

Rodrigo Freitas Rodrigues

**INTERMITÊNCIAS DA IMAGEM:
um diálogo com o tempo**

Belo Horizonte
2016

Rodrigo Freitas Rodrigues

**INTERMITÊNCIAS DA IMAGEM:
um diálogo com o tempo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mabe Bethônico.

Belo Horizonte
2016

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Rodrigues, Rodrigo Freitas, 1983 –
Intermitências da imagem [manuscrito] : um diálogo com o tempo
/ Rodrigo Freitas Rodrigues – 2016.
226 f.: il.

Orientadora: Mabe Bethônico

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Dean, Tacita – Teses. 2. Imagem – (Filosofia) – Teses. 3. Memória na arte –
Teses. 4. Espaço e tempo em arte – Teses. 5. Tempo na arte – Teses. 6. Arte - Filosofia
– Teses. 7. Artes – Teses Teses I. Bethônico, Mabe II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes.

III. Título.


CDD 701.08

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **RODRIGO FREITAS RODRIGUES** Número de Registro **2012732202**.

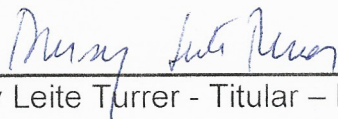
Titulo: "INTERMITÊNCIAS DA IMAGEM: um diálogo com o tempo"



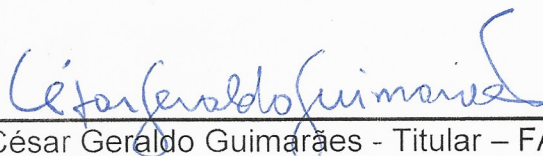
Profa. Dra. Mabe Machado Bethônico – Orientadora - EBA/UFMG



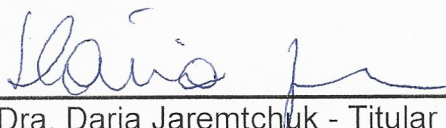
Profa. Dra. Vera Lucia de Carvalho Casa Nova - Titular – FALE/UFMG



Profa. Dra. Daisy Leite Turrer - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães - Titular – FAFICH/UFMG



Profa. Dra. Daria Jaremtchuk - Titular – USP

Belo Horizonte, 12 de Julho de 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pelo financiamento que permitiu a realização desta pesquisa.

Agradeço de modo especial aos membros da banca examinadora: César Guimarães, Daisy Turrer, Dária Jaremtchuk e Vera Casa Nova, pela disponibilidade para ler e avaliar este trabalho.

Agradeço também às pessoas que acompanharam mais de perto o processo de estudo:

À Mabe Bethônico, pelas orientações sempre precisas e pelo encorajamento a me lançar no tema proposto com absoluta liberdade, mas sem esquecer que a imagem é sempre o Norte.

À Daisy Turrer, pelo encontro de semelhantes e pela alegria do conhecimento partilhado; por nossa *conversa infinita*, decisiva para os rumos desta pesquisa.

À Vera Casa Nova, que generosamente me acolheu em suas disciplinas, quando ainda era estudante de graduação, por sua presença constante e fundamental em minha formação.

À Consuelo Salomé, pela amizade que se intensificou nesses anos de estudo entre conversas e leituras partilhadas, mas sobretudo, pela sua determinação e persistência, as quais me fazem acreditar que, quando tudo soçobra, ainda resta a arte.

À Maria Rita, Maria Ana, Maria Inacia, Maria Therezinha, Guilhermina Maria, Rejane, Roberto e José Benvindo que mesmo distantes sempre deram apoio irrestrito às minhas escolhas profissionais.

Ao Marcelo Borges, meu companheiro de vida, pela cumplicidade que prescinde de palavras.

À Diná, pela presença silenciosa e companhia inseparável, pelo dom do afeto.

Existem aqueles que procuram para encontrar, mesmo sabendo que eles encontrarão quase necessariamente algo diferente daquilo que buscam. Existem outros cuja busca é, precisamente, sem objeto.

M. Blanchot

RESUMO

Os desaparecimentos e sobrevivências, aparições e *fascínio* conferem à imagem uma temporalidade própria, um presente mantido em suspensão e povoado de múltiplos passados. Além disso, o deslocamento da imagem por diversos meios fricciona a linearidade cronológica ao tornar aparente a densidade temporal que a constitui. Para acercarmos dessas questões, partimos das considerações de Maurice Blanchot e de Didi-Huberman, cuja leitura de Warburg e Benjamin, contribui para o entendimento da imagem enquanto agente histórico, através do qual o passado aparece intempestivamente no presente como um gesto sobrevivente, um lampejo. Ao longo da pesquisa observamos outros autores e artistas, particularmente, a obra de Tacita Dean, a qual escolho pela pertinência decisiva ao tema proposto e com a qual compartilho alguns interesses, embora me distancie em termos de procedimentos e meios. Os pensamentos desenvolvidos ao longo deste estudo acerca da relação entre imagem e tempo foram suscitados pela minha prática artística, na qual a pintura é atravessada por referências provenientes da fotografia, do cinema, de câmeras de vigilância e, mais recentemente, de *drones*, sonares e câmeras de infravermelho. O que se pretende, portanto, é uma navegação nesse mar, que é o da imagem.

Palavras-chave: imagem, tempo, Tacita Dean.

ABSTRACT

Disappearances and survivals, apparitions and fascination give the image its own temporality, which is a present kept in suspension and constituted of multiple pasts. Additionally, the displacement of images through many media destabilizes the chronological linearity by making apparent the temporal density that constitutes image itself. In order to approach these issues, we began with considerations of Maurice Blanchot and Didi-Huberman, whose reading of Warburg and Benjamin, contributes to the understanding of image as a historical agent, through which the past appears unexpectedly in the present as a survivor gesture, a flash. During the research we observe other authors and artists, particularly the work of Tacita Dean, which was chosen by its decisive relevance to the proposed theme and which whom I share some interests, although I my work differs from it in terms of procedures and means. The thoughts developed throughout this study about the relationship between image and time first appeared in my own artistic practice, in which the painting is crossed by references from photography, cinema, surveillance cameras and, more recently, drones, sonars and infrared cameras. The aim, therefore, is a navigation in this sea, which is the image itself.

Keywords: image, time, Tacita Dean.

LISTA DE IMAGENS

Fig. 01 - Rodrigo Freitas. <i>Livro dos medos</i> . 2011.....	21
Fig. 02 - Rodrigo Freitas. <i>Livro dos medos</i> . 2011.....	21
Fig. 03 - Rodrigo Freitas. <i>Variações sobre um mesmo abandono</i> . 2011.....	25
Fig. 04 - Rodrigo Freitas. <i>Variações sobre um mesmo abandono</i> . 2011.....	26
Fig. 05 - Rodrigo Freitas. <i>Não amarás</i> . 2011.....	30
Fig. 06 - Rodrigo Freitas. <i>Não amarás</i> . 2011.....	31
Fig. 07 - Rodrigo Freitas. <i>Vigilância</i> . 2011.....	35
Fig. 08 - Rodrigo Freitas. <i>Vigilância</i> . 2011.....	35
Fig. 09 - Rodrigo Freitas. <i>Vigilância</i> . 2011.....	36
Fig. 10 - Rodrigo Freitas. <i>Vigilância</i> . 2011.....	36
Fig. 11 - Rodrigo Freitas. <i>Entretempos</i> . 2012.....	43
Fig. 12 - Rodrigo Freitas. <i>Entretempos</i> . 2012.....	43
Fig. 13 - Tacita Dean. <i>Roaring Forties II, IV, VI e VII</i> . 1997.....	44
Fig. 14 - Tacita Dean. <i>Disappearance at sea V</i> . 199.....	45
Fig. 15 - Afresco de Vênus, Pompéia, Itália, século I d.C.....	110
Fig. 16 - Kazimir Malevich. <i>Composição Suprematista: Branco sobre Branco</i> . 1918.....	118
Fig. 17 - Alberto Casari. <i>Esa Indescriptible Sensación Marina!</i> 1997-2008.....	119
Fig. 18 - Tacita Dean. <i>Berwick Lighthouse</i> . 1996	129
Fig. 19 - Tacita Dean, <i>Disappearance at sea</i> . 1996.....	134
Fig. 20 - Tacita Dean, <i>Teigmouth Electron, Cayman Brac (Geral)</i> . 1999.....	141
Fig. 21 - Tacita Dean, <i>Teigmouth Electron, (Flutuador)</i> . 1999.....	142
Fig. 22 - Tacita Dean, <i>Teigmouth Electron, (Por baixo)</i> . 1999.....	142
Fig. 23 - Tacita Dean. <i>The Green ray</i> . 2001.....	153
Fig. 24 - Tacita Dean. <i>Bubble House (Exterior)</i> . 1999.....	157
Fig. 25 - Tacita Dean. <i>Bubble House (With dogs)</i> . 1999.....	157

Fig. 26 - Tacita Dean. <i>Bubble House (Window)</i> . 1999.....	158
Fig. 27 - Tacita Dean. <i>Prisoner Pair</i> . 2008 digital	166
Fig. 28 - Tacita Dean. <i>Prisoner Pair</i> . 2008 digital	167
Fig. 29 - Tacita Dean. <i>Kodak</i> . 2006.....	177
Fig. 30 - Tacita Dean. <i>Kodak</i> . 2006.....	177
Fig. 31 - Rodrigo Freitas. <i>Mare Nostrum</i> . (em processo)	193
Fig. 32 - Rodrigo Freitas. <i>Mare Nostrum</i> . (em processo)	193
Fig. 33 - Rodrigo Freitas. <i>Mare Nostrum</i> . 2015	201
Fig. 34 - Rodrigo Freitas. <i>Mare Nostrum</i> . 2015	201
Fig. 35 - Rodrigo Freitas. <i>Mare Nostrum</i> . (em processo)	205
Fig. 36 - Rodrigo Freitas. <i>Mare Nostrum</i> . (em processo)	205
Fig. 37 - Rodrigo Freitas. <i>Mare Nostrum</i> . (em processo)	206
Fig. 38 - Rodrigo Freitas. <i>Mare Nostrum</i> . (em processo)	206
Fig. 39 - Rodrigo Freitas. <i>Quadros de exceção</i> . Simulação da montagem.....	214
Fig. 40 - Rodrigo Freitas. <i>Quadros de exceção</i> . 2015.....	215
Fig. 41 - Rodrigo Freitas. <i>Quadros de exceção</i> . 2015.....	216

SUMÁRIO

PRÓLOGO	12
----------------------	----

INTRODUÇÃO	16
-------------------------	----

A PARTIDA

1. Intermitências da imagem	20
2. Da imagem e seu assombro	44
3. Imagem e <i>fascínio</i>	62

A ERRÂNCIA

4. A imagem no tempo da sobrevivência	71
5. O anacronismo da imagem	82
6. Considerações sobre o tempo	93
7. Imagem e semelhança	110

O ENCONTRO

8. Desaparecimento no mar	126
9. A imagem como lampejo do tempo	164

A VOLTA

10. Vivendo sob imagens.....	178
11. <i>Mare Nostrum</i> : quadros de exceção.....	192
12. Considerações finais.....	217

REFERÊNCIAS	219
--------------------------	-----

PRÓLOGO

Para nos aproximarmos daquilo que se propõe esta pesquisa sobre as intermitências da imagem, primeiramente se faz necessário evocar um texto escrito em outro tempo e por outras mãos, mas que aqui reaparece também enquanto imagem, com os acréscimos e as subtrações da memória:

Havia a distância e o mar. Na imensidão vazia, algo indefinido se movia. Um pouco mais de perto, tornou-se mais claro que se tratava de dois jovens que caminhavam pela areia branca enquanto gesticulavam como se divergissem em alguma opinião. Um deles arrastava uma bengala pela areia úmida e, de tempos em tempos, subia pelo ar uma pequena nuvem de fumaça de seus cachimbos. Naquela paisagem sem limites definidos, os dois corpos eram o que havia de mais sólido e de mais vivo. Aquele que estocava a praia com a bengala agachou-se e começou a cavar na areia molhada até que sua mão ficasse completamente submersa, para depois aparecer, com o refluxo da água gelada correndo entre os dedos. Enterrar a mão num gesto cego, como se revirasse as entranhas da terra à procura de alguma força obscura e atratora. Na duração indefinida desse gesto, talvez lhe tenha ocorrido alguma imagem, alguma memória. E assim ele ficou com a mão vasculhando o avesso da superfície. Numa dessas incursões, seus dedos enroscaram em algo rígido e liso que ele trouxe à luz. Era um pedaço de vidro, de um verde desmaiado, quase opaco. Era grande e irregular, mas não possuía gumes, pois as ondas já o haviam polido. Sua origem ficou para sempre perdida nas águas, porque era impossível dizer se fizera parte de alguma garrafa, ou de um copo, quem sabe de uma vidraça ou ainda se fora usado por alguma princesa negra, que por descuido o entregou às águas. O homem, fascinado por aquele objeto sólido, revirava-o nas mãos, estendia-o contra o sol e através dele via as coisas no limite da inexistência. Aquela descoberta era tão prazerosa quanto intrigante, se pensasse na solidez daquele objeto comparada ao informe do mar e das brumas. Após ter examinado o vidro, ele o guardou em seu bolso, talvez movido pelo

mesmo desejo com que uma criança apanha uma pedrinha no caminho e lhe promete uma vida em segurança e quentura sobre a lareira do quarto. Foi esse também o destino daquele pedaço de vidro, bem acima da lareira, no lugar de repouso de seus olhos. E ali, ele o viu incontáveis vezes. Quando saía pela cidade era atraído por tudo que lembrasse aquele objeto, meio redondo, de um verde indescritível. Poderia ser qualquer coisa, desde uma louça, um âmbar, um pedaço de rocha, um mármore ou até mesmo o ovo liso de alguma ave extinta, que em algum aspecto lembrasse aquele caco de vidro. Vasculhava os arredores, os terrenos baldios onde se amontoavam os entulhos e refugos das casas. *Tais objetos ocorriam lá com frequência – jogados fora, de nenhuma utilidade para ninguém, disformes, descartados.* Em pouco tempo, outros objetos entraram para sua coleção e foram parar também sobre a lareira. A busca por cacos de porcelana, quebrados na trivialidade de acidentes domésticos, obcecou de tal forma aquele jovem que ele se descuidou completamente de suas obrigações profissionais. Passava os dias munido de uma bolsa e uma vara vasculhando os montes de terra, esquadrinhando os vãos entre as paredes e qualquer lugar onde pudesse descobrir restos de objetos como aquele encontrado na praia. A cada nova empreitada os critérios se tornavam mais rígidos para atender a seu gosto exigente. Dia após dia, passou também sua juventude e com ela a promessa de uma carreira política. Era solitário e nunca falava com ninguém sobre suas ambições, certo de ser incompreendido. Recostado em sua cadeira, ele observou seu velho amigo, que, enquanto falava sobre o governo, levantava as pedras em cima da lareira e as recolocava de volta, marcando o tom do que ele estava dizendo.

“Qual é a verdade, John?”, perguntou Charles de repente, virando-se para encara-lo. “O que o levou a desistir de tudo assim sem mais nem menos?”

“Eu não desisti” respondeu John.

“Mas agora você não tem mais chance nenhuma”, disse Charles com aspereza.

“Nisso eu discordo de você”, disse John, convictamente. Charles olhando-o, sentiu-se profundamente incomodado; teve uma impressão esquisita de que os dois estavam falando de coisas diferentes. Olhou em torno, a fim de encontrar algum alívio para sua horrorosa depressão, mas a aparência desordenada do quarto o deprimiu ainda mais. O que eram aquela vara e a velha bolsa de tapeçaria pendurada na parede? E aquelas pedras? Ao olhar para John, algo fixo e distante em sua expressão o alarmou. Ele sabia muito bem que a presença do amigo num palanque já estava fora de questão.

“Bonitas pedras”, disse tão jovialmente quanto pode; e foi dizendo que tinha um compromisso a cumprir que ele se despediu de John – para sempre.¹

Nesse conto, *Objetos sólidos*, Virginia Woolf descreve o fascínio de um homem por um objeto encontrado ao acaso e, desde então, sua vida se torna uma busca interminável. A partir de um acontecimento fortuito, de uma aparição, ele começa sua pesquisa, mas o que exatamente procurava aquele jovem quando revirava os montes de terra, os entulhos, os restos humanos? Se nos lembrarmos de Blanchot saberemos que sua busca é precisamente sem objeto, porque é o fascínio de um encontro que o impele a vasculhar os vãos em busca de outros objetos disformes, descartados, mas que atendem à exigência de seu olhar. A esses fragmentos de coisas em desuso, ele restitui uma vida de quentura sobre a lareira, dá a eles outra existência, um outro sentido. “Encontrar – escreve Blanchot – não é de forma alguma encontrar, no sentido do resultado prático ou científico. Encontrar é tornejar, dar a volta, rodear. Aqui não existe nenhuma ideia de finalidade”,² porque na magia do desvio que é a busca, age sempre a atração dos movimentos circulares que descrevem o encontro, o giro, a errância e também o erro, a volta, o retorno.

Podemos ver nesse homem, que fez da procura a sua vida e do desconhecido seu alimento, o retrato de quem pensa por imagens e, sempre atraído pelo chamamento da obra, não pode jamais alcançá-la. Entretanto, é justamente essa impossibilidade que mantém o artista e o escritor em atividade constante, e os faz recomeçar, a cada trabalho concluído, a cada objeto encontrado, novamente e incessantemente. Uma busca sem objeto, na qual cada descoberta, cada encontro, estabelece novas relações com as coisas do mundo. Talvez esse procedimento desviante configure o método mais apropriado para se empreender uma pesquisa artística, pois repete o próprio processo de criação.

É precisamente nesse descaminho, sob o signo da falta e na sinuosidade de um percurso, que essa escrita sobre as intermitências da imagem se configura, a partir do intervalo entre uma imagem e outra, que ao aparecer, nos lança em direção a outras

¹ WOOLF, 2005, p. 139.

² BLANCHOT, 2010 a, p. 63-64.

imagens e outros pensamentos, na órbita de um movimento descentrado, de aparições e retornos múltiplos. Afinal, como nos lembra Benjamin, do mesmo modo como o caminhar, a escrita não é apenas a expressão do desejo de alcançar uma meta, mas também sua realização.³ Posto isso, sabemos que tempo e imagem não podem jamais serem fixados, portanto, o primeiro aspecto a ser considerado ao abordar a relação entre ambos é o próprio movimento que os constitui. Diante de tal desafio, foi necessário evocar uma imagem que fosse, ela mesma, paradigma de toda ambiguidade, de toda fluidez inerente ao tema. É nesse aspecto que a água conduz e atravessa este estudo, uma vez que ela é o elemento transitório por excelência e o destino das imagens fugazes.

³ Cf. BENJAMIN, 2012 b, p. 282.

INTRODUÇÃO

Intermitências da imagem se configura como um estudo acerca de possíveis diálogos entre imagem e tempo. O interesse pelo tema proposto surgiu enquanto transpunha para a pintura registros provenientes de diferentes meios: da fotografia, do cinema, de câmeras de vigilância, de *drones*, de sonares e também de câmeras de infravermelho. Através dessas migrações, as imagens reaparecem no suporte pictórico e desarticulam a linearidade cronológica, pois além de trazerem resquícios de sua existência primeira, instauram questões próprias de suas *sobrevivências*, as quais demandam uma leitura crítica do presente no qual se inserem através das camadas do passado que elas deixam entrever.

Na medida em que o trabalho plástico foi assinalando novos procedimentos e abordagens, as questões geradoras da pesquisa se desdobraram para considerar a própria *vida das imagens*, que inscritas na temporalidade histórica, permitem uma leitura crítica a partir de suas implicações políticas no presente contexto. Para tanto, foi necessário um desvio pelas obras de artistas e de escritores, nas quais o interesse também se inscreve na relação entre tempo e imagem.

Podemos então dizer que o tempo se impregna na imagem, de modo que o acontecimento que a originou continua a ocorrer incessantemente em sua superfície, em sua profundidade. Acontecimento esse que determina a própria *vida da imagem*, inscrita no limiar de apagamentos e aparições intermitentes. Tal movimento ondulante nos indica que ela não pode ser entendida como algo fixo, mas sempre em trânsito, inclusive em sua existência material. Sua impermanência nos revela toda a potência do valor fantasmal da *imago* através daquilo que se ausenta. Na metamorfose que constitui a própria imagem, o tempo adquire diferentes manifestações, fazendo com que o passado possa nos ser devolvido com o fulgor de um presente.

Considerar a imagem a partir dos ritmos intermitentes de suas aparições significa reconhecê-la enquanto um elemento vivo, inscrito na possibilidade de múltiplos retornos. Conscientes disso, procuramos efetuar uma abordagem que fosse também errante,

tentando considerar o trânsito das relações propostas – sem desconsiderar, inclusive, a possibilidade de erro – a fim de preservar o processo dinâmico que anima tais movimentos. Para tanto, a própria estrutura dessa narrativa se configura como um movimento espiralado, através do qual podemos definir alguns encontros que direcionam nosso estudo e determinam uma nova volta, mas sempre no sentido de ampliar os questionamentos propostos.

Partimos das considerações de Plínio a respeito da origem da arte para entender a imagem em sua condição de simulacro, a qual lhe confere a possibilidade de *fascínio*. A reversão do platonismo, proposta por Deleuze, fundamenta essa discussão e assinala a diferença que tal abordagem instaura em relação à matriz platônica, ou seja, a arte enquanto *mimesis*. A partir das considerações de Deleuze é possível vislumbrar a afirmação da imagem enquanto cópia degradada, passível de um retorno que, entretanto, nunca é o Mesmo, porque aquilo que retorna sempre o faz em um tempo que não corresponde à homogeneidade cronológica. Assim, *o triunfo do falso pretendente*, conforme propõe esse filósofo, desestabiliza o modelo temporal regido pela linearidade, na qual os termos se rivalizam em maneiras dicotômicas.

Tais questões se ampliam com o estudo do filósofo italiano Roberto Calasso, que recupera na tradição grega uma forma de saber primordial, recorrente nos primórdios do pensamento grego e mediado pelas imagens. A posse da “divina loucura” se manifestava através das *Ninfas*, seres aquáticos e metamórficos, cuja aparição desarticula as categorias racionais do conhecimento, arrastando-as para as profundezas sem origem. Essas figuras sedutoras e mortífera personificam o próprio *fascínio* da imagem. Talvez por isso, elas tenham despertado o interesse de Warburg, que dedica a sua vida ao estudo das *sobrevivências* e encontra na figura da *ninfa* a “formula do *pathos*”, que lhe permitiu descrever o ritmo intermitente de uma temporalidade marcada por desaparecimentos e aparições. Seus estudos, abordados aqui através da leitura empreendida por Didi-Huberman, nos revela a dimensão de um saber imagético que excede os domínios do conhecimento racional e pragmático ao fraturar a sequencialidade historiográfica. Portanto, a atualidade da *ninfa-imagem* reside no fato de recuperar a potência do simulacro

enquanto saber metamórfico, como resquício de tempos heterogêneos, através dos quais o presente pode ser repensado.

Ao colocar a imagem no centro de um processo histórico e cultural, capaz de interpelar o presente a partir de sua dimensão antropológica, compreendemos que os procedimentos de Warburg nos aproximam do pensamento de Walter Benjamin. Para este filósofo, a imagem enquanto elemento anacrônico e passível de uma leitura crítica, constitui o princípio dinâmico de seu pensamento. Benjamin faz da *imagem dialética* condição e fruto da legibilidade histórica. Considerar a imagem inscrita em uma temporalidade marcada por retornos e desaparecimentos significa reconhecer a sua origem perdida, sua dessemelhança absoluta, pois o que o tempo sempre nos devolve é a presença informe do simulacro.

Essas considerações nos conduzem à obra da artista inglesa Tacita Dean, que trabalha com histórias à beira do esquecimento e com objetos e procedimentos em desuso. Seu processo de trabalho parte do tecido lacunar do tempo para instaurar uma relação imagética não mediada pela semelhança, mas pelo gesto. A complexidade de sua obra decorre, sobretudo, das entrelinhas criadas entre as narrativas e os liames temporais que perpassam cada um de seus trabalhos, revelando o entrecruzamento de passado e futuro no presente suspenso da narrativa. Por meio da história de um velejador amador que ficcionalizou sua viagem ao redor do mundo, dos restos de seu barco abandonados na praia e das casas em ruínas à beira mar, a artista documenta o fracasso da promessa de futuro da modernidade. Aliado a isso, a escolha de procedimentos obsoletos para a produção dos trabalhos implica em uma leitura crítica do contexto capitalista, marcado pela obsolescência de absolutamente tudo.

Na contracorrente das técnicas digitais, Dean preserva a materialidade dos processos analógicos como um elemento fundamental de sua obra. Nesse aspecto, o tempo é o assunto e também o meio pelo qual as imagens se apresentam. A partir dessas considerações podemos identificar, através do pensamento de Benjamin e também de Barthes, a inscrição de uma temporalidade que se manifesta pela *centelha do acaso que chamuscou a imagem*. Os processos de registro fotossensíveis, em seu flerte com a morte,

nos colocam literalmente diante do tempo. As discussões a respeito da fotografia, técnica utilizada por Dean, ampliam as questões iniciais sobre o estatuto da imagem, principalmente a partir das considerações de Susan Sontag. Em suma, pensar a relação entre imagem e tempo é sobretudo uma forma de tentar entender as próprias relações humanas, visto que toda a história da humanidade é mediada pela imagem. Entretanto, na nossa era ela desempenha papel preponderante, pois não apenas transformou o mundo no sentido econômico como também alterou politicamente a nossa relação com ele.

Devemos então retomar os debates iniciais, nos quais a imagem é entendida como simulacro, para tentar entender a complexidade de pensamento que se instaura com o advento da imagem técnica e seus usos para os mais variados propósitos, principalmente a serviço da vigilância e do controle. Nesse contexto particular, ela é tomada literalmente como a realidade em si e suas ambiguidades são abolidas em função do uso político que se faz delas enquanto um instrumento de poder. Este estudo se encerra com o desdobramento de um novo trabalho plástico, gestado ao longo da pesquisa e que agora começa a ganhar corpo.

Portanto, o que se pretende com esta escrita é realizar um encontro, um giro, uma volta em torno das noções que perpassam meu trabalho plástico, mas sempre em constante diálogo com a filosofia, a literatura, a teoria da arte e com a crítica literária. Como nos fala Blanchot, é preciso escolhermos um companheiro, não para nós, “mas para algo em nós, fora de nós, que tem necessidade de que sejamos insuficientes para nós mesmos para passar a linha que sozinhos não alcançaríamos”.⁴ Para ultrapassar essa linha é fundamental o distanciamento, através do qual o Outro pode se apresentar enquanto tal, em sua diferença. É na direção de um exercício de alteridade que essa escrita se orienta e se constitui como uma rua de mão dupla, na qual a minha prática artística tanto me aproxima de procedimentos e de meios adotados por outros artistas e pensadores, que se ocupam do tempo e da imagem, quanto me afasta dos mesmos pela singularidade, pela diferença de cada abordagem.

⁴ BLANCHOT, 2011 b, p. 71.

1. INTERMITÊNCIAS DA IMAGEM

Se encontrar, conforme propõe Blanchot, significa rodear, dar a volta – em torno de quê, especificamente, gira esta escrita? Qual é o seu objeto de fascínio?

A imagem, o tempo e suas impregnações mútuas seria a resposta. Tal interesse decorre de minha investigação plástica, na qual a prática da pintura se vê atravessada por temporalidades outras, resultantes de vários meios de criação e difusão da imagem.

Na minha produção artística, o início de um pensamento acerca da relação entre tempo e imagem, ocorreu a partir da realização de pequenos livros de pinturas. Usualmente esse objeto é o lugar da narrativa, mas é também o lugar da imagem e, quando elas ocupam suas páginas, exigem do expectador uma experiência diferente da tradicional frontalidade com que a pintura normalmente se apresenta. Para que uma imagem se abra, há que se fechar outra e guardá-la apenas na lembrança enquanto se avança de página em página. Esses livros são compostos por referências provenientes de diversos meios: fotografia, cinema, jornais, história da arte, mas ali, entre as páginas, a origem de cada uma delas se torna imprecisa. Naquela existência pictórica, cada imagem adquire um novo significado, afinal, elas habitam um outro suporte e se apresentam em um outro tempo. Interessava-me justamente apagar os limites entre os diferentes meios, torná-los indiscerníveis para que as imagens adquirissem novas leituras ao serem visualizadas individualmente em cada página, mas também compondo a totalidade que as constitui enquanto um conjunto e um objeto fechado. Havia ainda uma característica do livro que especialmente me interessava: o intervalo entre uma imagem e outra, o vazio que se fazia no desdobrar das páginas, através do qual o tempo se mostra pelo distanciamento e pela diferença visual entre duas imagens.

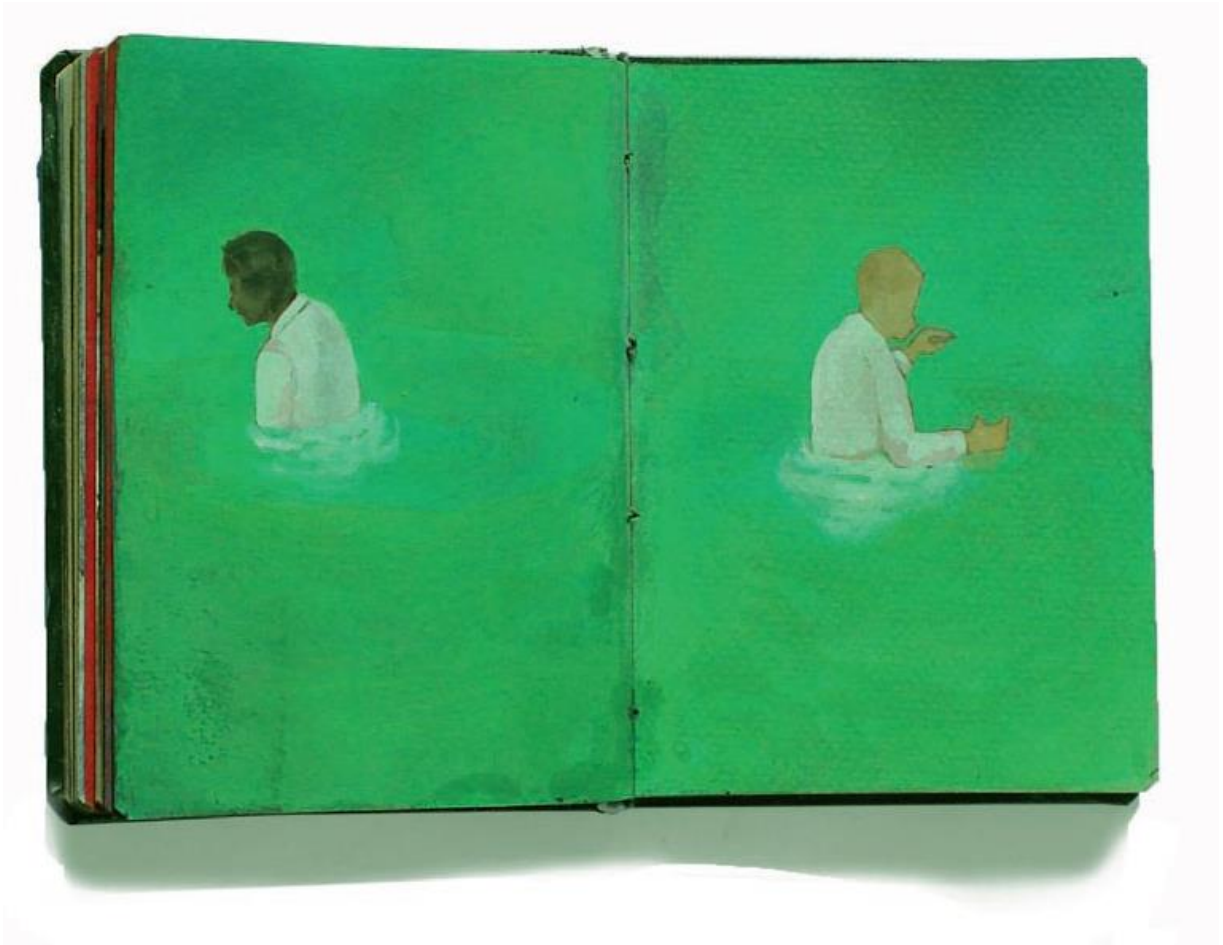


Fig. 01e 02 - Rodrigo Freitas. *Livro dos medos*. Têmpera sobre papel. 15 x 21 cm, 2011.

A partir de reflexões geradas pelos livros de pintura, realizei alguns trabalhos, cuja proposta era tencionar mais a relação entre imagem e tempo. *Variações sobre um mesmo abandono* se constitui de oito imagens pintadas a partir de fotogramas do filme *Les uns et les autres* de Claude Lelouch, de 1981, o qual pode ser compreendido como uma abordagem dos desastres da guerra, em que a decisão de uns devasta de modo incontornável a vida de muitos outros. É um filme longo que igualmente abarca um grande período de tempo, de 1936, quando se acirravam as tensões antes da deflagração a Segunda Guerra Mundial até início dos anos de 1980, marcados pela polarização da Guerra Fria. Talvez a guerra possa então ser entendida como a personagem central do filme, visto que as diversas histórias, de algum modo, se entrecruzam em função dessa tragédia coletiva. Uma das histórias narradas é a de uma mulher, que ao ser levada para o campo de concentração nazista, abandona o filho recém-nascido nos trilhos do trem. Ela sobrevive ao holocausto e passa o resto da vida em busca do filho perdido, que a reencontra já idosa, quando ela vivia em um asilo e já não sabia mais ter esperança.

O título *Variações sobre um mesmo abano* alude, ainda que de maneira poética, à condição das personagens retratadas por Lelouch, as quais trazem o drama da guerra inscrito em suas próprias vidas. Para compor esse trabalho, escolhi a sequência de quadros que antecedem ao encontro entre mãe e filho e na qual vemos a personagem sentada num banco, sob as árvores, enquanto algumas pessoas caminham ao longe, em um vai e vem sem fim. Parece ser a mesma cena, construída várias vezes com a espessura do óleo e de pigmentos verdes espalhados sobre a superfície pictórica, sugerindo uma espécie de gramado, um parque com alguns caminhos entre troncos de árvores e algumas figuras que parecem andar a esmo. Nesse trabalho, escolho reduzir ao máximo os efeitos pictóricos, restringindo a paleta de cores e a sedução dos efeitos visuais para que o interesse se concentre nas lacunas entre um quadro e outro, naquilo que a pintura pode apenas sugerir.

O deslizamento da imagem por diferentes meios, como no caso do cinema para a pintura, cria uma brecha na percepção do tempo. Nesse caso específico, a imagem pictórica procura estilhaçar a sequencialidade cinematográfica, pois a própria dimensão

temporal da pintura, que é fixa e única, por natureza é completamente diferente da multiplicidade movente que constitui o cinema. Sendo assim, são igualmente diversas as formas de apreensão e de percepção de tais imagens, visto que podemos demorar indefinidamente em frente a um quadro, ao passo que, em um filme, só se permanece durante a sua projeção. Como constata Barthes, o cinema não nos oferece tempo para acrescentar nada à imagem: “diante da tela não estou livre para fechar os olhos, senão ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*”.⁵ Talvez possamos entender nessa afirmativa, que a possibilidade de uma imagem se tornar *pensativa* advenha de sua relação com o tempo. Afinal, mesmo as imagens que não possuem uma dimensão temporal intrínseca são passíveis de sugerir uma temporalidade a partir da leitura crítica feita pelo observador, colocando-as em diálogo com outras áreas do conhecimento, evocando suas reverberações históricas e suas sobrevivências. A materialidade da imagem cria o tempo do olhar e, nessa duração, ela manifesta sua potência subversiva ao fraturar a ordem das coisas, instaurando uma nova possibilidade de pensamento.

Ainda em relação às singularidades dos meios, Barthes prossegue sua análise afirmando que a tela do cinema se difere da fotografia – e também da pintura – na medida em que cria um “esconderijo” para o personagem que continua a viver fora do enquadramento como em um “campo cego”, ao passo que na foto, tudo morre para além do enquadramento. “Quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexam; isso quer dizer que eles não *saem*: estão anestesiados e fincados como borboletas”.⁶

No que concerne a esse trabalho, as pinturas dispostas lado a lado podem sugerir alguma narrativa, até mesmo pela semelhança com um *story board*, no qual as personagens parecem se movimentar pelo mesmo cenário. Entretanto, algo se perde no intervalo que separa um quadro do outro. As oito pinturas podem ser dispostas de infinitas maneiras e haverá sempre algo que falta entre cada imagem para que se complete a leitura linear,

⁵ BARTHES, 2011, p. 64.

⁶ BARTHES, 2011, p. 65.

como se alguns fotogramas tivessem sido subtraídos de uma determinada sequência cinematográfica e durante a projeção, a existência daquelas brechas nos mostrasse muito mais uma história fragmentada e descontínua do que propriamente um encadeamento de fatos sucessivos. Talvez, o que esse trabalho apresenta visualmente seja a dimensão inapreensível da imagem, que embora se mostre por inteira na superfície pictórica, jamais poderá ser dissecada ou compreendida como um ato completo e definitivo, mas somente como uma potência e como algo que nos escapa constantemente.

Ao evidenciar os vazios e os saltos temporais presentes entre uma pintura e outra, a noção de linearidade cronológica se abre em função de uma temporalidade mais orgânica e psicológica do que propriamente física, uma temporalidade que não desconsidera os ritmos e os humores do corpo, mas a qual se faz a partir deles. Esse trabalho sugere, enfim, um tempo de espera, pois o que se torna evidente através do deslocamento da imagem cinematográfica para o suporte pictórico é precisamente o esgarçamento de uma duração.

Se a arte, na era da sua reprodutibilidade técnica, se vale de um espectador distraído, esse trabalho especificamente exige do observador uma longa e atenta espera frente às imagens, não para que sejam apreendidas enquanto um enigma, mas para serem consideradas as transformações que concernem à sua natureza mesma. Quando a imagem cinematográfica parece se fixar em pintura, ela na verdade se impregna de tempo e imprime uma espécie de tremor, que caracteriza sua particularidade. Nesse trabalho, o tempo se manifesta em camadas: seja pela existência simultânea de oito momentos distintos, que no filme estariam condensados, seja pelas veladuras e transparências da pintura que indicam um tempo pictórico constituído por sobreposições, ou ainda pelo próprio tempo da imagem, que lança no presente o facho de um passado histórico.



Fig. 03 - Rodrigo Freitas. *Variações sobre um mesmo abandono*. Vista da montagem no Museu da Pampulha



Fig. 04 - Rodrigo Freitas. *Variações sobre um mesmo abandono*. Óleo sobre tela. 45 x 50 cm (cada), 2011. (Detalhe)

Assim, a temporalidade de *Variações sobre um mesmo abandono* se deve, sobretudo, a uma espécie de montagem, através da qual cada imagem adquire conotações completamente diversas, como nas antigas brincadeiras infantis em que objetos encontrados ganhavam novas funções e significados. Entretanto, para que esse jogo de ressignificações aconteça, é necessário que se faça antes uma desmontagem, que se aparte do contexto usual uma imagem específica, para que ela possa aparecer inserida em outro meio. Nesse distanciamento entre uma aparição e outra ou entre o acontecimento e a imagem, se desdobra um tempo feito de ressoo e de retorno, pois o que era acontecimento se torna memória, que pela montagem pode nos assombrar indefinidamente, reaparecendo de incontáveis maneiras enquanto imagem.

A repetição pode ser um artifício para materializar uma temporalidade na pintura, mas ela inevitavelmente atesta a origem perdida de toda imagem. Podemos compreender isso a partir de uma passagem do livro *O Processo*⁷ de Kafka, na qual K. vai ao ateliê de um pintor e este lhe apresenta a pintura de uma pradaria com duas árvores mirradas, afastadas uma da outra sobre a grama escura e ao fundo o pôr do sol. Mas este não era o único quadro, e o pintor ergueu do chão um segundo, sem a menor diferença em relação ao primeiro: viam-se também as duas árvores, o campo escuro e as múltiplas cores do poente. Ao ver que o motivo agradava a K., o pintor puxou ainda um terceiro quadro, em tudo igual aos demais e depois embrulhou todos os três juntamente com as outras pinturas de pradaria que ainda restavam sob a sua cama. Nessa passagem, o pintor descrito por Kafka parece se interessar pelo *fascínio* da imagem em sua singularidade de acontecimento, pois naquela profusão de pinturas similares se evidencia a dissimilitude interiorizada da imagem, que passa a existir por seus próprios poderes.

Variações sobre um mesmo abandono é um trabalho que procura fazer com que a imagem exceda o suporte cinematográfico e que este lhes impregne decisivamente, criando uma trama de acontecimentos ilimitados: cinema, fotografia, desenho e pintura, tudo confluindo para o surgimento de uma imagem atravessada por diversas referências.

⁷ KAFKA, 2005, p. 163.

Sem, contudo, fazer com que o dinamismo do cinema se torne estanque, pois as pinturas não fixam a imagem retirada dos *frames*, mas lhe abre passagem para uma nova existência através dos suportes sucessivos. Talvez seja mais apropriado entendermos esses deslocamentos como uma migração de imagens, que seguindo um ritmo e um desejo interno, criam suas próprias trilhas em nossa direção e nos abrem a um descampado, a um lugar de passagem, no qual a pintura encontra outras técnicas da imagem e assim as amplia, distorce, desestabiliza e multiplica. O que se procura com esse trabalho é deixar com que as imagens se afirmem enquanto cópias sem origem e se coloquem em jogo para que todos se ponham também a jogá-lo.

Ainda no mesmo ano de 2011, realizei o trabalho intitulado *Não amarás*, a partir de fotogramas do filme homônimo de Kieslowski, realizado em 1988. A escolha desse filme se deve à própria natureza das imagens cinematográficas, permeadas pelo erotismo de um olhar *voyeur*, que ao mesmo tempo se excita, vigia e controla. O enredo desse longa-metragem consiste na trágica história de amor entre um jovem de 19 anos e sua vizinha, uma mulher de vida agitada e de muitos amantes, que mora no prédio da frente. O rapaz a vigia constantemente durante as noites através da janela de seu quarto e por meio de uma luneta. A câmera alta e os planos abertos ambientam a história que se desenrola através de imagens reveladoras de um olhar sempre à espreita, forjando meios para encontrar seu objeto de desejo, mas também para violá-lo e possuí-lo.

Nesse filme, o espectador contempla a relação tensa entre os dois personagens, marcada por desencontros, jogos de sedução e de culpa. Pode-se dizer que Kieslowski filma a solidão, a tristeza, a falta de comunicação, a incompreensão e o isolamento do homem moderno. Entretanto, podemos ver esse filme também como uma reflexão sobre o olhar e sobre as ambiguidades da imagem, especialmente sobre a perversão inerente ao ato de ver, numa abordagem que excede o âmbito da mera contemplação estética. O *voyeur*, que literalmente é “aquele que vê”, sempre se mantém à distância daquilo que espia, entretanto, o prazer resultante de seu olhar transgride os limites da privacidade, do espaço e do corpo alheio além de estimular que a ação em si continue a acontecer, pois o ato de olhar jamais se reduz à pura contemplação passiva. Podemos ainda associar a

prática voyeurística a uma forma de exercício de poder, visto que seu agente se torna cúmplice daquilo que está acontecendo, como afirma a ensaísta americana Susan Sontag:

Tirar uma foto é ter um interesse pelas coisas como elas são, pela permanência do *status quo* (pelo menos enquanto for necessário para tirar uma “boa” foto), é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar – até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa.⁸

As discussões propostas pelo filme se ampliam ao entendermos a prática do *voyeurismo*, que consiste na observação sem o consentimento do outro, replicada no contexto de extrema vigilância, ao qual estamos submetidos cotidianamente. Nesse caso, o prazer do olhar se torna um instrumento de poder, de disciplina e de controle, ainda que de maneira dissimulada, através dos processos contemporâneos de entretenimento, sociabilidade e de comunicação. Através dos dispositivos que potencializam o olhar, seja o binóculo, a luneta ou a mesmo a câmera, nos aproximamos e nos apropriamos do corpo do outro de maneira invasiva, vasculhando sua privacidade e tendo dele um conhecimento que ele próprio não tem. A posse oferecida pela imagem evidencia as analogias sexuais e bélicas aplicadas a esses objetos. Além disso, a metáfora inevitável da luneta e da câmera enquanto falo ou mesmo como uma arma, é reiterada, sem sutileza alguma, pelas palavras que determinam suas ações, pois, “carregar”, “mirar” e “disparar”, são igualmente empregadas nas conotações bélicas e fotográficas.⁹

⁸ SONTAG, 2004, p. 23.

⁹ Cf. SONTAG, 2004, p. 24.



Fig. 05 - Rodrigo Freitas. *Não amarás*. Óleo sobre tela. 20 x 25 cm (cada), 2011. (Detalhe)



Fig. 06 - Rodrigo Freitas. *Não amarás*. Óleo sobre tela. 20 x 30 cm (cada), 2011. (Detalhe)

A partir das questões suscitadas pelo filme de Kieslowski, procurei criar na pintura, estratégias para confrontar o olhar ávido, sempre à espera de algum acontecimento. Para tanto, escolhi dois trechos do filme *Não amarás* em que nada parece ocorrer, exceto o próprio fluir do tempo. Interessava-me justamente pintar um encadeamento de imagens cuja duração indeterminada frustrasse a expectativa do olhar investigativo, sempre vigilante e atento a qualquer flagrante. Nesse trabalho, as pinturas repetem o mesmo enquadramento como em um plano fixo, no qual, apenas as figuras se deslocam pelo espaço pictórico conferindo ritmo aos conjuntos de imagens.

No filme *Não amarás*, os planos abertos e as tomadas altas enfatizam a transgressão do olhar que perscruta tudo e busca descobrir mais do que as coisas se deixam ver. Talvez a atualidade desse filme resida no prenúncio daquilo que a estética da vigilância iria conferir ao nosso contexto social duas décadas mais tarde ao fundir *voyeurismo*, exibicionismo e vigilância. Afinal, como demonstra Foucault ao longo de sua obra, as *sociedades disciplinares* do século XVIII ao início do século XX, caracterizadas pela organização de grandes meios de confinamento, entraram em crise depois da Segunda Guerra Mundial. Sendo assim, não podemos pensar a vigilância contemporânea somente como herdeira de um aparato industrial-disciplinar, centrado apenas na punição dos corpos, mas também como fruto de uma *microfísica do poder*, que se utiliza das cores e dos prazeres provenientes da cultura do espetáculo, que prosperou junto com as cidades modernas, para dulcificar os corpos e padronizar os comportamentos de maneira sedutora. Num contexto em que a imagem desempenha o papel preponderante de mercantilização da vida e da cultura, comprometida com a venda de toda sorte de ideais (beleza, sucesso, comportamento), o *voyeurismo*, sem dúvida, representa a dimensão de prazer com o qual a sociedade moderna revestiu seus procedimentos disciplinares, fazendo com que os indivíduos, foco da visibilidade, também se excitassem enquanto espectadores de uma cultura visual nascente. No mundo do espetáculo e do consumo, a vigilância se espalha por formas até então inimagináveis, permeando todos os aspectos da vida dos indivíduos. Está presente desde o que seria um contexto íntimo, como o acesso às redes sociais e as buscas na internet, cujo monitoramento constante por parte das

empresas administradoras da rede serve para estimular estratégias de marketing personalizadas, até mesmo os scanners corporais, as checagens biométricas e a infinidade de senhas e de códigos solicitados nas mais diversas atividades cotidianas. Entretanto, esse sistema de controle e informação é marcado pela unilateralidade da transparência, que aumenta para uns e diminui para outros, pois “à medida que os detalhes de nossa vida diária se tornam mais transparentes às organizações de vigilância, suas atividades são cada vez mais difíceis de discernir”.¹⁰ Assim, a dinâmica acelerada da vida e das paisagens urbanas, a nova relação com o *tempo das coisas*, mediada pelos novos objetos de consumo, bem como as tecnologias de produção e reprodução da imagem, geraram observadores estimulados e excitados pela espetacularização de tudo, inclusive da própria privacidade, que se compartilha largamente nas redes sociais e se transmite em escala global pelos *reality shows*.¹¹ O medo da exposição física foi finalmente vencido pela alegria de ser virtualmente notado.

Nesse trabalho, a escolha do filme foi fundamental para abrir as possibilidades de leitura da imagem e confrontá-las com o contexto sócio-político no qual a vigilância permeia todos os aspectos da nossa vida cotidiana. *Não amarás* é composto por dois conjuntos de cinco pinturas cada. Em ambos, as tomadas altas lembravam os pontos de vista das câmeras de segurança instaladas no espaço urbano, as quais registram a banalidade das horas na espera de qualquer delito. Ao contrário de escolher o momento decisivo, em que uma ação se desencadeia ou em que um crime acontece, procurava enfatizar a trivialidade de uma longa duração e a tensão que isso poderia representar tanto no sentido de um deserto existencial, quanto de uma constante suspeita. Afinal, a naturalização da vigilância faz com que todos sejam e não se sintam observados o tempo todo.

Entre meados de 2010 e 2011, participei da quarta edição do programa Bolsa Pampulha, sob a curadoria de Ana Paula Cohen. Durante esse ano de residência no Museu da Pampulha, tive a oportunidade de aprofundar algumas das questões que os trabalhos

¹⁰ LYON, in. BAUMAN, 2013, p. 19.

¹¹ Cf. BRUNO, 2013.

mencionados anteriormete indicavam, bem como de ampliar as imbricações envolvidas no processo de transposição de uma imagem de um meio para outro. O diálogo com o cinema, sobretudo com o filme *Não amarás*, proporcionou-me uma abordagem completamente nova da imagem cinematográfica ao me permitir a realização de uma espécie de montagem, na qual o *frame* adquire uma temporalidade e conotações diversas daquelas que ele possui. A imagem do cinema, quando deslocada para a pintura, apresentava questionamentos outros, que talvez fossem sutis no enredo do filme, mas que se potencializavam naquelas pinturas dispostas lado a lado. O fato de evocarem uma duração interminável e o componente *voyerístico*, que permeia o registro das imagens, despertou meu interesse pelos dispositivos de controle instalados no espaço público e, durante a residência no Museu da Pampulha, realizei o trabalho *Vigilância*, que consiste em trinta pinturas feitas a partir de imagens capturadas pelas câmeras de vigilância da Guarda Municipal de Belo Horizonte. Esse trabalho surge como desdobramento da investigação acerca da relação entre tempo e imagem, aliado à vivência direta do espaço urbano, que nos últimos anos passou por um intenso processo de mudanças para se adequar às normas internacionais de segurança e de controle.

Durante a minha pesquisa sobre câmeras de vigilância na cidade, me deparei com a seguinte notícia publicada em um jornal local: “PBH anuncia câmeras de vigilância para monitorar cartões-postais”. Foi a partir desse texto, cuja aparente ingenuidade dissimula a perversidade de seu propósito, que todo o trabalho se estruturou. A justificativa para a instalação de dispositivos de monitoramento se vale do sentimento de insegurança disseminado para se apresentar como meio de minimizar ações de vandalismo e de violência. Entretanto, não se menciona o potencial de controle que tal ação acarreta. Evidentemente, o uso das câmeras excede em muito as ações voltadas para a preservação do patrimônio, mas para a legitimação de seu uso recorre-se aos poderes da imagem, ou seja, pelo que o título da reportagem sugere, a cidade é entendida somente enquanto imagem, como um mero cartão-postal, e se desconsidera sua tessitura viva e pulsante.



Fig. 07 e 08 - Rodrigo Freitas. *Vigilância*. 30 pinturas óleo sobre tela feitas a partir de *frames* de vídeos capturados por câmeras de segurança da Guarda Municipal de Belo Horizonte. 15 x 21 cm (cada), 2011.



Fig. 09 e 10 - Rodrigo Freitas. *Vigilância*. 30 pinturas óleo sobre tela feitas a partir de *frames* de vídeos capturados por câmeras de segurança da Guarda Municipal de Belo Horizonte. 15 x 21 cm (cada), 2011.

O trabalho *Vigilância* procurou colocar em discussão as estratégias de convencimento que legitimam a ubiquidade desses sistemas de controle. Interessava-me particularmente reproduzir a ambiguidade e a perversidade do discurso retórico utilizado para justificar a instalação das câmeras. Sendo assim, realizei as pinturas no formato 15 X 21 cm, pouco maior que o formato postal, retratando as paisagens banais e cotidianas de Belo Horizonte, mas a partir de imagens provenientes das câmeras de vigilância instaladas pela prefeitura. Tais pinturas têm inclusive algo de ingênuo, mas uma vez revelada a origem de tais imagens, fica difícil ser indiferente às estruturas de controle e aos discursos de poder subjacentes.

Depois de uma longa negociação com a Guarda Municipal de Belo Horizonte, mediada pelo Museu da Pampulha, obtive acesso à sala de controle onde os policiais monitoram 24 horas por dia as centenas de câmeras espalhadas pela cidade. Naquele espaço cheio de telas em alta definição, a cidade é esquadrihada constantemente em função da mera possibilidade de algo suspeito. A primeira surpresa que tive ao entrar naquele local foi com a qualidade das imagens e com o alcance das câmeras, que podem identificar pessoas e veículos a grandes distâncias. Enquanto o tenente responsável pelo setor me explicava sobre o projeto municipal de segurança e demonstrava a potência dos equipamentos, uma policial focalizou o rosto de uma mulher loira que estava no Mirante das Mangabeiras, ponto turístico de Belo Horizonte, e disse a seu superior: “olha, é turista” e ele respondeu: “sim, já contabilizei”.

Surpreendi-me com aquele diálogo inusitado e perguntei pelos outros usos daqueles dispositivos. A resposta foi que as pessoas e os veículos frequentadores de determinados locais da cidade, como o Mirante das Mangabeiras, por exemplo, são incluídos em uma lista de “possíveis suspeitos”, que podem ser investigados futuramente, sabendo que no local foram registradas várias ocorrências de tráfico de drogas e de abuso sexual. Além disso, pelas câmeras, a polícia faz uma estimativa da quantidade de turistas que a cidade recebe. Apesar de a resposta parecer legítima, não pude deixar de notar as implicações que tipificações e categorizações sociais dessa natureza tiveram na história da humanidade, resultando em genocídios e em atrocidades que ainda hoje são cometidas

pela intolerância à diferença de cor, crença, etnia e aparência. Se no contexto da Guarda Municipal, o fato de uma pessoa ser loira é o bastante para categorizá-la como turista, quais seriam as outras categorias que a imagem os deixa ver? O que dizer dos turistas que não são loiros ou dos loiros que não são turistas? Pertencem ao ponto cego das câmeras ou engrossam outras listas secretas de “possíveis suspeitos”? Sai de lá cheio de dúvidas, mas com a certeza de que a imagem é muito mais do que aquilo que se mostra.

Para a realização de *Vigilância* optei por trabalhar com as câmeras mencionadas na matéria jornalística, as quais monitoram: a Praça da Estação, o Parque Municipal e o Mirante das Mangabeiras. Na sala de controle, escolhia os ângulos e o enquadramento que me interessavam. Enquanto dirigia a cena, como um diretor de cinema, definindo os movimentos de câmera, os *travellings*, os planos abertos e os planos fechados, transgredia a utilidade daqueles dispositivos de controle. Minha ação, ainda que de maneira ínfima, consistia em desviar o olhar atento daquelas câmeras para um percurso distraído e lento pela paisagem urbana. Nesses breves momentos, os passantes podiam seguir os ritmos de suas urgências no anonimato, pois as câmeras observavam o chafariz que começava a soltar água numa manhã quente. Depois, elas debruçavam a atenção sobre as sombras recortadas que as árvores raquíticas e os pilares de iluminação projetavam na praça descampada. Às vezes, era apenas na grande área de cor do antigo hotel se dissolvendo contra a luminosidade do céu que elas se interessavam, ou então elas deixavam de vascular o chão para se perderem na visão panorâmica da paisagem ao longe.

Pela pintura, foi possível deslocar a imagem de vigilância de seu contexto usual, sequestrá-la dos monitores das centrais de monitoramentos e restituí-la, sob outra ótica, ao espaço coletivo, à comunidade, aos cidadãos aos quais pertence. Portanto, a única forma de preservar a integridade do trabalho nessa relação que ele institui com o espaço comum se dá em seu pertencimento efetivo ao domínio público. Sendo assim, o trabalho *Vigilância* foi doado para o acervo do Museu da Pampulha. Dessa forma, podemos pensar que o gesto de devolver as imagens ao espaço público guarda certa correspondência com a essência da profanação, conforme propõe Agamben. Se no antigo direito romano o sagrado designava a “saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez,

significava restituí-las ao livre uso dos homens”.¹² A profanação nesse trabalho consiste em subverter o uso dos dispositivos de vigilância, ou seja, levar ao limite a dinâmica da sociedade de controle, na qual o privado potencialmente se torna público e inclusive disponível para o consumo. Assim, as imagens registradas pelas câmeras da Guarda Municipal, de uso exclusivo militar, são restituídas ao espaço e aos olhos do público. Outra forma de profanação reside no processo de desmontagem e remontagem através do qual esse trabalho se constitui. Fazer cartões-postais a partir de registros de câmeras de vigilância é um procedimento que tenciona a utilidade de tais dispositivos e abre a imagem a uma complexidade de discursos que excedem e desestabilizam a sua visualidade. Ao mesmo tempo em que esse procedimento remete à longa tradição da pintura de paisagem, a utilização de *frames* provenientes de câmeras de segurança instaura questões próprias do tempo e do contexto atual, as quais não podem ser desconsideradas na leitura do trabalho. Recorrendo mais uma vez à Agamben, entendemos que “é importante toda vez arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem”.¹³

Algumas das pinturas exigem um olhar mais aproximado e brincam com o desejo investigativo de percorrer cada detalhe da imagem. Esse procedimento estabelece analogias com um tipo de olhar *voyeur* sobre o cotidiano da cidade, revelando o que talvez seja uma das facetas mais perversas da dinâmica de monitoramento, uma constante nas sociedades urbanas contemporâneas. Afinal, como conclui Foucault, “a disciplina é uma anatomia política do detalhe”¹⁴ e pelas conexões eletrônicas disciplina e segurança se fundem na *sociedade de controle*. Porém, nesse trabalho o prazer da investigação é duplamente frustrado: primeiro porque as pinturas não retratam nenhum acontecimento extraordinário, nenhuma ação espetacular; segundo porque elas subvertem o valor de testemunho atribuído à imagem fotográfica. Ainda que retratassem qualquer ocorrência

¹² AGAMBEN, 2007, p. 65.

¹³ AGAMBEN, 2007, p. 79.

¹⁴ FOUCAULT, 1987, p. 128.

inesperada ou qualquer crime, a transposição para a pintura implica na perda do valor documental, próprio dos dispositivos de controle. Vale ressaltar que a imagem técnica, embora seja utilizada como prova e como autenticação de um fato, não é absolutamente neutra nem isenta de intenções, pois mesmo a fotografia mais documental está submetida a um enquadramento e, portanto, está determinada por uma escolha, ainda que dissimulada nos limites mesmos que enquadram a imagem, ou seja, no recorte selecionado para apresentar um evento, no ângulo e no ponto de vista da câmera que captura a imagem. No limite, podemos afirmar que o ato de ver é em si uma tomada de posição, pois compreende certa disposição inerente ao sujeito.

Por outro lado, podemos parafrasear Barthes em sua declaração sobre a linguagem e dizer que a pintura é, por natureza, ficcional e que o seu infortúnio, mas também a sua volúpia, é não poder autenticar-se a si mesma. O prazer da imagem nesses trabalhos nasce precisamente da indeterminação dos limites: quando pela metamorfose da imagem o documental se torna ficção e quando esta, por sua vez, assombra e fricciona a realidade das coisas. O que interessa, portanto, é sempre a imagem em sua condição de simulacro, cuja origem perdida a faz deslizar pelos meios, aparecer e desaparecer intermitentemente.

A autoridade “realística” da fotografia, principalmente no registro dos rostos humanos, garantiu que seu uso fosse incorporado como instrumento de identificação pela polícia desde os primórdios de seu surgimento e teve papel fundamental na constituição das novas estratégias de poder na modernidade. Poder esse que se encontra agora descentralizado em várias instituições e dissimulado nos meios de comunicação e de entretenimento. As imagens escolhidas para a realização desse trabalho privilegiam justamente os aspectos que contrariam essa característica fundamental da imagem técnica: o valor de testemunho. Os desfocados, as imprecisões, o corte inusitado que as pinturas revelam são elementos que problematizam a natureza primeira da imagem e, conseqüentemente, as próprias fronteiras entre um evento e suas possíveis narrativas.

Desde as estruturas arquitetônicas construídas sob o modelo do panóptico aos equipamentos de alta tecnologia para o registro de imagem, como as câmeras de

monitoramento e os *drones*, o corpo humano sempre foi o alvo dos dispositivos de poder, os quais pretendem torná-lo dócil. No sistema de vigilância constante sob o qual vivemos, cada indivíduo deve ser sempre mantido sob os olhos atentos dos mecanismos de controle para que se conforme a um padrão de comportamento, caso contrário se torna um elemento suspeito. O corpo, ao ser reduzido a uma imagem, perde o seu direito político de sujeito, pois quando a imagem está à serviço da segurança, gera “processos de estereotipia e medidas de exclusão para os grupos desafortunados o bastante para serem rotulados de ‘indesejados’”.¹⁵ Em função disso, escolhi não retratar as pessoas que caminhavam pela cidade no momento em que registrei as imagens e optei por representar apenas os vestígios da existência humana através do vazio do espaço urbano. Essa escolha, além de causar um estranhamento ao mostrar a cidade deserta, potencializa a ideia de uma cidade-imagem, cuja efervescência se reduz à impessoalidade característica dos cartões-postais, como sugere a matéria jornalística. Além disso, esse procedimento acentua o meu interesse em deslocar o olhar do corpo do indivíduo para a paisagem ao redor.

A própria escolha técnica da pintura como suporte final para o trabalho *Vigilância* congrega uma série de articulações que excedem o campo estético, pois o problema da arte em nosso tempo, como em qualquer outro na verdade, não pode ser entendido simplesmente dentro dos limites da estética. É necessário um atravessamento das fronteiras do conhecimento para se pensar a imagem a partir de uma perspectiva crítica, que a coloca em um fluxo através das múltiplas áreas do saber e a torna capaz de interrogar o tempo presente inscrito no sistema da mercadoria e do consumo.

Podemos ressaltar ainda, como um dos aspectos fundamentais desse trabalho, o próprio processo de construção das pinturas, que nega a lógica contemporânea pautada pela extrema eficiência dos mecanismos de registro de imagem, os quais instantaneamente alimentam as redes de mercado e de informação. A brecha temporal que a pintura abre quando dialoga com diferentes meios oferece uma estratégia eficaz para discutir questões inerentes ao estatuto da imagem, bem como sua sobrevivência no

¹⁵ LYON, in. BAUMAN, 2013, p. 13.

mundo dos homens. A demanda pela rapidez e agilidade é sempre crescente enquanto a percepção acelerada do tempo se torna cada vez mais premente por meio de inúmeros dispositivos tecnológicos de produção de imagem. Não se pode dissociar a exigência dessa temporalidade singular de uma resposta à lógica da produtividade, da eficiência e do lucro. Dessa forma, o ato de pintar é uma escolha que além de trazer à tona questões inerentes ao mundo das imagens, se torna um elemento extremamente potente para problematizar a dinâmica social e econômica que configura o momento presente.

Após a realização de *Vigilância*, a pesquisa com as câmeras de monitoramento se desdobrou ao privilegiar uma determinada duração temporal. Durante o ano de 2011 recolhi imagens de três câmeras de segurança da Guarda Municipal de Belo Horizonte, dispostas em locais estratégicos da cidade. Cada uma registrou o mesmo lugar, sob o mesmo ângulo, em vários momentos do dia ao longo de um ano. Como resultado, apropriei-me do acúmulo de imagens praticamente idênticas, que quando dispostas lado a lado, materializam os resquícios de um tempo decorrido ao tornarem visível a sutil variação das cores da paisagem no decorrer das estações, as mudanças da luminosidade ao longo do dia, e as próprias alterações temporais – nos dois sentidos que essa palavra permite: relacionada aos fenômenos atmosféricos e também à duração das coisas. Desse excesso, certos recortes foram selecionados e sequências filmicas foram refeitas como pinturas no trabalho intitulado *Entretempos*.

A transposição de imagens dos vídeos para as pinturas foi fundamental para dar a dimensão de tal excesso, pois o acúmulo de tempo se torna evidente não só pela sucessão de imagens, como também pelo fazer demorado que a pintura exige para retratar o que seria a apreensão de um único segundo. Assim, o instantâneo inerente à imagem das câmeras de monitoramento adquire outra temporalidade e nessa abordagem, o presente parece suspenso, enfatizando que nada acontece, nada chega, nada cessa e nada é interrompido. Paira sobre cada imagem uma contínua promessa que não se concretiza, senão conforme uma repetição infundável de cenas cotidianas repletas de um excesso que em si mesmo é apenas vazio.

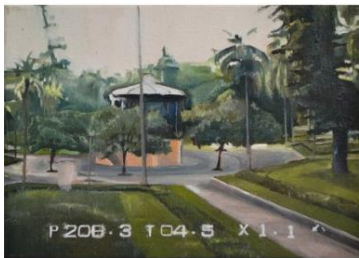


Fig. 11 e 12 - Rodrigo Freitas. *Entretempos*. 30 pinturas óleo sobre tela feitas a partir de *frames* de vídeos capturados por câmeras de segurança da Guarda Municipal de Belo Horizonte. 15 x 21 cm (cada), 2012.

2. DA IMAGEM E SEU ASSOMBRO

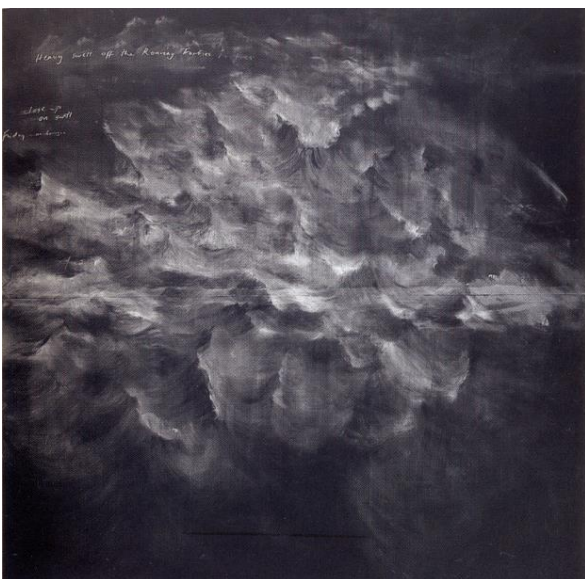
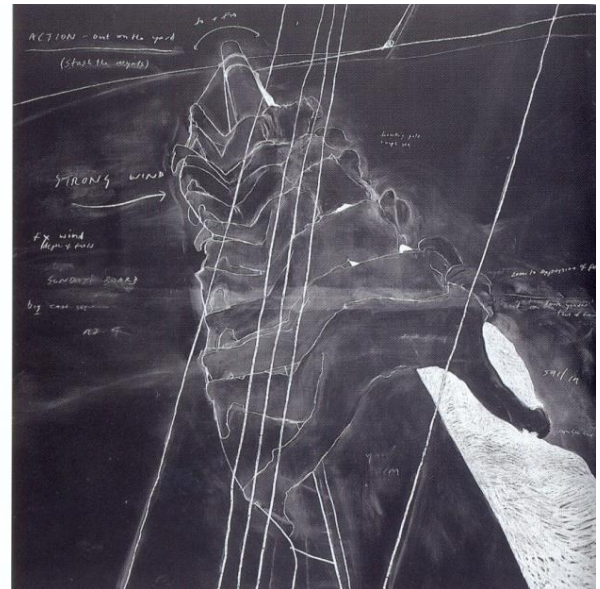


Fig. 13 - Tacita Dean. *Roaring Forties II, IV, VI e VII*. Giz sobre quadro negro. 240 x 240 cm. 1997.



Fig. 14 - Tacita Dean. *Disappearance at sea V. Giz sobre quadro negro*. 240 x 240 cm. 1997.

Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo.
Didi-Huberman

Parecia ser o mar e era o mar que fluía na superfície negra daqueles grandes quadros. Sete ao todo, dispostos lado a lado pelas paredes de uma ampla sala, como se fossem as páginas abertas de alguma epopeia ou talvez fragmentos de uma sequência cinematográfica. Um olhar mais atento, porém, revelava que aquelas imagens não criavam nenhuma narrativa, pelo menos não no sentido linear, como de início se poderia supor. Havia, entre aqueles desenhos, algo desconcertante, inapreensível como o próprio mar. Apesar da escala monumental daqueles quadros negros, que transbordavam as proporções humanas, reverberavam nos traços feitos de giz uma fragilidade aterradora, assinalando a impermanência de tudo. A imagem treme ou trememos diante dela? Cabe então perguntar: O que se esconde sob as ondas desse outro mar, desenhado no fluxo de gestos que marcam o suporte, mas que também apagam e borram os limites da imagem? Qual é o tempo que faz fluir as superfícies encrepadas das águas feitas de giz? Em que tempo se encontra a imagem diante de nossos olhos? Estaria no pretérito da lembrança ou no presente em suspensão da narrativa? São essas as perguntas que nos atingem como flechas, quando nos colocamos diante do oceano que é a imagem.

Nesses quadros da artista inglesa Tacita Dean, o desenho se faz em ato, repetindo os fluxos e refluxos dos mares, cujas ondas inquietas se espriam durante a noite pelas areias brancas e depois arrastam tudo o que encontram para as profundezas sem rosto. Ficam as marcas da espuma espessa, como os apagamentos do desenho. Assim também, nos perdemos nesse mar desdobrado sobre o quadro negro, como a própria superfície do oceano. Vemos então, como se um fecho de luz iluminasse na noite escura as águas agitadas pela tempestade, a insólita aparição de algumas palavras, que reiteram ao mesmo tempo em que transtornam aquilo que vemos: “*heavy swell of the roaring forties*”, “*strong wind*”, “*long take*”, “*close up on swell*”, “*cut to angry sea*”. A artista escreve sobre o desenho como se fizesse as marcações de uma cena, anotando os cortes e direcionamentos de câmera em um *storyboard* improvável. A palavra abre o vazio da imagem a outras

paragens. Nesses desenhos, as referências ao cinema, à fotografia e à própria história da pintura, de alguma forma emergem, seja através das marcações de plano, ou mesmo pela maneira de apresentação do trabalho, que sugere os desdobramentos temporais do fotograma. O fato de serem imagens desenhadas sobre um fundo negro, inverte os procedimentos tradicionais da pintura, além de revelar uma maior proximidade com a latência própria da fotografia. Como se fossem imagens em negativo, ou fotogramas de algum filme antigo, o desenho se faz luz na escuridão do subjétil.

Esse trabalho se abre num grande espaço de jogo, em que as imagens pela sua própria migração e perversão, se apresentam iluminadas pela luz emanada delas mesmas, por todos os lados e por todos os meios. Luz intensa que ofusca as fronteiras entre cinema, fotografia, pintura e desenho, para afirmar a imagem em sua capacidade de alternância, de sobreposições, de entrecruzamentos, e também de apagamentos vários. O prazer com a imagem emana nesse trabalho, tão singelo e tão complexo ao mesmo tempo, realizado com a leveza do traço feito a giz sobre um quadro negro. Entretanto, esses materiais mais elementares bastam para fazer surgir o mistério inapreensível das imagens, que nos seduzem pelo que nos fazem pensar, mas também pela capacidade de se enganarem umas às outras, de serem tudo e nada ao mesmo tempo, uma *mentira brilhante*.

Essa insolente extravagância sempre pertenceu às imagens, que jamais permaneceram cativas, idênticas a si, estanques, mas flutuando sempre no fluxo de um movimento sobrevivente que as faz evadir através de novas técnicas de transposição. Cada um desses deslocamentos carrega consigo resquícios de outro tempo, de outro meio e faz com que uma imagem, a cada nova aparição, seja o atravessamento de tudo, uma constelação temporal no instante mesmo em que aparece. É nesse sentido que, diante do trabalho em questão, vemos a irradiação da imagem através do quadro negro, pois não se trata de um desenho construído a partir de uma fotografia, tampouco de uma fotografia dissimulada no quadro, mas da imagem, apreendida no intervalo entre a fotografia e o desenho.

Nesse cenário de sonho, a imagem nasce imersa numa complexa trama de tempo, como o mar, anterior a nós. Na praia, a treva é densa e o mar que não vemos ulula sua

voz sem consolo enquanto alguns homens tentam arrastar a embarcação para a segurança da terra firme. Eles se esforçam segurando a grossa corda de marinheiro, feita com um traço largo de giz. Como uma fotografia borrada, que registra os movimentos de um corpo numa impressão fantasmática, esse desenho guarda as marcas de um deslocamento, do tempo que passa. Apagamentos vários e sobreposições de linhas e manchas insinuam múltiplas temporalidades na superfície gráfica, denunciando uma duração para além de qualquer instante. A ação de arrastar um barco de volta para a praia se torna pretexto para falar do tempo que atravessa a imagem e se deixa impregnar no suporte, revelando os rastros de um gesto extinto, mas presentificado pela potência da imagem. No desenho, passado e presente se sobrepõem como dois agoras, numa simultaneidade de instantes anacrônicos no curso de uma duração afirmando o tempo da imagem, “que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos”.¹⁶ Assim, esse outro mar revela o acontecimento que ocorreu, mas que pela imagem, continua a ocorrer incessantemente em sua superfície. Acontecimento que transita entre os apagamentos e as afirmações de cada linha, de cada gesto, em cada figura que empreende uma força descomunal para resistir aos vendavais intermitentes da imagem e, sempre na iminência do desaparecimento, rasgam a trama do tempo.

Nesses deslocamentos, cinema, fotografia, e pintura se desfazem para deixar emergir a imagem, através de um desenho que não existe mais sozinho, mas povoado e atravessado por mil exteriores, presentes e futuros. Liquidez do traço e dos meios para falar de um mundo também líquido. Esses quadros não representam o mar; eles são o próprio mar, as ondas revoltas, as rajadas de vento, o balanço da embarcação, a vastidão da noite. Não são imagens fixas, mas transitórias, inclusive em sua existência material. Fluem e deixam fluir. Cada quadro, por ser fruto de um instantâneo fotográfico, em vez de suprimir o movimento do primeiro acontecimento, intensifica e amplia a oscilação da imagem através de seus suportes sucessivos e do diálogo que estabelece com outros meios

¹⁶ BLANCHOT, 2005, p. 17.

e procedimentos, como no caso o cinema, a história da pintura e também a escrita, que existe de forma intrincada nesses desenhos. Eis que surge a imagem como um lugar de passagem, povoada e nômade, aberta a tantos acontecimentos que a perseguem. É esse o espaço de jogo no qual múltiplas técnicas se integram para serem ampliadas, multiplicadas, desestabilizadas e constantemente colocadas em risco, pois a imagem não fixa nada, mas abre tudo ao exterior movediço.

Para além do diálogo que esses desenhos estabelecem com outros meios de pensamento: cinema, fotografia, pintura – procedimento esse que torna mais complexo o entendimento temporal do trabalho –, a própria imagem, por mais antiga que seja, sempre reconfigura o presente no qual se apresenta. Diante dela somos confrontados com uma memória que nos antecede e com uma possibilidade de futuro que também nos ultrapassa. Na tremulante presença da imagem, o que se apresenta é o nosso próprio desaparecimento. Esta é a sua abertura dilacerante, diante da qual, inevitavelmente estamos também diante do tempo.

Se a imagem congrega em si mais memória e futuro do que o ser que a olha, como poderíamos estar “à altura de todos os tempos que esta imagem, diante de nós, conjuga sobre tantos planos?”¹⁷ O pensamento filosófico e a história da arte oferecem possíveis entradas nos paradoxos da imagem, pois ao interrogar o objeto de nosso olhar confrontamos o tempo e a própria noção de história. É nesse limiar que a imagem aparece como *sintoma*, ou seja, em sua potência anacrônica, capaz de fraturar o encadeamento linear de tempos para afirmar sua própria duração. A capacidade que a imagem tem de aparecer intempestivamente configura a exuberância e complexidade de seu modelo temporal, constituído de múltiplos passados no presente em suspensão da obra. Aliado ao saber filosófico e histórico, a literatura também oferece outras portas, para pensarmos a imagem em seu jogo com o tempo, afinal, a escrita também é imagem e como tal, também se abre para o exterior.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32.

Quando o tempo se metamorfoseia no espaço imaginário, as coisas perdem seu primeiro aspecto de coisas, para se colocarem lado a lado, convertidas numa mesma substância, nas vastas superfícies reluzentes da imagem. A primeira metamorfose é a do tempo, que arrasta o presente em que ela parece ocorrer “para a profundidade indefinida onde o ‘presente’ recomeça o ‘passado’, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo”.¹⁸ Nesse ritmo intermitente de aparição e desaparecimento da imagem, o outrora e o agora estão intimamente ligados pela continuidade densa e substancial da obra. Movimento profundo e vertiginoso, no qual se entrecruzam os mais variados tempos.

O encontro com a imagem, *trama singular de espaço e tempo*, é sempre marcado por uma volta, um retorno que, contudo, nunca é idêntico. Nesse ir e vir sem fim é a própria obra que se movimenta em direção a ela mesma, em direção ao imaginário, se fazendo enquanto acontece, em uma circularidade que exprime o ritmo de infinitas variações, no qual o alto e o baixo, o passado e o presente se revezam. Entretanto, essa rotação é sem trégua e quando a imagem traz um passado real para o fulgor de seu presente instantâneo, acaba por suspender o próprio presente, retirando-o de si mesmo, e quanto ao passado, desloca-o de sua realidade determinada. Nessa esfera, os pontos são móveis, vão e voltam da superfície à profundidade oculta do centro, cintilando na duração do imaginário. A navegação da obra é, pois, de outra natureza, inscrita em outro tempo, entretanto nos arrasta igualmente para o longínquo, para o indeterminado onde tudo se apresenta e se apaga. Nessa flutuação marcada simultaneamente pela presença e pela ausência, as imagens engendram uma temporalidade própria, marcada pelo ritmo lento e infatigável de atravessamentos e sobreposições, como as ondas, cujo movimento da superfície é acompanhado por um deslocamento em profundidade, denso e volumoso, que faz emergir as temporalidades anacrônicas.

O tempo das imagens é diferente daquele que nos constitui, talvez por isso elas possam nos ser restituídas do outrora com a luz e a força vital de um presente, como

¹⁸ BLANCHOT, 2005, p. 23.

acontece nos mitos, cuja estrutura circular os torna passíveis de múltiplos retornos. Desse tempo espiralado, em que dentro e fora não cansam de transgredir seus limites, nos chega uma imagem, cuja origem foi para sempre perdida. A lenda preservada no relato de Plínio o Velho sobre o início da arte, segundo a tradição grega, nos apresenta os paradoxos da imagem em seu jogo com o tempo através do dessassogego de uma jovem que tenta fixar numa sombra a imagem do amante, prestes a partir para longe.

Sabemos então que era noite. A casa estava impregnada de espera e tudo ali comunicava a angústia que habitava os corpos daqueles dois. Na escuridão eles se perdiam um no outro, mas não o bastante, ainda não o suficiente para livrá-los daquele suplício que a espera interminável lhes infligia. Estavam sós, absolutamente sós neles mesmos como estavam no cômodo mal iluminado pela chama de uma fogueira. Enquanto a noite se desfazia lentamente, embora rapidamente, adensava a dor da partida certa e do retorno improvável. Porque os homens do mar confiam seus destinos ao fluxo das ondas e aos bons ventos que os levarão para além do visível, no horizonte de contornos incertos onde tudo desaparece. O mar é vasto como a noite, tão breve e fugidia. Habitá-lo é abandonar-se a uma existência fluida, que desliza pela superfície das águas, pelas espumas na areia das praias, nas conchas, no limite daquilo que emerge e submerge a todo tempo. No reino do desconhecido que é o mar moram seres delicados e terríveis que seduzem e ameaçam o destino de quem se aventura por esse mundo líquido.

Talvez esse oceano de calamidades e seduções possíveis tenha passado pela cabeça daquela mulher, quando num lampejo de sonho, trêmulo como a luz ardente que emanava por entre as brasas, ela o viu como nunca o havia visto. Projetado na superfície plana de uma parede, ele estava contido por inteiro em uma sombra imprecisa que lhe duplicava os contornos e gestos. Foi então que ela lhe revelou uma outra existência desconhecida, a qual ele próprio ignorava. Movida pelo desejo de fixar as coisas e desesperada diante da ausência certa daquele corpo amado, num movimento brusco, ela apanha aquilo que uma vez foi chama e desenha, pela primeira vez, o perfil tão querido, que naquele momento único existiu em carne e em imagem, quase simultaneamente. Com a mesma cor da noite ela fixou a sombra de seu amante na parede, segura de que ele

ficaria assim sempre próximo. Próximo e distante ao mesmo tempo, como sempre foram desde o início. A existência de um, traçada na imobilidade do outro, na duração incerta de uma espera que se adensa na medida em que o desenho se completa e revela o incontornável. Mas disso ela não sabia, como também não sabia da arte de perder e que *tantas coisas contêm em si o acidente de perdê-las*. A noite se desfez e ele partiu para o mar. Talvez tenha retornado inesperadamente algum dia, mas em algum momento, a existência daquele homem ficou definitivamente perdida, em algum lugar, entre o partir e o chegar. Quanto ao outro, que ficou para sempre esperando numa parede, sobrevive ainda, embora também tenha desaparecido algum dia. Quando ela desenhou na parede a imagem do amante, não pôde salvá-lo da perda, mas o inscreveu num outro tempo, sempre passível de retorno, porque a imagem não é feita do mesmo tempo que tece os nossos corpos.

O retrato do amante desenhado pela filha de Butates de Sícion, um oleiro, nos chega hoje de um tempo obscuro e faz do outrora a imagem mais íntima do agora, num jogo duplo de sombras e espelhamentos. É espantoso ver como essa origem poética do gesto artístico, preservada no texto de Plínio – que também é uma imagem – chega a nós da “noite dos tempos” e ainda hoje nos fascina, não como uma evidência histórica, mas pelo fato de reconhecer como fonte as questões fundamentais que permeiam a arte em suas diversas manifestações e em diferentes momentos da história da humanidade: o *fascínio* e o desaparecimento, a presença e a ausência. Tudo isso tecido com a urdidura de um tempo impregnado de desejo, memória e apagamento, no qual, por vezes, aparece uma imagem acenando um outro tempo, um outro lugar, como nos revela Plínio, o velho:

A questão das origens da pintura é obscura [!] [...] Os egípcios afirmam que esta arte foi inventada por eles, seis mil anos antes de passar à Grécia; isto é manifestação de uma vã pretensão. Entre os gregos uns dizem que ela foi descoberta em Sicyon, outros, em Corinto, mas todos afirmam como iniciou-se por riscar com um traço o contorno da sombra humana (*omnes umbra hominis lineis circumducta*). Este foi o primeiro método; o

segundo, utilizando cores isoladas, foi o chamado monocromo: em seguida vieram os aperfeiçoamentos, mas ele ainda existe.¹⁹

Esse outro lugar que Plínio tão bem reconhece ao afirmar que a origem da pintura é obscura e qualquer movimento nessa direção é “manifestação de uma vã pretensão” é aquilo que Maurice Blanchot chama de *imaginário*, pois a ele pertence a parte insondável do humano, que se esquia de qualquer explicação racional e se manifesta, fundamentalmente, nas criações artísticas. Nesse território, o insólito se torna possível, porque a verdade não lhe pertence e o tempo não tece seus domínios sobre ele. No *imaginário*, é possível se aproximar das imagens sem incorrer na procura de uma genealogia, já sabendo que toda origem é desaparecimento. A história que o próprio Plínio narra é um mito e, portanto, pode ser entendida também como uma imagem circular e sem origem. Foi nesse lugar incerto que o autor da *História Natural* pôde finalmente localizar o nascimento da escultura – e por extensão de todas as artes –, contada através de uma história de amor entre dois jovens. A partir desse mito é possível entrever a complexa trama que enreda tempo e imagem no ritmo intermitente de aparições e desaparecimentos.

Num gesto de ímpeto frente à partida iminente do amante, a filha de Butates procura a todo custo uma forma de vencer o esquecimento e fazer daquele momento uma lembrança, uma imagem que lhe servisse de alento quando o outro fosse apenas distância. Seu pai, o oleiro de Sícion, em Corinto calcou argila sobre o desenho feito na parede e “confeccionou um modelo e o colocou no fogo para endurecer junto com os outros vasos de barro; dizem que teria sido conservado no Santuário das Ninfas até Múmio destruir Corinto”.²⁰ Essa imagem que representa o ser amado, como nos descreve Plínio, é fruto de um desejo de posse e também a evidência da ausência do corpo desejado. O amante guerreiro partiu e a cada vez que a filha de Butates contemplava aquela imagem, não poderia ver senão aquilo que não havia sido contornado por ela: a distância, na qual ele aparecia tão perto e ainda tão longe. O retrato fantasmático daquele jovem é uma imagem

¹⁹ PLÍNIO, *apud* STOICHITA, 2000, p. 11.

²⁰ PLÍNIO, in: LICHTENSTEIN, 2004, p. 86.

ambígua, simultaneamente dilacerada por Eros e Tanatos, que confronta a ausência engendrada na própria imagem com a excitação primeira da criação. Afinal, “as imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações”.²¹

O aspecto altamente erótico presente no relato de Plínio sobre a origem da pintura e da escultura é fundamental para estabelecer uma diferença em relação à teoria platônica da arte como *mimesis*, na qual as imagens, como fantasmas, seriam meras cópias de cópias. A história que Plínio nos conta é movida pelo desejo e a imagem surge para aplacar a saudade daquele que partiu. Nesses termos, a arte nasce como uma aporia frente a inelutável cisão da morte e do desaparecimento. Ela existe porque o corpo amado não se faz presente e, tanto o desenho contornado da sombra quanto a estátua feita pelo oleiro revelam essa ausência primordial, a semelhança perdida do simulacro.

Eis o assombro da imagem, sua capacidade inesperada de aparecer quando tudo falta. E ela nos assombra nos dois sentidos da palavra: provocando um grande espanto, uma admiração ao tornar presente o corpo perdido e também causando terror ao evidenciar a inexorável distância que concerne a toda imagem. Movimento ondulante de aproximação e recuo que reverbera as próprias contradições dos nossos sentidos e as oscilações temporais que regulam os nossos corpos, pois como observa Didi-Huberman:

As imagens se abrem e se fecham como os nossos corpos que as olham. Como as nossas pálpebras quando apertamos os olhos para ver melhor, aqui e acolá, as surpresas que a imagem ainda reserva. Como os nossos lábios quando procuramos a palavra para dar voz a esse olhar, ainda que desorientado. Como nossa respiração imperceptivelmente suspensa, ou mesmo ofegante, diante de uma imagem que nos comove. Como o nosso coração bate um pouco mais rápido em função da emoção, no ritmo da diástole que se abre e da sístole que se fecha, da diástole que reabre e da sístole que novamente fecha e assim por diante.²²

Essa proximidade entre o corpo e a imagem não se limita ao ritmo de aberturas e fechamentos dos nossos órgãos nem ao limiar em que desejo e medo se tocam. Ela nos

²¹ DIDI-HUBERMAN, 2012 b, p. 210.

²² DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 1.

terrifica e seduz também por algo ainda mais carnal, pois como observa Diderot, a incessante passagem dos humores que afeta as carnes também age sobre as imagens.²³ O que vemos então aflorar no colorido, no corpo da pintura, são imagens *sintoma*, habitadas, atravessadas e acometidas pelas reviravoltas do humor. Nessa circularidade assombrosa de metáforas entre o corpo e a imagem existe esse outro fantasma: o encarnado, palavra por natureza cambiante entre o interior informe do corpo e a superfície que o recobre, como escreve Didi-Huberman ao defini-lo como “o colorido em ato e trânsito”, pois se trata de “uma trança entre a superfície e a profundidade corporais, uma trança de branco e de sangue”.²⁴ Entretanto, ele continua: “É uma *trança temporalizada*, por assim dizer: a passagem colorida que não deixa de ser uma dialética indiscreta, sempre imprevisível, do aparecimento (*epiphasis*) e do desaparecimento (*aphanasis*)”.²⁵ No trânsito entre a superfície e a profundidade, o encarnado em sua potência, revela através dessa temporalidade oscilante os limites da imagem, ou seja, seu aparecimento enquanto forma, mas também sua desfiguração, seu informe.

Considerar a imagem a partir da temporalidade que dita seus trânsitos (*epiphasis* e *aphanasis*), ou seja, a sua capacidade de assombrar e de seduzir, pressupõe uma abordagem diversa daquela proposta pela matriz platônica de pensamento, que a dissecou em forma e conteúdo, atribuindo a este a primazia e o princípio regulador da imagem. Além, do componente erótico presente na origem da arte, conforme o relato de Plínio, o Velho, há outro dado fundamental que não pode ser desconsiderado: trata-se do valor de culto e devoção daquela estátua, que acaba no templo das Ninfas em Corinto, ou seja, no local consagrado às figuras míticas mais relacionadas com os simulacros. Esse mito fundador ilumina, de maneira bastante singular, as aberturas da imagem contemporânea e estabelece com o presente uma série de correspondências, além de apresentar o engendramento do tempo na imagem.

²³ Cf. DIDEROT, 1993, p. 47 – 49.

²⁴ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 36.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 36.

Apesar de esse mito grego nos apresentar a imagem iluminada em toda a sua potência fantasmática, o modelo platônico de pensamento instituiu a hierarquização das imagens, submetendo-as ao plano das Ideias e, apenas na primeira metade do século XX, a pintura ocidental destruiu a imagem enquanto representação do mundo. Com isso, acabou por se libertar dos longos discursos que, por séculos, louvaram a sobriedade do simbólico na ciranda das semelhanças em detrimento da aparição intempestiva e irreverente dos simulacros. Entretanto, depois de muito tempo “submetidos à obrigação teórica de desqualificar as imagens, destinados a só ler as imagens como uma linguagem”,²⁶ aprendemos finalmente a enxergá-las em sua singularidade, ou seja, como um espetáculo em que o “falso pretendente” arrasta todo semblante à fonte sem origem.

Os novos meios de produção e difusão das imagens, principalmente a fotografia e o cinema, atribuíram uma nova dimensão à circulação das mesmas, fazendo-as transitar entre as formas mais diversas como nunca havia sido feito antes. Nesses deslocamentos entre os meios de aparição, as imagens se multiplicam, se deformam e se disfarçam, desaparecem para tornar novamente a aparecer em outro tempo e de outra forma. Somos então inundados por uma profusão de imagens sobreviventes, que dispensam o formalismo e os privilégios do significante para fazer brotar o prazer redescoberto da imagem em si mesma. Felicidade essa que altera, amplia e ampara a relação do pintor com seu objeto de interesse, pois, como observa Foucault, o artista pode pintar imagens em dois sentidos:

Como se diz: pintar uma árvore, pintar um rosto; utilizem eles [os pintores] um negativo, um dispositivo, uma foto revelada, um sombra chinesa, pouco importa; não vão buscar por trás da imagem o que ela representa e o que talvez nunca tenham visto; captam imagens e nada mais. Mas também pintam imagens, como se diz pintar um quadro; pois o que produziram ao final do seu trabalho não é um quadro construído a partir de uma fotografia, nem uma fotografia maquiada em quadro, mas uma imagem apreendida na trajetória que a leva da fotografia ao quadro.²⁷

²⁶ FOUCAULT, 2009, p. 349.

²⁷ FOUCAULT, 2009, p. 350.

As duas operações que Foucault identifica na ação do pintor diz, precisamente, da imagem cuja semelhança se perdeu na passagem que trama seu próprio aparecimento. É enquanto simulacro, pois, que ela surge através do deslocamento de meios (da fotografia ao quadro), do deslizamento das superfícies (o encarnado) e das complexas fricções temporais que permeiam esses movimentos oscilantes. A condenação do simulacro na tradição do pensamento ocidental nos interessa na medida em que coloca em discussão o próprio estatuto da imagem e, conseqüentemente, a sua relação com o tempo.

A reversão do platonismo, proposta por Deleuze a partir do legado nietzschiano, consiste em fazer emergir os simulacros em sua potência fantasmática e positiva que nega simultaneamente o original e a cópia, o modelo e a reprodução, pois nessa condição de dissimilitude interiorizada não se pode mais designar nem original nem cópia. A origem se perde indefinida e a imagem aparece no lampejo de um fascínio, como nos assegura Blanchot:

Um universo em que a imagem deixa de ser segunda com relação ao modelo, em que a impostura pretende à verdade, em que, enfim, não há mais original, mas uma eterna cintilação em que se dispersa, no clarão do desvio e do retorno, a ausência de origem.²⁸

Afirmar a imagem na fugacidade de um desvio, de um retorno, pressupõe um tempo sem engendramento, descontínuo, fraturado, no qual os simulacros emergem intempestivamente e de forma intermitente. Os simulacros são indóceis, metamórficos, não se conformam nem fixam seus contornos, existem, portanto em uma temporalidade paralela àquela que determina a duração dos nossos corpos, eles habitam as dobras e curvaturas simultâneas do interior e do exterior, colocando em comunicação elementos díspares de séries heterogêneas. A dissimilitude, a singularidade e a diferença são as características do simulacro tão apreciadas por Deleuze, que nos adverte: “para falar de simulacro, é preciso que sua diferença seja *incluída*”.²⁹ Nesse sentido, o filósofo nos apresenta duas leituras do mundo separadas por um abismo conceitual: “só o que parece

²⁸ BLANCHOT, *apud*. DELEUZE, 2011, p. 267.

²⁹ DELEUZE, 2011, p. 266.

difere” e “somente as diferenças se parecem”.³⁰ A primeira remonta ao modelo platônico da Ideia como molde primordial, pois tem a identidade como fundamento espiritual. A segunda se refere à complexidade dos simulacros e pensa a semelhança a partir da diferença interna. Essa segunda fórmula afirma a diferença e a multiplicidade como fatores éticos para constituição do mundo, na medida em que “é a semelhança que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do Diferente como potência primeira”,³¹ ou seja, a essência do mesmo e do semelhante é a própria simulação. Assim, aquilo que sob o nosso ponto de vista acreditamos ser o mesmo, trata-se, porém, do drapeado enredo de uma diferença. A reversão do platonismo fundamenta o pensamento contemporâneo sobre a imagem, que livre das amarras, constitui uma obra não hierarquizada a partir de um aglomerado de coexistências e simultaneidades. É o “triunfo do falso pretendente”, como nos fala Deleuze, acenando a condição fantasmática do simulacro.

O falso como potência vem à tona e “instaura o mundo das distribuições nômades e das anarquias coroadas. Longe de ser um novo fundamento, engole todo fundamento, assegura um universal desabamento”³² positivo e alegre. Atrás da caverna de Platão, outra caverna se abre, mais profunda, mais vasta e atrás dessa uma outra ainda mais subterrânea. Nessa sucessão de geografias improváveis o fio de Ariadne não indica saída alguma, ele mesmo se perdeu numa imagem fantasmática, pois fantasma é o próprio simulacro, é aquilo que submerge todo molde, todo fundamento e todos objetos transcendentais.

Nessa antropologia da imagem nos deparamos sempre com o tempo, porque “diante da imagem estamos sempre diante do tempo”³³ e estamos diante dele tanto no sentido de uma presença, que pela aparição intempestiva de uma imagem confronta o presente com seu passado histórico, quanto em um sentido ontológico, que considera a impregnação temporal em toda imagem. Pensar a imagem significa, antes de tudo, não

³⁰ DELEUZE, 2011, p. 267.

³¹ DELEUZE, 2011, p. 268.

³² DELEUZE, 2011, p. 268.

³³ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31.

negligenciar a singularidade temporal que constitui o elemento próprio de sua sobrevivência.

Nessa perspectiva, o pensamento de Deleuze propõe que a imagem não se oriente mais de acordo com a Ideia e se afirme enquanto cópia degradada, passível de um retorno, que, entretanto, nunca é o Mesmo. Porque aquilo que retorna o faz sempre de uma maneira nova e em um tempo outro, que não corresponde àquele homogêneo e cronológico da nossa existência biológica. Assim, o triunfo do falso pretendente desestabiliza também o modelo temporal calcado na linearidade, através da qual os termos se rivalizam e ocupam as extremidades opostas como no caso de vida e morte, origem e fim. Mais afeito à condição do simulacro é aquele tempo expresso por estratos, blocos híbridos e rizomáticos no qual a reparação das formas se exprime por obsessões e remanências, pois na condição de fantasma a imagem pode sempre retornar e reaparecer intermitentemente, uma vez que ela sobrevive inscrita nas espirais de um movimento excêntrico e descentrado, responsável pelo constante retorno da diferença. Nessa órbita elíptica e espiralada, aquilo que sobrevive e volta são séries divergentes, é o Mesmo e o Semelhante enquanto simulados, subvertendo a representação e destruindo os ícones. Nesse tempo outro, o simulacro que retorna é o Mesmo daquilo que difere, é a única semelhança dele mesmo, um fantasma potente que afirma o descentramento, pois ao retornar esfacela toda identidade e cria o novo a partir da diferença em seu grau máximo.

Ainda com relação à reprovação do simulacro pelos antigos gregos, lembremo-nos de uma passagem particular no *Fedro* em que Platão condena a palavra pela sua estranha capacidade de ser a fala de alguém e, contudo, de ninguém, porque a palavra inunda as margens do livro, transborda seu leito e já não escolhe seus interlocutores nem os responde. Seu destino é a torrente que submerge a matriz e encharca as folhas, devasta a paisagem, desabriga o homem e corre sobre o nada. Nela, a verdade é semeada ao acaso, no descampado do texto onde a palavra *chove torrencialmente o silêncio da água*. Sócrates pede que nos distanciemos o máximo possível dessa palavra para que possamos nos ater à verdadeira linguagem, aquela falada, cuja garantia se encontra na viva presença de quem a proclama.

Se escrever é, de certa forma, sujeitar-se a uma regra, é formular uma intenção, e, sobretudo, aceitar os limites do ser encerrando-o na perenidade das taxonomias discursivas, escrever é também exceder os domínios possíveis do saber através da torção da linguagem, no enfrentamento das palavras com elas mesmas. Essa negatividade da linguagem se desenrola na contramão da meditação cartesiana, cujo foco recai sobre os feitos racionais das ações diurnas, ela segue a corredeira que conduz as palavras em um deslizamento de sombra a sombra, em um escoamento que é vizinho da morte, pois beiram o sono, no qual tudo se esquece e se apaga.

“Palavra escrita: palavra morta, palavra do esquecimento”,³⁴ declara Blanchot ao indagar sobre a natureza dessa palavra que não tem o lastro de segurança de um homem preocupado com a verdade. A escritura é um saber impessoal que não exige garantias, posto que seu saber jamais é verdadeiro, visto que é ela mesma que cria o mundo no qual se deve fazer verdade. Mas Sócrates, como observa Blanchot, rejeita o saber impessoal do livro, embora não recuse o saber impessoal da palavra sagrada, recitada no hino. Ali também a linguagem ultrapassa aquele que a recita, seja o poeta ou o eco do mesmo. E quando o verso escrito deixa de ser um meio imprescindível de memória, a prosa aparece essencialmente conectada à palavra sagrada, pois assim como tal palavra, o que está escrito é sem origem, já que não podemos precisar de onde vem. É também sem autor e, por isso mesmo, nos remete a algo mais original, visto que não há ninguém por trás da palavra escrita. Portanto, sua voz é a da ausência, da mesma ausência que fala ao oráculo, por meio do qual se manifesta o divino sem jamais se presentificar em sua própria palavra.

Esse mal-estar de Sócrates diante da escrita é o mesmo que ele sofre diante da imagem, que por ser insólita lhe desperta o desprezo: “O que há sem dúvida de terrível na escrita, Fedro, é sua semelhança com a pintura: os rebentos desta não se apresentam como seres vivos, mas não se calam de forma majestosa quando interrogados?”³⁵ Blanchot entende que o que parece perturbador e terrificante, tanto na escrita quanto na pintura, é

³⁴ BLANCHOT, 2011 b, p. 54.

³⁵ BLANCHOT, 2011 b, p. 56.

o silêncio. O majestoso silêncio inumano da arte que a aproxima das forças sagradas e nos abre a regiões estrangeiras por meio do terror e do horror que despertam.

Segundo Blanchot, o mal-estar do “apreciador de palavras” decorre da constatação de que palavra e imagem possuem a imutabilidade das coisas eternas, contudo, ambas são aparências; dizem a verdade, mas através do vazio. Eis que esse vazio “é o escândalo do que parece verdadeiro, não passa de imagem e, através da imagem e da aparência, atrai a verdade para dentro das profundezas onde não há verdade, nem sentido, nem sequer erro”.³⁶ Diante disso, entendemos porque Sócrates e Platão encaram a arte como um divertimento, descomprometida com a verdade e sem nenhuma seriedade. Portanto, palavra e imagem são reservadas para as horas de recreação, como os jardins de Adônis, aquelas miniaturas confeccionadas para adornar as antigas festas. A partir dessa negação da arte nasce uma bela metáfora para se pensar a escrita e o livro enquanto um “jardim em letras de escrita”, como o quis Sócrates ao aproximar novamente a escrita – e a arte como um todo – do sagrado, comparando-a à celebração festiva que interrompe as atividades produtivas do homem: o tempo sacro, tempo da festa, no qual deuses e homens se encontram para selar a íntima relação entre arte e jogo.

³⁶ BLANCHOT, 2011 b, p. 57

3. IMAGEM E FASCÍNIO

A partir das considerações de Platão e Sócrates a respeito da condenação da arte, sabemos que estamos no território da imagem e no tempo fantasmático das sobrevivências. É graças a esse outro tempo que o passado pode finalmente nos chegar com a força e atualidade de um presente, assim como nos chega, entre outras imagens, o relato de Plínio sobre a origem da escultura. Naquele mito, a imagem já nasce na condição de simulacro, longe de qualquer Ideia, afirmando silenciosamente uma origem para sempre perdida. Não podemos esquecer que o destino daquela escultura modelada a partir de um desenho decalcado de uma sombra foi o templo das Ninfas em Corinto. Esses seres sedutores e terríveis, portadores de um saber metamórfico que antecede a todo conhecimento sistematizado, sempre exerceram um fascínio sobre a mente humana e são as divindades mais afeitas aos simulacros.

Aproximar-se desses seres informes exige cautela. Convém seguir a mesma estratégia de Perseu, que contemplou a Medusa sem ser petrificado, ou seja, através da imagem. Para constituirmos o enredo visual de um saber que se propaga por imagens é necessário colhermos da literatura clássica ocidental os indícios esparsos sobre essas figuras míticas. Nesse campo, as trilhas são descontínuas e sinuosas. Caminhos propriamente não há, serão feitos sob os pés, a cada passo, como nos conta o filósofo italiano Roberto Calasso, a respeito de uma floresta ancestral, sem estradas nem caminhos, por onde Apolo andava a procura de um lugar para fundar seu culto, quando acabou encontrando a Ninfa Telfusa.

No ensaio, *A loucura que vem das Ninfas*,³⁷ Calasso recupera uma forma de conhecimento presente na tradição grega anterior ao domínio da razão. O fenômeno da “divina loucura” diante do qual os gregos se curvavam era a posse, um saber metamórfico do qual descende o conhecimento racional, a arte, a poesia, a adivinhação. Esse saber informe, que prescinde de nome, foi sobrepujado pelo domínio da razão, entretanto, tal

³⁷ CALASSO, 2010.

qual um rio subterrâneo ele sobrevive, ainda que invisível e irrompe de tempos em tempos. Surge então uma fonte, uma Ninfa... Figura delicada, fluida e terrível, fonte da posse primordial, da posse erótica, que acomete os homens e também os deuses. A sobrevivência das Ninfas significa, sobretudo, a emergência de um pensamento móvel que não busca o estado definitivo e se manifesta em gestos e imagens. Sobre a origem incerta das Ninfas, escreve Mircea Eliade em seu *Tratado de História das Religiões*:

Quem, entre os gregos, podia gabar-se de conhecer o nome de todas as ninfas? Elas eram as divindades de todas as águas correntes, de todas as fontes, de todas as nascentes. Não foi a imaginação helênica que as produziu: elas estavam lá, nas águas, desde o começo do mundo: os gregos deram-lhes, talvez, a forma humana e o nome. Elas foram criadas pelo curso vivo da água, pela magia, pela força que dela emanava, pelo seu murmúrio. Quando muito, os gregos as terão destacado do elemento com o qual elas se confundiam.³⁸

E quem primeiro fará a distinção entre esses seres fluidos e suas outras formas de aparição será o deus da sabedoria e da razão. Sabemos que as Ninfas, eram portadoras de um saber oracular, divinatório, do qual Apolo irá se apropriar e impor o seu parâmetro. Conta-nos, o hino homérico, que enquanto Apolo procurava um lugar para fundar seu culto, encontra a fonte Telfusa, a qual o orienta para onde será erguido o templo de Delfos. Telfusa é uma fonte e uma Ninfa, que prevendo a calamidade que é a presença do deus, o engana e o afasta. Apolo funda então Delfos em um lugar recôndito e de difícil acesso, conforme lhe indicara a Ninfa. O deus da razão e da sabedoria, fora ingenuamente enganado por aquele ser das águas, mas disso ele soube apenas depois de matar Píton, a guardiã da fonte de Delfos e usurpar-lhe os poderes divinatórios e oraculares. Voltando então sobre seus passos, Apolo soterra a fonte Telfusa e ali edifica o templo de Apolo Telfúsio, para humilhar a Ninfa que o havia enganado. Nesse relato, revela-se a origem sombria do conhecimento apolíneo, que apesar de reivindicar a si apenas o conhecimento do pensamento de Zeus, funda-se, de fato, através da violência que se apropria e drena todo o encantamento e a magia de um saber primordial como aquele de Telfusa e Píton.

³⁸ ELIADE, 1993, p. 166.

Apolo é ainda devedor das Ninfas no uso e manejo do arco e flecha e também na arte da adivinhação. Muito antes dele, a serpente Píton praticava adivinhação em Delfos, e Dionísio já pronunciava oráculos.³⁹

Sabemos através de Plutarco que durante a plenitude de Zeus, a metamorfose reinava como “estatuto normal da manifestação” e será completamente relegada na era apolínea, caracterizada pelo enrijecimento da realidade e a fixação das categorias móveis para constituir, assim, o conhecimento racional. Aquele outro saber metamórfico, anterior a tudo, migra então para o invisível e se adensa em um lugar que ao mesmo tempo era: uma fonte, uma serpente e uma Ninfa. Três formas de um mesmo ser. Melusina – a Ninfa das águas que nos é descrita como tendo a cabeça e torço de uma bela jovem, asas de dragão e a metade inferior do corpo como uma serpente e também como uma sereia de cauda dupla –, em Delfos, será dividida em três seres: Píton, Telfusa e a fonte, porque apolíneo é, antes de tudo, aquilo que escande e separa, ou seja, é o metro.

Recorrendo ao léxico grego descobrimos que *nýmphē* significa tanto “moça pronta para o casamento” quanto “fonte”. Somos então reconduzidos às origens das águas encrespadas e instáveis e encontramos uma fonte, uma Ninfa, que conforme nos diz Calasso, “são aquelas águas perenemente agitadas e mutáveis onde, de repente, um simulacro se projeta soberano e subjuga a mente”.⁴⁰ Diante delas somos possuídos irremediavelmente e com elas submergimos na fonte sem origem que é o próprio território da imagem. Estar sob o domínio das Ninfas significa experimentar o *fascínio* da imagem, a divina loucura que nasce das águas e se manifesta intempestivamente através de um pensamento móvel, da mesma forma que a “imagem mental aflora do contínuo da consciência”.⁴¹ A posse das Ninfas é arrebatadora como o desejo erótico e igualmente terrível como a morte. Sabemos disso por intermédio de Hylas, o belo amante de Hércules, que se afastou para buscar água e chegou a uma fonte enquanto uma Ninfa estava emergindo. A Ninfa, dominada por um desejo violento, se aproxima do jovem que

³⁹Cf. CALASSO, 2010, p. 15.

⁴⁰ CALASSO, 2010, p. 31. (Tradução do autor).

⁴¹ CALASSO, 2010, p. 32. (Tradução do autor).

está prestes a alcançar a água e, enquanto ela abraçava seu pescoço para beijar-lhe a boca, seu braço direito o empurrava para baixo e o afundava no meio do redemoinho. O arrebatamento sem retorno que acomete a Ninfa prefigura o resultado de um processo de dissolução, no qual os seres se fundem e perdem seus contornos individuais até o extremo, onde não é possível distinguir qualquer forma. No êxtase, morte e erotismo se ligam intimamente.

A mesma intermitência das águas sobrevive nas Ninfas e nas imagens, uma vez que nenhuma delas pode ser fixada sem que com isso se perca também sua pulsão vital, que é o próprio movimento, seu caráter metamórfico. Há ainda, nessas correspondências entre Ninfas e imagens, algo talvez mais essencial que não pode ser desconsiderado: o gesto, no qual ambas se realizam. Falar de gesto implica, certamente, uma dimensão corporal, já que a imagem é precisamente “algo que ocorre entre o mundo do signo e o mundo do corpo”.⁴² Assim, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman elabora o seu conceito de imagem a partir da relação direta com o corpo e com a gestualidade, seja através da pulsação entre sístole e diástole, seja no bater de asas de uma borboleta, ou ainda de maneira mais próxima a essa deliberação: como *sintoma*, como queda. Para pensar a condição vivente e fulgurada da imagem, Didi-Huberman recorre à aparição fugaz da borboleta, algo apreendido em ato, bastante próximo do corpo e do desejo, afinal:

Qual seria a borboleta conhecida em sua integridade senão aquela submetida ao éter e definitivamente presa em seu quadro de cortiça? É claro que essa integridade é ilusória, posto que lhe falta nada menos que a vida. Não vale mais uma borboleta esquiva, mas viva – móvel, errante, que mostra e oculta sua beleza com o bater de suas asas –, ainda que não possamos reconhecê-la bem, ainda que por isso nos sintamos frustrados e inquietos?⁴³

Através dessa analogia descobrimos que um conhecimento sem erro, ou seja, não errante, existe apenas na condição de que seu objeto esteja morto, pois o farfalhar

⁴² DIDI-HUBERMAN, www.circulobellasartes.com, 2007.

⁴³ DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 13.

imprevisível da *imagem mariposa*, é a própria condição de sua existência. Sua aparição intempestiva nos fascina pela beleza e variedade de suas formas e cores, mas também pelo paradoxo informe contido no âmago da metamorfose da qual é fruto; ela nos seduz pelo desejo de um saber exaustivo e incerto sobre sua presença abundante e frágil; nos inquieta pelo jogo de simetrias e dessemelhanças, mimetismos e apagamentos, comuns às mariposas e às imagens. Nesse paralelo entre o corpo e a imagem, o autor nos mostra que cada dimensão fundamental da imagem corresponde a um estágio específico da vida das borboletas, criaturas da terra – e por extensão, da carne –, elas passam da condição informe de um verme ao esplendor colorido de uma criatura dos ares: “um ser imundo, um verme, se transforma em múmia, ninfa ou crisálida, para depois ‘renascer’ com o esplendor do inseto formado ao que chamamos então, com razão, *imago*”.⁴⁴ Nessa nova condição vivente, o valor fantasmal da *imago*, em toda a potência da palavra, se efetiva no voo errático da borboleta, em seu abrir e fechar de asas que repete o aparecimento e o desaparecimento da imagem no tempo e em seu flerte com a morte.

Diante dela não há permanência, pois sua condição é efêmera e nos revela aquilo que está ausente. Talvez por isso, o *fascínio* de tal aparição que não nos deixa incólumes, mas sela nosso destino imaginário, nos obceca com sua temporalidade feita de retornos múltiplos. *Imagem mariposa*, imprecisa e inconstante, fantasmática; conhecida apenas nos movimentos migratórios de cada imagem em particular, ela só pode ser apreendida pela experiência corporal e no tempo de um ressoar, de um desdobrar de asas, no abrir e fechar dos olhos. Mariposar, nas palavras de Didi-Huberman, consiste em pôr em jogo os objetos do saber, considerando que não se trata de um saber absoluto – que condena à morte a *imago* –, mas um gaio saber, conduzido pelo desejo de ultrapassar todas as fronteiras, “um desejo, contudo, condenado à sua pura perda. O conhecimento mariposa [*falena*] seria, pois, um *gaio saber* possuído pela destruição, antecipado pela destruição: *saber de duelo*, pela sua própria vocação de ruína”.⁴⁵

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 11.

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 85.

Essa forma de conhecimento, como nos propõe o autor de *A imagem mariposa*, considera os objetos na medida em que se apresentam, mas também pelo que neles se ausenta. Pois aquilo que falta suscita na imaginação uma permanência justamente pelo fato de ter desaparecido e pode então retornar mais uma vez e incessantemente num outro tempo. É esse o *fascínio* da imagem – a posse das Ninfas – cuja fixação passageira de uma aparição se torna reincidente e marca uma temporalidade feita de golpes inesperados e de contragolpes infindáveis. Quando se põe em jogo o não-saber das imagens, os tempos se confundem e o passado irrompe no presente, impregnando-o em cada instante, como numa possessão. Estar sob o domínio das imagens é entregar-se ao *fascínio* da ausência de tempo, que como nos esclarece Blanchot, é “sem presente” e não nos devolve a um passado pura e simplesmente. Ainda que a ação passada sobreviva na lembrança e seja possível invocá-la livremente no agora, o que é “sem presente” não aceita a atualidade de tal lembrança, pois nele nada se afirma, uma vez que tudo está entregue à indeterminação que dilui as fronteiras entre os opostos, fazendo do presente algo inatual, inscrito no ritmo eterno de um retorno. Assim, “o caráter irremediável diz: isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo, *ad infinitum*”.⁴⁶ Como conclui o autor, o que se manifesta nesse tempo “vem como já e sempre passado”.

Ao aparecer, a imagem modifica completamente a temporalidade na qual se apresenta, pois seu sempre presente sem presença é inatual, é da ordem do retorno. É sem tempo na medida em que *é*, mas cuja presença abre o agora ao indeterminado. Entretanto, a ausência de tempo não se refere à imobilidade ideal e eterna, tampouco a algo atemporal, pois ali nada começa e nada termina, mas tudo sempre retorna. No tempo do *fascínio*, estamos submetidos aos poderes da imagem, aos tremores que pela distância nos seduzem e nos deslocam sempre para fora – e sempre dentro desse fora – na oscilação sem fim entre presença e ausência.

⁴⁶ BLANCHOT, 2011 a, p. 22.

A esse respeito, nos pergunta Blanchot: o que acontece “quando o que se vê, ainda que à distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando ver é um *contato* à distância?” Quando a imagem nos toca, como se por ela fôssemos capturados e atraídos, tal qual Hylas, a um fundo sem profundidade? Precisamente nessa distância, nos adverte o escritor, ocorre a paixão da imagem, pois:

O que nos fascina, nos arrebatava o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza “sensível”, abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença do espaço.⁴⁷

Assim, pelo *fascínio*, a presença fantasmática da imagem nos possui de tal forma que nosso olhar encontra aquilo que o impede de jamais terminar, como um clarão neutro que não se apaga. Nessa posse, as horas pertencem a um outro tempo, não linear, exterior, ao “tempo da ausência de tempo”. Movimento incessante de quem navega das margens ao infinito do impensado, na torrente do imaginário, criando aberturas dentro e fora do espaço da arte.

As Ninfas nos abrem esse outro tempo, esse outro espaço. É essa a paixão da imagem, que por sua condição de simulacro, prolifera e desdobra a ressonância do *fascínio*, dando-nos um olhar interminável. Com esse olhar, ganhamos também a alegria de crer “que à margem do real e imediatamente atrás dele encontramos, como uma pura felicidade e uma soberba satisfação, a eternidade transparente do irreal”.⁴⁸ Como se a imagem aparecesse numa presença muda e passiva, nos preservando a uma certa distância das coisas, ou seja, apaziguando e humanizando o informe. Entretanto, o mundo das semelhanças é vasto como o oceano e nos leva sempre além quando nos entregamos às suas ondas, aos seus encantamentos dilacerantes. Assim, sabemos por meio de Butates e de sua filha, sobre o poder terrificante da imagem de inscrever aquilo mesmo que apresenta no informe da indeterminação.

⁴⁷ BLANCHOT, 2011 a, p. 24.

⁴⁸ BLANCHOT, 2011 a, p. 278.

Nessa condição de ambiguidade, a imagem nos fala intimamente, como constata Blanchot. Entretanto, essa intimidade não é nada pessoal e, na verdade, indica a proximidade terrível de um *exterior*, de um vazio *neutro* e irrevogável: o desaparecimento de tudo, inclusive o nosso. Daí que a arte, para esse autor, “é ligada a tudo que coloca o homem em perigo”,⁴⁹ pois não apenas nega o nada, mas é o próprio “olhar do nada sobre nós”. Assim, o *fascínio* da imagem advém de sua natureza paradoxal, marcada pela dupla distância de um retorno, de uma aparição, pois, como afirma Blanchot: “*aparicação* diz precisamente que, quando tudo desapareceu, ainda existe alguma coisa: quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta, de ser enquanto que dissimulado...”⁵⁰

O que vemos então não é a coisa em si, mas a sua distância que também nos olha. E o que seria essa distância senão a própria teia singular do tempo atravessando e tramando – nas duas acepções da palavra, ou seja, tanto como um *texto*, uma tessitura, quanto como uma rede para nos pegar e nos prender em seus ardis – a imagem que nos aparece intempestivamente? Aquilo que Walter Benjamin define como *aura*, “uma trama singular de espaço e tempo”,⁵¹ diz precisamente dessa distância inapreensível, mas que concerne à imagem em sua possibilidade de retorno, de *fascínio*. Pela *aura*, a imagem se abre e conduz o olhar ao longínquo: estando diante dos olhos, aquilo que ela mostra concerne a outro espaço: metafísico, no caso dos objetos sagrados e pertence a outro tempo: ao histórico, se pensarmos na sobrevivência laica das imagens.

Assim, o ato de ver a distância implica em uma diferença essencial, fundadora da própria condição da imagem, que é precisamente a de tornar a coisa presente pelo fato de ter desaparecido, por estar longe, como nos esclarece Benjamin ao concluir brevemente sua noção de *aura* como sendo a “aparicação única de uma distância, por mais próxima que esteja”.⁵² A lonjura que concerne à imagem, e a qual nos toca no ato de ver, sinaliza a separação entre um acontecimento e a sua aparição fantasmática, pois o objeto aurático

⁴⁹ BLANCHOT, 2010, p. 57.

⁵⁰ BLANCHOT, 2011 a, p. 277.

⁵¹ BENJAMIN, 2012 a, p. 108.

⁵² BENJAMIN, 2012 a, p. 108.

instaura um trânsito incessante e dialético entre presença e ausência. E, nesse ir e vir, é o próprio tempo que se desdobra, que se desfia para ser novamente tramado, tecido de outra maneira, para ser enfim um outro tempo. É por isso que aquilo que retorna, como observa Blanchot, não será jamais a coisa em sua materialidade objetual e sim sua “semelhança descarnada”:

A coisa estava aí, que nós aprenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa.⁵³

A imagem não vem depois do objeto, como afirmava Sartre,⁵⁴ porque ela é contemporânea ao próprio objeto, existindo nele como os dois lados de uma mesma moeda, como a outra versão do ser, sua outra possibilidade. Nesse sentido, Blanchot vai além e identifica no processo de fazer do vazio presença, o caráter fascinante da imagem, que completamente autônoma e fundada sobre si mesma, na distância, pode inclusive prescindir do referente. Eis então que a imagem surge livre das amarras da tradição platônica e pode, finalmente, emergir do fundo do oceano ao qual esteve condenada como cópia degradada. Nessa versão, o objeto se perde e a imagem se funda pelo distanciamento e pela ausência que lhe são próprios. Na *imago*, o objeto aflora em sua “ociosidade” que é vizinha da morte, porque “é sempre a imagem daquele ou daquela que não existe mais”.⁵⁵ Nessa trama singular, o espaço da imagem se abre como um ponto *neutro* entre o aqui e lugar nenhum, como um gesto sem fim: a imagem é “a eternidade. É o mar *partido* com o sol”.⁵⁶

⁵³ BLANCHOT, 2011 a, p. 279.

⁵⁴ Cf. SARTRE, 1973, p. 5-9.

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, 2011. (revista digital)

⁵⁶ BATAILLE, 2013, p. 48.

4. A IMAGEM NO TEMPO DA SOBREVIVÊNCIA

Voltemos ao mundo líquido dos oceanos e das imagens, lugar do risco e do encantamento, onde um pescador mergulha em busca de tesouros perdidos e de enigmas não decifrados, como nos mostra Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. De um desses mergulhos, o pescador traz, como um troféu, uma pérola roubada das profundezas informes do oceano. Ele acredita então ter desvendado os mistérios do mar, todos condensados naquela “pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável”,⁵⁷ como o Aleph que nos descreve Borges. Aquela pequena joia, pescada ao acaso, continha também o mar populoso, um labirinto truncado, intermináveis olhos... a violenta cabeleira e abismos insondáveis, que só depois de muito tempo o pescador vai finalmente reconhecer. Transtornado pela inquietude de tal descoberta, ele decide voltar às profundezas de um outro mergulho. Compreende então que existem inúmeros tesouros dispersos entre as algas, os corais e os sedimentos, à espera de serem resgatados. Submerso na matéria fluida, o pescador se dá conta de outra coisa – talvez mais importante que os tesouros esquecidos –, ele reconhece que aquilo em que ele mergulha não é o sentido, mas o próprio tempo. Porque o leito desse oceano abriga os vestígios de seres que naufragaram no passado, mas que ainda existem, transformados em memória pelas águas salgadas do tempo. Finalmente, o pescador compreende o mais importante, que “foi o próprio meio em que ele nada, foi o mar, a água turva e maternal, tudo aquilo que não é ‘tesouro’ endurecido, mas o entre dois das coisas, o fluxo invisível que passa entre pérolas e corais”⁵⁸ que operou a metamorfose dos seres mortos em um “tesouro sobrevivente”.

Dizem que ao descobrir isso, o pescador sentiu um desejo inumano de permanecer lá para sempre, no fluxo eterno de uma busca. Porém, para habitar esse meio é preciso realizar um mergulho sem volta – como aquele dos homens seduzidos pelo canto das

⁵⁷ BORGES, 2001, p. 170.

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN. 2013 b, p. 425.

sereias, atraídos sempre mais para baixo, pela melodia incondicional que é o chamamento da obra – e, nesse mar, afogar-se, perder a vida, sobreviver finalmente enquanto fantasma, enquanto imagem.

O pescador de pérolas é a imagem escolhida por Didi-Huberman para nos apresentar o historiador da arte Aby Warburg, que reverte a relação entre imagem e tempo, na medida em que, através de sua lucidez intermitente inverte o modelo dos renascimentos vassarianos pelo meio de relações dialéticas, sobrepondo o tempo das sobrevivências, tempo das imagens, ao tempo histórico, linear. Entretanto, essa bela metáfora poética havia sido criada anteriormente por Hannah Arendt para se referir a outro pensador: Walter Benjamin.⁵⁹ Assim como um retrato dessemelhante, a imagem do pescador de pérolas se aproxima, então, tanto de um quanto de outro, e de ambos ao mesmo tempo, assinalando um inegável parentesco entre as formas de pensamento desses dois pescadores: Warburg e Benjamin.

Sabemos então que Warburg sempre se interessa por algo em movimento, em um fluxo informe, metamórfico, que se projeta nas águas turvas do tempo com a nebulosa energia que emana das profundezas do desconhecido. Não se trata, portanto, de nenhum objeto fixo ou calcificado, mas de um sopro que é simultaneamente *imagem* e *tempo*.⁶⁰ É isso que podemos apreender a partir de seus estudos sobre a Ninfa, cuja figura personifica o eterno retorno da imagem através de sua sobrevivência ao longo dos séculos. A noção de *Nachleben* (sobrevivência) atravessa toda a pesquisa warburguiana e nos interessa, sobretudo, por criar uma forma de pensamento capaz de aceitar a imagem inscrita na temporalidade de um retorno eterno entre aparições intempestivas e desaparecimentos vários, como nos revela a Ninfa-imagem.

Se recuperarmos a etimologia da palavra sobrevivência, encontraremos que se refere àquilo que subsiste após um desaparecimento, uma perda. Essa palavra escolhida por Warburg para se referir à reincidência da imagem no tempo cronológico, considera o desaparecimento como a condição mesma do retorno da imagem, ou seja, somente por

⁵⁹ Cf. ARENDT, 2007.

⁶⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 426.

ter se perdido na distância e no esquecimento é que ela pode enfim se fazer presente, como propõe Blanchot. Aceitar a imagem na condição de sobrevivente implica, antes de tudo, acolher as ambiguidades que lhe são inerentes nesse jogo incessante de desaparecimento e retorno.

Lembremos que a *Nachleben* de Warburg não se refere à sobrevivência do mais forte, muito menos de uma história da arte baseada na eliminação dos estilos mais fracos, mas daquilo que resiste ao próprio desaparecimento. Nesse sentido, a forma sobrevivente é aquela que desaparece do ponto de vista histórico para reaparecer mais tarde, inesperadamente, depois de permanecer submersa nas águas do tempo e da memória coletiva. Desse ponto de vista, a *Nachleben* pode ser vista como *sintoma*, na medida em que cria entraves aos esquemas temporais lineares e progressistas.

A imagem sobrevivente carrega as marcas do tempo através de suas manifestações históricas, mas talvez não devêssemos entender essas marcas somente como acréscimos de signos e traços que se acumulam uns sobre os outros, porque não se pode esquecer também as perdas e subtrações, como aquelas próprias dos objetos antigos de superfícies gastas e polidas: “como se, havendo seu longo desuso apagado em tais coisas o caráter de utilidade, parecessem antes destinadas a contar a vida dos homens de outrora que atender às necessidades de nossa vida atual”.⁶¹ Ou ainda, como mostrou Warburg num artigo de 1902, sobre o retrato e a burguesia florentina, não se pode falar da história do retrato no Renascimento sem levar em conta toda a destruição em massa do período da Contrarreforma, que queimou toda produção florentina de estatuas votivas, das quais não resta nada além de imagens aproximativas em terracota.⁶²

Talvez possamos atribuir os primórdios de uma abertura no entendimento da imagem à contribuição de Warburg, que mina os limites entre arte e cultura ao aproximar a história da arte de uma teoria da *memória* das formas, a partir da ocorrência de um tempo lacunar, anacrônico, feito de saltos e latências. Esse procedimento rompe decididamente com a ideia de progresso e de uma linearidade temporal e histórica, além

⁶¹ PROUST, 2006, p. 65.

⁶² WARBURG, http://www.pheno.ulg.ac.be/perso/hagelstein/Warburg_3.PDF

de desconstruir o modelo evolucionista ao reconhecer como método de pesquisa o fenômeno das sobrevivências. Warburg procurou identificar os traços remanescentes da Antiguidade pagã na cultura do Renascimento, sobretudo através do aparecimento intempestivo de uma figura feminina. Não é propriamente a figura que o seduz, mas a sugestão de um acontecimento brusco em torno dela, que agita suas vestes e cabelos como um gesto vivo, uma brisa imaginária. Foi esse sopro que o historiador da arte reconheceu em Boticelli e, com a perspicácia de quem sabe encontrar “o bom Deus no detalhe”, soube identificar esses elementos através da descrição que Poliziano fez de Afrodite através do hino homérico, “acrescentando alguns elementos que se referiam ‘quase exclusivamente à representação dos detalhes e dos acessórios (*Beiwerk*)’: os cabelos soltos e serpenteados, uma veste inflada pelo vento, um tremor no ar”.⁶³ Essa descrição evidencia a potência da imagem a partir da sobrevivência de alguns de seus traços particulares: os cabelos e as vestes ondulantes, movimento aquático daquilo que freme e passa. São, portanto, metonímias do feminino para caracterizar a água enquanto uma mistura ambivalente de nascimento e morte, de reminiscências e devaneios oraculares. A imagem de uma figura feminina, carregada de significados imemoriais, reaparece então pela sobrevivência de alguns de seus traços particulares.

Chega-nos então pela distância, que é simultaneamente a marca da memória e a misteriosa presença daquilo que emerge, novamente a imagem da Ninfa, ou melhor a Ninfa-imagem. Porque nessas aparições intermitentes, o que sobrevive e retorna é sempre a *imagem*, como nos esclarece Bachelard a respeito dos seres que habitam o reino da imaginação e sempre saem de um oceano: “o ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa, é uma *imagem* antes de ser um *ser*, é um desejo antes de ser uma imagem”.⁶⁴ Como a obsessão de um desejo, a Ninfa foi para Warburg a *Pathosformel*, “a fórmula de *pathos*” que lhe permitiu identificar, em um determinado tempo, as ressonâncias de um passado anterior. Talvez, a pesquisa warburguiana sobre a presença sobrevivente da Ninfa possa ser entendida hoje, de maneira ampliada, como uma paixão

⁶³ CALASSO, 2010, p. 38. (Tradução do autor).

⁶⁴ BACHELARD, 2013, p. 36.

pela *imagem* que carrega em si um saber próprio, diferente daquele difundido pela razão – sob o qual nossa cultura se fundou – calcada no uso lógico da palavra esclarecedora. Recuperar a dimensão de um saber imagético, sob as veladuras do tempo, pressupõe exceder os domínios de um conhecimento racional e pragmático em direção à fluidez de pensamentos e de formas que extravasem qualquer categoria cristalizada. A atualidade da Ninfa-imagem reside no fato de fazer emergir também a potência da *imagem* enquanto um conhecimento metamórfico, como uma metáfora visual, como vestígio de um saber e de tempos heterogêneos.

Além disso, a importância do pensamento desse historiador da arte consiste no fato de colocar a imagem no centro de um processo histórico e cultural para interrogá-la a partir de sua dimensão antropológica. Tal procedimento faz da imagem a difusora de um processo de transmissão cultural que abre caminho para um entendimento que excede a decifração iconológica ou estilística.

Enquanto elaborava a palestra sobre o Ritual da Serpente, Warburg diz ter “começado a sentir uma verdadeira repulsa pela história de arte estetizante”⁶⁵ e considera uma “estéril tagarelice” a abordagem formalista da imagem, a qual ignora sua necessidade biológica como produto intermediário entre a religião e a arte, pois a imagem não apenas representa como também suscita um estado de espírito, ela não solicita apenas a visão, mas o saber, o desejo, a memória. Considerada em seu regime duplo, a imagem é apreendida enquanto ato, sem esquematização, sem distinção entre forma e conteúdo. É por isso que Giorgio Agamben se refere à *Pathosformel* warburguiana como um híbrido, no qual “não se pode distinguir entre criação e *performance*, entre original e repetição”,⁶⁶ pois são feitas de tempo, são cristais de memória histórica.

Warburg vê o ressurgimento da antiguidade no século XV florentino sob a forma de um *pathos*, como aquele presente nas imagens da *Morte de Orfeu*, como uma Ninfa, uma imagem-fonte, na qual os simulacros manifestavam sua potência. Entretanto, testemunhar esse acontecimento não é algo do qual se sai incólume – como não se sai, a propósito, da

⁶⁵ GOMBRICH, 1986, p. 84.

⁶⁶ AGAMBEN, 2012, p. 17.

própria vida. Lembremo-nos da história de Hylas, que ao se aproximar de uma fonte, na hora em que uma Ninfa, emergia foi capturado por ela. De certa forma, Warburg foi um Hylas moderno, que também foi seduzido e capturado por esses seres fantasmáticos.

Na Grécia antiga, o saber que comunica o êxtase se manifestava através da posse. Palavra que na acepção moderna perdeu muito daquilo que significava a forma primária de saber, nascida muito antes dos filósofos que a nomearam. A herança apolínea no mundo ocidental se manifesta através de uma cultura na qual o intelecto se sobrepõe à energia e à capacidade sensorial. Entretanto, quando se aceita o saber através da posse, que é visto como um fenômeno marginal, no interior de uma estrutura já cristalizada, elimina e compromete todos os alicerces e fundamentos, porque aceitá-lo pressupõe a destruição de toda ordem pré-existente.

De certa forma foi o que ocorreu com o historiador da arte alemão, o qual viveu em Kreuzlingen entre 1920 e 1924, na clínica de Ludwig Binswanger, lugar histórico da esquizofrenia. É interessante observar que um hospital psiquiátrico, como aquele em que Warburg ficou internado, é reflexo da sociedade na qual ele se insere. A psiquiatria, de acordo com o contrato social estabelecido após a Revolução Francesa, ficou responsável pelo monopólio da loucura, e o discurso psiquiátrico funda-se com o intuito de controlar a irracionalidade humana. Como somos incapazes de suportar as diferenças, logo condenamos e segregamos, em nome da razão, todos os incidentes sociais em hospitais psiquiátricos, que além de representarem aquele pensamento que escande e separa, também demonstram todo nosso poder de opressão.

Tratando-se da posse, Calasso nos adverte que “o primeiro passo em falso é acreditar que se trata de um fenômeno extremo, exótico e ainda obscuro”.⁶⁷ Pois, se os gregos a ignoraram era justamente porque se encontrava em toda parte. O texto homérico é completamente atravessado pela posse, pois quando a vida de alguém se transformava seja em desejo ou em sofrimento ou ainda em algum tipo de reflexão, os heróis homéricos sabiam que ali agia um deus. A posse é, portanto, “o reconhecimento de

⁶⁷ CALASSO, 2010, p. 26. (Tradução do autor).

que nossa vida mental é habitada por potências que a dominam e escapam a qualquer controle, mas podem ter nomes, formas e perfis”.⁶⁸ Compreender isso é aceitar que a mente é um lugar aberto, passível de ser invadida, mas também capaz de provocar incursões.

O fundamento do saber metamórfico que reconhecemos na posse encontra-se, de acordo com Calasso, “na metamorfose que acontece na luta com figuras que habitam, simultaneamente, a mente e o mundo, ou que se entrega a eles”.⁶⁹ Esse saber não pode se manifestar a não ser em termos eróticos. Por isso se diz *theólēptos* e *thóplēpto* daquele que foi “tomado” e “atingido” pelo deus. Essas são as duas manifestações fundamentais da posse correspondentes à epifania erótica de Zeus: o rapto e o estupro. *Nymphólēptos* se diz daquele que foi preso, capturado, raptado pelas Ninfas e essa posse se caracteriza fundamentalmente pela dissolução do ser, como no êxtase erótico em que todo o ser é colocado em questão.

Entretanto, se Warburg foi um *nymphólēptos*, devemos lembrar que foi também de dentro dos limites daquele lugar de exceção que ele concebeu para si um *karthamós*, uma antiga prática de purificação, escrevendo e apresentando para os internos, uma palestra sobre o Ritual da Serpente, como forma de atestar sua sanidade mental. Assim, o que aconteceu em Kreuzlingen, não diferia daquilo que ocorreu quando Sócrates falou a Fedro sobre a doutrina que ele próprio expulsara da cidade, no décimo livro da *República*. Estavam sob um plátano, às margens do Ilisso, ao lado de um pequeno templo das Ninfas e ali o filósofo realizou seu *karthamós*. O filósofo discorre sobre a liberação dos males através de um *delírio específico* e afirma que “a *manía* é mais bela que a *sōphrosýnē*”, aquele consciente controle de si, “porque a *manía* nasce de deus”, enquanto a *sōphrosýnē* “nasce entre os homens”.⁷⁰ É nesse sentido que *Fedro* pode ser entendido como a “história da cura oferecida às Ninfas e pelas Ninfas que capturaram Sócrates em seu delírio”.⁷¹ O mesmo se

⁶⁸ CALASSO, 2010, p. 27. (Tradução do autor).

⁶⁹ CALASSO, 2010, p. 28. (Tradução do autor).

⁷⁰ CALASSO, 2010, p. 44. (Tradução do autor).

⁷¹ CALASSO, 2010, p. 37. (Tradução do autor).

passa com Warburg, que após anos sob a posse das Ninfas, dos simulacros, dedica aquela conferência ao símbolo mais aterrador: a serpente. Mais uma vez a Ninfa e a serpente se encontram, marcando o início e o fim da pesquisa de Warburg.

A posse exercida pelas Ninfas e pelas imagens é, paradoxalmente, terrificante e extática. É isso que podemos apreender da passagem em que Aristóteles fala dos *nymphólēptoi* ao se referir às possíveis formas de “felicidade”. Depois de discorrer brevemente sobre a felicidade inata, sobre a felicidade adquirida através da aprendizagem e sobre aquela cultivada como exercício e hábito, o filósofo afirma que talvez a felicidade não possa vir em nenhum desses modos, mas em dois outros, como acontece com os *nymphólēptoi* e os *theólēptoi*. Nesses dois casos, o ser entra no êxtase pela inspiração divina ou através da fortuna. O que aproxima esses dois tipos de felicidade é seu caráter abrupto, repentino, pois tanto o divino, a Ninfa e a fortuna, agem subitamente. É ainda digno de nota o fato de que o ser possuído pelas Ninfas seja colocado no mesmo plano do possuído pelos deuses, como se, de alguma forma, fossem equivalentes, pelo menos com relação ao efeito que ambos produzem.

A aproximação que Aristóteles faz entre a posse das Ninfas, ou seja, a posse das imagens e o sagrado é análoga ao que disse Sócrates sobre a palavra escrita, cuja origem perdida ressoa no mesmo vazio do qual provém a voz divina proferida pelo oráculo. Mais uma vez a imagem atravessa o sagrado, pois a ambos não lhes concerne o limite.

Ao sair da clínica de Kreuzlingen, Warburg se dedica até o final de sua vida ao projeto *Mnemosyne*, um atlas de imagens, que se tornou a elaboração de um *pensamento por imagens*. Esse compêndio era constituído por 79 painéis de tecido negro esticado sobre chassi, reunindo cerca de 900 fotografias, as quais poderiam ser manipuladas e reorganizadas sobre a superfície negra. Formavam-se assim *quadros* em duas acepções distintas: como suporte para um material imagético extremamente diversificado no que se refere aos temas e à sua cronologia, e também no sentido combinatório, definido por Foucault como uma “série de séries”,⁷² pois criavam conjuntos de imagens que se

⁷² Cf. FOUCAULT, 2008, p. 8-11.

relacionavam entre si. Dispostas sobre o fundo negro, as fotografias formam uma constelação e, assim como as estrelas espalhadas pelo universo informe, o que vemos nessas pranchas são as cintilações das imagens no tempo da distância, nas sobrevivências e, sobretudo, no intervalo obscuro que as separa e ao mesmo tempo as mantém ligadas. Entender o atlas como uma “constelação” assinala a proximidade com o pensamento de Walter Benjamin, ao enfatizar a condição de perene permutabilidade das imagens, dispostas em um incessante deslocamento combinatório pelas superfícies escuras de cada prancha. Nesses deslizamentos, o que se evidencia é o caráter movente do pensamento, que se reconfigura a todo instante, construindo ligações novas a partir da movimentação das fotografias pelas constelações de *Mnemosyne*.

As imagens movimentam o pensamento, criam fissuras ao colocarem em jogo os saberes e as temporalidades históricas como em um caleidoscópio de possibilidades, sem a pretensão fixar algo, mas somente com o desejo de fazer jorrar um saber outro na torrente do *pensamento por imagens*. Nesse atlas, elas dançam numa temporalidade ondulante, anacrônica, a qual é capaz de expressar toda sua exuberância e complexidade. Elas seguem um ritmo de surpresas, aparições e vazios, que estabelecem uma intrincada rede de cruzamentos entre uma fotografia e as demais.

A elaboração de *Mnemosyne* foi acompanhada de um intenso processo de escrita, que longe de pretender qualquer elucidação, constitui um texto fragmentado, feito de saltos, repetições, silêncios, intervalos e vazios. Palavra e imagem se atravessam mutuamente sem, contudo, reivindicarem alguma hierarquia, pois ambas são manifestações de ideias fugidias. São textos e imagens ardentes que proliferam pelas páginas esparsas, pelas constelações, como amontoados vivos, que por vezes também escapam, fogem.

Mnemosyne se apresenta como uma obra aberta, cujas cintilações e aparições fugazes seguem a urgência e a delicadeza de um diário íntimo onde tudo está em movimento, como no pulo de um pensamento a outro, de uma imagem a outra. Portanto, como nos adverte Didi-Huberman, o homem de ideias fugidias é aquele que “vê o mundo em sua fugacidade e plasticidade constitucionais; percebe melhor a relação entre as coisas do que

as próprias coisas, de modo que os contornos dos objetos de pensamento já não são nítidos”,⁷³ mas antes pálidos. O *entre* das coisas constitui sua grande obsessão, já que esse intervalo informe excede todo o possível. Nesse sentido, a montagem, longe de ser uma tentativa artificial de forjar uma linearidade temporal a partir de sequências de elementos descontínuos, pode ser entendida como uma estratégia de visualização dos fluxos de pensamento que se acumulam em tensões e dessemelhanças. A montagem inaugurada em *Mnemosyne* coloca as imagens em uma relação de tensão dialética e fende o entendimento ocidental, organizado a partir do princípio de unidade, de semelhança e de estabilidade. O *Bilderatlas* de Warburg dilacera a função do *quadro* enquanto dispositivo de comparação na medida em que substitui as relações paralelas por uma profusão de ligações dialéticas e estratificadas, não mais orientadas pela sucessão histórica, mas pelo emaranhado de anacronismo e dessemelhanças.⁷⁴

Mnemosyne é antes de qualquer coisa uma montagem de fotografias desprovidas de guias e até de legendas. Nesse arquivo lacunar, a imagem se manifesta em seu *alegre saber*, que emana da iconologia do intervalo e reúne, em um mesmo entendimento, aquilo que estava separado, como a palavra e a imagem, como os objetos de conhecimento e os objetos de sonho. Talvez por isso, as imagens que compõem as pranchas do atlas warburgiano nos atinjam com o fulgor de chamas que incendeiam a linearidade temporal, as estruturas da razão e, a partir das cinzas, das fuligens dispersas pelo vento, constituam uma temporalidade permeável, ondulante. O que vemos em *Mnemosyne* são imagens ardentes e as recebemos como aqueles textos, que nos chegam, diz Barthes, com o ardor incomum daquilo que “eu o recebo, como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática”.⁷⁵ Ardor provocado pela fratura da linguagem, ardor provocado pela torção da imagem, que montada ao lado de outra, transtorna o tempo, profana o sentido e abre uma brecha para o saber crítico. Nesse atlas, vemos o tempo amorfo do acontecimento, feito de saltos, indeterminações e paradoxos. Nele, coisas

⁷³ DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 396.

⁷⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013 a.

⁷⁵ BARTHES, 1975, p. 127.

inconciliáveis, do ponto de vista da ordem contínua e sucessiva da história, se apresentam lado a lado, pervertendo o encadeamento lógico dos presentes em prol de uma temporalidade errante, suspensa.

Nesse procedimento de montagem como estratégia de pensamento, as imagens emergem com toda potência e complexidade, como nos deixa claro Godard, elas não são imediatas nem fáceis de serem entendidas: “não existe imagem simples. Qualquer imagem cotidiana faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita”.⁷⁶ É nessa torrente que também devemos entender o atlas de Warburg, enquanto materialização de um pensamento movente, que se recusava a fixar as imagens e a sedimentar os sentidos.

⁷⁶ GODARD, *Ici et Ailleurs*, 1974. (filme realizado por Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville).

5. O ANACRONISMO DA IMAGEM

O empreendimento de Warburg consiste em tentar restituir às Ninfas, ou seja, às imagens, seu antigo poder de assombro e sedução ao reconhecer nos traços sobreviventes dessa figura de fluidez feminina, a presença fantasmal e sintomática que fratura a sequencialidade historiográfica. Entender a história a partir daquilo que falta, das lacunas, foi a grande empreitada de Walter Benjamin, cujo pensamento também prioriza a imagem através de um jogo de incessante desmontagem e remontagem, sem desconsiderar as reminiscências e anacronismos dos fatos e dos objetos como *sintoma*. Benjamin, tomando a história a contrapelo, procurou revelar a “carne oculta das coisas”,⁷⁷ mas para fazê-lo precisou atualizar os modelos temporais herdados da tradição do século XIX, caracterizado, sobretudo, pela linearidade positivista de causa e efeito.

A obra de Benjamin é atravessada pela imagem, que representa o princípio dinâmico e potencializador de seu pensamento. Em relação ao campo da arte, isso expressa a exigência de que se comece uma história a partir das próprias obras, colocando a imagem no centro de toda discussão. Tal procedimento opera uma abertura nos limites da história da arte, a qual não deveria ser pensada a partir do binarismo tradicional que separa forma e conteúdo. No modelo dicotômico, a obra de arte é reduzida a um mero modelo ou exemplo para atender às demandas de uma determinada teoria. Em resposta a esse paradigma, Benjamin, reivindica a especificidade das obras de arte que afloram em conexões atemporais, no anacronismo que perpassa as imagens e os seres, fazendo do passado um momento íntimo do presente e vice-versa.

Questionar a história a partir da imagem, como propõe Benjamin, não é tarefa fácil, pois exige uma complexidade de saberes que foram longamente ignorados pela razão humana, a saber, as ambiguidades referentes à simultaneidade de presença e ausência, memória e esquecimento e de toda a tensão dialética que a atravessa. Portanto, o empreendimento benjaminiano, que faz da *imagem dialética*, condição e fruto da

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 137.

legibilidade da história, pressupõe uma mudança radical nas estruturas tradicionais de pensamento e não desconsidera os enredamentos da imagem, que não é jamais imediata ou fortuita. Afinal, ela sequer está no presente, como nos revela Deleuze:

Parece-me evidente que a imagem não está no presente [...] A própria imagem é um conjunto de relações de tempos, das quais o presente apenas deriva, seja como mínimo múltiplo comum, seja como mínimo divisor comum. As relações de tempo nunca são vistas na percepção ordinária, mas elas o são na imagem, enquanto criadora. A imagem torna sensível, visível as relações do tempo irredutível ao presente.⁷⁸

Pelo fato de não estar no presente, a imagem pode dar visibilidade às mais complexas relações temporais que acometem à *memória na história*. De certa forma, foi no curso dessa investigação mais atenta da imagem enquanto *sintoma* que pudemos aproximar os dois pescadores de pérolas: Benjamin e Warburg.

A afinidade com os procedimentos de Warburg se expressa, sobretudo, no entendimento de uma temporalidade marcada pelo anacronismo. Podemos observar que o interesse de Benjamin pelos *despojos da história* equivale à busca não positivista dos tempos perdidos e *sobreviventes*, os quais tanto fascinaram Warburg por terem abalado a história humana em sua longa tradição cultural. Mas a relação íntima entre esses dois pensadores se dá através da imagem que, para ambos, é o ponto de irradiação de um pensamento movente. A partir da centralidade da imagem enquanto acontecimento decisivo da “vida histórica”, Benjamin pôde entender a exigência de novos modelos temporais, uma vez que “a imagem não está na história como um ponto sobre a linha”⁷⁹, nem tampouco, como um mero acontecimento no devir histórico – como um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. A imagem, pelo contrário, se encontra em constante movimento e faz com que todo seu entorno participe de um mesmo tremor intermitente, desestabilizando e friccionando as formas de pensamento já cristalizadas.

⁷⁸ DELEUZE, 2007 b, p. 260-1. (Tradução do autor).

⁷⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 143.

Nesse sentido, não cabe pensar os feitos do passado como algo inerte, mas através da possibilidade de propagação em múltiplas direções.

No livro das *Passagens*, Benjamin constrói uma historiografia do século XIX a partir dos espaços fantasmáticos da cidade, de suas passagens e arcadas repletas de objetos e artefatos, que configuram os modernos e profanos templos do consumo. Esse livro se ocupa precisamente da eira, espaço por si mesmo impensável e indizível, porque é o limiar em que dentro e fora se confundem, ou seja, em que o interior do lar burguês, decorado com a ilusão de segurança, se dilui no espaço público da cidade. Entretanto, esses espaços exíguos não são destinados a nenhum tipo de permanência, nem sequer à demora, mas tão somente à passagem, ao movimento, ao escoamento. O fluxo que concerne a tais espaços é cadenciado pelo ritmo da produção capitalista, sempre compulsiva em criar novidades. Sendo assim, o tempo das passagens é o tempo do capital, cujos monumentos se tornam ruínas antes mesmo de estarem prontos ou, antes que desabem.

Sintomas de ruínas. Construções imensas, pelágicas, uma sobre a outra. Apartamentos, quartos, templos, galerias, escadas, becos em saída, belvederes, postes de luz, fontes estátuas (...). Bem no alto uma coluna estala e suas extremidades se deslocam. Nada ainda desabou. Não consigo encontrar a saída (...). Labirinto (...). Morarei para todo o sempre numa construção que vai desabar, uma construção afetada por uma doença secreta.⁸⁰

O paradoxo da modernidade é a sua incapacidade de realmente criar o novo, pois a demanda inumana de produção faz com que apenas as variações de antigas aquisições se apresentem. Nesse círculo vicioso do dispêndio ilimitado, a repetição compulsiva do tempo mecânico do capital gera a imagem aterrorizante de um modelo temporal fadado à repetição infinita de cada instante. No cenário esvaziado de futuro, a vida se contrai na mesma proporção em que o tempo prolonga a sua repetição catastrófica e sem fim. No domínio do capital, o trabalho é uma condenação eterna de produção de mercadorias e de fantasmagorias, ou seja, espectros históricos e tecnológicos feitos pela sociedade para

⁸⁰ BENJAMIN, 2006, [J 44, 3], p. 353.

representar a si mesma, mas que se presentificaram de tal modo a ponto de destituir as antigas alegorias. É, em suma, a onipresença da mercadoria.

Na monotonia estéril do tempo capital nenhuma ação pode ser engendrada, aqui “o tempo não passa – como em Kant; não transcorre, como para Bergson; não sobrevém, como em Heidegger – ele retorna”.⁸¹ Entretanto, tal repetição é esvaziada de experiência e dá voz a um mesmo lamento nostálgico. A submissão do corpo ao sistema de produção de mercadorias confisca do homem a possibilidade do repouso e da contemplação. Imerso na plena luz do trabalho, que ofusca o brilho das estrelas e dos crepúsculos, o homem fez da alienação do tempo seu modo de vida e isso se expressa na concepção de que “tempo é dinheiro”. A afirmação demonstra uma profunda desagregação do sentido da vida, causadora de tamanha alienação que gera o sentimento de estranhamento em relação ao mundo, além de acentuar a identificação do sujeito com a condição supérflua da mercadoria.

Na contracorrente de tudo isso, Benjamin tenta preservar o potencial utópico e secreto contido nas obras da cultura e da tradição. Para ele, o passado traz em si um índice temporal redentor, cuja felicidade é o retorno ao universo dos sonhos e da memória, àquilo que se dispersou e se perdeu na história, mas que sobrevive ainda como enigma. Assim, Benjamin reconhece nas *Passagens* a “morada dos sonhos”, pois são, sobretudo, ruínas dos “sonhos de uma época”. Se a perda da experiência é o que caracteriza a modernidade para o autor, ela não deve ser pensada apenas no âmbito daquilo que foi vivenciado e transmitido a nós, mas também daquilo que não foi vivido e ficou como uma promessa inconclusa. As passagens são antes de tudo enigma, e como tal não se deixam capturar, mas fazem fluir no presente que as atravessa os fragmentos heterodoxos de tempos diversos, recolhidos do esquecimento e de expectativas goradas. Esse enredo singular se configura enquanto uma montagem de *imagens dialéticas*.

A respeito delas, escreve Benjamin: “A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve

⁸¹ MATOS, *ln.* BEJAMIN, 2006, p. 1130.

ser captado o ocorrido”,⁸² ou seja, no instante único de sua aparição, pois tudo estará irremediavelmente perdido no instante seguinte. Assim, o que vemos é uma imagem fulgor, imagem ardente pelo desejo que a inflama, ardente pela destruição que a consome, ardente ainda pelo movimento intempestivo, que pode sempre indicar sua outra versão, sua outra parte. A imagem arde pelo não-saber, arde pela dor, arde pela memória, porque uma imagem fulgor é “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares”.⁸³

Fulgurante é, pois, a condição de todo conhecimento por imagem, que dilacerando a continuidade do tempo histórico, funda uma concepção temporal verticalizada, como o *Eingedenken*, tão caro a Benjamin. Esse termo pode ser entendido como “reminiscência” e “rememoração”, pois revela sua associação com o mundo religioso e o tempo messiânico. Refere-se à circularidade inerente à temporalidade sacra, que faz dos dias de festa, os dias santos, a união entre passado e presente. O tempo do *Eingedenken* difere fundamentalmente daquele modelo tradicional que considera a sucessão linear dos anos, pois a periodicidade litúrgica é caracterizada por um tempo mítico tornado presente. Os “dias de rememoração”, que se ligam verticalmente aos anos anteriores, “re-presentam” um acontecimento do passado no instante de agora. Assim, a ambiguidade do tempo cíclico consiste em fazer de cada dia santo um acontecimento do presente e do passado simultaneamente, uma vez que faz parte de um ano novo e também repete e representa o mesmo dia de anos anteriores. A forma de uma espiral, que apesar de crescer continuamente mantém sempre a mesma forma circular, serve de analogia para o tempo do *Eingedenken*. O crescimento espiralado implica um distanciamento entre os dias de dois anos distantes, entretanto, a repetição extingue esse distanciamento enfatizando a identidade dos mesmos, coincidindo em nós verticais inúmeras camadas de tempo.⁸⁴ Com esse modelo de múltiplas temporalidades interconectadas, Benjamin estabelece uma historicidade anacrônica e sintomática capaz de reconhecer a imagem

⁸² BENJAMIN, 2006, [N 9, 7], p. 515.

⁸³ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216.

⁸⁴ Cf. OTTE, 1996, p. 213.

também em sua condição de duplo, de *dialética*, e não mais como algo estanque sobre uma superfície, incrustada em um tempo fixo.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta.⁸⁵

O anacronismo se estabelece como modelo temporal na medida em que o objeto histórico é pensado enquanto *sintoma*, ou seja, reconhecendo sua aparição no presente de um acontecimento, como foram para Warburg as “sobrevivências” e para Benjamin, os tantos exemplos das reverberações do passado preservadas no tecido urbano de Paris e registradas em seu livro *Passagens*. Warburg e Benjamin, aficionados pelo detalhe, colocaram o saber histórico em movimento, na medida em que tomaram a própria história ao revés, como resposta ao tradicional modelo de passado fixo, o que, por sua vez, acabou resultando em novos pontos de vista. Tomar algo a contrapelo significa transtornar a direção usual, perscrutar o que se esconde sob o pelo, mas também na pele, na carne. Através da *imagem dialética*, Benjamin, realiza um corte no tempo histórico – até então estabelecido como sucessão linear, na qual as imagens eram analisadas de acordo com as “causas”, a “paternidade” e a “influência” –, para pensá-lo imbuído de quedas, interrupções e sobrevivências, ou seja, destituído de toda ideia de progresso e de superação, recorrentes na historiografia tradicional. A dialética da imagem consiste justamente em fazer emergir uma nova imagem do passado, que interpela o presente e o reconfigura.

O tempo histórico, da forma como propõe Benjamin, é entrecortado por séries unidirecionais de elementos, rizomas, bifurcações que colocam em choque os objetos do passado tanto com sua “história anterior” quanto sua “história ulterior”.⁸⁶ Dessa forma,

⁸⁵ BENJAMIN, 2006, [N 2a, 3], p.504.

⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154.

tudo “documento de cultura” deve ser pensado também como um “documento de barbárie”⁸⁷ e, nessa perspectiva, cada progresso histórico não pode desconsiderar seu desdobramento em catástrofe. Esse modelo dialético refuta a continuidade histórica baseada na ideia de progresso e de evolução para considerar a memória a partir de um princípio dinâmico, no qual o historiador, atento aos detalhes, deve adotar a *arqueologia material* de um trapeiro ou de uma criança, que coleciona tudo o que encontra e esse pequeno universo de coisas achadas constitui sua coleção única. Tudo é como um sonho para ela que não conhece nada de permanente, porque tudo lhe vai ao encontro em acontecimentos inesperados. Nesse mundo em miniatura da imaginação infantil, as coisas ganham outros sentidos: papéis de estanho são um tesouro de prata, cubos de madeira um ataúde, moedas de cobre são escudos. “Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente”.⁸⁸ As crianças não imitam o mundo dos adultos nas brincadeiras, mas através dos jogos estabelecem relações novas e inesperadas entre os mais diversos materiais, operam um saber alegre através da montagem e da polirritmia temporal.

É por isso que quando o inconsciente joga com os pressupostos dogmáticos do saber, desarticula-os e os reorganiza a partir das fraturas e esburacamentos dos entretempos. A essa descontinuidade temporal damos o nome de imaginação e montagem. Para Benjamin, a imaginação é uma faculdade que identifica as relações secretas entre as coisas, suas correspondências mais íntimas e ocultas. É também ela que realiza a montagem, fazendo aflorar as “afinidades eletivas” entre fatos e objetos. Benjamin, a partir do conceito de *imagem dialética*, pôde fazer uma leitura a contrapelo da história a partir de minúsculos fenômenos culturais e, com isso, liberar *imaginativamente* longas durações e estruturas inconscientes, porque a potência da imagem é “criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos)”.⁸⁹ É o fulgor no qual o Outrora coincide com o Agora num lampejo, para formar uma

⁸⁷ Cf. BENJAMIN, 1986.

⁸⁸ BENJAMIN, 2012 b, p. 17

⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211.

constelação, uma montagem enfim, que supõe a desmontagem prévia de uma série de estruturas que obliteram a fulguração da *imagem dialética*. Compreende-se então porque a imagem é considerada por Benjamin como o despertar do processo histórico, pois ela desagrega, fratura, fricciona a ordem estabelecida.

Para entendermos a relação embreante entre imagem e filosofia, tomemos a pintura de Paul Klee, *Angelus Novus*, a partir da qual Benjamin desenvolve seus pensamentos acerca da história. Diante da imagem, o autor descreve a figura de um anjo que parece se afastar daquilo que ele encara fixamente, o passado. Com os olhos bem abertos e as asas em pleno voo, o anjo da história vê uma catástrofe única, que sobrepõe ruína sobre ruína, onde nós vemos uma série de acontecimentos. Ele não pode acordar os mortos ou reunir os fragmentos esparsos, porque uma tempestade muito forte sopra do paraíso e mantém suas asas abertas, ele não pode mais fechá-las. “Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. É a *essa tempestade* que chamamos progresso”.⁹⁰

A leitura de Benjamin sobre a obra de Klee ressalta a condição dolente daquele que observa a catástrofe, mas é completamente impotente diante dela. Essa imagem oferece ao pensamento do historiador os despojos necessários para que se teça a história a partir dos próprios andrajos, como faziam os trapeiros do tempo de Benjamin.⁹¹ Arauto do declínio da experiência na época da reprodutibilidade técnica, ele fez da imagem a diretriz de seu pensamento enquanto reflexão e comunicação. Mais do que isso, a *imagem dialética*, que opera através da montagem, introduz um novo método de confronto com a história e com o próprio tempo ao fazer emergir um saber movente de um oceano fantasmático, que nos fascina na medida em que sua enigmática presença nos escapa. A descrição que Benjamin faz do *Angelus Novus* nos deixa entrever o anacronismo temporal que atravessa a tudo e faz da tempestade a própria torrente do tempo a impelir o anjo sempre para frente, como uma flecha, apesar de seus olhos estarem voltados para trás. Eles não fitam a claridade do presente, mas olham para a área sombreada daquilo que acabou de

⁹⁰ BENJAMIN, 2012 a, p. 246.

⁹¹ Cf. BENJAMIN, 2006, [J 68, 4], p. 395.

acontecer, para os destroços de um tempo que flui e deixa seus rastros, seus farrapos. Nos escombros de uma tempestade subsiste o *sintoma* em seu sentido crítico, como mal-estar da representação, porque é um signo inesperado que anuncia algo ainda não visível, que fratura a continuidade linear.

Essas considerações nos aproximam daquilo que Giorgio Agamben escreve a respeito do *contemporâneo*, tempo no qual o passado se apresenta em diálogo constante com o presente. Identificamos através dessa premissa que o filósofo italiano é um grande leitor de Walter Benjamin e também de Aby Warburg, pois a antropologia da sobrevivência elaborada pelo historiador alemão é potencializada pelas teorizações de Agamben, cujas formulações são também herdeiras do pensamento nietzschiano, que expressa uma complexa unidade entre filosofia e vida. Para o autor de *Considerações Extemporâneas*, agir de maneira intempestiva significa empreender um movimento contra e sobre o próprio tempo.

Se todo grande homem chega a ser considerado, acima de tudo, precisamente como o filho autêntico de seu tempo e, em todo caso, sofre de todas as suas mazelas com mais força e sensibilidade do que todos os homens menores, então o combate de um tal grande *contra* seu tempo é, ao que parece, apenas um combate sem sentido e destrutivo contra si mesmo. Mas, justamente, apenas ao que parece: pois o que ele combate em seu tempo é aquilo que o impede de ser grande, e isto para ele significa apenas: ser livre e inteiramente ele mesmo. Disto se segue que sua hostilidade no fundo, está dirigida precisamente contra aquilo que, por certo, está nele mesmo, mas não é propriamente ele mesmo, ou seja, a impura mescla e aproximação do incompatível e do eternamente inconciliável, contra a falsa solda do contemporâneo com sua extemporaneidade; e, afinal, o suposto filho do tempo se mostra apenas como seu enteado.⁹²

Esse é também o sentido do *contemporâneo*, proposto por Agamben, ou seja, aquele que não pertence verdadeiramente a seu tempo, que não se encaixa nem coincide com as exigências do mesmo. Desse modo, trata-se de um ser inatual, anacrônico, que por esse motivo mesmo, consegue captar melhor do que os outros o espírito de seu tempo. Em suma, é “aquele que só cria à força de se lembrar de qualquer coisa que foi essencialmente

⁹² NIETZSCHE, 1999, p. 291.

esquecida”.⁹³ É também nesse sentido que o *contemporâneo* “fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro”,⁹⁴ pois ele consegue enxergar a obscuridade do feixe de treva que incide sobre o presente, sabendo que isso não é a ausência de luz, mas o próprio movimento incessante das coisas. No universo sempre em expansão, o escuro é, na verdade, o distanciamento entre as galáxias que se afastam com uma velocidade superior à da luz. Portanto, o escuro é a luz que velozmente emana e, contudo, não pode nos alcançar, como esclarece Agamben:

Entendamos bem que o encontro que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, qualquer coisa que urge dentro dele e o transforma. E esta urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite captar o nosso tempo sob a forma de um ‘demasiado cedo’ que é, também, um ‘demasiado tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’. E, em simultâneo, reconhecer na treva do presente a luz que, sem nunca nos alcançar, está perenemente em viagem para nós.⁹⁵

A contemporaneidade, como propõe Agamben, se inscreve irrevogavelmente no presente, no qual também se manifestam os indícios e as marcas do arcaico. Portanto, compreendemos que *contemporâneo* significa, sobretudo, aquele que consegue interpelar seu próprio tempo e transformá-lo, colocando-o em relação direta com outros tempos, criando novas possibilidades de leitura para a história. Trata-se, portanto, da forma como o inatural habita o presente. Nessa perspectiva, imagens e textos do passado podem ser nossos contemporâneos, na medida em que atualizam questões inerentes ao presente. Entender o tempo como um entrelaçamento entre passado, presente e expectativa futura, ou ainda, entre memória e desejo, nos aproxima uma vez mais dos procedimentos warburgianos e da leitura benjaminiana da história. Inscreve-nos em outro registro temporal, não mais orientado como uma flecha, mas múltiplo, rizomático, no qual a imagem do outrora sempre retorna e lança seu facho de trevas sobre o agora, colocando em crise a estabilidade aparente e o conhecimento consolidado.

⁹³ DELEUZE, 1994, p. 17

⁹⁴ AGAMBEN, 2010, p. 22.

⁹⁵ AGAMBEN, 2010, p. 24.

O *contemporâneo*, da forma como nos apresenta Agamben, se inscreve nos ritmos de um anacronismo e reconhece, de maneira especial, o caráter movente do tempo, seus possíveis retornos, refluxos e inundações incessantes. A metáfora das ondas descreve bem o movimento temporal que inevitavelmente se move em direção ao que ainda não é, mas nesse deslocamento, há sempre um gesto silencioso que lhe impõe resistência, puxando-o em direção àquilo que já não é mais. Nessa oscilação intermitente que vai e vem, o sentido da flecha do tempo deixa de ser entendido como uma via de mão única para significar uma complexa rede de temporalidades intrincadas. Desconsiderar o tempo na ambiguidade desses dois movimentos, de fluxo e refluxo, equivale à ingênua tentativa de apreender a história através de uma ideia fossilizada de passado, como algo estanque e terminado. É também desconhecer as discontinuidades, saltos e fugas que constituem o tecido lacunar do tempo, o qual Warburg e Benjamin souberam reconhecer através da *sobrevivência* e da *imagem dialética*.

6. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMPO

Coisa que não existe, mas é crua, é viva, o Tempo.
Hilda Hilst. *A obscena senhora D.*

O episódio de Apolo e Telfusa, nos mostra como a potência e a magia da Ninfa, ou seja, da própria imagem, foram domesticadas pelo deus da razão, aquele que escande e polariza tudo. De maneira análoga ao que ocorreu com o saber primordial e metamórfico, podemos pensar a extinção das várias temporalidades que os antigos gregos conheciam, em função de uma intuição de tempo bastante empobrecida – a qual nossa cultura conservou – que associa a lógica à duração, produzindo assim uma temporalidade crono-lógica. Esse é o tempo sequencial e infatigável do trabalho, da produção, estruturado enquanto sucessão em um regime linear de causa e efeito, incapaz de reconhecer a simultaneidade daquilo que era, *ao mesmo tempo*, uma fonte, uma deusa e uma serpente, ou seja, o ponto de irradiação de um saber que se constituía pelo conhecimento simultâneo daquilo que foi, é e será. Em nosso regime cronológico, apenas o presente possui uma dimensão temporal que efetivamente *é*, e a qual se sobrepõe ao passado, visto como um *não mais* e ao futuro, como um *não ainda*. Entretanto, o tempo não foi sempre pensado dessa forma. Vale lembrar que na Antiguidade, o foco temporal era o passado áureo, evocado a partir da origem mítica e do início glorioso. Com a Modernidade, esse foco se desloca radicalmente em direção ao futuro, caracterizado pelas utópicas promessas de progresso, baseadas na razão e na ciência. Diante das catástrofes do século XX, advindas justamente do pensamento progressista, houve um esgotamento das utopias e o fim das grandes narrativas, as quais sinalizavam um destino promissor. Depois desse momento houve uma inflexão na vetorização do tempo, não mais orientado como uma flecha em direção ao futuro, mas centrado no hedonismo de um presente. A partir das duas últimas décadas do século XX, na esteira da globalização neoliberal e da revolução informática, houve um desencanto com o hedonismo consumista acompanhado pela crescente insegurança. O que se observa, desde então, é que o eixo do presente se abre a novas tensões temporais, a começar pela nova experiência de futuro, caracterizada

pela incerteza absoluta, pelo vazio e liquidez de tudo. Essa concepção difere muito daquela moderna, baseada no progresso e na expectativa utópica.⁹⁶ Apesar dos esquemas lineares de deslocamentos do eixo do tempo, não se pode e nem se pretende fazer uma suposta história do tempo no Ocidente a partir de um relato contínuo e encadeado, pois o próprio tempo é atravessado por processos de insubordinação, ritmos aberrantes que desequilibram a linearidade histórica em sua errância ziguezagueante, inesperada e móvel. O que se pretende reconhecer são justamente as práticas heterogêneas e as múltiplas temporalizações, as quais adotam a imagem como o vértice desse processo de dilaceramento da linearidade cronológica em sua infinita possibilidade de retornos, de aparições e de sobrevivências.

A concepção de uma temporalidade feita de refluxos remonta aos primórdios do pensamento ocidental, como demonstra o próprio Nietzsche ao afirmar que “a doutrina do ‘eterno retorno’, ou seja, do ciclo incondicionado e infinitamente repetido de todas as coisas – essa doutrina de Zaratustra poderia, afinal, ter sido ensinada também por Heráclito”.⁹⁷ Essa afirmação, não apenas assinala uma herança filosófica como marca a pregnância e as reincidências do passado no presente. A noção de “eterno retorno”, ou seja, a possibilidade de uma eternidade temporal, foi sumariamente desenvolvida por Nietzsche apenas nos seis últimos meses de sua atividade intelectual, entretanto, ela atravessa toda a obra do autor, orientada em direção à trasvaloração de todos os valores.⁹⁸

A proposta nietzschiana de pensar a eternidade realizada no tempo, ou seja, a partir de um tempo infinito, cuja primazia incide sobre o vir-a-ser, se opõe radicalmente às crenças que a entendem como atemporal e valorizam o ser em detrimento do devir. Não por acaso, Heráclito escreve que “o tempo é uma criança brincando, jogando; reinado da criança”,⁹⁹ para se referir ao *Aiôn*, uma temporalidade livre de determinações ou limites internos, que considera a mobilidade do devir como uma possibilidade de

⁹⁶ Cf. PELBART, 2010.

⁹⁷ NIETZSCHE, 2008, p. 62.

⁹⁸ Cf. RUBIRA, 2010.

⁹⁹ HERÁCLITO, 2012, p. 167.

renovação e de mudanças, caracterizadas pelo movimento lúdico de encantamento com o inesperado. Distingue-se, pois da eternidade atemporal e imutável dos platônicos.

Antes de tentarmos esboçar essas diferenças, se faz necessário observar como duas concepções distintas de tempo se apresentaram na mitologia grega, alterando também as formulações filosóficas a esse respeito. Na teogonia de Hesíodo, *Kronos* precede aos demais deuses do Olimpo, tendo surgido no momento de formação do Cosmos, a partir de três potências primordiais: Caos, Gaia e Eros. Sendo que Gaia engendra por cissiparidade Urano (“o céu”), Óreas (“as montanhas”) e Ponto (“o mar”), mas a força de Eros põe fim a esse processo de cisões e fez com que Urano se estendesse sobre a Gaia (“a terra”) e a fecundasse, gerando os Titãs, Ciclopes e os Hecatônquiros. Entretanto, Gaia, não suportando o peso das gestações consecutivas, arma seu filho mais jovem entre os titãs a por fim em seu regime de fecundação. Ao ser incitado pela própria mãe, *Kronos* castra seu progenitor e atira os órgãos mutilados no Oceano, gerando assim Afrodite. A castração de Urano marca o momento de separação entre “o céu” e “a terra” e dá início à temporalização do mundo bem como à disputa pelo poder.¹⁰⁰

Kronos se une com sua irmã Rea, também da estirpe dos titãs e juntos concebem: Hestia, Deméter, Hera, Hades, Poseidón e Zeus. Ao ser advertido por Gea de que um dia ele também seria destronado por um de seus descendentes e, para evitar que tal profecia se cumprisse, *Kronos* devora seus filhos na medida em que nasciam. Para evitar que mais um filho fosse devorado, Rea o ludibria em um instante de lucidez. Ela entrega à *Kronos* uma pedra com as roupas da criança recém-nascida. Dessa forma, Zeus escapa da morte e mais tarde, com a ajuda de Gaia destronará *Kronos*.

Na teogonia de Hesíodo, portanto, *Kronos* é o deus que devora seus filhos e que será destruído por Zeus. Entretanto, na teogonia órfica ele tem uma outra origem, pois ocorre uma transposição no pensamento grego de *Kronos*, o deus, para *Khronos*, o tempo. Nessa outra versão, *Khronos* é a potência primordial que engendra o mundo. Apesar de o

¹⁰⁰ Cf. RUBIRA, 2010, p. 56.

mito órfico não ter se imposto na cultura grega, ele afirmou na tradição filosófica a ideia de que *Khronos* significa tempo e é o pai de todas as coisas.¹⁰¹

Se o tempo é o criador de todas as coisas, portanto anterior a elas, no que consiste efetivamente aquela outra temporalidade, a qual Heráclito se refere? “O *Aiôn* diz respeito à duração de vida de um homem ou de qualquer ser viviente”.¹⁰² Essa concepção demonstra que o tempo, para os antigos gregos, era menos estável, pois antes de significar “eternidade”, se referia ao período de “duração da vida” de cada um, por sua vez subordinado ao tempo.

Talvez tenha sido esse o sentido buscado por Heráclito ao definir metaforicamente o *Aiôn* em associação à incompletude da criança, ao acaso da brincadeira e do jogo. Entretanto, a partir de Platão e Aristóteles esse sentido se perde e o *Aiôn* passa a ser compreendido como eternidade. O problema surge quando se pensa a “duração da vida” também para os deuses, que vivem no tempo, embora não sofram suas ações. Na cosmogonia de Empédocles, o *Aiôn* passa a significar a duração da vida do todo, ou seja, ao invés de designar a “duração da vida” dos viventes submetidos ao tempo, passa a ser compreendido como a duração de tudo, como uma eternidade atemporal. Para os antigos gregos, os deuses tinham uma vida ilimitada no tempo, com Platão e Aristóteles, a substância divina, o Inteligível, passou a ficar fora do tempo, uma vez que foi conferida a primazia ao ser em detrimento do vir-a-ser. Assim se estabelece a ligação entre *Khronos*-tempo e *Aiôn*-eternidade.

Além do *Aiôn*, havia na Grécia antiga outras intuições para o que nós denominamos genericamente de *tempo*. O *Kairós* se refere ao momento oportuno, ao instante decisivo. Nessa configuração, ele pode tanto ser um instante fugaz, que não acarreta mudanças na realidade cotidiana, quanto se manifestar como uma oportunidade única. É através dessa oportunidade instantânea, manifestada pelo *Kairós*, que se abre uma brecha na sequência cronológica da realidade e o diferente pode então irromper em meio à ordem do Mesmo, imposta por *Khronos*, que instaura a realidade ao castrar o próprio pai. No tempo

¹⁰¹ Cf. RUBIRA, 2010, p. 57.

¹⁰² RUBIRA, 2010, p. 60.

cronológico, a sucessão dos fatos impõe a necessidade do novo com um ritmo alucinado, apesar de se reservar o direito de jamais mudar. Portanto, *Khronos* pode ser visto como o tempo que permite as novas gerações, embora não as reconheça; é o tempo que garante a diferença, mas que não reconhece aquilo que lhe seja diferente, pois ele devora os próprios filhos com medo de perder seu trono. Entretanto, Zeus escapa ao tempo e possibilita uma fissura na realidade através de um contraponto à sucessão temporal, um momento oportuno, o *Kairós*. Através de Zeus se inicia uma nova ordem olímpica que permite inclusive a criação humana, pois esse deus presentifica a oportunidade instantânea, o átimo no qual a diferença pode irromper fraturando a ordem cronológica.

O pensamento da diferença já se encontra nas formulações teóricas de Heráclito, para quem o mundo é eterno no movimento incessante de criação e de destruição de si mesmo, mas nesse permanente retorno nada volta de maneira idêntica, como no sentido da religiosidade oriental que inspirou os antigos gregos. Os ciclos que regressam trazem sempre uma diferença, pois Heráclito considera como a única realidade o devir, ou seja, a transformação constante das coisas, que se fazem no próprio movimento pulsante de existir, movimento este que impossibilita banhar-se duas vezes no mesmo rio, pois no fluxo, nem as águas nem o ser permanecem os mesmos. A mudança contínua e incessante do devir faz com que nada seja idêntico, pois cada instante é sempre algo novo.¹⁰³

As questões relacionadas ao movimento e à imobilidade das coisas foram os grandes temas que ocuparam o pensamento dos primeiros filósofos. Entretanto, a antiga noção de movimento parece ser bem mais complexa do que a nossa, que fundamentalmente se refere ao deslocamento de um corpo no espaço. Para os pré-socráticos, como Heráclito e Anaximandro, o movimento estava associado à própria existência das coisas, à sua duração no mundo que tende sempre ao aniquilamento. Anaximandro, ao falar do movimento incessante de geração e corrupção das coisas e dos seres já reconhece o peso indiscutível do tempo, tratado a partir da noção de devir e do retorno de tudo a um estado original. Antes mesmo de Heráclito, Anaximandro tenta

¹⁰³ Cf. HERÁCLITO, 2012, p. 141.

entender o princípio eterno, indestrutível, infinito e indeterminado de todas as coisas, aquilo que ele denominou de *ápeiron*. Essa indeterminação como princípio anterior a tudo é essencial, pois somente aquilo que está sob o julgo do tempo é que tem as qualidades definidas e, portanto, tende também ao desaparecimento. Embora as postulações desse filósofo tenham caído na metafísica, suas primeiras considerações sobre o princípio dos contrários, o eterno retorno e o devir não deixam de ser fundamentais para reflexões mais aprofundadas a respeito do tempo. Heráclito, embora tenha partido da física de Anaximandro, difere deste ao considerar o fogo como princípio de tudo, como o próprio universo, que arde intermitentemente, acendendo e apagando numa pulsação constante. As teorias de Heráclito desestabilizam o pretense equilíbrio universal, pois se tudo é fogo e está em movimento constante, não há terra firme, livre de mudanças e de degradação.

As reflexões acerca do devir e, conseqüentemente do tempo, trazem à tona questões relacionadas ao *ser*, que na verdade, são reflexões sobre a nossa realidade e a do mundo. Segundo Heidegger, foi em oposição às ideias de Heráclito que Parmênides teorizou sobre a imobilidade do ser, que apartado do mundo, habita uma esfera formal, pura e abstrata na qual o tempo jamais passa. Para aquele filósofo, o ser é eterno, fora do tempo, sem origem nem fim, sem mudanças, sempre o mesmo. É imobilidade pura. Entretanto, se existe o *ser*, existe também o *não ser*, pois, uma coisa não poderia ser e depois deixar de ser, tampouco ser e não ser ao mesmo tempo. Nesse contexto, o que se entende por *ser* não pertence aos objetos do sentido. Sendo assim, o tempo que caracteriza as mudanças físicas como: nascer, crescer e morrer, não tem lugar na filosofia de Parmênides, pois não dizem respeito ao *ser*. Como dissemos anteriormente, o tempo apenas foi assunto dos primeiros filósofos na medida em que perpassava as questões relacionadas ao movimento e à imobilidade das coisas.¹⁰⁴

A primeira definição clara de tempo aparece no *Timeu* de Platão, cujas formulações não se preocupam com o mundo físico ou com a origem das coisas materiais. Para Platão, o verdadeiro mundo é o das Ideias, pois é preciso que as coisas tenham uma existência

¹⁰⁴ Cf. SCHÖPKE, 2009.

ideal, plena e eterna, caso contrário estaríamos perdidos num mundo onde tudo é devir e instabilidade. Lembremos que a metafísica ocidental sempre priorizou as formas fixas e permanentes, como os modelos ideais, em detrimento das formas móveis, inapreensíveis em sua duração, imprecisas em seus contornos, anacrônicas em seu tempo, metamórficas. A distinção proposta por esse filósofo entre o mundo das essências e o mundo das aparências, pressupõe uma diferença fundamental entre as cópias-ícones e os simulacros-fantasmas, pois estes não são apenas cópias degradadas, mas negam qualquer modelo, não possuem origem e, para Platão, isso os torna condenáveis. No início desse texto discorreremos sobre a condenação platônica dos simulacros a partir da leitura de Deleuze, é importante iluminarmos agora essa questão a partir das noções temporais que também decorrem desse pensamento. Vimos que Platão hierarquiza as coisas em Ideia e forma, sendo que a primeira corresponde à verdade, à essência, pois é aquilo que sempre existiu e nunca deixará de existir, já as formas são as cópias dessa essência, as imagens e os simulacros. Sendo assim, na filosofia platônica, o tempo se relaciona ao mundo sensível dos corpos, que se modificam e perecem, enquanto as Ideias pertencem à imobilidade de um presente eterno. A partir dessa distinção entre o eterno imóvel das Ideias e o devir mutável do mundo sensível, percebemos que, para o filósofo, o tempo estava intimamente relacionado ao movimento.

Antes mesmo de Platão, Parmênides já havia atribuído a imobilidade ao ser ao negar-lhe qualquer possibilidade de devir, de movimento num sentido ampliado. Para esse filósofo, uma coisa não poderia *ser* e deixar de ser, tampouco *ser* e *não ser* simultaneamente. Nessa concepção, o *ser* não estava nesse mundo nem era objeto dos sentidos. O desafio de seus sucessores, como Platão e Aristóteles, concentrou-se na tentativa de realizar uma mediação entre *ser* e *não ser*, ou seja, entre as teorias de Heráclito e Parmênides, articulando o que parecia ser incomunicável. Esse desafio surge da consciência de que há um momento em que as coisas começam e há também o momento em que deixam de ser. Nesse sentido, Platão atenua o *não ser* de Parmênides ao pensar que o estatuto mesmo das coisas que nascem e morrem “é o de uma mera imagem, pois uma imagem, de certo modo, é (na medida em que a imagem é alguma coisa, isto é,

uma imagem), mas, de outro, não é (dado que a imagem não é exatamente aquilo de que ela é a imagem)".¹⁰⁵ Assim, ela é simultaneamente o ser e o nada. Esse caráter ambíguo da imagem serve para que Platão e seus seguidores possam estabelecer a hierarquia entre as coisas, torna-se um meio para pensar aquilo que é em si e aquilo que é apenas enquanto derivação desse ser, como vimos anteriormente na condenação platônica dos simulacros.

A tentativa desses pensadores de conceber um *não ser* relativo lhes permitia dialogar com a reflexão de Parmênides ao possibilitar que o movimento e a mudança dos devinientes fossem pensados em relação à imobilidade e imutabilidade dos entes. Interessa-nos saber que o cerne das antigas reflexões filosóficas se concentrava na distinção entre o que *é* e o que *devém*. Entretanto, tal diferenciação evidencia a necessidade de se pensar a temporalidade, visto que a eternidade, ou atemporalidade, era uma atribuição daquilo que *é*, enquanto a temporalidade era atribuída ao que *devém*, pois este estaria sujeito ao nascimento e à morte, ao movimento inerente à sua própria substância. Vale lembrar que é somente do “ponto de vista da metafísica socrático-platônica, neoplatônica ou agostiniana, que o eterno é algo que se opõe ao mundo”.¹⁰⁶

Para Aristóteles, tempo e movimento estão mais estreitamente ligados, pois a duração tem a ver com o movimento e, seria por assim dizer, a parte mensurável do movimento, aquilo pode ser medido, numerado e contado. Essa divisão temporal coloca em questão a natureza do presente, do agora. Para Aristóteles, um ser não pode ser composto por partes que não são, ou seja, em relação ao tempo, o passado já *não é mais*, assim como o futuro *não é ainda* e o próprio presente também *não é* propriamente algo, visto que muda constantemente.¹⁰⁷ O agora seria o limitador entre o passado e o futuro, o fim de um e o início do outro. Essa distinção entre antes e depois indica as fases de um movimento contínuo, do tempo único, tomado como medida para o incessante devir do mundo e das coisas.

¹⁰⁵ PUENTE, 2014, p. 13.

¹⁰⁶ SCHÖPKE, 2009, p. 93.

¹⁰⁷ Cf. ARISTÓTELES, In: PUENTES; JÚNIOR, 2014, p.23.

O tempo, como concebe Aristóteles, segue a mesma definição matemática da linha, que é composta por múltiplos pontos, ou melhor, pelo deslocamento de um ponto cujo movimento a traça. Assim também é o instante, que, embora seja o mesmo, é sempre múltiplo. Não há tempo sem mudança, sem uma diferenciação no estado das coisas, mas tais alterações ocorridas na matéria, nos corpos, só podem ser apreendidas pela razão ou pela alma. É preciso entender que o movimento ao qual Aristóteles se refere é aquele inerente aos corpos; assim, apesar do aparente repouso, tudo está se transformando continuamente e o próprio tempo existe enquanto movimento, pois é o devir das coisas, mas, por outro lado, ele não existe como algo em si, independente do movimento e da alma que o sente e vislumbra o antes e o depois. Nessa reflexão, Aristóteles inverte a lógica platônica ao tornar as essências participantes do mundo material, misturando o *ser* ao devir. Para esse filósofo, existe apenas o mundo sensível, e o ser é um misto de matéria e forma, sendo que esta é imune à degradação, não nasce nem perece com os corpos e toda mudança causada pelo movimento, pelo devir, ocorre apenas na matéria, jamais na essência, na forma. Nessa teoria, Aristóteles nos apresenta o tempo em sua natureza paradoxal, ligado à matéria e ao espírito, ou seja, sem desconsiderar o lado subjetivo de sua relação humana.

A questão do tempo é inesgotável, pois como já dizia Santo Agostinho, “se ninguém me perguntar [sobre o que é o tempo], eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei”.¹⁰⁸ Esse filósofo, influenciado pelo neoplatonismo de Plotino, opõe o tempo à eternidade imóvel, porém a sua concepção de *distentio animi* abre novas reflexões sobre o caráter humano da temporalidade, atribuindo-lhe um sentido psicológico e subjetivo ao deslocar as reflexões temporais da matéria para a alma e do mundo para o indivíduo. Agostinho tenta explicar a passagem do tempo que se divide em: passado, presente e futuro. Entretanto, o primeiro já não é mais; o outro é apenas um instante fugidio, sem extensão e o último ainda não é efetivamente. Em resumo, o que se apreende pela sensibilidade é a passagem das coisas, seu movimento e não o tempo

¹⁰⁸ AGOSTINHO, 1988, p. 278.

propriamente que não tem ser. Mesmo assim, diz Agostinho, “existem, pois, estes três tempos na minha mente, que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras”.¹⁰⁹

O tempo como distensão da alma foi a maneira encontrada pelo filósofo para pensar o passado enquanto memória, o presente como intuição e o futuro como expectativa, pois “não é fora de nós que encontramos a realidade plena do tempo. É na alma, e apenas nela, que coexistem o passado, o presente e o futuro”.¹¹⁰ Para Agostinho, o tempo não é o movimento dos corpos, mas a duração desse movimento e só pode ser medido dentro do espírito, pois fora dele existe apenas o devir, um instante que se sucede a outro. Passado e futuro seriam então distensões de um presente, visto que o passado é o presente que se foi e o futuro um presente que será. Assim, não há nada que possa preservar o que já passou, exceto a memória. Da mesma forma, o futuro só existe enquanto expectativa. Nesses dois casos é sempre o presente que, segundo o espírito, se distende para um lado e para o outro para criar a memória e a expectativa, passado e futuro. É graças à plasticidade da alma que essa síntese temporal se realiza em nós, nos permitindo medir a duração temporal como virtualidade da passagem de um estado de espírito a outro, da expectativa para a memória. O prolongamento dos momentos uns nos outros, no espírito, é o que possibilita compará-los e medi-los, pois fora da consciência, o tempo seria o próprio devir, impossível de ser mensurado. Com a distensão da alma, Agostinho se afasta de uma ideia de tempo ontológico em função de uma abordagem mais interiorizada e humana.

Em uma abordagem “demasiado humana” do tempo, e prolongando as formulações de Agostinho, o filósofo Jean-Marie Guyau, apesar da brevidade de sua vida, nos deixou um belo e original estudo acerca da natureza do tempo em *A gênese da ideia de tempo*, que foi publicado postumamente com a ajuda editorial de Bergson. Guyau foi um filósofo da vida e exerceu influência sobre o pensamento de Bergson ao apresentar o tempo em sua dimensão humana, desfiando o tecido da alma feita de rastros, memórias,

¹⁰⁹ AGOSTINHO, 1988, p. 284.

¹¹⁰ SCHÖPKE, 2009, p. 150.

impressões e esquecimentos. Guyau se aproxima de Agostinho ao considerar que existe apenas o devir, o movimento incessante de tudo, dos corpos e do mundo. Nossa ideia de tempo decorre da mudança constante das coisas, que para Guyau, não é uma forma a priori, um *continuum* absoluto. Apesar do movimento ininterrupto, não há uma única direção para os corpos nem para os acontecimentos, que se ramificam numa infinidade de outros acontecimentos. Portanto, é a consciência que cria a linearidade temporal e gera, através de vestígios, a memória de um passado. Nesses termos, o que existe para Guyau é o devir, sendo que o tempo não é outra coisa além da sensação de nossa própria duração, nossa memória do mundo. Ele não desconsidera que as sensações são sempre múltiplas e se apresentam simultaneamente ao nosso corpo e espírito, porém, o tempo só é percebido quando as alinhamos e as distinguimos, porque apenas assim percebemos as mudanças de estado e as alterações.

Nesse momento, estou com dor de dentes, sinto frio nos pés, tenho fome – eis aí sensações dolorosas. Ao mesmo tempo, o sol brinca com meus olhos, eu respiro o ar fresco da manhã e penso em ir fazer meu jejum – eis aí sensações ou imagens agradáveis (...). É preciso todo um trabalho para introduzir nessa multidão a ordem do tempo.¹¹¹

O tempo, diz Guyau, está associado à percepção das diferenças e, sem as mudanças, ele não existiria, como não existe um passado propriamente, senão enquanto vestígio de um presente vivido e da memória de um “eu” consciente de si. Da mesma forma, o futuro existe apenas enquanto expectativa, como espera de um acontecimento. Essas concepções são bastante próximas daquelas de Agostinho, pois para o filósofo francês o tempo também não existe fora do desejo nem da memória.

A formulação de um tempo como duração, que aparece na obra de Guyau associado à memória e à consciência, tornou-se a base do pensamento de Bergson e a própria essência do ser. Para Guyau, a duração é inseparável de um “eu” que se estrutura a partir de sua relação com o mundo, tecendo em si mesmo as lembranças do que não

¹¹¹ GUYAU, 2010, p. 57-58.

existe mais. Em Bergson, esse conceito se apresenta revestido pela metafísica, uma vez que ele parte da premissa de que o interior do corpo é habitado pelo espírito, que é a causa de todo movimento. Assim, a concepção de tempo para este filósofo é gerada pela percepção da nossa própria passagem pelo mundo, entretanto não é apenas psicológica. A duração, de acordo com Bergson, é o *élan vital* de um passado que se prolonga no presente, ou seja, a memória. Nesse caso, embora a memória crie uma espécie de linha sucessiva, que ao mesmo tempo é una e múltipla como para Guyau, Bergson não a considera enquanto a duração em si, pois duração é aquilo que foi vivido. Segundo o autor de *Matéria e Memória*, a metáfora da linha é uma representação matemática, especializada e passível de ser medida, já o tempo é pura mobilidade. Nesse sentido, o devir, a mudança, é a própria essência do ser, que se faz no processo constante de transformação e movimento, pois “uma duração que deixa de correr é uma duração que deixa de existir”,¹¹² assim como uma duração que não apresenta mudanças não é duração. Em sua teoria, a concepção do tempo se apresenta como uma criação contínua e de imprevisível novidade, que conjuga permanência e passagem em um fluxo aberto e de ritmos variados. Contraindo-se à tradição metafísica ocidental, que privilegiou a permanência das formas estáveis, declara:

A metafísica foi levada a procurar a realidade das coisas acima do tempo, para além daquilo que se move e que muda, fora, por conseguinte, daquilo que nossos sentidos e nossa consciência percebem. Desde então, a metafísica não podia ser mais que um arranjo de conceitos mais ou menos artificial, uma construção hipotética. Pretendia ultrapassar a experiência; na verdade, não fazia mais do que substituir a experiência mutável e plena, suscetível de um aprofundamento crescente e, portanto, preche de revelações, por um extrato fixado, ressequido, esvaziado, um sistema de ideias gerais abstratas, retiradas dessa mesma experiência, ou antes, de suas camadas mais superficiais. Seria como se, dissertando sobre o envoltório do qual se libertará a borboleta volante, cambiante, viva, encontra sua razão de ser e seu remate na imutabilidade da película. Retiremos, pelo contrário, o envoltório. Despertemos a crisálida. Restituamos ao movimento sua mobilidade, à mudança sua fluidez, ao tempo sua duração.¹¹³

¹¹² SCHÖPKE, 2009, p. 227.

¹¹³ BERGSON, 2006, p. 11.

Bergson desenvolve suas reflexões sobre o tempo a partir da ideia de unidade e multiplicidade. Segundo o autor, existe um tempo uno, que acolhe a multiplicidade das durações individuais, da mesma forma que a duração de cada ser é única, embora sejam múltiplos os estados experimentados pelo ser em sua duração. Os estados se prolongam uns nos outros e, quando os experimentamos, são coesos, formam blocos tão organizados que não se pode determinar precisamente onde cada estado começa e onde termina. Assim, a duração se transforma continuamente, embora nunca deixe de ser ela própria. Através desse movimento incessante do ser, o passado se adensa com as lembranças e memória do instante fugidio que é o presente, mas o fato de acumularmos um passado que não cessa de crescer, não significa que avançamos no tempo, pois nossos avanços são apenas espaciais. Essas duas dimensões: tempo e espaço são distintas para Bergson, embora sejam inseparáveis em nossos corpos. A espacialização de tempo é a grande crítica bergsoniana ao modelo científico, pois ela não consegue medir o tempo propriamente, mas apenas o espaço, visto que, para o autor, a única forma de apreender a duração é através da intuição. A física clássica de Newton, que entende o tempo como uma linha reta, contínua e matemática, segundo Bergson, confunde a mobilidade com o deslocamento de um corpo no espaço, dividindo o movimento em pontos, em instantes e se esquece de que a mobilidade é antes tensão e extensão de um móvel, ou seja, sua plasticidade elástica é indivisível. Além disso, partindo desses pontos, ou instantes abstratos, não se pode recompor a mobilidade em si.

Para Bergson, cada ser é único em sua duração, que, como já dissemos, é a consciência e a memória. Entretanto, esse filósofo estende a duração ao universo, fazendo o tempo se confundir com a própria vida em si, aquilo denominado de *élan vital*. Nessa perspectiva, o autor considera o homem como parte da evolução do mundo e, portanto, igualmente parte de uma duração maior, de uma consciência que o ultrapassa. Assim, essa duração é a própria vida e, portanto, é um fenômeno universal, não se restringindo apenas ao homem. Bergson se opõe à tese de Einstein ao afirmar a existência de um tempo único e universal, o tempo puro que não passa. Para o filósofo, esse tempo não é o mesmo dos físicos, o qual pode ser mensurado, escandido matematicamente. O tempo

real, ao qual Bergson se refere, é o fluxo contínuo da duração, o qual se conserva indivisível em si mesmo, visto que é eterno. É a própria vida que tece os nossos corpos, é o devir, a matéria em movimento.

No mundo moderno, não cabe mais a concepção de um tempo que passa e de uma eternidade que permanece, conforme formulado pelo platonismo, pois o nosso tempo é caracterizado pelo “triunfo do falso pretendente”, é o mundo dos *simulacros*, nas palavras de Deleuze. Para este filósofo, herdeiro das concepções filosóficas de Bergson, não se pode mais pensar uma forma a priori ou um ser em si, que se conserva intacto e incorruptivelmente fora do tempo. Na verdade, o pensamento deleuziano considera que nada sobrevive fora do tempo, exceto as singularidades que engendram os seres. Nesse sentido, não existem seres eternos, pois todo corpo sucumbe ao tempo. A própria concepção de *eterno* para Deleuze não se refere à imobilidade, mas é o próprio tempo em sua intensidade infinita e que não cessa de ser, portanto não pode ser compreendido enquanto ausência da passagem do tempo, como algo estanque. Esse seria, então, o tempo puro, que engendra os seres continuamente num eterno devir, mas que também os impede de continuarem existindo além dele. Deleuze compartilha, até certo ponto, a concepção de tempo de Bergson e, seus estudos sobre cinema, na verdade, se firmam como uma filosofia do tempo e do movimento em diálogo com algumas obras de arte que utilizam a imagem em movimento. Em outras palavras, Deleuze não partilha da concepção polarizada de tempo, como aquela preconizada por Platão, a qual se estruturava a partir de um tempo que passa e de uma eternidade imóvel. Revertendo o platonismo, o pensamento deleuziano retoma algumas das formulações dos pré-socráticos, para os quais tudo é movimento e flui como um rio, e no qual, como dizia Heráclito, nunca podemos entrar duas vezes, pois, assim como as águas, nós também já seremos outros ao tentar fazê-lo. Nessa concepção não há nada de absoluto, pois tudo se transforma continuamente.

Apesar de nos referirmos à dimensão temporal através de escalas espaciais, escandindo a temporalidade como se fosse uma linha reta formada por infinitos pontos-instantes, tempo e espaço não coincidem. Isso não significa que ele não exista

absolutamente, como não podemos negar que foi a consciência e a habilidade dos primeiros humanos de se organizarem, tanto no tempo quanto no espaço, que possibilitou o desenvolvimento da nossa espécie. Foi a partir da capacidade inventiva frente às intempéries que se criaram maneiras de medir a duração das coisas. Essas postulações nos conduzem à ideia de que não existe uma eternidade na qual tudo já existia *a priori*, mas pelo contrário, tudo o que está no mundo carrega em si a marca do devir, tudo se faz no tempo, no acontecimento da existência, como sugere Deleuze.

Embora saibamos que o tempo físico e matematicamente dividido seja uma quimera, não podemos afirmar simplesmente que ele não exista de alguma maneira. Se por um lado, ele realmente não existe *em si*, como uma forma platônica, é inegável o tempo da existência, aquilo que Bergson denominou de *duração*, a própria essência do ser. As formulações desse filósofo consideram o tempo enquanto o próprio devir, como a sensação que temos do nosso próprio escoamento, a memória de nossos movimentos no mundo. É nesse sentido que podemos vislumbrar uma relação entre o tempo e a matéria em movimento, a própria duração da matéria, a sua existência que se realiza no movimento inerente a ela, no devir. Pois não há nada no mundo que não seja matéria, ainda que em sua conformação mais elementar. Assim, se tudo se faz no devir, no movimento e nada existe fora da matéria, o tempo não existe em si, como um fenômeno virtual. Nesse sentido, durar é o estar no mundo junto com os outros seres, todos imersos na duração do próprio mundo e participando de um todo maior, que nunca se totaliza. Entretanto, o homem, diferentemente dos outros animais, se sente durar, consegue produzir uma direção no caos de percepções, sentimentos e lembranças que o atravessam, criando uma sucessão ao que aparece simultaneamente. Isto seria a nossa consciência daquilo que passou e permanece vivo enquanto imagem nos vastos palácios da memória, como afirma Guyau: “a distinção entre o passado e o presente é de tal modo relativa que qualquer imagem longínqua fornecida pela memória, quando a fixamos com atenção, não tarda a aproximar-se, a aparecer como recente: ela ocupa seu lugar no

presente”.¹¹⁴ Apesar de tempo e espaço não serem categorias prontas, mas algo que se cria enquanto vivemos, no movimento incessante do mundo, o autor nos lembra de que a distinção entre o passado, o presente e o futuro já se encontra imposta pelas nossas línguas de origem indo-europeias, nas quais os verbos determinam claramente essa temporalidade fixa, que as imagens, as lembranças e as sensações pervertem constantemente. Esse entendimento faz do tempo algo indissociável da própria vida e da matéria em movimento. Talvez seja nesse eterno jogo de geração e corrupção material que o eterno retorno nietzschiano possa também ser compreendido. Embora o filósofo não tenha desenvolvido um pensamento claro a esse respeito, pode-se, contudo, afirmar que não se trata absolutamente do retorno do mesmo, pois tudo o que retorna já é em si diferente, mas um eterno ciclo de aparecimento e desaparecimento, como nos esclarece a filósofa Regina Schöpke.

Os indivíduos (como todo e qualquer corpo) têm uma duração fugaz, são meras peças das engrenagens do mundo, combinações singulares que não se repetem, que só existem uma única e derradeira vez e que, por isso, precisam fazer dessa existência uma extraordinária aventura, porque tudo o que fizerem (e também o que não fizerem) ecoará por toda a eternidade. (...) Amar esta existência e afirmá-la incondicionalmente. Querê-la para sempre, como ela é. Eis o sentido mais profundo da redentora ideia do eterno retorno de Nietzsche.¹¹⁵

O retorno, não diz respeito propriamente ao tempo, mas à matéria que se renova incessantemente no devir e assim, nunca permanecemos os mesmos, tampouco as coisas permanecem. É esse o sentido de não poder mergulhar duas vezes no mesmo rio, como fala Heráclito: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”.¹¹⁶ Os antigos gregos, como dissemos anteriormente, tinham intuições temporais distintas das que sobreviveram na nossa cultura. Heráclito, por exemplo, emprega a palavra *êthos* com uma conotação temporal ao postular que: “o extraordinário é o *êthos* do homem”, ou seja, o extraordinário é a morada do homem, ou “o homem habita na proximidade do

¹¹⁴ GUYAU, 2010, p. 79.

¹¹⁵ SCHÖPKE, 2009, p. 352.

¹¹⁶ HERÁCLITO, 2012, p. 141.

extraordinário; o ordinário, que é o homem, convive na sua morada com o extraordinário”.¹¹⁷ A palavra morada refere-se à habitação, ao espaço de permanência de uma pessoa. Nossa cultura perdeu o sentido do tempo enquanto morada, mas resquícios desse entendimento sobrevivem na palavra francesa *demeure*, que significa o endereço de alguém, a sua casa e também designa *demora*, portanto a referência domiciliar é atrelada à demora de uma pessoa no lugar que lhe pertence, em que ela habita. Em italiano, *dimora* tem o mesmo duplo sentido, pois se refere à habitação, ao domicílio de alguém e, ao mesmo tempo, determina uma compreensão temporal, uma permanência. Assim, podemos dizer que habitamos o tempo, já que a demora de nossas vidas é construída com a urdidura extraordinária de memórias e desejos que tramam nossa existência no mundo.

¹¹⁷ AMARAL In: DOCTORS, 2003, p. 26.

7. IMAGEM E SEMELHANÇA

Habitar o tempo não é um privilégio apenas nosso: as imagens também o fazem, assim como povoam o mundo, mas de uma maneira própria, pois elas são suscetíveis às outras temporalidades, das quais nos esquecemos ou são impensadas para os nossos corpos de carne. Por isso, são capazes de se apresentarem intempestivamente pelo *fascínio*, pelo retorno, como as Ninfas, colocando-nos novamente diante do “triunfo do falso pretendente”, do simulacro que irrompe das profundezas do desconhecido, rasga a linearidade cronológica e eis que aparece então uma imagem:



Fig. 15 - Afresco de Vênus, Pompéia, Itália, século I d.C.

Em uma das paredes de Pompeia habita uma Ninfa, uma deusa. Naquele espaço que sempre lhe fora íntimo, ela espera. Essa é sua vida secreta, da qual reconhecemos apenas alguns matizes, alguns poucos traços e todo o resto é completo silêncio. Assim, ela tão somente espera. Mas não sabemos ao certo o que ela espera nem como pôde permanecer impassível diante de tantas catástrofes. O fato é que ela sobreviveu aos caprichos e à usura do tempo. Sabemos, na verdade, pouco mais que seu nome: Vênus

Anadiômena, pois é aquela que emerge e submerge nas águas. Sua existência é também líquida, incerta, no limite do possível onde os elementos se confundem, como o céu e o mar pintados da mesma cor. Nesse oceano sem fim, feito de pigmento e argamassa, surge a imagem de uma jovem mulher, de traços finos, pele clara e de cabelos escuros e ondulados, presos à moda romana. Assim, próxima e distante ao mesmo tempo, e distante em sua proximidade, ela espera e nos olha. Tem os olhos luminosos e insones de quem já viu muito, o nariz reto e bem feito e a boca muito pequena e cerrada. Das orelhas pendem pérolas e sua nudez é adornada com ouro no pescoço, nos pés e nos punhos. Reclinada sobre o braço direito, ela faz de uma concha seu *lectus*, enquanto estende a mão esquerda para segurar a extremidade esvoaçante de um tecido, com o qual o vento desenha a forma ondulante e côncava de uma concha, que por pouco não lhe cobre a cabeça. À esquerda vemos uma figura feminina, também nua, montada sobre o dorso de um golfinho, que parece ser feito da mesma substância das águas, do mesmo azul turquesa do mar, apenas um tom mais escuro. Do outro lado encontra-se o Cupido, entre a concha e o mar. Nessa imagem, a cor não é o lugar da superfície, ela é a substância mesma de que são feitos os corpos, é a própria profundidade do oceano, porque a mesma natureza que existe no interior da imagem existe também em seu exterior.

Sabemos também que essa pintura teve como modelo a imagem desaparecida de uma obra de Apeles. Mas o que vemos não é apenas a imagem de uma imagem que foi consumida pelos carunchos, como nos revela Plínio. Esse afresco, realizado em uma província distante do templo de César, distante dos domínios de Apeles, pode não ter sido executado com a maestria insuperável do ilustre pintor, nem mesmo com a perícia de Marmúrio Ventúrio¹¹⁸, que baralhou de tal forma o original divino e as cópias por ele feitas, que tornou impossível distinguir a fonte, a origem das imagens. Mas algo da pintura inigualável de Apeles ficou preservado nesse afresco de Pompéia. Entretanto, essa

¹¹⁸ Escreve Plutarco que no reinado de Numa, a peste atingiu Roma. Segundo a história, um escudo de bronze caiu do céu e foi parar nas mãos de Numa, o qual acreditou ter sido enviado pelos deuses para salvar a cidade. Numa pediu para que Marmúrio Ventúrio fizesse outros onze escudos do mesmo tipo, tamanho e forma para tornar impossível, a quem quisesse roubá-lo, saber qual o escudo que caíra do céu. Marmúrio conseguiu tal precisão que nem o próprio Numa distinguia o original e as cópias.

herança insólita não pode ser recuperada pela semelhança, pois, na medida em que tentamos evocar a outra Vênus, ela submerge cada vez mais e o que subsiste é a imagem em sua dessemelhança, na diferença radical. Através dessa dupla distância, o que se vê na Casa de Vênus em Pompéia é ao mesmo tempo Afrodite Anadiômena, Pancáspen e ninguém. Nesse movimento ondulante de aparição e desaparecimento, aquela imagem fundada através da perda do original não representa outra coisa senão essa distância, tão longe e sempre próxima, entre a imagem e seu modelo. A obra de Apeles precisou ser destruída pelos vermes e o próprio artista teve que ser surpreendido pela morte para que sua imagem sobrevivesse e atravessasse os séculos enquanto memória e esquecimento, enquanto imagem. Através da semelhança informe, aquela que não procura preservar as aparências, Vênus pôde finalmente aparecer e existir em essência, ocupando a superfície incerta, flutuante, de uma pintura. Sempre na iminência de um desaparecimento que não cessa.

No livro 35 da *História Natural*, Plínio nos revela que a Vênus surgindo do mar feita por Apeles e consagrada pelo divino Augusto no templo de César foi danificada na parte de baixo e:

Não se conseguiu encontrar quem pudesse refazê-la, o que, contudo, resultou em maior glória para o artista. Com o tempo o quadro se deteriorou por causa do caruncho, e Nero, durante seu principado, o substituiu por outro, obra de Doroteu. Apeles começara uma outra Vênus, em Cós, contando superar a célebre predecessora. Invejou-o a morte, estando a tela apenas parcialmente acabada, e não se encontrou quem desse continuidade ao trabalho seguindo o esboço já delineado.¹¹⁹

Há quem diga que naquela pintura Afrodite deixara de ser representada e estava, mais do que nunca, presente na espessura daquela madeira. No refluxo de tinta branca, preparada com ovos e sêmen de algum animal, emerge da espuma (*aphros*) o corpo de Afrodite, feito de sangue e do esperma de Urano, cujo pênis fora mutilado por *Khronos*, e lançado no Oceano. É no sentido extremo de uma presença em essência que Afrodite Anadiômena nasce na pintura de Apeles, cujo arrebatamento advém da simplicidade de

¹¹⁹ PLÍNIO, In: LICHTENSTEIN, 2004, p. 81.

uma “matéria em ato”, como nos fala Didi-Huberman, pois a pintura é “feita de água (um mar em potência), de pigmentos terrosos (uma orla em potência) e de aglutinantes orgânicos (corpos em potência)”.¹²⁰ Assim, Afrodite existe na imagem com sua substância mesma e anadiômena, porque eclode da espuma, dissolve-se nas profundezas, desliza sobre as ondas, sobre a areia e a superfície pictórica. Mas nem todos compreenderam essa semelhança absoluta, tampouco a contradição das imagens, posto que uma figura seja também outra coisa além daquilo que ela representa. O imperador Nero, vendo a pintura deteriorada, ordenou “que se fizesse uma cópia do quadro, e que o jogasse no fogo em seguida, como uma peste. A partir de então, a própria cópia desapareceu completamente”.¹²¹

Junto com a pintura carcomida desapareceu também o corpo de Afrodite, pois “as figuras representam e se representam na contradição, elas sabem representar o ser e seu outro ao mesmo tempo, representar o ser com seu não ser”.¹²² O reino da imagem prescinde da separação inerente às coisas identificáveis e na superfície plana da pintura os opostos se tocam e dividem a mesma matéria. Assim, se contornarmos com o olhar os membros de Afrodite, percebemos que eles rapidamente se espalham pelas águas encrespadas do oceano, tornam-se espuma, concha e véu até desenharem a orla, a terra e o indefinido que sobrepõe o céu e o mar. Na imagem, o longe e o perto são equivalentes. Frente a esse entrelaçamento resta o seu *fascínio*, que subsiste a tudo na condição de desaparecido e persiste no vazio e na distância que suprime o mundo.

Talvez o fato de pensarmos a imagem a partir de suas ambiguidades seja algo próprio do nosso tempo, pois como constata Foucault, “estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso”.¹²³ Assim, ele sugere que essas contradições configuram uma nova relação em rede, na qual os pontos se entrecruzam e se multiplicam na trama fatal de espaço e tempo que suplanta a linearidade moderna. Pensar as coisas – inclusive as imagens – inseridas em

¹²⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 118.

¹²¹ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114.

¹²² DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 117.

¹²³ FOUCAULT, 2009, p. 411.

um sistema dinâmico, no qual o movimento e as relações por vezes opostas entre elas as faz aparecer como uma espécie de constelação, não significa negar o tempo e a história, mas instaura uma maneira diversa de abordá-los.

No período entre o século XII e o século XVIII, que foi por excelência a idade da representação, a imagem, segundo Foucault, era entendida enquanto “a possibilidade de ver o que se poderá dizer, mas que não se poderia dizer depois, nem ver à distância, se as coisas e as palavras, distintas umas das outras, não se comunicassem, desde o início, numa representação”.¹²⁴ A partir da identificação desse sistema de pensamento, o autor propõe a narrativa de seu processo de desmontagem durante a idade moderna, quando a história deixa de abarcar as grandes temporalidades e as similitudes hierarquizadas em função de determinados “quadros” e de contextos específicos. Daí a elaboração do conceito de *heterotopia* para designar um campo operatório no qual:

A desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do *heteróclito*; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo da etimologia: as coisas aí são “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras, um *lugar comum*.¹²⁵

O que esse conceito evidencia é a decisiva imbricação entre o tempo e o espaço enquanto possibilidade de uma leitura crítica da história, visto que as *heterotopias* constituem espaços de crise, de desvio e são incompatíveis com a normatividade das temporalidades homogêneas. Elas perturbam a ordenação concreta do espaço, visto que “têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada”.¹²⁶ Podemos citar como exemplo de lugares que vigoram como “contra posicionamento” no espaço onde habitamos: os jardins, os cemitérios, os asilos, os bordéis, as prisões o cinema, o espelho, o museu, a biblioteca, as feiras populares e o barco.

¹²⁴ FOUCAULT, 2000, p. 178.

¹²⁵ FOUCAULT, 2000, p. 12-13.

¹²⁶ FOUCAULT, 2009, p. 420.

A contradição é característica desses espaços de exceção, pois justapõem sobre um lugar real vários espaços incompatíveis. Ao contrário das utopias que “consolam”, as *heterotopias* inquietam, pois “minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’”.¹²⁷ E, como bem observa Foucault, não apenas a sintaxe das frases, mas também a que mantém em relação as palavras e as coisas. Da mesma forma, ela instaura uma ruptura no regime tradicional do tempo, constituindo assim, por pura simetria, o que o autor denomina de *heterocronias*. Nelas, o tempo se dissipa ou pode se acumular infinitamente, como nos museus e nas bibliotecas, cujo propósito consiste na ideia de abrigar todos as épocas sob um mesmo lugar.

O espaço do museu desempenha certamente grande papel na forma como vemos as imagens, de como as confrontamos umas com as outras e, portanto, de como criamos novas relações entre elas ao transitar pelas galerias e, conseqüentemente, pelo tempo e pela história. Nesse arquivo geral, todas as épocas, todos os gostos, se veem abrigados e nele, a imagem sempre provoca uma nova metamorfose ao tencionar as fronteiras estabelecidas. Diante dos objetos ali expostos o conhecimento histórico e a ficção se sobrepõem de modo inseparável. Basta ver, por exemplo, que apesar de todo o conhecimento que temos sobre a arte antiga, as estátuas brancas nos enganam hoje, mas seriam ainda mais falsas se não considerássemos a verdade do tempo que lhes apagou as cores e se lhes restituíssemos o colorido que falta. O mesmo podemos falar sobre as mutilações, os cortes e os acréscimos a determinadas obras, que hoje seriam inimagináveis de outra forma. Nossa relação com os objetos é sempre mutável, sobretudo na era do simulacro, em que a reprodução técnica transformou completamente a maneira como conhecemos e convivemos com as obras de arte: seja ampliando ou reduzindo suas dimensões, transformando-as em souvenirs ou multiplicando-as nas mais diversas estampas. Todas essas transformações que o tempo, a história, o espaço do museu e

¹²⁷ FOUCAULT, 2000, p. 13.

mesmo a reprodução técnica operam na imagem, parecem reiterar a ficcionalidade da arte.¹²⁸

No emaranhado de temporalidades que constitui o espaço museológico há imagens que nos saltam aos olhos e reconhecemos algumas que trazemos na memória por tê-las visto, mas com outras cores, prensadas entre as páginas de alguns livros – onde o destino de tudo é a imagem – outras, entretanto se abrem com um encanto inteiramente novo. O mais interessante é que elas imprimem nas superfícies que ocupam vestígios de tempos diversos que ali, lado a lado, corporificam uma duração única, um tempo latejante, suspenso, sem passado nem presente. Na singularidade desse lugar, nossa existência adquire uma duração oculta que nos ultrapassa e nos torna seres imemoriais se reunirmos em nós os instantes condensados nas imagens abrigadas por aquele espaço.

O percurso pelas salas e galerias nos conduz a um lugar longínquo no interior do museu quando então aparece uma imagem, que irrompe na parede com a crueza de um branco esqueleto primordial como se surgisse do fundo da terra, do fundo do tempo, existindo no limite tênue do desaparecimento. Ver exige um esforço sobre-humano, porque a trama de espaço e tempo que é a própria imagem se apresenta por inteiro na distância que torna possível o ato mesmo de ver. Assim aparece o Branco sobre Branco no arrebatamento silencioso e dilacerante de seu apagamento, mas cuja superfície pictórica manteve preservada, nos vestígios do pincel, os indícios de uma ancestralidade latente. Podemos então destacar um quadrado do outro conforme a luz nos deixa perceber a direção dos gestos e o amarelecido dos anos. Sabemos que tudo é a imagem: a forma regular, a fatura plana de tinta seca, a matéria fibrosa que entrelaça e sustenta tudo, o limite geométrico que dá presença corpórea àquela obra. Ela então se abre e nos revela em seu interior, na sua superfície, a urdidura invisível do tempo que tece movimentos extintos, preservados feito fósseis nos rastros do pincel, nas texturas que desenharam uma forma pura, no excesso de apagamento que se afirma num relevo improvável, no branco,

¹²⁸ Cf. BLANCHOT, 2010, p. 35-63.

do qual finalmente emerge a imagem em sua semelhança extrema, não naquela das aparências.

A sensação provocada por esse olhar é a de uma queda muito lenta no desconhecido, como na legenda que, da remota Antiguidade, nos chega numa espécie de flutuação um quadro desaparecido de Apeles, cuja imagem vigora fantasticamente como sendo de uma superfície branca cruzada por linhas finíssimas, uma sobre a outra, para selar a maestria de dois pintores. É essa imagem que aparece agora evocada pelo mesmo vazio do Branco sobre Branco. Logo, essa lembrança dá lugar a outra, também ela uma pintura. Uma marinha invisível, feita com a água do mar lançada sobre a tela, que ainda branca e virgem de tintas, guarda entre as tramas do tecido a matéria fluída das ondas, feitas de sal e espuma. A imagem-gesto é a encarnação daquilo mesmo que apresenta: o branco, o mar, o apagamento.

As imagens, assim como os fantasmas, aparecem de improviso do fundo do esquecimento para nos lembrar da intrincada relação que possuem com o tempo, pois são capazes de sobreviver mesmo quando não resta mais nada. Pelo menos é isso que podemos supor diante das marinhas pintadas com a própria água do mar e que preservam na brancura da tela o mistério profundo da substância que elas contêm. Apesar da invisibilidade da imagem, esse trabalho pode ser associado a uma longa tradição da pintura ocidental. O próprio título: *Essa indescritível sensação marinha*, faz referência explícita ao subgênero da pintura de paisagem difundido, sobretudo, a partir do século XVII. De Jan van Goyen à Tacita Dean, fomos expostos ao excesso de imagens marítimas e as vimos de incontáveis maneiras. É a partir dessa constatação que o trabalho de Casari se torna possível, e a sua perspicácia advém da capacidade de dialogar com o nosso passado histórico e cultural. O artista pôde apostar na memória coletiva para recuperar, através do gesto de jogar água do mar sobre o suporte pictórico, uma imagem ausente. As telas em branco ultrapassam os limites do visível graças à capacidade da imagem de fazer aparecer algo mesmo quando tudo desapareceu. O mar não é visto nessas grandes telas, mas seguramente ele está preservado nas tramas do linho como traço de uma coreografia precisa, capaz de tornar presente um oceano inteiro.

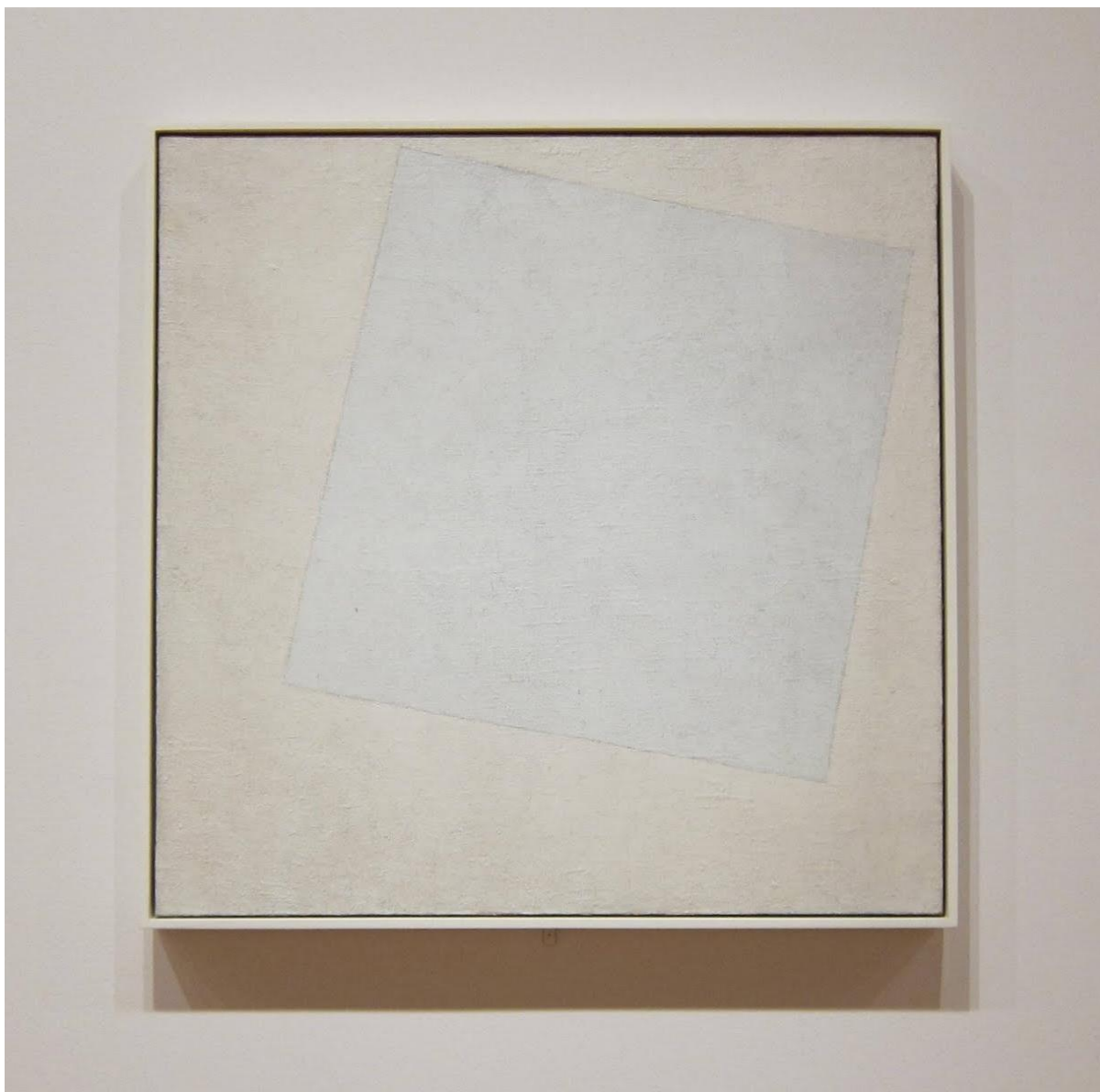


Fig. 16 - Kazimir Malevich. *Composição Suprematista: Branco sobre Branco*. Óleo s/ tela, 79.4 x 79.4 cm, 1918.



Fig. 16 - Alberto Casari (PPPP). *Esa Indescribable Sensación Marina!* Sete telas e água do mar, 1997-2008.

A matéria dessas pinturas é a água salgada, mas também o tempo, cuja presença se torna notória e fundamental para traduzir a imagem em sua essência fantasmática. A tradição histórica e cultural que nos educou na leitura das imagens – criando paradigmas para ver e representar o mundo – faz com que exista um mar onde houve uma vez água e espuma, pois o vemos através dos olhos da memória. A retórica desse trabalho consiste em deixar o tempo exposto na tessitura da tela como uma imagem ausente.

O artista se serve das ambiguidades da imagem e de seu o estranho poder de nos seduzir e assombrar simultaneamente, lançando no presente um acontecimento do passado. Consciente disso, um célebre coreógrafo italiano do século XV escreveu em seu tratado que entre os elementos fundamentais da arte da dança estão a memória e aquilo que ele denominou de *fantasmata*.¹²⁹ Sendo que este se refere a uma pausa repentina do movimento para concentrar, nesse breve instante, a memória de toda a série coreografada. Ele conclui suas considerações afirmando que a essência da dança é o tempo. Talvez possamos dizer o mesmo sobre a imagem, pois no esforço de tentar vislumbrar a sua intersecção decisiva com o tempo, é a própria complexidade das sobrevivências, ou melhor, da vida das imagens, que se delinea. Afinal, como constata Didi-Huberman,¹³⁰ é o próprio fantasma do tempo que intempestivamente se mostra no movimento sobrevivente da imagem e em suas aberturas dilacerantes.

Se o tempo deixa suas marcas no espaço, assim como se revela nas imagens, talvez possamos vislumbrar uma relação entre ambos a partir do que Foucault considera como a *heterotopia* por excelência: o barco, visto que é um espaço atravessado por inúmeras camadas de significação, capaz de cruzar os mares, de desbravar o desconhecido. Sua natureza é o movimento fluido. Seu lugar é a errância, o ir e vir entre o perto e o longínquo, mas sempre no limiar, porque no mar, que é o espaço da descontinuidade, da distância e da incerteza, os limites são indefiníveis, perto do além. Talvez por isso a fluidez das águas obceque tanto a imaginação humana, que a identifica com a fonte de um saber soberano, híbrido e metamórfico. Habitar o mar, como habitar o tempo, significa

¹²⁹ Cf. AGAMBEM, 2012, p. 12.

¹³⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013 b.

estar sempre entre dois lugares e nunca em um ou em outro. Pressupõe ainda um movimento intermitente, ditado pelos fluxos das águas e pelas ondas, no qual cada deslocamento abre a possibilidade de um risco e também de um *fascínio*, já que as águas são a *dimora* das Ninfas, das sereias e do desconhecido. Para cruzar esse espaço movediço é necessário, como diz Foucault, um barco: “a maior reserva de imaginação”:

Se imaginarmos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel a bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins, você compreenderá porque o barco foi para a nossa civilização, do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disto que falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos, os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura, e a polícia, os corsários.¹³¹

Para atravessar o mar, assim como para navegar nas imagens, é preciso de imaginação. A noção de *heterotopia* talvez sirva como metáfora para pensar a imagem em sua relação mútua com o espaço e o tempo, relação esta, que só pode ser apreendida através da oscilação constante, do duplo sentido que caracteriza os movimentos dialéticos e simultâneos entre próximo e distante. Nesses deslocamentos, a imagem fricciona o tempo, fazendo com que diversos fragmentos do passado apareçam intempestivamente no presente. Uma dessas irrupções é sem dúvida o saber proveniente da posse, o qual Calasso recupera da antiga tradição grega e cuja manifestação se dá pela figura da Ninfa.

Trata-se, portanto, de uma forma maleável de conhecimento, mais afeito às sombras e aos desbotamentos da imagem, como um gaio saber visual manifesto na ausência de tempo, pois “o que é novo nada renova; o que é presente é inatual; o que está presente não apresenta nada, representa-se, pertence desde já e desde sempre ao retorno”.¹³² No sem presente da imagem, a Ninfa, criatura das águas, encarna para Warburg a sobrevivência de um “gesto vivo”, cuja reverberação ficou preservada por

¹³¹ FOUCAULT, 2009, p. 421-422.

¹³² BLANCHOT, 2011 a, p. 22.

séculos em camadas sutis de pigmento e tempo. Da mesma forma, para Blanchot, as sereias personificam o chamamento incontestável da obra, que atrai o ser para a fonte de seu próprio desaparecimento. O que resta, em ambos os casos, é a imagem em sua flutuante presença.

Através dos barcos conhecemos os seres que encantaram a imaginação humana, mas não os conhecemos em presença viva, apenas em imagem. Nossa maior reserva de imaginação, segundo Foucault, não é algo sedimentado, fixo, mas pelo contrário, é justamente o instável, aquilo que se desloca em busca do novo e do desconhecido com o mesmo ruflar errático do voo das mariposas. É nessa condição de navegantes, propensos ao risco, que também nós devemos aliviar as velas ao sentir que as Ninfas sopram como um vento e permanecer náufragos, à mercê das ondas no vasto oceano da imagem, atentos a qualquer aparição, a qualquer desaparecimento.

Contam-nos, as antigas histórias, que os marinheiros eram seduzidos por um cantar melodioso, incompleto, entoadado por seres fantásticos, algo entre o humano e sua dessemelhança. Esses seres, as sereias, tinham uma voz que não satisfazia e, por essa razão, elas atraíam os homens do mar às profundezas insondáveis. Aqueles marinheiros que, embora acostumados à lonjura incerta do horizonte, sempre no além, desejavam loucamente alcançar a fonte e a origem de todo canto. O que eles desconheciam, porém, é que na vastidão onde mergulhavam, o próprio cantar desaparecia. Também não sabiam que aceitar o convite às profundezas, onde tudo submerge, implica em um acordo íntimo e irrevogável, que deve ser pago com a própria vida.

Entretanto, há aqueles que tentaram trapacear e quiseram ser seduzidos à distância, salvos de sucumbirem aos encantos mortais de tal paixão. Para resistir ao fascínio, algo que fixe e acomode, como pressupôs Ulisses ao tapar os ouvidos da tripulação com cera e se fazer amarrar ao mastro, confiando plenamente no punhado de cera e no molho de correntes. Kafka nos conta que foi assim, “com alegria inocente”, que Ulisses foi ao encontro das sereias levando seus poucos recursos. O que ele não sabia, porém, é que as “sereias têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio”. E, no tempo desse encontro, as sereias vendo a felicidade no rosto do homem amarrado, “-

que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes -” permaneceram em silêncio.

Ulisses, no entanto – se é que se pode exprimir assim – não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semiabertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta. Mas elas – mais belas do que nunca – esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses.¹³³

Na versão de Kafka, Ulisses foi incapaz de ouvir o silêncio das sereias, talvez porque tenha confiado demasiadamente em seu olhar preso à distância, fixado na respiração funda e nas bocas semiabertas das sereias que se contorciam, ele acreditou plenamente nas árias inaudíveis. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar. As sereias, bem como seu cantar e o silêncio, desapareceram no vasto oceano. Entretanto, o que resta de tudo é sempre a imagem, que uma vez distanciada e ausente, é passível de retornar de seu próprio apagamento, fundando assim um outro tempo, não mais o presente tampouco o passado, mas o “tempo da ausência de tempo”; aquele próprio do imaginário, experimentado como *exterior*.

Se as sereias realmente entoaram um canto inumano, como nos conta Ulisses, ou se apenas permaneceram em silêncio, como revela Kafka, o que ressurgue nas duas versões é sempre uma imagem-fascínio, fugidia, incompleta, que retorna das profundezas do esquecimento como um fantasma que desliza pelo branco entre as palavras deixadas por Ulisses e Kafka. O cântico ou o silêncio das sereias revelam no homem sua própria inumanidade, a incompletude que se traduz em atração fatal. Esse acordo tácito entre marinheiros e sereias é equivalente àquele que se estabelece entre o artista e a obra, pois é

¹³³ KAFKA, 1989, p. 51-2.

reservado aos homens que aceitam o convite malévol das sereias e da obra, um mergulho sem volta no vasto abismo de silêncio e apagamento.

Ao se amarrar ao mastro, Ulisses trapaceia e vive um “quase” de experiência, sem nunca tê-la completado efetivamente. Entretanto, se ele venceu o encantamento das sereias ao permanecer atado ao lugar seguro, submergiu definitivamente onde não desejava cair, pois, como nos revela Blanchot, as sereias, “escondidas no seio da Odisseia, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz que é a da narrativa”.¹³⁴

Essa outra navegação, na qual Ulisses sucumbiu, salvou-o também da morte, inscrevendo-o em um outro tempo, sempre suspenso, pois no intermédio que separa o real do narrado opera-se uma metamorfose. O canto real das sereias imediatamente se torna *imaginário*, enigmático, inscrito na distância que a partir de então o designa também como um espaço a ser percorrido, ainda que esse percurso seja de outra natureza. A ambiguidade da imagem, como aquela que logrou Ulisses, decorre da distância e do tempo que aqui se introduz, “e que permite dizer e experimentar que a imagem fascinante da experiência está, em certo momento, presente, ao passo que essa experiência não pertence a nenhum presente, e até destrói o presente em que parece introduzir-se”.¹³⁵

Há nesse jogo de ambiguidades, um transtorno absoluto das relações usuais do tempo. Pela condição própria da narrativa, as palavras sussurram *uma voz vinda de outro lugar*, do vazio que engole qualquer compromisso com a verdade, com o Mesmo e afirmam uma temporalidade particular, inerente ao *imaginário* e recorrente em toda criação artística. No presente em suspensão da narrativa, se entrecruzam o porvir e o sempre passado, criando a trama de simultaneidade imaginária que constitui o tempo na arte. Afinal, a “função poética” da literatura, como nos recorda Bachelard, “é dar uma nova forma ao mundo que só existe poeticamente quando é incessantemente

¹³⁴ BLANCHOT, 2005, p. 6.

¹³⁵ BLANCHOT, 2005, p. 12.

reimaginado”.¹³⁶ Incessante também é a deriva da imagem *de semelhança a semelhança*, que faz tudo sucumbir na profundidade da origem incerta, para que nasça das espumas nada mais do que a própria imagem. Sendo da ordem do *imaginário*, a imagem pertence a um presente sempre ausente, e por isso mesmo, ela é sempre passível de um retorno, de um *fascínio*, de uma aparição, como aquela das Ninfas ou das sereias diante de Ulisses ou até mesmo da Vênus Anadiômena, que em um fluxo surge e imerge na mancha informe de espuma.

¹³⁶ BACHELARD, 2013, p. 61.

8. DESAPARECIMENTO NO MAR

Aí está ele, o mar, o mais ininteligível das existências não humanas.

Clarice Lispector. *A descoberta do mundo*

Era uma vez, em outro tempo, a história de um homem que navegou para além do horizonte, rumo ao desaparecimento. Donald Crowhurst, ao contrário de Ulisses, não se amarrou ao mastro de seu trimarã, mas criou ele mesmo, seu próprio canto das sereias e, enredado em uma narrativa sem fim e sem retorno, transformou sua vida na orla exígua de uma imagem.

No verão de 1968, o jornal inglês *Sunday Times* promoveu uma competição marítima, que premiaria o primeiro homem a circunavegar, sozinho e sem escalas, o globo terrestre. Cada participante poderia escolher o lugar de partida e zarpar entre 1 de junho e 31 de outubro daquele ano, concorrendo a dois prêmios: um para o primeiro a completar a odisseia e outro, para quem fizesse a viagem mais rápida. Entre os oito navegadores profissionais, inscreveu-se também um velejador amador e desconhecido. Desse navegante solitário, sabemos apenas que era casado, pai de quatro filhos e que enfrentava uma crise em seu pequeno negócio, estabelecido em Teignmouth, uma pequena cidade costeira junto às falésias de Devon, no sul da Inglaterra.

A jornada de ilusão, na qual Crowhurst embarcou, foi o ponto de partida para outra viagem, mas em outras águas e em outro tempo, pois se realiza no *imaginário*. A partir da história desse aventureiro inglês, a artista Tacita Dean elabora uma série de trabalhos relacionados “ao mais ininteligível das existências não humanas”, o mar e às viagens épicas, como em *Teignmouth Electron* e *Disappearance at the sea*.¹³⁷ Como no jogo de espelhos de um caleidoscópio, fotografia, filme e escrita se atravessam, criando novas imagens fractais da saga daquele homem que naufragou em sua própria narrativa. Dessa história quase esquecida, surge a imagem pela potência do *fascínio*, que é próprio da

¹³⁷ *Teignmouth Electron*, 1999 Fotografia colorida, 68 x 89 cm e filme em 16 mm, colorido, anamórfico, som óptico, 7 mim, 2000 | *Disappearance at the sea*, 1996. Filme em 16 mm, colorido, anamórfico, som óptico, 14 mim.

ausência. Dean, enquanto procurava naquela cidadezinha provinciana um cartão-postal comemorativo do evento, nos relata a história desse destemido velejador, cuja vaga experiência não era o bastante para dissuadi-lo de se lançar ao mar em um barco inadequado e sem saber o que enfrentaria.

Durante os meses que antecederam à sua partida, Crowhurst tornou-se o orgulho de Teignmouth, tanto que foi graças à Comissão de Relações Públicas que ele conseguiu financiar a construção de seu trimarã, o qual foi batizado com o nome de *Teignmouth Electron* em homenagem à cidade. Mas o frenesi em torno dele foi aos poucos se convertendo em um fardo angustiante, na medida em que o dia de sua partida se aproximava. Em meio aos festejos e comemorações, Crowhurst deve ter percebido o quanto estava embrenhado na armadilha de suas próprias bravatas e do ardor cívico daquela gente.¹³⁸

Na tarde de 31 de outubro, Crowhurst partiu levando consigo filmes de 16 mm, fitas para gravações e diários de bordo. Havia apostado tudo naquela aventura capaz de lhe dar notoriedade, salvar seu negócio e projetar o futuro da família, portanto, desistir não era uma opção. Atravessou meio Atlântico até perceber que não tinha condições de durar sequer um dia nos vendavais da latitude 40, entre os paralelos 40° S e 50° S – conhecidos pelos navegantes como *The Roaring Forties* [Os Quarenta Rugidores] – quanto mais dar a volta ao mundo. Entretanto, na impossibilidade de dar *a volta ao mundo em oitenta dias*, Crowhurst inventa também uma forma de dar *a volta ao dia em oitenta mundos*. Para essa *ode marítima*, ele escolhe outro mar: o da ficção, da narrativa. Um mar mais sereno, talvez tenha pensado, porém igualmente sedutor e traiçoeiro. O *imaginário* é o lugar onde nada acontece de verdade, confiante nisso Crowhurst forja sua viagem pela escrita. De um lugar recôndito no Atlântico Sul, por onde ele ficou navegando, estimava matematicamente a posição em que deveria estar, caso tivesse mantido o curso previsto na competição, e registrava aquela informação falsa em seus diários de bordo, criando

¹³⁸Cf. DEAN, 2013, p. 30.

uma viagem imaginária a lugares desconhecidos. Para não dar pistas de sua verdadeira localização, tomou o cuidado de cortar o sinal de rádio e de evitar as rotas dos navios.

Através da narrativa, ele singrava os mares avançando bravamente pelas intempéries e pelas tormentas que ameaçavam seu frágil trimarã. Navegava na ficção, inventando laboriosamente as coordenadas falsas, as descrições atmosféricas detalhadas e alguns pormenores anedóticos, que, como em toda boa narrativa, oferece um precioso manto de credibilidade. Depois de um tempo, os registros lançados em seus diários de bordo eram cada vez mais insólitos, incluindo especulações a respeito das teorias de Einstein sobre a relatividade e seu discurso pessoal com Deus e com o universo.

Enquanto Crowhurst se debatia contra as ondas do *imaginário*, o mundo acreditava que o inexperiente velejador avançava prodigiosamente sobre as águas e, devido ao silêncio do rádio, o assessor de imprensa em Teignmouth exagerava o progresso dele pelos mares, criando uma dupla narrativa fantástica.

Quando em junho de 1969, as coordenadas de sua viagem ficcional coincidiram com sua posição real no Atlântico, ele pôde reestabelecer contato com a estação de Portishead, quando oficialmente descobriu que liderava a competição. Haveria uma equipe de reportagem enviada pela BBC à sua espera nas proximidades da costa britânica. A Inglaterra o esperava, como em Ítaca haviam esperado pelo seu herói. Porém, Crowhurst estava inteiramente absorvido pela narrativa que criara, não sabia mais onde se encontrava exatamente e tinha perdido por completo a noção do tempo. Os marinheiros, como se sabe, são observadores do tempo, mas há entre eles um problema recorrente, denominado “loucura de tempo”. Esse transtorno acontece quando não se sabe exatamente que horas são e, conseqüentemente, não se pode determinar a posição no mar, pois a longitude só pode ser deduzida calculando a diferença entre o horário local e o marco zero, *Greenwich*. Para obterem essa informação precisa os navegantes utilizavam o cronômetro de navegação e faziam do ato de dar corda a este instrumento, o ritual mais importante do dia. O atraso de apenas alguns minutos poderia resultar em um desvio de centenas de milhas para fora da rota traçada.



Fig. 18 - Tacita Dean. *Berwick Lighthouse*. Impressão de sublimação. 26 x 20,9 cm. 1996.

Essa distorção na percepção temporal desorientou Crowhurst na imensa massa inconstante de águas encrespadas do oceano, ele escreve em seu diário: “o relógio de Deus não é o mesmo que o nosso. Ele tem uma quantidade infinita do ‘nosso’ tempo”.¹³⁹ Esmagado pela enormidade da ficção que criara, entrega-se à escrita e ao delírio até que sucumbe aos encantos de uma *voz vinda de outro lugar*, vinda das profundezas do oceano, deixando as últimas palavras: “Acabou – Acabou. É a misericórdia”.¹⁴⁰ Ao encontro desse canto, ele submerge na calmaria do mar dos Sargaços, apenas a algumas centenas de milhas da costa inglesa, levando consigo o cronômetro de navegação.

Quando localizaram o trimarã no Atlântico, acreditaram em acidente e sua mulher ainda tecia esperança. Entretanto, o exame dos diários de bordo revelou a agonia daquela navegação “feliz, infeliz, que é a da narrativa”, na qual Crowhurst destemidamente embarcou. Suas anotações foram publicadas em folhetim pelos jornais britânicos, e assim, o atraiu irremediavelmente para as profundezas de um outro mar, não mais de águas crispadas, mas o da escrita.

Se o navegador trapaceou, entretanto, não foi com ceras nem correntes para gozar “aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da *Ilíada*”.¹⁴¹ A trapaça de Crowhurst não lhe salvou a vida, nem o livrou do encantamento fatal daquela *outra* navegação, pelo contrário, inscreveu-o no movimento sem volta em direção ao canto de sua própria ficção. Direção essa, que desenraizada, está aquém ou além de qualquer centro e tem no desaparecimento a sua única possibilidade. Ele precisou sucumbir nas águas para que sua narrativa pudesse finalmente emergir anadiômena, tremulante como a crista das ondas. Sua obra consistiu em “fazer do tempo humano um jogo e, do jogo, uma ocupação livre, destituída de todo interesse imediato e de toda utilidade, essencialmente superficial e capaz, por esse movimento de superfície, de absorver, entretanto, todo o ser”,¹⁴² narrando-se a si mesma. Porque a narrativa – e em sentido ampliado a imagem – não é o

¹³⁹ CROWHURST, *apud* DEAN, 2013, p. 40.

¹⁴⁰ CROWHURST, *apud* DEAN, 2013, p. 40.

¹⁴¹ BLANCHOT, 2005, p. 5.

¹⁴² BLANCHOT, 2005, p. 7.

relato de um acontecimento, mas o próprio acontecimento, já que a ação que ela presentifica é, segundo Blanchot, a da metamorfose. Podemos pensá-la então como o desejo de dar a palavra ao tempo, pois se é o tempo cotidiano o que faz avançar o romance. A narrativa em si, se desdobra em *outro* tempo, naquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário, como nos diria Blanchot. Nesse encontro reside toda ambiguidade da imagem, que vem, portanto, da ambiguidade do tempo. É ela que possibilita a fascinante experiência de algo que está presente enquanto imagem, embora essa experiência não pertença a nenhum presente, e até mesmo destrua o presente no qual se insere. Assim, se desdobra o tempo na imagem, ao fazer do acontecimento memória e da memória, imagem, a partir da montagem.

O que Crowhurst nos conta através de seus diários e aquilo que Tacita Dean nos apresenta em imagens é, duplamente, a abertura de um movimento infinito em direção ao encontro do acontecimento que toca o presente e anuncia um conto ainda por vir. Entretanto, este encontro inapreensível não pode ser tornado presente, pois está sempre afastado do tempo e do espaço nos quais se afirma e com relação ao real do qual a narrativa tenta se aproximar, Blanchot escreve:

Esse acontecimento transtorna as relações do tempo, porém afirma o tempo, um modo particular de realização do tempo, tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar, as diferentes estases temporais.¹⁴³

Na odisseia de Donald Crowhurst contemplamos a aparição da imagem em sua inapreensível presença e nos deparamos com o “tempo da ausência de tempo”, como propõe Blanchot. Talvez tenha sido a radicalidade dessa narrativa que seduziu Tacita Dean à realização de *Desaparecimento no mar* e *Teignmouth Electron*. O trabalho da artista é marcado por um olhar atento e absorto sobre objetos e acontecimentos aparentemente simples, mas cuja efemeridade os torna intangíveis e preciosos. Interessa-lhe registrar

¹⁴³ BLANCHOT, 2005, p. 13.

pessoas, histórias e lugares antes que se apaguem definitivamente da memória. Sua prática artística consiste em um elaborado processo de observação, a partir do qual, os objetos de seu interesse são deslocados de seus contornos familiares, para que, pacientemente, emergam como imagem. A obra de Dean se ocupa, precisamente, do limiar entre acontecimento e narração, do encontro entre o acontecimento e a sua imagem. O que resulta desse trabalho intenso e silencioso é um presente em suspensão, no qual nada parece ocorrer.

Entretanto, suas imagens não são nada simples. Elas estabelecem uma complexa rede de conexões incomuns a partir de um processo associativo entre coincidência e contingência, que criam novos estratos de significado. Nesse processo de construção da imagem, o acaso sempre se manifesta como um instante decisivo, irrompendo como *Kairós* na linearidade cronológica. Mas para que esse acontecimento se torne parte da obra é preciso estar aberto a ele, como nos revela a artista: “a ideia do acaso sempre me interessou, mas acho que é algo que depende mais da facilidade para notar – de estar em um estado de graça – do que de qualquer outra coisa”.¹⁴⁴

Em seu processo de trabalho, Tacita Dean parte da montagem, como método e prática de pensamento e de criação da imagem. Sua paixão por pesquisar e por coletar materiais variados se revela no intrincado jogo que entrelaça diversos lugares, objetos e histórias na ampla constelação de suas narrativas. Todo processo de montagem pressupõe antes a desmontagem, ou seja, retirar determinado objeto ou imagem de seu contexto usual e fraturar-lhe o sentido, para que se abra ao diálogo com outros objetos e imagens. Nesses desdobramentos em diferentes direções, revelam-se as ambiguidades da imagem, sua condição intermitente, que impossibilita a fixação de um único significado, enquanto faz surgirem infinitos outros, adiando sempre qualquer conclusão.

Se a montagem constitui seu método de trabalho, os meios pelos quais ela o emprega são bastante variados, incluindo desenho, fotografia, impressões, livros de artista, instalações sonoras, escritos e *objets trouvés*. Entretanto, o filme de celulóse em 16

¹⁴⁴ DEAN, *apud* WARNER. In: ROYOUX, 2006, p. 13.

milímetros tem um papel de destaque na obra da artista, técnica que ela considera preciosa “tanto pelo imediatismo físico e artesanal quanto por permitir registrar momentos aleatórios e fixar o efêmero”.¹⁴⁵ Além disso, devemos considerar também o fato de que esse meio demanda um estado de latência, uma espera que engendra a própria imagem na materialidade por meio da qual ela se revela.

A preocupação com o tempo perpassa toda a sua obra, revelando-se através da imagem, o entrecruzamento de passado e futuro no presente suspenso da narrativa, cuja estrutura discreta e condensada confere um ritmo próprio ao fluxo temporal de aparições e repetições da imagem. Suas tomadas longas com a câmera fixa intensificam o esgarçamento do tempo pela imagem, conferindo um ritmo lento e prolongado às cenas filmadas. “Essa duração estendida da tomada, por sua vez, é ecoada e expandida pela reação do espectador à experiência temporal, tal como estruturada por sua própria subjetividade”.¹⁴⁶ Além disso, a projeção em *loop* inscreve o presente sem fim na circularidade que rompe definitivamente com a progressão linear do tempo cronológico.

Nos trabalhos de Dean, as narrativas não são apenas imagéticas, mas também escritas. Em paralelo aos filmes, a artista escreve textos que funcionam como uma história adjacente, lado a lado com o filme, criando atravessamentos múltiplos, sem, contudo, se tornarem descritivos. Esses textos apontam detalhes de seu processo de criação, suas impressões pessoais – coisas que não são ditas no filme – criando um sistema aberto de correspondências. Palavra e imagem se entrecruzam mutuamente e adensam o complexo fluxo de sua obra. A escrita avança por diferentes trabalhos, permitindo que se complementem entre si. Esse procedimento inscreve a obra como um todo no movimento constante de novas apresentações, na medida em que outras conexões são criadas.

¹⁴⁵ DEAN, 2013, p. 10.

¹⁴⁶ DEAN, 2013, p. 10.



Fig. 19 - Tacita Dean, *Disappearance at sea* [Desaparecimento no mar] Fotografias de locação. 1996.

Desaparecimento no mar é o primeiro trabalho de uma sequência inspirada pela tragédia de Donald Crowhurst. Foi filmado em formato grande-angular anamórfico, no farol de St. Abb's Head, em Berwickshire, na Escócia. O filme consiste em apresentar o próprio desaparecimento enquanto acontecimento, mostrado através do movimento do sol que se põe no horizonte do oceano, até se tornar escuridão completa. Gravado com som ambiente, esse trabalho marca o início de um processo em que palavra e imagem se dissociam e se constituem em manifestações autônomas, conforme nos revela a artista:

Nos primeiros quatro filmes que fiz, o texto aparecia sobre a imagem. Depois, em *Disappearance at Sea*, entendi que o material era autônomo e não precisava de uma narrativa. Quando abandonei a voz over e usei só o som ambiente foi um ponto de inflexão. A partir daí, texto e imagem passaram a ser duas partes da mesma coisa, outro ponto de vista, não uma explicação.¹⁴⁷

O filme é composto por várias tomadas longas a partir da torre do farol de Berwick, mostrando tanto o seu dentro, no qual vemos em *close* o prisma de vidro giratório e as lâmpadas do farol, quanto o fora, com o mar e seu horizonte ilimitado até o âmago da escuridão, que vai a qualquer lugar, pois não se vê. Na imagem, os limites entre interior e exterior são apagados, estabelecendo um espaço neutro, que é dentro e fora ao mesmo tempo, como nas duas projeções paralelas. De um lado, vemos o movimento rotativo das lentes do farol criar texturas visuais a partir do jogo de luz e sombra. De outro, olhamos para além da janela circular do farol, a paisagem marítima, vasta como a noite, que entrecortada pelos longos e persistentes raios de luz, aos poucos encobre tudo no desaparecimento. “Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas”.¹⁴⁸ Essas palavras de Bachelard descrevem com precisão a densidade e a sutileza que caracterizam os trabalhos de Tacita Dean.

Na sala de exposição, a presença escultural do projetor, com seus carretéis giratórios, estabelece uma relação especular com o farol, repetindo na parede seu facho,

¹⁴⁷ DEAN, *apud* PIGEOT, 2012, p. 40.

¹⁴⁸ BACHELARD, 2013, p. 14.

sua paisagem *imaginária*. O que se apresenta nessas imagens é a frágil relação entre o homem e o incomensurável: o espaço e o tempo, o mar e o farol, cujo raio de luz, longo e firme, reacende na memória a tragédia de Crowhurst. Em diálogo com esse filme, há o seguinte texto da artista:

O farol de Berwick fica no final do cais. O cais estende-se mar adentro, bem além da cidade e bem além do porto. À medida que o trem serpenteia ao longo da costa na chegada a Berwick-upon-Tweed, você consegue divisar o farol de Berwick como um ponto no final do cais e imaginar a pequenez desse espaço fechado em relação à vasta imensidão do espaço além dele: o espaço que é o mar.

O farol é o último sinal humano entre a terra e o oceano, e foi construído em escala humana. No entanto, sua presença indica outro aspecto mundano no mar: uma outra noção de espaço, daquilo que nunca será domesticado pela humanidade, que mais parece a distorcida percepção final das coisas de Crowhurst.

À noite, você espera na escuridão pelas rotações do farol e tenta decifrar o tempo nos intervalos dos *flashes*. Sem essa cifra, não há tempo. A “loucura de tempo” de Crowhurst, que o fazia acreditar estar flutuando pela pré-história, completamente sozinho numa implacável paisagem marinha muito distante do contato humano, só é possível de ser imaginada quando se está no último sinal de civilização, onde o oceano começa e a terra acaba num solitário ponto de orientação.

Da janela do farol, onde normalmente estaria a luz, é possível apenas vislumbrar o rosto angustiado de Donald Crowhurst. Como o rosto humano na cara da lua, ele se torna a luz do farol, com seu olhar eternamente fixo no horizonte, enquanto contempla o mar.¹⁴⁹

A obra de Tacita Dean ocupa-se de histórias e procedimentos que estão na iminência do desaparecimento. Seu ofício consiste em trançar, no tecido já esgarçado de uma narrativa, a trama da memória, desenhando, com as linhas de uma escrita lavada pelo tempo, os traços de uma nova imagem e as palavras de uma nova escritura. A imagem e aquilo do qual nos lembramos, não são jamais o acontecimento em si, mas o tecido, o texto, de sua rememoração, trançado a partir da urdidura do esquecimento. Assim, ao revés dos gestos de Penélope, a artista constrói imagens a partir de um substrato que se apaga, a partir daquilo que o esquecimento havia tecido durante a noite e que, a cada manhã, o dia insiste em desfazer ao rememorar e tramar os farrapos da existência vivida com os fios retirados do olvido.¹⁵⁰ O trabalho do dia consiste, pois, em desfiar os

¹⁴⁹ DEAN, 2013, p. 23.

¹⁵⁰ Cf. BENJAMIN, 2012 a, p. 38.

ornamentos do esquecimento para lançar as teias de uma outra história, um outro tempo, um outro lugar. Talvez por isso as imagens diurnas e densas de Tacita Dean pertençam ao limite em que dentro e fora se tocam, em que o tempo e a sua ausência são presentes simultaneamente, abrindo a medida das coisas para uma outra duração, mais próxima dos sonhos, afinal, “somos feitos da mesma matéria dos sonhos”.¹⁵¹

A potência desses trabalhos consiste na visibilidade que coisas ilusórias e invisíveis adquirem pela imagem. Esse processo de elaboração de uma obra a partir do tecido lacunar do tempo, ou seja, a partir dos resíduos e também daquilo que falta e que, por isso mesmo, passa a significar, instaura uma relação com a imagem que não é mediada pela semelhança, mas pelo gesto. Em busca desses resquícios de tempo, Dean empreendeu uma pesquisa de quatro anos e desenvolveu trabalhos a partir da história de Donald Crowhurst. Ela viajou à Teignmouth e, posteriormente, à ilha de Cayman Brac, no mar do Caribe, para fotografar e filmar o trimarã em seu lugar de descanso final.

Depois de encontrado à deriva, o *Teignmouth Electron* foi levado ao Caribe e vendido por uma ninharia para um homem, que o usava em seus passeios turísticos em Montego Bay. Ele fez algumas modificações no barco para melhorar sua navegação e comportar até dez pessoas. Com esses ajustes, o barco se tornou um potente veleiro e teria sido o mais veloz daquela competição, caso Donald Crowhurst tivesse empreendido essas melhorias. Em um período de crise do turismo na Jamaica, o barco foi novamente vendido e seu novo dono o levou para a ilha de Cayman Brac, onde seria usado nos negócios de mergulho.

Durante uma noite de furacão, o barco foi severamente danificado. Enquanto estava sendo reparado, descobriram-se quatro compartimentos secretos, que Crowhurst abastecera com suprimentos de emergência, para o caso de o barco emborcar. Também foram encontrados alguns mapas, a bússola de bronze, painéis e vasilhas. Entretanto, os reparos nunca se efetivaram e, ao longo dos anos, o barco foi sendo desmantelado aos poucos. O que resta dele é apenas o casco vazio e, no chão, pedaços abandonados da pia e

¹⁵¹ SHAKESPEARE, *A tempestade*. Ato IV, cena I. (Versão online).

do lavatório. Em meio à vegetação selvagem de uma praia deserta, está o barco entregue à ruína do tempo e afastado da liquidez que o completava.

Mesmo antes de encontrar o Teignmouth Electron encalhado no matagal em Cayman Brac, eu já o imaginara nos escritos de J.G. Ballard. Agora, quando caminhava pela estrada, que corria paralela à pista, e avistei o trimarã no mato, mais que nunca coloquei-o em seu mundo ficcional, um mundo em que o mar havia recuado e deixado nossos barcos encalhados, ou subido e carregado nossos portos para lugares estranhos e impróprios. De qualquer forma, o Teignmouth Electron não estava mais no lugar certo. (...) De outros ângulos, ele também parece um tanque ou a carcaça de um animal ou um exoesqueleto deixado ali por alguma criatura errante hoje extinta. Seja o que for, está em desacordo com sua função, esquecido por sua geração e abandonado por seu tempo.¹⁵²

O trabalho *Teignmouth Electron*, consiste em um vídeo e fotografias, que foram reunidas em um livro com alguns textos da artista. As imagens silenciosas do barco devastado e abandonado à fixidez de arbustos e coqueiros criam um retrato contemplativo de algo fora do tempo e na paisagem sem rosto. Mais do que uma narrativa sobre a história do naufrágio, o filme e as fotografias se ocupam do tempo, que em um eterno devir modifica tudo, mas reconhece no presente os lastros de um passado. A câmera examina cada detalhe da estrutura deteriorada do barco e oscila entre quadros imóveis e demorados *travellings*. Vemos então que a vegetação verde ocupa o lugar das ondas, cresce sob o casco, inunda cada fenda. Em outra sequência, a câmera passeia pelo exterior do barco e mostra os efeitos do sol, que apaga as palavras e desbota as cores, rebaixando tudo a um tom gris, quase indistinto, sobre a carcaça quarada do veleiro. Sua pintura craquelada revela, como um palimpsesto, outras camadas tremulantes e a potência da carne latente. Com um *close*, a câmera nos conduz para dentro de um de seus compartimentos. Pelas superfícies de um branco perdido, a chuva cuidou de pintar aguadas em tons de roxo e ocre; oxidou algumas partes, corroeu outras, criou texturas e linhas que desenham o espaço e se adensam em planos e manchas de cor. Nessas imagens construídas com plasticidade pictórica, o branco maculado da embarcação se torna *sintoma*: é ao mesmo tempo o encarnado da pintura e a branca potência do subjétil. Fora

¹⁵² DEAN, 2013, p. 39.

da água, entre coqueiros e ervas resistentes ao solo arenoso, aquele veleiro abandonado surge com a mesma brancura ancestral e anacrônica de uma ossada pré-histórica, como o esqueleto de algum animal extinto, escavado das profundezas de mundos imaginários, e que ainda nos assombra no presente. Diante dessa aparição intempestiva, somos invadidos pelo passado, que se projeta sobre o nosso futuro, eis aí a fonte de nosso temor e do nosso tremor diante da imagem.

O tempo se impõe às cores, bem como aos seres e às coisas. Para reconhecer seu poder soberano, a grisalha, antiga prática pictórica de rebaixamento tonal, pode nos abrir a outras imagens através de sua cor, perdida na distância e no tempo. Ampliando o sentido desse “*coloris* de descoloração”, Didi-Huberman, vê a grisalha como uma forma de dizer do poder do tempo que age sobre as coisas, passa sobre tudo como um sopro e tudo esmaece.

Uma imagem em grisalha não nos apresenta nada de “neutro”, nada de estável, nada de estritamente definido. Parece antes resultar de um momento e de um movimento: trata-se do tempo que passou, como uma rajada de vento, e que ao passar, *pulverizou* (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas.¹⁵³

Essa descoloração que se interpõe entre a visibilidade e a invisibilidade é tanto a matéria quanto o tempo, ou melhor, é a matéria agitada pelo *vento do tempo*, que desbota e apaga tudo. Assim, aquele branco acinzentado, que pulveriza a ordem das cores, é a potência encarnada da imagem, a qual “reúne em si a essência do *chrôma* (a cor) e do *chronos* (o tempo)”.¹⁵⁴ É então, como uma grisalha, que o *Teignmouth Electron* habita a paisagem aberta.

Na obra de Dean, a imagem não procura salvar as aparências, não se diz pela semelhança, mas antes pela diferença. Seus trabalhos não descrevem literalmente a história de Crowhurst, mas ampliam seu gesto em outro tempo e outro espaço. Sua poética consiste em revelar a vida oculta e misteriosa dos restos, dando voz e olhos a esses fragmentos, que pela imagem nos olham e se pronunciam. O sentido desses trabalhos se

¹⁵³ DIDI-HUBERMAN, 2014 (Livro digital).

¹⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, 2014 (Livro digital).

edifica sobre as lacunas e os restos da história. É porque falta que imaginamos e criamos imagens. É sob o signo da ausência que se fundam tanto a imagem quanto a escrita, a partir da contradição de limites inseparáveis.

Palavra e imagem se misturam na obra de Dean e nos recordam de outros poetas-pintores, que embora inscritos em outro tempo, nos são contemporâneos, na medida em que suas imagens nos chegam do passado com o fulgor de um presente. Assim é a *imagem dialética* para Benjamin, como também o *contemporâneo*, no sentido proposto por Agamben, tempo anacrônico de imbricações múltiplas, no qual a imagem exerce seu fascínio e retorna em aparições inesperadas. Nesse fluxo e refluxo do tempo, movimento anadiômeno de desaparecimento e aparição, há sempre algo que fica, que permanece, que sobrevive. É a partir dessa presença, desse algo que fica, que o poeta-pintor Vitor Hugo pensa a imanência, em acordo com a raiz latina do verbo *immanere*, que significa ficar, permanecer. A respeito dessa escolha etimológica, Didi-Huberman nos esclarece:

Mas o poeta considera também o adjetivo latino que se encontra ao lado: a palavra *immanis*, que significa imenso, o demasiado vasto, o monstruoso, o prodigioso, o áspero e o selvagem, em suma, tudo o que Hugo empresta justamente às ‘forças obscuras’, daphysis como da psyché, da soberana tormenta natural como dos perpétuos tormentos da alma.¹⁵⁵

O que faz desse poeta francês, de meados do século XIX, contemporâneo de Dean é o gesto, através do qual a imagem flui como um turbilhão de “fluidos e de dobras”, dilacera a semelhança e faz da metamorfose sua potência. A imanência está ligada à fluidez, às dobras de cada coisa sobre si mesma, ao fluxo generalizado que cria um drapeado poroso e turbulento, o qual coloca em crise a representação ao dissolver os aspectos nos meios.

¹⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>, 2003.



Fig. 20 - Tacita Dean, *Teignmouth Electron*, Cayman Brac (Geral) Fotografia colorida 68 x 89 cm. 1999.



Fig. 21 - Tacita Dean, *Teignmouth Electron, Cayman Brac (Flutuador)* Fotografia colorida 68 x 89 cm. 1999.
Fig. 22 - Tacita Dean, *Teignmouth Electron, Cayman Brac (Por baixo)* Fotografia colorida 68 x 89 cm. 1999.

Vitor Hugo realizou diversas versões de uma mesma pintura – que, entretanto, é sempre outra – intitulada *A onda*. Sobre essa série de imagens, Didi-Huberman escreve: “é porque ele pensava em primeiro lugar não em definir o que via (aspectos), mas em afogar-se no que olhava (meios)”.¹⁵⁶ Hugo leu Ovídio e Lucrecio e aprendeu com eles a desenvolver seu “método do sonhador”, característico da antiga poesia filosófica. No poeta francês, a potência da metamorfose se manifesta sobre tudo, pois “todos os corpos irradiam sua substância e sua imagem”.¹⁵⁷ Em outro texto, ele fala da “onda inumerável”, em que tudo bate e respira, no ritmo da imanência, o mundo se faz onda. Pelo seu bater e sua respiração engendra a vida, faz tudo nascer e se desenvolver. O mar, com sua imensidão profunda, seus movimentos intermitentes de fluxo e refluxo, sua mutabilidade, torna-se o paradigma da imanência para Vitor Hugo. Tudo retorna poeticamente para o mar, “porque o tempo e o ser são um oceano vivo”.¹⁵⁸

Imersa nesse mesmo gesto de um retorno, Clarice Lispector escreve sobre o mar e a mulher: “só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões”.¹⁵⁹ Nesse imenso *feminino de ninguém*, os limites naufragam e as ondas se dobram umas sobre as outras, dando corpo a um tecido vivo, cujo drapeado encobre a imensidão profunda. “O mar – escreve Vitor Hugo – é patente e secreto; ele se esquia, não se preocupa em divulgar suas ações. Faz um naufrágio e o recobre; a engolição é seu pudor”.¹⁶⁰ A imanência é fluida como o oceano e permite que tudo se interpenetre e se modifique constantemente. Esse movimento engendra um ciclo de criação e destruição, como aquele gesto da mulher, que “com a concha das mãos cheia de água, bebe em goles grandes, bons. E era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem”.¹⁶¹ Se a imanência pode ser análoga ao mar em toda a sua potência metamórfica, a onda, que nas palavras de Didi-Huberman é um “redemoinho de tempo

¹⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>, 2003.

¹⁵⁷ HUGO, *apud* DIDI-HUBERMAN, <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>, 2003.

¹⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>, 2003.

¹⁵⁹ LISPECTOR, 1999, p. 470.

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>, 2003.

¹⁶¹ LISPECTOR, 1999, p. 471.

físico”, seria então a forma elementar da imanência, como nos descreve o autor, a partir de um desenho realizado por Vitor Hugo em 1867:

É uma onda imensa: apenas um meandro ocupa todo o campo da imagem. A pena traçou e retrçou tantas vezes quanto necessário o grande movimento imperioso. O meandro – quase uma boca – é tão aberto que cria, na noite ambiente, um apelo de luminosidade. Ao que, ali onde ele se fecha, a aguada afoga tudo na indistinção do meio. Uma massa de guache branco se agarra à crista e flutua sobre ela: é a espuma arrancada ao próprio movimento. No meio de tudo isso, o navio – o tema submetido ao tempo, segundo a alegoria indicada com todas as letras por Hugo – está literalmente curvado pela força soberana. ‘Não há visão como as ondas’, escreve magistralmente Hugo em *O homem que ri*.¹⁶²

Diante do oceano contemplamos o informe, por isso sua existência ininteligível. Ele é o próprio movimento de avanço e resistência, conforme o ritmo das águas. Diante disso, como pintar esse abismo? Como fazer da tinta seca a fluidez úmida das espumas? Quais as cores para seu movimento? E para aquilo que está submerso? Seria também a grisalha? Aí está ele, o indescritível, o mar, em toda parte, em cada rasgo, na desmesura que inunda os limites e mistura alto e baixo, dentro e fora. Não há onda sem o sopro do vento, como não há redemoinho na superfície sem que haja também nas profundezas. A própria duração da onda, que se eleva esculturalmente para depois se dissolver, repete esse indefinível. O que faz então o artista diante do indescritível? Ele faz mais do que descrever, ele imagina apesar de tudo, nos responde Didi-Huberman, acrescentando que o verdadeiro poeta será a própria onda e fará também ondas.

Ser vago, fazer ondas: outro modo de dizer a poética da imanência que caracteriza toda essa obra. Quando Hugo diz "eu trabalho", explica que põe "papel sobre [sua] mesa, uma pena", e que com tinta "sonha" – "Faço o que posso para me tirar da mentira" – a fim de que surja "o abismo obscuro das palavras flutuantes". Como se trabalhar equivalesse, estritamente, a fazer elevar em si (por meio do pensamento flutuante, da tinta marinha, na pena aérea e até mesmo sobre o próprio papel) o trabalho do mar. E, quando apreende o futuro de sua tarefa, o poeta escreve: "O trabalho que me resta a fazer aparece em minha mente como um mar, [um] acúmulo de obras flutuantes em que meu pensamento se embrenha", acúmulo que termina por tomar Oceano como título genérico.¹⁶³

¹⁶² DIDI-HUBERMAN, <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>, 2003.

¹⁶³ DIDI-HUBERMAN, <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>, 2003.

Se o trabalho do poeta consiste em restituir a liquidez às palavras, fazendo-as flutuar sobre o abismo escuro da poesia, no que consiste o ofício do artista? O que fazer frente ao movimento inapreensível das ondas?

Faz primeiro como o poeta que é: trabalha. Põe papel sobre sua mesa, uma pena e tinta (e outros ingredientes para toda uma cozinha, se necessário). Ele não descreverá essa onda que não consegue imaginar exatamente. Mas a fará nascer, o que é bem melhor. Ele a fará jorrar, quase às cegas, abandonando-se ao material e no próprio meio que é o seu: uma mesa como crosta terrestre, uma folha como superfície de flutuação, tinta extravagante como "dobra misteriosa e negra do turbilhão", o sopro do próprio artista como vento largo. Isso significa representar uma onda ou uma tempestade? Não exatamente, não simplesmente, uma vez que se tratou de produzi-la, isto é, de provocar seu real surgimento, de apresentá-la em ato... mas em miniatura, naturalmente. Tempestade real – fluida, acidentada, fazendo estragos – sobre uma mesa de trabalho.¹⁶⁴

É pelo gesto de recriar, na imagem, a onda, que o artista fará seu *outro* mar no papel. Nesse mar, a água evapora e deixa, em pigmentos, a memória de movimentos extintos, preservados no traço do artista que repete o fluxo das ondas, mas que também apaga a semelhança da imagem. É nesse gesto que, de acordo com Didi-Huberman, reside o sentido radical da imanência estética, aquela que não deseja a representação e encena, no suporte da imagem, o “mistério da vida”.

Compreendemos agora como as imagens de Vitor Hugo estabelecem um diálogo bastante próximo com os procedimentos de trabalho escolhidos por Tacita Dean para criar suas imagens. *Desaparecimento no mar* e *Teignmouth Electron*, longe de qualquer representação no sentido literal, reencenam, em outro meio, a tragédia de Crowhurst. A escala humana do farol frente ao incomensurável do mar; os raios de luz emitidos ritmicamente para orientar os navegantes; o sol que se põe no horizonte; o barco abandonado, como um fóssil, em um lugar que lhe é estranho. Tudo isso passa a significar, não como semelhança, mas como vestígios de uma outra narrativa. A força desses trabalhos reside na capacidade de apresentarem imagens a partir dos farrapos da história, a partir daquilo que falta. Entretanto, esse procedimento artístico não pretende

¹⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>, 2003.

fixar nada, nem o presente e sequer o passado. Ele reconhece o movimento que o origina e faz desse mesmo movimento, do gesto, a sua imagem. Fazer do movimento imagem implica ainda uma dimensão temporal que a inscreve naquilo que Blanchot chama de “tempo da ausência de tempo”. E assim, mais uma vez imagem e tempo se tocam.

No espaço sem lugar da narrativa, os leitores se encontram no tempo sem engendramento da escrita, da imagem. “Para lidar com os fatos – constata Tacita Dean – o melhor é recorrer à ficção. E isto foi uma descoberta radical para mim”.¹⁶⁵ Essa declaração da artista, que faz da narração o meio privilegiado de construir e organizar sua obra, coloca em evidência o encontro da imagem com o real. Os relatos que permeiam seus trabalhos plásticos se desenrolam graças às intervenções fortuitas, através de diferentes camadas de tempo, como em *Teignmouth Electron* e *Desaparecimento no Mar*. Entretanto, não se trata de meros produtos da imaginação, mas ao contrário, de uma potência constitutiva que perscruta as relações íntimas e secretas entre as coisas, deixando entrever, pela dimensão poética de seus relatos e descrições sensoriais, outras aberturas para as imagens. Os textos de Dean são construções precisas, que sinalizam a complexidade de estar e sentir o mundo, no mais das vezes feito de silêncio e perdas. Se os textos discorrem sobre uma busca ou um processo de trabalho, as imagens apresentam o resultado desse encontro, ainda que sejam os restos fraturados de um passado histórico ou as lacunas de um arquivo.

A imagem traz inscrita em si a ausência. Olhar para o mundo é constatar esse vazio primordial, o qual a filha de Butates tentou amenizar ao pressupor que poderia fixar na parede a sombra móvel daquele que partiu. De forma análoga, os trabalhos de Dean indicam sempre essa falta inevitável, bem como a inexorável passagem do tempo. É certo que os diferentes tipos de imagens lidam com a perda também de maneiras distintas, mas no caso específico da fotografia e da linguagem cinematográfica, técnicas utilizadas por Tacita Dean, elas registram as coisas que estiveram diante da câmera durante um determinado momento, mas que, inevitavelmente ao se tornarem imagem, estarão para

¹⁶⁵ DEAN, *apud* WARNER. In: ROYOUNX, 2006, p.13.

sempre ausentes no tempo. A esse respeito, o teórico francês Christian Metz afirma que “o ato de fotografar, como a morte, é um sequestro instantâneo do objeto para fora de um mundo e para um outro mundo, para um outro tipo de tempo”.¹⁶⁶ Se a morte nos faz promessas através da câmera, devemos entendê-la como a realização de uma montagem fulgurante da vida, na qual os opostos coexistem como os dois lados de uma moeda, como o aparecimento e o desaparecimento da imagem, que transforma o presente em passado, mas faz este passado retornar sempre como um presente, ainda que suspenso. Nesse jogo de tempos, a imagem inscrita no movimento ondulante de seu fascínio deixa entrever os presentes que passam e os passados que se conservam, como afirma Deleuze, ao constatar que “de uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado. Há, portanto, duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto de tempo”.¹⁶⁷ A perda se torna uma condição primordial do meio fotográfico e, através das ambiguidades decorrentes dessa ausência, as complexidades ocultas do tempo se revelam.

A imagem cinematográfica também demonstra a incerteza temporal de sua matriz, pois se encontra entre o passado da cena registrada e o presente da projeção, que simultaneamente se constitui como futuro daquele passado. Pela montagem, o tempo se manifesta no movimento das imagens e transtorna a relação encadeada entre presente e passado. Nesse jogo intrincado entre imagem e tempo, o presente inevitavelmente se extingue enquanto tal, para se deixar capturar em imagem, apesar da sua existência ser prolongada pela sucessão de quadros e de criar a sensação de um tempo em suspensão, cuja duração indefinida volta sobre si mesma quando o filme é projetado em exibição contínua. Graças à montagem das imagens o nosso presente incerto e instável se converte em um passado estável e descritível. “Para mim – declara a artista – fazer filme está conectado com a ideia de perda e desaparecimento”.¹⁶⁸ Diante dessa falta essencial, podemos enfim constatar que a imagem não habita o nosso presente, pois ela é um

¹⁶⁶ METZ, 2007, p. 127.

¹⁶⁷ DELEUZE, 2007 a, p. 121

¹⁶⁸ DEAN, *apud* WARNER. In: ROYOUX, 2006, p.17.

elemento anacrônico, temporalmente impuro e resultante de múltiplas relações temporais, das quais conhecemos apenas o presente. Na oscilação entre o desaparecimento e o fascínio, a imagem congrega em si mais memória e futuro do que o ser que a contempla e, justamente por isso, ela tem a capacidade de tornar visíveis as complexidades da história e de fazer emergir os estratos irredutíveis ao nosso tempo.

Quando a imagem toca o real, há um ardor que se inflama e, por sua vez, nos consome também, como propõe Didi-Huberman.¹⁶⁹ Afinal, as imagens aglutinam um saber próprio, que emana de seus traços visuais delineados com tempos anacrônicos e heterogêneos. Esse ardor, do qual o filósofo fala, deve ser entendido em sua pluralidade, levando-se em conta, sobretudo, a força da imagem capaz de gerar uma ruptura no saber, um sintoma, e ao mesmo tempo, um conhecimento, uma interrupção no caos.

As imagens ardem, pois carecem de serem pensadas hoje de maneira reversa à antiga tradição platônica, ou seja, não mais a imagem enquanto mentira, mas “a verdade como imagem”.¹⁷⁰ Esta é uma complexa questão que permanece em aberto em um momento histórico marcado pela imposição imagética em todos os domínios da nossa existência. Sua abrangência abarca desde o universo estético até os meandros do sistema político e as banalidades do cotidiano, nada escapa de suas armadilhas e seduções possíveis, pois, segundo o autor, a proliferação de imagens na nossa época, sofreu tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes, que se torna um desafio se orientar pelos descaminhos e tramas da imagem. Para tanto, devemos recorrer àqueles que construíram um saber crítico sobre essa forma de pensamento, quer seja reelaborando suas relações temporais, como no caso de Warburg, ou transtornando suas relações lógicas através da prática da montagem, como procedeu Benjamin ao confrontar a imagem em sua potência dialética com a linearidade do tempo histórico.

O conhecimento proveniente das imagens é antes de tudo transgressivo, pois desconstrói as categorias racionais, já que uma imagem é tanto um documento quanto um objeto de desejo, tanto uma obra quanto um gesto político e poético, é não-saber e

¹⁶⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208.

¹⁷⁰ NANCY, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209.

conhecimento científico ao mesmo tempo. Porque a imagem é outra coisa além de um “simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares”.¹⁷¹ Portanto, indagar sobre o tipo de conhecimento que a imagem pode dar lugar, de acordo com Didi-Huberman, pressupõe uma revisão histórica que reconsidere essa grande massa de documentos produzidos pela humanidade a partir de seu caráter não específico, aberto a diversos cruzamentos possíveis, como propôs Warburg com a invenção da disciplina “iconologia dos intervalos”, através da qual procurou reestabelecer os laços naturais entre palavra e imagem.

O atravessamento entre palavra e imagem se faz presente na obra de Tacita Dean, na qual a experimentação rigorosa das possibilidades da imagem em seu encontro com o real é sempre acompanhada por uma série de ações como escrever, andar, colecionar. Ações estas que correspondem, em sentido ampliado, à literatura, à viagem e ao arquivo, fundamentos de toda a sua produção plástica, constituída de desenhos, filmes, fotografias e registros sonoros. Há, portanto, uma inegável proximidade entre o trabalho de Dean e o pensamento de Benjamin, sobretudo no que se refere à preponderância da imagem na construção de uma obra que se estrutura a partir de fragmentos históricos e de tempos diversos, na qual os textos que acompanham os trabalhos plásticos não contam histórias no sentido linear nem são pautados pela causalidade. Há um atravessamento mútuo entre as narrativas visuais e escritas, que conferem profundidade e significação às imagens.

A tensão entre cultura e natureza é recorrente na obra de Dean, cujo foco recai de modo especial sobre os objetos portadores de história. A própria escolha estética da artista, que também é uma escolha política, privilegia a película em detrimento dos meios digitais de produção de imagem e torna evidente a contínua negociação que seus trabalhos estabelecem entre o tempo que passa e o desaparecimento de algo. Realizar uma obra a partir de dispositivos eclipsados pela obsolescência pode significar também a acuidade de um pensamento acerca das estratégias do capital para criar novas necessidades, novos usos

¹⁷¹ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216

e novos desejos. Se as histórias e as personagens que originam as obras de Dean são reais, a reflexão que a artista desenvolve a partir de suas películas, excede sempre aquilo que já é conhecido de antemão. As fotografias do barco de Donald Crowhurst ou Desaparecimento no mar, por exemplo, revelam uma latência sob a trágica história daquele navegante, que concerne ao constante movimento da matéria através do tempo, como um processo contínuo de transformação. A maneira como a artista formaliza e expõe seus trabalhos torna o espectador consciente de seu interesse pelo fluxo temporal que perpassa a matéria em sua duração e abre os objetos e fatos da história a outras possibilidades de leitura.

No encontro das imagens com o real há sem dúvida um incêndio, que também não pode ser desconsiderado, porque “não se pode falar de imagens sem falar de cinzas”,¹⁷² assim como não há memória que não seja ameaçada pelo esquecimento. Da mesma forma, os trabalhos realizados em película, técnica de produção cinematográfica extinta pelos dispositivos digitais, se encontram também no limiar do desaparecimento. Coisas que no passado representaram algo futurístico, mas que agora se tornaram completamente obsoletas, atraem a atenção da artista pela possibilidade de se indagar sobre a natureza da imagem e sua relação intrínseca com o tempo. “A obsolescência diz respeito ao tempo do mesmo modo como o filme é sobre o tempo: tempo histórico; tempo alegórico; tempo analógico. Eu não consigo ser seduzida pelo não alinhavado [seamlessness] do tempo digital; como o silêncio digital, ele tem um componente de morte”.¹⁷³ A esse tempo morto e silencioso do mundo digital, a artista opõe o tempo dos antigos meios de produção e exibição de imagens, um tempo que pode ser ouvido, como ela declara: “Eu gosto do tempo que se pode ouvir passando: o silêncio pungente de uma fita magnética ou o estático do gravador”.¹⁷⁴

Os filmes de Dean realizados em película estão fadados a desaparecer junto com essa técnica já em desuso. A partir dessa escolha estética, que incorpora a perda como um

¹⁷² DIDI-HUBERMAN, 2012 b, p. 210.

¹⁷³ DEAN, 2002, p. 26.

¹⁷⁴ DEAN, 2002, p. 26.

elemento do próprio trabalho, destinado a sucumbir nas águas do progresso tecnológico, pode-se estabelecer uma relação mais estreita com a tese benjaminiana sobre a história, na qual o filósofo alemão afirma que uma estrela brilha com maior intensidade no momento imediatamente anterior ao seu desaparecimento.

A verdadeira imagem do passado *passa voando*. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua cognoscibilidade. (...) Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo.¹⁷⁵

Já em 1930, Benjamin se mostrou consciente de que a emergência de uma nova tecnologia traz sempre um componente de esperança, tanto artística quanto política, o qual, entretanto, tende a desaparecer rapidamente. Talvez seja algo muito próximo dessa constatação que as obras de Dean nos apresentam. Quando ela se serve de um dispositivo tecnológico eclipsado pela obsolescência para a elaboração de um trabalho artístico, o primeiro elemento a ser considerado é o colapso da promessa original inerente a esse mecanismo, que sendo símbolo de um futuro, agora está fora de moda.

A afirmação de Benjamin de que “o passado só se pode reter enquanto imagem que relampeja”, nos abre para outro trabalho de Tacita Dean realizado em 2001, em Morombe, na costa oeste de Madagascar. *The Green Ray*¹⁷⁶ articula de maneira bastante precisa essa promessa de um passado, à qual a tecnologia do cinema alude, e a obsolescência tecnológica desses dispositivos de produção de imagem. O trabalho consiste no registro do raio verde, fenômeno bastante raro de se ver, que aparece no horizonte quando o sol está prestes a nascer e no instante imediatamente posterior ao pôr do sol. É o breve cintilo de luz que atravessa a atmosfera quando o sol desaparece no horizonte, aquele mesmo raio verde que desponta antes do sol, anunciando a manhã. Durante semanas a artista filmou o pôr do sol naquela ilha do Oceano Índico sem ter a certeza de

¹⁷⁵ BENJAMIN, 2012 a, p. 243.

¹⁷⁶ *The Green Ray*, 2001. Filme 16 em mm, colorido, 2 min. 30 seg.

que havia realmente capturado o raio verde nas películas. Somente quando os rolos de filmes foram revelados é que ela teve a certeza de que o raio estava lá, em apenas um fotograma, pois não passa de um lampejo, sutil demais para de ser registrado pelos meios digitais. “Lá, inconfundivelmente, desafiando a representação sólida em um único fotograma de celuloide, mas existindo no movimento ondulante dos fotogramas, estava o raio verde, provando ser muito evasivo para a pixelização do mundo digital”.¹⁷⁷

Apesar de a película ser uma tecnologia obsoleta, ela foi o único meio que permitiu a realização desse trabalho. Essa informação se torna crucial para uma leitura de *The Green Ray* a partir dos aspectos materiais da imagem cinematográfica e de toda a manufatura que envolve o processo de realização de uma película, pois a imagem impregnada no filme de celulose oferece sutilezas inapreensíveis pelos meios digitais. Não se trata, absolutamente, de um lamento que procura atualizar velhas tecnologias, mas da reivindicação crítica de um passado que se apresenta enquanto *sintoma* no presente. Esse encontro do passado com o presente se torna premente na obra em questão e exige do espectador uma atitude de contemplação diante do silêncio e da espera que o trabalho oferece. Conforme constatou Sócrates, diante da imagem estamos sempre diante de um silêncio inumano que nos terroriza e nos abre a regiões estrangeiras. Essa demanda específica da imagem, além de aludir à força redutiva da indústria cultural, contrasta radicalmente com a instantaneidade ruidosa do mundo contemporâneo, por isso o mal-estar que ela provoca.

Em *The Green Ray* o sol ainda não se pôs. O mar, como um tecido enrugado, se distingue do céu ardente, desperdiçando amarelos. Simetricamente, a linha imaginária do horizonte separa esses dois elementos: ar e água e cada um deles ocupa uma metade da imagem. Vemos então o sol mergulhar lentamente no oceano, na distância, até desaparecer completamente e, nesse mesmo instante, um raio verde aparece no horizonte como um último aceno, um cintilo derradeiro. Depois disso, logo cairá a noite sobre a imagem, tornando as cores opacas e os limites indiscerníveis.

¹⁷⁷ DEAN, In: FIORETOS, 2004, p. 9.

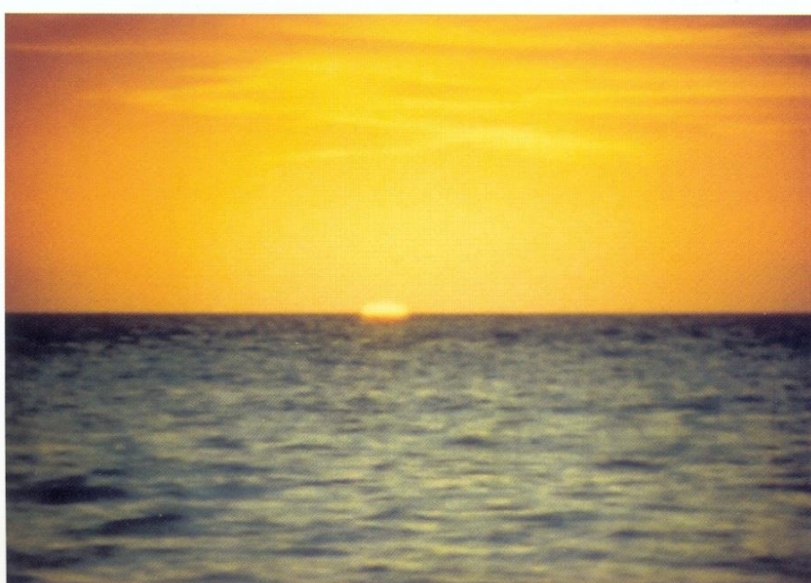
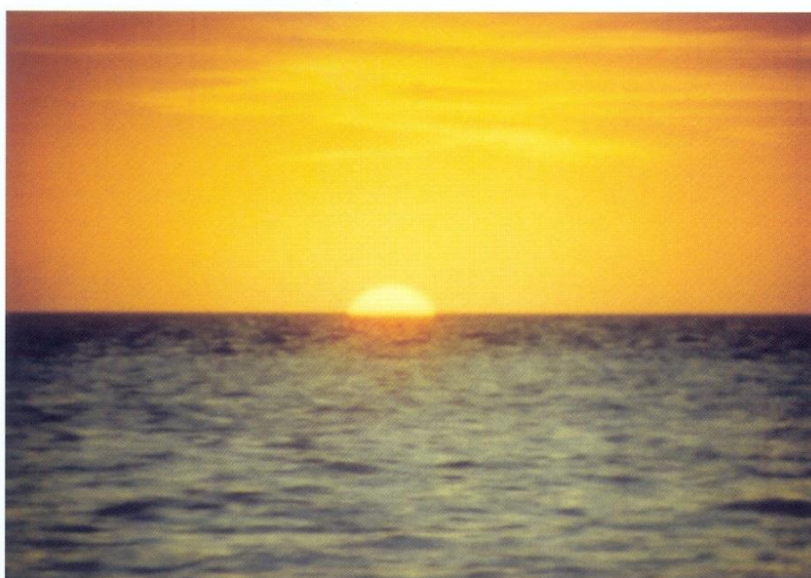
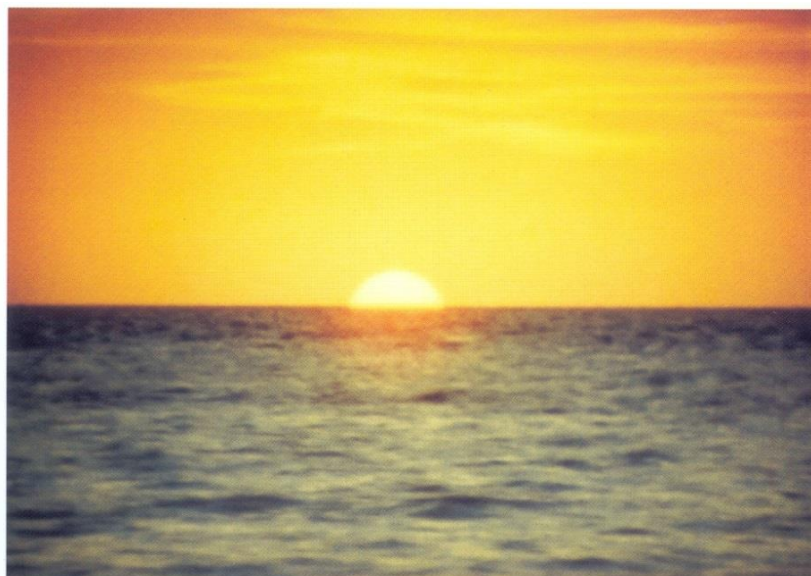


Fig. 23 - Tacita Dean. *The Green ray* [O raio verde] Filme colorido em 16 mm. 2 min 30 seg. 2001.

Diante desse trabalho, podemos evocar toda uma tradição da história da pintura romântica, de Turner a Caspar David Friedrich, mas também podemos ver, nesse horizonte longínquo, pintado com a profusão de amarelos que a natureza guarda especialmente para o nascer e o pôr do sol, a reverberação das palavras de Virginia Woolf, que assim descreve o amanhecer:

Aos poucos, a faixa escura no horizonte clareou como se a borra numa velha garrafa de vinho se tivesse acomodado, deixando transparecer o verde de seu vidro. Ao fundo, também o céu se fez translúcido, como se ali baixasse um sedimento branco, ou como se o braço de uma mulher deitada sob o horizonte erguesse uma lâmpada, e faixas brancas, verdes e amarelas se espraiassem pelo céu como as varetas de um leque. Depois, a mulher ergueu a lâmpada mais alto, e o ar pareceu tornar-se fibroso, apartando-se da superfície verde, bruxuleando e chamejando em fibras vermelhas e amarelas, como flamas enfumaçadas que se alçam de uma fogueira. Pouco a pouco, as fibras fundiram-se numa só brasa incandescente, e a pesada cobertura cinza do céu levantou-se e transformou-se num milhão de átomos de um macio azul.¹⁷⁸

Talvez esse texto poético, que se impregna de tudo, como deseja o narrador, e imprime na escrita os matizes mais suaves de uma sensibilidade exacerbada, nos ensine a olhar para a imagem, para “o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma”.¹⁷⁹ Nesse trabalho, o raio verde deixa de ser um fenômeno místico, visto por muitos como prenúncio de grandes mudanças, um signo de sorte, como pressupõe Julio Verne,¹⁸⁰ ao escrever um romance partindo da premissa de que a pessoa que visse esse raio raro encontraria o seu amor verdadeiro. Com relação ao filme de Dean, cabe então pensarmos esse ponto ardente como um mal-estar, o *real* desmascarado, pois confronta a singularidade do acontecimento com a materialidade que configura o trabalho como um todo. De certa forma, é isso o que Benjamin propõe ao seguir as imagens e os restos do tempo pela contramão de seus cursos históricos.

A complexidade da obra de Tacita Dean decorre fundamentalmente das entrelinhas criadas entre as narrativas e os liames temporais que perpassam cada um de

¹⁷⁸ WOOLF, 2011, p. 13-14.

¹⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215.

¹⁸⁰ Cf. VERNE, 2005.

seus trabalhos, visto que o interesse dos mesmos recai sempre sobre as coisas sobreviventes, aquelas que irrompem no presente como indício de outro tempo, de outro espaço. “Acho que me interesso pelas estruturas, pelo extraordinário, pelas formas anacrônicas, por aquilo que nunca se consegue datar, que está em desacordo com o contexto”.¹⁸¹

Enquanto a artista estava no Caribe para fotografar o trimarã de Donald Crowhurst, ela encontra, em uma de suas incursões pela ilha de Cayman Brac, o esqueleto de uma casa futurista, a *Bubble House*,¹⁸² como era conhecida pela população local. O que se sabe a respeito daquela construção é que pertencia a um francês, condenado a 35 anos de prisão por desviar verbas do governo americano. A casa fora abandonada antes mesmo de ter sido terminada e a forma elíptica de sua arquitetura incomum surge no meio da vegetação como a ruína de uma promessa fracassada de futuro.

Deserta e inacabada, ela surgia como uma visão futurística; como um regime de outra era, um templo de uma seita, ou algum tipo de igreja com a tênue marca de uma cruz sobre a entrada. Sabíamos que tínhamos topado com algo de outro mundo; o par perfeito para o *Teignmouth Electron*.¹⁸³

A casa bolha e o barco, modelos de um futuro utópico se tornaram ruínas, antes mesmo de terem realizado o propósito a que se destinavam. Abandonados em uma ilha do Caribe o trimarã se desfaz sob o sol e as tormentas enquanto a casa se vê invadida pela vegetação e pelos ventos. O que os concerne nessa existência anacrônica é o próprio tempo, impregnando-se silenciosamente na matéria mesma de que são feitos. E aos poucos desbota as cores, apaga as escritas, corrói as superfícies. A casa, extravagante e ousada em sua conformação oval, teria sido pensada para resistir aos furacões que varrem aquelas praias, mas à mercê dos ventos, os vãos das janelas se abrem para o mar, como uma imensa tela de cinema, na qual as ondas criam um espetáculo interminável, em

¹⁸¹ DEAN, In: OBRIST, 2010, p. 167.

¹⁸² *Bubble House*, 1999. Filme em 16 mm, colorido, som óptico, 7 min.

¹⁸³ DEAN, 2013, p. 42.

constante repetição. As águas alagam os interiores e nutrem as sementes que encontram brecha no cimento puído. O pó se acumula no vão da porta e nas escadas não terminadas. Entre as folhas, sob o teto, aranhas tecem obstinadamente e se multiplicam. Desse lugar improvável, edificado na ilha paradisíaca, a artista realiza uma série de longas tomadas cinematográficas registrando o estado de ruína da casa. Filmando em tempo real, a artista subverte o conceito de tempo fílmico e coloca o espectador em posição de espera, o que provoca a consciência da duração temporal e faz dessas imagens testemunhas inegáveis da passagem do tempo, que consome a matéria e a modifica constantemente, como uma onda que retorna à massa enorme do mar.

Se, para Blanchot, encontrar é tornear, dar a volta, como em um movimento melódico, podemos ver a obra de Dean marcada pelo encontro da palavra e da imagem, no giro descentrado que empreendem em torno do tempo. *Bubble House* é um trabalho realizado a partir da imagem de uma casa que funciona como um marcador temporal, como o vértice no qual tempo e espaço se encontram. Não se trata, de forma alguma, de uma espacialização do tempo, mas de uma atenção à sua passagem, que ao deixar marcas na matéria, sempre em devir, faz dessa visibilidade indícios de uma duração. Da mesma forma como as coisas podem ser percebidas no espaço, elas também podem ser lembradas em sua passagem pelo tempo. Casa como paradigma temporal, como espaço que dura, também foi objeto de interesse da escritora inglesa Virgínia Woolf em duas de suas obras: *Rumo ao Farol* e *O tempo passa*. O livro *Rumo ao Farol*, publicado em 1927, narra a temporada de verão de uma família nas ilhas Hébridas e se divide em três partes: *A janela*, *O tempo passa* e *O farol*. Na primeira, as personagens rememoram o passado a partir de fatos cotidianos e vivem à espera de um passeio de barco ao farol da ilha, mas sempre adiado pelo mal tempo constante. Na parte central do romance, intitulada de *O tempo passa*, a autora se atém aos efeitos do tempo sobre uma casa de praia, deixada abandonada durante os anos de guerra. Na terceira parte, os sobreviventes do tempo e da guerra retornam à casa de praia, arruinada pelo tempo, e se deparam com o passado recendendo em todas as coisas, em cada canto, principalmente no vazio deixado pelos objetos daqueles que já não existem mais.

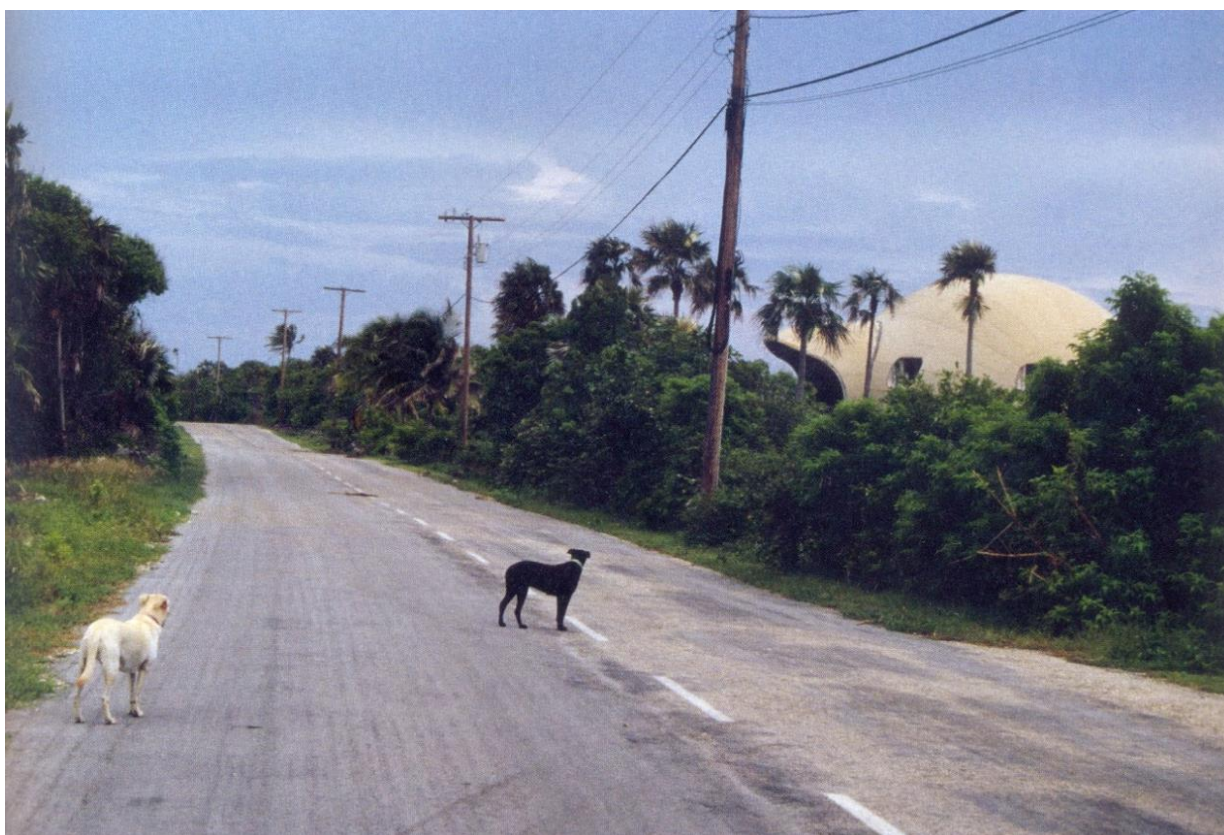


Fig. 24 - Tacita Dean. *Bubble House (Exterior)* [Casa Bolha (exterior)] Fotografia colorida. 99 x 147 cm. 1999.
Fig. 25 - Tacita Dean. *Bubble House (With dogs)* [Casa Bolha (com cães)] Fotografia R-Type. 59,5 x 84 cm. 1999.



Fig. 26 - Tacita Dean. *Bubble House (Window)* [Casa Bolha (janela)] Fotografia R-Type. 59,5 x 84 cm. 1999.

O rascunho de *O tempo passa* havia sido concluído em maio de 1926. A pedido da princesa de Bassiano, fundadora e editora da revista literária francesa *Commerce*, Woolf realiza uma versão revisada da seção central desse manuscrito, especialmente elaborada para a publicação na revista, o que ocorreu em janeiro de 1927. Esse texto descreve a ruína da casa abandonada ao movimento do tempo a partir das existências inumanas, de coisas e objetos inanimados, que, contudo, sentem e perscrutam a passagem temporal. No interior imóvel da casa abandonada, *apenas certos ares, apartados do corpo do vento*, se insinuavam pela dobradiça enferrujada e pelo madeirame inchado de tanta água, para se aventurarem casa adentro, tateando os objetos encontrados como se indagassem o quanto ainda durariam.

Depois, suavemente varrendo as paredes, passavam adiante, meditativamente, como se perguntando às flores rubras e amarelas do papel de parede se elas iriam desbotar, e interrogando (calmamente – tinham tempo de sobra) as cartas rasgadas na cesta de lixo de papéis, as flores, os livros, todos os quais estavam agora abertos para eles, em comunhão com eles, e suavemente iluminados, de quando em quando, por um raio vindo do farol. Vagando assim pelos quartos e atingindo a cozinha, eles pararam para fazer à mesa e às caçarolas de cabo de prata ordenadamente enfileiradas na prateleira, a mesma pergunta; por quanto tempo elas aguentariam, de que natureza eram elas? Eram elas feitas de vento e chuva, aliadas, com as quais, na escuridão, vento e chuva podiam comungar? Resistiriam elas? O tempo mostraria.¹⁸⁴

Em *O tempo passa* as coisas e objetos inertes têm uma existência própria, inscrita no movimento do tempo que os consome. Nesse texto, os elementos naturais: as ondas, a sebe, as flores, os ventos, os raios do farol, o papel de parede, os livros na estante, tudo se encharca de espera e revela a consciência interna da duração vivida. Os filetes de vento, tendo dedos infatigáveis, corroem a fechadura e as frestas da janela, invadem a casa testando a duração das coisas, meditam sobre as maçãs na mesa para lhes descorar o vermelho e lhes mordiscar a firmeza. Nada resiste que não seja tocado por essa força etérea. Enquanto os ares, com seus espiões, fazem incursões diárias ao interior da casa para averiguar a inteireza das coisas, do lado de fora, a grama alta ondula com a brisa e as ervas daninhas batem na vidraça insistentemente. As árvores se prostram e se curvam pelo

¹⁸⁴ WOOLF, 2013, p. 13.

ritmo das estações e pelos braços dos ventos. A casa foi abandonada, foi deixada sozinha. “Foi abandonada como uma concha numa duna, à espera de ser enchida com grão de sal seco, agora que a vida a deixara”.¹⁸⁵ À mercê das intempéries, a alma das coisas canta sua própria duração e a sua existência incerta através dos vestígios deixados pelo tempo que passa. As línguas latinas não diferenciam os dois tempos, que a língua inglesa, por exemplo, distingue: o *time* do cronômetro e o *weather* do barômetro. Sobre esses dois sentidos diversos para uma mesma palavra, Michel Serres faz uma observação bastante precisa:

Alinhadas aleatoriamente sobre um deles, as intempéries das latitudes temperadas, as chuvas, as brisas e a neve aceleram – pelo ritmo dos invernos e das primaveras, dos meses e das semanas, dos clarões amarelos do farol que varrem com sua luz as janelas e as paredes – o trabalho da temporalidade contada sobre o outro.¹⁸⁶

De acordo com o autor, as línguas juntam três tempos que as ciências e a consciência íntima diferenciam: o primeiro, reversível e regular, gira como um farol e como os planetas; o segundo, negativo, irregular e irreversível, tempo da erosão, do desgaste, da fadiga, da doença e da morte; o terceiro, igualmente irregular e irreversível, mas novo e positivo, tempo do florescimento, do crescimento, das brincadeiras de criança no jardim.

As ciências e a experiência conhecem, enfim, um tempo que as línguas em questão fingem, tanto quanto sei, ignorar: aquele que se acumula lentamente por detrás de uma barragem ou de uma comporta e as leva de roldão num instante. A erosão se dá lentamente, mas leve como uma pluma, de repente faz desabar todas as proteções.¹⁸⁷

A casa de Woolf, situada perto de um porto entre as Ilhas Hébridas, na costa escocesa e a *Bubble House*, localizada na ilha Cayman Brac, no Caribe, ambas a beira-mar, expostas ao rumor das ondas, ao sabor marítimo dos ventos e às chuvas constantes, essas casas-relógios narram, pela precisão intimista da palavra e pelo silêncio poético da

¹⁸⁵ WOOLF, 2013, p. 41.

¹⁸⁶ SERRES, In: WOOLF, 2013, p. 63.

¹⁸⁷ SERRES, In: WOOLF, 2013, p. 64.

imagem, a multiplicidade de tempos que as atravessam em suas durações. As duas casas colocam, sobretudo, questões ardentes, pois nos deixam diante da própria devastação e da erosão que tudo devora. Resistir é uma questão de tempo, como escreve Woolf, até chegar aquele momento “quando uma pena, se posta na balança, fará descê-la. Uma única pena, e a casa, afundando, caindo, teria virado e se precipitado em direção às profundezas da escuridão”.¹⁸⁸ A iminência do desaparecimento que paira sobre essas duas casas parece repetir o mesmo tremor da imagem, sobretudo daquela fotográfica, que por um breve instante, parece fixar o transitório e o efêmero daquilo que está diante da lente. Vazias de gente, as casas estão entregues à degradação, ao desabamento, estão sujeitas à entropia. Esta palavra, bastante utilizada no final da revolução industrial, era o grande temor dos últimos anos do século XIX, pois o rumor social encontrou na apropriação vulgarizada desse termo da física, uma autenticação para a crença de que corremos em direção à entropia crescente.¹⁸⁹ De acordo com essa lei natural, a termodinâmica, um corpo quente, se deixado à própria sorte, esfria. Da mesma forma, o caos se sobrepõe à ordem harmônica, não importa o que se faça, tudo tende a perecer.

Ao pânico entrópico, descoberto nas máquinas térmicas e difundido por toda parte, se opõem outras concepções mais orgânicas de tempo, como a de Darwin, pela qual as espécies se metamorfoseiam e as formas naturais são constantemente modificadas e selecionadas, visando uma maior complexidade orgânica. Além dessa evolução criadora, a forma como Bergson intuiu o tempo enquanto *élan vital*, inscrito na duração que transforma com seu jorro ininterrupto de novidades, também se contrapõe à entropia fatalista. Os dois tempos irreversíveis e opostos, sugeridos por Michel Serres, mais uma vez se apresentam. Eles se manifestam no mundo e coabitam a matéria inerte e os seres vivos. “Enérgicos e duros, entrópicos, portanto, trabalhamos e morremos; mas também pensamos e percebemos; macios, trocamos sinais”.¹⁹⁰ São esses também os tempos que perpassam a obra de Woolf e Dean, que nos mostram a ruína de duas casas com a sutileza

¹⁸⁸ WOOLF, 2013, p. 45.

¹⁸⁹ Cf. SERRES, In: WOOLF, 2013, p. 71.

¹⁹⁰ SERRES, In: WOOLF, 2013, p. 72.

singular de imagens atentas aos mínimos sinais deixados na matéria pelo tempo que passa, pelo vento que sopra e pela natureza que cuida de integrar, em sua transformação criadora, os restos humanos. Na imagem poética das casas, assim como em *Teignmouth Electron*, o passado se encontra com o presente ao colher na historicidade e nas marcas da decadência, um desejo irrealizado de futuro. A casa bolha, de formas arrojadas e inovadoras, sucumbiu pela fraude de seu idealizador, da mesma forma que o trimarã de Crowhurst, desmantelado em uma praia esquecida. Já a casa das ilhas Hébridas, não sofreu as consequências de um fracasso, mas da própria guerra, que pôs fim a um período de crença irrestrita no progresso e na técnica. O que é comum às ruínas modernas é o fato de materializarem o desejo de um passado perdido.

De acordo com Andreas Huyssen, a obsessão moderna pela ruína esconde uma nostalgia pelo período inicial da modernidade, quando ainda não havia desvanecido a possibilidade de se imaginarem outros futuros. “O que está em jogo é uma nostalgia da modernidade que não se atreve a dizer seu nome, depois de reconhecer as catástrofes do século XX e os danos remanescentes da colonização interna e externa”.¹⁹¹ A própria etimologia da palavra nostalgia, derivada do grego e composta por *nostos* (que significa lar) e *algos* (que significa dor), revela a irreversibilidade do tempo, expressa pelo desejo de um passado perdido. Dessa forma, a nostalgia se opõe às noções lineares de progresso e pode ser entendida como uma utopia inversa, na qual o desejo pelo passado é também o desejo de outro lugar, visto que tempo e espaço convergem na ruína arquitetônica. Presença e ausência se combinam na imagem desses restos de tempo, que pela incompletude passam a significar, da mesma forma que o presente imaginado de um passado só pode ser acessado pela condição mesma de sua decomposição.

Nesse contexto, a nostalgia deve ser entendida enquanto possibilidade de criar leituras reflexivas sobre as ruínas, valorizando os fragmentos da memória e do tempo como palimpsestos de múltiplos acontecimentos. Por esse viés, a ruína arquitetônica desestabiliza a linearidade histórica, visto que as marcas do passado incrustadas em sua

¹⁹¹ HUYSEN, 2014, p. 91.

própria sobrevivência são capazes de criar constelações significativas entre as diversas temporalidades que a atravessam. Assim, a alegoria da ruína corresponde também à necessidade de se elaborar um pensamento a respeito do estado de não permanência das coisas, da incompletude, do ruinoso. Como nas obras em questão, os tremores provocados pela ruína são acolhidos pelo pensamento estético que prioriza o fragmento, os andrajos, os restos materiais, a colagem e a montagem, como ferramentas e métodos de construção de um saber, no qual se colocam em jogo as relações entre tempo e história. A recorrência da ruína no contexto da arte contemporânea se justifica como parte de um discurso ampliado sobre a memória, o trauma, o genocídio e a guerra, pois não se pode falar sobre as casas arruinadas em ilhas afastadas sem que se recorde também das cidades bombardeadas e destruídas, tanto nas guerras do século XX quanto nos conflitos mais recentes. Da mesma forma, não se pode também esquecer que as consequências daquele futuro prometido não são apenas as ruínas, mas também os escombros.

Neste atual domínio do capitalismo tardio, as coisas se tornam obsoletas de forma extremamente rápida e têm pouca ou nenhuma possibilidade de envelhecerem e de se converterem em ruínas autênticas, como por exemplo, aquelas que exerciam fascínio no século XVIII. Na cultura mercantil e memorialista do século XXI, as coisas transformadas em mercadorias envelhecem mal, graças à obsolescência programada, que impulsiona o consumo do novo e gera o descarte daquilo que já se tornou inútil e improdutivo. A ruína deste século é o escombros e o detrito, como a casa bolha e o barco, abandonados no Caribe. Se as obras de Dean nos dão acesso à nostalgia reflexiva, como convém a uma *imagem dialética*, elas o fazem projetando no passado um futuro para além das falsas promessas do neoliberalismo e do consumismo global, ao resgatar do esquecimento a velha tecnologia de criação de imagem com sua materialidade inconfundível e a sua sutileza característica.

9. A IMAGEM COMO LAMPEJO DO TEMPO

Tacita Dean investiga ao longo de sua obra a nossa cultura da obsolescência explorando temas como as ruínas arquitetônicas, os restos, a história e a própria memória. Talvez seja através dos filmes de 16 mm que esse argumento se apresente de forma mais pungente. Tal escolha técnica, tornada obsoleta com o advento da tecnologia digital, confere à imagem uma artesanaria e até mesmo uma materialidade muito própria, as quais potencializam o trabalho em seu jogo com o tempo e com o desaparecimento.

Em 2008, a artista realizou o filme *Prisoner Pair* [Dupla aprisionada], no qual ela procura registrar um costume tradicional em vias de extinção, sendo que esse trabalho também pode ser visto como uma metáfora consistente para a perda e o declínio. Como em grande parte de sua obra, temas complexos são abordados com meios aparentemente modestos: a simples passagem da luz através das superfícies das coisas. O filme em si é um retrato íntimo de dois corpos ou dois territórios que se espelham mutuamente enquanto se consomem atrás das fronteiras de vidro.

Na penumbra da sala, um antigo projetor traz à luz uma pequena imagem: duas peras engarrafadas e colocadas lado a lado. Em plano detalhe, a câmera passeia pela superfície diáfana do vidro revelando a textura da carne das peras adormecidas na solução alcoólica, a fim de se tornarem *eau de vie* ou *schnapps*, uma aguardente típica da França e da Alemanha, feita a partir de frutas. Vemos a luz do sol refletindo nos dois corpos imóveis das peras, aprisionadas em sua própria paisagem interior para nos oferecer, em detalhes, a certeza do desaparecimento. Um fecho de luz atravessa a garrafa e incide sobre a pele tenra da pera, cuja cor, já esmaecida, se traduz em sabor. Depois, é o vidro abaulado e um pouco irregular que se sobrepõe à carne das frutas com seus reflexos e espelhamentos. Tudo isso existe enquanto o sol se põe devagar e antes que a escuridão torne tudo indeterminado. A decomposição que ocorre naquele mundo líquido parece durar indefinidamente, pois as longas tomadas se sucedem imersas na demora de um

tempo que não é mais aquele fílmico, mas uma abertura para a duração real das coisas. Diante dessas imagens somos colocados à espera, estamos diante do tempo.

Depois que os olhos se acostumam com a escassez de luz da sala e com a presença escultórica e ruidosa do projetor no centro do espaço expositivo, se torna nítido o descompasso entre o tempo ritmado daquele dispositivo mecânico, em cujos carretéis obsoletos o filme gira velozmente e a lentidão silenciosa que irradia da projeção. Naquela sala, as imagens cristalizadas em planos fixos inventam uma duração própria, dessincronizada da cronologia das máquinas, marcada pelo barulho das engrenagens e pelos estalidos do projetor. Talvez possamos vê-las como uma espécie de memória que anuncia um futuro que não chega. Nesse trabalho denso e complexo, o espectador fica entregue à interioridade do próprio tempo, pois é ele que se projeta em cada imagem.

Prisoner Pair é uma obra singela, feita de luz e da temporalidade desprendida de uma existência, mas que se conserva à deriva, suspensa na cintilação de uma imagem cristalina. A incidência suave da luz na superfície dos objetos é o bastante para desencadear uma série de quebras temporais e provocar a coexistência de durações. As peras aprisionadas exalam no presente o gosto do passado, condensado entre o nascimento e a maturidade das frutas. Assim, através do raro costume de engarrafar peras, o que se preserva no frasco é uma mistura entre passado, presente e futuro, como nos assegura Deleuze:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no *cristal*.¹⁹²

¹⁹² DELEUZE, 2007 a, p. 102.

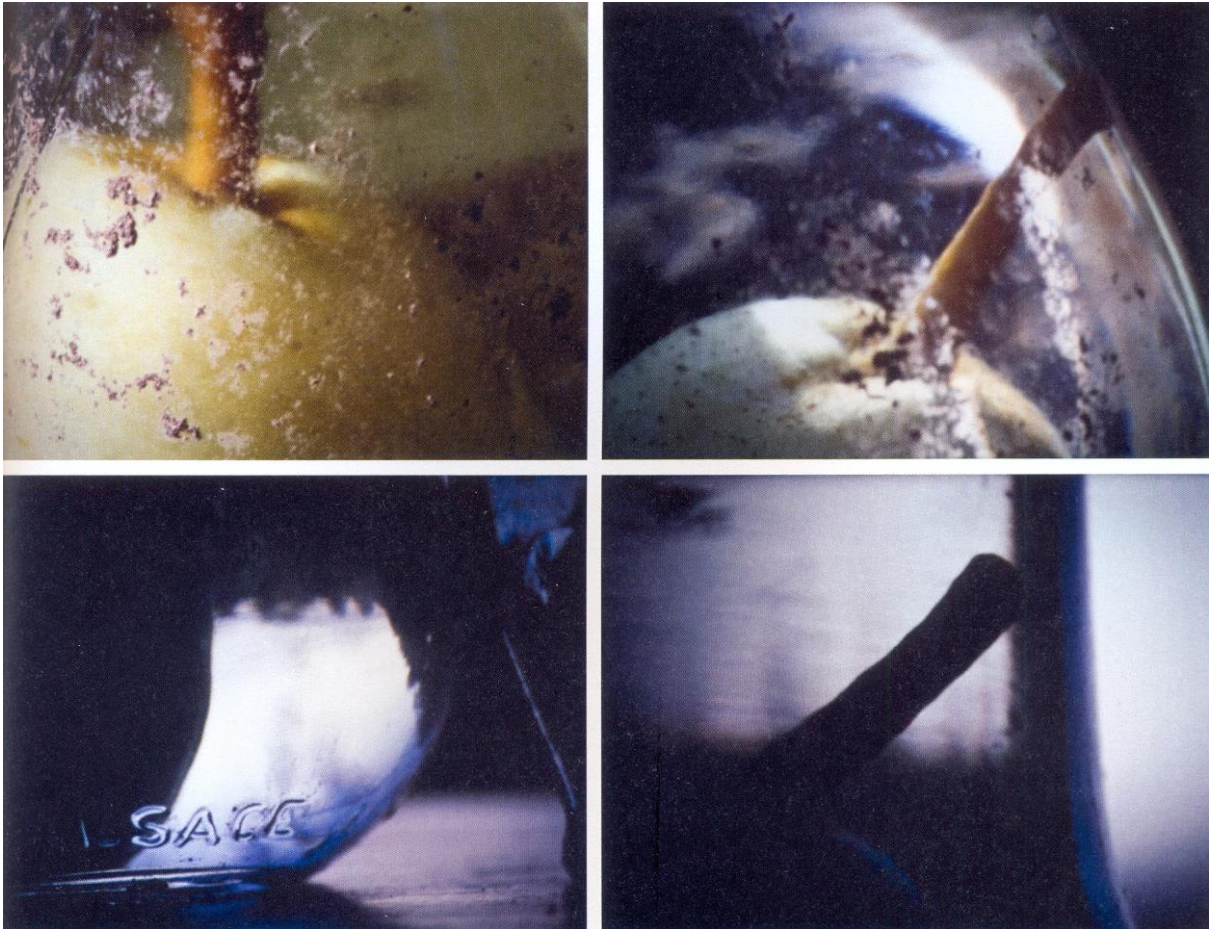


Fig. 27 - Tacita Dean. *Prisoner Pair* [Dupla aprisionada] Fotogramas. 2008.

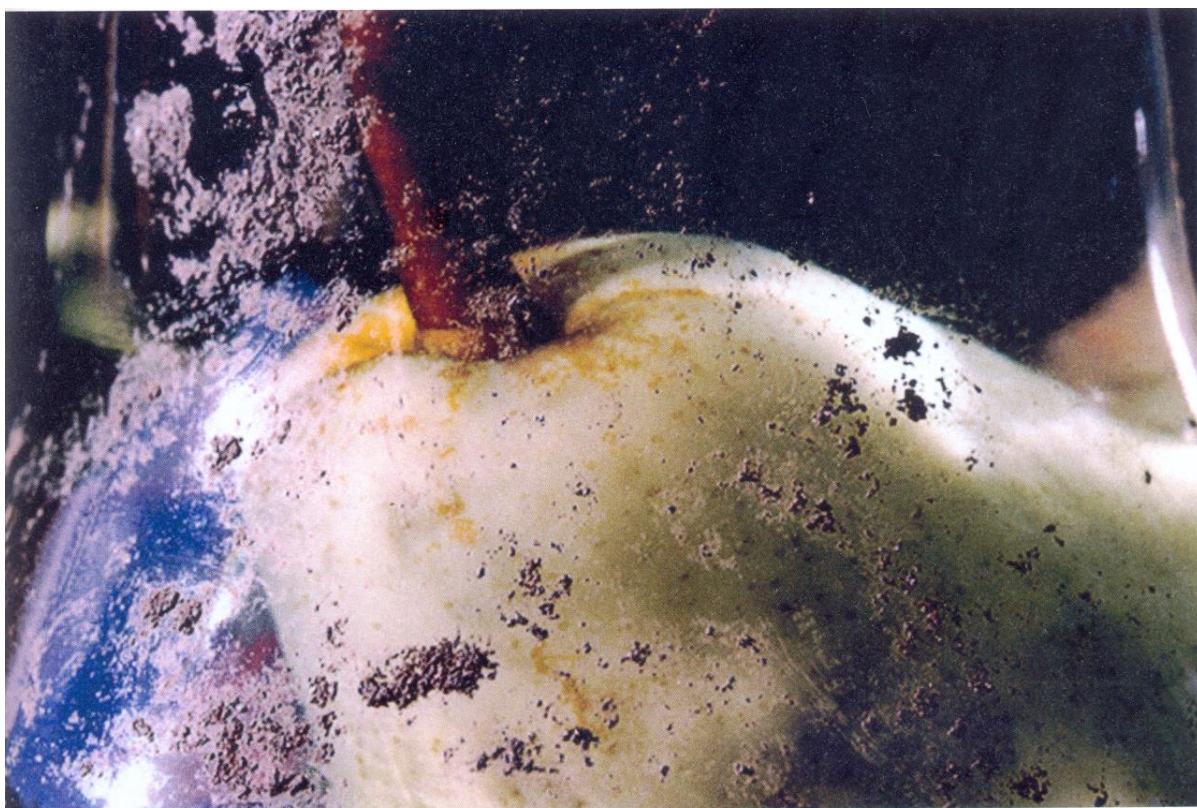


Fig. 28 - Tacita Dean. *Prisoner Pair* [Dupla aprisionada] Fotografia de locação. 2008.

Em *Imagem-tempo*, Deleuze analisa trechos cinematográficos que parecem capturar o próprio movimento do tempo em uma imagem cristalizada. Tributário do pensamento de Bergson, esse autor concebe uma temporalidade na qual o passado se esvai e o presente esvanece, mas ambos não desaparecem completamente, pois são preservados enquanto passado, ao qual, a memória por vezes dá acesso. O que a imagem-cristal torna evidente é precisamente essa trama intrincada de temporalidades. Podemos então ver em *Prisoner Pair*, assim como dentro do cristal, um mundo em seu devir e o acontecimento que se torna imagem, pois “o que vemos no cristal é sempre o jorro da vida, do tempo, em seu desdobramento ou diferenciação”.¹⁹³

O passado silencioso atravessa a imagem, como os raios do sol iluminam os contornos das frutas em decomposição. Através de longas tomadas, Dean coloca em jogo, pela montagem, a contemplação tácita de algo preso e escondido simultaneamente no passado e no presente, no tempo em suspensão da imagem. O costume de engarrafar peras, enquanto elas ainda estão pequenas, para que cresçam dentro dos vidros é tradicional da Alsácia, região que sempre foi palco de disputa entre a França e a Alemanha. Ao colocar as duas garrafas lado a lado sob a luz do poente, Dean estabelece entre ambas uma relação de diálogo, de intimidade e também de confrontação, visto que uma delas era francesa e a outra, alsaciana. Ao registrar o costume próprio de uma região dividida entre dois países, a artista coloca em questão as fronteiras geográficas que determinam os territórios dessas nações, visto que uma mesma prática cultural as integra.

O título desse trabalho faz referência ao nome de um licor que ainda se produz na Alsácia: *poire prionniere* e, como um *Doppelgänger*, monstro que nas lendas germânicas tem o dom de se tornar uma cópia idêntica de alguém e, de imitar as suas características mais profundas, as duas frutas se espelham mutuamente e se tornam seu próprio mundo em miniatura. Os corpos, talvez insignificantes, das duas peras se desdobram na imagem e ganham a dimensão de territórios, de costumes que transcendem as fronteiras geográficas e temporais. Alsácia-Lorena conserva em si os restos de um passado forjado ora pelas leis

¹⁹³ DELEUZE, 2007 a, p. 113.

alemãs ora pelas leis francesas, mas sem nunca pertencer, efetivamente, a nenhuma dessas nações. Talvez por isso tenha construído sua própria identidade, marcada pela sobrevivência de passados que impregnam o presente, o qual, por sua vez, ecoa o passado. Se à primeira vista a sedução proveniente da variedade de texturas e dos efeitos de luz registrados pela lente macro parece localizável no mundo real, aos poucos esses registros se tornam imagens mentais e a materialidade transitória daquilo que se vê projeta a inquietude presença de um *memento mori*. O espectador se depara com um espaço enigmático onde nada parece acontecer, mas que simultaneamente ele tenta decodificar e atribuir sentido a partir da interioridade de uma duração marcada pelo eterno retorno da imagem. Nesse exercício de pensamento os objetos representados se deslocam de seus contextos usuais para expressarem o *pathos* irrefutável de uma mensagem do passado, ampliando assim a relação da imagem com a história e a cultura em geral.

Fazer imagem é também meditar sobre a morte, visto que cada traço inevitavelmente se inscreve no limiar de presença e ausência, como nos lembra a legendária história da filha de Butates. Entretanto, cada tipo de imagem lida com a perda de uma maneira particular. Talvez possamos entender a pintura, ou pelo menos grande parte daquilo que assim denominamos, como resultado de uma coreografia corporal que se impregna em um suporte. O corpo de quem pinta se prolonga sobre aquela outra carne feita cor, no limite do diáfano e pelo tempo em que coexistem se maculam, se machucam e se dissolvem a ponto de tornar indiscerníveis, nesse corpo a corpo, aquele que pinta daquilo que é pintado. Acordo tácito e também físico através do qual a corporeidade inevitavelmente imprime sua falibilidade na superfície pintada. Fato determinante, sem dúvida, que de início diferencia essa categoria de imagens das demais, derivadas de processos mecânicos e digitais. Sendo produto de um corpo, a pintura deixa entrever, entre outras coisas, as hesitações e os temores de quem lhe engendrou a sua natureza pictórica. Um pintor do século XVII, por exemplo, que retrata alguns objetos sobre a mesa com frutas e flores, guarda entre suas preocupações filosóficas a condição efêmera do mundo. A imagem feita de tinta e do acúmulo de tempo desaparecerá um dia, mas

ainda hoje ela reverbera suas apreensões sobre o fim de tudo. A fotografia, por sua vez, traz a perda inscrita na própria imagem e existe essencialmente no pretérito, atestando o desaparecimento fundamental daquilo que esteve diante da câmera.

A insistência no uso da película de 16 mm, em vez do vídeo digital de alta definição é essencial para a forma como as obras de Dean são feitas e mostradas. Muito mais do que um saudosismo estético, essa escolha faz parte de uma prática artística bastante coerente. Ao registrar nos sais de prata uma determinada duração, a efemeridade daquilo que esteve diante da câmera se torna visível, denunciando a própria fluidez do tempo, cujo recorte cinematográfico atesta sua dissolução implacável. Diante dessa constatação, Benjamin nos esclarece sobre a atração exercida por tal técnica em um trecho de sua *Pequena história da fotografia*:

(...) o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo. A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar.¹⁹⁴

Para criar sua obra, Dean aposta na “pequena centelha do acaso” impregnada na emulsão química, pois esse indício de um acontecimento, próprio da fotografia e do filme de celulose, estabelece diferenças notórias com as imagens digitais e também com aquelas produzidas diretamente pela mão humana. O caráter indicial inerente à película se contrapõe à iconicidade da manipulação digital e mesmo da pintura, visto que em tais meios, a relação com seus referentes não é causal, mas construída artificialmente. Tal característica foi determinante para que a fotografia entrasse definitivamente para o campo da arte contemporânea a partir dos anos de 1970, principalmente pela sua utilização como meio de documentação e mesmo como suporte final das obras, segundo afirma Rosalind Krauss.¹⁹⁵ Por esse mesmo motivo, Tacita Dean insiste que os meios

¹⁹⁴ BENJAMIN, 2012 a, p. 100.

¹⁹⁵ Cf. KRAUSS, 1977.

analógicos e os digitais são completamente distintos e configuram dois suportes para a imagem separados por um abismo ontológico.

Percebi que não sei o que significa “analógico” (...). É uma palavra que significa proporção, semelhança, e é, de acordo com certa explicação, a representação de um objeto que lembra o original; não uma transcrição ou uma tradução, mas um equivalente em uma forma paralela: continuamente variável, mensurável e material. Tudo o que podemos quantificar fisicamente é analógico: comprimento, largura, voltagem, pressão (...). O pensamento também se torna analógico quando é materializado numa forma concreta; quando se transmuta em linhas no papel ou marcas num quadro (...). Ao passo que “digital” constitui o que está fragmentado, ou melhor, decomposto em milhões de números (...). Para mim, ele [o digital] simplesmente não apresenta meios para criar poesia; também não respira nem cambaleia, mas bota ordem em nossa sociedade, corrigindo-a sem deixar vestígios.¹⁹⁶

A materialidade da imagem analógica, a impressão da luz na emulsão, as marcas em seu suporte são elementos essenciais na obra de Dean. Ao contrário da previsibilidade dos meios digitais, o filme preserva, na alquimia das circunstâncias, a possibilidade do acaso, do imprevisto. Além disso, esse meio não compartilha da instantaneidade do digital, pois entre o momento do registro e a possibilidade de sua visualização, se insere um distanciamento temporal no qual a imagem efetivamente se materializa e se revela. Os acontecimentos fortuitos são preservados ao longo desse processo e a artista aposta no mistério e na surpresa do desconhecido para criar suas imagens, que falam do presente através de suportes obsoletos.

As fotografias e os filmes dão corpo ao que Dean chama de “um equivalente em uma forma paralela”. Talvez, a equivalência própria da imagem produzida por meio de registros fotográficos seja um de seus aspectos mais intrigantes e complexos. Apesar das diferenças entre cinema e fotografia, sobretudo no que concerne ao movimento das imagens, as fronteiras entre essas técnicas se atenuam no trabalho em questão devido ao uso de planos fixos para registrar longas tomadas, tornando indiscernível o tempo fílmico e diluindo também os limites entre representação, documentação, contemplação e o próprio ato de ver. Em *Prisoner Pair*, somos levados a considerar a duração das imagens, o

¹⁹⁶ DEAN, 2013, p. 63-66.

isolamento de um momento singular na existência de dois corpos, que recolhem a identidade de pertencimento a um território híbrido, e se mostram na luz do poente como duas relíquias desenterradas da natureza cíclica do tempo.

Desde o surgimento da fotografia, muitos pensadores se interessaram pelas complexidades filosóficas e temporais que ela instaura. Tais considerações contribuem para a leitura do trabalho de Dean, na medida em que tratam de questões inerentes aos meios de registro fotossensíveis. Sendo assim, podemos compreender a pertinência de algumas dessas reflexões na leitura das obras realizadas com filme de celulose, o qual é produzido de modo análogo à imagem fotográfica.

Em seu último livro, Barthes procura entender os princípios da fotografia e os aspectos que a distingue das outras imagens. Suas reflexões o levaram a reconhecer a necessidade de que algo realmente tenha sido colocado diante da objetiva para que haja a fotografia. A pintura pode simular a realidade, já que é produzida pela mão do homem, mas não a foto, cujo procedimento físico-químico prescinde da interferência humana. Entretanto, é curioso que o título de seu livro faça referência explícita a um procedimento pictórico: *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tal escolha reitera o papel imprescindível do observador, cuja intervenção pessoal e subjetiva ressignifica a fotografia, caso contrário, ela seria um mero registro documental. Ao olhar uma foto, escreve Barthes, “incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho”.¹⁹⁷ Mesmo que a imagem seja produzida artificialmente, o ato de ver é demasiadamente humano e sempre acrescenta algo à imagem, *que, todavia, já estava nela*, como constata o autor. A consideração de que as fotos são uma interpretação do mundo faz eco às palavras de Benjamin, que no final de sua *Pequena história da fotografia*, reconhece a necessidade de uma leitura capaz de conferir significados à imagem fotográfica, sem a qual ela estaria sob o risco de permanecer “vaga e aproximativa”: “mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais

¹⁹⁷ BARTHES, 2011, p. 87.

essencial da fotografia”.¹⁹⁸ É precisamente nessa linha tênue que podemos localizar os trabalhos de Dean, cuja evidência da sobreposição de passado e presente na imagem fotográfica ou fílmica se amplia graças às várias possibilidades de leitura que a obra possibilita.

A afirmação de Benjamin de que “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”,¹⁹⁹ pressupõe que, desde os primórdios da fotografia, foi criado um novo código visual que modificou e ampliou nossa relação com as coisas visíveis. Hoje, mais do que nunca na história da humanidade, somos completamente dependentes das informações oferecidas pelas imagens, de suas marcas, através das quais mediamos a realidade. Sendo a imagem fotográfica uma espécie de duplicação do mundo, a própria realidade passa a ser definida em função dessa possibilidade de fragmentação. Pela fotografia possuímos o mundo de diversas maneiras: como objetos de afeto que colecionamos em álbuns de família, como eventos que consumimos através da imagem e até mesmo como meio de informação, sem a qual todas as áreas do conhecimento em geral estariam severamente limitadas.

As possibilidades de ampliação e a câmera lenta, por exemplo, revelaram aspectos dos objetos que seriam imperceptíveis a olho nu. Talvez, no limite desse desejo de perscrutar os detalhes das coisas, de criar meios para registrar essa hiper-realidade, esteja latente a ficcionalidade de toda imagem. Dessa forma, a experiência da captura de um instante em imagem implica em uma determinada atitude do sujeito em relação ao mundo, principalmente se pensarmos na voracidade do olhar fotográfico – que inventariou praticamente tudo – como sintomática de uma época na qual a paisagem humana mais sofreu transformações: recorre-se a um aparelho para registrar aquilo que está desaparecendo. Além disso, como constata a ensaísta americana Susan Sontag, “ser educado por foto não é o mesmo que ser educado por imagens mais antigas, mais artesanais”.²⁰⁰ Para a autora, as fotografias constituem uma “ética do ver” na medida em

¹⁹⁸ BENJAMIN, 2012 a, p. 115.

¹⁹⁹ BENJAMIN, 2012 a, p. 100.

²⁰⁰ SONTAG, 2004, p. 13.

que configuram uma espécie de gramática através da qual aprendemos sobre o que deve ser visto e sobre aquilo que temos ou não o direito de observar.

Se a fotografia brinca com as escalas do mundo ela também toma parte na mortalidade das coisas. Diante dela, o passado de um acontecimento aparece presente da imagem que, ao mesmo tempo, anuncia um futuro: a iminência da morte. Ainda que se fotografe pelo desejo de conservar a memória de um acontecimento, na verdade, essa imagem nos dá apenas a posse imaginária de um passado irreal, como constata Barthes: “é o modo como nosso tempo assume a Morte: sob o álibi denegador do perdidamente vivo”.²⁰¹ A ambiguidade da imagem faz com que vida e morte coexistam e esse signo imperioso sempre nos interpela: quando tentamos congelar um momento em uma fotografia, ele nos revela seu oposto, seu desaparecimento. Na tentativa de traduzir a complexidade visual e também temporal que a fotografia instaura, Barthes cria uma bela metáfora para as imagens produzidas por mecanismos fotossensíveis ao compará-las à emissão dos raios de uma estrela extinta, que não obstante nos atinge. Assim também, a presença do referente diante da câmera, na verdade, atesta a sua ausência materializada em imagem.²⁰²

Se nos lembrarmos das palavras de Benjamin saberemos que a realidade, a qual chamuscou a imagem, testemunha o fato de algo “ter sido assim” no passado. Tal constatação de contiguidade entre a imagem fotográfica e o seu referente produz no observador a assertiva pungente de que “*isso-foi!*”. Diante da imagem estamos sempre diante da morte, como sugere Barthes ao escrever sobre a fotografia histórica: “leio ao mesmo tempo: *isso será* e *isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. (...) nela [na fotografia] há sempre um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer”.²⁰³ O que torna a imagem fotográfica pungente é esse jogo que opera com o tempo, no qual ela nos restitui a sensação de presença e de proximidade a algo pelo qual temos afeto e, simultaneamente nos afasta do mesmo ao revelar que aquilo

²⁰¹ BARTHES, 2011, p. 101.

²⁰² Cf. BARTHES, 2011, p. 90.

²⁰³ BARTHES, 2011, p. 104.

está ausente no tempo e no espaço. A complexidade instituída pela imagem fotográfica reside, portanto, no fato de sempre exceder o seu aspecto visível.

Sabe-se que Proust tinha verdadeira obsessão de pela fotografia e procurava avidamente possuir as fotos de quem ele amava. Sendo assim, quando tinha 22 anos, ele ganhou de presente o retrato de Edgar Auber, um dos rapazes por quem estava apaixonado. No verso, estava escrita a seguinte dedicatória: “*look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell.* [Olhe para meu rosto: meu nome é Poderia Ter Sido; me chamo também Não Mais, Tarde Demais, Adeus]”.²⁰⁴ A exigência que anima todas as fotografias é precisamente a emanção de um acontecimento passado que se perdeu e, por ironia, justamente por isso se torna novamente possível. Portanto, a potência desse tipo de imagem incide muito mais em seu flerte com a morte e na sua possibilidade de interpelar diferentes tempos do que no objeto em si.

Consciente disso, Tacita Dean traduz a própria materialidade de seus filmes em um jogo poético com o desaparecimento. Em 2006, ao procurar por rolos de filme em preto e branco para câmera de 16 mm, ela soube que a Kodak havia parado de produzir esse tipo de material. A partir disso, Dean decide então usar os últimos cinco rolos que conseguiu achar para filmar o interior da fábrica da Kodak em Chalon-sur-Saône, na França enquanto a empresa produzia os últimos rolos de filme em celulóse. A ideia do trabalho consiste em evidenciar a obsolescência de uma técnica a partir de seus próprios meios, ou seja, através de uma mídia já está extinta. O resultado é um filme sensível, que seguindo a genealogia dos retratos elegíacos da artista, se apresenta como um réquiem, no qual ela presta homenagem ao meio analógico de registro imagético.

Durante 44 minutos assistimos a uma sequência de tomadas estáticas que mostram o processo de fabricação dos filmes, mas longe de serem cenas descritivas, elas se concentram na materialidade corpórea da película e na abstração de ritmos cromáticos, próprios da modulação temporal das obras de Dean. Com riqueza textural e luminosa vemos nos longos planos detalhe a superfície polida de um metal; depois, partes do

²⁰⁴ AGAMBEN, 2007, p. 30.

maquinário. Às vezes aparecem alguns homens carregando um grande rolo de filme ou manipulando algum equipamento industrial, mas tudo se mostra sem perder o mistério do interior da fábrica. Na montagem, a artista cria uma sutil transição do preto e branco à cor ao inserir algumas sequências de fotogramas filmados em cores para enfatizar o tom azulado das películas ao serem processadas pelos equipamentos. A respeito desse processo ela descreve: “De um azul viscoso sólido até uma evanescente transparência, a fabricação de películas é uma viagem de beleza sublime, que eu nunca teria conhecido se não fosse sua obsolescência incipiente”.²⁰⁵ Cores e texturas enfatizam as possibilidades sensoriais do filme analógico e a sua capacidade de ser marcado, mas também de deixar suas marcas no mundo.

Em *Kodak*, o poder de testemunho da imagem fotossensível se duplica ao documentar um processo industrial em declínio através dos próprios meios obsoletos, ou seja, a película que contém a imagem impregnada em sua emulsão se metamorfoseia na própria imagem que vemos projetada: aquelas superfícies transparentes ou em tons de azul sendo puxadas para cima e para baixo, sendo enroladas e passando por cilindros e tanques. A radicalidade da morte se apresenta integralmente nesse trabalho, através do qual a artista assinala seu posicionamento crítico em relação ao atual sistema de produção e consumo. Entretanto, se por um lado o interesse por objetos em desuso pode despertar a nostalgia calma em relação a um passado remoto, por outro, ele também pode fazer esse tempo se apresentar como uma profanação das certezas do presente ao introduzir o inquietante sentimento que se experimenta frente ao desconhecido. Como no avesso de uma ficção científica, sempre imaginada num futuro distante, nesse caso é o passado que se afasta de nós no tempo, a ponto de parecer ameaçadoramente estranho e desconhecido.

²⁰⁵ DEAN, 2013, p. 14.

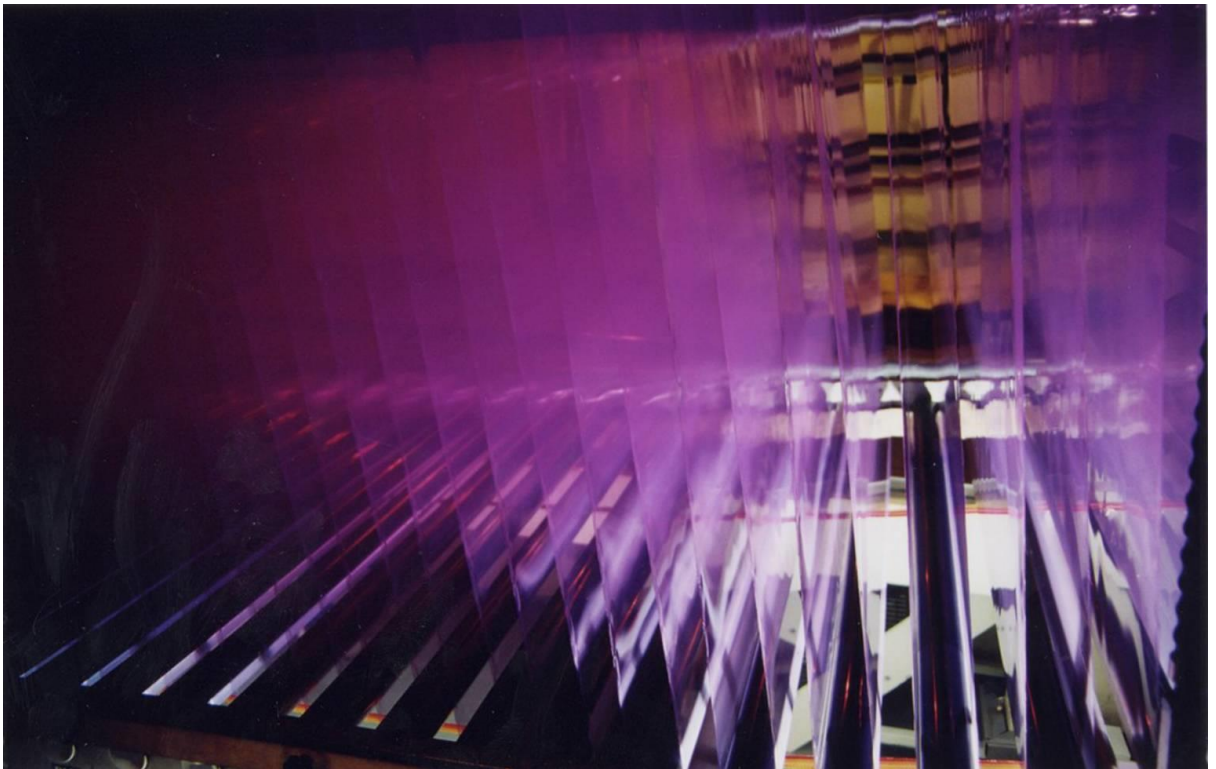
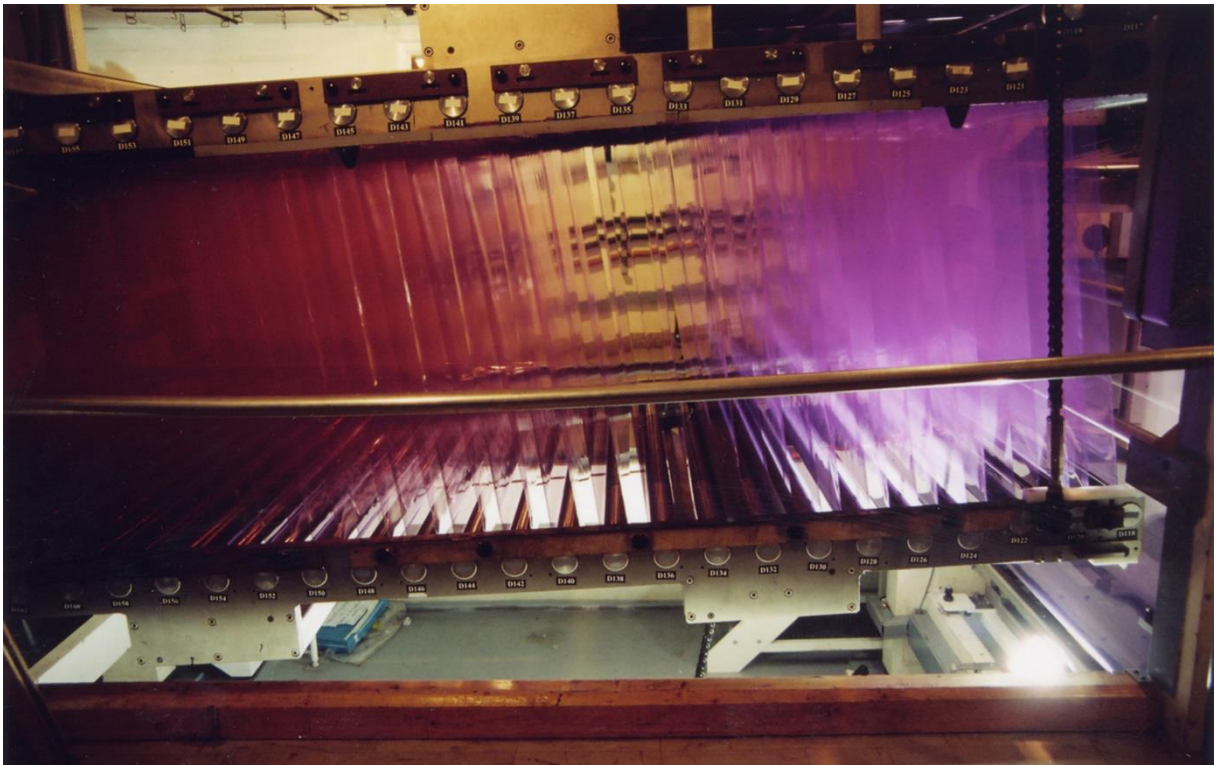


Fig. 29 e 30 - Tacita Dean. Kodak. Fotografia de locação. 2006.

10. VIVENDO SOB IMAGENS

Que estranha cena descreves e que
estranhos prisioneiros, são iguais a nós.

Platão, *República*, Livro VII

A forma poética como Tacita Dean constrói sua obra sobre os resquícios e os fragmentos de uma história esquecida, ou sobre algo que esteja na iminência de desaparecer, tenciona os limites da imagem em sua relação com o tempo e também com o próprio mundo. Ao narrar a história de Donald Crowhurst, por exemplo, a artista confia plenamente no poder da imagem de criar o seu próprio espaço: o *imaginário*, como diria Blanchot. Nele, o presente se mantém em instância, suspenso constantemente devido à sua temporalidade espiralada, marcada por reincidências e retornos. O acontecimento se vê então espelhado em sua imagem, ou seja, na narrativa, que por sua vez, nos devolve uma outra miragem, desenraizada e sem lastro, porque nascida da própria obra e pela relação que se estabelece com ela.

Desde os primórdios, a humanidade encontrou nas imagens uma forma de mediar a realidade, como demonstraram as paredes das inúmeras cavernas, que repletas de inscrições e signos, serviram de abrigo aos primeiros humanos. Havia, porém, uma sacralidade naqueles traços feitos de carvão e gordura que, de alguma forma, os ligava às coisas do mundo. O elo entre as imagens e as coisas foi se atenuando com o tempo, na medida em que a imagem se tornava autônoma e fundava suas próprias diretrizes. É curioso, como observa Sontag, que no momento de maior secularismo na história da arte, a imagem recupera seu status primitivo por meio da fotografia. Pois a foto “não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele”.²⁰⁶

²⁰⁶ SONTAG, 2004, p. 172.

Porém, alguns séculos antes disso – ainda no início do pensamento filosófico ocidental –, Platão, consciente da potência que a representação exercia na formação do povo grego, expulsa do seu projeto de *República* os produtores de imagem. A condenação platônica do simulacro, dissimulada pelo argumento de que eles são cópias imperfeitas dos objetos sensíveis e, portanto, distanciadas da verdade, da Ideia, tentava assegurar uma determinada hierarquia instituída, cuja permanência se via ameaçada pelo domínio da imagem, motivo pelo qual algumas formas de representação deveriam ser excluídas da *polis* para não comprometerem o padrão moral de seus cidadãos. O ensinamento moral deveria ser transmitido pelo filósofo, o qual também deveria governar a cidade, pois, sendo conhecedor da Forma de tudo que existe e estando próximo ao Ser e à Verdade, saberia como livrar a todos das possíveis calamidades.²⁰⁷ Além disso, a imagem tem o estranho poder de ser e não ser ao mesmo tempo, de desaparecer no momento em que se apresenta e assim, coloca em crise não apenas o olhar inquieto e duvidoso, mas também as certezas do mundo.

Talvez, a imagem nunca tenha desempenhado papel tão preponderante na história da humanidade como o faz na nossa era. Podemos dizer que ela alterou o mundo no sentido econômico e também modificou politicamente a nossa percepção sobre ele. No livro *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord utiliza como epígrafe uma citação de Feuerbach, na qual o autor, defensor do real e continuador das ideias platônicas, afirma que o nosso tempo “prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser”.²⁰⁸ Tais palavras foram escritas pouco antes da invenção da câmera fotográfica e prefiguram a condição das sociedades modernas, empenhadas na espetacularização de tudo, o que implica, segundo Debord, em uma relação social mediada pelas imagens. Além disso, opera-se uma inversão na relação entre as coisas e sua representação, pois as imagens não apenas determinam as nossas necessidades reais, como também passam a ser desejadas como substitutos das experiências vividas. Sendo assim, na sociedade do capital, o espetáculo se torna o elemento fundamental que garante

²⁰⁷ Cf. PLATÃO, 1993.

²⁰⁸ FEUERBACH, *apud*. DEBORD, 2015, p. 13.

a saúde econômica e a estabilidade social, visto que atende as demandas de felicidade no âmbito coletivo e individual.²⁰⁹

No atual contexto, a questão levantada por Feuerbach a respeito da dicotomia entre original e cópia, entre imagem e representação, parece inadequada para pensar as complexidades instauradas pelo advento da fotografia. Como demonstra Sontag, a autoridade do meio fotográfico, difundido irrestritamente, advém da particularidade da *imago* produzida pela câmera, que não se restringe a uma interpretação da realidade, como uma pintura ou um desenho também podem ser, mas é, sobretudo, um vestígio decalcado diretamente do real, o registro de uma emanção e de um desaparecimento.

O que define a originalidade da fotografia é que, no exato momento em que o secularismo triunfou por completo na longa, e crescente secular, história da pintura, algo semelhante ao status primitivo das imagens renasce – ainda que em termos inteiramente seculares. Nosso sentimento irreprimível de que o processo fotográfico é algo mágico tem uma base genuína. Ninguém supõe que uma pintura de cavalete seja, em nenhum sentido, consubstancial a seu objeto; ela somente representa ou alude. Mas uma foto não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele.²¹⁰

A fotografia, ao recuperar a ancestralidade dessacralizada presente na maneira como acreditamos que as imagens participam da realidade do mundo, talvez tenha radicalizado essa relação a ponto de fazer com que a imagem, a essência do espetáculo, se tornasse o paradigma da realidade, em função da qual o mundo agora se orienta. A imagem proveniente de mecanismos foto sensíveis pode oferecer uma forma de posse e de aquisição, pois através delas consumimos eventos e adquirimos informação, mas também segregamos e tipificamos socialmente. Possuímos e somos possuídos pelas imagens e, por meio delas, a própria realidade é redefinida, exposta, examinada e vigiada. Nesses termos, pensá-las hoje é antes de tudo uma exigência política, uma vez que o ato de ver implica uma tomada de posição e certa disposição do sujeito. Além disso, esse tipo de registro imagético traz consigo um imenso potencial de controle, cada vez mais literal

²⁰⁹ Cf. DEBORD, 2015.

²¹⁰ SONTAG, 2004, p. 171-2.

e efetivo, sobre o alvo determinado. Se no passado a posse das imagens era mediada pelo erotismo das ninfas, agora ela se torna simplesmente coerciva e mortífera.

Com a difusão dos meios tecnológicos de registro e de reprodução da imagem, ela passa a constituir uma nova ordem de provas e a autenticar a veracidade de um fato, como se o processo ótico e químico, e posteriormente o eletrônico, garantisse a neutralidade do documento. Entretanto, mais do que dar visibilidade a um acontecimento e testemunhar a sua existência, ela atesta também a presença do corpo de quem fotografou ou filmou naquele momento específico. Assim, se apresentam na imagem as escolhas determinadas pelo olhar do sujeito que a produziu e, ainda que de maneira indireta, o enquadramento pode definir certas maneiras de interpretação. Podemos considerar que não há imagem sem sujeito, da mesma forma que não há sujeito sem imagem. Além disso, como observa a filósofa Judith Butler, a própria fotografia pode se converter “em uma cena estruturadora da interpretação, que pode perturbar tanto o realizador quanto o espectador”.²¹¹

Desde o surgimento da fotografia ela se prestou à documentação das misérias humanas retratando, de maneira especial, a violência exercida sobre o corpo. Os diversos registros do século XIX feitos em manicômios, prisões e hospitais, mostram o corpo marcado pela diferença e, portanto, condenado à exclusão pela loucura, pelas drogas, pelas anomalias ou mesmo por não se conformar de alguma maneira às categorias da “normalidade”. No século XX, a portabilidade das câmeras deu autonomia aos fotógrafos para estarem em todos os lugares, registrando com suas lentes as mais diversas barbáries e os fatos inimagináveis. As fotografias de guerras e aquelas realizadas por membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau reiteram o valor de testemunho histórico das imagens, *que sobrevivem apesar de tudo*. O que as torna terríficas, para além daquilo que elas dão a ver, é certamente o fato de assegurarem a existência de tais atrocidades no tempo e no espaço, pois o “*isso-foi*” da fotografia nos devolve, sem mediação, a realidade do fato.

²¹¹ BUTLER, 2015, p. 105.

Esse efeito pungente da imagem é questão central no pensamento de Sontag acerca da fotografia. Em *Diante da dor dos outros*, ela investiga o poder da imagem fotográfica enquanto mecanismo capaz de alterar a avaliação política da guerra. Para tanto, a imagem deve atuar sobre os espectadores influenciando decisivamente o modo como eles julgam o mundo. A autora considera a fotografia para além de seu aspecto iconográfico, ou seja, como um elemento capaz de provocar uma reação ética, ou em suas próprias palavras, uma “consciência política”. Nesse livro, Sontag declara que a partir da fotografia nada mais permanece inacessível ou desconhecido e as mais variadas formas de miséria humana nos chegam instantaneamente dos lugares mais longínquos, estampando tudo o que possuem de mais cruel e vergonhoso. A representação do sofrimento humano deveria nos manter alerta e conscientes das barbáries, mas assim como nos acostumamos com o horror na realidade, também podemos nos tornar insensíveis ao horror de certas imagens. Entretanto, é melhor que tais imagens existam e que nos persigam. Ainda que sejam fragmentos da realidade a que se referem, elas exercem a função essencial de não nos deixar esquecer o inenarrável, de serem testemunhos que nos ensinam a olhar silenciosamente os espaços partidos e os tempos esburacados. Afinal, como constata a autora, “recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo”.²¹²

A imagem, portanto, não é apenas a representação do mundo visível, embora tenha passado a corroborar a verdade, ela é a abertura para outros mundos e outros tempos em que o passado nos sinaliza as possibilidades ainda por vir. Tal abertura deve ser pensada como uma ampliação e também como um corte, que fere as estruturas de poder cristalizadas e instituídas, pois é nisso que consiste a sua potência crítica. No contexto espetacular e utilitarista do capitalismo, somos completamente dependentes das imagens e elas determinam radicalmente a nossa relação com o mundo, a ponto de fazer com que a noção contemporânea de atrocidade exija comprovações imagéticas para atestar as barbaridades e os horrores da produção da morte em larga escala. No entanto, não podemos esquecer que toda imagem está submetida a uma escolha, a um enquadramento.

²¹² SONTAG, 2003, p. 96.

Dessa forma, a verdade que ela “autêntica” é também uma prova construída. Vale lembrar que a imagem nunca esteve a serviço da verdade, “pois se uma coisa que parece não é, ela não possui um estatuto ontológico de verdade”,²¹³ excedendo as categorias definidas entre ser e não ser. Ao mesmo tempo, ela não é um mero elemento visual à espera de uma interpretação passiva, mas está ativamente se apresentando de maneira renovada aos olhares, seguindo seu próprio curso. Logo, como esclarece Didi-Huberman, “nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos ver mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas”.²¹⁴ Afinal, a “consciência política”, que motiva o fotógrafo a produzir um registro condescendente está, na verdade, estruturada na própria imagem desde o seu enquadramento, como um registro objetivo e ao mesmo tempo como um testemunho pessoal. Como constata Barthes, a potência subversiva da imagem não reside em sua capacidade de nos aterrorizar, de nos perturbar ou mesmo de estigmatizar, como acontece na publicidade, mas se efetiva “quando ela [a imagem] é *pensativa*”.²¹⁵

Se na “nossa era”, como afirma Feuerbach, as imagens sobrepujam a realidade, isso decorre de um processo crítico desencadeado no século XIX, que entendia a realidade como um conjunto de aparências, como uma imagem, portanto. O curioso é que, em nossa sociedade consumista do capitalismo recente, chegamos ao extremo no processo de virtualização ao fazer com que a realidade se assemelhe cada vez mais àquilo que as câmeras nos mostram.²¹⁶ Assim, a credibilidade de um evento catastrófico está condicionada à sua semelhança com as cenas cinematográficas. No nosso universo mercadológico, a “realidade” se converte em um espetáculo desmaterializado, em uma farsa representada e consumida cotidianamente. Talvez haja nessa crença desmedida na hiper-realidade das imagens um desejo de *desrealizar* o horror, afinal o que elas nos apresentam não poderia ser outra coisa senão a mera aparência esvaziada de substância dos simulacros.

²¹³ MONDZAIN, entrevista online.

²¹⁴ DIDI-HUBERMAN, SERROTE, 2011, p. 127.

²¹⁵ BARTHES, 2011, p. 47.

²¹⁶ Cf. SONTAG, 2004, p. 177.

A imagem, por vezes, nos obriga a olhar para o que não queremos ver e a proximidade da fotografia com a morte, com o desaparecimento, adquire hoje uma literalidade aterradora, inimaginável nos primórdios da descoberta sobre as impressões luminosas. Na sociedade tecnológica do século XXI, a imagem foi levada ao extremo e esvaziada de suas ambiguidades revelando-se assim a sua crueza mais brutal, ou seja, sua possibilidade real de ser usada pelos meios de extermínio. Sontag sinaliza ao longo de sua obra a proximidade entre a câmera e a arma, entretanto, para a autora, a potência mortífera da imagem não passava de uma metáfora agourenta, um blefe.²¹⁷ Com as novas tecnologias de produção imagética, bem como seus novos usos em dispositivos bélicos, como os *drones*, por exemplo, a nossa relação com a imagem se inverteu radicalmente. Ao tomarmos a imagem pela coisa em si estamos reduzindo tudo, passiva e literalmente, à sua semelhança. Assim, tornamos efetiva a verdadeira violência do visível, cujo propósito é abolir toda forma de pensamento e de juízo, a *pensatividade* que Barthes desejava nas imagens. Dessa forma, não é o conteúdo da imagem que torna a sua violência problemática, mas o discurso que ela personifica, que é sempre o discurso de quem detém o poder, do senhor.²¹⁸

A imagem sempre foi cooptada pelas mais diversas formas de poder ao longo da história, mas na nossa sociedade capitalista ela se tornou a base de sustentação desse sistema, pois oferece maciçamente o entretenimento que além de estimular o consumo ameniza as dores das desigualdades de classe, de raça e de sexo. Além disso, como observa Sontag, a imagem fornece “uma quantidade ilimitada de informações para melhor explorar as reservas naturais, aumentar a produtividade, manter a ordem, fazer a guerra, dar emprego a burocratas”.²¹⁹ Nesse contexto, ela define a realidade de duas maneiras fundamentais para a manutenção da nossa sociedade industrial e controladora: como um espetáculo para as massas e como dispositivo de vigilância para os detentores do capital. É, portanto, a partir da imagem que a realidade se orienta e faz a mudança social ser

²¹⁷ Cf. SONTAG, 2004, p. 25.

²¹⁸ Cf. MONDZAIN, 2009, p. 48.

²¹⁹ Cf. SONTAG, 2004, p. 195.

substituída por uma mudança em imagens; torna a liberdade de consumir uma pluralidade de bens e também de imagens equiparada à liberdade em si.²²⁰ Dessa maneira, pensar a imagem é também se questionar criticamente sobre o tempo no qual ela se apresenta e, sobretudo, como nos inscrevemos enquanto sujeitos políticos nesse diálogo intermitente entre ambos.

Se na modernidade os sistemas de vigilância começavam pela arquitetura, com suas construções panópticas, conforme descrito por Bentham e o exercício do poder se disseminava em microestruturas, segundo as análises de Foucault, agora, na sociedade de controle, a utilização das câmeras de vigilância e dos *drones* se torna uma alternativa econômica e potencializada daqueles modelos, visto que se desprendem completamente da arquitetura. Tais dispositivos levam ao extremo a máxima do panóptico: “que o olho veja sem ser visto”,²²¹ fazendo com que a vigilância se espalhe por meios inimagináveis, os quais respondem e reproduzem a fluidez das relações que caracterizam esse momento histórico. O olhar central e centralizador inerente à estrutura panóptica, agora se multiplica infinitamente através das câmeras de vigilância, dos *drones* e dos mais diversos aparelhos de identificação a que somos submetidos cotidianamente, sem mencionar as senhas, números, códigos e cadastros biométricos que já fazem parte da nossa rotina diária.

As novas tecnologias de produção de imagem nos concederam o antigo desejo de um olhar que tudo vê, assim como o de Argos, do qual nada escapava graças à sua acuidade infinita. Hoje, os olhos mecânicos e sem pálpebras das câmeras de vigilância e dos *drones* potencializam e multiplicam a pupila humana. Eles podem permanecer vigilantes constante e incansavelmente vinte e quatro horas por dia, enquanto os operadores se revezam em turnos na frente das telas dos monitores. Mas a totalidade desse olhar se torna perversamente insuportável, porque nunca se sacia e deseja sempre mais perscrutar cada detalhe. Sua ambição é a de um olhar totalizador e múltiplo, capaz de registrar uma cidade ou uma região inteira por meio de centenas de micro câmeras que

²²⁰ Cf. SONTAG, 2004, p. 195.

²²¹ BENTHAM, 2008, p. 91.

captam as imagens simultaneamente e em várias direções, como os olhos de uma mosca. Esse desejo de tudo ver se apresenta como um desafio à memória e ao esquecimento, pois prenuncia o arquivamento total da imagem de “todas” as vidas. Nesse contexto, a ideia de vigilância excede o tempo real e se projeta também sobre o passado, vistoriando as gravações e os arquivos de absolutamente tudo. Pressupõe-se que seja possível fazer um filme de uma área do tamanho de uma cidade para monitorar cada veículo e cada indivíduo desse espaço. Nesse filme seria então possível rever todas as coisas a partir do ponto de vista de cada personagem, fazendo com que cada cena sequestrada pelas câmeras fosse retrospectivamente pesquisável. O que se deseja é navegar no tempo e no espaço através da imagem, retrocedendo ou adiantando as cenas conforme convier. Cabe então perguntar: a quem servirá esse sistema e a quais propósitos? Quais vidas serão efetivamente registradas? Uma possível resposta talvez seja o que já ocorre hoje quando se monitoram e segregam as minorias étnicas e os imigrantes, mal vistos e considerados uma dentro da homogeneidade capitalista aqueles. É curioso pensar que o maior desafio para a concretização de tal projeto seja a criação de um sistema capaz de armazenar e de processar a quantidade avassaladora de dados produzidos. A ideia de uma grande videoteca parece ter nascido das *Ficções* de Borges, como uma tentativa infeliz de se criar o *Funes, o Memorioso* virtual, mas desconsiderando a perspicácia de quem reconheceu que “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair”.²²² Sem a *pensatividade*, o acúmulo de grandes acervos se torna inútil e impenetrável.

Sabemos que ver uma imagem é ver a distância, pois há fundamentalmente uma separação entre o que vemos e a coisa em si. A consciência desse princípio fundamental da visibilidade, que é ter a distância, alterou drasticamente a nossa relação com o mundo e inclusive a própria noção de guerra. Entretanto, na medida em que a imagem tornou mais eficiente o processo de realizar coisas à distância (como as câmeras de vigilância e os *drones*), acabou separando as pessoas das consequências morais de suas ações. O termo *drone*, pode ter muitas definições e, de acordo com o exército norte-americano, essa

²²² BORGES

palavra de uso leigo caracteriza qualquer veículo não tripulado, controlado à distância ou de modo automático. Na terminologia oficial do exército, tal dispositivo é definido como “veículo aéreo não tripulado – (*unmanned aerial vehicle, UAV*) ou “veículo aéreo de combate não tripulado – (*unmanned combat air vehicle, UCAV*)”. Apesar das várias definições que explicitam sua utilidade bélica, talvez a mais adequada seja a expressão do diretor nacional da inteligência americana, Mike McConnell, que se referiu a eles como “câmeras de vídeo voadoras, de alta resolução, armadas de mísseis”,²²³ ou seja, trata-se de um super-olho-arma em toda sua potência controladora e mortífera de exercer o poder.

No uso bélico desses dispositivos, a imagem é tomada literalmente como a realidade em si e, nesse contexto, as ambiguidades que a definem como o ser e o não ser, são abolidas em função de um discurso de poder baseado na confiança cega na aparência das coisas, o qual interfere mortalmente no destino de milhares de indivíduos. Esse tipo de arma teve um crescimento exponencial nas últimas décadas e se tornou o instrumento da política antiterrorista americana. Seu uso definiu uma nova estratégia de guerra, caracterizada muito mais como uma “campanha de abate” devido à unilateralidade do ataque surpresa que também garante a eficiência da capacidade de matar em apenas uma direção. Tal mudança na tática de guerrilha põe em crise a própria noção de “guerra” em função de um estado de violência sem precedentes, pois os que matam não estão dispostos a morrer.

O uso que fazemos da imagem, principalmente a partir da mediação dos novos dispositivos tecnológicos, modificou a relação de via de mão dupla que estabelecíamos com o visível, na medida em que o que víamos também nos olhava. A distância que se inscreve entre o sujeito e a imagem faz com que o que vemos nem sempre nos olha, pois esse olhar é camuflado. A relação dialética que existia entre ver e ser visto é substituída pela unidirecionalidade do olhar, cuja potência consiste em ver e não ser visto. Essa é a nova tática da visibilidade, como demonstram os super-olhos-máquina, que deixam tudo acessível à visão enquanto eles mesmos se tornam invisíveis. No uso bélico dos *drones* se

²²³ CHAMAYOU, 2015, p. 20.

evidencia que o ato de ver é uma forma de poder, assim, na invisibilidade eles continuarão imunes enquanto expõem todo o resto à vulnerabilidade.

A utilização militar desses dispositivos tem a função de retirar o corpo vulnerável do soldado do ambiente hostil, garantindo que seu sacrifício não seja mais necessário. Porém, longe de representar a utópica guerra das máquinas, sem vítimas humanas, o uso de *drones* assegura a assimetria de um combate no qual ainda se morre, mas apenas de um lado. Mata-se à distância, além das fronteiras políticas de um Estado, a partir do conforto da zona de segurança e sem se sujar com o sangue do adversário. Por meio da imagem, o território inimigo pode ser explorado e devastado a partir da segurança de monitores e de consoles instalados do outro lado do mundo. Como nos lembra Debord, “a sociedade que suprime a distância geográfica recolhe interiormente a distância, como separação espetacular”²²⁴ e assim, tal qual um jogo virtual, o alvo, visto como uma mera silhueta, é destruído pelo simples clique do *mouse*, mas a diferença é que alguém realmente morre do outro lado.

Sontag já havia notado que a fotografia recupera, de maneira dessacralizada, o aspecto mágico que as imagens apresentavam no passado ao tomarem parte na realidade do mundo. Sem dúvida essa participação se intensifica com o uso das novas tecnologias, a partir das quais reconfiguramos nossa relação com o espaço e também com o tempo. Por esse viés, podemos pensar que as câmeras de vídeo nos *drones*, ao selecionarem um alvo e exterminá-lo à distância, guardam uma proximidade com as antigas práticas mágicas, nas quais se espetavam agulhas em um boneco de cera para causar a morte da pessoa real, de quem o boneco era apenas a imagem. O que há de comum entre as práticas vodus e os novos usos que fazemos da imagem é o fato de que em ambos, ela não apenas representa um objeto, mas é o meio efetivo de uma ação sobre ele.²²⁵

Em ambos os casos é a distância inerente à imagem que confere a segurança da ação e separa o sujeito do crime cometido. Entretanto, ao contrário do que talvez se acredite, a ausência de mácula física, como o sangue respingado, não exime a sujidade

²²⁴ DEBORD, 2015, p. 112.

²²⁵ Cf. CHAMAYOU, 2015, p. 130.

moral da ação. Há um grave problema ético oriundo da unilateralidade do olhar, que implica na possibilidade de matar em apenas uma direção por meio dos dispositivos teleguiados. Ao postular que as vidas dos considerados inimigos são desprezíveis e as vidas dos operadores devem ser preservadas a todo custo, se introduz uma desigualdade radical e absoluta no valor das vidas. Essa distinção rompe com o princípio fundamental dos direitos humanos de que todas as vidas são iguais. Há muito tempo Walter Benjamin já havia prevenido que a futura guerra imperialista teria “um aspecto esportivo que superará as categorias militares e colocará as ações guerreiras sob o signo do recorde”,²²⁶ pois se considera apenas a capacidade ofensiva, mesmo que viole as normas do direito internacional.

Apesar de ser proibido o uso de armas que suprimem a possibilidade de defesa, o uso das tecnologias da imagem em dispositivos bélicos e de vigilância desempenha um papel crucial como instrumento de poder e de dominação. No atual contexto, não se trata mais de “vigiar e punir”, como lembra Chamayou, mas de “vigiar e aniquilar”. O direito de matar na guerra, sem que isso incorra em crime, está condicionado ao seu caráter mútuo, ou seja, na reciprocidade de aplicação do mesmo. A ética do combate pressupõe um acordo tácito entre as partes conflitantes que prevê a equidade dos direitos: se eu posso matar é porque também aceito ser morto e se confiro ao outro o direito de me matar impunemente é porque também espero me beneficiar da mesma isenção. No entanto, a doutrina que define a guerra cinegética contemporânea se opõe ao modelo convencional de batalha, caracterizado pelo enfrentamento face a face de dois rivais. O paradigma do duelo não se aplica às estratégias de caça das armas que avançam e perseguem a presa, que por sua vez, foge ou se esconde. A atividade dos caçadores se baseia no uso de alta tecnologia para explorar as conexões dos inimigos através de suas redes sociais. Diferentemente da concepção de que os alvos são elos de uma hierarquia linear, nesse novo modelo, eles constituem os nós-chave de uma rede inimiga e devem

²²⁶ BENJAMIN, 2012a, p. 65.

ser destruídos preventivamente, conforme evidencia um militar ao relatar a tática de extermínio:

Utilizando o olho-que-tudo-vê, você pode descobrir quem é importante numa rede, onde eles vivem, quem os sustenta, quem são seus amigos. Em seguida, basta esperar que essas pessoas cheguem a um trecho de estrada isolado, para eliminá-las com um míssil Hellfire”.²²⁷

A declaração do militar expõe cruamente as consequências devastadoras da abordagem equivocada da imagem, gerando não apenas um problema epistemológico, mas também ético e político, na medida em que reivindica a legitimidade de um alvo a partir de imagens construídas por meio de compilações baseadas na suposição e em possíveis indícios de algo suspeito. Ainda que os equipamentos bélicos fossem de extrema precisão (coisa que de fato não são), não se poderia jamais tomar a imagem pela coisa em si. O grande mal de tais dispositivos advém da forma como pessoas são tipificadas e assassinadas impunemente com base na mera visualidade.

Portanto, reverbera no sistema de vigilância e controle um equivalente do olhar onisciente e onipotente de Deus, do qual nada escapa. Pela tecnologia é possível sempre manter um suposto inimigo sob a mira de um olhar infalível, que não apenas lhe sonda cada movimento como também o aniquila no momento determinado. *Drones* e câmeras de vigilância identificam qualquer comportamento fora da considerada trama da normalidade como uma possível ameaça e, por meio de análises rítmicas, se estabelece a detecção automática de padrões de comportamento considerados anormais. Os acervos do passado servem para determinar a regularidade de um comportamento a fim de prever e prevenir o futuro. São inúmeros os casos de inocentes assassinados por terem sido confundidos com possíveis terroristas. As análises quantitativas dos dispositivos são incapazes de diferenciar os dados e, conforme declara um oficial: “uma vez que tivermos decidido que um indivíduo é uma má pessoa, as pessoas que o frequentam também serão más”.²²⁸ Nesse maniqueísmo sórdido, em que padrões de visibilidade são definidos como “ameaça” e

²²⁷ CHAMAYOU. 2015, p. 47.

²²⁸ CHAMAYOU. 2015, p. 62.

eliminados previamente, o uso que se faz da imagem instaura uma nova relação com o espaço e com o tempo, virtualizando a distância geográfica e permitindo tanto a averiguação de fatos passados quanto a suposição de acontecimentos futuros.

A revolução bélica decorrente do uso de tais equipamentos no campo das práticas militares advém de uma mudança significativa das maneiras de olhar. A criação de um padrão, cuja menor alteração é capaz de disparar um alerta de comportamento suspeito, reitera o domínio do Mesmo, que rechaça e extermina a diferença. É curioso e problemático ver como um sistema baseado em imagem não a entende em sua potência de simulacro, capaz de minar e destabilizar as características estabelecidas. Desconsiderar que a imagem seja uma *mentira brilhante* é acreditar na realidade das sombras projetadas na parede, como alude o antigo mito platônico, ou mesmo que as silhuetas registradas pelas câmeras de infravermelho de um *drone* sejam os “inimigos” concretos e as “ameaças” reais. Não há efetivamente fio de Ariadne que nos tire da caverna dos simulacros, portanto, a imagem sempre deve ser abordada a partir de sua capacidade de ser e não ser ao mesmo tempo, de mostrar na medida em que oculta, de tornar presente aquilo que se ausenta na distância.

11. *MARE NOSTRUM*: QUADROS DE EXCEÇÃO

Nenhum homem é uma ilha, isolado em si mesmo; todo homem é um pedaço do continente, uma parte da terra firme. Se um torrão de terra for levado pelo mar, a Europa fica diminuída, como se fosse um promontório, como se fosse o solar dos teus amigos ou o teu próprio; a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano, e por isso não me perguntes por quem os sinos doam; eles doam por ti.

John Donne Meditação 17

Mare Nostrum é um trabalho ainda em processo, que surgiu a partir dos desdobramentos da pesquisa. Nele, as imagens são provenientes de câmeras subaquáticas, sonares, radares e *drones* equipados com câmeras de infravermelho que registraram um movimento migratório através do Mediterrâneo empreendido por pessoas de várias regiões da África e do Oriente Médio. O conjunto de pinturas remete às tragédias recentes com as embarcações clandestinas e apresenta o drama de migrantes, na sua maioria sírios, somalis, eritreus, ganeses, senegaleses e nigerianos, que buscam a Europa como último refúgio, como a alternativa possível diante da condição insustentável em que vivem. Entretanto, não são imagens literais e midiáticas que estampam inescrupulosamente a dor dos outros como estratégia de visibilidade, para atender aos interesses do mercado. Nesse trabalho, as imagens não explicitam quase nada da tragédia que narram, mas exigem que o observador reconstrua, por meio do olhar, os nós dessa complexa e cruel rede de significados. *Mare Nostrum* se efetiva, então, como algo completamente descentrado e joga com as dualidades da imagem: sua capacidade de ser e não ser ao mesmo tempo e de mostrar na medida em que oculta. Assim, podemos dizer que esse trabalho está no epicentro de uma catástrofe e fora dela simultaneamente.



Fig. 31 e 32 – Rodrigo Freitas. *Mare Nostrum*. Impressão digital (em processo).

Nas pinturas que compõem *Mare Nostrum* muito pouco se vê, pois, o interesse reside precisamente naquilo que se refere às incertezas, ao risco de ultrapassar barreiras e à condição de indesejado quando se cruza as fronteiras. A visibilidade é posta em crise e a imagem vela muito mais do que explicita. E ela vela nas duas acepções que essa palavra permite: como algo que oblitera a clareza das formas, nublando assim as certezas que a representação possa engendrar e também como aquilo que se mantém em vigília, atenta aos fragmentos de uma trama esgarçada pelo tempo e pelo esquecimento, na qual a miséria humana se perpetua. Os restos das embarcações naufragadas remetem às 28.739 pessoas que morreram na tentativa de alcançar o continente europeu, das quais 1.357 apenas nos primeiros quatro meses deste ano, 4.273 no ano de 2015 e 3.507 no de 2014. Esses restos, no entanto, remontam aos restos de outros navios, que em outros tempos cruzaram os mares também carregados com homens e mulheres, cujas vidas valiam muito pouco ou quase nada. Talvez este trabalho se apresente como uma memória das vidas que não reconhecemos, como uma pequena marca dentro desse contexto de precariedades. Ele pertence a todos aqueles cujo nome foi apagado pelas ondas, aos que são indesejados e rejeitados enquanto humanos. Assim, pela sutileza e ambiguidade da imagem, se estabelece uma ruptura no espaço e também no tempo, pois passado e presente se manifestam em um mesmo lampejo.

O descentramento que esse trabalho propõe advém em parte da imprecisão das pinturas, que tensiona as bordas dessa catástrofe ao velar o horror do acontecimento que a imagem sinaliza. Mesmo para quem está geograficamente distante dessa zona de conflito, o problema ético e político a ele inerente diz respeito a todos. O fato de pertencermos a uma cultura colonizada, faz com que vejamos o mundo sob a perspectiva dos derrotados e não sob aquela do triunfo, do colonizador. A partir desse ponto de vista, desejei elaborar *Mare Nostrum* considerando questões que perturbam a ordem estabelecida das coisas e expõe a falsa ideia de bem-estar social, de uma liberdade democrática capaz de aceitar as diferenças naquilo que elas trazem de dissonante. Afinal, como nos ensina Benjamin, todo

documento de cultura é também documento de barbárie.²²⁹ Sendo assim, a proposta desse trabalho consiste em fazer das próprias imagens um intruso, que silenciosamente se coloca no espaço expositivo e, como os imigrantes indesejados, revela nossos elementos de incongruência.

Algumas das imagens que compõem *Mare Nostrum* são baseadas em *frames* de um vídeo subaquático, registrado pelo corpo de bombeiros italiano, o qual mostra os restos do naufrágio ao largo da ilha italiana de Lampedusa, em 03 de outubro de 2013, no qual 363 pessoas pereceram. Eram todos migrantes provenientes do norte da África que fugiam dos conflitos políticos e religiosos daquela região.

Este século tem se notabilizado pelo excessivo número de pessoas que se lançam ao mar na tentativa de atingirem as portas europeias de Malta e de Lampedusa, mas também de Zuwarah, de Evros e Samos, de Las Palmas e Motril. Esses migrantes arriscam suas vidas e enfrentam uma travessia incerta, em busca de um futuro duvidoso, porque não têm mais nada a perder, exceto a própria vida, ela mesma sob sentença.

Após a tragédia de Lampedusa, acima referida, o governo italiano criou, em 18 de outubro do mesmo ano, a operação naval e aérea denominada *Mare Nostrum* (*Nosso Mar*) para fazer frente ao aumento de imigrantes no território europeu. Essa operação durou até o ano de 2014 e visava a intimidar a leva de contrabandistas de refugiados, como também, segundo se dizia, resgatar os naufragos. Para isso, contava com radares, equipamentos de visão noturna, *drones*, helicópteros e cinco navios de guerra. A patrulha italiana se concentrou nas proximidades da costa da Líbia, cujo porto é uma das principais saídas da África e também se localiza nas proximidades dos conflitos recentes no Oriente Médio.

A operação *Mare Nostrum* foi substituída após um ano pela *Triton*, realizada em cooperação com a agência europeia para controle de fronteiras a Frontex, com o claro propósito de atuar na proteção das fronteiras e não no resgate e salvamento dos que tentam a travessia do Mediterrâneo em embarcações precárias e superlotadas. O diretor-

²²⁹ Cf. BENJAMIN, 1986.

geral dessa operação, Frederic Leggeri, assegura que seus agentes “não têm por missão salvar vidas”, caso o façam será apenas pela imposição do “direito marítimo”, pois “o objetivo da Frontex é controlar e triar as entradas de imigrantes irregulares”.²³⁰

Estabelece-se aí então, um espaço de tormenta situado entre as regiões de conflitos e os espaços onde as condições de vida se tornaram insustentáveis – devido à política *neocolonial* das potências europeias aplicadas contra os países africanos e também ao imperialismo americano no Oriente Médio –, e os portos/portas de salvação. Sendo que o risco de morte funciona aí como elemento de dissuasão.

O nome dado à primeira operação italiana, *Mare Nostrum* (*Nosso Mar*), sugere a ideia de posse e de pertencimento. Porém, diante do acirramento do combate aos imigrantes pelos países europeus, o pronome possessivo restringe sua abrangência, e afirma a exclusão do outro. Seria o caso de se perguntar a quem de fato esse mar pertence.

A etimologia da palavra Mediterrâneo deriva da expressão latina *Mediterraneus*, que significa *entre as terras* e, portanto, caracteriza um espaço de convergência entre as diferentes culturas e nações que povoam suas margens. Seria então esse “nosso” extensivo a todos? Longe de designar uma política de práticas inclusivas, esse pronome reitera a intenção da União Europeia de assegurar a fortificação de suas fronteiras e de se eximir das responsabilidades de um problema histórico, ao manter afastados os indesejáveis migrantes. Nesse caso, o pronome “nosso” funciona muito mais como elemento disjuntivo que demarca uma nítida separação entre os cidadãos europeus e os “outros”. Portanto, o “nosso”, como deixa claro o diretor da Frontex, se refere unicamente a seus pares, uma vez que os “outros” são vistos como uma horda de refugiados que ameaça a paz e a segurança desse mar sereno e dos Estados ao seu redor.

Quem não teve a sorte de nascer em suas margens europeias está fadado a uma vida desafortunada e nômade. No mundo do capitalismo e das políticas neoliberais, suas águas mornas se transformaram em uma verdadeira barreira que mantém a Europa

²³⁰ <http://cartamaior.com.br/?/Editorial/Internacional/Fronteiras-abertas-aos-capitais-E-aos-seres-humanos-/6/33370>

apartada da África, assim como divide as pessoas afortunadas daquelas que vivem na miséria extrema e sequer podem chamar esse mar de “Nosso Mar”. Em resumo, o passaporte que garante a livre movimentação em contexto global é definido por critérios econômicos e as fronteiras são rígidas ou permeáveis de acordo com a procedência e a renda de cada indivíduo. Isso está posto pelo menos desde 1985, com a assinatura do tratado de Schengen, que definiu entre outras homogeneidades, a dissolução das fronteiras internas e a livre circulação entre os países signatários do acordo. Assim, o Mediterrâneo representa para uns a idílica paisagem de veraneio, a qual lhes confere identidade e pertencimento, para outros, cujo acesso à fortaleza europeia é negado, esse mesmo mar é uma barreira estendida até o horizonte e se assemelha a um Estige moderno, cujo preço da travessia Caronte²³¹ já definiu de antemão:

Patrulhas militares usando balas reais contra homens desarmados, mulheres e crianças escalando vedações de arame farpado, comandantes de embarcações despejando a carga humana no mar quando detectados pela Marinha, barcos abandonados a morte e deportações em massa em pleno mar alto: não são cenas da Segunda Guerra Mundial, mas do Mediterrâneo dos nossos dias.²³²

Se no passado o Mediterrâneo foi determinante para o encontro entre diversas civilizações e foi o propiciador de rotas imprescindíveis para o desenvolvimento cultural e econômico do Ocidente, agora ele se transformou em uma fronteira que segrega e mantém afastadas as diferentes culturas e etnias. Através das fronteiras, os fenômenos políticos, econômicos e culturais se mostram em toda a sua complexidade e talvez de maneira mais clara, pois nesse contexto, eles literalmente marcam uma posição rígida através da qual podemos vislumbrar suas proporções no que se refere à desigualdade, à

²³¹ Às bordas do Estige vêm dar as sombras dos que deixaram os corpos na região da luz. Sobre a onda imóvel desliza, sem cessar, sem ruídos, uma barca com a madeira podre, suja, dirigida por horrenda criatura, que, de pé, a conduz de uma margem a outra. É Caronte, o barqueiro dos Infernos (...). Não recebia em sua barca senão aquelas sombras cujos corpos haviam recebido as honras da sepultura e que lhe pagavam a passagem (...). As sombras que não tinham dinheiro para pagar a travessia, erravam durante cem anos ao longo das margens sinistras do Estige (...). As sombras, leves e tênues, atravessavam o rio facilmente sobre a barca desconjuntada e cheia de fendas, com a madeira apodrecida, coberta de limo e imundícies. Mas quando um ser vivo surgia para ser transportado, a onda estigia penetrava pelas juntas mal calafetadas e a travessia se efetuava com grande risco. (SPALDING, 1965, p. 50-51).

²³² GJERGJI, Iside. Disponível em <http://rccs.revues.org/5825> ; DOI : 10.4000/rccs.5825

dominação e à exclusão que geram. A criação da Frontex em 2004 (Agência Europeia de Gestão da Cooperação Operacional nas Fronteiras Externas dos Estados Membros da UE) propõe a parceria com países não membros da União Europeia (Líbia, Tunísia, Egito, Marrocos, Argélia e Turquia) para que, a troco de ajuda financeira, contenham os imigrantes ilegais que tentam entrar no território europeu. Por isso, as fronteiras nunca foram tão protegidas e tão vigiadas como hoje, em terra e no mar. Assim como nos sistemas de vigilância e controle a ação dos inimigos em potencial é aniquilada antecipadamente, a contenção dos migrantes também ocorre muito antes de se depararem com as fronteiras reais. Diante desse fato é possível entender as fronteiras como uma marcação difusa, pois na atual conjuntura elas se encontram dispersas, fora de seus limites reais, sempre além ou aquém de quaisquer demarcações. É sintomático observar que, no momento em que o mercado exige a diluição das fronteiras, fatores sociais e políticos promovem o seu enrijecimento e a perpetuação do binarismo “dentro” e “fora”.

Para o homem de Outrora, o Mediterrâneo também significava uma grande barreira antes de se tornar essa “encruzilhada muito antiga”,²³³ composta não de uma, mas de inúmeras paisagens, conforme as palavras do historiador Fernand Braudel. Isso se deve à extrema importância desse mar como espaço de trocas, que configuraram as rotas econômicas e culturais entre as grandes civilizações estabelecidas ao longo de seu litoral. A sua posição estratégica entre os três continentes: Europa, África e Ásia, possibilitou que o império romano estendesse seu domínio por todas as suas margens durante séculos. O fato de estar *entre as terras*, fez com que esse mar desempenhasse um papel fundamental no contexto socioeconômico e político da região, se tornando elemento central, tanto em termos geográficos da configuração do território romano, quanto em termos de estratégia política para manter o poder imperial sobre as partes conquistadas. Devido à importância fundamental do Mediterrâneo para os romanos, ele passou a ser designado de *Mare Nostrum*.

²³³ BAUDREL, 1988, p. 2.

Essa denominação também foi utilizada por Benito Mussolini em sua propaganda fascista, de maneira análoga ao *lebensraum* [espaço vital] de Adolf Hitler, cuja proposta imperialista consistia em conquistar “territórios onde as pessoas são menos desenvolvidas”. Durante a segunda guerra mundial, a Itália era uma das principais potências mediterrâneas e controlava as costas norte e sul da bacia central. Ao invadir a Albânia, a Grécia e o Egito, Mussolini estendeu os domínios italianos até a região oriental desse mar. A proposta fascista de Mussolini para o seu *Mare Nostrum* consistia em expandir o império italiano pelo norte da África até o oceano Índico, mas esse projeto nazifascista nunca foi realizado e desapareceu com a derrota final da Itália pelos Aliados em setembro de 1943.

Compreendemos, assim, que o Outrora, mais uma vez se confunde com o Agora da imagem. Nesse lampejo, entendemos que a expressão *Mare Nostrum* é forjada pelos interesses econômicos e políticos da nação hegemônica sobre as demais regiões mediterrâneas. Em seu uso mais recente, a operação *Mare Nostrum* demonstra sua herança nessa longa tradição e parece sintetizar os programas homônimos antecedentes nas versões atualizadas do imperialismo, representado pelo capital financeiro que arruína as nações periféricas, e também do nazi-fascismo, que condena os exilados do sistema de misérias ao genocídio de uma travessia incerta e de um futuro de ódio, xenofobia e exclusão.

O título atribuído a esse conjunto de pinturas: *Mare Nostrum*, remete ao longo histórico dessa expressão subvertendo seu ponto de vista, na medida em que a perspectiva se apresenta às avessas: o elemento nominativo é o próprio fator de disjunção entre o nome e o que as imagens mostram. A liquidez dos tempos²³⁴ e, de certa forma também das fronteiras no contexto globalizado no qual vivemos, faz com que tudo se conecte de alguma forma. Sendo assim, “o bem-estar de um lugar, qualquer que seja, nunca é inocente em relação à miséria de outro”.²³⁵ Por séculos, os ideais ocidentais de desenvolvimento são sustentados pela exploração predatória de outras nações e a pela

²³⁴ Cf. BAUMAN, 2007

²³⁵ BAUMAN, 2007, p. 12.

extinção dos direitos básicos de muitas pessoas. Portanto, o que as tragédias frequentes no Mediterrâneo não nos deixam esquecer é da existência de uma enorme classe de excluídos, privados inclusive do valor da vida.

Tenho diante de mim algumas imagens espalhadas sobre a mesa enquanto preparo as tintas e os suportes, nos quais elas reaparecerão por outros meios. Em uma folha impressa vejo um azul profundo e luminoso, no centro, uma forma esbranquiçada e pouco nítida. Ao lado dessa imagem existe outra, feita da mesma cor. Agora, a forma branca cria uma linha diagonal que atravessa toda a metade superior do papel e me deixa ver os fragmentos de um barco imerso em puro azul. A cor invade todo o espaço, suaviza os contrastes, retira a nitidez dos contornos e parece deixar tudo numa espécie de flutuação.

Pego uma folha ao acaso para vê-la mais uma vez; mais de perto, em detalhes, como se a proximidade de alguma parte me dissesse sobre o que a sua inteireza insiste em esconder. Procuro na mancha azulada e quase uniforme um traço que me dê algum indício de alguma imagem nesse descampado. Mas afinal, o que vejo nesse pedaço de papel? Muito pouco na verdade, quase nada. Apanho outra folha na desordem da mesa e, agora, com uma em cada mão, meus olhos escapam e se perdem no intervalo entre elas, buscando refúgio além da visibilidade ou como se soubessem que apenas o vazio absoluto pode dar conta da existência daquelas imagens.

Fecho então os olhos e percebo que tenho nas mãos apenas restos: sobras de um tempo perdido, resquícios de memórias tragadas pelo esquecimento, pedaços de nomes apagados pelo azul. Como posso então estar diante dessa cor, que é a da vastidão sem rosto, sem também naufragar? Qual a consequência desse azul para os olhos que ainda podem vê-lo? Como vê-lo afinal? Entendo agora que não se trata de nenhuma flutuação, mas de uma queda interminável e silenciosa, provocada pelo movimento incessante entre a superfície e a profundidade invisível da imagem.

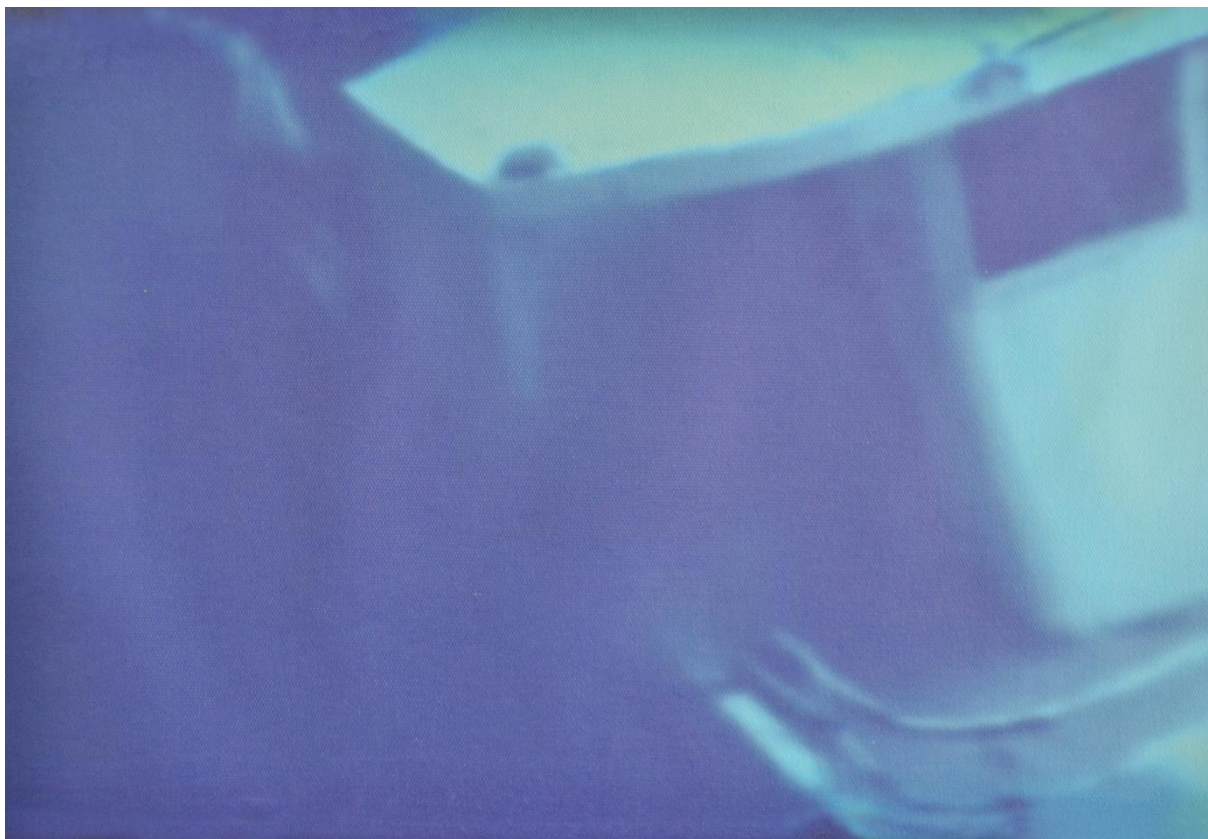


Fig. 33 e 34 – Rodrigo Freitas. *Mare Nostrum*. Óleo sobre tela. 60 x 90 cm, 2016.

São essas as questões que me atingem enquanto preparo os desdobramentos desse projeto. Ao selecionar as imagens para este trabalho, procurei aquelas que não passam de restos, de vestígios, que levam a visibilidade ao extremo do apagamento. Afinal, como declara Mondzain, o mundo das imagens “exige a manutenção de uma sede. Sede de ver o invisível, sede de ouvir as vozes que não exigem que nos amarremos em um mastro para nos protegermos de um naufrágio”,²³⁶ mas que não nos livram de nenhum risco, pois devemos responder às exigências da imagem. O que se pretende, portanto, é criar estratégias para que o espectador se coloque diante desses objetos visuais a fim de indagá-los não apenas a partir da tradição estética, como nos ensina Warburg, mas também a partir da dimensão antropológica, a qual leva em conta a cultura em seus diversos aspectos, sobretudo a partir dos meios próprios dessa esfera particular de experiência partilhada, que as imagens e as várias argumentações a seu respeito criam ao se tornarem públicas.

Ao colocar em jogo o inapreensível da imagem em sua condição de perene ambiguidade, procuro também responder à uma exigência política, que busca devolver esses restos significantes ao olhar do público a partir das tramas puídas pelo esquecimento, mas que a imagem insiste em mostrar. Talvez, de maneira análoga ao trabalho *Vigilância*, o gesto político de meu trabalho *Mare Nostrum* resida não no fato de me apropriar de imagens capturadas por dispositivos de vigilância, mas na restituição dessas imagens ao espaço público por meio de uma montagem dialética que profana os usos dos dispositivos de controle.

Assim, vemos algumas imagens que se apresentam como superfícies cobertas por um cinza árido e algumas manchas pretas. Há também algumas indicações técnicas: a marcação da hora no canto superior esquerdo; as coordenadas geográficas na parte inferior e, no canto esquerdo, uma legenda que me permite ler o preto enquanto emanção de calor; no centro, o sinal de cruz sinaliza um alvo em potencial. Essas imagens foram registradas pela câmera de infravermelho de um *drone*, que localizou um

²³⁶ MONDZAIN, 2009, p. 71.

grupo de sobreviventes de um naufrágio no Mediterrâneo em abril de 2015. Deduzo então que as manchas negras são os corpos daqueles que esperam o resgate e a massa cinza ao redor é o informe das águas encrespadas do mar gelado, que se confunde com as sobras da embarcação ou com o bote à deriva no exterior absoluto.

A partir da visão noturna gravada no vídeo, escolhi um conjunto de sessenta *frames* para transpor em pintura (ainda em processo). As imagens são muito semelhantes entre si, mas essa repetição não é idêntica, visto que a própria marcação da hora nelas impressa permite ler a passagem do tempo. Cada pintura registra, portanto, o intervalo de um segundo, mas em conjunto, marcam diversas camadas de temporalidade: o tempo mensurável dos dispositivos eletrônicos; o instante preciso dos mecanismos de vigilância e de controle; a duração incerta do corpo humano à espera ser regatado das águas; a repetição de antigas tragédias; o passado do acontecimento e o presente em suspensão da imagem. Assim, esse trabalho se configura como uma espécie de cronômetro que materializa um arco temporal de um minuto e simultaneamente desarticula a linearidade cronológica de cada segundo a partir da cesura da imagem, aberta a tantas outras temporalidades. Afinal, quanto dura um minuto quando se está na iminência do desaparecimento, no descampado de condições sub-humanas? O que representa esse mesmo intervalo para os dispositivos que patrulham as fronteiras, que vigiam incessantemente os mares, os desertos, as ruas, os espaços públicos e os ambientes privados? O que é esse tempo para quem está diante da imagem? O que é esse instante para o corpo?

Essas são perguntas para as quais não podemos dar uma resposta definitiva, manifestam uma intermitência e demandam um exercício de pensamento, não para desvendarmos um enigma, mas para que possamos conviver com o malogro de uma promessa sempre esquiva. As imagens implicam uma duração que excede o tempo que documentam ou mesmo que tentam capturar, como escreve Virginia Woolf:

Uma hora, depois de instalada no estranho universo do espírito humano, pode alongar por cinquenta ou cem vezes sua duração no relógio; por outro lado, uma hora pode ser representada perfeitamente por um segundo no relógio mental. (...) esse negócio de

marcar o tempo é algo bem difícil, e nada o estorva mais rapidamente que o contato com qualquer das artes.²³⁷

A imagem desestabiliza, nela nenhuma verdade pode ser verificada, como nos lembra Blanchot, ela “é o lugar da imantação, que atrai a figura real para os pontos em que ela deve se colocar, respondendo ao fascínio de sua sombra”.²³⁸ E o *fascínio*, diz precisamente de um tempo sem presente, pois é marcado pelo retorno, pela aparição de algo ausente, pois mesmo quando tudo desaparece, ainda existe alguma coisa. E o que resta, aquilo que enfim aparece pelo retorno, é uma trama enredada em temporalidades irredutíveis ao presente, à qual precisamos dar voz, responder às suas indagações, interpelar esses traços sobreviventes de maneira dialética, como nos mostraram Warburg e Benjamin. Portanto, responder à imagem é, sobretudo, considerar as complexas relações temporais que atravessam seu presente em suspensão. É reconhecer também que, entre o evento e aquilo que subsiste, se instaura uma distância povoada pela multiplicidade de passados e cujas camadas subjacentes somente a imagem pode revelar. Em suma, se o desaparecimento é a condição para a imagem, isso exige de nós uma nova maneira de encarar a supressão das coisas, de encarar o risco de resistir, resistindo apesar de tudo.

Com relação a esse trabalho, não se pode desconsiderar o fato de ser pintura, pois a imagem em sua existência material não pode ser evitada. Ela não está pendente do simples toque dos dedos sobre a tela, como seria possível nos meios digitais. Na pintura, o corpo da imagem nos convida fisicamente à aproximação, mas diante de sua materialidade e superfície inevitáveis, uma espécie de opacidade nos detém, desorienta e imobiliza. Em *Mare Nostrum*, a semelhança destituída de essência reafirma as duplicidades do simulacro, pois, apesar de inicialmente nos fazer pensar nos ecrãs de computadores ou nos mais variados equipamentos digitais, a fatura da tinta, o anacronismo dessa matéria pastosa alisada sobre o tecido, seu corpo de cor, de carne, nega completamente a virtualidade do mundo digital.

²³⁷ WOOLF, 2014, p. 112, 267.

²³⁸ BLANCHOT, 2005, p. 271.



Fig. 35 e 36 – Rodrigo Freitas. *Mare Nostrum*. 60 pinturas, óleo sobre tela, 20 x 30 cm (cada). Em processo.



Fig. 37 e 38 – Rodrigo Freitas. *Mare Nostrum*. 60 pinturas, óleo sobre tela, 20 x 30 cm (cada). Em processo.

Nesse trabalho, a luz rebate na parte mais clara e nos devolve um cinza esverdeado de pouca profundidade que cria uma massa de textura regular e contínua e algumas formas difusas. Dispersos sobre a superfície acinzentada, pontos escuros formam uma espécie de constelação. A experiência visual se torna complexa na medida em que a legibilidade das informações técnicas se destaca sobre as formas pouco nítidas, criando assim dois planos distintos de visibilidade: no primeiro, as coordenadas geográficas determinam com precisão o lugar, no segundo, o espaço indefinido se abre como um exterior; aqui a marcação do tempo nos diz de um instante passado, lá, as constelações negras nos demandam atravessar a cinza das horas; aqui, a rigidez das formas e das palavras nos retém, lá, tudo se dissolve; aqui, o alvo está sob a mira certa e infalível, lá, o alvo é inatingível; aqui, a indicação das fontes de calor, lá, apenas manchas negras; aqui, a escuridão se desvenda, lá, o intangível se cria.

Diante dessas superfícies pictóricas, as referências de significação devem ser construídas sobre os restos que nos interpelam, porém, como afirma Mondzain, “não existe imagem que não seja tempestade e figuração de um perigo. Na tempestade é preciso saber governar o barco”.²³⁹ É preciso, portanto, tempo para responder às visibilidades partilhadas, contudo, como escreve a autora, não se trata de compartilhar as vozes, “mas de dar à voz o lugar de onde ela pode se fazer ouvir, ao atribuir ao espectador o lugar de onde ele pode, por seu turno, responder e fazer-se ouvir. A violência do visível equivale ao desaparecimento desses lugares e, através disso, à aniquilação da voz”.²⁴⁰

Ao investigar sobre como a temporalidade se manifesta nos diversos meios artísticos, Lessing observa que “a simples abertura de uma boca (...), na pintura é uma mancha, e na escultura uma cavidade que produziria o efeito mais desagradável do mundo”.²⁴¹ O que nos interessa nessa afirmação não é o paralelo entre as artes, mas a capacidade do elemento pictural, a mancha, de dar visibilidade ao grito. Sendo assim,

²³⁹ MONDZAIN, 2009, p. 71.

²⁴⁰ MONDZAIN, 2009, p. 71.

²⁴¹ LESSING, 1985, p. 52. (Tradução do autor).

nesse conjunto de diversas relações temporais que é a imagem, devemos estar atentos à sua voz potente que tempesteia, clama e protesta diante de nós.

Ao longo da história, a precarização da vida, que fundamentalmente se caracteriza pela negação dos direitos de algumas pessoas, passou primeiramente pela recusa em ouvir as vozes desses indivíduos e também seus estertores. É essa mesma violência que ainda vemos marcada nas superfícies acinzentadas de *Mare Nostrum*, pois as bocas abertas, as manchas negras que representam os corpos vivos dos refugiados, estão sob a mira certa dos mecanismos de controle, a serviço dos interesses das nações hegemônicas. Portanto, não se trata de uma metáfora visual, tampouco de um eufemismo. Podemos dizer que aqueles naufragos foram definitivamente aniquilados enquanto sujeitos políticos ao serem assinalados como “ilegais” e enquadrados no perfil das minorias indesejáveis, condenadas ao exílio do mundo nos campos de refugiados, onde todos os movimentos se interrompem. Na condição de proscritos, essas pessoas são colocadas fora dos limites da lei, abandonadas no limiar em que a vida e os direitos políticos se tornam indiscerníveis e insignificantes.

Enquanto, no geral, as pessoas vivem na condição natural de humanidade, uma multidão de exilados luta com a própria vida para ter acesso a um mínimo dessas condições. E as discussões sobre a imagem, por meio da qual o Outro se apresenta, tornam-se preponderantes nesse contexto. Responder sobre a precariedade das vidas é algo que concerne a todos, pois, no limite, revela-se “aquilo que é precário à vida em si mesma”.²⁴²

O vínculo que estabelecemos com aqueles cuja vida está sob ameaça se dá pela forma como são representados, portanto, pela imagem. Em nosso tempo espetacular e midiático, a representação da alteridade, segundo Butler, se torna meio de humanização e de desumanização, de reconhecimento do vínculo ético-moral com o Outro, mas também de justificativa para a sua eliminação. Portanto, é no limiar da discussão sobre a imagem

²⁴²BUTLER, 2011, p. 19.

que essa problemática se apresenta e reverbera pelos meios próprios da arte, como demonstram as seguintes considerações:

Quando consideramos as formas comuns de que nos valem para pensar sobre humanização e desumanização, deparamo-nos com a suposição de que aqueles que ganham representação, especialmente autorrepresentação, detêm melhor chance de serem humanizados. Já aqueles que não têm oportunidade de representar a si mesmos correm grande risco de ser tratados como menos que humanos, de serem vistos como menos humanos ou, de fato, nem serem mesmo vistos.²⁴³

A invisibilidade que acomete a determinados grupos de pessoas se torna patente nas pinturas que compõem *Mare Nostrum*. Ao mostrarem aquilo que estava escondido pela escuridão da noite, coberto pelas águas do mar e apagado pela distância, elas suscitam o nosso pensamento sem, contudo, criar imagens enfáticas e ostensivas. Pelo contrário, elas trazem a invisibilidade dos que foram vítimas inscrita nas formas difusas e nas manchas, cujos gritos ecoam pelas tramas da pintura. Sendo assim, a proposta de dar visibilidade a esses restos contribui para a criação de um espaço e de um tempo propícios à partilha de uma esfera particular de relações pelos meios próprios da arte.

QUADROS DE EXCEÇÃO

Enquanto trabalhava com as imagens registradas pelos *drones* e pelos sonares, mostrando os imigrantes na travessia do Mediterrâneo e os restos das embarcações naufragadas, tentava imaginar suas longas jornadas: as caminhadas exaustivas, a fome, a sede e toda sorte de misérias humanas que os acompanhava pelo caminho. Pensava também na barbárie dos conflitos religiosos e políticos que desencadearam a situação insustentável daquele grande número de pessoas, levadas a arriscarem a vida em uma fuga incerta. Nesse caso, a água, longe de ser maternal como nos mitos, representa mais um obstáculo a ser vencido. E, para quem sobrevive ao mar, se apresentam ainda as barreiras de outra terra: a condição de estrangeiro, o desamparo e, como se já não bastasse, as

²⁴³ BUTLER, 2011, p. 24.

cercas e os muros construídos para impedi-los de chegar aonde possam recomeçar a vida, ou o que restou dela, pois muito se perdeu pelo caminho.

Em julho de 2015 a Hungria construiu um muro de 175 quilômetros de extensão, feito com grades e arames farpados para fechar a fronteira com a Sérvia. A decisão húngara de bloquear a rota de fuga dos refugiados acentua ainda mais o drama dos migrantes. A partir dessa decisão política de um Estado que cria meios legais para proteger seu território e a sua população, mas que ao fazê-lo interfere diretamente na possibilidade de sobrevivência de milhares de outras pessoas que se encontram em condições inumanas, decidi investigar sobre as demais barreiras ainda existentes, cujo propósito é segregar e manter separadas as diferenças: étnicas, religiosas, políticas e econômicas. A partir desse levantamento surgiu o trabalho *Quadros de exceção*, que consiste no desenho, feito a carvão, da linha que, no mapa, representa as seguintes barreiras: Espanha (Ceuta e Melilla)/Marrocos, Índia/Bangladesh, Estados Unidos/México, Hungria/Sérvia, Israel/Cisjordânia e o “Muro da Paz” em Belfast, na Irlanda, que mantém separados católicos e protestantes.

O trabalho consiste em sete pinturas feitas em óleo sobre tela do que seriam esses diversos territórios divididos por uma barreira física. Entretanto, o traço feito com carvão, ao invés de reiterar a concretude de tal separação, assinala sua condição de impermanência enquanto imagem. Além disso, a maciez desse material orgânico o faz impregnar na tinta branca com a qual os dois territórios são representados e assim, macula a brancura dessas duas áreas. Nesse trabalho, os elementos fundamentais do desenho e da pintura são entendidos, para além de suas funções estéticas e compositivas, como propositores de uma leitura crítica acerca de um contexto específico.

Ler o mundo é também função das imagens, que procuram encontrar entre as coisas suas ligações secretas, suas correspondências e analogias, mas também suas diferenças. De certa forma, é o que se propõe com esse trabalho. A linha como gesto gráfico é também uma construção política, na medida em que define o fechamento da fronteira entre dois territórios e assim delimita e circunscreve um quadro de diferenças econômicas, sociais e religiosas. O que o traço negro do carvão assinala são as estruturas

de poder, que marcam de maneira indelével no espaço geográfico a permanente intolerância às diferenças.

Nesses territórios representados pelo corpo da pintura, o branco, cuja associação simbólica evoca a pureza, a tranquilidade, a neutralidade e, sobretudo, a paz, se torna impregnado pelos resquícios da linha que marca, divide e interdita essas áreas distintas. Na pintura, diferentes tipos de branco são utilizados em função de características específicas, que cada componente confere às tintas: poder de cobertura, luminosidade, transparência; uns envelhecem mais rápido, adquirindo um tom amarelado peculiar; outros permanecem quase inalterados pela ação do ar. Nesse trabalho, utilizo dois tipos de branco, com propriedades distintas e cada um para representar um território. O titânio, por ser um metal pesado, confere ao branco um alto poder de cobertura, refratando a luz com mais intensidade, resultada em sua luminosidade característica. O zinco, por sua vez, deixa o branco levemente amarelado e sua oxidação acentuará essa característica ao longo do tempo. Sirvo-me dessa sutileza inerente à prática pictórica para materializar nos *Quadros de exceção* uma temporalidade determinante, pois à medida que as pinturas envelhecerem se tornarão mais acentuadas as oposições que constituem cada uma dessas duas áreas.

Se a palavra quadro remete diretamente ao ofício do pintor, como evidenciam as definições dos dicionários e enciclopédias desde o século XVII: “uma imagem ou representação de qualquer coisa feita por um pintor”, ou ainda “a representação de um tema que o pintor encerra num espaço normalmente adornado por um caixilho ou moldura”;²⁴⁴ essa palavra também deve ser entendida nos sentidos propostos por Michel Foucault em *Arqueologia do saber*, enquanto uma “série de séries”, como recortes que delimitam e destacam um determinado contexto. A determinação de quadros se impõe como um desafio ao entendimento do tempo histórico, pensado não mais a partir de grandes abrangências temporais, mas pelos “fenômenos de rupturas”, delineando assim um método de estudo que coloca em dúvida as possibilidades da totalização:

²⁴⁴ FUETIÈRE, 1982.

Será preciso assinalar, para os mais desatentos, que um "quadro" (e, sem dúvida, em todos os sentidos do termo) é formalmente uma "série de séries"? De qualquer forma, não se trata de uma pequena imagem fixa que se coloca diante de uma lanterna mágica, para grande decepção das crianças, que, nessa idade, preferem, é claro, a vivacidade do cinema.²⁴⁵

Dessa forma, os quadros e os enquadramentos tornam evidentes os exercícios de poder que os determinam enquanto tal. Num contexto econômico e político em que tudo, de alguma forma, se conecta através das redes de informação, as barreiras físicas que persistem, materializam um contrassenso, pois o binarismo entre “dentro e fora” que elas reverberam, se torna improvável frente à simultaneidade inerente ao sistema global. Por outro lado, a maior parte dessas barreiras é fruto da dinâmica neoliberal de livre circulação de capital e mercadorias, portanto, como nos lembra Bauman, não há prosperidade em qualquer parte do mundo que seja inocente em relação à miséria de outros lugares.²⁴⁶ Assim, se a configuração econômica e política tornou os antigos limites geográficos permeáveis, ela também acabou estabelecendo um outro, não menos rígido e excludente: o capital.

Quadros de exceção se constitui, portanto, como um trabalho em que a visibilidade dos elementos gráficos traz à superfície pictórica questionamentos subterrâneos que subjazem no mundo contemporâneo. O traço que risca o suporte é simultaneamente um muro e uma fenda, na medida em que deixa emergir, sob a concretude da barreira que segrega e exclui aqueles considerados inadequados e indesejáveis, os claudicantes fundamentos ideológicos com os quais foram erigidas as noções ocidentais de democracia e de igualdade dos direitos humanos. O que se torna visível nesse trabalho é a fratura própria do nosso tempo, em que a prerrogativa de globalização desconsidera a existência de um vasto e crescente número de pessoas socialmente excluídas. As barreiras como forma de segregação e de contenção de fluxos migratórios irrompem como sintoma de um contexto econômico e político profundamente desigual, no qual a prosperidade de determinados locais se deve à

²⁴⁵ FOUCAULT, 2008. p. 11.

²⁴⁶ Cf. BAUMAN, 2007, p. 12.

exploração e à miséria de muitos outros. Diante desse quadro algumas questões éticas se tornam inevitáveis: porque algumas vidas são valiosas, dignas de proteção e devem ser preservadas enquanto outras são irrelevantes, desprezíveis e consideradas inclusive uma ameaça? Por quais razões essas discrepâncias se perpetuam e o que as torna legítimas e até mesmo aceitáveis?

Essas inquietações político-sociais parecem, num primeiro momento, exceder ao domínio artístico. Entretanto, a arte, ao adentrar em novas searas tenciona os limites entre as disciplinas, perturba a ordem estabelecida das coisas, torna-se pensativa. É precisamente por sua capacidade de explorar territórios alheios que ela se renova e, ao fazê-lo, apresenta por seus próprios meios a metamorfose que opera no fardo trazido de outros campos, o qual é muitas vezes horrendo e informe, mas incontestavelmente pertence a nós todos.

Essa metamorfose age no interior mesmo de cada trabalho, constituindo a singularidade dos meios que lhes são próprios. Em quadros de exceção, seus elementos gráficos adquirem uma leitura nova, visto que a linha, o traço e o risco são palavras que desenham o limiar intangível da imagem, sensível apenas na condição de corte, de abertura, de ferida, pois o risco é inerente à imagem e devemos aceitá-lo certamente nos dois sentidos: como um traço, uma marca visual, um vestígio, mas também como uma possibilidade de perigo, uma ameaça incerta, embora previsível. Tentar fugir desse risco é sempre caminhar em sua sombra, ignorá-lo, como escreve Blanchot, “torna a vida mais leve e as tarefas mais seguras, mas na ignorância está ainda dissimulado, o esquecimento é a profundidade de sua lembrança”.²⁴⁷ Jogo duplo, com certeza, que amplia as ambiguidades da própria imagem, ainda mais se a considerarmos como portadora de uma espécie de imantação que atrai para si os acontecimentos segundo a lei própria de seus desejos.

²⁴⁷ BLANCHOT, 2011 a, p. 185.

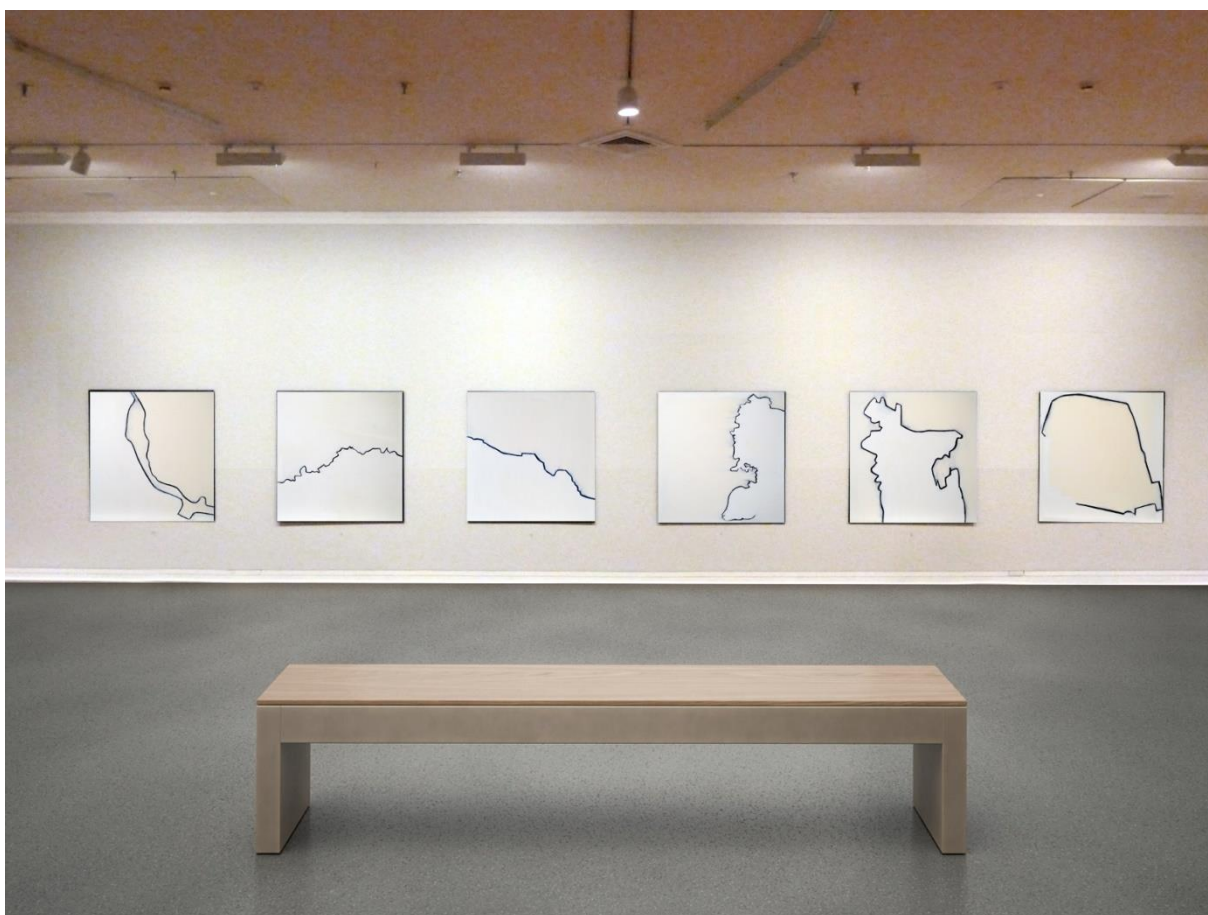


Fig. 39 – Rodrigo Freitas. *Quadros de exceção*. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm (cada), 2015. Simulação da montagem.

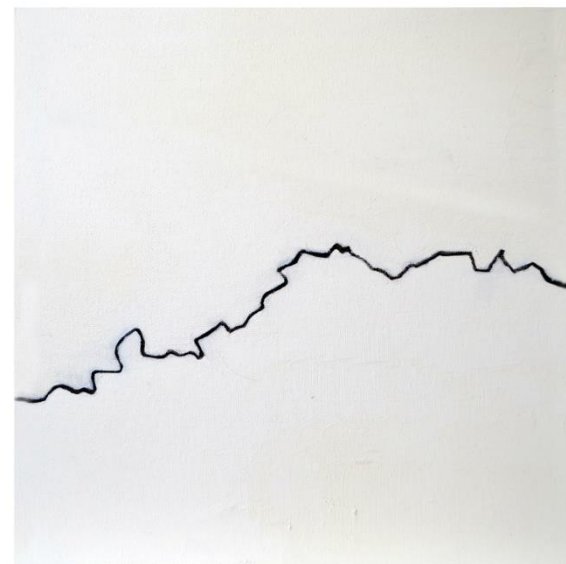
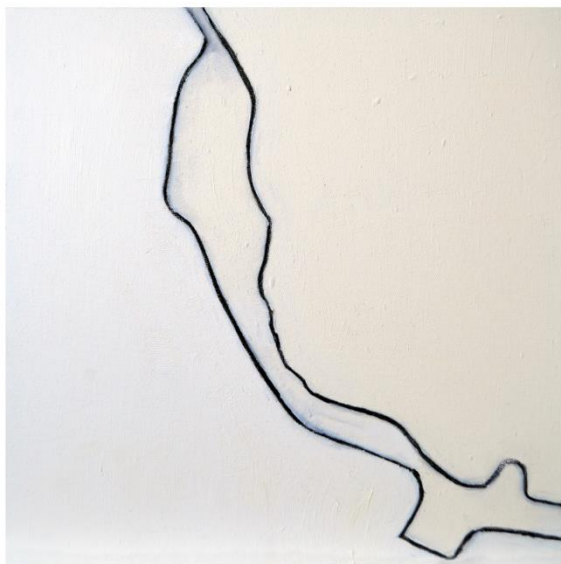


Fig. 40 – Rodrigo Freitas. *Quadros de exceção*. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm (cada), 2015.

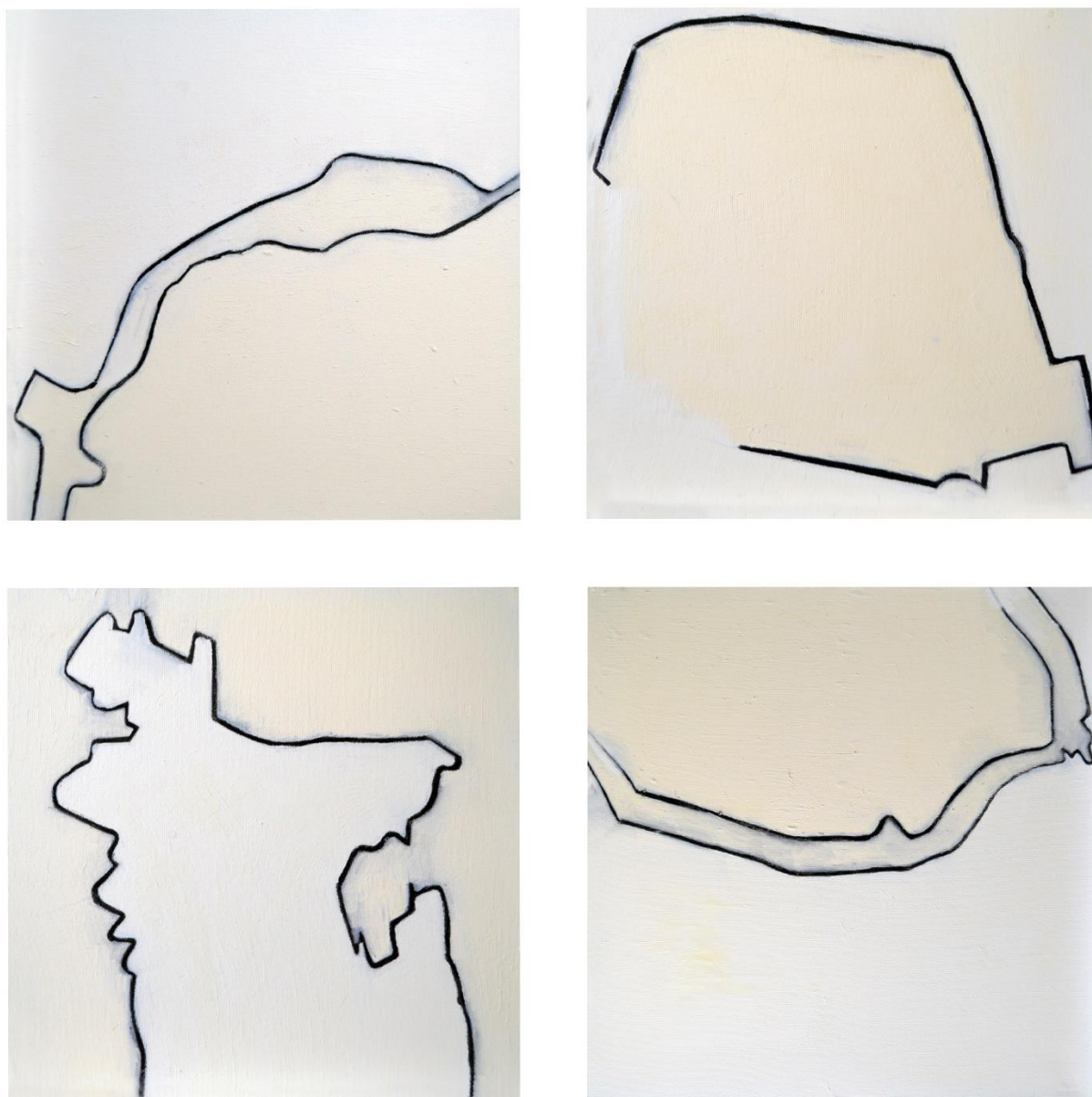


Fig. 41 – Rodrigo Freitas. *Quadros de exceção*. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm (cada), 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se configurou como uma busca cujos rumos foram definidos pelos encontros ocorridos ao longo deste estudo. Inicialmente havia o desejo de investigar a complexa relação entre imagem e tempo, que a prática da pintura sinalizava. Por meio desse processo, percebia que as imagens criavam sua própria temporalidade enquanto se deslocavam por diversos suportes e meios, se adensando em camadas de cores e de significados. Assim, só poderia pensar o tempo como a própria consistência da tinta: às vezes líquido e transparente, que revela os traços do passado; às vezes mais espesso e até mesmo viscoso e opaco. Nesse jogo de metáforas, tempo e imagem se perdiam na trama de gestos repetidos, malogrando qualquer tentativa de tecer uma temporalidade cronológica. De qualquer forma, esse exercício de pensamento indicava meu esforço em tentar compreender a imagem para além daquilo que ela nos mostra, considerando também o que está silenciosamente oculto sob as pinceladas, o que foi esquecido, apagado e pertence tão somente à *noite dos tempos*.

O encontro com o pensamento de Warburg, por meio da leitura de Didi-Huberman, nos mostrou a imagem inscrita em um ciclo de desaparecimentos e aparições, o qual transtorna a linearidade cronológica ao afirmar o ritmo das sobrevivências. Nesse contexto, entendemos que a ninfa, criatura das águas, ser ambíguo e metamórfico, personifica o próprio *fascínio* da imagem, que com seus estranhos poderes nos aparece intempestivamente. Essa aparição é simultaneamente sedutora e mortal, como nos adverte Blanchot a respeito das exigências da obra, que tal como as criaturas que habitam as águas, nos conduzem sempre mais para a profundidade sem origem.

Os textos de Blanchot nos lançam no domínio da imagem fundada sobre si mesma, a qual prescinde da realidade do mundo para existir, pois sua condição é o desaparecimento de tudo, inclusive das categorias de verdade. Na imagem, um outro sistema se funda, no qual o tempo se desdobra em um presente sempre suspenso e atravessado por múltiplos passados. Através da imagem, bem como através de um cristal,

podemos vislumbrar algumas das camadas que constituem o nosso tempo e então, interpelá-lo de maneira dialética, como propõe Benjamin.

As imagens, tal qual as ninfas, são portadoras de um saber metamórfico, anterior às categorias cristalizadas da razão. Portanto, procuramos dar visibilidade a esse pensamento recorrendo ao trabalho da artista inglesa Tacita Dean, cuja obra é atravessada por questões temporais elaboradas a partir da leitura que a artista faz dos objetos em desuso, de histórias à beira do esquecimento, enfim dos restos do mundo. A temporalidade é o que constitui suas imagens e o que dá corpo ao seu trabalho.

A partir desse encontro, denso e ao mesmo tempo poético com a obra da artista, retomo algumas das questões iniciais da minha prática artística. Tem início um novo projeto que ganha corpo e se desdobra. Nele, a investigação acerca da manifestação temporal tenta considerar a imagem em seu limite de apagamento, como os restos de uma trama de espaço e tempo, que deve ser indagada, sobretudo, a partir de uma abordagem antropológica, que a inscreve em um contexto coletivo de partilha.

Para uma busca sem objeto, encontrar não tem o sentido de um resultado prático, pois não responde a uma finalidade específica. Como nos fala Blanchot, esse encontro gera movimentos sinuosos, espiralados, porque sempre volta a determinados pontos, mas de maneira diversa, procurando alargar seu sentido. Para descrever esses encontros, foi preciso que a escrita também preservasse tais movimentos ondulantes, afinal, como nos lembra Benjamin, do mesmo modo como o caminhar, a escrita não é apenas a expressão do desejo de alcançar uma meta, mas também sua realização.²⁴⁸

Dessa forma, essa pesquisa não determina o fim de uma busca, mas nos permite vislumbrar aquilo que foi encontrado no decorrer desse percurso: pensamentos e imagens diversas aos quais procurei restituir uma vida de quentura por meio da escrita. Através dos pensamentos e imagens pousados ao longo destas páginas, podemos viver a espera de novos encontros, que talvez sinalizem o começo de algo inteiramente novo que se desdobre em outros contornos pelos descaminhos da imagem.

²⁴⁸ Cf. BENJAMIN, 2012 b, p. 282.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Vozes, 1988.
- ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AMARAL, Marcio Tavares. *Sobre o tempo: considerações intempestivas*. In: DOCTORS, Marcio. *Tempos dos tempos* (Org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ARENDT, Hannah. *Walter Benjamin (1892-1940)*. Paris: Allia, 2007.
- ARISTÓTELES. *Física IV 10-14*. In: PUENTES, Fernando Rey e JÚNIOR, José Baracat. *Tratados sobre o tempo: Aristóteles, Plotino e Agostinho* (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 48.
- BAUDREL, Fernand. *O espaço e a história no Mediterrâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vigilância líquida: diálogos com David Lyon/Zygmunt Bauman*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989 – (Obras escolhidas, v. 3).
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 a – (Obras escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012 b – (Obras escolhidas, v. 2).
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BIRNBAUM, Daniel. *Chronology*. New York: Lukas & Sternberg, 2005.
- BISHOP, Elizabeth. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita vol. 1*. São Paulo: Escuta, 2010 a.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita vol. 2*. São Paulo: Escuta, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita vol. 3*. São Paulo: Escuta, 2010 b.
- BLANCHOT, Maurice. *L'amicizia*. Gênova-Milão: Marietti, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *Le rire des dieux*. In: NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, 1965 *apud* DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011 a.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011 b.
- BORGES, Jorge Luiz. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 2001.
- BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Vida precária*. In: CONTEMPORÂNEA – REVISTA DE SOCIOLOGIA DA UFSCAR. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13 – 33.
- CALASSO, Roberto. *La follia che viene dalle Ninfe*. Milão: Adelphi Edizione, 2010.

- CHAMAYOU, Grégoire. *Teoria do drone*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CROWHURST, Donald. Diário de bordo. *Apud* DEAN, Tacita. *Tacita Dean: A medida das coisas*. São Paulo: IMS, 2013.
- DEAN, Tacita. *Artist Questionnaire: 21 Responses*. In: OCTOBER MAGAZINE, n. 100, Spring, 2002.
- DEAN, Tacita. *Tacita Dean: A medida das coisas*. São Paulo: IMS, 2013.
- DEAN, Tacita. The Green Ray. In: FIORETOS, Aris (Ed). *RE: The Raimbow*. Lund and Stockholm: Propexus and Iaspis, 2004.
- DEBOARD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Sao Paulo: Brasiliense, 2007 a.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Dos regímenes de locos*. Textos e entrevistas (1975-1995). Valencia: Pre-textos, 2007 b.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70. 1994.
- DEMOS, T. J. *The migrant image: the art and the politics of documentary during global crisis*. Duke: Duke University Press, 2013.
- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Campinas: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM + EAUM / Escola de Arquitetura, Universidade do Minho, 2013 a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012 a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imagines*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013 c.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'immagine aperta: motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Milão: Bruno Mondadori S. p. A., 2008.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Imagen Mariposa*. Barcelona: Muditó & Co, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes: Essais sur l'apparition*. Paris: Les Édition de Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. In: PÓS: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UFMG. v 2, n 4, Nov. 2012 b, p. 206 – 219.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FIORETOS, Aris (Ed). *RE: The Raimbow*. Lund and Stockholm: Propexus and Iaspis, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- FUETIÈRE, A. *Dictionnaire universel, contenant généralement tout les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts*. V. III, p. 1982.
- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, 2ª ed. Chicago-Oxford: The University of Chicago Press-Phaidon, 1986.
- GUYAU, Jean-Marie. *A gênese da ideia de tempo e outros escritos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HERÁCLITO, de Éfeso. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.
- HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- HUGO, Victor. *Philosophie prose* (1840, 1854 e 1860). *Océan*: 64, 69 e 109; *Science – Questions relatives à la forme sphérique* (1843). *Océan*: 130-1 e *Critique* (1840 ?). *Océan*: 148 *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imanência estética*. Rio de Janeiro. ALEA: ESTUDOS NEOLATINOS, v 5, n 1, jan–jul, 2003.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

- KAFKA, Franz. *Nas galerias*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KIEFER, Anselm. *A arte há de sobreviver às suas ruínas*. Porto: Deriva, 2015.
- KRAUSS, Rosalind. *Notes on the Index: Seventies Art in America Part 2*. In: OCTOBER MAGAZINE, n. 4, Autumn, 1977, p. 58-67.
- KRAUSS, Rosalind. *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 1*. In: OCTOBER MAGAZINE, n. 3, Spring, 1977, p. 68-81.
- LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: n-1, 2013.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: o los límites de la pintura y la poesía ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Barcelona: Orbis, 1985.
- LEVINAS, Emmanuel e KERNEY, Richard. *Dialogue with Emmanuel Levinas. Face to Face with Levinas*. Albany: SUNY Press, 1986, p. 23-4.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.) *A pintura*. Vol. I - X. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LYON, David. In: BAUMAN, Zygmunt. *Vigilância líquida: diálogos com David Lyon/Zygmunt Bauman*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MATOS, Olgária Chain F. *Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea*. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- METZ, Christian. *Photography and Fetisch*. In: CAMPANY, David (ed). *The Cinematic*. Londres e Cambridge MA: Whitechapel e MIT Press, 2007.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009.
- MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*, París, Galilée, 2003, p.147-154. *Apud*. DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tocam o real*. In: PÓS: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UFMG. v. 2 n 4, Nov, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- OBRIST, Hans-Ulrich. *Entrevistas: volume 3*. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Instituto Cultural Inhotim, 2010.
- OTTE, Georg. *Rememoração e citação em Walter Benjamin*. In: ALETRIA: REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA – FALE – UFMG. Belo Horizonte. v.4, out. 1996, p. 211 – 223.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PIGEOT, Anaël. *Tácita Dean: Time and Ties*. Paris: Artpress n. 391, jul-ago. 2012.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- PLINIO, O VELHO. *História natural*. (Livro 35). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) *A pintura*. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- PROUST, Marcel. *Nos caminhos de Swann*, São Paulo: Globo, 2006.
- PUNTES, Fernando Rey e JÚNIOR, José Baracat. *Tratados sobre o tempo: Aristóteles, Plotino e Agostinho* (Organizadores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *A estética como política*. In: DEVIRES: CINEMA E HUMANIDADES – FAFICH – UFMG. Belo Horizonte. v.7, n. 2, jul – dez. 2010, p. 14 – 36.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- ROYOUX, Jean-Christophe. *Tacita Dean*. Londres/ Nova York: Phaidon, 2006.
- RUBIRA, Luís. *Nietzsche: do eterno retorno do mesmo à transvaloração de todos os valores*. São Paulo: Discurso Editorial: Barcarolla, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: Difusão Eropéia do Livro, 1973.
- SCHÖPKE, Regina. *Matéria em movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- SERRES, Michel. *Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma*. In: WOOLF, Virginia. *O tempo passa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- STOICHITA, Victor. *Breve histoire de l'ombre*. Genève: Droz, 2000.
- VERNE, Júlio. *O raio verde*. São Paulo: Melhoramentos, 2005.
- WARBURG, Aby. *Dürer e a Antiguidade italiana*. In: CADERNOS BENJAMINIANOS – FAFICH – UFMG, Belo Horizonte, n. 5, jan-jun. 2012.
- WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. México: Sextopiso, 2004.
- WARNER, Marina. *Interview: Marina Warner in Conversation with Tacita Dean*. In: ROYOUX, Jean-Christophe. *TacitaDean*. Londres/Nova York: Phaidon, 2006.
- WOOLF, Virginia. *As Ondas*. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011.
- WOOLF, Virgínia. *Contos completos: Virgínia Woolf*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- WOOLF, Virginia. *O tempo passa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- WORMS, Frédéric. *Bergson ou os dois sentidos da vida*. São Paulo: Editora Unifesp, 2010.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

REFERÊNCIAS ONLINE

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Un conocimiento por el montaje*. Edições Minerva. Entrevista concedida a Pedro G. Romero, 2007. Disponível em: <http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141>. Acesso em: 02 dez. 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imanência estética*. Rio de Janeiro. ALEA: ESTUDOS NEOLATINOS, v 5, n 1, jan - jul, 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>>. Acesso em: 06 jul. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *De semelhança a semelhança*. Rio de Janeiro. ALEA: ESTUDOS NEOLATINOS, v 13, n 1, jan - jul, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000100003&script=sci_arttext> Acesso em: 06 mar. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. Lisboa: KKYM+IHA, 2014. (livro eletrônico)

GJERGJI, Iside. *Perdidos no Mediterrâneo: Teorias, discursos, fronteiras e políticas migratórias no Mare Nostrum*, REVISTA CRÍTICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS [Online], 105 | 2014. Disponível em <http://rccs.revues.org/5825> ; DOI : 10.4000/rccs.5825 Acesso em 21 abr. 2016.

MONDZAIN, Marie-José. *Entrevista com Marie-José Mondzain*. Disponível em: <<https://cultureinjection.wordpress.com/2014/03/28/entrevista-com-marie-jose-mondzain/>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

SONTAG, Susan. *Regarding the torture of others*. Disponível em: http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?_r=0 Acesso em: 14 set. 2015.

WARBURG, Aby. *L'art du portrait et la bourgeoisie Florentine*. Disponível em: <http://www.pheno.ulg.ac.be/perso/hagelstein/Warburg_3.PDF>. Acesso em: 15 nov. 2013.