

Deslocamentos contemporâneos da imaginação e das imagens

CONTEMPORARY DISPLACEMENTS OF IMAGINATION AND IMAGES

*Yolanda Gloria Gamboa Muñoz**

RESUMO

A apresentação a seguir foi realizada no dia 11 de setembro de 2017, como participação num evento organizado pelo Grupo de Ética e Filosofia Política e conserva sua forma coloquial. Minha proposta, nessa ocasião, consistiu em inserir e analisar três imagens diferenciais, na forma de ponto de partida, afastando-me da imagem como simples ilustração de conceitos. Ao mesmo tempo, fiz referências à problemática dos deslocamentos de imagens como “desvios produtivos” de resistência política à repetição mecânica. Dessa forma, esbocei determinadas dobras filosóficas contemporâneas que recolhem ou se afastam da problemática das imagens e da imaginação, formando um pontilhado a ser seletivamente preenchido.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem, Deslocamento, R. Matta, R. Ruiz

ABSTRACT

The following presentation took place on September 11th, 2017 as my participation in an event organized by the Ethics and Political Philosophy Group and thus it conserves its colloquial form and lingo. My proposal, on that occasion, consisted of inserting and analyzing three differential images, in the form of a point of departure; pushing me away from the image as a simple conceptual picture. At the same time, I made reference to the problematic of image-displacements as “productive deviations” of political resistance to the mechanical repetition. In this way, I sketched certain philosophical contemporary folds that gather or move away from the problematic of images and imagination, making up a dotted line to be selectively filled in.

KEYWORDS: Image, Displacement, R. Matta, R. Ruiz.

* Professora dos programas de Graduação e Pós-graduação da PUC-SP, São Paulo, Brasil. E-mail: hilacha@uol.com.br

1 Diferenciando entre imagens.

- a) A repetição da imagem da queda das Torres



Hoje, 11 de setembro, aniversário da Queda das Torres, cuja imagem repetida tem levado a pensar, perigosamente, que se trata de um “acontecimento histórico”. Isto é, que ainda estaríamos vivendo num período da história ocidental dividido entre “antes da queda das torres em Nova York” e “depois dessa queda”. Podemos simplesmente nos perguntar, seria assim, se não tivesse havido a repetição constante desse ataque? Quantas vezes, cada um de nós, já assistiu à imagem desse ataque-queda?

Permito-me um retrocesso: se hoje estou falando com vocês na PUC-SP no Brasil, é porque num outro 11 de Setembro (de 1973) aconteceu o Golpe Militar no Chile, em que os militares incendiaram *La Moneda* (o denominado Palácio de Governo), mataram o presidente democraticamente eleito (Salvador Allende) e impuseram à força, em seu lugar, uma Junta Militar. Mas, esse 11 de Setembro anterior à queda das Torres, gerou uma outra imagem, menos conhecida e, sobretudo, muito menos repetida.

Porém, voltemos à imagem das Torres. Existe um livro, que recomendo, de Santiago Vila, doutor em Arquitetura e comunicação audiovisual na Universidade de Valência, que sob o título de *Desejo na imagem* (*Deseo en la imagen*) e o subtítulo de *Cinema e fantasma no 11 de Setembro* (*Cinema y fantasma en el 11 de septiembre*) trata, entre muitos outros aspectos, da fixação do sentido, isto é, desenvolve como o sentido, a partir da sua fixação e imposição, deixa de ser sutil, transformando-se em instrumento de poder. Apoiado em Roland Barthes, apontará o *sutilizar* do sentido como uma atividade política, considerando a política, como todos os esforços de pulverizar, enturvar e desfazer o fanatismo do sentido, abordando o sentido simbólico e fálico das Torres (As duas torres serão trabalhadas como o falo e sua imagem) e mostrando esse “evento” como um “drama de repetições”. Ao mesmo tempo, fará referência ao modo de representação televisiva como uma “hipnose dos telespectadores”, ao apoiar-se em Freud e Derrida, isto é, de que forma uma situação traumática é repetida como um pesadelo, ignorando-se o princípio do prazer (Freud) e como, através dessa repetição, funda-se um sentido estritamente

tautológico (Derrida). Como o próprio Vila diz:

Um traumatismo provocado por um espanto, que nos enfrenta a um perigo desconhecido e determinado, contra o qual a angústia não tem podido nos proteger (VILA, 2004, p. 221)

Toda sua análise é conduzida para mostrar, por uma parte, como um trauma é elaborado como causa da reaparição obsessiva das imagens e, por outra parte, como, através dele, justifica-se a repressão política, a partir do 11 de setembro.

Como reação compensatória, reproduzindo artificialmente – no discurso virtual mediático – a síndrome de um sistema psíquico traumatizado (VILA, 2004, p. 222)

Trata-se de um trauma que teria que ser entendido como produto da retórica do discurso televisivo.

b) Às árvores cidadãos! Roberto Matta.

Uma segunda imagem que eu gostaria de compartilhar com vocês é um mural dos anos 80 realizado por Roberto Matta (artista plástico chileno) conhecido como *Mattá*, pelos franceses e que foi realizado no *Ministère de l'économie et des Finances* de Paris.

Roberto Matta (1911-2002) é um artista auto exilado em Paris (cidade que os escritores chilenos de sua época denominavam de província chilena imaginária). Nas suas *Conversações* com Eduardo Carrasco

(1982-1985) faz referência a uma encomenda feita pelo Ministério de Economia e Finanças de uma pintura de 8 metros, (MATTA, 2002, p. 316-319), denominando o ministério francês como burocrático e reconhecendo que, para ser coerente com sua formação surrealista, não poderia participar e colaborar com um Estado. No entanto, aceitará essa encomenda, por considerar a economia um labirinto que precisa ser cartografado urgentemente. Matta afirma que há vários anos estaria fazendo a cartografia entre economia e imaginação, pois, segundo sua perspectiva, seria necessário fazer a *poética política* de uma sociedade, uma vez que ela faz funcionar seu sistema econômico (com suas simulações, hipotecas, dívidas, empréstimos constituindo-se como correntes ou gases que animam a vida social). Assim, por exemplo, a economia de Hong Kong pode ser desenhada como o dinheiro de Wall Street que trabalha durante a noite, pois o dinheiro não dorme, como os homens. Algumas características de Matta como artista, estão presentes em seus *gestos humorísticos* que, no entanto, não lhe impedem de vislumbrar ou diagnosticar; na necessidade apontada por ele de matematizar as catástrofes, de calcular as incertezas, pois não estamos localizados em um país determinado, mas em um sistema de intercâmbios e produções. Na França, ele nos diz, esse sistema pode ser um pouco diferente que na Turquia ou na Índia, mas o importante é que estamos num sistema e não no mapa da França.

Vamos à pintura já realizada.



Oficialmente se comenta, ao lado dessa imagem, sua genealogia (batalha de Gargantua, obra de François Rabelais), mas, reconhece-se que a obra final seria diferente, alimentada por um imaginário desbridado, com um virtuosismo da escrita plástica, colorida e fantástica. Em realidade ela descreve, diz ainda o texto oficial, cenas de violências, assassinatos, opressões; o homem é dispersado e cercado continuamente pelo mundo. Inspirada por um instinto de morte, essa pintura visaria compartilhar com o espectador, a angústia diante uma realidade pessimista¹.

Digamos, porém, que nessa pretensa perspectiva pessimista, a presença do humor² é esquecida a começar pelo título, no qual há talvez

1 Essas informações oficiais podem ser encontradas em: F:\PATRIMOINE - Aux arbres citoyens de Matta _ Le portail des ministères économiques et financiers_files\banner.gif

2 Não podemos esquecer que seu amigo Cioran o denomina, em determinada ocasião, de “progressista” (MATTA, 2002, p.76, 77 e 357).

um simulacro da *Marseillaise* que disse “às armas cidadãos” (“*Aux armes citoyens*”³). Entretanto, há também a presença de uma expressão chilena carregada de preconceitos: “*subirse a los árboles*” que constitui um sinônimo de selvageria e falta de civilização. Ao mesmo tempo, e em relação à pretensa dupla selvagem e civilizado, Matta tem meditado bastante sobre a presença atual dos cães em nosso convívio, qualificando-os de “emigrantes que tem tido êxito em integrar-se à sociedade” (MATTA, 2002).

Para não ficar só no jogo do título e na análise oficial remeto a um fragmento das análises da artista plástica Cecile Yess:

Nesta visão pictural de um estado de dores múltiplas, o artista convoca o pavor humano. Medo e resistência confrontam-se na desumanização do mundo. Essa obra de Roberto Matta é um chamado que envia ao silêncio pictural a força de se fazer escutar para denunciar a decacofonia do caos como um observatório selvagem que evoca a barbárie. Esse quadro, tal como já o tinha denunciado Pablo Picasso em *Guernica*, reúne a potência visual do grito do artista Edvard Munch. Às árvores cidadãos! reenvia à humanidade inteira, desprovida de evolução e de perspectivas, o estado irracional que sugere a exteriorização de sua animalidade⁴.

c) Os 140 filmes de Raul Ruiz.

Uma terceira imagem é uma imagem em movimento; sou eu que a fossilizo e escolho arbitrariamente entre os 140 filmes (não comerciais)

3 Pensei nessa possibilidade a partir do comentário do historiador Glaumer Bernardino.

4 *Aux arbres citoyens* de Roberto Matta » será publicado in : *Signes capitaux pour des temps visuels*. Agradeço a Cecile Yess - <http://c.yess.free.fr> - a possibilidade de utilizar um fragmento de um texto ainda inédito.

de Raul Ruiz, cineasta chileno exilado (1941-2011) cujo nome também foi afrancesado para Raoul.



Entrar no mundo cinematográfico de Raul Ruiz é sonhar deixando-se levar pelas imagens. Permito-me algumas considerações prévias: trata-se de um cineasta e teórico do cinema que quer desmontar as imagens tradicionais. Recebendo a herança da imagem mental de Hitchcock, dos filmes de Godard, Welles, Pasolini, etc., e sobretudo, como homem de letras que vai se auto definir (RUIZ, 2013 a, p. 168), as imagens que procedem da leitura de Giordano Bruno, Proust, Raymond Roussel, Klossowski, em labirínticas relações com a literatura e folclore latino-americano. Trabalhando ironicamente no papel de um alquimista e xamã provoca explosões misturando luz e sombra, objeto e cenário, distanciamento e aproximação, sons escutados a distâncias diferentes, etc., talvez, para provocar um olhar e um escutar de outra maneira, afastando-nos das formas de ver

e escutar habituais e fabricando um jogo em que convoca, sobretudo, os fantasmas...Na sua concepção todos os filmes podem ser pensados como uma vida já vivida. No entanto, não se trata de reencarnação, mas de uma ideia filosófica – oriunda de Klossowski – (RUIZ, 2013 a, p.257), mas inserida no cinema. Tudo o que se faz é eterno, porque, mais cedo ou mais tarde, um *gesto* já foi feito por um outro, o que forma uma ponte entre todos esses momentos e oferece um sentimento de eternidade.

Sustenta uma posição que, no entanto, não constitui um fugir dos problemas políticos; os gestos podem ser transformados em linguagem e Raul Ruiz diagnostica a necessidade de uma reflexão para defini-los através da intermediação do cinema. Produz assim a necessidade de retirar sua idealização, como nos *Dialogues d'Exilés* (RUIZ, 1975). Isso porque suspeita que na cultura de resistência oculta-se uma grande capacidade que só pode ser convertida em subversão na sua complementação com o cinema (RUIZ, 2013 a, p.33). Aliás, segundo um pensamento de resistência que efetiva a cada momento: “o sentido último das imagens sempre foge ao controle da indústria que as cria”.

Vamos à imagem retirada da série *La recta provincia* (RUIZ, 2007). Nela encontramos um duo no campo, mãe e filho, que se afastam do lugar onde vivem (e com o qual praticamente se confundem como se percebe nessa imagem), após ter encontrado o osso de “um cristão”. As análises mais apuradas descrevem “um passeio pelos campos do mundo, no qual as personagens são solitárias e conscientes da procura do fio de Ariadna no labirinto de uma cultura étnica” (BRUNO, 2010, p.41-42).

Limitando-nos a acompanhar as procuras e passeios do duo, não somente reencontraremos a presença do Diabo, mas a multiplicação do mesmo e também a introdução de mulheres “diabas”. Neste ponto é interessante salientar que os duos mãe-filho, constantes nos filmes de Raul Ruiz, são sempre não edipianos e muito mais próximos de manter relações de cumplicidade. Por outro lado, não se trata de simples repetições de histórias, assim, por exemplo, os pecados capitais são transformados em bolas de bilhar e, se jogamos com elas, criamos uma melodia, sendo a repetição os sons emitidos por cada bola. Já sobre a viagem mitológica que eles (mãe e filho) empreendem para reencontrar os ossos de uma pessoa assassinada, vão acumular diversas interpretações que revelarão o que o próprio espectador salienta: Neste caso costuma optar pela situação dos desaparecidos políticos no Chile, ou pelas histórias do campo chileno. Porém existe, ao mesmo tempo, uma mistura de possíveis novas interpretações que o próprio Raul Ruiz acrescentará. Assim, os diabos em plural e a alma número quatro, que é a alma dos ossos para os vikings, tudo isso encontra-se relacionado com sua experimentação alquímica no cinema: “*ossatura de uma obra sonhada*” e, ao mesmo tempo emerge um considerar que, para os positivistas, o filme ‘verdadeiramente visto’ é feito de uma matéria composta de celuloide e de uma película fabricada a partir dos ossos de cavalo”. Por isso, nós podemos ressuscitar os filmes, não como a carne, mas “quando queremos”, como sustenta Raúl Ruiz em um “*Discours de Réception*”⁵. Em todo caso, como ele deixa entrever repetidamente, a relação com o

5 Discurso inédito e sem data, do qual tivemos acesso a uma cópia datilografada.

espectador é amorosa e erótica pois, ao contrário dos provérbios, para ele “amar torna inteligente” (RUIZ, 2013 b, p.187)

II Descolamentos e deslocamentos das imagens.

Mesmo dessa descrição arbitrária podemos afirmar que as imagens 2 e 3 são de um outro nível. Se a primeira supõe uma tânica repetição mecânica, com utilização política facilmente perceptível, na segunda e na terceira existe uma espécie de re-territorialização. Na imagem pictórica de Matta um diagnóstico da atualidade dominado pela economia em movimento, em circuitos... que, no entanto, ainda parece trabalhar com a perspectiva da “humanidade”, mesmo que animalizada. Por outra parte tanto no cinema de Raul Ruiz como nos trabalhos de Matta existe uma alquimia de cultura européia e latino-americana que lhes permite rir e ironizar através das imagens. Trata-se em ambos os casos de produções em descolamento e deslocamento.

Romper com as origens, territórios e cenários tradicionais (neste sentido haveria descolamento) para serem reinseridas em outras tradições, culturas e sonhos, utilizando para isso a sombra e os fantasmas. Quebrar as relações cristalizadas e procurar um cenário ou território alternativo. Assim poderíamos pensar a partir da segunda e terceira imagem, porém, deslocar-se é mais do que isso, supõe uma re-territorialização, uma mudança até dos afetos. Está também a luta entre imagens, pois, no dizer de Raul Ruiz, cada imagem pretende independência para “contar seu próprio

conto”. Se elas tem poder e querem independência, é porque não querem ser simples indicações. Porém, elas tem a peculiaridade de provocar simpatia ou repulsa e, quando se relacionam, podem provocar explosões. O que o próprio Raul Ruiz, associava a Giordano Bruno, que sabia que as combinações eram diabólicas e perigosas, sendo sua finalidade, precisamente, provocar explosões (RUIZ, 2013 a, p.166).

Mas, a que se opõe o descolamento e deslocamento? À repetição mecânica que impede contar sua história, poderíamos responder do ponto de vista das imagens. No entanto, é no pensamento contemporâneo ou nas dobras filosóficas contemporâneas que podemos escutar ecos dessa atitude ou gesto que rejeita ou revive o papel da imaginação. Problema presente no cenário filosófico francês dos anos 70 e 80. Temos alguns nomes: Sartre, a literatura de Blanchot, a filosofia de Klossowski, etc. Esse cenário não permanecerá na indiferença, por exemplo, para Michel Foucault, quem com distância abandona a problemática da imaginação, ao considerá-la atada ao fantasma do dentro e da interioridade das coisas. Em suas palavras, a imaginação “abre o fantasma no coração mesmo das coisas” (FOUCAULT, 1994, v. I, p.283). No entanto, essa não será a posição de Paul Veyne, aquele que continuará, após a morte de Foucault, a pensar a imaginação em relação com a verdade:

As verdades já são imaginações e a imaginação está no poder desde sempre; ela, e não a realidade, a razão, nem o longo trabalho do negativo (VEYNE, 1983, p.12)⁶

⁶ Na versão original referida : « *Les vérités sont déjà des imaginations et qui l'imagination est au pouvoir depuis toujours ; elle, et non pas la réalité, la raison, ni le long travail du négatif* »

Como Veyne, nunca dá as costas aos problemas filosóficos e, ao mesmo tempo desconfia de seus sistemas e explicações no seu flertar com a filosofia, fazendo dela um uso heurístico (VEYNE, 1995, p.267)⁷. Nesse contexto diferencial pensará também a imaginação como sendo ao mesmo tempo, transcendental e histórica, ao considerar que “*Essa imaginação não é a faculdade psicológica e historicamente conhecida sob esse nome*” (VEYNE, 1983, p.12)⁸. Segundo sua explicitação, esta é uma faculdade transcendental (no sentido kantiano da palavra), isto é, ela *constitui* nosso mundo, e, sem medo do desprezo de todo “kantiano responsável” trabalha esse transcendental como histórico. Assim, os homens “*não encontram a verdade: eles a fazem, como eles fazem sua história*”, afirmação que traz consigo ecos de Marx e que está longe de ser o produto de uma ingenuidade filosófica. Segundo minha leitura, está em relação com dois aspectos singulares de seu pensamento: a raridade e os programas de verdade. Aspectos esses que nos levariam muito longe da esquematização aqui proposta.

No entanto, é nesse universo que ele pensa a imaginação, como no texto *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, em que esclarece sua posição sobre a imaginação constituinte, ou como no ensaio *Os gregos acreditavam em seus mitos? (Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?)*, no qual elucida sua posição sobre a imaginação, distinguindo-a em dois tipos; uma que decreta os programas e outra que serve para executá-los (VEYNE,

7 Para Veyne a heurística filosófica sugeriria ideias de detalhe.

8 Na versão original referida: « *Cette imagination (...) n'est pas la faculté psychologiquement et historiquement connu sur ce nom* ».

1983, p.118). A primeira caracterizada como: “*Imaginação constituinte*”, “*não é um dom de invenção que residiria nos indivíduos*”, porém uma espécie de “*espírito objetivo no qual os indivíduos se socializam*”; é inter-histórica e não trans-histórica, pois “*mil paredes diferentes serão construídas no curso dos séculos*”. De outro lado, temos a imaginação que serve para executar os programas e que se define como aquela faculdade psicológica bem conhecida, que é, por sua vez, intra-histórica (VEYNE, 1983, p.118)⁹. Além disso temos a imaginação que serve para executar os programas e que é a faculdade psicológica bem conhecida, que é intrahistórica.

Acrescentemos, no que diz relação às imagens, a declaração de Veyne em seu Prólogo ao seu *Museu Imaginário (Mon Musée Imaginaire)* no qual tece comentários de algumas linhas sobre quadros “*aos que amam contemplar imagens, porque eles aí encontram prazer*” (VEYNE, s/d, p.6).

Finalmente, e como uma nota para fechamento em aberto, digamos que a tarefa assim esboçada seja continuar a descolar e deslocar imagens, provocando assim explosões ficcionais que lutem contra o “fanatismo do sentido único”, situação facilitada pelo movimento entre culturas, o que nos direciona para jamais trabalhar com a palavra fim (como no gesto cristalizado de cada filme, no cinema).

9 Na versão original referida: « *L'imagination constituante* » qui « *n'est pas un don d'invention qui résiderait dans les individus ; c'est une sorte d'esprit objectif auquel les individus se socialisent* », « *c'est interhistorique, pas transhistorique* ». « *Elle constitue les parois de chaque bocal, qui sont imaginaires, arbitraires, car milles parois différentes ont été et seront élevées au cours des siècles* ».

Referências Bibliográficas

BRUNO, Edoardo « Ruiz Faber », in: El cine de Raúl Ruiz, RÍOS, Valeria. y PINTO Iván. (Editores). Santiago de Chile, UCBAR ed. 2010, p. 41-50.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, P.U.F, 1968.

DREYFUS H. & RABINOW P. Michel Foucault. *Un parcours philosophique*. Paris, Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel. 1994) « Distance, Aspecte et Origine », in *Dits et Écrits I*, pp. 272-285, Paris, Gallimard. 1994.

_____. « *Theatrum philosophicum* ». In: *Dits et Écrits, II*, (1994), p. 75-99, Paris, Gallimard, 1994.

MATTA, Roberto. *Autorretrato. Nuevas conversaciones con Matta, Entrevistas realizadas por Eduardo Carrasco*, Santiago de Chile, Ed. LOM. 2002.

MUÑOZ, Yolanda G.G. *Escolher a Montanha. Os curiosos percursos de Paul Veyne*, São Paulo, Ed. Humanitas: Fapesp, 2005.

RÍOS, Valeria. y PINTO Iván. (Editores) *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago de Chile, UCBAR ed. 2010.

RUIZ, Raúl. *Entrevistas escogidas-Filmografía comentada*, Santiago de Chile, Ed. Universidad Diego Portales, 2013a.

_____. *Poéticas del cine*, trad. Alan Paulus, Santiago de Chile,

Ed. Universidad Diego Portales, 2013b.

VEYNE, Paul. Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire. Paris, Éd. du Seuil, 1979.

_____. Les grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante. Paris, Éd. du Seuil. 1983

_____. "L'Empire romain" in: Histoire de la vie privée. Paris, Éd. du Seuil, Tome I. 1985

_____. "Le dernier Foucault et sa morale", Critique, no 471-472, p. 933-941, Paris. 1986

_____. (et als.) Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris, 9,10,11 janvier 1988, Des Travaux, Seuil, Paris. 1989.

_____. Le quotidien et l'intéressant (Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski). Paris, Les Belles Lettres, 1995.

_____. Mon musée imaginaire, Paris, Albin Michel, s/d. VILA, Santiago, (2004) Deseo en la imagen. Cine y fantasma en el 11 de Septiembre. Valencia, Aletheia.

YESS, Cecille. Signes capitaux pour des temps visuels. Inédite. (<http://c.yess.free.fr>)

Referências Filmográficas de Raúl Ruiz

La recta Provincia. Mitos y Leyendas del campo Chileno (2007), Chile, serie ficción, Televisión Nacional de Chile, 4 caps. 40 min. c /u, digital.

Días de Campo/ Journées à la campagne (2004), Chile/Francia, largometraje de ficción inspirado en la obra homónima de Federico Gana, 73 min. digital ampliada a 35mm)

Le temps retrouvé/ Il tempo Ritrovato/ O tempo reencontrado (1999), Francia/Italia/Portugal, largometraje de ficción, basado en la novela homónima de Marcel Proust, 169 min, 35mm.

Généalogies d'un crime/ Genealogias de um crime (1997), Francia/Portugal, largometraje de ficción, 113min., 35mm)

Trois vies et une seule mort/ Três vidas e uma só morte (1996) (Francia/Portugal, largometraje de ficción, 123 min. 35mm)

Dialogue d'exilés/ Diálogos de Exiliados (1975) Francia, largometraje de ficción, 100 min., 16mm)