

As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*

Etienne Samain

Era pequeno ainda. Olhava o mar, que desenhava suas rendas brancas sobre suas próprias costas. Essas ondas que não acabavam de cantar me fascinavam. Hoje, lembro-me disso como se fosse uma fotografia, isto é, uma “revelação”. Uma fotografia, no entanto, que nunca fiz, uma fotografia apenas presente na minha memória, uma imagem mental. As imagens gostam de caçar na escuridão de nossas memórias. São infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo que de oferecer-lo ao nosso pensamento.

E. Samain**

Devo a Gregory Bateson (1904-1980) parte do título deste ensaio. Na introdução do seu último livro (Bateson, 1980, p. 17) esse autor escrevia: “No decorrer da

minha existência coloquei as descrições de tijolos e de jarras, de bolas de sinuca e de galáxias numa caixinha e, ali, deixei-as repousar em paz. Numa outra caixa, coloquei coisas vivas: os caranguejos do mar, os homens, os problemas de beleza e as questões de diferenças [...]”. Coloquei, assim, as imagens (todas as imagens) ao lado dos caranguejos do mar e das borboletas, isto é, na caixa das coisas vivas. São elas que a mim interes-

sam. Quanto às bolas de sinuca, não devemos esquecer seu estado de letargia, uma vez que somente se deslocam quando impactadas.

Devo ainda a Bateson ter descoberto que mais importante que a questão do *porquê das coisas*, permanece a *como das coisas*. Assim sendo, não procurarei saber a que servem as imagens e por que existem, e sim *como* elas existem, como vivem, como nos fazem viver. Ou ainda, quais são suas maneiras de nos fazer pensar? E chegar, desse modo, a desvendar algo da *maneira como* a imagem nos provoca a pensar, nos convoca a pensar.

* Este texto faz parte de uma pesquisa desenvolvida pelo autor, na condição de bolsista de produtividade CNPq.

** E. Samain, 2005, p. 15.

que, nelas, “incorporaram” seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até, suas intervenções, por vezes, deliberadas.

Para tornar mais claro o que procuro dizer, acrescentaria: *o que pensa a Gioconda*, hoje, depois de tantos olhares terem perscrutado, após Leonardo da Vinci, o seu rosto e o seu sorriso sereno e enigmático, espécie de confidência? Mas para quem? Em lembrança de quem? Eis outras vertentes desse questionamento em torno de *como pensam as imagens*. Vertentes essas que nos levam e nos conduzem a outros horizontes e novos territórios da *memória*: toda imagem é uma *memória de memórias*, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos! Mais do que isso: uma “sobrevivência”, uma “supervivência”. Ver a menina coberta de *nappalm*, gritando de dor numa estrada do Vietnã, significa cruzar milhares de outros olhares postos sobre seu corpo indefeso e penetrar numa memória coletiva: nossa história à qual ela pertence, da qual jamais sairá e da qual nunca poderemos sair sem ela, sem os outros que a verão “renascer” sob outras formas, em outros tempos, tempos futuros.

A terceira proposição é, de longe, a mais questionável, a mais utópica (“sem chão” e “em lugar nenhum”), “imaginária”, diria. Provavelmente a mais necessária, também. O uso dizer que a imagem — toda

imagem — é uma “*forma que pensa*”². A proposição é tanto mais ambígua e complexa que chega a insinuar — até sugerir — que, independentemente de nós, as imagens seriam formas que, *entre si, se comunicam e dialogam*. Com outras palavras: *independentemente* de nós — autores ou espectadores — toda imagem, ao *combinar nela* um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao *associar-se com* outra(s) imagem(ns), seria “*uma forma que pensa*”.

A provocação torna-se plena, quando se quer alocar, dessa vez à imagem, um “pensamento” que lhe seria *próprio*. A imagem teria uma “vida própria”³ e um verdadeiro “poder de ideação” (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e “ideias”) ao se associar a outras imagens. Aliás, exatamente da maneira como, numa *frase verbal*, palavras (por exemplo: um sujeito, um adjetivo, um verbo, um pronome relativo, um outro verbo, um complemento direto ou indireto, um gerúndio ou um simples ponto de interrogação), ao se associarem, são capazes de despertar e promover “ideias” ou “ideações”, isto é, *movimentos* de ideias. Algo semelhante se produz também na frase *musical* quando as sete notas tonais literalmente se “tocam” e “ressoam” entre elas, promovendo efeitos sonoros, singulares e quase infinitos. Por que, então, tratando-se de imagens, desapareceria, num súbito ato mágico, esse poder ideativo que elas possuem, tanto nas suas

1 Para falar do “trabalho da memória”, tal como o entendo, proponho compará-lo ao “trabalho do mar”. Não apenas os movimentos do mar, das ondas, do fluxo e do refluxo, o que poderia ser uma boa imagem para expressar essa varredura constante do tempo e do espaço. Além da questão do “movimento”, a analogia com o “trabalho do mar” poderia se estender em outras direções: os “mistérios do mar”, os “segredos do mar”, os “silêncios do mar”, guardaio de destroços, de naufragos e de tesouros, de histórias e de memórias.

2 Devo a citação e posterior reflexão a Jean-Luc Godard (1988, p. 55).

3 Devo a ideia de “vida própria” (das imagens) a Ronaldo Enler, de quem se poderá ler o inovador artigo “Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios” na parte 2 da presente obra.

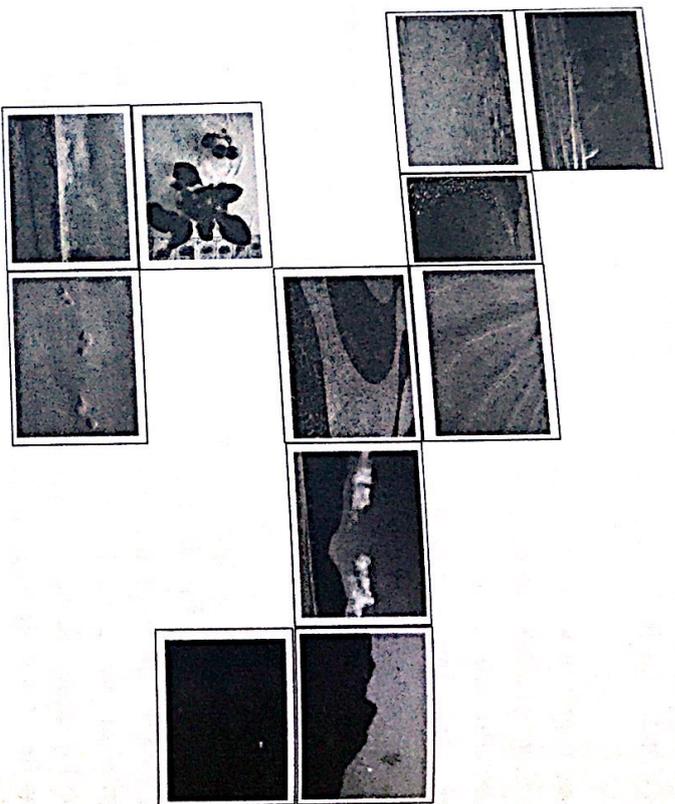


FOTO 1 — *Imagens cruzadas*, montagem realizada por Fabiana Bruno, com base em fotografias de sua autoria e de Etienne Samain.*

partes como nas suas associações e composições? Fala-se de palavras cruzadas, por que não dar crédito ao que poderíamos chamar de “imagens cruzadas”?

Toda imagem, sabemos, é viajante. Ela é cigana e misteriosa. De antemão, ela nos inquieta, sobretudo se ela é uma imagem forte, isto é, uma imagem que, mais do que tentar impor um pensamento que “forma, *formata*, põe em forma” (o que se denomina “ideologia”), nos coloca em relação com ela. Uma imagem forte é uma “forma que pensa e nos ajuda a pensar”. É, então,

uma “criação verdadeira”⁴, tão cigana que não resisto ao desejo de registrar um poema verbal⁵ de Spizka, cingano Tchucara, cujos dizeres recolhidos por Regina Rossi Hilkner (2008, p. 54) podem ser retranscritos nestes termos:

Nós, os ciganos, só temos uma religião, a dança.
A dança liberta e pela liberdade renunciámos à riqueza, ao poder e a sua glória.

*

Todas as imagens deste livro estão reproduzidas no Caderno de Imagens, a partir da p. 210.

4

Texto livremente elaborado a partir do comentário feito por André Habib sobre o filme *Armen* (2002), de Costa-Gavras, disponível em <<http://www.horschampq.cil/cinema/aout2002/armen.html>>.

sado em 16/2/2009.

5

A cultura cigana é essencialmente agrícola.

Vivemos cada dia como se fosse o último.

Quando se morre, se deixa tudo: o miserável carro-cão, ou um grande império.

E nós cremos que naquele momento é muito melhor termos sido ciganos do que reis.

Não pensamos na morte. Não a tememos, eis tudo.

O nosso segredo está em gozar a cada dia as pequenas coisas

que a vida nos oferece e que os outros homens não sabem apreciar:

uma manhã de sol, um banho na nascente, o olhar de alguém que nos ama.

É difícil entender essas coisas, eu sei.

Cigano, se nasce.

Gostamos de caminhar sob as estrelas.

Contam-se coisas estranhas sobre os ciganos.

Dizem que leem o futuro nas estrelas que possuem o filtro do amor.

As pessoas não creem nas coisas que não sabem explicar.

Nós, ao contrário, não procuramos explicar as coisas nas quais cremos.

A nossa, é uma vida simples, primitiva.

Basta-nos ter o céu por telhado, um fogo para nos aquecer e as nossas danças e canções quando estamos tristes.

Dois indicativos preciosos e uma primeira tentativa de síntese

Para poder nos aproximar melhor da problemática em pauta, pareceu-me útil oferecer ao leitor dois testemunhos que serão importantes balizas heurísticas utilizadas aqui.

Escrevia, meses atrás, a Sylvain Maresca, sociólogo francês e fino conhecedor das questões referentes ao uso (notadamente) da fotografia no campo das ciências sociais⁶, perguntando-lhe o que responderia à pergunta seguinte: "O que pensam as fotografias?". Eis a sua resposta:

Responderia sem hesitar: nada. As fotografias podem fazer pensar, refletir, suscitar debates, voltas ao real ou, ao contrário, escapadas no imaginário, mas essas imagens mudas, estritamente falando, não pensam nada. Os fotógrafos que as produzem pensam, com certeza, mas disso não dizem nada. Aliás, mais do que mudas, as fotografias são "múticas"⁷, no sentido de que não revelam nada daquilo que pensam. Eis uma curiosa postura que autoriza todos os discursos de interpretação e de reinterpretação. Com poucas palavras, as fotografias fazem falar. (correspondência pessoal)

A resposta de Maresca, sobre a qual volta num artigo constante no presente livro⁸, logo me fez lembrar e me reconduziu a outro texto, a um questionamento que, dessa vez, levanta o antropólogo, comunicólogo e epistemólogo Gregory Bateson que, na apresentação deste livro, já nos lembrava que o que a ele interessava eram as "estruturas que conectam os seres vivos".

6 Professor de sociologia na Universidade de Nantes, Maresca é o autor notadamente de *La Photographie. Un Miroir des Sciences Sociales* (1996) e *L'Autoportrait. Six agricultures en quête d'image* (1991).

7 A palavra "mútica" na língua francesa recente (1970) remete a algo, a alguém "que se recusa a falar", "que guarda voluntariamente o silêncio".

8 Artigo intitulado "O silêncio das imagens", que o leitor encontrará, logo a seguir, na parte 1 desta obra.



FOTO 2 — *Corações de alcachoffa e abobrinhas: "Procurar as estruturas que conectam os seres vivos."*, Gordes (França), junho de 2000. Foto: Etienne Samain.

Numa comunicação muito bem-humorada, datada de 1969 e intitulada "Patologias da epistemologia", Bateson (2000, p. 491), dessa vez, propõe ao seu leitor essa questão aparentemente absurda: "Será que os computadores *pensam*?". Ele responde:

Diria sem hesitação: não. O que "pensá" e o que se encontra engajado num processo de tentativa e erro é o homem, *mais* o computador, *mais* o ambiente [environment]. As linhas de separação entre homem, computador e ambiente são completamente artificiais e fictícias. São linhas que cortam as vias ao longo das quais são transmitidas a informação e a diferença. Elas não poderiam constituir as fronteiras do sistema pensante. Repito: o

que pensa é o sistema na sua totalidade, engajado num processo de tentativa e erro, e que é composto do "homem *mais* seu ambiente".

Oito anos depois e pouco antes da sua morte, Bateson (1991, p. 202) retomará, em Nova York, o mesmo questionamento: "Será que os computadores *pensam*?", radicalizando, todavia, sua problemática ao acrescentar: "Será que um cérebro *pode pensar*?".

Eis sua resposta:

Durante muito tempo temos debatido para saber se um computador pode pensar. A resposta é "não". O que pensa é o circuito total, circuito que pode incluir um computador, um homem e um ambiente [environment]. Semelhantemente se poderia perguntar se um cérebro pode pensar e, de novo, a resposta seria "não". O que pensa é um cérebro no interior de um homem, que é parte de um sistema que inclui um ambiente. Traçar uma fronteira entre [boundary line between] uma parte de um sistema que realiza a maioria do tratamento das informações [o cérebro] e o sistema mais amplo do qual faz parte significa criar uma entidade [component] mitológica que se chama, corriqueiramente, um "eu". Segundo a minha epistemologia, deve se considerar o conceito de "eu" [self], bem como todas as fronteiras arbitrárias que delimitam sistemas ou partes de sistemas, como sendo um traço [trait] da cultura local — que, aliás, não se pode negligenciar [not indeed to be disregarded], visto que tais pequenos monstros epistemológicos como esses sempre são suscetíveis de tornarem-se focos de patologia. As fronteiras arbitrárias que tiveram sua utilidade [which were useful in the process of analyzing the data] no processo de análise dos dados se tornam facilmente campos de batalha sobre os quais se tenta matar um inimigo ou abusar [exploit] de um meio ambiente. (grifos meus)

Se tivermos ainda algumas dificuldades em seguir a lógica do pensamento de Bateson, um dos seus próprios exemplos (sempre imagéticos) poderá nos ajudar.

Tomemos o exemplo de um homem que corta uma árvore com um machado. Cada golpe de machado será corrigido em função da forma do entalhe deixado sobre o tronco pelo golpe anterior. Esse processo autocorretivo (com outras palavras, mental) é determinado por um sistema global: árvore-olhos-cérebro-músculos-machado-golpe-árvore; é precisamente esse sistema global que possui as características do espírito imanente. Mais precisamente, deveríamos falar de (diferenças na árvore)-(diferenças na retina)-(diferenças nos músculos)-(diferenças no movimento do machado)-(diferenças na árvore) etc. O que é transmitido ao longo do *circuitio* são transformações de diferenças e, como já foi dito antes, uma diferença que produz uma outra diferença é uma *ideia*, ou uma *unidade de informação*. Mas não é bem assim que um ocidental médio considerará a sequência de eventos do corte da árvore. Dirá provavelmente: “Estou cortando a árvore”, e chegará até a pensar que existe um agente determinado, o “eu” [se/j], que realiza uma ação propositiva determinada, sobre um objeto determinado. (2000, pp. 317-8, grifos meus)

Será que podemos pensar numa primeira tentativa de síntese?

Maresca — veremos melhor em breve⁹ — é nuanceado, contundente e cauteloso. Ele nos diz, num primeiro momento, que as fotografias não pensam, para, logo após, mencionar os fotógrafos que, certamente, pensam mas nem sempre compartilham suas ideias e, fi-

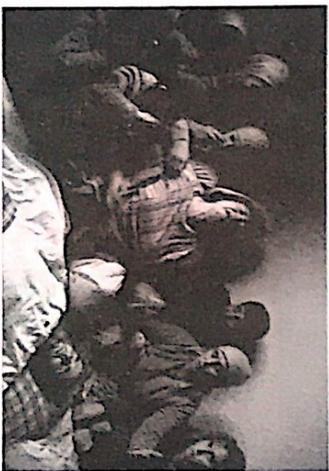
nalmente, acrescena que, múticas, “as fotografias não revelam nada daquilo que pensam”. Ele levanta, desse modo, uma verdadeira e profunda interrogação à qual Bateson, seu lenhador e a árvore concedem uma importante resposta. Resposta essa que convida a inserir a “imagem” de uma árvore que se corta num circuito de pensamento que corre e se autorregula a partir de “transformações de diferenças” (na árvore, na retina, no cérebro, nos músculos, no movimento do machado). Poderei talvez tornar mais palpáveis essas reflexões, compartilhando uma experiência.

Pouco tempo atrás, tentando aprofundar um dos conceitos-chave do pensamento de Aby Warburg — o de “forma (fórmula) de patético” (*pathosformel*)¹⁰ — descobria um texto¹¹ de Georges Didi-Huberman que tratava precisamente de uma das expressões dessas “formas de patético”: o lamento, *as lamentações*. Para nos fazer entender o quanto a imagem das “lamentações” se repete na história humana, longínqua e próxima, o autor remetia a dois ícones recentes sobre o tema: *Madona de Bentalha* (Foto 3) e *Vigília noturna no Kosovo*, freqüentemente nomeada *Pieta de Kosovo* (Foto 4). Em 12 de outubro de 2011, no final do dia, recebi uma fotografia, à qual dei a curta legenda *Maira* — *Séria* (Foto 5).

9 Veja, logo a seguir, sua instigante reflexão intitulada “O silêncio das imagens”.

10 Volarei a Aby Warburg, em especial, sobre o conceito de *Pathosformel* num outro ensaio deste livro, intitulado “Aby Warburg. *Mnemosyne*. Constelação de culturas e ampulheta de memórias”.

11 Texto intitulado “Construire la durée” [Construir a duração, o tempo]. Disponível em <<http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-didi-huberman.html>>.



subúrbio de Benthalha, na Argélia, na época dos movimentos fundamentalistas islâmicos¹². A segunda, nos dizeres de seu autor, Georges Ménilon¹³, foi realizada nestas condições:

Nesta manhã [29 de janeiro de 1990] informações evocam quatro jovens homens da região de Brestovc que caíram (dois dias antes) sob as balas de policiais sérvios quando iam a uma manifestação em Rahovec. Um deles, Nasimi Elshani, 28 anos, vivia no lugarejo de Nagačë [...]. Chego à casa familiar dos Elshani. [...] Eles me fazem entrar num primeiro cómodo. Todos os homens da família estão sentados sobre o chão, cercados por vizinhos e amigos [...]. Entro depois num segundo quarto. Estendido no chão está o corpo de Nasimi Elshani. Em torno dele, somente mulheres. Só ouço lamentações. [...] A luz é fraca e difunde uma estranha clareza diáfana. Tiro fotografias durante um minuto e saio. Mais tarde consegui dar nome aos rostos dessas mulheres. Em torno do corpo de Nasimi se encontra Sabrié, sua mãe, que está junto à cabeça dele, e Aferdita, sua jovem irmã de 16 anos, à esquerda. No centro, em prantos, sua outra irmã Ryvije.

Foi acaso ter lido pouco antes o artigo de Didi-Huberman e perscrutado as duas fotografias de Benthalha e de Kosovo? Talvez tenha sido uma necessidade. Pois a terceira fotografia que me chegou no dia 12 de outubro de 2011, por *e-mail*, ia se inscrever logo nesse horizonte de lamento. Essa fotografia, tal um novo forte golpe de machado recortando o tronco da árvore (das lamentações), devia me levar bem mais longe daquilo que se me oferecia à primeira vista.

FOTO 3 — *Madonna de Benthalha*, Hocine Zaourar, 1997.
FOTO 4 — *Vigília noturna no Kosovo*, Georges Ménilon, 1990.
FOTO 5 — *Mãira* — *Srúvia*, Petar Pecanac, 2011.

A primeira dessas fotografias congela o grito de dor de uma mãe logo após saber da morte de seus filhos no

¹² Hamrot, 2012.

¹³ *Pietà de Kosovo*. Disponível em <http://www.pascalconvert.fr/hs-toire/pieta_du_kosovo/pieta_du_kosovo.html>.

Havia logo identificado o rosto de uma jovem de 25 anos que conheço muito bem — atualmente em Novi Sad (na Sérvia) —, clicada por Petar Pecanac, seu amigo, nascido na Bósnia Herzegovina (a 500 km de Kosovo). Além da visagem da moça que me parecia absorta e silenciosa, além de seu olhar, fixo e um tanto assombrado, que a tela fortemente luminosa parecia engolir, eu tinha sido atraído por outro pequeno detalhe luminoso: o logotipo de uma maçã que emergia da tampa preta do computador, tal qual um fantasma. O xale de cor violeta sobre os ombros e a nudez deslavada da pa-rede tinham também chamado minha atenção. Sem

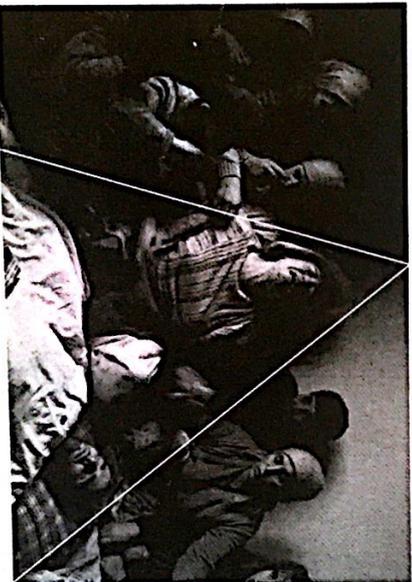


FOTO 6A e FOTO 6B — O que observar?

Triangulação que delineia dois espaços que, sem se oporem, conversam interna e externamente. O que observar? Ao lamento exposto e gritante de uma mulher cujo rosto fica lançado para trás, responde o silêncio contido e mudo de uma outra, cuja face se debruça para frente. De um lado, os olhos fechados da matrona respondem aos olhos apagados do morto, de outro, as pupilas dilatadas de Maira correspondem ao grande

sabê-lo ainda, penetrava lentamente no talhe da árvore. Debaixo da casca, de sua aparência, descobria os anéis de seu crescimento, os cernes de sua história, os círculos de suas memórias.

Não estava mais em lugar nenhum. Tinha sido consumido. As fotografias, elas, se dissolviam e se recompunham no meu imaginário. Fragmentos de uma se alojavam com quase perfeição nas aberturas e nas frestas deixadas na outra. Não podia não perceber esse triângulo que emergia no centro das duas últimas (Foto 6A e Foto 6B).

olho luminoso da tela. Aqui, um corpo frio, ali uma máquina quente. Aqui, gritos e choros. Ali, um grande silêncio, gelado e solitário. Fora do triângulo, ora um espaço cheio de seres humanos, ora um espaço aparentemente vazio.

De ambos os lados: a morte de alguém no mundo. Pensava na árvore de Bateson, pensava nas “diferenças de diferenças” que fazem as verdadeiras informa-

ções, pensava nos reflexos de nossas histórias na grande memória do tempo das imagens.

Duas outras reflexões necessárias

1. As imagens: “fenômenos” que participam de um “sistema de pensamento” (Bateson)

Disse, há pouco, que as imagens deviam pertencer à ordem das *coisas vivas*, ao mesmo título que os problemas de beleza, os caranguejos do mar, as orquídeas e os seres humanos. Explico-me. Se admitirmos que a imagem (toda imagem) é um *fenômeno*, isto é, “algo que vem à luz [phainin]”; “algo que advém”, um “acontecimento” (um “advento”, como melhor se dizia outrora), entender-se-ia que ela é, ainda, uma “epifania”, uma “aparição” (*epiphanein*), uma “revelação”, no sentido até fotográfico do termo.

A imagem é um *fenômeno* na medida em que é, com efeito, o resultado de *um processo* que *combina aportes dos mais variados*. Tomemos como exemplo a imagem fotográfica. A que processo combinatorio ela deve sua existência? Para se moldar, precisou de um suporte: uma máquina captadora de luz, jogos de lentes, diafragma e obturador, uma placa sensível. Para se construir, precisou de uma pessoa, do seu talento, de sua maneira de observar, de pensar e de expressar o que viu, de enquadrar, de retocar, de manipular. Para emergir, ela precisou da existência do tempo, do espaço, da luz e da sombra, das cores, das linhas, dos volumes, das formas, do ambiente, em poucas palavras, da longa história de um assunto/motivo icônico que parece não ter fim. Para viver enquanto imagem foi necessária a existência de espectador(es), isto é, de seres vivos “aptos a sabermos olhar uma imagem [...] capazes de discernir ‘lá onde ela arde’, lá onde sua eventual beleza guarda a marca de um ‘signo secreto’, de uma crise não

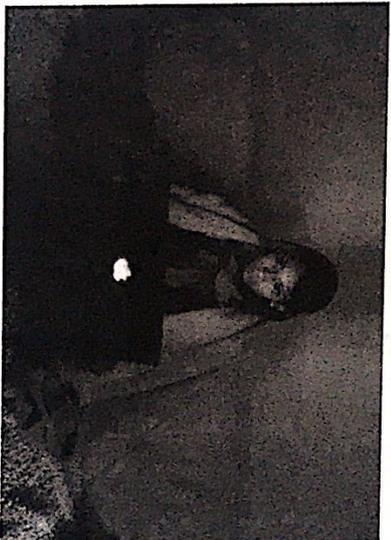
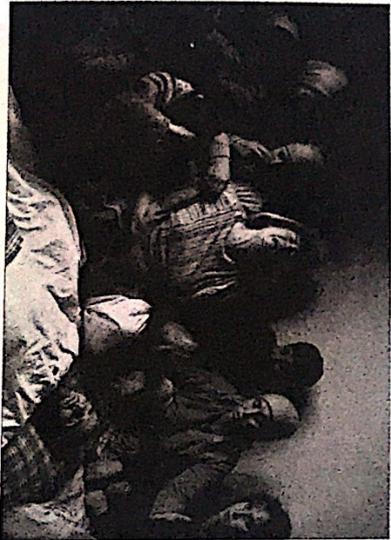


FOTO 7 — Sérvia (Kosovo), 29 de janeiro de 1990. Fotografia de Georges Mérlion. Vigília fúnebre de Nasimi Elshani, morto pela polícia sérvia. Em torno do corpo do jovem homem, sua mãe, Sabrić, e suas irmãs Rvviće e Afendić, entre outras.

FOTO 8 — Sérvia (Novi Sad), 12 de outubro de 2011. Fotografia de Petar Pecanac. Vigília fúnebre de Steve Jobs, morto em Palo Alto (Califórnia). Em torno do morto uma outra história do mundo

Precisei de uma semana e de duas datas: 12 de outubro e 5 de outubro de 2011.

apaziguada, de um sintoma. Lá onde a cinza não conseguiu esfriar-se” (Didi-Huberman, 2006a, p. 33).

Se admitirmos, desse modo, que toda imagem pertence à ordem e à grande família dos fenômenos, não poderemos mais equiparar uma imagem a uma bola de

sinuca ou a um prego que a tábua engole quando, nela, o martelo bate. Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante.

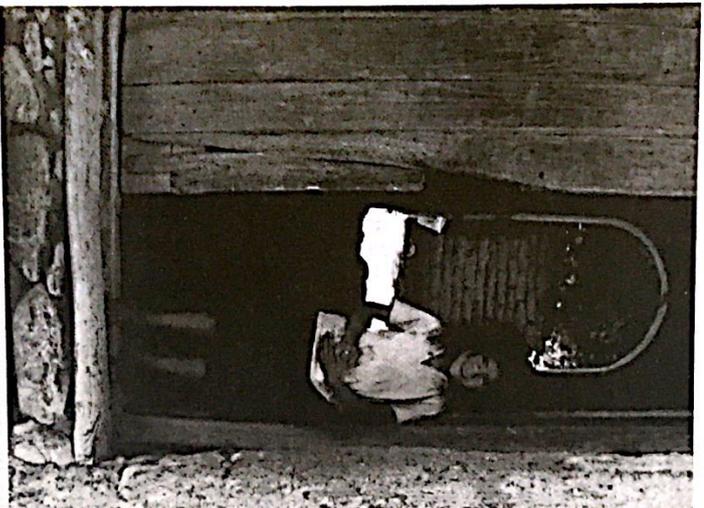


FOTO 9 e FOTO 10 — Formas que “nos olham” e que, também, “pensam”. E você leitor? O que primeiro viu? O que estas imagens lhe fazem pensar? Que legenda daria a cada uma? Tilcara (Argentina)¹⁴, 1987. Fotos: Etienne Samain.

Creio assim não fabular ao remeter às reflexões de

Gregory Bateson, que poderiam servir à emergência de uma nova epistemologia da imagem, quando escreve que “as ideias que se encontram nos fenômenos — não somente as ideias que estão na minha cabeça, mas as ideias que se entrecruzam nos fenômenos organizados — se apresentam em forma de camadas” (2000, p. 318). Acrescentaria: a imagem participa, a sua ma-

14 Visitando, com a família, Tilcara, norte da Argentina, uma menina ao nos ver quis ser a nossa guia e nos apresentar a cidade. Era meio-dia. No final do mesmo dia, num outro local, fomos convidados por pessoas amigas para partilhar um vinho de bela qualidade, um Rincón. Uma sala, com cortinas vermelhas e, pouco antes do pôr do sol, uma luz quente que inundava dois copos e uma garrafa meio cheia. Tera sido uma “natureza morta” se não fosse a presença fortuita do filho, Tiwani, que, de repente, tratá à fotografia uma outra dimensão e outros suplementos de significação.

neira, do mistério, da complexidade e da profundidade que habitam as bonecas russas, as belas *matryoshkas*, que contêm e escondem outras bonecas — da ordem de sete ou mais — cada uma menor, todas participando de um tempo anacrônico. O importante é o fato de que essas bonecas se encaixam num movimento materno e matricial expandido no tempo. O tempo da imagem nunca será o tempo da história.

Será que a imagem é uma forma que pensa? Temos, sem dúvida, um longo caminho ainda a percorrer. Sabemos, desde já, que, por fazer parte integrante de um sistema no qual circula pensamento, ela própria *participa desse pensamento*. Nesse sentido — e não apenas de modo metafórico —, a imagem é uma “forma que pensa”. Essa certeza pode nos confortar e nos animar. Remeto assim às “imagens cruzadas”, que, por pertencem a um sistema, participam não apenas de um tempo e de um contexto singulares, mas sobremaneira de um circuito de pensamentos.

2. As imagens: “formas do tempo” (Warburg)

Para muitos, a imagem pertence à ordem do efêmero, do acidental, à ordem do fugaz e do frágil. Ela pode ser bela e bonita. É efêmera e de certo modo evanescente. Está sempre de passagem, da ordem da passagem no tempo. Representa um instante num fluxo — e refluxo — de realidade que a faz transbordar em dois movimentos — de dentro para fora e de fora para dentro. Portanto, a imagem — como se costuma dizer — não tem verdadeiro peso e, mais do que isso: como toda representação das coisas do mundo é parcial e, mais do que as outras representações (a fala, a escrita), sua natureza estetizante esconde sua capacidade de

dissimulação ou, simplesmente, de não se revelar por completo¹⁵.

Anotei, anos atrás, uma frase visionária de Eugênio Ionesco, pois me tinha tocado profundamente. Nem hoje sei por que e onde me tocou. Sem dúvida porque me perturbava num lugar de uma procura profunda que não cheguei ainda a descobrir. Ionesco escreve: “A forma é a corda mais retilínea do sentido”¹⁶. A forma é uma espécie de fio, de linha ou de ligação, que conduz ou direciona o sentido de uma maneira densa, tensa e precisa. Nunca se desliga, se desamarra dos sentidos, das significações, isto é, do pensamento.

É nessa perspectiva que gostaria de não limitar o conceito de “forma” a um simples “dispositivo figurativo” ou “figural”, não reduzir, dessa maneira, a “forma” da imagem à sua *dimensão material* de ser uma “figura” constituída por traços, linhas, cores, curvas, espessuras. Tratar-se-á muito mais de pensar aqui a imagem à maneira de Gilles Deleuze (2003), o qual, apontando diretamente para a imagem filmica (o cinema), falará da *Imagem-movimento* (1983) (o que remete à concepção que se tinha e que se tem ainda do cinema até o final da Segunda Guerra Mundial) para avançar e confrontar essa mesma imagem com o tempo, oferecendo-lhe, no segundo dos seus livros sobre o assunto, *A imagem-tempo* (1985), um novo conceito, mas, sobretudo, uma nova visão, uma importante e outra reflexão substantiva em torno da questão do movimento *na e dentro da* imagem (quer seja, acrescentaria, estática — a pin-

¹⁵ Inspiro-me largamente em Georges Didi-Huberman (2006a, pp. 16-20).

¹⁶ Ionesco, 1996: “La forme est la corde la plus tendue du sens”.

tura, a escultura, a fotografia — ou dinâmica — o filme, o vídeo)¹⁷.

Sem minimizar o interesse que apresenta a teoria das formas (*Gestalt*)¹⁸ e a importância que tanto reves-tem as teorias e trabalhos sobre os signos visuais¹⁹, na perspectiva da constituição de uma retórica da imagem²⁰, tomarei uma outra direção. Não será ainda plenamente a proposta que anunciava Jean-Marie Floch, 20 anos atrás, quando, no seu *Les formes de l'impreinte* (1986), já escrevia:

Não são os signos — e a *fortiori* sua tipologia — que nos interessam; são as formas significantes, os sistemas de relações que fazem de uma fotografia, como de toda imagem ou de todo texto, um objeto de sentido [...] são as suas formas de inscrição que fazem dela [a imagem] um objeto de significação possível, e, a partir do momento em que nos interessamos por essas formas, não podemos mais nos contentar de falar da fotografia em “geral”. (Floch, 1986, pp. 12-3)

✕ A direção que tomaremos se situa na maneira como Aby Warburg e seu mais notável exegeta atual, Georges Didi-Huberman²¹, entreveem a imagem: uma vivência, melhor, uma sobrevivência e, mais: uma su-

17 Sobre esse complexo assunto, remeto o leitor à rica coletânea dirigida por François Dosse e Jean-Michel Frodon (ed.), *Gilles Deleuze et les images* (2008).

18 Penso evidentemente em Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle* (1976).

19 Deve-se pensar nos ricos trabalhos de Winfried Nöth (1996), Winfried Nöth e Lucia Santaella (1998).

20 Groupe µ, *Traité du Signe Visuel, Pour une rhétorique de l'image* (1992).

21 Remeto ao livro fundamental sobre o pensamento warburgiano de Georges Didi-Huberman, *L'image survivante* (2002).

pervivência que atravessa o tempo (histórico) e que se nutre de um tempo — passional, pulsional, patético, isto é, humano — anacrônico.

Nesse horizonte, diria que a imagem é uma “forma que pensa”, na medida em que as ideias por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós — quando as olhamos — são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formas.

✕ Em outras palavras — pois temos que ir adiante —, a imagem, toda imagem pertence a um tempo muito profundo, quase imemoriável (“tão antigo que não há memória de suas origens”, Houaiss). Tempo muito longo, tempo mítico²² que, por assim dizer, a fecundou, “formou-a” lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia.

Um dia, então — como a borboleta que rompe sua crisálida —, a imagem estoura, cintila por um breve instante, antes de levantar voo, de desaparecer momentaneamente. Ela parte. Ela se dissolverá talvez ou será esquecida, dentro de seu tempo histórico. Nunca, todavia, se perderá. Quando a reencontrarmos, dez ou mil anos mais tarde, quando ela se reapresentará a ou-

22 Pode se entender, assim, a distinção que os índios Kamayurá, junto aos quais vivi, fazem entre *ang* (“faz um certo tempo”, quando, por exemplo, encontramos os primeiros brancos), *ang-tete* (“hoje mesmo”) e *imawe* (“nos primórdios, faz muito tempo, nos começos”), três conceitos que unem e distinguem, sem separar, o tempo histórico do tempo mítico, este último, tempo dos modelos escondidos para sempre na noite misteriosa do tempo.

tros alhares — longe do momento inaugural que a tinha feito nascer antes de levantar voo —, a imagem não será mais a mesma. Sob outra forma, carregará, no entanto, a memória de um passado que a atualizará e a ritualizará novamente. Na realidade, ela não tinha sido apagada. Pelo contrário, arde novamente. Sua chama reavivada, ao lado de outras cinzas — que são partes dela ou lembranças de outras imagens —, queimará no imaginário humano e o abrirá a outras conluições e a outros reflexos, a novas sombras e luzes. As imagens estão sempre de viagem, de passagem: sempre elas pensam. A imagem — mesmo abstrata — não escapa a essa condição originária de errante, ávida, à procura de um destino sem fim, numa peregrinação incansável.

✕ A imagem, assim entendida, está longe de ser uma abstração, menos ainda esse “golpe e esse corte no tempo e no espaço”²³. Ela é a eclosão de significações, num fluxo contínuo de pensamentos. É por essa razão que a imagem pode-se tornar, então, uma fulguração numa noite profunda, um clarão, a aparição de uma espécie fantasmal esquecida, mas que, de repente, se desvela por um curto instante, se revela, nos lembra o tempo das existências humanas e de suas memórias, o tempo das sociedades e de suas culturas. O tempo das imagens é um pouco como o tempo dos rios e das nuvens: rola, corre, murmura, quando não se cala. O que faríamos sem as imagens?

O que elas nos mostram nunca será um pensamento único e definitivo, nem uma memória acabada. Eis que o cérebro — como assinala justamente Gilles Deleuze (2003) — é a “tela da imagem”. É com esse cérebro — suas lembranças, suas memórias e os esquecimentos nele contidos — que toda imagem se choca, arrebata, do uma espiral de novas e outras operações sensoriais, cognitivas e afetivas.

A imagem, e mais ainda a imagem fixa — sabemos —, é muito mais complexa. Para dar conta disso, basta prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível, para logo descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens. É necessário pois *abrir* a imagem, desdobrar a imagem, “Inquietar-se diante de cada imagem” (Didi-Huberman, 2006b). Ou, simplesmente, se deixar levar pela sua opacidade, furar e romper a superfície, para descobrir, ao lado da fala e da escrita, o que ela guarda de mais profundo a nos dizer, ela, que da fala e da escrita é a matriz, ao lado de nosso sistema sensorial.

Diante da vastidão dos caminhos abertos pela imagem, o que dizer neste momento?

— Não é possível pensar a imagem se não a situarmos no *sistema* no qual ela está conectada: nosso cérebro, o contexto, a própria imagem, aquele que a fez, aquele que a contempla, num tempo e num espaço históricos e a-históricos.

— A imagem, toda imagem, participa, com efeito, de um tempo que não se pode confundir com o tempo da nossa história. Além de se dissolver, misteriosa, num passado anaerônico, ela se movimentava e reapare-

23. Philippe Dubois (2000). Eu mesmo usei frequentemente essa alegoria que permanece verdadeira e bela desde que consideremos a imagem apenas a partir do que nos mostra. Isso não é mais verdadeiro se contemplarmos a imagem não mais naquilo que nos revela, mas precisamente naquilo que tem prazer em nos esconder.

ce, transfigurada, na elipse de uma história humana. Quanto ao seu destino? Verdaderamente, jamais o saberemos.

— A imagem é capaz de ideias — capaz de suscitar ideias —, da mesma forma como sabemos reconhecer esse potencial à frase escrita ou à frase musical. Todavia, a ela negamos essa habilidade, sem no entanto nos fundamentarmos das razões. Evidentemente, sabemos de sua polissemia. Contudo, quando conseguimos resolver *imagens cruzadas*, é certo, teremos avançado muito na arte de ler as imagens.

— Enfim, com relação à fala — enunciação de algo reconhecido e nomeado —, a imagem e o som se constituem o princípio da comunicação humana, ao lado de nossos meios sensoriais, insuficientemente explorados.

Eis um conjunto de problemáticas que, no horizonte das imagens, permitiria descobrir que elas *preveem e entreveem* o que, com esforço, imaginamos ter alcançado *ver*.

Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf. *La pensée visuelle*. Paris, Flammarion, 1976 (or inglês, 1969).
- BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- BATESON, Gregory. *Mind and Nature. A Necessary Unity*. Toronto/Nova York, Bantam Books, 1980 (1979). Versão portuguesa: *Mente e natureza. A unidade necessária*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986.
- . "The Birth of a Matrix, or Double Bind and Epistemology", in *A Sacred Unity: Further Steps to an Ecology of Mind*. Ed. Rodney E. Donaldson. Nova York, Harper Collins Publishers, 1991, pp. 191-213.

BATESON, Gregory. "The Cybernetics of 'Self': A Theory of Alcohism", in *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago, The University of Chicago Press, 2000, pp. 309-37 (primeira publicação do artigo, 1972).

—. "Pathologies of Epistemology", in *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago, The University of Chicago Press, 2000, pp. 486-95 (primeira publicação do artigo, 1972).

BRUNO, Fabiana. "Fotobiografias: Por uma metodologia da estética em antropologia". Tese do doutorado, Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes da Unicamp, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit. Coleção Critique, 1983.

—. *Cinema 2: L'Image-Temps*. Paris, Les Éditions de Minuit. Coleção Critique, 1985.

—. *Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens: 1975-1995*. Ed. prep. David Lapoujade. Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

—. "Le Cerveau, c'est l'écran", in *Deux régimes de fous*. Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 263-71.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

—. "L'image brûlée", in Laurent Zimmemann (org.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006a, pp. 11-52.

—. "S'inquiéter devant chaque image" (entrevista com Georges Didi-Huberman realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui), *Vacarme*, n° 37, out. 2006b. Disponível em <<http://www.vacarme.org/article1210.html>>.

—. "Imaginer, Disloquer, Reconstruire", in Thierry Dufrene e Anne-Christine Taylor (org.), *Cannibalismes Disciplinares. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*. Paris, Musée du Quai Branly e INHA, 2010, pp. 189-195.

DOSSÉ, François e FRODON, Jean-Michel (ed.), *Gilles Deleuze et les images*. Paris, Cahiers du Cinéma/Institut National de l'Audiovisuel, 2008.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, 4ª ed. Campinas, Papirus, 2000.

- FLOCH, Jean-Marie. *Les formes de l'impreinte*. Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.
- FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?"; *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, ano 63, nº 3, jul.-set., 1969, pp. 73-95. Disponível em <<http://www.ecea.usp.br/forlingrad/mfoucault.doc>>, em 9 de março de 2009.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*, vol. 3 — *La monnaie de l'absolu. Une vague nouvelle*. Paris, Gallimard/Gaumont, 1998.
- GROUPE µ. *Traité du Signe Visuel, Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- HANROTT, Juliette. *La madonne de Bentilha. Histoire d'une photographie*. Paris, Armand Colin, 2012.
- HILKNER, Regiane Rossi. "Ciganos: Peregrinos do tempo. Ritual, cultura e tradição". Tese de doutorado, Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes da Unicamp, 2008.
- IONESCO, Eugène. *Entre la vie et Le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*. Paris, Gallimard, 1996.
- MARESCA, Sylvain. *L'Autoportrait. Six agricultrices en quête d'image*. Paris/Toulouse, INRA/Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- . *La Photographie. Un miroir des sciences sociales*. Paris, L'Harmattan, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964.
- NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. São Paulo, Annablume, 1996.
- NÖTH, Winfried e SANTAELLA, Lúcia. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*, 2ª ed. São Paulo, Hucitec/Senac, 2005.