

Caminhar no trilho  
de sombra:  
o percurso ver  
até a ausência

---

**Jorge Abade**

Artista Visual, nasceu em Lyon em 1974, vive e trabalha no Porto. Docente de Desenho, Projeto Artístico, Correntes de Arte Contemporânea, Estudos de Composição, e, Investigação em Arte e Documentos Artísticos; tendo lecionado nas seguintes instituições: Universidade Católica (Escola das Artes) do Porto, FAUP, FCUP e Instituto Politécnico de Viana do Castelo.  
jorgeabade@gmail.com

---

## **Caminhar no trilho de sombra: o percurso do ver até à ausência**

### **Resumo**

A verdade visual, através do ver, está intimamente ligada ao desenho, especialmente pelo *desígnio*, que se apresenta de forma proposicional. O desenho, imanente à origem e âmago das artes visuais, não se esgota na função literal de designar, a sua atuação tem uma absoluta transversalidade formadora. A sua ação, que procede de um olhar concentrado, indica e indicia, também mostra e caracteriza, mas sobretudo cria potencial *in-visual* – aí percorre o seu caminho para a sua transcendência, aporta consigo seu especular e a sua sombra, o seu contido espectral.

O *desígnio*, que se articula num exercício especulativo, na sua faceta de aparição, determina cargas de qualidades imiscuídas nos assuntos, tanto do conteúdo como da forma. Veicula ainda o *ser-em-si* do desenho, na sua autorreflexividade, que é a dimensão identitária e autónoma da sua concentração, na sua *in-visualidade*; este fator é inteiramente participativo numa subjacência sombria, no ganho do seu potencial de transcendência. Atinge-se o apogeu do hieratismo artístico quando essa transcendência se articula numa alteridade em duas vias, entre desenho e fruidor.

Este caminho do desenho é um caminho para a sua verdade, onde está a sua sombra própria, interna, o que confirma a sua autonomia e também a sua existência como arte, mas essa sombra é também o que provém de ausências e descai para a ausência, a caminho da morte.

### **Palavras Chave**

Ver; verdade; concentração; ausência.

## **Caminando por el sendero de las sombras: el viaje de la visión a la ausencia**

### **Resumen**

La verdad visual, a través de la vista, está íntimamente ligada al dibujo, especialmente a través del diseño, que se presenta de forma proposicional. El dibujo, inmanente al origen y núcleo de las artes plásticas, no se limita a la función literal de designar, su ejecución tiene una transversalidad formativa absoluta. Su acción, que procede de una mirada concentrada, indica e indica, también muestra y caracteriza, pero sobre todo crea potencial in-visual - allí recorre su camino hacia su transcendencia, trayendo su especular y su sombra, su espectral contenido. El diseño, que se articula en un ejercicio especulativo, en su faceta de apariencia, determina montones de cualidades inmiscuidas en los sujetos, tanto en términos de contenido como de forma. También transmite el ser en sí del dibujo, en su autorreflexividad, que es la identidad y dimensión autónoma de su concentración, en su in-visualidad; este factor es plenamente participativo en un fondo oscuro, en la obtención de su potencial trascendente. El apogeo del hieratismo artístico se alcanza cuando esta transcendencia se articula en una alteridad bidireccional, entre el dibujo y el disfrute. Este camino del dibujo es un camino hacia su verdad, donde está su propia sombra

interna, que confirma su autonomía y también su existencia como arte, pero esta sombra es también lo que viene de las ausencias y desciende a la ausencia, camino de la muerte.

### **Palabras clave**

Para ver; verdad; concentración; ausencia.

## **Walking on the shadow trail: the journey from seeing to absence**

### **Abstract**

Visual truth, through the seeing, is intimately linked to drawing, especially by the act of designating, which presents itself propositionally. The drawing, immanent to the origin and core of visual arts, does not end in the literal function of designating; its performance has an absolute forming transversality. The way it acts, which proceeds from a concentrated gaze, indicates and hint, also shows and characterizes, but above all it creates an *in-visual* potential – there, it travels its path towards its transcendence, brings with it own specular content and shadow, all its spectral contained.

The act of designate, which is articulated in a speculative exercise, in the plan of appearance, determines loads of properties imbued in the matters, both in content and form. It also creates the *being-in-itself* of drawing, in its *self-reflexivity*, which is the identity and autonomous dimension of its concentration, in its *in-visibility*; this factor is entirely participatory in a shadow underlay, in gaining its potential for transcendence. The heyday of artistic excellence is reached when this transcendence is articulated in a sharing alterity in two ways, between drawing and user. This path of drawing is a way to its truth, where is its own shadow, internal, which confirms its autonomy and also its existence as art, but this shadow is also the one that comes from absences and falls into absence, on the way to finitude.

### **Keywords**

Seeing; truth; concentration; absence.



**Figura 1** - Jorge Abade, Ensaio Para Transcendência, 2020, Carvão e grafite em papel de 200g, 100 X 150 cm.

O ver, *instrumento* do olhar, legitima as existências visuais, dá-lhes sentido, é o seu mecanismo de verdade.

A verdade de um olhar não é um dado inato, consolida-se pelo singular caminhar até à concentração de um observar. O desenho, procedente de um olhar concentrado, inevitavelmente conexo ao ato de designar<sup>1</sup>, provém da imanência de uma verdade imagética e reflexiva em ato – arraigado a um fundamento pungente da visualidade, concretiza uma sua transcendência na dimensão invisual. Esse caminho do desenhar, com um plano imanente visual como horizonte, pode gerar um acontecimento de intuição da verdade – nesse fundo do ver, aberto, também a uma fruição, com um corpo mais amplo de sensibilidade e conhecimento. Há aí, naturalmente, uma insurreição relativamente à objectividade, na quietude da realidade *(in)-objetual* de uma sombra, que sobrepuja o corpo e o pensamento. Desenhar é sempre um ato especulativo,<sup>2</sup> com uma articulação reflexiva aportada pela sua dimensão especular – o desenho tem um fundamento de sombras, intermediadas por reflexos, vive de espectros.

A *intuição* não é fundamento ou procura, nem se consubstancia no que se vê – é um

ativador e enriquecedor de valores vivificantes no concentrado do ver –, deixa marcas e potencial oculto no que se pode pressentir, reside no interior do que se dá a ver sem ser visível.<sup>3</sup> O ver que desenha, na sua sombra, é intuição – exclui-se desde já uma utilidade orientadora ou premonitória, afirma-se contra o *nonsense* do puro utilitarismo, do puro conceptualismo.<sup>4</sup>

A verdade, no ver do desenho, está no lado da invisualidade, que é uma *in-visualidade*, permite o acesso a uma essência além do seu acontecimento; forma-se e se justifica-se por si, está impregnada de objetividade e simultânea subjetividade, mas a sua instância física possui uma *tangível objectividade*.<sup>5</sup> Desenhar é objetivar, desenhar com um sentido artístico é objetivar subjetivamente, numa criação que subjetiva objetivamente, através dum exercício proposicional<sup>6</sup> especulativo, criador de potencial enigmático<sup>7</sup>. Não será estranho, assim, considerar que os desenhos são experiências extremadas do ver, por serem também, entre outras coisas, enigmáticos objetos de pensamento.

Há necessidade de esclarecer o uso da palavra concentração: concentrar é escolher, juntar e conectar, numa conversão geradora de potencial. É uma ação de enfoque, um caminhar para um centro que é também a sua própria estrutura. Na sua multidimensionalidade, reúne uma larga panóplia de conteúdos fragmentários que são convertidos em unidade, numa *in-estabilidade* (uma instância de estabilidade interna onde há um espaço para acontecer a instabilidade), que lhe dá abertura. Concentração é complexidade e depuramento simultâneos, um contido denso no seu *amplo centramento*, é o lugar específico onde a sombra interna se forma, o que finalmente tem consistência para consolidar uma presença intangível.

A espessura concentrada do desenho existe numa emergência tensional – tem uma proveniência na compactação dos elementos objetivos, adensando-se exponencialmente com a progressão para níveis mais ininteligíveis – é um composto com carga: permitindo um acesso às suas intangibilidades e ininteligibilidades, e por fim às suas verdades, por ser mediativo e meditativo, subliminar e intangível.

A concentração não realiza uma redução como a síntese propõe fazer (para apresentar sumulas), potencia proliferações intrínsecas, o que dilata as possibilidades muito além da parcimónia do óbvio.

O ver constante, o ver da memória, o ver analítico, o ver que antecipa, o ver orientador na formação de formas e o ver contemplativo: serão estas as principais formas do ver implicadas no desenho, no caminho para que ele aconteça; participam todos na concentração, na verdade correlacionada com o ver, mesmo que através do simulacro e do logro. Escolher, combinar e modelar, são tarefas comuns no processo criativo, desenhar nunca consiste somente em reproduzir uma experiência visual concreta ou imaginária – trata de formar dinamicamente toda uma estrutura, em que o conhecimento se concentra numa unidade associativa e combinatória, gerando um contexto com possibilidade de exploração, no qual o ver participa transversalmente de forma ativa e passiva. A circunstância primeira de formação da sua verdade dá-se num espaço intermediador, entre o conhecimento e a forma de aparecimento.<sup>8</sup>

Contudo, a mais ilustre qualidade de uma obra de arte vem da sua capacidade de transcendência, pelo menos em potência, a que ela tem e a que dispõe à fruição. No seu grau mais elevado de transcendência permite-se atingir uma dimensão espiritual, essa mesma que lhe possibilita uma existência *extra-ordinária*, pelo conteúdo indubitável de verdade que tem a in-visualidade. O que assim se forma não é uma faculdade das aparências, é a afinidade do funcionamento entre conteúdos, um modo de se constituir e dar a conhecer. A verdade em si de um desenho, ou seja, a forma perfeita do encontro entre conteúdo e meios de formação e expressão, formando um todo unido, indispensável e indivisível, faz a concentração para a existência do espírito.<sup>9</sup> Isto porque, no resultado ativo da verdade, ou a forma como acontece a verdade, dá-se numa substância unificada inteligível transversal à obra. Observando de outro ângulo igualmente válido, é na essência e sentido espiritual que a verdade da obra encontra o seu lugar.<sup>10</sup>



**Figura 2** - Jorge Abade, *Pele de Sombra*, 2020, Carvão e Grafite em papel de 200g, 150 X 100 cm.

Assim, a principal verdade que a obra de arte propõe é a sua própria verdade artística, o que acontece numa particular forma de concentração. Essa verdade participa na ampla verdade artística, de um modo simultaneamente pontual e generalizante,

envolvendo as suas *inquietudes* com as universais que ocupam o Ser humano.<sup>11</sup> A partir da *coisa* que um desenho é, autonomiza-se, na formação da sua própria *verdade*,<sup>12</sup> com a sua particular concentração, passa a ter uma sombra própria no ganho do seu domínio autorreflexivo.

Na *in-visualidade* é-nos permitido, pela fruição, aceder à amplitude subjetiva de um desenho, ficar com a permanência da sua afectação a nós ligada – tem um carácter aberto. Nesse trilho denso, subsiste um intrincado jogo de escondidas entre a sua revelação e ocultação, um jogo de sombras.<sup>13</sup> Supera-se o conhecimento veiculado, a verdade do desenho é irreduzível à interpretação – a sua in-visualidade é uma consequência da essência da verdade, mas circularmente, a verdade acontece na in-visualidade, há um encontro e concentração que as unifica e lhes possibilita a sua simultaneidade. Havendo aí a expectativa de uma certa revelação, o teor dessa expectativa deve residir mais no *ser-em-si* do desenho, do lugar de sombra que é, ao invés de se esperar uma qualquer revelação ou descoberta exterior.<sup>14</sup>

O carácter proposicional enquadra-se num contexto objetivo, na sombra do enunciado no qual se inscreve; há a necessidade de adequação objetiva da verdade a este seu contexto existencial reflexivo. A sua unidade é garantida pelo entretimento das verdades singulares, que fazem parte da tessitura da obra. A proposição é verdadeira pela conformidade dos componentes que a concentração equilibrada garante.

Contudo, a conclusão ou encerramento da dinâmica proposicional, num cumprimento lógico resolvido (permitindo uma leitura conformada), atenta contra a própria verdade do desenho. A verdade é a confirmação do funcionamento dinâmico e expansionista do que se propõe com abertura, num incumprimento de uma verificação objetiva do seu predicado (do que enuncia). É aí que se dá um dos principais encontros com a verdade, pela sua abertura e por necessitar da força de coesão para a sua autossuficiência, uma disposição reflexiva e autorreflexiva.

É na autorreflexividade da obra que se dá uma auto-legitimação, e é aí que a obra tem o seu mais intenso vínculo com a verdade, onde se forma a sua sombra (ter sombra própria é existir autonomamente)<sup>15</sup>. O desenho, visto assim, é sempre um movimento ontológico que se institui como reflexão sobre si próprio, mesmo se considerado na

sua forma mais comum, como o resultado da inscrição de um gesto, o que também nos remete para a projeção de uma sombra (como no mito originário de Plínio).

A projeção aporta a ideia de projeto, um plano de caminhada com uma auto-projeção implícita. A sombra do projeto, que também é minha, reafirma a mácula que deu origem ao desejo – completa-se a existência através de uma projeção, feita a partir de um foco, mas que se revela na sua contradição.



**Figura 3** - Jorge Abade, Cama Desfeita, 2020, Carvão e Grafite em papel de 200g, 100 X 150 cm.

O desenho reúne e aplanava num espaço exíguo, logo no seu plano técnico (o de condensação), propagando esse esforço de compressão por todo o processo geral de concentração. Será certamente o meio ideal de concentrar visualmente, na sua própria exiguidade existencial caminha para uma mais contundente concentração, instigando a criação de tensão. Nele, a criação artística acontece numa forma de entrecimento concêntrico por excelência, que encontra o derradeiro propósito na forma como interage com os fruidores. A partir daí, poderá atingir a intangibilidade absoluta ultrapassando tudo o que representa, pela sua ampla comunicabilidade. A capacidade

comunicativa do desenho é uma singularização e uma singularidade, estando disposta à comunicabilidade e *interpretabilidade*. É potenciador de vastos sentidos, produto da abertura permitida pela concentração – isso faz parte da sua natureza, tal como a criação de ambiguidades e irresoluções.

O fruidor inclui-se numa experiência de encontro e partilha com o desenho, resultando numa dinamização, com proveitos para ambos. O potencial que existe para ser explorado, na sombra, também aguarda essa ação para ser legitimado.

A partir de um comprometimento, na sua quietude e silêncio, o desenho dá-se assim à fruição mais pungente, no seu conteúdo de verdade, que conduz ao contacto com a possibilidade de animação da dimensão de transcendência. Há um advento, nessa quietude sombria do desenho, onde acontece essa tensão e apelo da tentação para o contacto com a verdade, e conseqüentemente com a insubstancialidade. A transcendência final da obra dá-se quando o seu potencial se escoia para o outro (fruidor) e é devolvida, onde se atinge o apogeu do hieratismo artístico.

A concentração, na sombra, à luz desse desenvolvimento subliminar da sua disposição para uma fruição mais interativa (aberta), afirma-se perante a sua possibilidade de transitividade.

O ver é cúmplice do efêmero, só se vê no momento, o que se vê é único e está sempre em desaparecimento, o olhar confirma a irrepetibilidade. A linguagem é que fixa e transforma, é o mundo da sombra no real, quer impregnar o modo de olhar com os seus desígnios, na ausência; propõe-se num plano da vida humana que é palco de alteridade, numa encenação que corta com os limites da natureza.

A ausência cria a ideia de espectro, o aí e o agora só deixa vestígios – é habitada pela negação, isto é, persiste a memória do que já existiu, confirmando-se uma existência pela sua cessação. Contudo a ausência só existe com marcas, e as marcas não são apenas vestígios, pertencem à linguagem. As marcas são signos ou convertem-se em signos, elas são a matéria expressiva. É também por isso que a morte interessa tanto à arte, por ser um arquétipo da ausência.

## Referências

- Adorno, T. W. (2006). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das letras.
- Derrida, J. (2001). *La Verdad en Pintura*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Hegel, G. H. F. (1993). *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Heidegger, M. (2004). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Heidegger, M. (2002). *Que é uma Coisa?* Lisboa: Edições 70.
- Liotard, JF. (2003). *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva.

## Notas

---

<sup>1</sup> - O desígnio, no seu sentido mais elementar, está ligado à intenção, a um propósito ou movimento; é também um intuito ou vontade, um gerador natural de tenções e tensão, pela expectativa e desejo que o rodeiam.

<sup>2</sup> - A ideia de *especulativo*, no que toca ao ver e ao fundamento de desenho, é um exercício aberto de exploração, que insinua e experimenta, sujeito a uma conjectura afim à forma como se articula esse perscrutar. Propõe uma procura e tratamento de matérias não concretas, considerando esse seu amplo espaço relativo e inconcluso – com vista a explorar exponencialmente os conteúdos. Esse seu conteúdo passa a ter uma essência abstracta, pela massa concentrada de possibilidades que gera. Esta noção de especular centra-se numa predisposição a propor e não a apresentar ou determinar, relaciona-se assim, significativamente, com a ideia de *proposicional*, porque na proposição que esse ver orienta, faz-se especulativamente e gera especulação. É na essência da sua concentração que um ver tem o seu impulso e discurso especulativo. Na unidade geral e conformidade de componentes cria-se o conhecimento e discurso, o que possibilita uma segura afirmação especulativa. Para o especulativo recai a expectativa de possibilidade reveladora dos conteúdos que articula, com todas as possibilidades em aberto, como Lyotard bem o enunciou: “Um resultado notável do dispositivo especulativo é que todos os discursos de conhecimentos sobre todos os referentes possíveis são aí tomados, não com o seu valor de verdade imediata, mas com o valor que eles assumem pelo facto de ocuparem um determinado lugar no percurso do espírito ou da vida, ou, se preferir, uma certa posição na Enciclopédia contada pelo discurso especulativo. Este cita-os expondo para si mesmo o que sabe, ou seja, expondo-se a si mesmo. O verdadeiro saber nesta perspectiva é sempre um saber indirecto, feito de enunciados relacionados e incorporados na metanarrativa de um sujeito que assegura a sua legitimidade.” (Lyotard, 2003, p. 74). Enquanto a forma de afirmação e manifestação especulativa pertence ao plano do discurso, a verdade forma-se no plano de entretencimento de conteúdos que se dispõe à alteridade frutiva.

<sup>3</sup> - Já assim o concebia Heidegger: “A intuição humana enquanto tal, no decurso do seu próprio intuir, nunca permite produzir o que deve ser visto, o próprio objecto. Tal coisa só é possível, quando muito, numa forma do imaginar, a fantasia. Aí, todavia, o objecto não é posto, nem visto, enquanto tal, mas enquanto objecto imaginado. O ver humano é um in-tuir, quer dizer, um ver que se restringe a qualquer coisa já dada.” (Heidegger, 2002, p. 142).

<sup>4</sup> - Já nos avisava disso Adorno: “O seu carácter intuitivo difere da percepção sensível, porque se refere incessantemente ao seu espírito. A arte é intuição de algo não-intuitivo, é semelhante ao conceito sem conceito. Nos conceitos, porém, liberta o seu estrato mimético, inconceptual.” (Adorno, 2006, p. 115).

<sup>5</sup> - Como fez notar Heidegger: “O pouco que se diz com a afirmação segundo a qual o «isto» é apenas uma característica subjectiva da coisa, pode deduzir-se do facto de podermos dizer, com a mesma legitimidade, que ela é «objectiva», porque o *objectum* significa o que é projectado-para-diante-de. O «isto» visa a coisa na medida em que ela está diante de nós, quer dizer, é *objectiva*.” (Heidegger, 2004, p. 34).

<sup>6</sup> - A acepção de *proposicional* que se pretende para uma intenção artística, aquela que aqui é considerada, é diferente da que serve a matemática ou filosofia. É uma ação de propor artisticamente, também uma forma de enunciação ou sentença, mas o seu conteúdo de asserções não é conclusivo, porque não obedece a uma necessária conformação lógica, ficando a aguardar pela interação com o seu bloco concentrado de possibilidades indagatórias (sugestiona propondo e propõe sugestionando). A forma proposicional artística é o resultado de um ato ou efeito declarativo de propor, dentro de um sistema de verdade – veiculando um conteúdo de pensamento aberto e dinâmico, que indicia e insinua direções, mas não orienta conclusões; portanto, é o que a obra exprime, mas que se coloca na posição de se dispor a cruzamentos animados pela exploração em torno do que sugestiona. Esta forma de proposição que o objeto artístico cumpre, fixa a sua estabilidade e o seu conteúdo de pensamento no seu enleio conceptual; oferece um espectro indefinido de possibilidades e seus cruzamentos, dentro de uma orientação com o sentido do que a obra serve ou comunica. Mas o seu conteúdo de pensamento, não resolvido e sem perspectivas de resolução concreta e definitiva, apresenta-se como um conteúdo de hipóteses de sentidos abertos, é duplamente um oferecimento e uma instigação.

<sup>7</sup> - E esse *desconfortável* enigma sempre esteve presente na arte, como objectivamente nos diz Theodor Adorno: “Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas; isso desde sempre irritou a teoria da arte.” (Adorno, 2006, p. 140). Assegura ainda que é pelo conteúdo de verdade da obra que existe o enigma. “Na instância suprema, as obras de arte são enigmáticas, não segundo a sua composição, mas segundo o respectivo conteúdo de verdade.” (*Ibid* p. 148).

<sup>8</sup> - Tal como nos diz Adorno, a verdade é mediatizada no espaço intermediador do lugar do aparecimento, ligada à técnica e à estética: “O conteúdo de verdade é mediatizado pela configuração, não no seu exterior, mas também não é imanente a ela e aos seus elementos. Eis o que, sem dúvida, se cristalizou como ideia de toda a mediação estética. Ela é aquilo por cujo intermédio as obras de arte participam em si mesmas do conteúdo de verdade. A senda da mediação pode construir-se na estrutura das obras de arte, na sua técnica. O seu conhecimento leva à objectividade da própria coisa, que é garantida pela coerência da configuração. Mas esta objectividade, em última análise, só pode ser o conteúdo de verdade. Cabe à estética delinear a topografia desses momentos. Na obra autêntica, o domínio de um elemento natural ou material constitui o contraponto do que é dominado, que acede à linguagem mediante o princípio dominador. Esta relação dialética tem por resultado o conteúdo de verdade das obras.” (*Ibid*. p. 48). É a mediação que cria o isomorfismo aplanador, a concordância. As obras de arte oferecem o seu corpo ao conteúdo da verdade.

<sup>9</sup> - Esta relação de causalidade entre espírito e verdade era já afirmada por Hegel, postulando também que é deles que o belo artístico se eleva: “A superioridade do belo artístico provem da participação no espírito e, portanto, na verdade, se bem que aquilo que existe só exista pelo que lhe é superior, e só graças a esse superior é que é e possui o que possui. Só o espírito é verdade. Só enquanto espiritualidade existe o que existe.” (HEGEL, 1993, p. 3).

<sup>10</sup> - A estabilidade que este elemento ininteligível dá à obra de arte já era observada também por Hegel: “A obra de arte provém, pois, do espírito e existe para o espírito, senhora de uma superioridade que consiste em ser uma obra perene enquanto o produto natural, dotado de vida, é perecível. A perenidade dá-lhe um interesse superior.” (*Ibid*. p.25).

<sup>11</sup> - Como também já Hegel nos apresentava: “Se se quiser marcar um fim último à arte, será ele o de revelar a verdade, o de representar, de modo concreto e figurado, aquilo que agita a alma humana.” (*Ibid*. p.36).

<sup>12</sup> - Assim sintetizado por Martin Heidegger: “A arte é o pôr-se-em-obra da verdade.” (Heidegger, 2004 p. 30).

<sup>13</sup> - Na mesma ação com que realiza desvelamentos e revelações também faz velamentos e ocultações, tal como nos parece dizer Pierre Bourdieu neste excerto de *As Regras da Arte*: “A arte não pode revelar a verdade sobre a arte sem a dissimular, fazendo desse desvelamento uma manifestação artística.”

---

(Bourdieu, 1996, p. 196). Remetendo precisamente para a ideia de que a arte tem um componente fortemente visual e revelatório pela sua visualidade, mas, igualmente, uma considerável componente invisual (oculta e ocultadora).

<sup>14</sup> - Este é, justamente, o que consideramos ser o corolário do testemunhado por Derrida em *La Verdad en Pintura*, como é aqui apresentado num excerto sintético, para se perceber que a verdade de um meio tem a ver com a sua natureza, não tanto com a natureza de tudo o que foi convocado para que se formasse: “A verdade, tal como ela se expõe, apresenta-se ou representa-se num terreno propriamente pictórico, num modo pictórico, propriamente pictórico, mesmo que este modo seja trópico em relação com a própria verdade.” (Derrida, 2001, p. 20, tradução nossa). Concluindo que o principal entrelaçamento entre pintura e verdade, é o de tornar-se pungentemente endógena, procurando uma verdade profundamente e exclusivamente pictórica. Remetendo para a possibilidade múltipla de verdade concentrada e velada na verdade pictórica, como forma de adensar um conteúdo de verdade ampla: “Faz-se da arte em geral um objeto no qual se pretende distinguir um sentido interior, o invariante, e uma multiplicidade de variações externas a través das quais, como se fossem véus, se tentaria ver, ou restaurar, o sentido verdadeiro, pleno, originário: uno, nu.” (*Ibid.* p. 33).

<sup>15</sup> - Na *Divina Comédia* de Dante, o próprio Dante é o único ser com sombra própria, o único vivo.