



Da encenação à semelhança secundária: notas sobre fotografia e desejo¹

Paulo Carvalho²

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Trata-se de estender a todas as imagens um estatuto desejanter autônomo, a possibilidade de encontrar espontaneamente a semelhança secundária: imagens capazes de *por si mesmas* formar relações com um conjunto heterogêneo de formas, de contrair funções, de expandir o texto de Hjelmslev (esse todo amalgamado por um qualidade homogênea), até chegar-se a um realidade fragmentada do plano, com elementos sempre estrangeiros, porque indecíveis ou indiscerníveis segundo definam-se enquanto formas de expressão ou conteúdo de um plano de consistência particular.

Palavras Chaves: Noema – Teoria da Imagem – Hjelmslev – Devir

1.

(...) cada coisa está em outra/ de sua própria maneira/ e de maneira distinta/ de como está em si mesma
(...) - Ferreira Gullar

Permitam-me uma breve digressão. Narra Plínio, autor da conhecida história retomada por Philippe Dubois: em um quarto iluminado por uma vela, uma moça, apaixonada, decalca, na parede, a sombra do amado prestes a partir em longa viagem. Momento original da pintura: “no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente” (DUBOIS, 1993, p. 118). Trata-se, aqui, afirma Dubois, de um mecanismo, instantâneo e indicial, semelhante ao da fotografia. “A indicialidade opera pelo preto e branco, no modo da instantaneidade da tomada, sem que o homem nele intervenha como emissor e sobretudo dá-se literalmente como *escrita pela luz (foto-grafia)*” (Ibid, p. 118). A sombra do amado é, assim, “natural”: índice puro já que devedor absoluto – no tempo e no espaço - do seu referente. O decalque da amada, será, por sua vez, segundo Dubois, a

¹ Trabalho apresentado ao (DT4) GP Fotografia, do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

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



subtração da contigüidade temporal dessa relação e constituirá um índice maculado – ou ícone - pela distância condensada na constatação: “isso *esteve* ali”, ou, simplesmente, em sua formulação mais poética e mais célebre: Isso-foi. Assim, pelo revelador e pelo fixador, ou pela mão que contorna a sombra com um pedaço de carvão, a imagem “perde parte do que constituía sua pureza indicial” (Ibid, p. 121), para abri-se à representação e a morte – *a mumificação* - que supõe.

Defesa do índice *puro*; negação da imagem indesejada porque distante da verdade (a três níveis, formularia Platão). Pelo indicialismo, somos induzidos a pensar que a mumificação do referente (a vontade de “estatuificá-lo para sempre como signo e remetê-lo a uma ausência inexorável, ao esquecimento, à carência, à morte”) (Ibid, p. 120) já não está pressuposta, para não dizer imposta, pela escala de valor do neo-platonismo: a realidade, enquanto verdade petrificante, enquanto conhecimento inatingível, necessita de meios de expressão, de substituição, que estabeleçam uma relação pura, necessária, modelar, consigo. Eis a mumificação original: uma imagem dirá o que ela assemelha. Entretanto, dizer o que se assemelha não é dizer simplesmente o quanto qualitativamente se assemelha, mas dizer o quanto temporal e espacialmente se distancia do que se assemelha. Só assim compreendemos porque afirmação e semelhança são, entre diferentes cortes, discontinuidades, intenções e desejos, da representação Antiga à Clássica, dois pólos que se pressupõe e se confundem. Pólos que operam a depreciação absoluta do estatuto da imagem enquanto simulacro.

Sem esforço, a evidência: a caverna está toda lá, na sala iluminada pela vela, na realidade prestes a se fazer ausente, na indiscutível relação travada entre o desejo – o decalque nasce da circunstância amorosa - e o índice, agenciados todos em função da ausência, da falta, do recalque, do “testemunho da presença *real* do corpo referencial” (Ibid, p. 122). O índice, pois, apenas sustentará mais firmemente a acepção comum da imagem enquanto representação. Isso é, o índice tido como uma representação mais forte (e Barthes dirá: a própria “emanação do referente”), uma prova, no sentido atribuído por Dubois a esse litígio ícone-índice, justamente porque nele a idéia de falta (quer dizer, de excesso de referente) é evidente, é simplesmente inegável, e, sem dúvida, melhor porque mais próximo do *modelo* que lhe serve de base, a saber, a desejada e nunca atingida “realidade real”.



“A ilusão não é a finalidade da imagem, mas esta a tem de certo modo como horizonte virtual, senão forçosamente desejável” (AUMONT, 1995, p. 103). Esse é, pois, um dos problemas centrais da representação: saber em que medida esta deseja ser confundida com o que representa. É certo que entre a representação teatral, a representação política, ou a representação pictórica e fotográfica subsistem grandes “diferenças de *status* e de intenção” (Ibid, p. 103). Mas em todos esses modelos “a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado tomará o lugar do que representa” (Ibid, p. 103). Como aponta Aumont, as representações são arbitrárias, estando condicionadas ao contexto cultural a que pertencem, aos valores convencionados, aos objetivos de ilusão, instrução e poéticos a que se destinam.

Observe-se o problema da analogia (noção de semelhança entre realidade e representação³). As contribuições de Christian Metz, Roland Barthes, Umberto Eco, entre outros, ajudaram, certamente, a encontrar horizontes de análise da imagem subjacentes e mais importantes que questão analógica em si. Por isso quando Aumont afirma, em consonância com Metz, que “a imagem decerto contém ‘analogia’, mas que além disso a analogia só serve, na maioria das vezes, para veicular uma mensagem que nada tem de analógico nem mesmo de visual” (Ibid, p.204), ou quando o teórico reencontra Barthes das Massas Panzani na afirmação que “não há imagem puramente denotada que se contente em representar desinteressadamente uma realidade desinteressada”(Ibid, p. 204) deparamo-nos com a cilada da representação, na cilada da linguagem como representação: “toda imagem [para Metz], por mais ‘perfeitamente’ analógica que seja, é utilizada e compreendida em virtude de convenções sociais que se baseiam, em última instância, na existência da linguagem” (Ibid, p. 206).

³ Nosso hábito de ver imagens “fortemente analógicas” (AUMONT, 1995, p. 198) faz com que relacionemos o fenômeno com um ideal de semelhança entre a imagem e seu modelo. Assim faz qualquer observador que identifica em absoluto a imagem com a “realidade documentária”, qualquer fotógrafo que considera o produto de seu trabalho como um “fragmento do real”. Mesmo modificações artísticas promovidas há um século continuam a provocar estranhamentos nessa visão comum da analogia: o cubismo, por exemplo, “continua a ser concebido como modo de representação deformante, que se *afasta* da norma analógica, sempre mais ou menos fotográfica” (Ibid, p. 198). A analogia é sinônimo da mimese aristotélica, desenvolvida no contexto representacional. Isso é, o conceito de mimese é utilizado em algumas teorias para definir o ideal de semelhança absoluta e o forte efeito de crença induzidos pela imagem analógica, uma imagem diegética por natureza.

1.2

“Este cadáver que vem vocês é do senhor Bayard, inventor do procedimento que vocês acabam de presenciar, ou cujos maravilhosos resultados logo presenciarão...”. O texto consta no verso da fotografia “O afogado” (1840), de Hippolyte Bayard. Trata-se, pois, de uma encenação que confunde: “mediante este gesto irônico, Bayard transforma um ressentimento patético em uma lúcida constatação da possibilidade de criação fotográfica (...)”. (FLORES, 2005, p. 164) Para a teórica mexicana Laura González Flores, o jogo irônico transforma o “Isso-foi” em um noema próprio de Bayard: “Isso foi porque eu o inventei”. (Ibid, p. 164) A exatidão, a precisão, a objetividade, a cientificidade, a naturalidade inerentes à qualidade indicial da fotografia ver-se-iam enfraquecidas pela criatividade falseadora de Bayard: “comprovam, tão cedo como 1841, que as fotos não só se tomam, como também se fazem” (Ibid, p.168). Ora, eis aqui um grande equívoco: a encenação não liberta a imagem de seu julgo platônico, pelo contrário, reforça-o porque potencializa seu poder de representação, como aponta Aumont, “faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade” (AUMONT, 1995, p. 78).

Não se trata, aqui, de negar as possibilidades documentais⁴ da fotografia, mas de *encurralar o desejo oculto do “Isso-foi”*. Flores, percebe, realiza um retorno mais profundo ao platonismo porque é impossível não sucumbir-lhe ao igualar os termos imagem e representação. Eis a armadilha: apenas admitindo que a fotografia possua uma sintaxe – não sendo uma “mensagem sem código”, uma continuidade da realidade, mas a sua representação sígnica - é possível se desvencilhar da *ficção* documental e vislumbrar alguma amplitude poética. Em seu incurso, Flores reconhece os limites da fotografia enquanto rastro da realidade, localiza seus pressupostos na constelação de

⁴ O documentarismo busca insistentemente na fotografia uma certificação por rastros. “Todas e as mesmas características do fotografado são transferidas à imagem fotográfica, que se entende como ‘real’ e faz desnecessária qualquer possível interpretação” (FLORES, 2005 p. 145). O documentarismo deseja ser entendido como algo a-ideológico, mas a “mensagem sem código” (como Barthes define a fotografia) impossibilita qualquer discussão crítica. “O problema não reside em uma maior ou menor capacidade de representação, senão em exorcizar a presença de um criador” (Ibid, p. 146). Obviamente trata-se de “pura retórica”, mas não uma retórica inocente, nem muito menos fraca: localizar a mão, o ponto de vista do *operator* não diminui a pujança do noema, pelo contrário, apenas o fortalece porque não há artifício humano capaz de reformular o programa contido na câmera - a “máquina” documental (FLUSSER, 2002, p. 28) de exatidão, verdade e naturalidade - por mais consciente que seja o “papel criativo” (FLORES, 2005, p. 146) desse artifício humano.



diversos valores modernos, mas ainda assim não consegue conter seu desejo por verdade.

Sabemos do noema barthesiano: “O Referente da Fotografia não é a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva. (...) O nome do noema da Fotografia será então: ‘Isso-foi’” (BARTHES, 1984, p. 114-115). É simplesmente evidente o fundo “neo-platônico” da teoria fundada na referencialidade: com ele “buscamos exorcizar o véu das meras aparências para encontrar um vínculo que nos permita aceder à verdade” (FLORES, 2005, p. 148). O fato é que permanecemos à volta do “Isso-foi”, desejando a essência, a verdadeira definição da fotografia porque como apontou Susan Sontag, o noema nos assegura que o propósito documental seja a finalidade do meio fotográfico.

2.

Antes de retomarmos a crítica ao essencialismo fotográfico, passemos brevemente em leitura e façamos algumas considerações sobre a teoria hjelmsleviana. Importante para nossa investigação é o fato de Hjelmslev não estar interessado nos objetos, mas nas relações entre eles. “A análise não vai revelar objetos, mas a dependência entre eles ou, em termos mais precisos, o princípio de análise é que o objeto examinado e suas partes só existem em função de relacionamentos ou dependências” (FIORIN, 2003, p. 6). Dessa maneira o que tem relevância é a forma, os relacionamentos internos e externos, e não uma improvável substância da língua.

Para Hjelmslev, inicialmente, deve-se decompor o processo em cadeias, e as cadeias em novas cadeias até que se chegue a classes não decomponíveis. Ao que se pode questionar: que fator particular caracteriza a dependência entre a totalidade e as partes que a torna diferente de uma dependência entre a totalidade e outras totalidades? Ou, em outras palavras: o que faz com que as partes possam ser consideradas como interiores e não exteriores à totalidade, ou seja, ao texto? (HJELMSLEV, 2006, p. 33) Hjelmslev atribui a dependência entre partes e a totalidade à *homogeneidade* dessa dependência. “Todas as partes coordenadas resultam apenas de análise de uma totalidade que depende dessa totalidade de um modo homogêneo” (Ibid, p. 33). Hjelmslev não se estende muito sobre a natureza da homogeneidade, o que dá abertura para questionar justamente o que consistiria o limite do texto.



Às dependências que preenchem as condições de análise, Hjelmslev dá o nome de função. O objeto que tem função com outro objeto, Hjelmslev chamará de funtivo. Sabemos que a tradição definiu o signo como a *expressão* de um *conteúdo* exterior ao próprio signo. Nessa concepção, o signo unia o nome a uma coisa, era, portanto, o signo *de* alguma coisa. A essa coisa “do mundo” deu-se o nome de *referente*. A teoria de Saussure se opôs a essa definição, propondo um signo formado pela união de um conceito e de uma imagem acústica, de um significante e de um significado. Deslocando o signo da idéia de referente, Saussure propôs, portanto, que a linguagem não era homóloga à ordem do mundo, não era um mero decalque ou reflexo da realidade. Hjelmslev adota os termos expressão e conteúdo para os funtivos que contraem a função semiótica. Nessa relação, existe solidariedade entre a função e funtivos, assim como os funtivos expressão e conteúdo se pressupõem. Note-se que a ausência de sentido não é a mesma coisa de ausência de conteúdo. “O conteúdo de uma expressão pode perfeitamente ser caracterizado como desprovido de sentido de um ponto de vista qualquer (por exemplo, o da lógica normativa ou do fisicalismo) sem com isso deixar de ser um conteúdo” (HJELMSLEV, 2006, p. 54). Para Hjelmslev, ao contrário de Saussure, a “substância do conteúdo” (pensamento) ou “substância da expressão” (cadeia fônica) não precedem à língua. Propõe, por seu turno, que a substância depende necessariamente da forma, não se podendo, pois, atribuir-lhe uma existência precedente: a função semiótica institui uma *forma do conteúdo* que é arbitrária do ponto de vista do sentido e explicável somente pela função semiótica de que é solidária: a forma do conteúdo produz a substância do conteúdo que são os conceitos (Ibid, p. 59). O mesmo valerá para o segundo funtivo da função semiótica, a *expressão*. Em resumo, a substância da expressão e a substância do conteúdo (sons e conceitos) existem em função da forma da substância e da forma do conteúdo (em suas constituições paradigmáticas ou diferenciações sintagmáticas).

Hjelmslev não descartou a existência de uma esfera pré-semiótica do mundo. Como Saussure, ele também admitiu a existência de uma “massa de pensamento amorfa”, definida pelo termo *matéria*. A esfera da matéria é “não formada”, “inacessível ao conhecimento” lingüístico.

3.

“A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade” - Susan Sontag

Retornemos com mais propriedade à nossa tese presente em “Da reversão do platonismo”⁵. Nela sugeríamos que uma imagem funciona como um agenciamento entre um plano da expressão e um plano do conteúdo; afirmávamos que sendo verdade que a 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 inferir que existiria – e a crítica de Sontag a Arbus não nos despistava em absoluto – também um olhar fotográfico clássico ainda devedor das relações identificadas por Foucault na pintura pré-moderna; por fim, víamos a imagem enquanto um Corpo sem Órgãos, capaz de devires ilimitados. Dadas essas premissas, vislumbrávamos a possibilidade de uma sintaxe *antidocumental*, ou melhor dizendo, uma *antisintaxe não-documental* do sistema icônico-fotográfico. Eis, a seguir, como Gilles Deleuze e Félix Guattari nos levaram a Hjelmslev e à conjuração da imagem enquanto representação.

Sabemos tratar-se de uma *geofilosofia* de estilo muito particular aos dois pensadores franceses. Mas note-se como Deleuze e Guattari incorporam e ampliam com virtuosismo os pressupostos de Hjelmslev à sua própria filosofia antiplatônica, ou como afirmam, à sua filosofia *sem imagem*. Segundo concepção geológica dos pensadores franceses, a Terra seria um corpo sem órgãos “atravessado por matérias instáveis não-formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nômades, partículas loucas ou transitórias” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 53) – diríamos: a Terra de Deleuze e Guattari corresponde à *matéria* do linguista dinamarquês. E, *ao mesmo tempo* em que existiria esse continuum amorfo, produzir-se-ia “na terra um fenômeno muito importante, inevitável, benéfico sob certos aspectos, lamentável sob muitos outros: a estratificação” (Ibid, p. 54) – diríamos: os estratos correspondem à

⁵ CARVALHO, Paulo. “Da reversão do platonismo: como funciona uma imagem fotográfica?” In: *XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2008, Natal. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 31., Natal, RN, 2008.



relação entre os fúntivos da expressão e do conteúdo para Hjelmslev. Os estratos funcionariam como camadas, como cintas. Formariam matérias, aprisionariam intensidades e singularidades “em sistemas de ressonância e redundância” (Ibid, p. 54), constituiriam moléculas de tamanhos variados e incluiriam tais moléculas em conjuntos molares. Os estratos procederiam “simultaneamente por código e territorialidade”, seriam “juízos de Deus”. A terra, ou o corpo sem órgãos, no entanto, não pararia de “se esquivar ao juízo, de fugir e se desestratificar” (Ibid, p. 54), de operar descodificações e desterritorializações. Encontramos, assim, o signo Hjelmsleviano em sua complexa articulação *matéria-substância-forma-forma-substância-matéria* na bela formulação dos “Mil Platôs”:

“Uma superfície de estratificação é um plano de consistência mais compacto entre duas camadas”. As camadas eram os próprios estratos. Grupavam-se, no mínimo, aos pares, uma servindo de *substrato* à outra. A superfície de estratificação era um agenciamento maquínico que não se confundia com os estratos. O agenciamento ficava entre duas camadas, entre dois estratos, tendo portanto uma face voltada para os estratos (nesse sentido era um *interestrato*), mas também uma face voltada para outro lugar, para o corpo sem órgãos ou plano de consistência (era um *metaestrato*). Na verdade, o próprio corpo sem órgãos formava o plano de consistência, que se tornava compacto ou mais espesso no nível dos estratos. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p 54)

Para Deleuze e Guattari, isso não quer dizer que os estratos falem ou sejam linguagem (a dupla articulação e a grade de Hjelmslev seriam *características gerais do estrato* e não especificidades da linguagem) (Ibid, p.57). Assim, percorrendo os Prolegômenos, os “Mil Platôs” formulam que a primeira dessas articulações, a do plano do conteúdo, “escolheria ou colheria, nos fluxos-partículas instáveis, unidades moleculares ou quase moleculares metaestáveis (substâncias) às quais imporia uma ordem estatística de ligações e sucessões (formas)” (Ibid, p. 54). A segunda articulação, a do plano da expressão, da mesma maneira, produziria estruturas “estáveis, compactas e funcionais (formas) e constituiria os compostos molares onde essas estruturas se atualizam ao mesmo tempo (substância)” (Ibid, p. 55). Os “strata” de Hjelmslev comportariam sempre uma dimensão da expressão “como condição de invariância relativa”. Os pensadores franceses afirmam que “não são apenas as plantas os animais, as orquídeas e as vespas que cantam ou exprimem, são também os rochedos e até os rios, todas as coisas estratificadas da terra” (Ibid, p. 58). Deve-se atentar que ainda que a distinção entre os dois fúntivos seja real, não se pode afirmar que eles preexistam à articulação, ou como observou Hjelmslev sobre a arbitrariedade dos termos *plano da expressão* e



plano do conteúdo: “através de sua definição funcional é impossível sustentar que seja legítimo chamar uma dessas grandezas de *expressão* e a outra de *conteúdo*, e não o contrário. Elas só se definem como solidárias uma em relação à outra...” (HJELMSLEV, 2006, p. 64).

Não se pode dimensionar a implicação da teoria hjelmsleviana para a análise da imagem que se deseje não-representativa e não pertencente a um sistema de signos como a linguagem - tal como buscou Roland Barthes. Vejamos com brevidade o que nos dizem os casos particulares dos pintores Francis Bacon e Paul Cézanne segundo as observações de Gilles Deleuze.

3.1 – Bacon, Cézanne, Van Gogh...

Deleuze não nos levará facilmente adiante no passo que queremos dar. Pelo contrário, a fotografia para o pensador francês é um objeto em concordância com as definições que vimos no primeiro tópico: é antes de mais, um modelo epistemológico, um programa de visibilidade moderno (“não é uma figuração do que se vê, ela é o que o homem moderno vê”) (DELEUZE, 2007, p. 19). Por isso, não é mais fácil para a pintura moderna renunciar à figuração como pensa Bacon: “pelo contrário, ela está invadida, cercada pelas fotografias e pelo clichês que se instalam na tela antes mesmo que o pintor comece a trabalhar” (Ibid, p. 19). O pensador francês esquece-se, pois, de alguns postulados hjelmslevianos, quer dizer, ainda que a função mais célebre contraída pelo “signo fotográfico” tenha sido a de representar um certo mapa de valores modernos ligados à visão moderna, a fotografia, ou os elementos icônicos presentes na imagem fotográfica podem contrair outras funções e constituir agenciamentos ilimitados. O diagrama-noema, ou a máquina abstrata do clichê, é apenas um dos diagramas possíveis pertinente ao um amplo plano de consistência (das imagens, se é que se pode afirmar que imagens *constituem e se formam* sobre um plano particular e não que constroem composições mais ou menos heterogêneas), de que a fotografia ou a pintura são apenas matérias formadas.

Segundo Deleuze, nas telas de Bacon, uma área redonda ou um paralelepípedo determinam o lugar onde se senta o personagem, a Figura. Trata-se de procedimentos “quase rudimentares” que buscam isolar a Figura. “Por quê? Bacon diz com frequência: para conjurar o caráter *figurativo, ilustrativo, narrativo* que a Figura necessariamente teria se não estivesse isolada. A pintura não tem nem modelo a representar, nem história

a contar.” (Ibid, p. 12) “O figurativo implica, com efeito, a relação entre uma imagem e um objeto que ela deve ilustrar” (Ibid, p. 12) assim como implica a relação entre uma imagem e outras imagens em um conjunto de composição. “A narrativa é o correlato da ilustração”, porque entre duas figuras há sempre uma história insinuada que busca “animar o conjunto ilustrado” (Ibid, p. 12).

O corpo “é o material da Figura” (Ibid, p. 28) e que sendo corpo, a Figura não é rosto nem o possui. “Tem uma cabeça, porque a cabeça é parte integrante do corpo”, o que leva Deleuze a afirmar que o retratista Bacon é “um pintor de cabeças” (Ibid, p. 28). Isso é, enquanto o rosto é uma “organização espacial estruturada que recobre a cabeça” (Ibid, p. 28), a cabeça é uma parte do corpo, mesmo que parte extrema desse corpo. “Não que lhe falte espírito, mas é um espírito que é corpo, sopro corporal e vital, o espírito animal do homem: espírito-porco, espírito-búfalo, espírito-cachorro, espírito-morcego...”. (Ibid, p. 28) Eis o projeto de Bacon: “desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir a cabeça sob o rosto” (Ibid, p. 28). As deformações por que passa o corpo são por seu turno “*traços animais* da cabeça” (Ibid, p. 28), o que não significa em absoluto afirmar que formas animais e formas de rostos são correspondentes ou conformes. Para revelar-se, a cabeça perde o rosto por inúmeros artifícios de desorganização. Os traços de animalidade que a tomam não são formas de animais, “mas espíritos que habitam as partes limpas, que alongam a cabeça, individualizam e qualificam a cabeça sem rosto” (Ibid, p. 28-29). A cabeça da Figura pode ser substituída por uma cabeça de animal, não uma cabeça com forma de animal, mas como *traço*: “um traço trêmulo de pássaros” (Ibid, p. 29), por exemplo. Pode acontecer também que um animal seja tratado como sombra da Figura (um cachorro como sombra de seu dono), ou que a sombra da Figura adquira existência animal. “A sombra escapa do corpo como um animal que abrigávamos. Em vez de correspondências formais, a pintura de Bacon constitui uma zona de *indiscernibilidade*, de *indecibilidade* entre o homem e o animal” (Ibid, p. 29). Eis a *ensemlage* a que nos leva Bacon, um agenciamento entre dois planos, um devir: “a Figura mais isolada de Bacon já é uma figura acoplada, o homem acoplado a seu animal numa tourada latente” (Ibid, p. 29). Como aponta Deleuze, não se trata de uma semelhança ou identificação sentimental, mas de uma identidade profunda: “o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir” (Ibid, p. 23). A cabeça-vianda é um devir-animal do homem (Ibid, p. 35). Trata-se de fazer da Figura um corpo sem órgãos. “O corpo é o corpo Ele está sozinho E não precisa de órgãos O corpo nunca é um organismo Os organismos são o organismo do corpo” (ARTAUD in DELEUZE, 2007,

p.51). Fala-se aqui de um corpo intensivo, percorrido por uma onda que lhe traça “níveis ou limiares segundo as variações de sua amplitude” (DELEUZE, 2007, p. 51). O corpo não tem organismos, mas níveis, o que significa dizer que a sensação “possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas” (Ibid, p. 51). O organismo não é vida, pelo contrário, o organismo aprisiona a vida. Por esse motivo a Figura – o “ser maçanescos da maçã” que buscou Cézanne, é excessiva e espasmódica ao atingir o corpo através do organismo. “O corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo... quando é assim referida ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real” (Ibid, p. 52).

O pintor não-figurativo como Bacon ou Cézanne, como Magritte ou Van Gogh, não busca “reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia” (Ibid, p. 91). Necessidade de libertar o simulacro de sua relação com a cópia, dado que “a cópia é imagem dotada de semelhança”, enquanto “o simulacro, uma imagem sem semelhança” (DELEUZE, 2007, p. 263), quer dizer, “o simulacro encerra uma potência positiva que nega tanto *o original, como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*” (Ibid, p. 267).

A figuração existe, é um fato. Dir-se-ia, é o fato essencial da fotografia. É um clichê importante mesmo para o pintor. É necessário, no entanto, atribuir à imagem fotográfica autonomia. O que nos impede de afirmar que a fotografia possui *realmente* uma Figura (ou Figuras), que seus elementos contraíam funções diversas, isso é, que seu desejo faça realidade? Para Deleuze, a Figura depende de um ato criativo do pintor, exclusivamente de um pintor - ou músico ou cineasta etc... que pintem a “situação ótica pura” (DELEUZE, 2005, p. 10), ou que subtraia o caráter semiológico da relação analogia-narração e adicionem a imagem um movimento literal: “É o que Bergson mostrou já no primeiro capítulo de *Matéria e memória*: se se extrair o movimento do móvel, não há mais nenhuma distinção entre a imagem e o objeto, pois a distinção só vale devido a imobilização do objeto” (Ibid, p. 40) - e não pode ser uma realidade alcançada espontaneamente pela imagem e seus elementos formantes, assim como são realidades espontâneas as pedras, os rios, a orquídea e a vespa, e eventuais rizomas que venham a produzir em um plano de consistência. Mesmo a realidade fenomenológica não lhe interessa mais, mas o *ser maçanescos* (com sua “realidade profunda” e não superficial como quer ser a movimentação fantasmática do simulacro), não por acaso,



puxa-nos constantemente em direção a uma ontologia que simplesmente é incongruente, para não dizer impossível, segundo os postulados não-metafísicos que defende: “Ele queria uma representação fiel. Ele queria que ela fosse simplesmente mais fiel. Pois, quando a fotografamos, é muito difícil obter a representação mais fiel que Cézanne queria...” (D.H. LAWRENCE in DELEUZE, 2007, p. 93) A fotografia, portanto, continua parecendo um clichê incapaz de por-se de pé sozinho (como o deve fazer uma “verdadeira obra de arte”) ou incapaz de liberar-se ao “movimento de seu próprio vapor”: “Quantas pessoas não tomam uma foto por uma obra de arte, um plágio por uma audácia, uma paródia por um riso, ou, pior ainda, um mísero achado por uma criação” (DELEUZE, 2007, p. 94). Isso porque Deleuze insiste na idéia que o pintor cria *ele mesmo* o diagrama (reduzidos à geometria e a cor), que forma as sensações com “marcas livres” acidentais não-representativas e que “só dizem respeito à mão do pintor” (Ibid, p. 98): “do princípio ao fim, o acidente, o acaso nesse segundo sentido, terá sido ato, escolha, um determinado tipo de ato e de escolha” (Ibid, p. 98) representada pelos “atos manuais livres”...

Chegamos assim ao ponto mais importante dessa incursão que nos coloca diante da relação existente entre a analogia e a linguagem, assim como, da relação existente entre a linguagem e a arte. Deleuze nos leva, mais uma vez, por um caminho inspirador mas que não devemos tomar de todo. Como vimos, Cézanne, para Deleuze, foi aquele que fez, como poucos, intensamente a experiência do caos de catástrofe (“desabamento de todos os dados figurativos”) (DELEUZE, 2007, p. 113), mas tentando limitá-la e controlá-la. Desse caos surge certa geometria, uma “geometria obstinada”, que deve passar também por uma outra catástrofe afim que “as cores subam, para que a terra suba em direção ao sol” (Ibid, p. 113).

Pergunta-se Deleuze: o que torna possível que a relação entre um arcabouço geométrico e a sensação colorante constitua um diagrama e como se dá essa relação quando do diagrama dado? Consideremos como Cézanne propõe um uso completamente diferente da geometria do que foi dado pela pintura abstrata ao propor o tratamento da natureza “pelo cilindro, pela esfera, pelo cone, tudo posto em perspectiva” (Ibid, p. 114). Em Cézanne, geometria não pode ser vista como um código da pintura porque o pintor lhe faz um uso próprio: “O cilindro é uma chaminé de uma estufa (surgido das mãos do funileiro) ou o homem (cujos braços não contam)” (Ibid, p. 114-115). O motivo é, assim, analógico e não digital. “A linguagem analógica seria uma linguagem de relações, que comporta os movimentos expressivos, os signos

paralinguísticos, os sopros e os gritos etc.” (Ibid, p. 115). Como afirma Deleuze, pode-se até questionar se se trata propriamente de uma linguagem, ainda que não há dúvidas que Artaud tenha elevado gritos à “estado de linguagem”. A pintura elevaria, por sua vez, as cores e linhas a estado de linguagem analógica. “Quando se fala de uma linguagem analógica nos animais, não se levam em conta seus cantos eventuais, que são de outro domínio, mas se guardam essencialmente seus gritos, as cores variáveis e as linhas (atitudes, posturas)” (Ibid, p. 115).

Para Deleuze, ainda que não figurativa, certa *semelhança profunda ou secundária* define o horizonte da pintura. A analogia não é abandonada pela obra de Cézanne e Bacon, pelo contrário, ela consiste numa prisão em que se pode debater-se, em que se deve debater-se certo “gênio artístico” a fim de encontrar involuntariamente o diagrama: “O diagrama, agente da linguagem analógica, não age como um código mas como um modulador. O diagrama e sua ordem manual involuntária serviriam para abolir todas as coordenadas figurativas” (Ibid, p. 121) e só assim linhas e cores estariam “aptas a construir a Figura ou o Fato, quer dizer, a produzir a nova semelhança no conjunto visual em que o diagrama deve operar, se realizar” (Ibid, p. 122). A “teoria da modulações” nos dá duas vias: ou se permanece no interior de um certo quadro de forças, e sensações, que possuem certa liberdade de movimentação segundo a ação limitada de um métier (pincéis, tintas, uma tela, um drama etc.), como faz o Deleuze de “Lógica da Sensação” ou se estende a todas as imagens um estatuto desejante autônomo, a possibilidade de encontrar espontaneamente a semelhança secundária: imagens capazes de *por si mesmas* formar relações com um conjunto heterogêneo de formas, de contrair funções, de expandir o texto de Hjelmslev (esse todo amalgamado por um qualidade homogênea), até chegar-se a um realidade fragmentada do plano, com elementos sempre estrangeiros, porque indecíveis ou indiscerníveis segundo contraíam funções, segundo definam-se enquanto formas de expressão ou conteúdo dentro de um plano de consistência particular mas imanente e ele mesmo agenciado a essa ossatura de agenciamentos. Imagem em um movimento contínuo de transformações cujos planos agenciado não sejam conformes, isomorfos, mas que suas formas pressuponham uma à outra. Entendemos mesmo a dificuldade Deleuze em conjurar a analogia do noema, não porque aderiu a “analogia maçanesca” da pintura (um caminho que uma fotografia pode tomar para exorcizar seu caráter narrativo), mas porque a associou ao seu caráter “automático” e inumano, seu caráter documental que vimos na primeira parte do artigo. Mas em toda analogia sempre há uma certa potência



figurativa à espreita. Se não fosse assim seria difícil imitar Cézanne, o que pelo contrário é muito fácil se não se considera a busca ontológica que empreendeu. Trata-se de outro problema, isso é, de considerar a imagem ela mesma uma realidade, ela mesma capaz de formar seus próprios rizomas. De forma que se diria possível que entre uma pintura ou fotografia não exista uma relação de analogia com a realidade: não é possível que uma imagem imite a realidade porque é mesmo impossível que uma imagem imite a si própria. Isso é, a cada afecção, a cada composição, a cada função que contrai, a imagem se reconfigura, cria uma nova realidade em um ponto que não é possível mais retornar ao anterior. Por isso que uma vez no mundo a imagem opera transformações irremediáveis, que tornam impossível o seu retorno duplicado enquanto suposto modelo primeiro de um Ideia, tanto quanto impossível o retorno a um mundo sem imagens onde se poderia produzir indefinidamente analogias produtoras a partir de uma realidade intocada e não já povoada de imagens e seus agenciamentos e mutações ilimitados. Esse é a verdadeira potência demoníaca do simulacro. Não se trata absolutamente de uma metáfora quando Artaud afirma que “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). Também todas as imagens que vieram depois de Van Gogh não encontraram a mesma natureza que o pintor atingiu “às bordoadas” em todas as suas formas e objetos. Trata-se, pois, de atribuir à imagem fotográfica um estatuto desejante, que seja ela um corpo sem órgãos avesso aos próprios agenciamentos que se formam a partir de si, que abandone de vez tanto seu aspecto indicial, quanto seu aspecto narrativo representacional, ambos variações de um mesmo tema platônico avesso ao devir imprevisível do simulacro. Talvez a identificação da arte enquanto linguagem analógica, como define Deleuze, destitua a autonomia expressiva de certos planos de consistência ao que poderíamos questionar se o diagrama rebaixa ou invés de elevar certas realidades intensivas (o grito, “*devires não humanos do homem*”, “*as paisagens não humanas da natureza*”...) ao estado de linguagem. Como escreve Barthes obtuso, a realidade da imagem é antes intensiva porque “toda imagem irradia”, isso é, “conhece, apenas, bifurcações; ... diverge, perpetuamente, ao sabor de intermédios” (BARTHES, 1990, p. 206) impregnados de desejo.



Referências

- ARTAUD, Antonin. “Van Gogh: O Suicídio da Sociedade” in *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso. : ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, J. *O paroxista indiferente*. Lisboa: edições 70, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Vols. 1, 2, 3 e 4.
- 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.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993. 11ª ed.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT Press, 1992.
- FIORIN, J. L. “O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa” in *Galáxia – Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura*. Nº 8. São Paulo: EDUC, 2003.
- FLORES, Laura González. *Fotografía y pintura: dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. 4ª ed.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 2ª ed.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.