



Da reversão do platonismo: como funciona uma imagem fotográfica?¹

Paulo Carvalho²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Se é verdade que disjunção entre signos lingüísticos e elementos plásticos e que a equivalência entre a semelhança e a afirmação consistiam nos dois pólos de tensão da pintura clássica, poderíamos também perguntar: não existe – e a crítica de Sontag a Arbus não nos despistaria – também um olhar fotográfico clássico ainda devedor das relações identificadas por Foucault na pintura pré-moderna? É preciso antes admitir que uma imagem fotográfica nada quer dizer se não considerada como um agenciamento ligado a outros agenciamentos. Trata-se de saber *como uma imagem funciona*, como a fotografia abre-se ao devir-outro do simulacro, negando-se a interpretações em um jogo de reversibilidade.

Palavras-Chave

Filosofia da imagem; Fotografia e simulacro; Reversão do platonismo.

1. Da cartografia, da decalcomania e da imagem enquanto devir

“(...)/ Naquele tempo de dantes não havia limites/ para ser./ Se a gente encostava em ser ave ganhava o/ poder de alçar./ Se a gente falasse a partir de um córrego/ a gente pegava murmúrios./ Não havia comportamento de estar./ Urubus conversavam sobre auroras./ Pessoas viravam árvore./ Pedras viravam rouxinóis./ Depois veio a ordem das coisas e as pedras/ têm que rolar seu destino de pedra para o resto/ dos tempos.” Manoel de Barros

Segundo definição de Gilles Deleuze e Félix Guattari, um rizoma é um sistema cuja forma de escrita expressa-se pela subtração do único à multiplicidade³, por capturas de códigos e pelo singlar das linhas de fuga. Fazer rizoma é operar por cartografias e a

¹ Exemplo: Trabalho apresentado ao (NP-FT) NP Fotografia: Comunicação e Cultura, do VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do PPGCOM-UFPE, email: pauloiam07@hotmail.com

³ Princípio condensado na fórmula (n-1). “Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira mais simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele).” (DELEUZE; GUTARRI, 1995, p. 14-15). A fórmula elucida com precisão a dificuldade de apreender os enunciados foucaultianos, por exemplo, como sabido, estruturados por negações contínuas de postulados: “(...) ele (Foucault) trabalha com um método totalmente diferente do método de ‘teses’. Ele se contenta em sugerir o abandono de um certo número de postulados que marcaram a posição tradicional da esquerda”, comenta Deleuze sobre “*Vigiar e Punir*”. (DELEUZE, 2006, p. 34)



natureza desejante desse princípio cartográfico é a própria edificação de uma realidade de puros devires, “ao mesmo tempo (e indissociavelmente) *material, semiótica e social*” (ROLNIK, 2006, p. 46). O namoro da orquídea e da vespa... A Pantera Cor-de-rosa fazendo rosa seu território... Imagens de um devir animal. Devir coisa. Devir mundo. São imagens para um rizoma. Mas o que é uma imagem fotográfica? O que ela nos quer dizer? Que lugar quer ocupar?

Às perguntas, dever-se-ia responder: uma imagem fotográfica nada quer dizer se não considerada como um agenciamento ligado a outros agenciamentos. Dever-se-ia também afirmar: uma fotografia é um corpo sem órgãos onde não cabem o significante nem o significado, onde não se procurará compreender alguma coisa. Como afirmam Deleuze e Guattari, trata-se antes de saber *como uma imagem funciona*, como ela conecta a sua multiplicidade a diferentes multiplicidades, ou, ainda, com que corpos sem órgãos uma imagem faz convergir o seu próprio corpo sem órgãos. (DELEUZE; GUTTARI, 1995, p. 12)

Digressão 1

Um devir é um afeto, um encontro de corpos sem significados, juízos, hierarquias ou atribuições. Devir é seduzir. Fala-se de capturas de códigos, de performances, de roubos operados pelo desejo. A orquídea e a vespa namoram, uma se reterritorializando sobre a desterritorialização da outra, uma capturando uma diferente multiplicidade e deixando, ao mesmo tempo, que sua realidade seja capturada. A orquídea se contagia pela vespa, adotando seu território, suas velocidades, suas cores. A vespa, por sua vez, devém orquídea, transforma-se num parceiro sexual que irá, mais à frente, ampliar a reterritorialização da flor. Nesta imagem, não há, portanto, uma imitação ou falseamento. O que há é um agenciamento orquídea-vespa, um “devir-vespa” da orquídea e um “devir-orquídea” da vespa, que “empurra a desterritorialização cada vez mais longe”. (Ibid, p.19) É, pois, nessa direção, que “a orquídea não reproduz o decalque da vespa”, mas “compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma”. (Ibid, p.22).

Digressão 2

O mesmo acontece com a Pantera Cor-de-rosa, personagem de Blake Edwards. A Pantera pinta os muros de rosa para que passe despercebida. Ela faz seu mundo devir-rosa, para não se deixar capturar, para criar linhas de fuga, para devir-imperceptível. Fazer como a Pantera Cor-de-rosa, fazer como o camaleão.



Acrescentam Deleuze e Guattari: a relação de devir não acontece apenas segundo um modelo arborescente direto, mas também segundo um modelo “a-paralelo”, através de “comunicações transversais entre linhas diferenciadas” (Ibid, p. 20), como é o caso dos vírus e das transferências genéticas entre as espécies não alinhadas. A orquídea e a vespa efetuam uma evolução a-paralela, antes de um mimetismo direto que reduziria lógicas rizomáticas a relações entre semelhanças platônicas. A Pantera Cor-de-rosa atualiza a sabedoria das plantas: “escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata” (Ibid, p. 20). Em outras palavras, a Pantera faz do mundo um mundo comunicante, eliminando o que a impede de ser afetada e o que impede que os afetos a façam crescer, fugir ao desmobilizar o verbo ser. Errante, nômade, ela é livre porque seu devir-mundo assegura: não há nada a ser escondido. (Fim da digressão 2)

Eis porque se afirma que nessas relações acima não há decalques, mas mapas. A lógica do decalque consiste em reproduzir algo já dado, sobrecodificar códigos seguindo um uma hierarquia pré-existente: lógica da árvore. (Lógica da fotografia? Certamente não.) “Tanto na lingüística, quanto na Psicanálise”, o tal modelo arbóreo, “tem como objeto um inconsciente ele mesmo representante, cristalizado em complexos codificados” (Ibid, p. 21). Já o mapa ancora sua experimentação em um plano de imanência, no real, no devir, operando portanto como rizoma: aberto às linhas de fuga, conectável, performático, reversível, móvel. “Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘habilidade’” (Ibid, p. 22). Mas há também a ressaca cartográfica, afinal não é possível também que um mapa seja imitado, que as linhas de fuga tornem-se redundantes e reatualizem o que buscavam desestruturar, que o rizoma se estratifique, que a mobilização significativa sobrecodefique o mapa? “Vejam só a Psicanálise e a Lingüística”, apontam Deleuze e Guattari, uma só tiraram decalques do inconsciente e da linguagem, “com todas as traições que isso supõe” (Ibid, p. 23). O decalque atrai o objeto de imitação, o traduz em redundâncias a partir de seus “impasse e bloqueios”. “Sigam o eixo, estágio genético ou destino estrutural e seu rizoma será quebrado” (Ibid, p.23), sentenciam. Eis o fim do rizoma: vive-se e fala-se, mas sem saídas, sem fugas, sem desterritorialização, *sem desejo*. É por isso, pois, necessário que essa “fotografia gerativa”, esse domínio do significativo sobre as relações seja, numa tréplica, projetado novamente sobre o mapa



para que essa tarefa faça emergir os impasses, os retomando, retilhando-os sobre novas linhas de fuga. A potência de desterritorialização pode mesmo ser uma potência subsistente ao próprio domínio significante, aos destinos arbóreos: as linhas operaram em todos os lugares, recriando rizomas nos subterrâneos da estratificação, da mesma maneira que, como no rizoma, um princípio fascista está sempre pronto a se manifestar.

Na filosofia dos devires a imagem fotográfica torna-se simulacro, agenciamento. Isso implica afirmar que ela deixa de ser um referente de um mundo qualquer, algo a ser interpretado ou traduzido, o que transforma a famosa síntese laciana – “apesar de os animais serem capazes de apresentar como verdadeiro o que é falso, somente os homens (entidades que habitam o espaço simbólico) são capazes de apresentar como falso o que é verdade” (ŽIŽEK, 2003, p. 34) em: o mundo se dá para todos, e só se dá, como agenciamentos, como imagens em relações de similitude. Nas palavras de Michel Foucault, “consiste em não mais tratar os discursos”, (na nossa investigação, dir-se-ia “as fotografias”), “como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (FOUCAULT, 1997, p. 56).

2. Da reversão do platonismo

“(…)Sinais valem palavras,/ palavras valem coisas,/ coisas não valem nada./ Entender é um rapto,/ é o mesmo que desentender./ (...)Entender me seqüestra da palavra e de coisa, arremessa-me ao coração da poesia(...)/ Não construí as pirâmides. Sou Deus.” Adélia Prado

Susan Sontag (2004, p. 53), sobre o trabalho da fotógrafa nova-iorquina Diane Arbus preconiza: são imagens que banalizam o grotesco. Segundo a ensaísta, os temas excêntricos e disformes das fotografias de Arbus nos levariam a uma gradual assimilação do repugnante e do bizarro. Sontag lamenta em seu engajamento platônico⁴:

⁴ O julgamento de Sontag nos remete à crítica dialética que nega às imagens um estatuto estabelecido para além do “verdadeiro” ou do “falso”. Como afirma Gilbert Durand, Sontag ignora que “a imagem pode se desenrolar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, a imagem propõe uma ‘realidade velada’ enquanto a lógica aristotélica exige ‘clareza e diferença’”. (DURAND, 2000, p. 10)



“a familiaridade com o horrível reforça a alienação, tornando a pessoa menos apta a reagir na *vida real*”⁵. (Ibid, p. 53)

No discurso de Sontag ecoa o pensamento de Platão, para quem a arte é *mimésis*, imitação. A condenação não hesita: no platonismo a “arte é aparência de uma aparência” (HAAR, 2007, p. 15), situando-a, portanto, “no terceiro nível de distanciamento em relação à verdade”. (Ibid, p.15). Como reflete Michel Haar, Platão destina à arte a função de um decalque, no qual nem a competência mimética é levada em consideração. “Basta, para ‘produzir’ deste modo, pegar um espelho e ‘passéá-lo em todos os sentidos’”, e eis surgidas as aparências de um objeto qualquer. (Ibid, p. 17) “O artista é definido como um pseudoprodutor, como um produtor cego de puras e simples aparências”(Ibid, p. 17). Haar utiliza o exemplo da cama, presente no “Livro X” de “A República”: se um pintor obtém uma cama, um marceneiro é capaz de produzir verdadeiramente *uma* cama, mesmo que não seja capaz de fazê-la coincidir com a Forma ou a Idéia *da* cama. Por isso se afirma que o circo do artista é o mais baixo e distante de todos, é um simulacro.

Segundo Platão, a Idéia da cama, sua natureza (*eidos*), é presidida por três agentes: o deus (aquele que guarda a identidade das coisas e “deixa aparecer sua natureza”); o artesão (aquele que produz, a partir dessa Idéia originária, um objeto contingente, mas de uso legítimo) e o pintor (subprodutor de objetos sem utilidade e limitados pela cor, pelo suporte e pelo ângulo da representação). “O ‘imitador’ é aquele que preside a este terceiro grau de afastamento em relação à verdade. Ele merece o nome de ‘operário da imagem’, pois não propõe-se a representar uma cama tal qual é, mas tal qual parece”, (Ibid, p. 19) sintetiza Haar.

Para Gilles Deleuze, assim como para Nietzsche, a linha de fuga manifesta-se pela reversão do platonismo. Não se trata, porém, de recusar o mundo das aparências e das essências, mas de reverter a motivação platônica, deixando-a manifesta, “encurralando-a.” (DELEUZE, 2007, p. 259) Mundo inteligível e mundo sensível, idéia e imagem, modelo e simulacro. Segundo Deleuze, esses dualismos não guardam a mesma significação nem revelam o verdadeiro projeto da filosofia platônica: “assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los

⁵ Grifo nosso. Sontag admite que o objeto fotografado subverte – cria uma nova moral - porque ganha a condição de imagem - “a realidade é usurpada pela imagem”, “a imagem banaliza...”. A mobilização platônica toma sempre a imagem como uma ação *a posteriori* (associada à ação de fotografar, de reproduzir, comercializar...) e não como o ponto de partida, ou pólo essencial na nossa relação com o mundo, tal como a ensaísta chega a reconhecer: “a realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens”. (SONTAG, 2004, p. 169)

encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície”. (Ibid, p. 262) As cópias, são, portanto, detentoras de uma semelhança, de uma fundamentação bem estabelecida, enquanto os simulacros, distando em terceira posição da natureza, são “falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude” (Ibid, p. 262) perversa e essencialmente desviante.

Cópias-ícones, Simulacros-fantasmas, são duas espécies de imagens com estatutos diferentes. Cópias inserem-se na ordem da semelhança, sendo boas imagens, medidas por sua identidade essencial com a Idéia: “a identidade superior da Idéia que funda a boa pretensão das cópias e funda-a sobre uma semelhança interna ou derivada” (Ibid, p. 262). Já os simulacros pretendem-no “graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão, ‘contra o pai’ e sem passar pela Idéia”. Simulacro, devir, mobilização desejanter e sedução são palavras congênicas, de “pretensão não fundada, que recobre uma dessemelhança assim como um desequilíbrio”. (Ibid, p. 263) Não se fala de uma diferença de grau de semelhanças (*uma cama pintada não é mais ou menos semelhante à cama produzida pelo marceneiro*), mas uma diferença de natureza: “a cópia é imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança”. (Ibid, p. 263) Deleuze recorre ao catecismo para esclarecer a noção de simulacro. Pelo catecismo aprendemos: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança... pelo pecado perdemos a semelhança, mas preservou-se a imagem. “Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética” (Ibid, p. 263). O simulacro constrói-se sobre uma diferença não relacionada à Idéia, ao modelo do Mesmo, como é o caso das cópias. A existência do simulacro é demoníaca, a-paralela, rizomática porque interioriza uma dissimilitude, não recorrendo ao modelo Mesmo, mas, ao contrário, a um modelo do Outro, que apesar da preservação de um “efeito” de semelhança exterior, potencializa uma “dessemelhança interiorizada”. (Ibid, p. 263)

Conforme aponta Platão, a cópia é uma imitação “melhor” porque reproduz o modelo “em função das relações e proporções constitutivas da essência” (Ibid, p. 263) A boa cópia guarda uma “opinião justa”, um saber, é produtiva, portanto. Improdutivo é o simulacro, incapaz da “opinião justa” ou de um saber, por implicar “grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar” (Ibid, p. 264). Para Deleuze, o observador é implicado no simulacro, faz parte dele, transformando-o segundo seu ponto de vista.



Há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado como o do Filebo em que “o mais e o menos vão sempre à frente”, um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual (DELEUZE, 2007, p. 264)

O platonismo quer estratificar, impor limites ao devir do simulacro em função do ícone fundado sobre a semelhança essencialista. Como afirma Deleuze, estabelece-se uma filosofia dominada pelas cópias-ícones e determinada pela “relação intrínseca” do objeto com o “modelo ou fundamento”, em detrimento das relações extrínsecas a ele. Portanto, “a cópia platônica é o Semelhante”, marca a exclusão do diferente, do excêntrico, em privilégio de uma realidade transcendente, de uma finalidade superior, de um referente hierárquico. (Ibid, p. 265) O projeto de “reverter o platonismo” leva em consideração o poder subversivo dos simulacros ao “afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias”. (Ibid, p. 265) “O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto *o original, como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*”. (Ibid, p. 267) Potência do Diferente, o mesmo e o semelhante sendo simulados quando essa “simulação é o próprio fantasma, isto é, o efeito do funcionamento do simulacro enquanto maquinaria, máquina dionisíaca”.(Ibid, p. 268) O simulacro preserva semelhanças e identidades, não por um efeito de exterior, mas por se estabelecer “sobre as séries divergentes” (Ibid, p. 268) a por complicá-las no caos de um eterno retorno. O simulacro efetua a “impossibilidade” de Leibniz⁶, na medida em que não busca a convergência nem a continuidade de séries diferentes. Linha de fuga acentrada: “trata-se de histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista” (Ibid, p. 266). Na simulação, Mesmo e o Semelhante sucumbem em nome do “mundo das distribuições

⁶ Sobre a questão, Gabriel Tarde afirma que é preciso vislumbrar “mônadas abertas, interpenetrando-se, em vez de serem exteriores umas às outras”(…)“Os progressos da ciência, não só contemporânea mas moderna, favorecem a eclosão de uma monadologia renovada”, ou seja, “quando o fora se faz imanente a todo processo de individuação, quando o interior se apropria do que lhe é exterior para se constituir, torna-se efetivamente mais seguro pensar a criação do novo” (TARDE, 2003, p. 13)

Sobre a mesma questão afirma Gilles Deleuze: “Com efeito uma noção tão rica como a de compossibilidade, de Leibniz, significa que, sendo as mônadas assimiladas a pontos singulares, cada série que converge em torno de um desses pontos se prolonga em outras séries convergindo em torno de outros pontos; um outro mundo começa na vizinhança dos pontos que fariam divergir as séries obtidas. Vemos pois como Leibniz exclui a divergência distribuindo-a em “impossíveis” e conservando o máximo de convergência ou de continuidade como critério do melhor mundo possível, isto é, o mundo Real.” (DELEUZE, 2007, p. 265)

nômades e das anarquias coroadas”, um mundo de máscaras numa sobreposição infinita. (Ibid, p. 268)

3. Da imagem dispositivo

“Há um cio vegetal na voz do artista./ Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto/ de alcançar o murmúrio das águas nas folhas/ das árvores./ Não terá mais o condão de refletir sobre as/ coisas./ Mas terá o condão de sê-las.”
Manoel de Barros

Em seu pequeno ensaio “Isto não é um cachimbo”, Michel Foucault reafirma a importância do simulacro na reversão do platonismo. Segundo o filósofo, dois princípios prevaleceram, na pintura, entre o século XV e o século XX. O primeiro estabelecerá a distinção entre a representação plástica e a referência lingüística, condicionando sempre uma relação de subordinação entre um sistema e outro: ou o texto serviria à imagem ou, ao contrário, a imagem ao texto. Haveria, portanto, uma hierarquia condicionando relações, ainda que diversas, entre formas e discursos. Este primeiro discurso, segundo Foucault, foi questionado por Paul Klee “ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante(...)”, a justaposição dos dois sistemas. “Barcos, casas, gente são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita”, porque, “avançam por canais que são também linhas para serem lidas”.(FOUCAULT, 1989, p. 40) Outro princípio abolido pela pintura moderna unia à semelhança (qualidade atribuída à representação plástica) a “afirmação de um laço representativo”. Em outras palavras, em toda representação, antes de tal ruptura, subsistiria a afirmação silenciosa: “o que vocês estão vendo, é isto”. (Ibid, p. 42) Para Foucault, é Kandinski quem rompe com tal princípio “pela afirmação cada vez mais insistente” de linhas e de cores “das quais dizia que eram ‘coisas’”. (Ibid, p. 42)

Na reflexão foucaultiana, nenhum outro pintor parece se distanciar mais de Klee e Kandinski do que René Magritte. Aparentemente ligada à semelhança, a pintura de Magritte a multiplica e a confirma: “Não é suficiente que o desenho de uma cachimbo pareça com um cachimbo; é preciso que ele pareça com outro cachimbo desenhado, que, ele próprio, pareça com um cachimbo”(Ibid, 43). Em Magritte, também, a separação entre a representação plástica e a lingüística, sendo a última a negação da primeira (no caso, a inscrição “Isto não é um cachimbo”, negando os dois elementos gráficos, os dois cachimbos desenhados, que a sobrepõem) parecem distanciar seu

projeto de Klee e Kandinski. Mas, como confirmará Foucault, trata-se de um jogo positivo que pressupõe uma complementaridade entre as proposições enunciativas dos três pintores.

Enquanto Kandinski dispensa, “a velha equivalência entre semelhança e afirmação” (Ibid, p. 59), e à “pergunta ‘o que é’”, em seus quadros, “só se pode responder se referindo ao gesto que a formou”(Ibid, p. 42), Magritte opera uma dissociação entre semelhança da similitude, privilegiando a última e detrimento da primeira: “pintura do ‘Mesmo’ liberada do ‘como se’” (Ibid, 59). Trata-se da reabilitação do simulacro, da impossibilidade da coincidência ideativa, da ordenação transcendente do representante. O que está em jogo na obra de Magritte é o devir-louco, é a desestabilização da semelhança operada pelos signos lingüísticos e pela cópia indefinida e inacessível do elemento plástico. Como comenta Foucault, “o similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim” (Ibid, p. 60), sem hierarquias, disseminando-se por diferenças. Ou seja, enquanto a semelhança “se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e fazer conhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar” (Ibid, p. 61). Um exemplo dessa relação está na obra “Decalcomania”, de 1966, em que uma cortina vermelha e um homem dividem, lado a lado, a tela. O homem, de costas, mira o mar e um céu com nuvens, a cortina cobre parte da paisagem porque é vazada pela silhueta exata do homem ao lado. Segundo Foucault, não se poderá nunca afirmar em que condição foi feito o decalque. Quem decalcou quem, se foi o homem, por deslocamento, deixando o espaço vazio que ocupava na cortina; se foi a vista encoberta do homem sobreposta à cortina e dada, por boa vontade do artista, ao observador, ou, ainda, se o decalque foi dado pelo deslocamento “espontâneo” de um domínio agora sombreado pelo homem.... “a similitude faz reconhecer aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares escondem, impedem de ver, tornam invisíveis”(Ibid, p. 63). A decalcomania de Magritte faz um mapa porque cria saídas, deslocando a afirmação única da semelhança (“Corpo=cortina” (Ibid, p. 63)), em um rizoma de conexões múltiplas, de afirmações incertas e inseparáveis, mas sempre abertas à diferença e ao devir. A crítica de Foucault é uma crítica ao pensamento, já que a semelhança não seria um atributo das coisas, mas como traduz Magritte: “só ao pensamento é dado ser semelhante; ele assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece; torna-se o que o mundo lhe oferece” (Ibid, p. 64). Todos os cachimbos da série “Isso não é um cachimbo” repetem, portanto, uma negação da semelhança, realizando um corte definitivo entre “um

pensamento que está sob o modo da semelhança e das coisas que estão nas relações de similitude” (Ibid, p. 65). Negação, sim, da semelhança, mas que é a afirmação do simulacro, de sua rede de reversibilidade (Foucault identifica sete discursos em um único enunciado que é a obra “Ceci n’est pas une pipe” apresenta!) e de agenciamentos.

Mas o que significa afirmar que uma imagem fotográfica ou um discurso é um dispositivo? Trata-se de assegurar que a fotografia é um corpo sem órgãos, inscreve-se num plano de consistência, ou no próprio plano de imanência do desejo. Significa também afirmar que o simulacro funda metamorfoses: “é a planta, cujas folhas levantam vôo e se tornam pássaros” (Ibid, p. 68); e por fim, significa inferir que a imagem fotográfica está implicada em um agenciamento, em uma articulação que atua conectada a outras articulações, móveis, intercambiáveis, imersas e agenciadas em uma máquina abstrata. Se é verdade que disjunção entre signos lingüísticos e elementos plásticos e que a equivalência entre a semelhança e a afirmação consistiam nos dois pólos de tensão da pintura clássica, poderíamos também perguntar: *não existe – e a crítica de Sontag a Arbus não nos despistaria – também um olhar fotográfico clássico ainda devedor das relações identificadas por Foucault na pintura pré-moderna?* Como assegurar a desterritorialização do olhar, como não construir um organismo estruturante da formação imagética e como potencializar o devir são perguntas que devem nortear a investigação que tenha como objeto a fotografia.

Antonin Artaud, em “Van Gogh: o suicidado da sociedade”, incita-nos apensar na direção de uma imagem que transgride na imanência, que institui-se como uma nova ordem, ou melhor, um corpo sem ordenação, de puro devir-esquizo. Segundo Artaud a pintura de Van Gogh não ataca um certo conformismo de costumes, mas o conformismo das próprias instituições: “mesmo a natureza exterior, com seus climas, suas marés e suas tempestades de equinócio, não pode mais, depois da passagem de Van Gogh pela terra, manter a mesma gravitação” (ARTAUD, 2004, p. 258)

Uma exposição do pintor, dirá Artaud, será sempre uma data na “história histórica”. Por não pintar “linhas ou formas”, mas coisas da natureza em convulsões, é que as imagens de Van Gogh atingem “às bordoadas todas as formas da natureza e os objetos”, que as “paisagens mostram sua carne hostil” e estripada, quando “não se sabe qual força estranha, por outro lado, está metamorfoseando” (Ibid, p. 263)

Não há fome, epidemia, explosão de vulcão (...) que mude (...) o destino neurótico das coisas, como uma pintura de Van Gogh – que sai para a luz do dia, recompondo imediatamente a visão, a audição, o tato, o aroma nas paredes de uma exposição – enfim lançada como nova na atualidade corrente, reintroduzida em circulação. (ARTAUD, 2004, p. 263)

Van Gogh, pensa Artaud, conseguiu como nenhum outro pintor “apaixonar a natureza e os objetos” (Ibid, p. 265), lançando mão apenas dos instrumentos e limitações de seu *métier*: pincéis, tintas, um enquadramento do tema, um drama. Eis que “sem ir além do que se fala a pintura”, Van Gogh fez falar uma multiplicidade, fez emergir a diferença na similitude, “fez girar tantos sóis ébrios sobre tantos montões de feno rebeldes”. (Ibid, p. 265) Dizer, portanto, que Vangogh “apaixona a natureza”, é dizer que ele a seduz, ou melhor, que sua pintura e o seu mundo, que sua esquizofrenia e seu trabalho, estão agenciados como na relação orquídea/vespa, evoluindo a-parallelamente, formando corpo, simulando afetos. É dessa outra sintaxe de mundo da qual fala Foucault em “As palavras e as coisas”: seres diferentes se ajustam uns aos outros, plantas se comunicam com animais, a terra como o mar, o homem com tudo a sua volta... “Por esta relação de emulação, as coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo”. Fala-se aqui de uma *antisintaxe documental*, onde não mais caberia a pergunta: “Desses reflexos que percorrem o espaço, quais são os primeiros? Onde a realidade, onde a imagem projetada?” (FOUCAULT, 1999, p. 27)

Não é, afinal, dessa desidentificação, dessa desterritorialização pela similitude em circulação da qual fala também Magritte? Não é por fazer-se um corpo sem órgãos que em “Isto não é um cachimbo”, a expressão lingüística e plástica se “emaranham”, deixando que os simulacros se multipliquem ao “nascer de seu próprio vapor”, elevando-se “sem fim, num éter onde só se reenviam a si próprios, e a nada mais”? (FOUCAULT, 1989, p. 76)

Para Deleuze e Guattari, a imagem produzida pela arte estabelece-se numa relação de independência do sujeito a fruí. Trata-se de um “bloco de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 231), que se auto-impõe, reunindo afectos e perceptos. Um percepto, portanto, não é uma percepção assim como um afecto não são afecções ou sentimentos de um sujeito da experiência. “As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (Ibid, p. 213). A imagem, nesse sentido, é um ser que existe por si e existe para além do homem, sendo

este igualmente um agenciamento em um mingau⁷, composto também de afectos e perceptos. Enquanto bloco de sensações, afectos e perceptos, devem sustentar seu desejo, devem “*manter-se de pé*” (Ibid, p. 214) sozinhos. Trata-se, mais uma vez, de reabilitar o divir-louco do simulacro, já que a elaboração artística de uma imagem remeterá às sensações sem que estas sejam referências a um objeto: semelhança realizada por seus próprios meios: “se a semelhança pode impregnar uma obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material”: pincel, tintas, telas de Van Gogh capazes dar bordoadas no mundo. E mesmo sendo o material de uma obra incapaz de durar no tempo, os afectos e os perceptos permaneceriam colocando a obra de pé “*na eternidade que coexiste com esta curta duração*” (Ibid, p. 216) do material. O material também entra em devir com as sensações, os dois copulam, interpõe-se, embebedam-se um do outro, afim que “toda matéria se torne expressiva” (Ibid, p. 217) ela mesma. Ou como afirma Cézanne, “a sensação não é colorida, é colorante” (Ibid, p. 217):

Quem só é pintor é também mais que pintor, porque “faz vir diante de nós, na frente da tela fixa”, não a semelhança, mas a pura sensação “da flor torturada, da paisagem cortada, sulcada e comprida, devolvendo “a água da pintura à natureza”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217)

Tirar perceptos de percepções, afectos de afecções. Fazer emergir um “puro bloco de sensações”: eis o objetivo da arte segundo Deleuze e Guattari. E tal bloco de sensações não se atinge sem que dessa relação se destitua o papel do interpretante, do vivido ou, sem que se abandone definitivamente, o monopólio daquele que experimenta. “O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (Ibid, p. 219). Ele é capaz, por si só, de preservar a hora de um dia, o calor de um momento, ou, nas palavras de Cézanne, o mistério: “o homem ausente, mas inteiro na paisagem”, o homem que não percebe, mas está agenciado numa paisagem, articulado ao composto de sensações. “‘Há um minuto que passa’, não o conservaremos sem ‘nos transformamos nele’”, traduz Cézanne. Nesse sentido o artista é aquele que ultrapassa as percepções e o sentimentos do vivido. “Ele torna-se”, fazendo surgir uma imagem de pura sensações, de afectos e perceptos no plano de uma simultaneidade imanente. Por serem os afectos “*devires não humanos do homem*”, assim como os perceptos, “as

⁷ Para Gilles Deleuze, sobre “Vigiar e Punir”, de Foucault, “todo dispositivo é um mingau que junta numa só figura discursos e arquiteturas, programas e mecanismos” (DELEUZE, 2006: 48)



paisagens não humanas da natureza”, é que a imagem é desejanse e não devedora de uma realidade outra, melhor, da “realidade real”, que reivindica Sontag e tantos outros para quem a indicialidade constitui-se como determinante. Não se deve, pois, dispensar também a imagem fotográfica o papel de uma moosa no plano do pôr-se de pé, a função de uma falta que subsiste ao modelo. Toda imagem é dispositivo de uma máquina abstrata, é formação articulada de formas e substâncias de expressão, de formas e substâncias de um conteúdo próprios, implicados a outras formas e substâncias de expressão e conteúdo. Uma imagem fotográfica, para nossa investigação, é “uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas tivessem atingido, em cada caso, este ponto” (Ibid, p. 225). Um dispositivo, um agenciamento, pressupõe, portanto, uma articulação que rompe a dualidade lingüística do significante e do significado, ampliando-a, observando tanto forma e substância de um conteúdo, como a forma e a substância de uma expressão⁸. Mas, antes de inscreve-se como um horizonte limitado onde essa ossatura institui-se, a imagem também é redobrada como um corpo sem órgãos, abra-se ao mundo, apaixonando-o, faz rizoma com ele, construindo mapas como na relação entre a vespa e a orquídea, ou da Pantera Cor-de-rosa e seu devir imperceptível. Talvez ainda seja demanda da imagem, sobretudo da fotográfica, demasiada interpretação, o que torna irremediável seu rebaixamento à comédia estética, à História da Arte, cuja prática não cessa de querer instituir-lhe significados ou barragens para a potência nunca aí do simulacro.

4. Referências

ARTAUD, Antonin. “Van Gogh: O Suicídio da Sociedade” in *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT Press, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

⁸ Em referência a grade de Hjelmslev, apontam Deleuze e Guattari: “chamava-se *matéria* o plano de consistência ou o Corpo sem Órgão, quer dizer, o corpo não-formado, não-organizado, não-estratificado ou desestratificado, e tudo o que escorria sobre tal corpo, partículas submoleculares e subatômicas, intensidades puras, singularidades livres pré-físicas e pré-vitais. Chamava-se conteúdo as matérias formadas que deviam, por seguinte, ser considerada sob dois pontos de vista: do ponto de vista da substância, enquanto tais matérias eram “escolhidas”, e do ponto de vista da forma, enquanto eram escolhidas numa certa ordem (*substância e forma de conteúdo*). Chamariamos expressão as estruturas funcionais que deviam, elas próprias, ser consideradas sob dois pontos de vista: o da organização da sua própria forma, e o da substância, à medida que formavam compostos (forma e substância da expressão).” (DELEUZE; GUATTARI, 1995: 57-58)



_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Vol. 1 e 3

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Isto não é um cachimbo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental - Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TARDE, Gabriel. *Monadologia e Sociologia*. Petrópolis: Vozes, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

Poesia

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

PRADO, Adélia. *O pelicano*. Rio de Janeiro: Record, 2007.