

Imagem: simulacro, dor...*

Edmundo Cordeiro
Universidade da Beira Interior

Résumé

Avec l'expression "l'état du cliché", emprunté à Deleuze, nous voulons désigner à la fois ce que la perception occulte de l'image - on se défait difficilement de notre Bible, etc. - et ce que l'image devient elle-même: l'image tomberait toujours en des clichés, et, une fois actualisée, elle serait le modèle de clichés. En outre, avec l'expression klossowkienne "invention du simulacre" nous voulons désigner le travail de "nettoyage" du cliché, lequel travail "présuppose le règne des stéréotypes prévalents". Nous affirmons que tout simulacre est en quelque sorte distorsion, différence, tant par rapport au cliché qu'en lui-même. "Faire que l'image soit immédiatement réelle pour moi" de Bacon, c'est-à-dire, l'aboutissement à une image nouvelle - un simulacre, cet "équilibre précaire" (Bacon), ce "signe instantané" (Klossowski) - l'atteindre, la toucher avec violence, la défigurer, signifierait travailler en elle de façon que le modèle et le discours (ou l'histoire) ne la surdéterminent d'une forme telle que figurativité et réceptivité seraient toujours en quête d'un réel séparé de l'image, ou, en somme, d'un lieu commun du sens et du visible... Atteindre l'image,

*I congresso da SOPCOM, Lisboa, 23 de Março de 1999.

faire qu'elle soit immédiatement réelle, ça veut dire, en somme, briser un schème de perception... Pas facile, tant de la part de la figuration que de la part de la réception. Et là, finalement, nous présentons l'affection (Bergson), et l'image-affection (Deleuze), comme une violence que l'image fait à la perception, quand, tout d'un coup, nous voyons que voyons... Quand, tout d'un coup, l'image nous regarde...

Resumo

Chamemos "estado do *cliché*" (Deleuze) à ocultação da imagem operada pela percepção e àquilo em que a imagem se torna uma vez actualizada: a imagem cairia em clichés e seria modelo de *clichés*. Chamemos "invenção do simulacro" (Klossowski) ao trabalho de limpeza do *cliché*, trabalho que "pressupõe o reino dos esteriótipos que prevalecem". Afirmamos que todo o simulacro é distorsão, diferença, tanto relativamente ao cliché, quanto em si mesmo, caracterizando a não-distinção entre real e imagem. O atingir a imagem, o fazer com que ela seja imediatamente real (Bacon), significa trabalhar nela de modo a que o modelo e o discurso não a sobredeterminem de forma tal que figuratividade e receptividade estejam sempre a caminho de um real separado da

imagem, de um lugar comum do sentido e do visível. Significa, em suma, quebrar um esquema de percepção. Apresentamos, por fim, a afecção (Bergson) e a imagem-afecção (Deleuze) como uma violência feita pela imagem à percepção, quando, de repente, vemos que vemos... Quando, de repente, a imagem nos olha...

1 Simulacro

1.1

Numa entrevista sobre um trabalho de Godard para televisão, "Six fois deux", e tendo como base a concepção de imagem exposta no primeiro capítulo de *Matière et mémoire* de Henri Bergson, Gilles Deleuze classificava-o como uma tentativa de "(...) restituir às imagens exteriores a sua integridade, fazer com que não percepcionemos menos, fazer com que a percepção seja igual à imagem, restituir às imagens tudo o que elas têm (1)." Por conseguinte, restituir às imagens tudo o que elas têm e que a percepção oculta. Chamemos a esta ocultação da imagem, inspirando-nos em Deleuze, "o estado de cliché". "Civilização da imagem? (pergunta ele) De facto é uma civilização do cliché onde todos os poderes têm interesse em esconder-nos as imagens, não forçosamente em esconder-nos a mesma coisa, mas em esconder-nos qualquer coisa na imagem (2)."

Por outro lado, chamemos "invenção do simulacro" a esse trabalho de limpeza do cliché (que em Klossowski tem o nome de esteriótipo): "O esteriótipo responde em primeiro lugar aos esquemas normativos da nossa apreensão visual, táctil ou auditiva, esquematização que condiciona a nossa re-

ceptividade primeira. (...) estes esquemas, enquanto esteriótipos, servirão para prevenir a sua menor alteração (...). Ora, é a partir desta prevenção que começa o duplo jogo do simulacro. Toda a invenção de um simulacro pressupõe o reino dos esteriótipos que prevalecem [prévalents]: é com os elementos decompostos destes que a fabricação de um simulacro somente logra impor-se por sua vez como "esteriótipo". (...) ao nível da expressão tanto da linguagem quanto da figuração plástica, os esteriótipos são resíduos de simulacros fantasmáticos caídos no uso comum: mas, enquanto simulacros degradados, reflectem uma reacção individual ou colectiva a algum fantasma esvaziado de conteúdo. A invenção do simulacro procede sempre da consciência deste processo (...) (3)"

1.2

Neste trabalho de limpeza do cliché podemos incluir o processo de desfiguração, a busca do efeito de imagem que é própria de Francis Bacon. A imagem, ou de qualquer maneira o efeito de imagem por ele procurado, ou ainda, diríamos nós, o simulacro, a imagem nova é, diz ele, "(...) uma espécie de equilíbrio num fio entre aquilo a que se dá o nome de pintura figurativa e a abstracção (4)." É portanto um lugar muito precário, o da imagem. À imagem, é preciso, diz ele, "trazê-la ao de cima", trabalho que passa, no seu caso, pela distorção das formas ilustrativas de aparências visuais. Ora, esta fórmula, não esquecendo nós, evidentemente, que Bacon não criou "a" distorção, mas "a sua" forma de distorção, esta fórmula vale intrinsecamente para toda a invenção de simulacros, reconhecendo, porém, que esse

trabalho de “trazer a imagem ao de cima” não tem de passar pela, diríamos nós agora, “aparência visível da distorção”. Quer dizer: todo o simulacro é, de algum modo, distorção, ou, em termos mais suaves, diferença. A invenção do simulacro implica a presença ou a existência do *cliché*... Muito provavelmente não haveria a necessidade de inventar simulacros se os *clichés* não fossem simulacros degradados, como diz Klossowski. E o facto de a imagem “cair” em clichés, e ser modelo de clichés, uma vez actualizada, parece ser, por uma razão ou por outra, inevitável, senão mesmo constitutivo (5)...

1.3

A dado passo das entrevistas com David Sylvester, Bacon enuncia duas questões inerentes ao seu gesto enquanto pintor: “*Como é que eu sinto que posso tornar esta imagem mais imediatamente real para mim?*” ; “*Quem é que nos nossos dias foi capaz de registar o que quer que seja, e tocando-nos isso como uma realidade, sem que a imagem tenha sido profundamente atingida?*” Uma vez mais, e próximo de nós no tempo, e dito por quem faz imagens, uma vez mais está aqui em causa, não sei se por um lado e por outro lado, mas aparentemente, pelo mesmo lado, o real e a imagem. Talvez não por mera vicissitude de vocabulário, o que é facto é que as interrogações de Bacon (a abertura da primeira - como fazer para - é fechada pela segunda - como fazer senão assim) referem que a imagem pode ser mais e menos real, e pode sê-lo imediatamente. Onde, o material do pintor (a sua matéria) são as imagens e o que este busca, o real imediato, é o efeito de imagem, ou a imagem efeito, quer dizer: uma imagem nova. A

questão pode ser: como é que eu posso fazer deste *cliché* um simulacro? O simulacro é, evidentemente, o que é mais real para ele. Onde, com a questão da realidade da imagem opera-se um deslocamento relativamente à questão da distinção entre real e imagem. E a noção de simulacro pode justamente servir-nos para caracterizar a não-distinção entre real e imagem (6).

1.4

Klossowski define o simulacro como “*um signo de um estado instantâneo*”. Neste sentido, um simulacro não é nem uma má realidade (uma realidade menos real) nem uma má imagem (uma imagem segunda), e só “degradado” pode servir para alguma coisa, só assim pode ser, digamos, apropriado. No entender de Klossowski, ele é um signo, mas um signo especular, não um signo significante: “*a imagem é especular e não especulação* (7)”. O simulacro marca esse ponto, dizem Deleuze e Guattari, “*(...)onde a cópia deixa de ser uma cópia para se tornar [pour devenir] o Real e o seu artifício* (8).” E quando Deleuze em *L’image-temps* fala na necessidade de “*arrancar aos clichés [quer dizer às imagens de troca, imagens, diríamos nós, cujo carácter especular foi apanhado pela especulação significante] uma verdadeira imagem*”, podemos considerar que se trata de extrair o simulacro da “imagem”. Ora, atingir a imagem, como dizia Bacon, tocá-la com violência, desfigurá-la, significará trabalhar nela de modo a que o modelo e o discurso (ou a história) não a sobre-determinem de forma tal que figuratividade e receptividade estejam sempre a caminho de um real separado da imagem e que é sempre, ou qualquer coisa que só apro-

ximadamente pode ser figurada e recebida, ou um lugar comum do sentido e do visível. Furar o cliché, será, então, colocar a imagem numa posição em que, relativamente a ela, deixamos de poder fazer o que normalmente fazemos (em função da nossa situação, das nossas capacidades, dos nossos gostos (9)): desviarmo-nos e desviar o olhar quando é demasiado desagradável, resignarmo-nos quando é horrível, assimilar o que é belo. Atingir a imagem, furar o cliché, será, no fim de contas, fazer dela qualquer coisa de imediatamente real: quebrar um esquema de percepção.

2 Dor

2.1

Mas não será fácil quebrar um esquema de percepção. Não é fácil furar o cliché. Não é fácil ver de outra maneira. A concepção bergsoniana de imagem mostra-o: perceber é seleccionar em função de necessidades - é, por definição, ver pouco. E ver mais do que o suficiente para agir e reagir é quase sempre doloroso. Talvez o reverso do gesto de Bacon. Tratar-se-á agora da violência de ver a imagem.

Ora, o que é a imagem, para Bergson? Imagem é mais do que uma "representação" e menos do que uma "coisa" (*Matière et mémoire*, I^o capítulo). Existe a imagem: por isso, nem as coisas existem apenas na representação, nem as representações são somente fruto de representações e por essa razão diferentes de coisas. Em suma, o que nos envolve, o que nos atravessa, o que, por vezes, vemos, não são nem propriamente coisas nem propriamente representações - são imagens. As imagens são

o universo-matéria em movimento. E a sua existência, ainda que por vezes possam ser "vistas", é independente do facto de serem ou não serem percebidas. Por conseguinte, não há coincidência entre as imagens vistas e as imagens-movimento do universo ou da matéria, não há coincidência entre o mundo-matéria-imagem (imagens exteriores) e a imagem do mundo (imagens interiores). Se há qualquer coisa como uma percepção, se as imagens, algumas delas, são as imagens "vistas", é porque há qualquer tipo de relação especial entre as imagens: a percepção é a variação das imagens em função de uma única que lhes serve de *écran*. São essas as imagens vivas, isto é, as que podem reagir, mas igualmente armazenar entre a acção e a reacção, introduzindo um intervalo no incessante movimento das imagens. Diz Deleuze: "*É evidente que este fenómeno de intervalo não é possível senão na medida em que o plano de matéria contém tempo* (10)." (11) Não percebemos independentemente do tempo. Por via disso, todo o actual que a percepção é está envolto do virtual que é a memória. Em sentido estrito, percepção e matéria não se distinguem, ambas são movimento e imagem, imagem-movimento. Mas por via de não haver, no fundo, percepção sem memória, a percepção consciente distingue-se da matéria. Há diferença de natureza entre percepção e memória.

2.2

Bergson diz na primeira frase do prefácio a *Matière et mémoire* que afirma a realidade do espírito e a realidade da matéria. Matéria e espírito serão potências que não sobrevivem uma sem a outra e ambas se cruzam na

memória, em imagem, nessa matéria sinalética que é movimento e tempo também. Talvez muito rudemente seja esta a questão: o espírito conserva a matéria e a matéria enche o espírito; a matéria dá imagens ao espírito e o espírito dá novas imagens à matéria. Numa matéria sem espírito nunca chegaria a haver o novo, não haveria o "discernimento" (a distinção, a separação, a selecção) seria o *perpetuum mobile*. Num espírito sem matéria também nunca chegaria a haver o novo, seria o *perpetuum immobile*. Ou ainda: o espírito introduz a qualidade no movimento ou na imagem. “... Não é difícil ver de que modo percepção e matéria se distinguem e de que modo coincidem. A heterogeneidade qualitativa das nossas percepções sucessivas do universo deve-se ao facto de que cada uma dessas percepções se estende, ela própria, sobre uma certa espessura de duração, ao facto de que a memória condensa aí uma multiplicidade enorme de estímulos que nos aparecem juntos, embora sucessivos. Bastaria dividir idealmente essa espessura indivisa de tempo, distinguir nela a multiplicidade ordenada de momentos, numa palavra, eliminar toda a memória, para passar da percepção à matéria, do sujeito ao objecto.” (*Matière et mémoire*, 217, 73 (12)) Bergson pede-nos, neste primeiro momento, que nos esforcemos por pensar a percepção sem a memória (objecto do IIº capítulo de *Matière et mémoire*). E vai dizer quanto a estes dois pólos, que, contrariamente à diferença entre a coisa e a representação, entre a percepção e a memória não há diferença de grau, mas de natureza: é a diferença entre a matéria e o espírito. Vai ser a diferença entre o presente e o passado. Mas quando ele diz que entre a imagem real e a imagem percebida, não há diferença de natureza mas de grau, isso quer

dizer que a imagem percebida é uma imagem presente por entre as imagens reais, e que esse "destacamento" da imagem não se dá em virtude de uma iluminação que incidiria sobre a imagem real, mas pelo obscurecimento de certos lados dela - um destacamento do objecto num quadro (num écran): é o nosso cérebro que é o écran. Como ele diz, a fotografia está já tirada nas coisas (*Matière et mémoire*, 188, 36): isto é, nós não acrescentamos nada às coisas, somente lhe colocamos na frente, digamos, uma tela negra, que lhes limita a propagação, e que as faz variar de outra maneira, mas que

igualmente as retém. Diz ele (*Ibidem*, 190, 38): “As imagens exteriores atingem os órgãos dos sentidos (...) propagam a sua influência até ao cérebro. O movimento atravessa o cérebro, detém-se aí um pouco, e irá expandir-se em acção voluntária.” E conclui: “eis o mecanismo da percepção.”

2.3

Ora, para Bergson, as imagens exteriores, as imagens-movimento, não podem ser restituídas por "imagens imóveis", isto é, por *clichés*, os quais lhe retirariam o carácter fundamental, o movimento.

Deixando aqui de lado a opção de Deleuze pelo cinema - para ele o cinema trabalha com um "o corte móvel" (*L'image-mouvement*, 11), isto é, à "imagem-média" do cinema, resultante de vinte e quatro cortes imóveis por segundo é inerente o movimento, a que se acrescentam outros movimentos: a montagem, a câmara móvel, a dimensão temporal do plano... - por que é que o movimento da imagem é assim tão importante? Porque o movimento da imagem-movimento, a imagem-movimento,

é afecção do todo das imagens. O todo das imagens das imagens-movimento não é estanque, há uma variabilidade inerente ao todo das imagens - o todo não está imóvel, o todo não pára, não há nada que o segure... O todo é transformável. E o movimento é expressão dessa transformação (13). Quer dizer: há um movimento vital, que não se dá no espaço e que é transformação - a expressão dessa transformação será a imagem nova... Um "corte móvel" da transformação, um corte móvel das transformações qualitativas que se dão no tempo. Um "corte" nesta mobilidade (uma imagem) é um corte móvel da duração (uma imagem-movimento): o movimento é um corte móvel da duração (do tempo). Diz Bergson: "As imagens exteriores atingem os órgãos dos sentidos (...) propagam a sua influência até ao cérebro. O movimento atravessa o cérebro, detém-se aí um pouco, e irá expandir-se em acção voluntária." (*Matière et mémoire*, 190, 38) Entramos nas três grandes variedades de imagem-movimento, das quais Deleuze dá conta enquanto construção cinematográfica. Na face receptora do cérebro (imagem especial, centro de indeterminação) constituir-se-á qualquer coisa como uma imagem-percepção. Nesse intervalo que medeia entre a recepção e a reacção, imprimir-se-á uma imagem-afecção. A resposta, a acção ou reacção, é a imagem-acção. "*E cada um de nós, a imagem especial ou o centro eventual, nós não somos outra coisa senão um agenciamento das três imagens, um concentrado de imagens-percepção, de imagens-acção, de imagens-afecção.*" (*L'Image-mouvement*, 97) Em primeiro lugar, é a passagem do primeiro sistema de imagens (variação universal de todas as imagens) para o segundo (variação de todas as imagens em função de uma),

ou seja, a relação dos movimentos com um "centro de indeterminação", que dá origem à imagem-percepção. No primeiro sistema de imagens poderíamos falar de uma percepção pura, quer dizer, de uma percepção ideal em que não haveria propriamente centro, mas seria uma percepção que não veria nada, por assim dizer... - a não ser no cinema, por causa da "*consciência câmara*"... Seria este o pólo objectivo ou a imagem-percepção-objectiva. No segundo sistema de imagens, poderíamos falar de um pólo subjectivo ou de uma imagem-percepção-subjectiva. Por outro lado, o enquadramento, a subtração ou a variação das imagens em função de uma, vai implicar que o mundo se reorganize justamente em função desse "centro de indeterminação", vai implicar, em suma, novos movimentos que constituem a resposta à imagem-percepção: é a imagem-acção. É como se o mundo reorganizado da imagem-percepção, esse "arqueamento do mundo", como diz Deleuze, me empurrasse, me obrigasse a agir.

2.4

Mas há um terceiro aspecto do movimento relacionado com o "*centro de indeterminação*": é que, para além de poder ser percebido, ou para ser percebido, o movimento é igualmente sentido: afecta. Afecta quando fica por instantes (por vezes dolorosos) retido no intervalo entre a percepção e a acção. É a imagem-afecção. Nela o movimento deixa de ser movimento de deslocação para se tornar movimento de expressão. "...*Uma espécie de tendência motriz sobre um nervo sensível*" (*Matière et mémoire*, 201, 57), diz Bergson, ou, como diz Deleuze, "...*um esforço motriz sobre uma placa re-*

ceptiva imobilizada” (*L’Image-mouvement*, 96), uma espécie de viragem do lado activo para dentro, para o lado da percepção, uma espécie de viragem do lado activo para o lado receptivo, ou ainda, uma acção virada para dentro... Uma afecção do exterior, das imagens exteriores...Cinematograficamente, para Deleuze, a imagem-afecção é o grande plano e que o grande plano é o rosto. Quer isto dizer que não há grandes planos de objectos, ou que, havendo, não são imagens-afecção? Não. O grande plano é rosto porque opera uma "rostificação"(visagéificação) de tudo - “o grande plano é por si próprio rosto” (*L’Image-mouvement*, 126), qualquer que seja o objecto. Dá-se esta "rostificação"porque as imagens são extraídas das coordenadas espacio-temporais (14), tornando-se pura expressão de afectos, como se dilatasse, ou, noutras palavras ainda, como se as imagens nos olhassem... O movimento deixa de ser de deslocação para ser de expressão - e aquilo que exprime, isso que na imagem exprime qualquer coisa, é sempre, de alguma forma, um rosto, isso olha-nos... Isso olha o nosso olhar... Esse intervalo, que permite a percepção e a acção consequente, que se enche de clichés que arqueiam o mundo e facilitam a acção, esse intervalo é também o lugar da afecção do exterior e do interior, onde, de repente, vemos que vemos, furando um cliché...

Notas:

- (1) Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Minuit, Paris, p.63.
- (2) Deleuze, Gilles, *L’image-temps*, Minuit, Paris, pp.32-33.
- (3) Klossowski, Pierre, *La ressemblance*, Ryôan-ji, Marseille, 1984, p.77.
- (4) Cf. as entrevistas de Bacon com David Sylvester, última edição aumentada: *Entretiens avec Francis Bacon*, Skira, Paris, 1996 *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, 1993).
- (5) Deleuze (*L’image-temps*, p.33) refere duplo o movimento da imagem: “Por um lado, a imagem cai constantemente no estado de cliché (...) Por outro lado, e ao mesmo tempo, a imagem tenta incessantemente furar o cliché, sair do cliché.” Marie-Claire Ropars (*L’idée d’image*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1995), refere-se à duplicidade da imagem, ao seu “processo de dissimulação”, dando-se a ver no mesmo movimento em que se dissimula. Marie-José Mondzain (*L’image naturelle*, Le nouveau commerce, Paris, 1995), põe em evidência a dificuldade em ver a imagem, dado que esta escapa sempre à captura, elegendo o visível para se dissimular.
- (6) Tomemos isso ao menos como ponto de partida, o que, podendo eliminar uma deriva circular real/imagem, pode dar lugar a uma heurística muito pouco timorata.
- (7) Klossowski, Pierre, *La ressemblance*, Ryôan-ji, Marseille, 1984, p.105.
- (8) Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *L’Anti-Œdipe*, Minuit, Paris, 1972, p.104.
- (9) Deleuze, Gilles, *L’image-temps*, pp.31-32.

- (10) Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, p.91.
- (11) A percepção das imagens será tanto maior, tanto mais "extensa", quanto mais a acção ou as acções possíveis forem indeterminadas, quanto maior for o intervalo entre a acção recebida e a acção devolvida, quanto mais tempo a acção possuir: uma navalha segurada por uma mão que nos tenta atingir, não pode ser "contemplada"; o rosto de alguém sentado placidamente à nossa frente já pode ser contemplado, até ao momento em que esse rosto se vire para nós, como uma navalha apontada, e implique por isso uma acção imediata, determinada. "... A percepção dispõe de espaço na exacta proporção em que a acção dispõe do tempo." (*Matière et mémoire*, 183 [*Œuvres*, édition du centenaire], 39 [P.U.F]) "Nossa percepção pura, com efeito, por mais rápida que a supunhamos, ocupa uma certa espessura de duração, de modo que as nossas percepções sucessivas não são nunca momentos reais das nossas coisas, como suposemos até aqui, mas momentos da nossa consciência." (*Matière et mémoire*, 216, 72) Toda a percepção real tem, pois, uma ligação fundamental com a memória.
- (12) O primeiro número corresponde à página da *Édition du Centenaire* (*Œuvres*) e o segundo à página de *Matière et mémoire* editada nas Presses Universitaires de France.
- (13) Deleuze apresenta-nos assim a "terceira tese" de Bergson sobre o movimento: "(...) o movimento é um corte móvel da duração, quer dizer, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime qualquer coisa de mais profundo, a mudança na duração ou no todo." (*L'Image-mouvement*, 18)
- (14) Mas há lugar também à expressão da afecção no cinema por intermédio daquilo a que Deleuze chama "espaços quaisquer", espaços indeterminados, espaços sem conexão com as situações ou as acções, ou espaços vazios. Por conseguinte, o espaço qualquer, o espaço que sai fora das coordenadas espacio-temporais é, por um lado, um equivalente do rosto, mas, por outro, pode fazer com que outros elementos substituam o rosto na expressão de afectos. Trata-se então de um espaço que se torna expressivo, um espaço afectivo: deixa de ser um mero espaço para percorrer.