

VIRTUAL: REALIDADE DA IMAGEM, OU O QUE É QUE NOS IMPEDE DE VER?

EDMUNDO CORDEIRO*

Propomos aqui o esboço de um ponto de convergência entre as reflexões de Marie-José Mondzain¹ e as de Gilles Deleuze² sobre a natureza das imagens. As reflexões de Mondzain têm por objecto e ponto de partida a «querela das imagens» de Bizâncio, no século IX, centrada na luta entre iconoclastas e defensores dos ícones, os iconófilos, e que obrigou estes últimos a elaborar o primeiro grande pensamento da imagem, o qual estaria na base do imaginário contemporâneo, quer dizer, na base tanto da produção de imagens quanto da relação com as imagens. (Estes aspectos não são simples. Têm que ver com a justificação, digamos assim, do mistério da Encarnação do Verbo divino na pessoa de Cristo, procurando, como diz Didi-Huberman, «(...) ultrapassar a oposição secular dos deuses demasiado visíveis do paganismo greco-latino e do deus demasiado invisível da religião hebraica³». Mas não é esse o nosso objecto aqui.

* Universidade da Beira Interior.

¹ MONDZAIN, Marie-José, *L'image naturelle*, Le Nouveau Commerce, Paris, 1995 ; *Image, icône, économie – les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Éditions du Seuil, Paris, 1996.

² DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983 ; *L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges, «Poderes da Figura – exegese e visualidade na arte cristã», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 20, «Figuras», Lisboa, 1994, p.163. (Or.: «Puissances de la figure – Exégèse et visualité dans l'art chrétien», *Encyclopaedia Universalis – Symposium*, E.U., Paris, 1990, pp. 596-609.)

Interessa-nos essa ideia de uma imagem que se desenvolve, que se *estende*, para além da sua própria visibilidade.) Simplificando, para o que aqui nos importa, tratou-se, para os defensores das imagens, de libertar a imagem de uma avaliação feita pela «bitola do Ser», da semelhança e do verdadeiro – «a imagem nunca é verdadeira⁴», diz Mondzain –, para acentuar o seu carácter fundamentalmente dinâmico, o seu carácter de mobilidade e manifestação – «mobilidade específica da manifestação do Ser na medida em que ele não está aí⁵», diz ela; por conseguinte, enquanto não é dado de antemão, enquanto é invisível.

Diz Marie-José Mondzain: «[A imagem] não é nem um objecto que existe fora de nós ou longe do mundo, nem um estado mais ou menos transitório da nossa subjectividade. Ela não pode existir sem nós e é por ela que um mundo advém. Ela é a manifestação, face a nós, do livre jogo das desapareições recíprocas entre o mundo e nós. A anulação do sujeito e do objecto não faz com que a imagem caia no não-ser, mas instaura a temporalidade própria à relação de imagem. A imagem não está no espaço, ela tem que ver com o tempo. Diástole e sístole do presente e da ausência. A imagem constitui-se na pulsação do real que nos captura e da vida que nos liberta. A imagem é aparição do *ritmo*⁶». Esta pulsação do real e da vida é por ela também nomeada pulsação entre o que aparece e o que desaparece. E se aparece, é pela imagem, e se desaparece, é pela imagem – e se aparece, é pelo tempo, e se desaparece, é pelo tempo...

Ora, em que consistirá esta «temporalidade própria» da imagem? E onde residirá então a convergência entre isto que se acabou de dizer e Gilles Deleuze? Nisto: para Deleuze, evidentemente com um vocabulário e um ponto de partida tanto filosófico quanto material muito diferentes, «o carácter mais autêntico da imagem é o movimento⁷». É certo que a noção deleuziana de «imagem-movimento» se refere antes de mais à especificidade da imagem cinematográfica, mas, tal como em Bergson, donde parte Deleuze, isso tem um alcance mais vasto, de forma que poderemos avançar que Deleuze se serve da imagem cinematográfica para mostrar o carácter fundamental de toda a imagem, para mostrar que toda a imagem é imagem-movimento e que esse movimento da imagem é um movimento fundamental da matéria (para Bergson, matéria é igual a movimento), ou, como ele diz, a «operação do Real»... A imagem-movimento é uma modulação: «(...) a modulação é a operação do Real, enquanto constitui e não pára de reconstituir a identidade da imagem e do objecto⁸» (p. 42).

⁴ *L'image naturelle, op. cit.*, pp.19-20.

⁵ *Ibid.*, p.22.

⁶ *Ibid.*, p.15.

⁷ *L'image-temps, op. cit.*, p. 41.

⁸ *Ibid.*, pp. 41-42.

Bergson diz que qualquer corte do movimento, por conseguinte aquilo a que analiticamente poderíamos chamar «imagem fixa», é um «corte móvel», isto é, toda a imagem é móvel. E a modulação é o processo de virtualização e de actualização. É esse o *processo* do tempo. É o tempo que realiza o movimento no olhar e, na medida em que se trata de um espaço-tempo, o tempo impregna toda a figura de espaço e o movimento habita já a imagem (mesmo «parada») independentemente de qualquer manifestação temporalizada ⁹.

Quando dizemos no título que o virtual é a realidade da imagem, ou que a realidade da imagem é virtual, isso não significa que saibamos o que é a imagem ou o que são as imagens, significa, sim, que colocamos a imagem na perspectiva da *passagem* do tempo. Não está aqui em causa, evidentemente, responder à pergunta *o que é o tempo?* Importa somente reter esta aproximação: o tempo é aquilo que passa, talvez melhor, aquilo que se mantém na passagem ou a passagem daquilo que se mantém... E aquilo que se manterá na passagem será a própria potência de passar... Esta *passagem do tempo* seria um *movimento fundamental* próprio da imagem, a sua temporalidade própria.

Esta *passagem* do tempo não é um simples *deixar para trás*, como todos sabemos e experienciamos, não é um processo linear, não se trata de uma simples sucessão. É um processo que pressupõe uma «abertura infinita». Diz Deleuze que «a simples sucessão afecta os presentes que passam, mas cada presente *coexiste* com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria ¹⁰». Ora, será esta *coexistência* que definirá a *existência* da imagem, isto é, a passagem de imagem para imagem, a passagem das imagens, a *passagem do tempo*. Diz Deleuze ainda: «Não somente a imagem é inseparável de um antes e de um depois que lhe são próprios, que não se confundem com as imagens precedentes e subsequentes, mas, por outro lado, ela própria cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado ¹¹». Como o ritmo numa obra musical – a imagem é aparição do *ritmo*, dizia Mondzain – ao mesmo tempo um fluir e a subtração a esse fluir.

Tarkovski: «Podemos facilmente imaginar um filme sem actores, sem música, sem décors, e mesmo sem montagem. Mas seria impossível conceber uma obra cinematográfica privada da sensação do tempo que passa ¹²». Tarkovski refere-se evidentemente aqui a um tipo de imagem

⁹ Cf. ROPARS, Marie-Claire, *L'idée d'image*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1995, pp. 29-33.

¹⁰ *L'image-temps*, op. cit., p. 55.

¹¹ *Ibid.*, *Ibid.*

¹² TARKOVSKI, Andrei, *Le temps scellé*, Éditions Étoile / Cahiers du Cinéma, Paris, 1989, p. 108.

que não só reproduz o movimento como o faz sentir das maneiras mais inesperadas, uma vez que pode acrescentar de várias formas movimento ao movimento, e com isso, «esculpir o tempo», como ele diz. Mas a hipótese que pretendemos esboçar aqui é a de que o tempo próprio das imagens, de todas as imagens, independentemente de qualquer manifestação temporalizada, é essa *passagem*. Todas as imagens seriam *passagens* do tempo. Como se, não somente o tempo passasse por todas as imagens, quanto mais não seja com a demora, o *tempo*, do olhar ou do pensamento, mas as imagens, elas próprias, fossem a *potência* dessa *passagem*, esse «limite extremo, nunca dado».

Ora, no reino da proliferação tecnológica e mercantil das imagens, constantemente solicitados pela sua produção, onde *tudo*, supostamente, dizem-nos, se pode ver, serve isto para acentuar que o principal da imagem não é tanto o que se vê, mas sim o que não se vê, e que o seu exercício implica, muito mais do que *reconhecimento*, e como diz Mondain, «*perda de conhecimento*»¹³. O perigo está e estará, como esteve sempre, na obliteração do que não se vê pelo que se vê... Mas aí talvez a própria imagem detenha, ela própria, os seus antídotos, essa «eficácia sombria» de que fala Didi-Huberman: «Há um *trabalho* do negativo na imagem, uma eficácia «sombria» que, por assim dizer, cava o visível (a ordenação dos aspectos representados) e abala [*meurtrit*] o legível (a ordenação dos dispositivos de significação)¹⁴. E assim, quanto mais se vê, menos se vê... É isso que importa. (Menos reconhecimento, mais *perda de conhecimento*.)

E afinal, o que é que nos impede de ver? Certamente aquilo que nos permite reconhecer.

¹² TARKOVSKI, Andrei, *Le temps scellé*, Éditions Étoile / Cahiers du Cinéma, Paris, 1989, p. 108.

¹³ *L'image naturelle*, op. cit., p. 28.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 174.