

**Ponto de partida**





ALLI DONDE QUEMAN LOS LIBROS, ALLI QUEMARAN A LOS HOMBRES

Não é a consciência que é luz, não é ela que ilumina, são as coisas que são luminosas por si mesmas, é a luz que é consciência, uma consciência imanente à matéria. Em vez de ser a consciência-sujeito que forma imagens das coisas, são as coisas que em si já são imagens, figuras de uma matéria-luz em incessante propagação como plano de imanência da realidade. Por outras palavras: a percepção está nas coisas, as coisas são já uma percepção virtual, a matéria é já uma consciência irrefletida, e que como tal permaneceria sem a formação sobre o plano de imagens muito especiais, ou da nossa consciência de fato como uma opacidade refletora, uma espécie de câmara escura. Como dizia Bergson, a fotografia está já tirada, já dada, no interior das próprias coisas e para todos os pontos do espaço. A imagem está já nas coisas, como uma cintilação delas emanada, irradiando em todas as direções, inexprimida enquanto não se atualiza num sujeito capaz de a revelar. A consciência subjetiva perde assim todos os privilégios. Não é ela que explica nada, é ela que há de explicar a partir de uma corrente de consciência prévia que atravessa o campo transcendental a uma infinita velocidade. Isto é: a partir da corrente de uma multiplicidade heterogênea, estritamente qualitativa, em contínua autovariação ou devir, como pulsação de quantidades virtuais, de aumento e diminuição de intensidade ou poder, a que Bergson chamava *duração*. Porque, como Deleuze claramente o diz, trata-se de imanar a vida, de a restituir, aquém das determinações empíricas biológicas e psicológicas, de sua transcendência em organismos e em sujeitos, à sua plenitude como puro poder de criação. Uma zona onde todas essas determinações de fato se fundem ou se dissipam em favor de uma coextensiva indeterminação virtual, em que todas elas passam umas para as outras, em um *continuum afetivo* (o afecto como poder ou variação de poder, *potentia*). Terá sido esse o fulgor solitário de Spinoza.

## 1.

Em 2013 pude ver no museu do *Parque de la Memoria* de Buenos Aires uma retrospectiva de vídeo-instalações de Bill Viola intitulada *Punto de partida*, composta por uma notável série de vídeos denominada *Passions*. Durante um estágio no Getty Research Institute, ele trabalhou sobre o tema da expressão das paixões, que haviam sido codificadas no século XVII por Charles Le Brun, e recuperado no século XIX, sob uma base científica experimental, por Duchenne de Boulogne e Darwin. Os vídeos da exposição eram o resultado desse período de estudo. À primeira vista, as imagens na tela pareciam imóveis, mas, depois de alguns segundos, começavam a animar-se de forma quase imperceptível. O espectador se dava conta então de que na realidade estiveram em movimento, mas em extrema lentidão, ao dilatar-se o momento temporal, até parecerem imóveis. Isso explica a impressão de familiaridade e estranhamento, a um só tempo, que as imagens suscitam. É como se, ao entrar nas salas de um museu onde se expõe as telas de antigos mestres, estas comessem por milagre a mover-se.

Nesse ponto, no caso de ter alguma familiaridade com a história da arte, o espectador reconhecia na figura extenuada de *Emergence* a *Pietà* de Masolino, no quinteto atônito dos *Astonished* o *Cristo escarnecido* de El Bosco e no casal choroso da *Dolorosa* o díptico na National Gallery de Londres atribuído a Dieric Bouts. O decisivo em cada um desses casos não era, entretanto, a transposição a uma cena contemporânea, mas o pôr em movimento do tema iconográfico. Ante os olhos incrédulos do espectador, o *musée imaginaire* se convertia em *musée cinématographique*.

Dado que o acontecimento que os vídeos apresentam pode prolongar-se até uns vinte minutos, exigem uma atenção que já não estamos habituados. Se Walter Benjamin advertia que a reprodução da obra de arte exigia um espectador distraído, os vídeos de Viola impõem ao espectador uma espera – e uma atenção – insolitamente longa. No caso de ter entrado ao final, esses espectadores se sentiam obrigados a voltar a ver os vídeos desde o princípio. É algo que aparece exemplarmente em *The Greeting*. Nesse caso, o espectador podia ver as figuras femininas, que a *Visitazione* de Pontormo nos apresenta entrelaçadas, aproximando-se lentamente umas das outras, até chegar a compor no final o tema iconográfico da tela de Carmignano.

Nesse momento, o espectador se encontra surpreso, pois o que capta a sua atenção não é só a animação de imagens a que estavam habituados a considerar em imobilidade. Mas de uma transformação que consiste na própria natureza destas. Quando, no fim, o tema iconográfico foi recomposto e as imagens parecem deter-se, são carregadas em realidade de tempo quase até o ponto de estourar e é precisamente essa saturação de *kai-rós* que lhes imprime uma espécie de estremecimento, que constitui sua aura particular. Em cada instante, todas as imagens antecipam virtualmente seu desenvolvimento futuro e qualquer uma delas recorda seus gestos precedentes. Se se tivesse que definir em uma fórmula a contribuição específica dos vídeos de Bill Viola, se poderia dizer que estes não inscrevem as imagens no tempo, senão o tempo nas imagens. E uma vez que, no moderno, o verdadeiro paradigma da vida não é o movimento, porém o tempo, isso significa que há uma vida das imagens que há que compreender. Como o próprio autor afirma em uma entrevista publicada no catálogo: “A essência do meio visual é o tempo... as imagens vivem dentro de nós... somos *databases* viventes de imagens – colecionistas de imagens – e uma vez que as imagens entram em nós, não deixam de transforma-se e crescer.”

A exemplaridade da retrospectiva de Bill Viola remete a temas cruciais à tese. Como pode uma imagem carregar-se de tempo? Que relação há entre o tempo e as imagens?

As investigações de Aby Warburg são contemporâneas do nascimento do cinema. À primeira vista o que os dois fenômenos parecem ter em comum é o problema da relação com o movimento. Mas o interesse de Warburg pela representação do corpo em movimento – por ele denominada *bewegtes Leben* e da qual a Vênus (ou Ninfa) constitui o exemplar canônico – não respondia tanto a razões de ordem técnico-científica ou estética, mas sua obsessão pelo que se poderia chamar a “vida das imagens”. A Vênus/ Ninfa é um indiscernível de originalidade e repetição, de forma e matéria. Mas um ser que coincide precisamente com a matéria e cuja origem é indiscernível de seu devir, o que chamamos tempo, que Kant definia por isso como uma autoafecção. Isso significa que as *Pathosformel* são híbridos de matéria e de forma, de criação e performance, de primeiridade e repetição. Esse tema define uma corrente não secundária no pensamento, na poética e na política. A proximidade entre as pesquisas warburguianas e o nascimento do cinema adquirem, dessa perspectiva, um novo sentido. Trata-se, em ambos os casos, de aproveitar um material cinético já presente nas imagens – fotograma isolado ou *Pathosformel* mnésica – e que está em relação com o que Warburg definia com o termo *Nachleben*, vida póstuma das imagens (ou sobrevivência).

E assim como o cinema deve conseguir fixar a sobrevivência retiniana para pôr em movimento as imagens, da mesma forma o historiador tem que saber capturar a vida póstuma das *Pathosformeln* para restituir-lhes a energia e a temporalidade que continham. A sobrevivência das imagens não é, assim, um dado, mas requer uma operação, cuja execução corresponde ao sujeito histórico (assim como se pode dizer que o descobrimento da persistência retiniana exige o cinema que saberá transformá-la em movimento). Por meio dessa operação, o passado – as imagens transmitidas que nos precederam – que parecia estar selado e inacessível, põe de novo, para nós, em movimento, torna a ser possível.

Entretanto a multiplicidade (dos pensamentos das percepções) em fuga desordenada é percebida de imprevisto como unidade, como Walter Benjamin – servindo-se de uma imagem de Mallarmé, que, em *Coup d'essai*, havia elevado a página escrita à potência do céu estrelado e, ao mesmo tempo, à tensão gráfica do *Blatt* – falava da brusca imobilização do pensamento em uma constelação. Esta constelação é, segundo Benjamin, dialética e intensiva, quer dizer, capaz de relacionar o instante do passado com o presente.

Há um gravado de Focillon de 1937 no qual o historiador da arte parece ter desejado fixar em uma imagem esta agitação suspendida do pensamento. Representa um acrobata que oscila preso em seu trapézio sobre a pista iluminada de um circo. Na parte inferior direita, à mão, o autor escreve o título: *La dialectique*.

O encontro com as imagens (as *Pathosformeln*) tem lugar em um zona nem consciente nem inconsciente, nem livre e não livre, na qual, entretanto, estão em jogo a consciência e a liberdade do homem. O humano se decide, assim, nessa terra de ninguém entre o mito e a razão, na ambígua penumbra em que o vivente aceita confrontar-se com as imagens inanimadas que a memória histórica lhe transmite para devolver-lhes a vida. Como as imagens dialéticas de Benjamin e o símbolo em Vischer, as *Pathosformeln* – que Warburg assemelha a *dinamogramas* carregados de energia – são recebidas em um estado de “ambivalência latente não polarizada” (*unpolarisierte latente Ambivalenz*), e só desse modo, no encontro com um indivíduo vivo, podem voltar a adquirir polaridade e vida. O ato de criação, em que o indivíduo – o artista ou poeta, o estudioso e, em última instância, qualquer ser humano – se mede com as imagens, tem lugar nessa zona central (*die Mitte*, como chamava Vischer, e Warburg não se cansa de advertir que “*das Problem liegt in der Mitte*”) entre dois polos opostos do humano, no que se poderia definir como um zona de “indiferença criativa”, recuperando uma imagem de Salomon Friedlander que Benjamin gostava de citar.

O centro aqui não é uma noção geométrica, mas dialética: não o ponto mediano que separa o segmento em uma linha, mas a passagem através dele de uma oscilação polar. É a imagem imóvel de um ser de passagem. Isso também corresponde à operação que Warburg confia a seu Atlas *Mnemosyne*, exatamente o contrário do que se costuma compreender sob a rubrica de “memória histórica”, segundo a fórmula de Gianni Carchia (1984), citada por Agamben, *esta acaba por revelar-se, no espaço da memória, como um autêntico vórtice do sentido, como o lugar de sua própria falta*.

Entre os esboços recuperados por Didi-Huberman em suas buscas nos manuscritos warburguianos, além de diversos modelos de oscilação pendular, há um desenho à caneta que mostra um equilibrista que caminha sobre um eixo suspenso em um equilíbrio precário entre duas figuras. O equilibrista – designado pela letra K – é talvez a cifra do *artista (künstler)* que se mantém em suspenso entre as imagens e seus signos. Didi-Huberman fala-nos dessa (ardente) oscilação como a *imaginação*.

A imaginação é um descobrimento da filosofia medieval. Dentro dela é Averroes quem propõe uma formulação aporética. A imaginação – e não o intelecto – seria o princípio definidor da espécie humana. Essa definição situa a imaginação no vazio que se abre entre a sensação e o pensamento. Assim pois a imaginação circunscreve um espaço em que não pensamos ainda, onde o pensamento se torna possível só através da impossibilidade de pensar. Esta é a impossibilidade em que os poetas de amor situam sua glosa à experiência averroísta: a *copulatio* dos fantasmas com o intelecto possível é uma experiência amorosa e o amor é, antes, amor de uma *imago*. As imagens que constituem a consistência última do humano e o único caminho de sua salvação são também o lugar da incessante falta de si.

Este é o fundo sob o qual colocar o projeto warburguiano de recolher em um atlas – cujo nome é *Mnemosyne* – as imagens, as *Pathosformeln* – da humanidade ocidental. A Vênus/Ninfa de Warburg assume a ambígua herança da imagem, mas a desloca a um plano, histórico e coletivo, outro. Trabalhar com as imagens nesse sentido, para Warburg, é operar na encruzilhada do corpóreo e do incorpóreo, e também, sobretudo, do individual e do coletivo. A Vênus/Ninfa é a imagem da imagem, a cifra das *Pathosformeln* que os homens transmitem de geração em geração e a que vinculam a possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar e não pensar. As imagens são, portanto, um elemento histórico, mas de acordo com o princípio benjaminiano em virtude do qual há vida em tudo aquilo em que há história (e que poderia reformular-se no sentido de que há vida em tudo aquilo em que há imagem), aquelas estão, de alguma maneira, vivas. As constelações celestes são nesse sentido o texto original em que a imaginação lê o que nunca foi escrito.

A *Theorie des Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses* de Warburg é a tentativa de compreender por meio do atlas o funcionamento da *Bildgedächtnis* humana. O atlas é o mapa que deve orientar o homem em sua luta contra a esquizofrenia da própria imaginação. O cosmos que o mítico herói homônimo suporta sobre seus ombros é o *mundus imaginalis*. A história da humanidade é sempre história de fantasmas e de imagens, porque é na imaginação onde tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua dialética recomposição. As imagens são o resto, o vestígio de tudo o que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e repeliaram. Já que foi na imaginação onde algo como a história se fez possível, é também na imaginação que esta deve decidir-se outra e outra vez.

A historiografia warburguiana constitui a tradição e a memória das imagens e, ao mesmo tempo, a tentativa da humanidade de libertar-se delas, de abrir, além, o “intervalo” de uma imaginação já sem imagem. *Mnemosyne* nomeia, nesse sentido, o *sem imagem*, que é a despedida – e o refúgio – de todas as imagens.

### 3.

A vida pois concerne ao horizonte desse ensaio. Em outra inflexão, o conceito deleuzeano, como imanência da imanência, arranca da vida as suas restritivas determinações tradicionais para restituir à vida o poder imanente de criação. O plano de imanência é isso: o invivível que, no entanto, é o que se vive, o que define *uma* vida, e o impensável que é, todavia, o que se pensa, o que não se pode deixar de pensar. A filosofia de Deleuze é percorrida de uma ponta à outra por uma preocupação fundamental: a das condições de possibilidades do novo, a das condições objetivas da produção subjetiva de novidade. É efeito previsível que a vida se torne a questão fundamental do pensamento futuro, como problema de resistência ativa aos poderes que a querem controlar, ou do contra-poder a se opor àquilo que Foucault chamava bio-poder.

Os acidentes vividos individualizam a vida do sujeito, compõem na sua sucessão os momentos dessa vida, dão-lhe uma história e uma qualificação ética. Mas os acontecimentos virtuais de *uma* vida não formam uma história, mas um devir. Compõem uma vida impessoal neutra para lá do bem e do mal, uma vida imanente sem momentos, ou feita só de *entre-momentos* ou de *entre-tempos*: uma vida que não sobrevém ou sucede, mas apresenta a imensidade do tempo vazio em que se vê o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata. Que vida singular é dado a cada um de nós viver, exprimir através do vivido? Que poder de vida, que pelas nossas subjetivações prendemos ou libertamos, reprimimos ou fazemos passar? Eis o ponto de partida: *dobrar a linha, para constituir uma zona visível, onde poder alojar-  
; tomar apoio, respirar – brevemente, pensar.*

...

nho a impressão que já disse tudo. E tudo foi tão de repente.