesse sentido, acrescentaria que um tal encantamento é um poder que leva mais além o encanto das atividades técnicas dos objetos, o qual sobrevém no trânsito coletivo de uma imaginativa onírica, profundamente mágica e em *continuum*, diante das imagens. Será sobretudo o processo de onde resultam o objeto de arte e as suas formações mágicas, e não tanto o objeto de arte em si, que, em conjunto, marcam o devir-onírico de uma

imagem sobre a imagem que falta. O efeito de um tal devir provém certamente do encanto da técnica inscrito na imagem que desejamos tocar. Tal efeito de afeto aparece em nós vindo dos processos simbólicos que os objetos de arte provocam em quem os vê. É o desejo de os possuímos, ao mesmo tempo de uma forma intelectual, corpórea e material, que define em nós a eficácia relacional da magia e da ação onírica que ela produz. Então, desse ponto de vista, a magia não é oposta ao conhecimento, ela habita a atividade técnica da arte como uma sombra. Essa é a agência da arte que eu vejo surgir a partir de Alfred Gell, aquela que, fazendo da incerteza um aliado do saber e, especialmente, privando o espetador da sua razão, influi nos poderes de percepção dos objetos, dotando-os de uma magia com capacidade para fazer e interceder o *outro*, e cujas consequências, simbólicas e ocultas, transformam ainda a nossa capacidade de compreender o sentido e os valores concedidos aos objetos artísticos. A postura mágica, portanto, se a considerarmos um desiderato da incerteza, então ela constitui-se também num “subproduto da busca racional dos objetos técnicos, usando meios técnicos” (Gell, 2005, p. 58). Assim sendo, para Gell (2005), há uma interpenetração entre os elementos técnicos dos objetos e os seus produtos, do mesmo modo que a ligação entre magia e arte define e produz uma agência. Em suma, a relação entre tecnologia, encanto e magia não é senão uma relação primordial que interfere nas relações sociais e, principalmente, nas diferentes posições que as imagens podem possuir à luz dos seus efeitos em determinados tempo e idade e no contexto das sociedades que as projetam. Ora, será partindo dessa ontologia relacional da imagem, mas profundamente onírica e enigmática, que, na secção seguinte, retomarei a “emboscada no visível”, regressando aos termos de Pascal Quignard, e que falta à imagem produzida por Jan van Eyck, no século XV, comumente conhecida por *Leal Souvenir*.

## O ato da imagem

Já em Bruges, em 1432, quando Jan van Eyck terminou de pintar “Retrato de um homem” (*Leal Souvenir*), numa outra cidade da Europa vivia-se o êxtase de uma invenção. É nesses termos que Arasse (2016) se refere à descoberta de uma estrutura de organização da representação – a perspectiva linear – através da qual Florença amplifica as coordenadas de um “mundo tornado forma”. “Quando ouvimos dizer que os italianos descobriram a perspectiva”, diz-nos, “isso subentende que ela já existia. Não, é uma invenção”, continua Arasse (2016, p. 52), “um sistema de representação perfeitamente arbitrário que foi inventado por toda uma sociedade durante quase um século e não por um só indivíduo”. O “bom senso” com o qual, quase dois séculos depois, Descartes qualifica a razão e a boa vontade do Método estaria já

antecipadamente em circulação numa época profundamente marcada por viragens de paradigma. Tais viragens verificar-se-iam sobretudo no nível de uma ciência considerada moderna e positiva, mas todas elas convergentes para uma concepção de *renascimento* baseada na matematização das imagens. O binómio Masaccio-Alberti, no contexto florentino do século XV, dará corpo a um dispositivo também ele de discursividade e representação das imagens, cuja perspectiva, sem deixar de ser uma forma simbólica, passa a fundar-se em operações intelectuais centralizadas. Tal forma, constituindo-se num símbolo de triunfo do humanismo europeu, o que ela consegue superar são sobretudo as superstições de uma mentalidade própria de um *ancient régime*, por via da qual o gesto de pintar, suportado num princípio moral, dará cobertura a coisas como *dignitas*, *sobrietas* e *res publica*, todas elas patrocinadas pelos Médici, e a serviço de uma toscanidade política. A perspectiva não é senão o fruto da construção de um lugar antropocêntrico e, sobretudo, de uma ideia de História, produto de um pensamento racional sobre as imagens e da suposta imobilidade focal do olhar de quem as vê. Ora, um tal excesso de racionalidade é o que nos possibilita falar de um cartesianismo metafísico inerente à perspectiva, muito antes de o próprio Descartes se ter dedicado a essa *Busca da verdade pela luz natural*, de resto, título de um dos seus últimos escritos. Arasse (2016, p. 58-59) diz-nos mesmo que a “perspetiva matemática é a forma simbólica”,

[...] à qual está intimamente ligado o conceito de uma visão desteologizada do mundo. Mais concretamente, a perspectiva é a forma simbólica de um mundo de onde Deus se teria ausentado, e que se tornaria num mundo cartesiano, um mundo da matéria infinita. As linhas de fuga de uma perspectiva são paralelas e na realidade só se juntam no infinito, o ponto de fuga está por isso no infinito.

Todavia, e mais à frente Arasse (2016) adverte, não podemos esquecer que essa concepção do infinito reflete a herança aristotélica de Alberti, autor do Tratado *De Pictura* (1435), querendo com isso dizer que o ponto de fuga onde se juntam as linhas da perspectiva é, na verdade, um ponto linear e central, o espaço “fechado e feito da soma dos seus lugares” (Arasse, 2016, p. 59). Com efeito, a uma tal noção de perspectiva ficará desde logo associado um ideal de progresso civilizacional, fixado agora num sítio e num tempo determinados. É a vontade de dominar sobre as forças de uma natureza-máquina que toma lugar a partir de Florença. E, para tal, a aliança entre razão, técnica e ciência instrumental será o anel que dará vazão a uma mitologia renascentista entendida como uma operação intelectual de sucesso, para a qual, agindo da mesma maneira sobre o cientista criador, o engenho do artista é, paralelamente, convocado a intervir. A perspectiva inventada em Florença difunde-se como uma forte narrativa de poder, ao mesmo tempo disciplinar e republicana, lançando luzes sobre uma

visão do mundo, ela própria construída de um ponto de vista comensurável e finito; é do espaço, e do seu poder jurídica e cartograficamente definido, que a perspectiva se impõe como regime mecânico de representação. Não será então por acaso que o desenho, compreendido agora como uma escola e academia próprias, passará a adquirir uma relevância singular que até hoje lhe reconhecemos. Assim sendo, foi para a instituição da cidade que essa ideia de perspectiva sempre caminhou. O domínio de um saber especializado, relacionado agora com o desenho e a perspectiva, começa, portanto, a afirmar-se, passando a ter uma voz e, sobretudo, um corpo materializado pelas disciplinas da pintura, escultura e arquitetura, e de que Donatello, Lorenzetti, Fra Angelico ou Brunelleschi foram, desde então, os seus fiéis exemplos e promotores.

Ora, perante uma tal hegemonia, eis, no entanto, o devir de uma perspectiva outra, não a partir da Toscana, mas da Flandres, e cuja natureza me interessa deslocar e nela meditar por breves momentos. É sobretudo um confronto entre perspectivas que em nós justifica esse deslocamento, porque, se a perspectiva florentina *faz aparecer* o real de modo inteiramente narrativo, admitamos, por outro lado, que aquela que emerge com Jan van Eyck traz consigo uma *epoché* particular, cuja potência vai residir num tempo que está em suspenso, perfurado. Falo do *Leal Souvenir* (Figura 1). Imaginemos, portanto, que é para o particular da imagem que falta que a perspectiva aí se dirige, como uma onda que se dilata, ou numa nuvem onde o quadro pousasse, antes mesmo de nela afundarmos o nosso olhar.

Figura 1 – Jan van Eyck, *Leal Souvenir*, 1432



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-portrait-of-a-man-leal-souvenir>

A imagem não é um texto, apesar da incisão que em nós se abre em razão do escopo que nos atinge. No entanto, ela também não é, ou tão-só, uma representação, ainda que o seja do ponto de vista de um ato que, de maneira automática e corpórea, interage conosco. A um tal movimento de interação Bredekamp (2015) vai referir-se como *Bildakt*, um conceito cujo sentido difere da ideia de agência. Segundo Bredekamp (2015, p. 13), há uma vitalidade na imagem que ultrapassa os mecanismos psíquicos da percepção, cujo pressuposto é o que lhe permite falar de uma “fenomenologia da imagem ativa”. O que se passa é que o nosso córtex correlaciona o que sentimos em face de uma imagem exatamente como se ela fosse um ator vivo, e cujo potencial figurativo reemerge em nós de forma incorporada. Há uma diversidade de fenômenos psíquicos, entre os quais, diria eu, a imaginativa onírica participa como um devir originário, cujas tensões, na relação com a vida da imagem, se associam num ato de movimento, pelo qual a imagem adquire uma natureza ativa e atual. É esse o momento do *Bildakt*, o golpe biológico da imagem sobre o tangível do nosso corpo, escapando ao aparelho preliminar da nossa interpretação. Por essa razão, as imagens, ao contrário do *logos*, serão sempre “mais do que a soma de diferentes perspectivas a elas dirigidas” (Bredekamp, 2015, p. 12). Como tal, para Bredekamp (2015), o “ato icônico” é um problema que se encontra em aberto, mas, segundo ele, pode tentar-se uma definição.

Ao contrário do ato linguístico, a problemática do ato icônico consiste em individuar a força que permite à imagem, na contemplação ou no toque, saltar de um estado de latência para a eficácia externa no âmbito do sentir, do pensar e do agir. Nestes termos, há que entender por ato icônico um efeito no plano do sentir, do pensamento e da ação, que dimana da força da imagem e da interação com quem a olha, toca e também escuta (Bredekamp, 2015, p. 34).

Interessa-me, portanto, entrar não só no esquematismo vivo e material da ação que constitui um tal ato, mas sobretudo num dispositivo de intimidade através do qual esse mesmo ato pode substituir-se numa “permuta recíproca de corpo e imagem” (Bredekamp, 2015, p. 35). Ora, deixamos para trás a psicanálise, declaramo-nos, aliás, por via deleuziana, anti-Freud; mas a tentação com a qual o presente texto se produz leva-nos a um desejar o desejável da imagem. E uma tal pulsão implica-nos numa psicanálise qualquer. Porque é talvez de uma luta, na sua face enlutada, de que aqui nos ocupamos, instantes antes de aquela onda que sentimos irradiar do quadro de van Eyck chegar ao seu fim. Troquemos então de voz pela de Lacan para nos referirmos a três lugares psíquicos fundamentais: o simbólico, o imaginário e o real. Ora, é precisamente no confronto com o real que o sujeito se constrói como clivagem, estranho a

qualquer dialética. Somos nós que resistimos a uma linguagem diversa do verdadeiro, lutando contra a sua dimensão simbólica, na medida em que é o encontro com o real que gera em nós angústia e trauma. Perante um tal real, é de uma ausência de palavras ou de categorias linguísticas que ficamos privados. Lacan, no Discurso de Roma de 1953, serve-se, aliás, de uma distinção entre “palavra plena” e “palavra vazia” para arriscar uma teoria do significante. Plena ou vazia, a palavra corta o discurso em duas metades, mas só a primeira será aquela que articula, apesar da separação intrínseca, a extensão simbólica da linguagem, sendo esta, portanto, mais rica em sentido e a segunda, em significado. Do ponto de vista da imagem, diríamos que a dimensão simbólica, e não tanto a imaginária, é aquela que, verdadeiramente, transforma o sentido da interação entre os efeitos do sentir, do pensar e do agir, tomando de volta o *Bildakt*. É Lacan quem sugere o desejo de um traço imanente no sujeito, traço esse que vai desencadear o seu processo constitutivo, mas que inscreve a fantasia num corpo e a repetição de si (o nosso saber) numa relação com *um outro*. O corpo, lugar de inscrição de si e da alteridade, traz a marca da linguagem, ele materializa o traço – do gozo, do prazer, do saber – enquanto repete o espaço necessário à formação da nossa própria subjetividade. A questão da repetição, apontada por Lacan, relaciona-se, portanto, com a procura da recuperação de um traço unitário, mas que sobre nós incide como uma fissura. Nesse sentido, é esse espaço em falta – “a ausência do ausente”, regressando aos termos de Pascal Quignard na secção anterior deste ensaio –, é justamente esse elemento em déficit nesse espaço, que nos conduz a procurar o que perdemos. Todavia, a repetição não será nunca a mesma: se sinaliza uma perda (ausência), a repetição constitui-se no próprio desejo de ver o que em nós se ausenta. Então, como uma janela, o que a imagem encarna é a nossa fratura, a resistência a um desejo de unidade, é nela que cada um de nós se vê defenestrar numa ficção. No entanto, uma tal resistência implica, todavia, uma referência ao real, e, por isso mesmo, como um reflexo, a palavra carrega o interdito, o impossível de imaginar. É esse o eventual nó que observo entre o ato da imagem e a palavra, na sua dimensão plena. Porque, se é a palavra vazia, isto é, o significado, que constitui a verdade, seria, no entanto, necessário, como acusou Lacan (1998), *dizer a própria palavra*. Contudo, um tal dizer constitui-se numa impossibilidade, uma vez que a palavra não pode nunca apreender-se a si mesma. A sua verdade, portanto, apenas pode exprimir-se de modo mítico e, diria agora eu, num permanente devir-onírico, tal como tenho vindo a propor.

## Palavras-sopro

É com base neste ponto nodal que não me interessa trazer para este ensaio uma lógica fundada num «eu» biográfico, seja a do *zoo-graphos* van Eyck, e da sua hesitação perante o que nos mostra, seja a do retrato ou de uma qualquer verdade acerca do homem retratado. Quando *Leal Souvenir* investe sobre nós a sua *energeia*, a nossa vida deixa de ser uma biografia. Para mim, a escrita dessa imagem jamais se compromete com uma verdade. Quignard (2022, p. 125) regressa para nos atormentar:

A finalidade da vida não é narrativa. A interrupção da vida e da morte, nada do que se procurava nos mil caminhos da experiência se cumpre aí. A origem contingente e o enigma de todos os instantes valem mais do que qualquer modelo genealógico, que qualquer destino histórico, que qualquer interação social, que qualquer significado psicológico.

Como um frágil monumento memorial, *Leal Souvenir* inscreve-se, todavia, num período histórico, no âmbito do qual sucede um dado absolutamente marcante – falamos da instauração do quadro. Os renascentistas farão dele símbolo de coisas como génio, beleza, gosto, forma, civilização ou estatuto social. Como tal, a arte corresponderia a um objeto, cuja apreciação seria realizada por determinados «peritos» e classificada, do ponto de vista estético e económico, à luz do «cânone», predominantemente ocidental. Na viragem para a Modernidade, a influência do racionalismo disciplinar foi também ela um fator preponderante na disseminação de uma ideia de arte, cujo valor surge vinculado ao mérito económico e elevado das «obras», bem como à ideia de uma virtude moral e apreciação universal, ideias essas com as quais a burguesia europeia depressa procurou conviver. *O retrato de um homem* de Jan van Eyck, ainda que produto de uma cultura em grande parte diferente daquela que assistimos crescer em Florença, não é, no entanto, inteiramente indiferente ao poder retórico que uma tal perspetiva artística comporta. Na verdade, *Leal Souvenir* corresponde ao que Rougé (2018) considera ser o desenvolvimento do retrato burguês no século XV, tanto de um ponto de vista de um regime de figuração novo quanto de uma mudança de ontologia. Genericamente, para Rougé (2018), tratar-se-ia de redefinir o “retrato cortesão”, colocando a tónica na semelhança dos traços diretamente ligados à pessoa – condição do retrato burguês – de modo a desenvolver uma forma própria de testemunhar a sua identidade. Nesse sentido, um tal valor de testemunho atribuído ao retrato advinha da existência real de um indivíduo, ainda que transitória. Portanto, é a uma sociologia do indivíduo burguês que o retrato apela, apesar da sua incerteza hierárquica, principalmente em relação à nobreza. Todavia, no caso do retrato flamengo, há que dar nota, por um lado, de processos de individuação social que, culturalmente, ficaram marcados, à época, pela dinastia de Borgonha, e, por outro, de uma laicidade manifestada por uma classe

burguesa, cuja emergência, embora pia, pretende mostrar-se de forma única e excepcional. Como tal, a afirmação de um poder burguês possui no quadro uma arma exemplar que se torna capaz de afirmar a perspectiva de determinado percurso de vida, jamais definido por um estatuto de nascimento.

No entanto, em *Leal Souvenir*, ou por outra, com Van Eyck, acontece que a materialidade do suporte, quando conjugada com o “encanto da tecnologia”, voltando às palavras de Gell (2005), dá-se a introdução de uma dimensão profundamente carnal no regime naturalista vigente e, sobretudo, nessa ideia de um percurso de vida fixado pelo retrato. É para essa, e dessa carnalidade, que as interações entre sentir, pensar e agir, propriedades do ato da imagem, ocorrem em mim como um sonho focado pela imagem que falta. E o que lhe falta, então? Desde logo, esse *Retrato de um homem* atua em mim não como o reflexo de um tempo determinado, antes como uma pergunta, gerada no meio de tantas outras. Quando atrás dissemos, suportados por Bredekamp (2015), que a imagem é mais do que uma soma de diferentes perspectivas que a elas se dirigem, antevíamos já o objeto para o qual, no quadro, o meu olhar desde sempre se deslocou.

Figura 2 – Detalhe, Jan van Eyck, *Leal Souvenir*, 1432



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-portrait-of-a-man-leal-souvenir>

Que objeto de *Souvenir* é esse e que no quadro atua como uma memória (Figura 2)? O que é que ele põe em movimento do ponto de vista do que lhe desconhecemos? De qual memória ele se faz e se desengata? Numa só hesitação: o que é, no fundo, esse objeto? No fluxo de respostas possíveis, pela minha parte, digo que o que *não vemos escrito*, e que vai na mão

do homem, é a imagem que falta à imagem. É dessa ausência, diria, que se produz um efeito de desejo, o mesmo que, desenrolando-o, deseja saber o que alguém nele inscreveu, e cujo poder passa a ter um carácter *fétiche*. Esse homem é, *seguramente*, um mensageiro, cujos olhos veem o que nós não vemos, como se um presságio viesse a produzir-se no exato momento em que o objeto passe da sua mão a outra. Por detrás dessa imagem existe um oráculo que faz as vezes de um fantasma. Ele é necessário para vigiar a ação e o tempo suspenso no rolo. Somos guiados, enfim, por uma lembrança de tudo o que ocorreu antes de o pequeno papel ter sido enrolado. Todavia, é também a memória perpétua de um tempo que se suspende em nós, é o ausente que fica, como tudo o que resta. Então há um passado que, no quadro, vai participar no futuro, e todo esse passado encontra-se condensado ali, especulado pelo ato de ir. Quem vai não é só o homem, o mensageiro, como disse; com ele seguirá também uma escrita, a epifania que produziu a mensagem.

Sem dúvida que é para dentro do interior de um pensável que *Leal Souvenir* nos leva. O quadro, mas em especial esse particular pedaço de papel ao qual, talvez, Dittmar *et al.* (2018) chamariam “isco”, tem por objetivo tornar presente uma memória passada. Nessa medida, o homem carrega consigo um desejo, é essa a ação que o move, é esse o *ex-voto* que, no interior pensável da imagem, passará também a possuir uma intenção de natureza votiva. Porque já não é a imagem, como Dittmar *et al.* (2018, p. 14) asseguram, “o modelo por excelência do *ex-voto*”. O *ex-voto*, aliás, pode atuar como um sonho, encontramos-lo em perpétuo devir nas mais diversas instâncias e lugares. Será, então, uma dádiva aquela que o homem tem consigo na mão, uma promessa. Porque a sua viagem irá fazer-se de acordo com o que está escrito, esse objeto particular não é senão um objeto de testemunho. Tudo em *Leal Souvenir* parece convergir para a perspectiva de uma meditação, cujo mover de olhos – os nossos – é de baixo para cima que acontece. Então, há uma temporalidade à qual não sabemos atribuir uma autoria, se ao retrato, se ao pequeno rolo de escrita. Sabemos, porém, que os objetos, dentro de um quadro, testemunham relações únicas e impensadas. E, por essa via, são justamente esses objetos que conferem ritmo a essa coisa que não sabemos dizer o que é, mas que faz o retrato. Se assim for, essa coisa é gesto ou objeto? Que substância é essa e que, para voltarmos a usar as palavras de Dittmar *et al.* (2018), dá uma materialidade votiva a esse retrato? Estará ela no gesto de segurar o rolo na mão direita, sem que o homem cuide de o olhar, ou, então, no rolo de papel em si? Ora, na verdade, é de um fragmento enigmático que a imagem do quadro se ocupa; o seu ato ergue-se de uma erótica cuja pulsão advém do desejo de o olharmos pela perspectiva do não-saber. Todavia, como microevento, o rolo de papel assinala-nos, do ponto de vista escópico,

um lugar significativo que é inteiramente fascinante, e cujo sentido terá relações com a etimologia da palavra *escrita*.

Tal como em trabalhos anteriores eu tive a oportunidade de explorar, não há nada na sua raiz etimológica que nos leve a subordinar a definição do conceito de escrita ao conceito de língua, ou à fala (Nogueira, 2015). Segundo o arqueólogo da escrita Calvet (1996), à exceção das línguas românicas, cujo verbo escrever remonta ao latim *scribere*, isto é, “traçar caracteres” – não esquecendo, porém, a raiz indo-europeia da qual advêm as ideias de “cortar”, “arranhar”, “rasgar”, “incisar” –, nas restantes línguas, principalmente as semíticas, a raiz da palavra escrita comporta um duplo sentido, a ideia de “traços”, traços esses feitos pelos pés de um caminhante, e a ideia de “reunir”, ou “as letras” ou “os cavalos”. E, no que diz respeito às línguas de origem germânica e escandinava, Calvet (1996) considera ainda que ambas reenviam o sentido da palavra escrita para outro universo semântico, o do “mistério”, por exemplo, o antigo saxónico *runa*, que quererá dizer “sussurro”, ou o islandês *run*, que significará “segredo”. Ora, ao deslizarmos por entre as raízes da palavra *escrita* o que aí encontraremos é um arco aberto, cuja semântica em nada se compromete com a ideia de transcrição de uma língua ou da oralidade. Iconográfica e arbitrária, a busca por uma tal raiz revela-nos sobretudo a ancestralidade que nos constitui hoje, uma escrita que, desde sempre, é ao mesmo tempo gestual e pictural. Por essa via, o *Bildakt* torna-se numa “arquiescrita”, para usarmos os termos de Derrida (2006), cujo ato, dentro do esquema da imagem, não é senão um levantamento contra a progressiva despoetização do real linguístico e da sua reta abreviação. Não será, portanto, à custa da invocação de um sistema analítico de escrita que o objeto *fétiche* aparece no quadro. Mesmo sabendo que aquele objeto resulta de uma cultura alfabética, através da qual a caligrafia, como instrumento manual, foi perdendo a sua aura original, a sua presença no quadro, contudo provoca-nos uma interrogação sobre os seus traços e, principalmente, sobre os signos através dos quais o rolo de papel possui uma materialidade afetiva própria. Afasto-me, como se pode perceber, de uma conceção linear de escrita, cujos sistemas naturais de representação, numa visão evolutiva da história, sempre se definiram pela *phonè* da língua. Pelo contrário, o que alegamos vem ainda assombrado pelo rescaldo do Anti-Épido, no instante em que Deleuze e Guattari (2006, p. 10) nos dizem que “escrever nada tem que ver com significar, mas com calcorrear, cartografar, mesmo terras por devir”. Nesse contexto, a escrita fica expropriada de uma relação com o significado, ela não é senão a *runa* reunida numa intriga, manifestada ao mesmo tempo como desejo e falta, um corte no corpo.

Por conseguinte, e aproximando-nos agora de um fim, se o que falta à imagem é o que não vemos escrito, tal como atrás dissemos, uma tal falta não pode representar-se como palavra, ainda que persista sob a espécie de um signo. Ora, tal signo, em *Leal Souvenir*, é um elemento que atua como o representante do irrepresentável, ele vai ser a alucinação maior a incidir sobre o objeto que o homem leva consigo, emboscados que ficamos, quer pela imagem que falta na sua origem – quem escreveu o quê? – quer por aquela que falta no final – a quem se destina aquele rolo de papel? Todavia, se é diante de uma nuvem parada que vemos o quadro, o signo que nele vislumbramos é um dos mais apaziguadores que conhecemos. E tal não se deve apenas ao facto de o sonho surgir do pensamento reflexivo que opera sobre essa imagem. O quadro possui-nos de uma forma absolutamente ascética, mediadora da fonte invisível, ela própria na génese do pensamento. *Leal Souvenir* é, por isso, um manifesto que pensa, mas que, ao pensar, também se pensa a si mesmo como uma imagem dividida, são os segredos fechados no rolo que o fazem meditar. Ele pode levar consigo uma tragédia, um lamento, um relâmpago; não é isso que nos preocupa, se desejamos sonhar. É o seu poder de inaugurar o que não mostra que em nós nos prende à possível hesitação de Van Eyck perante esse detalhe. Nesse instante em que o pintor terá hesitado sobre como pintar o que pintou numa das mãos do homem, Van Eyck pensou não só na sua morte, mas também no que pode ultrapassar a própria morte. Terá sido esse o lugar que, no quadro, ele quis conceder à escrita, porque, ao contrário da pintura, nela não temos o face a face. Como tal, a hesitação de Van Eyck não é senão uma das maiores potências humanas, uma possibilidade apenas possível de se cumprir diante de um homem que ele viu, escutou e conheceu. Imaginemos, então, que o que esse instante revela é uma alma convertida em afeto, e que, na imagem, vivendo como uma coisa misteriosa, vem soprar-nos de todos os lados.

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**: Homo Sacer IV, 2. São Paulo: Boitempo, 2017.
- ARASSE, Daniel. **Histórias de pinturas**. [S.l.]: KKYM+P.O.K., 2016.
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. [S.l.]: KKYM+P.O.K., 2014.
- BREDEKAMP, Horst. **Teoria do acto icónico**. [S.l.]: KKYM+P.O.K., 2015.
- CALVET, Jean-Louis. **Histoire de l'écriture**. Paris: Plon, 1996.
- DELEUZE, Gilles. A imagem do pensamento. In: DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 225-281. (Obra original publicada em 1968.)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. (Obra original publicada em 1972.)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Rizoma**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. (Obra original publicada em 1976.)

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Obra original publicada em 1967.)

DITTMAR, Pierre-Olivier; FABRE, Pierre Antoine; GOLSENNE, Thomas; PERRÉE, Caroline. Un matérialisme affectif. **Techniques & Culture**, n. 70, p. 13-41, 2018.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, v. 6, n. 1, p. 40-63, 2005.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. *In*: LACAN, Jaques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 238-324. (Obra original publicada em 1966.)

MAIA, Tomás. **A noite do mundo**. [S.l.]: Sr. Teste, 2025.

NOGUEIRA, Paulo. **A escrita e os escritores e a “relação com a escrita”**: para uma abordagem narrativa e biográfica em educação. [S.l.]: OmniScriptum, 2015.

QUIGNARD, Pascal. **Sobre a imagem que falta aos nossos dias**. [S.l.]: Sr. Teste, 2022.

ROUGÉ, Bertrand. Léal souvenir? La photographie, la peinture et le serment de l’image fidèle. **Aisthesis**, v. 11, n. 2, p. 115-128, 2018.

STOICHITA, Victor. **O efeito Pigmalião**. [S.l.]: KKYM+P.O.K., 2014.

### **SOBRE O(S)/A(S) AUTOR(ES)/A(AS)**

**Paulo Nogueira**. Doutor em Educação pela Universidade do Porto, Portugal. Docente da Universidade do Porto, Portugal. Currículo: [cienciavita.pt/portal/0117-D44C-867C](http://cienciavita.pt/portal/0117-D44C-867C)

### **Como citar**

NOGUEIRA, Paulo. O DEVIR-ONÍRICO DA IMAGEM – TEXTO PARA “LEAL SOUVENIR”, DE JAN VAN EYCK. **Revista Espaço Currículo**, v. 19, n. 1, e78202, 2026. DOI: 10.15687/rec.v19i1.78202.