

IMAGETICIDADE VERSUS NÃO IMAGETICIDADE.
PERSPETIVAS SOBRE FUNÇÃO E SER DA IMAGEM
E DA MEDIALIDADE

Bernhard J. Sylla

Não é fácil encontrar um ponto de partida para a reflexão filosófica sobre a imagem. Isto deve-se não só ao facto de o termo imagem ser um termo polissémico; mas também por se tratar de um termo chave em áreas filosóficas muito diversas, tais como a estética, a teoria do conhecimento, a filosofia da mente e a ontologia. Entre os exemplos dados pelos filósofos podem afigurar fotografias, pinturas, gravuras, filmes, mas também entidades de carácter linguístico (metáforas, o significado da palavra, o símbolo), entidades mentais como representações, percepções, associações, fantasias, imagens oníricas, ou, em termos semióticos, imagens como uma espécie de signos.

Na presente análise vou tomar como ponto de partida um estudo notável de Emmanuel Alloa, intitulado *Das durchscheinende Bild (A imagem transparente)*, que apresenta uma proposta já bastante amadurecida de uma filosofia fenomenológica da imagem. O meu intuito, porém, não é fazer um relato sintético da obra de Alloa. Atentarei antes nalguns problemas aos quais Alloa alude, mas que não aprofunda. Estes problemas surgem quando se considera a que podemos chamar o fundamento da sua fenomenologia da imagem, a medialidade que é entendida como momento ternário que subjaz à oposição entre os dois momentos que determinam a imgeticidade, o opaco e o diáfano ou transparente. Alloa dá conta do despertar da consciência sobre este momento ternário e das suas interpretações heterogéneas, recorrendo nas suas análises às obras

filosóficas de Aristóteles, Husserl, Fink, Levinas, Sartre e Merleau-Ponty, bem como a obras de arte.

O que me interessa particularmente não é tanto a ambiguidade e polivalência da medialidade, mas a exploração dos seus limites. Esta exploração aconteceu na filosofia e na arte do século XX, e uma parte importante desta consiste na reflexão sobre o *sagloses Bild* (a imagem indizível) e o *bildloses Sagen* (o dizer sem imagem), o que parece corresponder a uma bifurcação radicalizada: um discurso que pretende prescindir radicalmente da imagetividade, e uma imagetividade que pretende prescindir radicalmente da sua função semiótica. Mas há também um laço oculto que reúne os dois empreendimentos, pois ambos aspiram a revelar, paradoxalmente através da destruição da medialidade, a própria essência desta.

A minha análise vai ainda um passo mais longe. Situando a exploração aprofundada do *sagloses Bild* e do *bildloses Sagen* no século XX e considerando agora a sua dimensão histórica, parece-me que estamos a assistir, no século XXI, ao surgimento de desenvolvimentos surpreendentes no debate sobre a medialidade, que contrariam nalguns aspetos fortemente as ideias fundamentais dos autores que marcaram os debates do século XX.

1. A bidimensionalidade do imagético

Partirei na minha análise de uma breve recapitulação da tese central do estudo de Alloa. Esta tese sustenta que a imagem foi sempre entendida como fenómeno ambíguo e bivalente: a imagem é, por um lado, um algo em e por si mesmo, ou seja, uma coisa, mas simultaneamente é também um algo, cujo ser não é fundamentado na coisa ela mesma, mas em algo diferente. Um exemplo paradigmático para esta bidimensionalidade seria uma pintura, que é por um lado uma coisa material, um quadro com certas características materiais, e por outro lado uma entidade que refere a uma outra entidade, i.e., uma entidade signíca, cuja função é apresentar ou representar uma entidade não diretamente presente. Destarte, a imagem pertence a duas ordens distintas, à ordem das coisas e à ordem dos signos (Alloa, 2018: 10ss.). Em correlação com esta caracterização do ser das imagens encontra-se a caracterização das propriedades fundamentais da imagem. Como um espelho, a imagem é simultaneamente opaca e

transparente, ou seja, a imagem não se deixa reduzir à sua função signíca, mas preserva um ser impenetrável, i.e., o seu ser-coisa. A escolha dos termos opacidade e transparência não é da autoria de Alloa. Já Aristóteles usava o termo *διαφανής*, e a caracterização da opacidade em contraste com a transparência é objeto de análise de muitos autores ao longo da história. Para além disso, também Arthur Danto (1981: 159) atribuiu, no século XX, a este par terminológico um estatuto categórico fundante.

Não me deterei nas vastas discussões sobre esta ambiguidade do ser da imagem, que são densas e complexas devido à enorme diversidade daquilo que foi considerado imagem. A paulatina descoberta das diferenças entre *εικόν* (imagem que indicia e representa uma essencialidade) e *εἰδωλον* (imagem mimética), entre *μίμησις* e *μέθεξις* da imagem, entre imagem exterior e interior, entre *μνήματα* e *φαντάσματα*, constituiu o fundamento para análises fenomenológicas contemporâneas, onde a análise da imagem cobre todo o domínio das *Erscheinungen*, quer sejam perceções ou intuições, quer representações materializadas fora da nossa mente.

2. A medialidade

A análise da bidimensionalidade da imagem e da sua fenomenalidade é apenas uma etapa no estudo de Alloa. O verdadeiro fim das suas investigações é outro. A imagem e a própria medialidade possuem indubitavelmente a mencionada bidimensionalidade ambígua e até equívoca, mas não se resumem a ela. Se queremos entender a medialidade não devemos cair no erro de querer dominar a sua ambiguidade ao interpretá-la a partir de um dos seus polos, ou seja, a partir ou do opaco ou do transparente. Esta tentativa, no fundo, deve-se a um embaraço da nossa razão que se incomoda com a ambiguidade do carácter da imagem e que pretende chegar a soluções racionalmente claras e inequívocas. Embora Alloa veja o perigo que reside numa solução precipitada desta ambiguidade, a sua proposta teórica move-se ainda perfeitamente dentro de um horizonte racional, pois sustenta a tese de que apenas se poderá entender a bidimensionalidade ambígua se se recorrer a um terceiro momento. Para Alloa, este terceiro momento é a própria medialidade, i.e., um momento que

evidentemente possui um estatuto diferente e, se assim o quisermos entender, superior.

Contudo, o que se pode ou deve entender por medialidade não é de antemão claro. Segundo Alloa, é preciso um empreendimento que ele denomina de arqueológico, capaz de desentulhar os esforços teóricos ocorridos ao longo da história que visavam descobrir o fenómeno da medialidade. Esta arqueologia, porém, só por si não basta, pois indica-nos apenas o início de um caminho cujo fim ainda está velado. Entender a medialidade mantém-se um desafio teórico, uma espécie de embaraço, que está longe da sua resolução.

Contudo, a investigação do surgimento deste terceiro momento na história do pensamento já nos fornece algumas ideias preciosas. O que está em questão, ao considerar este terceiro momento, parece estar intrinsecamente ligado àquilo que podemos chamar de meta-instância. Segundo Alloa, já se pode encontrar em Aristóteles uma proposta interessante, que se fundamenta na ambiguidade ou polivalência do diáfano. Uma imagem perceptiva não apenas indicia algo que está por detrás da imagem, mas diz-nos também algo sobre aquilo que *possibilita* o ato perceptivo. Seria igualmente errado partir do princípio que é só e somente o olho que produz as imagens como partir do princípio que o visto está aí independentemente do ato de ver. O que antes é necessário é a mediação, e esta diz respeito tanto à própria luz como à potencialidade inerente à visão, nomeadamente a potencialidade do olho de adotar, de cada vez que vê, a forma daquilo que é visto. 'Medialidade' significa aqui uma espécie de intercâmbio entre duas entidades que se torna possível graças à possibilidade da nossa alma adotar e encarnar a forma de uma outra entidade que existe fora da nossa mente. Este exemplo refere apenas uma de várias outras vias de reflexão. Mas todos os exemplos, assim sustenta Alloa, têm em comum um terceiro momento que atrai a atenção dos filósofos: "Imagens são (...) meios de apresentação que são capazes de tornar visível aquele momento do meio de percepção que é responsável pela possibilidade da visão." (Alloa, 2018: 324).¹ Esta tese é interessante, e lembra de

¹ Todas as traduções das citações são nossas, salvo aquelas que constam de obras traduzidas para o português e referenciadas no final do artigo.

certa maneira o que Heidegger disse sobre as verdadeiras obras de arte, que são capazes de mostrar ou dizer a sua própria essência, i.e., aquilo que é de uma outra ordem. Revelar o terceiro momento pode querer dizer: revelar a própria medialidade da imagem e torná-la visível, muito embora o visto seja de uma outra ordem. Se quiséssemos aludir novamente a Heidegger, poderíamos dizer que a imagem é capaz de revelar a diferença imagológica.

2.1. Husserl

Ainda no que diz respeito às reflexões filosóficas sobre a medialidade, uma parte extensa das análises de Alloa debruça-se sobre o papel fundamental que a fenomenologia de Husserl e a fenomenologia pós-husserliana teve neste âmbito. No que diz respeito a Husserl, Alloa mostra em análises pormenorizadas que Husserl refletiu, desde muito cedo e repetidamente, sobre a especificidade da fenomenalidade das imagens,² reflexão marcada pelas dificuldades que o próprio Husserl teria sentido na tentativa de resolver satisfatoriamente este assunto.

Limito-me a indicar apenas muito genericamente algumas destas dificuldades. Husserl, assim sustenta Alloa, teria notado que o ato da percepção da imagem não se deixa descrever adequadamente ao recorrer apenas e exclusivamente às duas categorias das intuições originárias e das intuições transeuntes. Pois a percepção de uma imagem não decorre nem de uma intuição originária, nem se resume a uma intuição transeunte. Mas mesmo com a diferenciação ternária à qual Husserl recorre em vários escritos, entre *Bildgegenstand* (o suporte material da imagem), *Bildsujet* (aquilo que é referido pela imagem, a sua referência) e *Bildobjekt* (o modo específico da apresentação da referência), é precisamente o *Bildobjekt*, ou seja, o momento que está intrinsecamente associado à medialidade da

² Cf. sobretudo Alloa, 2018: 179-190 e 196-199. Os textos de Husserl que Alloa considera na sua análise abrangem um lapso de tempo extenso que vai de apontamentos que datam de 1898, passando pelas *Investigações Lógicas*, pelas *Göttinger Vorlesungen* publicadas apenas em 1980, pelas *Ideias* de 1913, até a textos da última fase do pensamento de Husserl.

imagem, que evoca uma série de incompatibilidades com outros pressupostos da filosofia de Husserl. O *Bildobjekt* não se deixa captar satisfatoriamente como ato tético nem como algo que existisse autonomamente. Embora o *Bildobjekt*, como o próprio Husserl diz, seja no fundo 'nada', este 'nada' tem de ser concebido como algo que é, porque estimula e origina (*erregt*) uma determinada aparência (*Erscheinung*). E mesmo quando Husserl, nas *Ideias para uma Fenomenologia pura*, pretende captar a especificidade da fenomenalidade da imagem ao entendê-la como ponto de partida de uma modificação neutra, mantém-se a dificuldade de que a imagem, em contraste com a fantasia, não se deixa entender como algo dado exclusivamente pela própria consciência. Alloa pretende mostrar que o próprio Husserl se deu conta desta presença teimosamente própria e autónoma do fenómeno da imagem (cf. Alloa, 2018: 196s).³ No entanto, ao avançar decididamente para a fundamentação egológico-transcendental da sua fenomenologia, Husserl teria suprimido o problema desta presença e reduzido a medialidade ao ato constitutivo do Eu transcendental. Esta opção teria resultado numa espécie de *Schließung / clôture* (cf. *ibid.*: 217)⁴, i.e., numa desistência deliberada de continuar a refletir sobre as possibilidades de uma fenomenologia da medialidade que tomasse em conta os momentos ontológico e imagológico que transcendem a constituição egológica.

2.2. Medialidade e o vínculo entre o imagético e o discursivo

Entender a medialidade no âmbito de uma fenomenologia da imagem não pode prescindir da consideração da sua base, que segundo Alloa se fundamenta sobre a bidimensionalidade da relação entre um *Bildträger*, i.e., o suporte material da imagem ou o ser-coisa da imagem, e um *Bild-*

³ Alloa refere aqui sobretudo uma reflexão husserliana contida em *Die >Bernauer Manuskripte< über das Zeitbewußtsein (1917/18)* (Husserl, 2001).

⁴ Juízo que remonta, como o próprio Alloa menciona, a Paul Ricoeur, que usou o termo *clôture* (Ricoeur, 1975: 68).

sujet, i.e., aquilo que é referido pela imagem. Opacidade e transparência estão interligadas na imagem.

Ora bem, é sobretudo o momento da transparência, i.e., o facto de que a imagem refere, que é responsável pela vinculação forte entre o imagético e o discursivo, visto que a interpretação da função semiótica pede necessariamente que haja uma articulação desta função, articulação que costuma ocorrer no âmbito e pelos meios do discurso linguístico. Para além disso, o discurso linguístico tem a vantagem importante de fornecer todos os meios para dar conta de distinções modais e distinções de categoria lógica, como a entre instância e meta-instância. Recorrer à discursividade para interpretar a imagetividade traz, porém, também problemas e perigos. Um destes problemas seria tratar a imagetividade como serva da discursividade, tentando entender a imagetividade integralmente através da discursividade, o que pode levar à supressão daquilo que na imagem se recusa a uma qualquer transposição para a área do discursivo. Um outro problema reside na falácia de tomar o habitual e estereotipado pela essência da medialidade. E ainda outro reside na tentativa de ignorar os limites da interpretabilidade ou de os remover e eliminar artificialmente. Um exemplo desta tentativa seria o projeto wittgensteiniano elaborado no seu *Tratado lógico-filosófico*, de estabelecer um sistema sintático logicamente rigoroso da conexão imagética entre nome e coisa, proposição e estado de coisas. Outro exemplo seria a desambiguação dos significados das palavras, o que não é possível a não ser que se desambigua a carga imagética das representações que determinam os significados. O que melhor corresponde aos objetivos e intuítos destas tentativas é uma imagem que transporta uma mensagem com maior transparência, ou seja, com um fator mínimo ou nulo de ambiguidade, permitindo uma cómoda conexão entre elementos imagéticos e o seu sentido linguisticamente articulável.

Render-se deste modo à estereotipidade e controlabilidade, não é apenas sinal de uma postura cientificista. Há autores que consideram que é perigoso, doutrinário e, para além disso, castrador da própria medialidade.

O que pretendo mostrar no que se segue é que a reflexão sobre o vínculo entre imagetividade e discursividade, e sobretudo sobre os casos extremos onde este vínculo é rompido, contribuiu fundamentalmente para um aprofundamento do entendimento da própria medialidade. Parece então que a via negativa da destruição do vínculo entre imagetividade

e discursividade, quase que hegelianamente, nos traz conhecimentos de outra ordem sobre a medialidade e os seus elementos fundamentais, o imagético e o discursivo.

Não posso reclamar que esta breve análise seja exaustiva ou completa. Restrinjo-me a apresentar alguns exemplos que meramente apontam para versões diferentes de pensar os limites e o rompimento da relação entre o imagético e o discursivo. Considero primeiro casos que colocam o problema do *sagloses Bild*, i.e., da imagetividade que se recusa ao discursivo. Depois desta primeira parte, considerarei casos que colocam o problema do *bildlosen Sagen*, i.e., do dizer que pretende prescindir do imagético. Concluirei com algumas notas sobre as consequências destes casos para o entendimento da medialidade.

3. A imagem indizível

Como pode uma imagem ser indizível, *saglos*?

Uma primeira variante de pensar a indizibilidade ou *Saglosigkeit* da imagem reformula a pergunta assim: em que casos, porquê e como se pode uma imagem recusar à transposição do seu ser para a esfera do pensamento e da sua articulação linguística?

Vários filósofos fenomenológicos pós-husserlianos colocaram esta questão, entre outros Eugen Fink.

3.1. Fink

Fink, desde cedo e ao longo da sua obra, deu especial atenção àquilo que, na fenomenalidade, se recusa ao entendimento racional e à sua articulação linguística, aparecendo apenas *me-onticamente*, através da recusa, como algo que dá uma prova da sua existência, mas que não pode ser captado na sua integridade. Esta instância, pensada e refletida sob ângulos teóricos diversos, recebe o nome de 'Welt' (mundo). É aquilo que transcende a mundanidade 'interna' (*Binnenwelt*) que o homem enquanto *Dasein* conhece porque é constituído por ele mesmo. Mas mesmo a fenomenalidade deste seu mundo interno traz o vestígio de algo que

o transcende, o que leva à situação paradoxal de que aquilo que é dado se recusa, ao mesmo tempo, a ser dado positivamente em todo o seu alcance. A estrutura deste tópico da recusa, ou seja, que o transcendente reluz na fenomenalidade apesar da sua inacessibilidade, subjaz também à descrição fenomenológica da percepção de uma imagem no espaço, desenvolvida por Fink já muito cedo, na sua dissertação orientada por Husserl. A percepção da imagem ela mesma, que na terminologia husserliana seria o *Bildsujet*, é, comparada com a percepção da imagem enquanto objeto físico (*Bildträger*), a percepção de algo não efetivamente real. Por outro lado, se seguimos a análise de Fink, não é o *Bildsujet* que transparece através do objeto físico, mas antes ocorre o inverso, o *Bildsujet* encobre o objeto físico, sobrepõe-se a ele, mas não consegue 'tapar' e eliminar por completo o objeto físico, sendo então *este* que transparece no *Bildsujet*, na imagem. Estas ocorrências na percepção da imagem devem-se a um ato que, em si, é um ato mediador que constitui, como Fink diz, algo não real, muito embora seja, enquanto tal, também uma aparência real ("ein wirklicher Schein").⁵

Voltando ao tópico do não dizível, a descrição da percepção da imagem parece ser um ato específico onde o problema daquilo que se recusa a um entendimento pleno e linguisticamente articulável surge de uma forma específica, dando conta de uma tensão irritante entre facticidade e irrealidade. Se seguimos a interpretação de Nielsen e Sepp (2011: 16), esta primeira reflexão sobre a percepção da imagem prepara a ontologia negativa patente nas obras mais tardias de Fink, onde esta tensão se transforma como que numa fenda que não pode ser fechada com os meios fenomenológicos disponíveis, na medida em que está em jogo o fundamento e a condição de toda a fenomenalidade. Alôa, por seu lado, não difere muito de Nielsen e Sepp quando alega que a reluscência no âmbito da percepção da imagem volta a desempenhar um papel fundamental na cosmologia de Fink, onde é entendida como único modo como o 'mundo' enquanto

⁵ A passagem completa reza assim: „Bildwahrnehmung ist ein medialer Akt, d.h., eine Erfahrungsweise, die in sich selbst ein originäres Worin einer ‚Unwirklichkeit‘ konstituiert. Die ‚Unwirklichkeit‘ der Bildwelt ist ein strukturelles Moment am medialen Aktkorrelat, mit anderen Worten, die Unwirklichkeit ist ein wirklicher ‚Schein‘.“ (Fink, 1966: 75s.).

todo, que jamais é visível enquanto todo, pode aparecer. Este aparecer, no entanto, é como um aparecer sob um “ângulo de refração”⁶, e recusa-se à articulação linguística adequada e completa.

Outros filósofos fenomenológicos, como Merleau-Ponty e Marion, consideraram o tópico da indizibilidade dos fenómenos à sua maneira, as quais se distinguem de Fink. Bastará, no entanto, esta breve consideração de Fink para ilustrar o primeiro modo de pensar a indizibilidade da imagem.

3.2. Obras de arte intencionalmente opacas

Um tipo totalmente diferente da indizibilidade da imagem refere-se a imagens enquanto obras de arte e consiste na recusa intencional da função semiótica da imagem pelo autor da mesma, uma característica patente em muitas obras de arte dos séculos XX e XXI. Este traço perpassa obras de estilos e correntes estéticas muito diferentes, mas parece ter frequentemente a função de impedir e até tornar impossível uma interpretação da obra. Estas obras parecem maximizar a opacidade e eliminar a transparência. No entanto, se fizessem isso de forma radical, i.e., se a opacidade se tornasse total e a transparência totalmente extinta, a obra igualar-se-ia a uma coisa ‘natural’ e deixaria de ser imagem. Daí que as obras de arte que parecem eliminar radicalmente a transparência e absolutizar a opacidade, nunca o fizeram de uma forma totalmente radical. Se considerarmos as *Merzbilder* de Kurt Schwitters, estas parecem transmitir apenas *nonsense*, mas ainda transmitem uma mensagem através do título das imagens e do programa que lhes subjaz. A *Fonte* de Duchamp e a arte *ready-made* parecem não transmitir nenhuma mensagem, mas o seu impacto sobre a reflexão estética foi enorme. O mesmo vale para as obras do minimalismo, que abandonaram o conceito da referência a um *Bildsujet* e focaram excessivamente a pura materialidade. Se compararmos a indizibilidade intencionalmente construída em obras de arte com a indizibilidade da

⁶ Cf. Alloa, 2018: 222, que chama a atenção para o uso deste termo (*Brechungswinkel*) em Fink.

imagem a que Fink fazia referência, parece-me que a primeira nunca é definitiva, porque não se pode recusar, em última instância, ao debate estético que transforma a indizibilidade em dizibilidade.

3.3. Potencial images

Um terceiro tipo da indizibilidade da imagem ocorre em imagens que exprimem de uma maneira peculiar a *potencialidade*. Um exemplo evidente seriam os quadros ambíguos ou enigmáticos, cuja tradição remonta à Idade média. Mas são também as partes aparentemente vazias, ou o pano de fundo de uma imagem, ou partes aparentemente irrelevantes em termos semióticos que podem tornar-se relevantes. Nestes casos, a indizibilidade da imagem reside na impossibilidade de fixar aquilo que a imagem supostamente diz, dependendo esta mensagem exclusivamente do ato da interpretação. Embora a interdependência entre imagem e intérprete não seja nenhuma novidade, mas um aspeto hermenêutico fundamental largamente debatido, foi criado recentemente o termo *potential images* (Gamboni, 2002: 18) como termo para uma classe de imagens, para enfatizar o papel fundamental do intérprete de colaborar na constituição e no desenvolvimento de obras de arte que são entendidas como uma espécie de *work in progress*. O que parece ser uma característica há muito conhecida e descrita pela tradição hermenêutica, revela, no entanto, um aspeto que, a meu ver, desempenha um papel interessante no que diz respeito à dimensão histórica da exploração dos limites da medialidade, o aspeto da *virtualidade*. Imagens não apenas servem para mostrar ou indicar algo dado, mas também, e talvez até na maior parte dos casos, para incentivar a exploração de possibilidades e potencialidades e para formular hipóteses visuais. Voltarei a este assunto no final da minha análise.

4. ‘Sagloses Bild’ e ‘bildloses Sagen’

Considerarei agora os empreendimentos filosóficos que giram à volta do *bildloses Sagen*, de um pensamento ou dizer sem imagem. Estes

empreendimentos, ao explorarem a medialidade no limiar da sua extinção, partem, portanto, do campo do discurso, da linguagem.

Há uma convicção que a maior parte destes empreendimentos partilham. Toda a linguagem possui um defeito fundamental: a fixação semântica das representações mentais e imagéticas, que ocorre naturalmente em todas as línguas, implica inevitavelmente uma prescrição dogmática a nível das interpretações. A linguagem, por natureza, generaliza, e esta generalização não pode evitar que as situações, percepções e experiências singulares sejam subsumidas sob conceitos gerais e destituídas da sua idiossincrasia. Destarte, a linguagem exerce um poder repressivo sobre o imagético. A busca por uma linguagem sem imagem é a busca de uma linguagem capaz de abandonar as formas estereotipadas de vinculação entre o discursivo e o imagético e as formas de dominação nela inerentes.

Contudo, o entendimento daquilo que *linguagem sem imagem* significa, pode diferir bastante. Mencionarei três entendimentos diferentes.

- (1) *Linguagem sem imagem* pode significar que se deseja tornar-se consciente de novas possibilidades semânticas, até então não utilizadas, suprimidas ou desapropriadas, mas potencialmente existentes, i.e., de novas ligações entre imagem e discursividade (entre outros filósofos, penso que sobretudo Barthes e Deleuze sustentaram este entendimento).
- (2) Também pode significar que a nova discursividade a que se aspira deve bloquear ou obstruir a sua transposição em imagens familiares, visto que esta implicaria um regresso ao pensar estereotipado (penso que é sobretudo Heidegger que se enquadra neste tipo de entendimento).
- (3) Pode significar ainda que se usa uma modalidade da linguagem que é, *in nuce*, sem imagem: o silêncio.⁷

⁷ Quero ainda acrescentar uma breve advertência: embora Adorno partilhe obviamente a crítica dirigida às tendências repressivas da linguagem e apesar de a tese da violação da singularidade idiossincrática ser sobretudo da sua autoria, não considero que as suas propostas de resolução deste estado de subjugação sejam um modo de um pensar sem imagem. O único ambiente possível para a singularidade idiossincrática é, segundo Adorno, a imageticidade ou a música,

4.1. Deleuze/Barthes

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze proclama a substituição da imagem dogmática do pensamento pelo “pensamento sem Imagem” (Deleuze, 2000: 230). Imagem, no entanto, significa aqui um conjunto de representações que se baseiam na representatividade e na recondução de todos os pensamentos ao Mesmo ou ao Semelhante que bloqueia todo o começo ou recomeço novo. Voltar ao mesmo para pensar o novo é castrador e marco de um pensamento que proíbe a si mesmo a abertura para o novo e o criativo. A verdadeira repetição não é a repetição do mesmo, não é o eterno retorno mecânico, mas inclui a diferença, permitindo assim um eterno retorno que ascende em forma de espiral, como Deleuze desenvolve na sua conhecida interpretação de Nietzsche (Deleuze, 1994). Parece que esta referência à imagem não tem imediatamente a ver com o vínculo entre linguagem e imagem tal como perspectivado até agora. No entanto, Deleuze entrelaça, nalgumas passagens da sua obra, esta crítica à imagem dogmática enquanto conjunto de representações com a própria linguagem e, nomeadamente, o seu uso. Para permitir um pensamento sem imagem, o discurso deve desprender-se dos usos habituais da linguagem. Há necessidade, diz Deleuze, de “gaguejar na própria língua”, “ser como que um estrangeiro na própria língua” (Deleuze & Parnet, 2004: 14), para se livrar da representatividade e estereotipidade que reina nos usos habituais da linguagem. Somente grandes poetas como Beckett, Kafka ou Proust teriam conseguido isso. Encontramos algo muito semelhante na obra de Roland Barthes, não obstante as diferenças óbvias que existem entre Barthes e Deleuze. Segundo Barthes, é preciso falar uma outra língua dentro da própria língua, capaz de se desprender do poder dos significados que perpetuam formas de dominação e subjugação (cf. Barthes, 1997: 17ss.). O que, a meu ver, é semelhante nos dois autores

e a linguagem apenas pode contribuir *ex negativo* para que esta possibilidade ainda se mantenha, nomeadamente quando reflete sobre a sua própria tendência subjugadora. A linguagem autêntica ou é refletiva em nível elevado, ou transita para o imagético, abraçando uma idiossincrasia errática, tornando-se imagem indizível.

é o esquema que subjaz ao modo como a libertação é pensável. Ela deve começar com a destruição dos vínculos habituais entre significante e significado, destruição que se traduz no falar gaguejante em Deleuze e no prazer que traz a escuta do mero ruído da fala, despido de sentido, em Barthes (cf. Barthes, [s. d.]: 76). Uma vez conseguida esta desvinculação, abre-se o horizonte de uma semiose potencialmente irrestrita. A linguagem sem imagem é assim a condição de um recomeço na linguagem. Se ainda tivermos em conta a forte influência que Lacan exerceu sobre os dois autores, o assunto ainda se torna mais complexo e denso, ao entrelaçar a vinculação entre o discursivo e o imagético com a vinculação entre o Simbólico e o Imaginário. Aqui, a indizibilidade da imagem e a linguagem sem imagem encontram-se e cruzam-se num domínio próprio, o do Real, que transparece nos dois autores, mesmo quando se desprenderam em fases mais tardias da sua obra da sombra de Lacan.

4.2. Heidegger

Nos seus escritos sobre a filosofia do acontecimento apropriado, Heidegger afirma repetidamente que o seu dizer deve ser um dizer sem imagem. Em *Aus der Erfahrung des Denkens*, Heidegger diz:

O dizer do pensar é, diferentemente do dizer do poeta, sem imagem. E onde parece haver uma imagem, não o é nem o poetizado do poeta nem o intuído de um „sentido“, mas apenas a âncora provisória da ousada, mas mal-sucedida falta de imagem (ED: 33).

O que entende Heidegger por falta de imagem? Primeiro, que o dito do pensador é oposto ao do poeta. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (1999: 302-314) interpretou esta afirmação com base numa passagem das *Contribuições para a Filosofia*, na qual Heidegger contrapõe a imageticidade da poesia ao “curso do questionamento” (BzP: 19). Herrmann conclui daí que o modo do pensar como método e a descoberta de uma estrutura que não pode ser conectada a nenhum objeto em particular é o momento que corresponde à falta de imagem. Devemos, no entanto,

considerar ainda outras passagens da obra de Heidegger sobre este assunto. Neste sentido, afigura-se importante que Heidegger qualifica o simples nomear, o simples nome, como um dito sem imagem, ainda que seja também um mostrar (*ein Zeigen*). Este mostrar, no entanto, não é da mesma forma que o mostrar pictórico:

A filosofia só pode falar e dizer e não pode pintar. (...) Há um velho ditado chinês que diz: uma vez mostrado é melhor do que cem vezes dito. Todavia, a filosofia é obrigada a mostrar justamente através do seu dizer (Sem: 32).

Esta segunda determinação do não imagético constitui certamente um desafio para a interpretação, pois parece trazer de volta o momento do imagético ao equiparar o dizer e o mostrar. Não será que o mostrar, mesmo quando não é pictórico, necessita sempre de recorrer à imageticidade? Procurando uma resposta para esta pergunta, podemos, a meu ver, partir de uma premissa indubitável. A exigência do dizer sem imagem está intimamente vinculada à exigência do afastamento do falatório, do *Gerede*, e das relações estereotipadas entre discursividade e imageticidade que o *Gerede* impõe. O outro dizer precisa do silêncio e da despedida da discursividade corrente para se tornar recetivo para o dizer da própria linguagem. Contudo, não devemos entender a despedida da imageticidade como despedida total. Embora seja uma despedida das combinações habituais entre discurso e imagem, e para além disso também uma recusa definitiva da substituição das imagens estereotipadas por imagens poético-metafóricas, penso que Heidegger não abandona a imageticidade *toto caelo*. Como é então que as imagens permanecem no jogo?

Tentei mostrar em análises detalhadas anteriormente publicadas que outras respostas alternativas, para além da já mencionada de von Herrmann, são igualmente bem justificadas. Uma destas toma em consideração a interpretação heideggeriana, de 1929, da obra de Kant. Esta interpretação vê na função da imagem na estrutura do esquematismo um possível fundamento para um entendimento da imagem que não enquadra a imagem mera e exclusivamente no domínio da intuição, concebendo-a antes como fundo originário da vinculação entre intuição e conceito, a par do fenómeno do tempo. Heidegger considera crucial a constatação

de Kant de que a imagem-esquema é “a imagem pura de todas as magnitudes”⁸, diferente das imagens da intuição empírica. Conforme à determinação kantiana da função da imagem no esquematismo, a imagem pura tem uma função apriorística, ou seja, é simultaneamente imagem e condição apriorística da imagetividade e do seu pensamento. Esta interpretação apresenta uma certa afinidade estrutural com a ideia supramencionada de que imagens não apenas podem referir a coisas, num sentido devidamente lato, mas também à medialidade em si mesma.

Elaborei ainda uma outra resposta com respeito a este assunto que tenta demonstrar que Heidegger recorre ainda à imagetividade para pensar o *Ereignis*, se bem que esta imagetividade difira fundamentalmente da habitual. Com alguma semelhança com a pura imagem do esquematismo kantiano, esta imagetividade mostra e indica como que uma estrutura ou condição. Atentemos primeiro no facto de Heidegger não se ter oposto à iconização de relações abstratas, como demonstra o riscar da palavra ‘ser’ com dois traços diagonais que, segundo Heidegger, indicam pictograficamente o essencial da quadridade (do *Geviert*). Mais interessante é, no entanto, a estratégia mais complexa que ‘des-encobre’ uma imagetividade no material semântico de alguns prefixos e casos gramaticais da língua alemã, uma imagetividade coberta e no fundo até inacessível ao falante nativo do alemão, caso não faça o esforço de destrincar linguisticamente esta imagetividade oculta. Somente uma interpretação capaz de ouvir a fala, a ‘saga’, destes elementos linguísticos descobre nestes a topologia do pensamento do *Ereignis*. Heidegger usa neste âmbito os dois termos *Topologie* e *Erörterung*⁹ que pressupõem uma espacialidade e, daí, também uma imagetividade, diferente.¹⁰ Destarte, o dizer sem imagem pode tornar-se novamente em dizer com imagem, se bem que num patamar que transcende o uso e o entendimento vulgar da linguagem. O próprio Heidegger parece confirmar esta interpretação, quando diz:

⁸ KM: 112; Heidegger refere-se a KrV: A 142, B 181; cf. também Wm: 45 [„Vom Wesen des Grundes“].

⁹ Cf., a título de exemplo, ED: 84 e UzS: 37.

¹⁰ Cf. Sylla, 2009: 344-351.

Quando deixarmos de precisar dos signos e de capturar os significados para nos darem apoio e alicerce, entraremos no começo da prontidão para um novo início. Mas ainda assim, os Muitos precisarão aqui e ali de “imagens”. Apenas raramente os Poucos extrairão da palavra sem imagem o Ser. E, às vezes, essa palavra se perde e transita para a região das imagens. Lá, a palavra habita com as imagens na mesma presença, como uma estrela que se entrega, com uma sua face virada para nós, à escuridão do início, por um lapso de tempo infinito. (ÜA: 92).¹¹

Assim, como foi dito acima, a função do dizer sem imagem em Heidegger é a de obstruir e destruir o discurso normal e sua relação com as imagens comuns, abrindo assim a receptividade para o pensar do novo início, para o pensar do *Ereignis*. Esta interpretação está em consonância com outras passagens na obra de Heidegger (N I: 454s.; ED: 171, Hw: 83-87), onde este diz que ‘imagem’, na filosofia grega, ainda significava aquilo que mostra a sua face, que se torna fenómeno a partir de si mesmo. Somente mais tarde, no decurso do declínio da metafísica, a imagem tornar-se-ia representação de um objeto, contraposto ao sujeito representador. Contudo, parece-me que a pura imagem em Heidegger, aquela que se equipara à palavra que essencializa o ser, não é meramente imagem fenoménica verdadeira, i.e., aquela que se mostra a partir de si mesma, mas antes uma imagem que está no limiar da dizibilidade e da imagetividade, porque mostra aquilo que não se deixa mostrar, o acontecimento apropriado.

¹¹ No original, o texto reza assim: „Wenn wir nicht mehr der Zeichen bedürfen und kein Bezeichnetes mehr zu erhaschen trachten als wirkenden Halt, dann treten wir in den Beginn der Bereitschaft zum Anfang. Aber immer noch brauchen dann die Vielen mancherlei »Bilder«. Nur selten schöpfen Einzelne einmal aus dem bildlosen Wort das Seyn. Und zuweilen kann sich dieses Wort unter die Bilder verlieren. Dort weilt es dann mit in der gleichen Gegenwart und ist wie ein Stern, der uns zugewendet, doch sich für eine unendliche Spanne in das Dunkel des Anfänglichen verwendet.“ (ÜA: 92).

4.3. O silêncio

Um terceiro tipo do dizer sem imagem é o silêncio. Que este é um modo discursivo é sustentado por muitos filósofos e não levanta espanto nenhum. Mais raros sejam talvez estudos propriamente ditos sobre o silêncio. Um destes afigura-se, no âmbito da nossa análise, particularmente interessante porque liga o tópico do silêncio à fenomenologia. Refiro-me a um outro livro de Emmanuel Alloa, que editou, junto com a sua colega Alice Lagaay, uma coletânea de artigos, intitulada *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert* (Alloa & Lagaay, 2008). Como o título da coletânea indica, desconsidera-se o papel fundamental do silêncio em épocas anteriores ao século XX. Não obstante esta limitação do objeto de estudo, penso que é lícito afirmar que o tópico do silêncio atraiu uma atenção redobrada no século XX. Não pretendo nem posso considerar aqui de uma forma específica os contributos dos autores acolhidos nesta coletânea. Limito-me a uma caracterização mais genérica deste tipo do dizer sem imagem. Em muitos autores filosóficos, a opção do silêncio afigura-se como consequência de uma resignação combinada ou com o desespero, ou com uma contenção sábia, causada pela incapacidade da linguagem de representar e entender as coisas no seu verdadeiro ser; ou porque estas são simplesmente incognoscíveis (todas as coisas em Mauthner, Deus em Eckhart); ou recusam-se à sua representação linguística (o mítico em Wittgenstein); ou não são conhecíveis em toda a sua plenitude (Hofmannsthal, Marion, Fink); ou porque a linguagem tem de generalizar e daí desfigurar o caráter singular e idiossincrático das coisas (Adorno); ou porque a linguagem corrente encobre o ser autêntico das coisas (Heidegger). Se considerarmos estas caracterizações ainda mais precisamente na sua relação com a disputa entre discursividade e imagetividade, salientam-se dois aspetos: no caso do silêncio, o discurso é sem imagem porque, ao abster-se de um falar aberto, abstém-se ao mesmo tempo de estabelecer uma relação com o imagético. Mas o verdadeiro motivo do silenciar é a incapacidade de fazer jus a uma fenomenalidade que de todo não se deixa captar pelo dizer. Esta fenomenalidade é, caso geral, entendida como fundamentalmente imagética e deixa-se correlacionar com a analogicidade das imagens, pois esta não é inteiramente captável com meios constituídos por unidades discretas, como é o caso da linguagem.

A linguagem tende, devido à sua natureza, à generalização e digitalização, ou seja, à imposição de uma estrutura na fenomenalidade. Mais grave, no entanto, parece ser a limitação natural e inevitável da linguagem de poder articular linguisticamente apenas aquilo que é apreensível, o que no fundo poderá ser apenas uma parte infinitesimal da plenitude da fenomenalidade enquanto tal. E mesmo se partimos do princípio que a única realidade mundana é aquela que, no fundo, é constituída pela linguagem enquanto articulação da nossa compreensão das coisas, não me parece que esta premissa tenha sido capaz de remover definitivamente a concorrência entre mundanidade imagética e mundanidade linguística. Nesta concorrência, a linguagem vence pelo seu plus em racionalidade, mas a imagetividade pelo seu plus em plenitude.

5. Conclusões provisórias

As explorações do dizer sem imagem e da imagem indizível trazem um resultado surpreendente. Quando está em discussão a relação entre discursividade e imagetividade, o enfoque cai quase sempre sobre a carência ou incapacidade da discursividade. Ela ora não é capaz de dar conta da plenitude do imagético, ora restringe-o demasiadamente, ora constrange ou violenta-o. Romper o vínculo entre o discursivo e o imagético pode, no entanto, resultar também numa atenção redobrada pelas especificidades destes dois momentos e da sua relação. Não obstante o benefício deste esclarecimento, a consequência do mesmo parece colocar o momento discursivo na posição do réu e o momento do imagético na posição de alguém cujos direitos foram lesados. Isto talvez tenha a ver com o enfoque na medialidade, onde não se tem em conta as virtudes próprias da discursividade, mas apenas a sua (imperfeita) capacidade de corresponder ao imagético. Basta, no entanto, recordar as filosofias de Husserl e especialmente Cassirer para evidenciar que há posicionamentos filosóficos inversos que dignificam as mais-valias da discursividade perante o imagético.

Por outro lado, parece-me lícito afirmar que ambos os posicionamentos supõem a existência de um *πόλεμος* entre as duas instâncias do discursivo e do imagético. Para além disso, penso que há ainda um outro

traço característico relacionado com este πόλεμος que se foi mostrando em algumas das análises anteriores, o da *potencialidade* ou *virtualidade*.

Uma forma de enfrentar teoricamente este aspeto baseia-se na presunção de que a suspensão da medialidade habitual cria um espaço livre para o estabelecimento de conexões novas e até então inexistentes, preparando assim o fundamento para uma *reconfiguração* daquilo que se entende por imagem e linguagem / discurso. Este ideia subjaz certamente às teorias de Deleuze e Barthes, mas também se deixa associar às filosofias de Adorno e Heidegger. Rüdiger Zill interpretou estas últimas neste sentido, quando constatou:

Tanto Heidegger como Adorno relacionam a redenção ou salvação com uma situação semiótica extrema, onde há um curto-circuito entre totalidade e recusa ou inacessibilidade total. O puro nomear, o puro nome, mas *a fortiori* também a pura imagem, perdem o seu caráter semiótico ou transformam-se em semiose total, onde acaba a mediação e se abre o espaço para uma meta-semiose que deixa aparecer o fundamento, que vigora em todas as semioses, como um abismo, precisamente porque se libertou da medialidade no domínio do óptico, da sua representação e da preocupação com o óptico. (Zill in Alloa & Lagaay, 2008: 58).

Por mais apropriada e interessante que seja esta perspetiva, creio que se deverá considerar, no âmbito da nossa investigação, ainda um outro projeto filosófico capaz de desvelar uma perspetiva assaz diferente e igualmente pertinente. Este projeto descobre não uma *metasemiose* mas antes uma surpreendente *inversão* das relações semióticas entre discurso e imagem.

6. Flusser

Refiro-me à filosofia de Vilém Flusser, e considerarei aqui apenas um curto texto editado em 1992, intitulado *Krise der Linearität* (*Crise da linearidade*) (Flusser, 1992), onde Flusser desenvolve uma teoria sobre a sequência histórica do desenvolvimento de diferentes tipos de códigos

que levaram, no decurso da evolução humana, a mudanças paradigmáticas e radicais no modo como se vê o mundo.¹² Flusser parte do princípio de que o ser humano começou a ver e entender o mundo com base em imagens, ou seja, com base na tridimensionalidade que subjaz à nossa percepção sensorial. Esta forma de codificar a nossa experiência teria sido substituída pelo código “alfanumérico”, que reduz a informação tridimensional, por meio do discurso oral e, mais tarde, pela escrita linear, a uma bidimensionalidade. Esta redução não significa, segundo Flusser, uma perda, antes pelo contrário, introduz uma crítica da imaginação, ou seja, uma organização lógica do material sensorial. Simultaneamente com o desenvolvimento do código linguístico ter-se-ia desenvolvido o código numérico, um código que opera numa base unidimensional de pontos e que apenas conseguiu livrar-se do domínio do código linguístico em finais do século XX. Este código permite uma decomposição do mundo em pontos ou grãos, que servem como matéria bruta para recompor o mundo de novo. Segundo Flusser, este método reconheceu os seus primeiros grandes êxitos nas áreas da fotografia e do filme, mas com a invenção e o aperfeiçoamento da computação ele instalou-se como código predominante que está em fases de substituir cada vez mais o código linear linguístico. O novo código implica, segundo Flusser, uma transformação radical do nosso estar-no-mundo. Em vez de organizar e estruturar a realidade segundo padrões lógicos tradicionais, o novo código fomenta uma visão que vê a realidade como uma rede gigantesca de relações compostas a partir da base material dos pontos e onde cada sujeito é apenas uma parte infinitesimal desta rede. Por outro lado, devido à capacidade do sujeito de definir, programar e criar partes consideráveis desta rede, aumenta consideravelmente o poder do ser humano de criar o seu próprio mundo. Só muito recentemente, na viragem do último século, o método da *programação* se uniu cada vez mais sistematicamente ao *fazer tecnológico*, ou seja, à criação tecnológica das componentes e das

¹² Este texto resume com grande clareza as ideias base que subjazem a esta teoria, desenvolvida em diversos escritos sobretudo na fase tardia do pensamento de Flusser. Uma coletânea recentemente publicada com análises preciosas e bibliografia extensa sobre Flusser é (Brayner, 2015). O texto aqui considerado, no entanto, não é mencionado por nenhum dos autores da coletânea.

configurações complexas do nosso mundo, abrangendo este fazer – citando Flusser – “a produção de objetos artificiais, de matéria artificial, de seres vivos artificiais, de inteligências artificiais, de identidades artificiais, de culturas artificiais” (Flusser, 1992: 33). Sob estas condições, a procura de uma linguagem revolucionária perde o caráter que teve no século XX. Segundo Flusser, a nova linguagem já se formou, ela é um facto, e corresponde a um novo tipo da *Einbildungskraft* kantiana, porque reúne imaginação espiritual e poder de imprimir esta imaginação tecnologicamente na realidade. O novo código, unidimensional, programador e digital, traz consigo tanto vantagens como desvantagens. Subverte e neutraliza os grandes eixos de orientação cognitiva e moral e abre espaço para uma reconfiguração ontológica e deontológica do mundo.

Como é que podemos relacionar este breve resumo das ideias de Flusser com os reparos sobre o πόλεμος entre discursividade e imagetividade e sobre a inversão das relações semióticas? A unidimensionalidade do código não é apenas a base para a computação da informação e sobretudo da informação *imagética*, mas para além disso também para a criação imagética de uma ‘realidade virtual’, ou seja, uma realidade virtual que se transforma em virtualidade real. O código usado para esta transformação é constituído de unidades distintas, cuja combinação é, no fundo, irrestrita. O que acontece com esta mudança é uma transformação radical da própria imagetividade, uma vez que se substitui a analogicidade pela digitalidade, ou seja, que se perde precisamente aquela propriedade da imagem que era decisiva para a recusa da imagetividade à apropriação total pela discursividade. A digitalidade, por sua vez, possui, ao contrário da analogicidade, uma característica profundamente discursiva, porque é por natureza constituída por unidades distintas. Isto, no entanto, não quer dizer que se possa identificar a (nova) digitalidade com a discursividade. Basta reparar no facto de que a (nova) digitalidade não é nenhum código bidimensional e diferente da digitalidade ‘lógica’ da linguagem. Contudo, não é falso constatar que a imagetividade se torna mais discursiva e que prescinde da sua propriedade outrora essencial, da analogicidade. A situação é, à primeira vista, paradoxal e parece-se com um acordo, com um *deal* específico, uma vez que a própria discursividade também se deve conformar com uma perda substancial. Ao concorrer e competir com a nova imagetividade, a discursividade parece ser demasiado complicada,

antiquada, tradicional. O intelecto humano disputa a sua excelência cada vez mais na área da computação criativa do que na área da interpretação de textos. Esta mudança é, se acreditamos em Flusser, tão radical e tão veloz que estamos não apenas notoriamente atrasados perante os novos factos, mas também numa fase de mera especulação hipotética quanto à sua verdadeira envergadura.

Em jeito de conclusão: o que importa e o que pretendi mostrar neste último parágrafo deste artigo é que as teses de Flusser sobre o desenvolvimento da medialidade esboçam uma reviravolta completamente surpreendente, que foi, de certa forma, preparada pelo questionamento radical sobre os limites da relação entre o imagético e o discursivo, ou seja, sobre os limites da medialidade, mas que acrescentou sem dúvida um aspeto surpreendente e novo a este debate, um aspeto que desta forma não estava pré-concebido por outros autores. Destarte, as teses de Flusser apontam para que o estado de arte da discussão sobre a medialidade, tal como se apresentou em finais do século XX, deverá passar por uma revisão fundamental.

Referências

- Alloa, E. (2018). *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, 2ª ed., Zürich: Diaphanes.
- Alloa, E. & Lagaay, A. (Eds.) (2008). *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript.
- Barthes, R. (1997). *Lição*, trad. de Ana Mafalda Leite, Lisboa: Edições 70.
- , [s. d.]. *O Rumor da Língua*, trad. de António Gonçalves, Lisboa: Edições 70.
- Brayner, A. (org.) (2015). *Vilém Flusser. Filosofia do desenraizamento*, Porto Alegre: Clarinete.
- Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge Mass. / London: Harvard Univ. Press.
- Deleuze, G. (1994). *Nietzsche*, trad. de Alberto Campos, Lisboa: Edições 70.

- , (2000). *Diferença e Repetição*, pref. de José Gil, trad. de Luiz Orlando e Roberto Machado, Lisboa: Relógio d'Água.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (2004). *Diálogos*, trad. de José Gabriel Cunha, Lisboa: Relógio D'Água.
- Fink, E. (1966). *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, Den Haag: Nijhoff.
- Flusser, V. (1992). *Krise der Linearität*, Bern: Benteli.
- Gamboni, D. (2002). *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, trad. Mark Treharne, London: Reaktion Books.
- Heidegger, M. (1976). *Wegmarken*, ed. por Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M.: Klostermann [GA 9] [Sigla usada: Wm].
- , (1977). *Holzwege*, ed. por Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M.: Klostermann [GA 5] [Sigla usada: Hw].
- , (1983). *Aus der Erfahrung des Denkens*, ed. por Hermann Heidegger, Frankfurt/M.: Klostermann [GA 13] [Sigla usada: ED].
- , (1985). *Unterwegs zur Sprache*, ed. por Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M.: Klostermann [GA 12] [Sigla usada: UzS].
- , (1986). *Seminare*, ed. por Curd Ochwadt, Frankfurt/M.: Klostermann [GA 15] [Sigla usada: Sem].
- , (1994). *Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis)*, ed. por Friedrich-Wilhelm von Herrmann, 2ª ed., Frankfurt/M.: Klostermann [GA 65] [Sigla usada: BzP].
- , (1996). *Nietzsche I*, ed. por Brigitte Schillbach, Frankfurt/M.: Klostermann [GA 6.1] [Sigla usada: N I].
- , (2005). *Über den Anfang*, ed. por Paola-Ludovika Coriando, Frankfurt/M.: Klostermann [GA 70] [Sigla usada: ÜA].
- , (2010). *Kant und das Problem der Metaphysik*, ed. por Friedrich-Wilhelm von Herrmann, 7ª ed., Frankfurt/M.: Klostermann [GA 3] [Sigla usada: KM].
- Herrmann, F.-W. von (1999). *Die zarte, aber helle Differenz: Heidegger und Stefan George*, Frankfurt/M.: Klostermann.
- Husserl, E. (2001). *Die >Bernauer Manuskripte< über das Zeitbewußtsein (1917/18)*, ed. por R. Bernet e D. Lohmar, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers [Hua XXXIII].
- Nielsen, C. & Sepp, H. R. (Eds.) (2011). *Welt denken. Annäherungen an die Kosmologie Eugen Finks*, Freiburg: Alber.

- Ricoeur, P. (1975). "Phénoménologie et herméneutique", in Ernst Wolfgang Orth (Ed.), *Phänomenologie heute*, Freiburg / München: Alber, 31-75.
- Sylla, B. (2009). *Hermeneutik der langue. Weisgerber, Heidegger und die Sprachphilosophie nach Humboldt*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Zill, R. (2008). "»Sagen, was sich eigentlich nicht sagen lässt« – Adorno, Blumenberg und andere Leser Wittgensteins", in Emmanuel Alloa & Alice Lagaay, *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript, 41-60.