

2. SOBRE A IMAGEM

A vida é um caminho de sombras e luzes. O importante é que se saiba vitalizar as sombras e aproveitar a luz.

Henri Bergson

O que é imagem?

Confúcio, numa frase que já se tornou quase um dito popular, afirma que “uma imagem vale mais que mil palavras”. O que é a imagem? E como ela adquire tal poder de síntese?

Não obstante a amplitude da noção de imagem, esta tese trata apenas da imagem visual, seja ela forma material, representação mental ou construção virtual.

O ser humano sempre necessitou de mecanismos de representação que o auxiliassem a compreender e a lidar com o universo em seu redor. Os assustadores e inexplicáveis fenômenos da natureza e os desafios do seu cotidiano levaram o homem primitivo a decalcar o seu ambiente em formas materialmente apreensíveis, antes mesmo de conseguir formular e comunicar pensamentos abstratos.

Assim, para poder apreender o mundo em que vive, o homem se vale de diferentes e inusitadas formas de representação, através da figuração. A imagem realiza uma síntese da qualidade dos objetos que nos circundam, afirma o antropólogo francês Philippe Descola, que demonstra em *La Fabrique des Images*, que figurar é tornar visível, através da imagem, os contrastes e as continuidades que aprendemos a perceber no mundo, de acordo com a cultura dentro da qual fomos criados. (DESCOLA, 2011, p.3). A imagem com essa função é produzida desde os primórdios da espécie humana.

Inicialmente as imagens serviram de símbolos, principalmente de símbolos religiosos, permitindo o acesso à esfera do sagrado. Mas os simbolismos nas imagens não são apenas religiosos, podem veicular outros valores, como democracia ou liberdade. Na função epistêmica, a imagem traz informações sobre o mundo, a fim de que este possa ser conhecido. E finalmente, existe a imagem

na sua função estética, cuja finalidade é oferecer ao espectador sensações específicas.

Produção e apreensão da imagem visual, no entanto, não podem ser consideradas de forma isolada, separadas da intelecção, da cognição, da memória ou do desejo. Jacques Aumont afirma que “a imagem existe para ser vista por um espectador historicamente definido.” (AUMONT, 1995, p.197). Ela é sempre produzida por um agente com o objetivo de dirigir-se a um *Outro*, portando uma mensagem determinada. Esse outro terá uma relação complexa com a imagem que olha, condicionada por fatores sociais, culturais, técnicos, ideológicos.

Vilém Flusser se refere à capacidade extraordinária do homem de criar imagens para si e para os outros. Segundo ele, esse “poder de imaginação” passou a ser tratado, desde Husserl, como “... um gesto complexo, deliberado (intencional), com o qual o homem se posiciona em seu ambiente” (FLUSSER, 2007, p.161). Flusser considera ainda dois gestos essenciais na criação de imagens. Segundo ele, o gesto inaugural é a figuração nas imagens rupestres, como por exemplo, a representação da caça ao touro nas paredes de uma caverna:

A caça do touro é uma atividade de interesse vital. Não se pode fazê-la cegamente [...]. É preciso afastar-se dela, considerá-la de fora - da subjetividade, e orientar-se conforme o que se vê. E assim se poderá caçar melhor. Mas o que se vê é fugidio: tem de ser fixado em uma parede rochosa. E isso deve ser feito assim, exatamente para que outros possam orientar-se a partir do que é representado. Essa representação fixada e intersubjetivada é a imagem do touro na parede da caverna (FLUSSER, 2007, p.154)

Para realizar esta representação, o configurador da imagem precisa se afastar do modelo (do touro ou do cavalo) e olhar para ele. Esse afastamento poderia ser, num primeiro momento, apenas o deslocamento para um lugar distante, como o topo de uma montanha. Porém, afirma Flusser, isso não é suficiente: é preciso que ele se volte para si mesmo, para um lugar (ou não-lugar, como ele o chama) onde são criadas as imagens, chamado tradicionalmente de *subjetividade*. Essa capacidade de se tornar sujeito de um mundo objetivo é, portanto, o significado de *imaginação* – uma forma de se afastar do mundo dos objetos e mergulhar no seu próprio interior, para a subjetividade própria.

Essa interpretação puramente funcionalista das imagens primitivas, no entanto pode não ser suficiente, diz ele, pois é possível supor que algumas imagens, em especial as imagens abstratas, tivessem sido produzidas com

motivações puramente estéticas. Poderiam ser consideradas as primeiras imagens artísticas, criadas para proporcionar prazer. Faz referência, aqui, a esse caráter indefinido e subjetivo da imagem, que é a fruição, o prazer proporcionado pela estética e detecta esse significado já nas imagens produzidas pelo homem primitivo. Desde então essa função estética constitui, juntamente com a comunicacional e ideológica, uma atribuição fundamental da imagem, que está presente na pintura figurativa ou abstrata, na fotografia, e nas imagens cinematográficas.

Flusser também debate o terceiro gesto fundamental que orienta a produção de imagens: o ideológico - o que motivou, segundo ele, uma objeção da tradição filosófica e, sobretudo da teológica em relação à figuração. Como as imagens produzidas subjetivamente não são quadros de orientação dignos de confiança, "... elas tendem a obstruir o caminho em direção àquilo que é mediado por elas". Assim, em vez de usar as imagens como modelo de orientação no mundo dos objetos, o homem começa a usar sua experiência no mundo real para se orientar nas imagens. "Em vez de basear-se nelas para lidar com o mundo dos objetos, ele começa a tomar como base sua experiência com o mundo concreto para poder lidar com as imagens", o que configura a idolatria, dando origem a um comportamento "mágico". (FLUSSER, 2007, p.166). Um processo de inversão faz com que a imagem não seja tratada como uma tradução do mundo real, mas como portadora de um significado intrínseco, próprio, o que lhe atribui forte ascendência sobre quem a contempla. Por esse motivo, considera Flusser, é oportuno que as imagens sejam submetidas à crítica, que deverá esclarecer o ponto de vista da imaginação, interpretar os códigos imagéticos em códigos denotativos, e restabelecer a transparência das imagens com relação ao que é representado por meio delas.

Também Martine Joly faz referência ao poder das imagens, quando afirma que recordamos melhor as imagens que os textos. As imagens se sobrepõem à consciência, nessa memorização, e acabam adquirindo forte poder sobre nosso comportamento. Esse processo de reconhecimento de imagens é um dos fundamentos na produção de significados da imagem cinematográfica. (JOLY, 2005, p.161)

Philippe Dubois parte do princípio de que a imagem é ao mesmo tempo um objeto de cultura e um objeto por natureza. (DUBOIS, 2004)

É um objeto de cultura sobre o qual existe um enorme saber e é preciso dominar esse saber para abordar a imagem. Como objeto de cultura a imagem requer um conhecimento refinado, desenvolvido. Porém, tratar o objeto-imagem unicamente em termos de saber e de conhecimento, puro objeto de cultura, é apenas uma das abordagens possíveis. Pois a imagem é também algo em si, com um poder que lhe é próprio e que não se origina no saber constituído a seu respeito. Assim é também um objeto por natureza e não apenas um objeto de cultura. É preciso ser capaz de escutar, de olhar, de apreender esse pensamento que vem da própria imagem, destaca Dubois.

A articulação entre as duas formas de abordagem é, segundo ele, a essência de toda a questão. Assim, quando afirma que é preciso articular a questão histórica do conhecimento, na imagem, com a questão fenomenológica, que faz da imagem um evento para o olhar com poder próprio, faz assim uma avaliação da imagem semelhante a que se observa em Flusser. (DUBOIS, 2004)

Segue afirmando que existem três grandes campos estruturantes nas atitudes diante da imagem. Trata-se das atitudes fenomenológica, estruturalista e histórica.

A abordagem que emerge da história é a que recorre ao conhecimento sobre a imagem; a abordagem estruturalista é a que toma a imagem em si mesma, a partir do ponto de vista da sua construção interna; e o ponto de vista fenomenológico é aquele que toma como ponto de partida o fato de que a imagem produz alguma coisa a seu próprio respeito, e que, portanto não se pode saber. Uma imagem pode registrar alguma coisa que mesmo um especialista pode não ver. (DUBOIS, 2004)

Isso acontece quando, de repente, alguém repara em algum detalhe que ainda não tinha sido visto, em algum quadro já muito comentado e debatido por especialistas. Como ilustração cita o exemplo do quadro “A Rendeira”, de Vermeer, onde há um pequeno filete vermelho, que se interpretava como um fio de linha da renda. Mas é um fio de sangue, que corre do pescoço, onde a moça se picou com a agulha. Existe alguma coisa na imagem que nunca tinha sido visto, um evento próprio, que vai além do saber, da estrutura. (DUBOIS, 2004).

É preciso olhar para as imagens de outra forma, sem a interferência do saber, sem projetar uma expectativa, pois só assim é possível ver essas coisas. Elas estão na imagem, mas o conhecimento cega, impedindo que sejam vistas. É

preciso não procurar nada numa imagem, para ser capaz de descobrir aquilo que não era imaginável, a priori. Dubois se refere a imagens fotográficas e cinematográficas do período da Segunda Guerra, na Europa. Segundo ele, foi preciso um distanciamento de anos para VER efetivamente algo que já estava lá, bem visível. Uma espécie de “cegueira histórica” não permitiu que os campos de concentração, que aparecem em imagens aéreas, fossem identificados. “Por que não vimos?” pergunta ele. “Porque não pudemos imaginar, não pudemos pensar. É impensável, portanto não é visível.” (DUBOIS, 2004). Trata-se aqui de um problema histórico e filosófico, apresentado pelas imagens.

As primeiras produções imagéticas do homem são pequenos objetos e pinturas, essas realizadas, de forma primitiva, nas paredes das cavernas. A pintura seguiu sendo a principal forma de representação do mundo real, em constante transformação de técnicas e estilos ao longo da história. Inicialmente prioriza os temas religiosos, em que tamanho e posição dos personagens e objetos são organizados conforme a sua hierarquia de importância, sem preocupação com uma reprodução mimética da realidade. Aos poucos, porém, essa representação fiel do mundo real passa a ser perseguida, e ganha uma importante contribuição a partir do momento em que os pintores renascentistas italianos inventam a técnica do *chiaroscuro*, através da qual se torna possível recriar volumes e profundidade na tela plana através do jogo de luzes e sombras. A partir do Renascimento investe-se numa pesquisa quase obsessiva com vistas à automatização dos processos de criação e reprodução da imagem. Os efeitos dessa evolução foram além dos campos pictóricos e se estenderam aos domínios das ciências e da tecnologia.

A invenção da fotografia, no século XIX, foi saudada como um desenvolvimento dos processos de automatização das técnicas de figuração, e surge como síntese de várias observações e inventos em momentos distintos. A *câmera obscura*, cujo princípio ótico se origina na China no século V a.C. e também aparece em comentários esquemáticos feitos por Aristóteles, por volta de 350 a.C. constitui sua descoberta fundadora: através de um artifício ótico, a imagem é produzida como um *decalque* do mundo, tal como ele se apresenta ao olho humano. Esse efeito mágico gera uma crença quase unânime na reprodução mimética da realidade pela fotografia. A aderência ao objeto representado passou a gerar debates desde os primórdios desse meio de representação, como questão de fundo: a indexicalidade da imagem fotográfica, tida como reprodução exata da

realidade, uma imagem que não pode ser contestada - documento, comprovação da verdade. Justamente essa verossimilhança, que foi perseguida de forma incansável pelos pintores, surge agora em um dispositivo mecânico/ótico, um *aparelho*. A ideia que predomina é que “o olho da câmera não pode ser enganado”. Mas esse status de mera reprodução documental e técnica da realidade faz com que o atributo de *arte* seja negado à fotografia.

No entanto, não há dúvida de que esta pertence à ordem do estético, como afirma Giulio Argan. (ARGAN, 1993, p.81). Mesmo nestes momentos iniciais, observa-se fotógrafos que buscam a expressão do belo e do sensível, para além de uma imagem documental ou informativa.

Tecnicamente, a fotografia é resultado da luz que, refletida pelas diferentes superfícies, é captada por um instrumento ótico e cria um efeito gráfico sobre um suporte fotossensível. *Foto - grafia*: a arte de desenhar com luz. Nesse sentido o cinema é herdeiro natural da fotografia. A imagem cinematográfica é também, como a fotografia, uma impressão luminosa.

A luz, emitida por fontes luminosas e refletida pelos objetos, é a que produz uma imagem visível, gerando áreas de claridade e de sombra, estabelecendo os limites entre um objeto de outro, acentuando texturas e brilhos. Dessa forma, a luz é responsável não apenas pela geração da imagem, mas pela criação dos efeitos dramáticos e estéticos, na fotografia e no cinema.

Uma produção mais intensa sobre os conceitos próprios da imagem fotográfica tem início nos anos 1980, quando surgem várias publicações sobre a teoria da fotografia. O ponto de partida é “A Câmara Clara”, de Roland Barthes, em 1979. Depois aparecem outros livros que têm a fotografia como objeto de reflexão teórica: “A fotografia” de Susan Sontag, “O ato fotográfico” de Philippe Dubois, “Filosofia da fotografia” de Henri Vanlier, até “A imagem precária”, de Jean-Marie Schaeffer, em 1987.

Entre essas obras, a de maior repercussão com certeza é a de Barthes, que posteriormente amplia esse estudo, incluindo também a imagem cinematográfica, em *O óbvio e o obtuso*.

Barthes afirma que o código de conotação na fotografia não é artificial ou natural, mas histórico. Os signos deste código são gestos, cores ou efeitos, que são dotados de sentidos, dados pelo uso de uma determinada sociedade. Ligação entre significante e significado, mesmo que imotivada, é inteiramente histórica.

... o homem moderno projeta na leitura da fotografia sentimentos e valores característicos, ou “eternos” (infra- ou trans-históricos), que a significação é sempre elaborada por uma sociedade ou por uma história definidas; a significação é, em suma, o movimento dialético que resolve a contradição entre o homem cultural e o homem natural. (BARTHES, 1990, p.21)

De acordo com Barthes, o conteúdo, aquilo que a fotografia transmite, é, por definição, a própria cena, o literalmente real. Há uma redução do objeto para a imagem, através da perspectiva, da proporção, da cor. Mas não há uma transformação. A imagem não é o real, mas é o seu análogo perfeito. Para o senso comum, essa analogia define a fotografia. Esse seria, para Barthes, o primeiro estatuto próprio da imagem fotográfica: *uma mensagem sem código*. (BARTHES, 1990, p.12)

Porém, diz ele, há uma mensagem suplementar, que está além do próprio conteúdo analógico. É o chamado *estilo* da reprodução. É um tratamento da imagem através da ação do seu criador, com um significado estético ou ideológico, que remete à cultura da sociedade que recebe a mensagem.

A fotografia, como arte, comporta então duas mensagens: uma denotada (o *analogon*) e outra conotada, que oferece ao receptor o que o autor pensa. (BARTHES, 1980, p.13).

O paradoxo fotográfico consiste, portanto, na coexistência de duas mensagens: uma sem código - o análogo, e outra codificada - a arte, o tratamento, a escritura, ou a retórica fotográfica. (BARTHES, 1990, p.14). Vemos aqui, mais uma vez, a ênfase na atribuição estética da fotografia, paralelamente à sua representação documental e à função comunicacional.

Barthes afirma que a análise dos códigos permite definir historicamente uma sociedade, mais do que a análise dos seus significados. Melhor do que recensar diretamente os conteúdos ideológicos de nosso tempo seria, segundo ele, tentar reconstruir o código de conotação de meios de comunicação tão abrangentes como a fotografia jornalística ou o cinema. Pois ali, diz ele, encontramos, astuciosamente urdidas, formas utilizadas pela nossa sociedade de tranquilizar-se.

Pois, a fotografia “... se desenvolve sob a forma de um paradoxo: aquele que faz de um objeto inerte uma linguagem e que transforma a incultura de uma arte mecânica na mais social das instituições”. (BARTHES, 1990, p.25)

Mais de uma década depois Jacques Rancière apresenta um pensamento semelhante sobre a fotografia, numa abordagem mais atual:

A fotografia tornou-se uma arte, colocando seus recursos técnicos próprios a serviço desta dupla poética, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente sobre os seus traços, suas vestimentas, seu ambiente de vida - e como detentores de um segredo que não saberemos jamais, um segredo que se esconde pela própria imagem que nos é fornecida. (RANCIÈRE, 2003, p.23)¹

Rancière propõe uma reflexão mais articulada com o pensamento contemporâneo sobre a questão de semelhança e/ou alteridade nas imagens produzidas a partir de um objeto material. Segundo ele, *assemelhar-se* foi durante muito tempo considerado o próprio da arte. *Não se assemelhar* torna-se o imperativo no nosso tempo, já que fotografias, vídeos e instalações de objetos semelhantes aos do cotidiano passaram a ocupar o lugar das telas abstratas nos museus e galerias. Porém esse imperativo formal da não-semelhança situa-se numa dialética singular: não assemelhar-se não significaria renunciar ao visível? indaga-se Rancière, afirmando que um movimento contrário já estaria se estabelecendo, segundo o qual aquilo que se opõe, na arte, à semelhança, é na realidade a presença do sensível: “O absolutamente outro que é também o absolutamente mesmo” (RANCIÈRE, 2003, p.16). Godard se remete àquela “primeira imagem” da teologia cristã, na qual o Filho não é “semelhante” ao Pai, mas participa da sua natureza.

A analogia da imagem com o seu objeto de origem se estabelece, portanto não pela semelhança, mas pela identidade da essência. De acordo com Rancière, não cabe mais deter-se naquilo que separa uma imagem da outra, mas em ver se dissiparem “os simulacros da semelhança, os artificios da arte e a tirania da palavra”. (RANCIÈRE, 2003, p.16).

A imagem da arte separa suas ações da técnica que produz as semelhanças. Mas, para reencontrar em sua trajetória uma outra semelhança, aquela que reporta um ser à sua origem e à sua destinação, ela dispensa o espelho em proveito da relação imediata entre o genitor e o engendrado: “Podemos

¹ La photographie est devenue un art en mettant ses ressources techniques propres au service de cette double poétique, en faisant parler deux fois le visage des anonymes, comme témoins muets d’une condition inscrite directement sur leurs traits, leurs habits, leur cadre de vie et comme détenteurs d’un secret dérobé par l’image même qui nous les livre.

denominá-la de arqui-semelhança. A arqui-semelhança é a semelhança original, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas que é a testemunha imediata da sua origem num novo lugar”. (RANCIÈRE, 2003, p.17).

O empréstimo da coisa, a identidade nua da sua alteridade no lugar da sua imitação, a materialidade sem frase, o visível no lugar das figuras do discurso, é isso que reivindica a celebração contemporânea da imagem ou sua evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo modo da sua produção material. (RANCIÈRE, 2003, p.18)

Porém a abordagem mais abrangente e fundadora da essência da imagem pode ser atribuída a Henri Bergson. Em *Matéria e Memória*, ele oferece um ponto de partida, como que um *marco zero* do tema, que dá origem aos desdobramentos de diversos autores sobre questões da Imagem. Os conceitos bergsonianos sobre imagem, reconhecimento e memória são importantes para compreender as colocações de Martine Joly, Jacques Aumont, e Roland Barthes, que vimos acima, e de vários outros. Bergson também nos conduz ao debate sobre a essência da imagem cinematográfica.

Segundo ele, o mundo material - o universo, representa o conjunto total de imagens. Assim, para ele, **matéria** é a totalidade de imagens. O sujeito que percebe estas imagens (percebe o mundo, a matéria) é colocado na primeira pessoa singular, ou seja *Eu*. Esse Eu é uma combinação do agregado corpóreo que permite os movimentos, do conjunto sensório (visão, audição, etc.) e do processamento das informações através de nervos, medula espinhal e do cerebelo; esta ele denomina de **corpo**. “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria estas mesmas imagens, relacionadas à ação possível de uma determinada imagem: meu corpo.” (BERGSON, 1990, p.13)

O corpo ocupa um espaço no mundo material, com o qual interage. E como se dá a interação desse **corpo** com a **matéria**? Segundo Bergson, essencialmente através do movimento. Qualquer ser vivo estabelece contato com o ambiente ao seu redor - seja para dele tomar conhecimento, para alimentar-se ou defender-se - através de uma ação que se traduz por movimento.

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Há por outro lado as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de

maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. (BERGSON, 1990, p.15)

Dessa forma o movimento é a primeira forma de apreensão da imagem, a partir do corpo. As imagens mudam na medida em que altero minha posição no espaço (me movimento). Essas mudanças estão relacionadas de forma singular ao meu corpo, cuja imagem permanece inalterada. Portanto o corpo passa a ocupar uma situação central. “À medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam: a do meu corpo, ao contrário, permanece imutável. Devo portanto fazer dela um centro, no qual relacionam-se todas as outras imagens.” (BERGSON, 1990, p.33)

Assim é estabelecido o conceito da *imagem-movimento*, que pressupõe que as sensações experimentadas pelo sujeito através das imagens provêm do movimento. As imagens-movimento, para Bergson, surgem quando uma brecha de tempo emerge entre a ação e a reação.

No entanto, a percepção das imagens é filtrada através dos processos de memória e reconhecimento. Por este motivo, selecionamos as imagens conforme a relevância ou interesse para cada situação particular, descartando as outras. Da mesma maneira, somos capazes de “preencher lacunas”, completando partes da imagem que não são visíveis, razão pela qual muitas das imagens que percebemos não estão “realmente” presentes, como diz Florian Rotzer em *Re: Photography* (ROTZER, 1996, p.13). Dessa afirmação é possível deduzir que, da mesma forma que vemos apenas aquilo que desejamos ou suportamos, filtrando as imagens, também somos capazes de ver imagens que não está efetivamente lá, completando com o nosso acervo interno aquilo que está faltando para o todo. Essa capacidade é também utilizada na composição das imagens cinematográficas, de forma a estimular a imaginação do espectador mediante algumas imagens apenas indicativas (e incompletas).

Considerando a influência da memória e dos afetos na percepção da imagem, Bergson categoriza as imagens-movimento em três tipos: imagem-ação, onde se estabelece uma ordem de ação e reação; imagem-afecção, centrada na afetividade, e imagem-percepção, que estabelece uma relação cognitiva.

Segundo Bergson, há dois caminhos para conhecer o objeto, duas formas de conhecimento diversas e de valores desiguais: mediante o conceito e mediante a intuição.

A forma mediante o conceito é o caminho dos conceitos, dos juízos, dos silogismos, de análise e síntese, dedução e indução; a segunda forma é o da intuição imediata que nos proporciona o conhecimento intrínseco, concreto, absoluto.

Bergson porém define a intuição como a faculdade suprema do impulso vital e faculdade cognoscitiva. O filósofo acredita que a humanidade chegará um dia a desenvolver a intuição de tal modo que será a faculdade ordinária para conhecer as coisas.

É baseado no pensamento de Bergson que Gilles Deleuze constrói uma teoria das imagens no cinema, procedendo a uma ressignificação do conceito de imagem-movimento, que dará início à análise da imagem cinematográfica.