

# Imagens e as suas fugas do visível

The images and their flights of visible

**Antonio Carlos Rodrigues de Amorim**

Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas

[acamorim@unicamp.br](mailto:acamorim@unicamp.br)

## Resumo

Este ensaio aborda a condição paradoxal do encontro entre escritas e imagens nos registros das pesquisas com os cotidianos, haja vista a condição do jogo entre o visível-invisível, um dos estruturantes das lógicas da percepção e da representação da realidade. A partir da análise da proposição da noção de *cegueira epistemológica*, recorrem-se a algumas fontes de estudos tanto da filosofia quanto do cinema para adensar a ideia do retorno da imagem à visibilidade e não de retirá-la da invisibilidade ou de um campo de 'cegueira'. O percurso analítico organiza-se em quatro extratos, cada um deles problematizando em questão a relação entre a compreensão de imagem e sua associação com um espectro da visibilidade, de dar a ver, a partir de seu caráter indiciário, de pistas, de identificação e narratividade inventiva. Escolhe-se, para adensamento da discussão, algumas características do conceito de intervalo, nos estudos das imagens no campo das artes e da filosofia, sugerindo apostas muito mais nas passagens, nos deslocamentos espaçotemporais do entre, nas descrenças do poder da percepção sensorial e motora. Indica-se a possibilidade de proposição de um universo da sensação e da afecção com as imagens, que permitiram a interrupção do movimento, a fixação da intenção de se traçarem as teias da complexidade, o retorno ao visível de algo novo, imperceptível e não-reconhecível, um plano imanente para epistemologias dos cotidianos escolares singulares.

**Palavras-chave:** Imagem. Filosofia. Representação. Intervalo.

## Abstract

This essay deals with the paradoxical condition of the encounter between writings and images in the researches' writings on quotidian studies, which are given in the condition of the game between the visible-invisible, one of structure of the logics of perception and the representation of reality. From the analysis of the proposition of the notion of epistemological blindness, some sources of studies are used both from philosophy and cinema to increase the idea of the return of the image to visibility and not to withdraw it from invisibility or from a field of 'blindness'. The analytical journey is organized in four extracts, problematizing the relationships between the understanding of image and its association with a spectrum of visibility, of giving to see, from its indicial character, clues, identification and inventive narratives. It has chosen, for greater depth, some characteristics of the concept of interval, driven from study of images in the field of the arts and philosophy. They suggest much more betting in the passages, in the spatio-temporal displacements of, in the disbeliefs of the power of motor and sensory perception sensory. It is possible to propose a universe of sensation and affection with images, which allowed the interruption of movement, the fixation of the intention to trace the nets of complexity, the return to the visible of something new, imperceptible and non-recognizable, an immanent plan for epistemologies of singular scholarly everyday life.

**Keywords:** Image. Philosophy. Representation. Interval.

# I

## ntrodução

No texto que provoca a entrada neste dossiê temático, Inês Barbosa de Oliveira (2007), dentre as várias caracterizações propostas para o conceito de *cegueira epistemológica*, elabora vários argumentos que têm como substrato as imagens, especialmente as fotografias utilizadas pelas e nas pesquisas com os cotidianos escolares, destacando as emergências e emancipações dos sujeitos, quer seja pela imaginação, pela produção de deslocamentos, da destruição de imagens opressoras e do valor da relação entre memória, identidades e constituição de sujeitos pelos extratos históricos, sociológicos, antropológicos e cotidianos.

Inês ressaltava a condição paradoxal entre os paradigmas da observação e da interpretação que têm na visão uma forte credibilidade de construção de sistemas de verdade e os usos das imagens como “*como suporte da tessitura das leituras/visões/escutas sobre (nos/dos/com) os cotidianos das escolas*” nas quais vinha sendo desenvolvida uma pesquisa à qual o artigo fez referência.

A autora destacava, à época do artigo, os papéis das imagens no apaziguamento das consequências da *cegueira epistemológica*; fez esse movimento, imprimindo alguns tipos de contraposições aos textos escritos e às limitações que eles impõem à descrição e exposição das realidades cotidianas.

Compreendo que esse movimento de friccionar escrita e imagem, ambas as formas da linguagem que poderiam garantir suas funções no jogo da representação da realidade, é instigante pelos deslocamentos sugeridos e pelas rupturas ensejadas para as epistemologias dos currículos nos cotidianos.

Não se trata, naquele texto, de argumentar a força da contraposição entre escrita e imagem, ou entre conceitos e liberdade imaginativa, ou entre a gramática das significações e a expressão das figurações em aberto. Entretanto é curioso que a condição paradoxal - aposto mais neste sentido do que no contraditório - do encontro entre escritas e imagens nos registros das pesquisas com os cotidianos reforce a condição do visível-invisível, um dos estruturantes das lógicas da percepção e da representação.

Curioso por quê? Porque tal movimento do pensamento que Inês Barbosa de Oliveira propõe naquele artigo delinea e dá força à *cegueira epistemológica*, em sua condição

oposta à vidência. Porque a relação da visibilidade aos cotidianos, às suas práticas, políticas e acontecimentos, prescindiria de ser olhada e observada à *luz* das novas formas e expressões de uma materialidade da vida que pouca força vinha tendo no jogo das relações de poder entre alguns conceitos teóricos e as imagens de pensamento que proporcionavam. Porque as fotografias, essas especialmente, tratam de uma condição de captura e eternidade do momento, do fato, da passagem do tempo; sendo, portanto, passíveis de serem reinventadas e darem continuidade a histórias inventadas. Porque a epistemologia merecia ganhar algo do invisível, do ainda não enunciável na linguagem gramaticalmente organizada da escrita, e que se afetasse com o inusitado, o inesperado e o imprevisível que as imagens poderiam congregar.

Movido por reativações ao curioso na proposição da noção de *cegueira epistemológica*, recorri a algumas fontes de estudos tanto da filosofia quanto do cinema com que venho aprendendo nos meus últimos projetos de pesquisa<sup>1</sup>. Esse é o movimento metodológico que este ensaio imprimirá. Depara-se com algo incidental, que poderia ser deixado à margem, e, com ele força o pensamento a buscar acontecimentos; não a sua origem ou fundamento, mas à procura da experiência de um começo, na singularidade de uma experiência inédita com as imagens, que desloque a cegueira do invisível, por exemplo.

Põe-se, portanto, o pensamento a experimentar-se por moventes que chegam, neste artigo, como extratos e subtrações, extensões de territórios adensados pelos quais o pensamento dá um passo e se abre, fica à espreita e aguarda.

Tendo como companhia, talvez, a força da ideia de retornar a imagem à visibilidade e não a de retirá-la da invisibilidade ou de um campo de 'cegueira' seja um fio de desalinhamento entre os diferentes fragmentos.

## **Descascar as imagens por suas superfícies**

Trabalhamos, no primeiro semestre de 2017, na disciplina Escola e Cultura, oferecida aos diferentes cursos de Licenciaturas da Unicamp, com uma proposta de extrair, por ação háptica ou física, os significados mais óbvios, clichês e reconhecíveis de imagens que cada estudante escolhesse logo no início do curso. As imagens poderiam ser qualquer objeto que permitisse ao pensamento criar figurações, que o forçasse a pensar por atravessamentos das memórias escolares dos estudantes.

---

<sup>1</sup>"Intervalar o currículo: potência das audiovisuais" (Processo CNPq 484908/2013-8). "Para além da representação: conexões entre Educação e estudos de cinema e vídeo experimentais".(Processo Fapesp Proc. N. 2015/256561).

Além disso, seria necessário que pudéssemos agir sobre a superfície desses objetos, realizando um tipo de rasura da sua qualidade representacional e abrindo-os às experimentações de diferentes naturezas.

Nas orientações para o trabalho, indicou-se “lembrem-se de trazer uma imagem de livre escolha para que iniciemos os processos de extrair a superfície de sentidos dessas imagens e abri-las ao inesperado, ao vazio e às perguntas. Faremos este processo em conversações com suas memórias escolares. Por imagem também se entendem objetos e sons”.

As imagens foram submetidas a vários tipos de ações, desde rasuras e arranhados na sua superfície física, quanto marcas de aquecimento em fogo, em forno de micro-ondas, ou transformação com substâncias químicas; também estiveram presentes desenhos a giz de cera, recortes e remontagens. Algumas outras se mantiveram intactas, e o movimento de as rasurar e as fazer deslocar dos sentidos mais presentes para as/os estudantes deveu-se à escrita, a alguns tipos de desconstrução que a palavra permite.

Lembro-me vivamente da caixinha de música que uma estudante trouxe e era a lembrança da infância de seu pai, que vibrava no encontro coletivo da disciplina. A caixinha de música não tocava mais; estava quebrada. O tema da música e os significados que a música trazia da infância do pai alimentaram a vida escolar da estudante; a proposição de uma nova música, em uma condição de ruptura com um passado da tradição familiar, foi sua resposta inicial à rasura do objeto. No final, a caixinha de música compôs uma maquete de seu sepultamento, uma morte enunciada aula a aula.

Outra lembrança marcante de um objeto que não foi modificado, em sua forma física, é um cartão desses comprados em feiras de artesanato, com uma fotografia em preto e branco somada a uma frase de alguém célebre ou nem tanto. Esse cartão estava em um porta-retratos. Havia sido um presente da mãe de um dos estudantes da disciplina. Ele não teve coragem de desfazer o objeto e, a partir das imagens e da frase, escreveu um bilhete e gravou o seu conteúdo em um áudio. Um tipo de carta-falada, um bilhete de amor sonoro, destinado à sua mãe, que, fazia alguns anos, estava em uma condição de saúde muito frágil, acamada e com restrições várias da percepção do ambiente ao redor. Porém, ela escutava, ouvia os sons...

Os avisos eram dados, aula a aula: “Lembrem-se de que estamos trabalhando com a proposta de recolher os restos, o que seja insignificante, o que não é eleito como relevante, para pensarmos associações entre escola e cultura”. Estendia-se um plano de composição para o invisível retornar, em um processo que as experiências eram as linhas de fratura para os sentidos ainda inéditos de *professorar*.

E os objetos, com suas memórias corporais entre escritas e imagens, iam emergindo do insignificante; insignificante entendido como um combate ao que poderia ser o consensual, o universal e a unidade. O insignificante que não estava escondido ou invisível. O movimento foi de voltar a imagem à visibilidade irrelevante.

Um dos estudantes escolheu o livro de receitas de doces que sua avó materna havia lhe deixado de presente. Livro de sobremesas. Seu movimento foi recortar várias receitas de doces, que pareciam deliciosos, e com as letras e palavras, compor outras receitas, do afeto e da saudade da avó. De sobras e saudades, as escritas das receitas foram desfeitas e compuseram imagens do pensamento [do estudante e de um coletivo de agenciamentos que a sala de aula se tornava pouco a pouco], além de fragmentos e um relicário de reordenação das suas memórias, um espaçotempo entre o sabor do doce e a palavra guardada da herança de sua avó.

Ficaria muito difícil se assumíssemos, apenas, uma relação entre o visível e o invisível, ou entre o experiencial e a catarse da irrelevância, nessas e demais produções do sensível que as/os estudantes foram realizando.

Uma das estudantes usava óculos e seu primeiro movimento foi escolher algumas imagens da sua área de formação inicial, Geografia, para entrar mais a fundo e buscar os detalhes em algumas paisagens. Uma paisagem em especial, que era a de um quadro que estava em seu quarto, na sua casa. Inicialmente, a capacidade da observação e da visão foi aguçada e, assim, ampliada a identificação do detalhe. Essa *super*-visão foi substituída, semanas após, por um outro movimento, o de olhar sem os óculos, o de ver sem o referencial enquadrado da armação e da capacidade óptica das lentes. A essa ação, de voltar ao estágio anterior da visão, posto que usava óculos há muitos anos, somou-se a de usar lápis de cor em papel branco, para desenhar linhas que não conseguia controlar suas andanças pelo papel. Seu irmão mais novo, pelo relato desta estudante, pensou que ela estivesse ficando louca, ao assumir parcialmente a sua cegueira ...

São outras aproximações com a reconciliação da imagem com o visível, uma vez que seria preciso problematizar o que tornam as imagens visíveis e participantes de algumas lógicas e epistemologias.

Imagens efêmeras, não documentais, em duração no tempo de abrirem-se ao acontecimento.

*Após considerar as orientações do professor, decidi criar uma representação mais gráfica do conceito de limpeza representado pela imagem da chuva e da palavra 'Katrina'\* Ao invés de escrever as memórias em papel e as sobrepor com 'Katrina', escreverei representações minimalistas das memórias no chão usando terra e então lançarei uma quantidade de água suficiente para lavar a terra, tornando o chão limpo. Após a limpeza, restará no chão apenas a palavra katrina, que será escrita com fita*

*adesiva ou algum outro material que resista à água. O processo será registrado em fotografias e então exposto em sala. Há ainda o chão recém-lavado que representa a reconciliação com o passado e o terreno pronto para se construir algo novo.*

*(...) Infelizmente, a produção encontrou contratempos como a terra insuficiente para a escrita e um cachorro obstinado em atrapalhar o trabalho. Apesar disso, posso considerar a experiência um sucesso. Com a ajuda de um amigo e companheiro de república, fotografei a 'limpeza' e, analisando as imagens, pude sentir o acontecimento.*

*\*uma pesquisa mais detalhada revelou que o termo 'limpeza' em grego, antes dito como katrina, e que seria usado como título do projeto, na verdade é traduzido como 'katharón'. O título sofreu a devida alteração.*

Extratos de registro da experimentação por um dos  
estudantes da disciplina Escola e Cultura

Esses exemplos dos cotidianos de aulas em uma disciplina de graduação derivam atravessamentos do pensar sensível com imagens que retornam e instauram um inédito, um novo começo que pela figura do acontecimento introduz a dimensão poética na educação. “Introduz uma relação de infinita estranheza; a mesma que se experimenta perante o que não se pode dominar, perante algo que resiste à classificação e à catalogação” (VILELA e BÁRCENA, 2006. p 19).

## Por um tempo não visível da fixação da imagem

O diretor iraniano, mundialmente conhecido, Abbas Kiarostami, quando trabalhou para o Ministério da Educação do Irã, produzindo filmes sobre os cotidianos das escolas, particularmente filmando sobre como e o quê as crianças aprendiam, dirigiu um conjunto vasto de curta e longa metragens. Em uma de suas entrevistas, Kiarostami (2016) comenta que trabalhou no Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes, fundado em 1965.

Antes de 1970 já havia criado um circuito de bibliotecas para crianças, alguns ateliês de pintura e laboratórios de teatro; também tinha começado a publicar livros infanto-juvenis. Eu não sabia nada sobre a infância e nem da profissão de diretor de cinema, mas, como todos os outros, comecei às cegas. Assim, tornei-me diretor de filmes para crianças devido a uma coincidência banal; se tivesse trabalhado num centro de produção de documentários, teria me tornado um diretor de documentários. (KIAROSTAMI, 2004, p. 200)

Nessa sua produção inicial como cineasta, o diretor já identifica parte de sua poética da visibilidade, como as imagens permitem-lhe um tempo de fixação. Animava-o a impressão de que as coisas fixas têm a capacidade de estimular nossos afetos. E isso sendo dito em um contexto da imagem-movimento, do cinema.

Como uma janela imóvel que se abre para uma paisagem: por um momento melancólico, você fixa através dela a árvore solitária que se encontra em frente. Essa árvore faz o mesmo que uma pessoa. *E você pensa que não a trocaria por todas as árvores do mundo. Essa árvore lhe promete algo constante. Você tem um encontro com ela. Você se rende a ela, e a árvore é rendida.* (KIAROSTAMI e NANCY, 2016. p. 42. destaques dos autores)

Essa redução de uma narrativa ao mínimo, por uma imagem fixa ou de fixação do tempo (que pode ser um porta-retratos, pode ser uma fotografia, pode ser um calendário de papel dependurado numa parede, pode ser uma gravura com tema religioso ou político) não carrega em si a sugestão de história. Tal relação, para Jean Luc-Nancy (2016), é uma das vias de efetuação do que viria a ser futuramente o cinema de Kiarostami. Na conclusão do filme, no último plano, sempre há uma imagem. O último plano deixa o filme e o sentido abertos.

A imagem, portanto, não seria da ordem do visível, do que amplia a relação de multiplicidade nas verdades narradas no filme. O trabalho desse diretor estaria muito mais próximo à ordem da restituição do visível, de retornar o visível à visibilidade, em um processo contínuo de experimentação. Para Kiarostami, essa liberdade que a imagem ganha e abre o último plano a sentidos abertos, como um outro início, uma novidade ainda a ser visibilizada, teve como elemento decisivo o público com que trabalhava à época: “era composto de crianças. Contávamos histórias de crianças” (KIAROSTAMI, 2004, p. 201).

Esse é o caso do filme *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* ” (Khane-ye doust kodjast?, 1987).

“Onde fica a casa do amigo?”, perguntou o cavaleiro ainda no limiar da aurora (...) Segue até o fim dessa rua, que termina atrás da adolescência, e então dobra em direção da flor da solidão. A dois passos da flor, fica ao pé da fonte dos mitos eternos da Terra e um medo transparente te dominará (...)” (Trechos de Endereço do poeta Sohrab Sepehri. In: KIAROSTAMI, 2004, p. 220).

O filme é uma homenagem ao poeta Sohrab Sepehri, cujos trechos da poesia foram copiados e expostos acima. Segundo Kiarostami (2004), respira-se, no filme, um clima de magia e incerteza. O vento que abre a porta do quarto de Ahmad possui algo de preocupante e de ansioso: “acredito que, cada vez que há vento, agitam-se dentro de nós as preocupações, a alma agita-se. A porta se abre, o espaço já não é limitado ao quarto e, com o vento, as preocupações do menino chegam até nós” (p. 221).

Uma das crianças – Ahmad – pega o caderno do colega de classe por engano e o leva para a casa. O filme tem sua duração, em grande medida, na busca que essa criança faz da casa do seu amigo, para lhe devolver o caderno, a fim de que ele faça a lição de matemática que o professor exigiu para o dia seguinte.



No último plano desse filme que conta histórias de crianças, há um caderno. Desses de dever de casa. Dentro dele, o enquadramento é de uma flor, que é focada e dura em nós. Kiarostami comenta que os produtores pensavam que fosse um filme para crianças e todos perguntavam ao diretor quanto poderá valer o caderno dessa criança para arrastar os espectadores ao cinema.

As teses de doutorado de Rosana Fernandes (2010) e Fabiana Marcello (2008) analisam, entre outras produções cinematográficas, esse filme *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*.

Com entradas distintas nas cenas e nas formas de sua descrição, ambas as teses interessam-se em articular conceitos de Gilles Deleuze tanto com relação à infância, ao cinema e à filosofia quer seja da imanência, da sensação e da ética. Há, no entanto, alguns fios que aproximam os dois trabalhos pelo interesse nas conversas relativas à aprendizagem e ao conhecimento, às epistemes que o filme pode disparar em derivações.

Onde fica a casa do meu amigo? é uma assinatura, é um ritornelo, uma canção que sempre volta, e torna a iniciar os passos de Ahmad, torna a iniciá-lo. Ahmad, Mohammad Reza, Nematzadeh são ritornelos. Um ritornelo é feito de saídas, voltas, migrações, povoamentos, variações, propagações, é feito de contágio, e de perguntas infinitas como: — Onde fica a casa do meu amigo? – (FERNANDES, 2010. p.30)

Tais elementos se inserem uma vez mais no campo aberto das repetições e na circularidade que caracteriza o filme: um e mesmo *leitmotiv* é posto em ato por Ahmad em sua busca. Ainda assim, são estes elementos que tencionam ainda a relação de (in) visibilidade da criança e de um olhar que simplesmente não (a) vê. (MARCELLO, 2008. p. 184)

No filme, as imagens criaram sentimentos, assim como se criam os lugares para ambientar as histórias. “Partimos de um material preexistente, concreto e tangível, e depois damos vida a acontecimentos que transformam esse mesmo material” (KIAROSTAMI, 2004. p. 224)

A flor foi colhida em um feixe de água por um velho ferreiro que resolve acompanhar Ahmad pelas ruas de Poshteh, ainda que lentamente, em busca da casa de seu amigo. Os contrastes das experiências e as urgências de duas vidas tão distantes temporalmente pouco são notadas por nós, espectadores do filme, na visibilidade das imagens. Também não sabemos, naquele momento, o que o velho recolhe daquele ambiente árido, escuro e labiríntico, e pede para que Ahmad guarde dentro do caderno. A imagem como esse gesto de adensamento do tempo tornar-se-á visível apenas no final do filme, como a primeira imagem que retorna a narrativa a outros possíveis de visibilidade, reiniciando a história e a diferenciando.

Para Rosana Fernandes (2010), o filme incitaria em nós um tipo de cegueira por sua pouca nitidez do que os fatos e desencontros nos contam da história sobre uma criança que faz de um tudo para encontrar seu amigo e lhe devolver o caderno de tarefas escolares. Do ponto de vista do exercício empírico — o qual só faz ver qualquer coisa já vista —, nada mais é do que uma vidência pelo exercício transcendente.

A ‘cegueira’ sobre o desencadeamento da história que o filme provocaria articula-se com um aprendizado por vir, isentando seus respectivos objetos de decalques empíricos ou, em suma, dos próprios atravessamentos das experiências sensíveis que os dão forma.

Já Fabiana Marcello (2008) ressalta que o close-up do final do filme sobre a flor no caderno de Nématzadé, o amigo tão procurado por Ahmad, talvez seja a expressão do close-up lírico e seu curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor da sensibilidade. Essa imagem retorna à visibilidade não pelos olhos, mas pelo coração, continua a autora inspirando-se em Béla Balaz.

Uma imagem como o tempo de fixação do acontecimento e o intervalo de retorno, diferencial, às suas visibilidades.

A flor dentro do caderno expressa a possibilidade do início como devir pela transformação.

## Como não ser visto

“How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File”, 2013 (<https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651>) é uma criação de Hito Steyerl, que atualmente leciona New Media Art na Berlin University of the Arts.

Como documentarista, a artista visual experimental criou vários trabalhos sobre a proliferação generalizada de imagens na mídia contemporânea, aprofundando seu envolvimento com as condições tecnológicas da globalização.

De acordo com Chierico (2016), “How not to be seen...” é um vídeo parcialmente inspirado nos alvos de calibração de fotos no deserto da Califórnia, que se parecem com pixels gigantes no chão. Como descrito pelo Centro de Interpretação do Uso da Terra, esses alvos foram usados na era da fotografia aérea analógica para testar a resolução de câmeras aéreas, como uma espécie de mapa de optometristas [é um profissional da área da saúde que se dedica ao estudo e investigação das anomalias visuais] para os ancestrais dos drones.

Uma possível resposta a um mundo, em que imagens de nós mesmos proliferam, é ocupar os espaços de baixa resolução, como propõe Steyerl. Trata-se de definir a imagem de alguém ou de um fato, de um acontecimento, que seja livre para circular, dando origem a versões híbridas e perdendo seu senso de autenticidade. A produção de um tipo de zona de pontos cegos do mundo frente a nós mesmos?

Parcialmente filmado em um desses alvos em desuso, *How Not to Be Seen* começa como um vídeo instrutivo que informa os espectadores sobre como permanecer invisíveis em uma era de proliferação de imagens. Segundo Chierico (2016), várias estratégias e táticas possíveis são descritas. Uma sugestão é camuflar-se (para demonstrar, Steyerl mancha a tinta verde no rosto e é cromática na invisibilidade). Outra tática sugerida é ser menor que o tamanho de um pixel. Para esta demonstração, várias pessoas aparecem na câmera usando caixas semelhantes a pixels em suas cabeças. Depois que esses procedimentos para a invisibilidade são descritos, a equipe de filmagem que faz esse vídeo educacional também desaparece. Na ausência deles, pixels felizes de baixa resolução assumem a produção. Os fantasmas de renderização digital dançam na paisagem desértica enquanto “The Three Degrees” cantam “When I See You Again”, uma trilha sonora que se espacializa em um contexto de lançamento de condomínios de apartamentos de luxo, com todo tipo de infraestrutura e padronização.

Com uma construção narrativa profunda, as últimas obras de Steyerl, questionam a natureza da imagem digital e sua política (CONNOR, 2013). Nesse contexto, a sua arte é vista como exemplo de uma prática eficiente que se preocupa com a mídia contemporânea estética, baseada na narrativa.



**Figura 1** - Hito Steyerl, still from “How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational. MOV File”.

Nesta sua obra, a artista apresenta-nos como problemático ao pensamento que as imagens estão todas na superfície, e não há interior, nem profundidades que abriguem verdades fundamentais. Nesse contexto, apostar que tais imagens de superfície – como o são as fotografias – operam em um tipo de desaparecimento, de invisibilidade e de

apagamento poderia significar um questionamento à proposta de que seria pelas imagens que a reversão à *cegueira epistemológica* poderi advir.

Sobre este desejo de desaparecer, para Marvin (2014), Steyerl o define como um conceito altamente ambivalente: é algo a ser desejado, que dá alívio às constantes imagens a que todos nós estamos sujeitos. Mas também é algo a ser temido, evocando o espectro da abdução política em massa. Embora a aspiração de ser invisível e a aspiração de se hibridizar através da proliferação de imagens pareçam ser incompatíveis, elas estão intimamente ligadas, e ambas aparecem no trabalho de Steyerl. Em linhas descontíguas, também isso é proposto por Inês Oliveira (2007) quando nos interpela com o conceito de *cegueira epistemológica*.

Trazendo os efeitos de pensar com o trabalho de Steyerl para um campo das 'epistemologias do cotidiano, poderíamos questionar sobre os alcances de nos aproximarmos, com o mínimo de garantias de visibilidade e de não-*cegueira*, conhecimento humano e seus limites, trazendo questões fundamentais sobre quanto do nosso conhecimento é derivado de representações do mundo, através de imagens, dados (pixels e suas variações de produção) e escrita.

Parece-me que emergem muito mais os limites de tal conhecimento, do que sua expansão e capacidade de ultrapassar qualquer condição de *cegueira*.

Ao trabalhar em suas criações com as imagens mediadas por tecnologias variadas de produção, Steyerl desloca, por exemplo, as fotografias e as filmagens que são possíveis por aparelhos telefônicos celulares; destaca que mais recentemente essas imagens têm gerado significados de reconhecimento facial, reconhecimento por fala (ou pelos ruídos), reconhecimento por digitais, leituras de todo um arsenal de informações guardadas em tipos específicos de códigos que *nos* trazem à *visibilidade*. De acordo com ela, o truque é criar o algoritmo para limpar a imagem do ruído, ou melhor, para definir a imagem a partir do ruído. Mas como a câmera do celular sabe disso? Muito simples. Ela verifica todas as outras imagens armazenadas no telefone ou nas redes de mídia social e examina os contatos. Olha através das imagens que você já fez, ou aquelas que estão em rede para você e tenta combinar rostos e formas. Em suma: cria a imagem com base em imagens anteriores, na sua memória.

Assim, a imagem do aparelho telefônico não apenas sabe o que você viu, mas também o que você gostaria de ver com base nas suas escolhas anteriores. Em outras palavras, especula sobre suas preferências e oferece uma interpretação dos dados com base em afinidades para outros dados. Você não fotografa o presente, pois o passado está entrelaçado nele.

A discussão que Steyerl me provoca a pensar sobre as qualidades da imagem que a associam mais à visibilidade e às evidências do que estaria encoberto ou fora do espectro do reconhecimento pela visão; isso feito quando um enquadramento da realidade tem sua associação com a verdade via referências conceituais escritas e gramaticalmente esturruadas. Nesse contexto, é que as imagens contemporâneas permitem que todo mundo tem que ser visto e ouvido, e tem que ser percebido on-line como um tipo de meta-ruído no qual todo mundo está monologando incessantemente, e ninguém está ouvindo.

Para a artista, em entrevista concedida a Marvin Jordan (2014), esteticamente, poderíamos descrever essa condição como opacidade em plena luz do dia: você poderia ver qualquer coisa, mas o que exatamente e por que não é muito claro. Há muitas superfícies brilhantes bem iluminadas, mas elas não revelam nada além de si mesmas como superfície. Seja o que for - está tudo lá para ver, mas na forma de um brilho kafkiano incompreensível, escrito em código extraterrestre, talvez sujeito a uma legislação secreta.

Certamente expressa algo: um formato, um protocolo ou uma ordem executiva, mas efetivamente ofusca seu significado. Isso está muito longe de uma situação em que algo - uma imagem, uma pessoa, uma noção - representava outra e, presumivelmente, agia em seu interesse. Um jogo paradoxal entre visível e invisível, menos desejante de sínteses que ordenem ou julguem como o fazem didáticas e pedagogias da (des)ocultação, que trocam uma experiência por uma prática, produzindo discursos que sempre serão diferentes dos acontecimentos em que se fundam.

## Intervalar a noção de cegueira epistemológica?

Dentro de uma variedade de possibilidades que a noção de *cegueira epistemológica* me provocou a indagar sobre a relação entre escrita e imagem, decidi fazer nesta parte final do artigo uma incursão em tais meandros tendo como companhia o conceito de intervalo, devido às suas potencialidades para pensar a relação entre percepção e sentido ou expressividade dos signos, um dos meus interesses no estudo sobre imagem, cinema, educação e filosofia da diferença. Isso porque me parece que, nas metodologias de composição deste ensaio, esses moventes estendem o plano fragmentado a que a o artigo se propõe, atritando-o uma vez mais.

Tratarei, mais focadamente, as conexões entre a crítica do pensamento representacional e o, ainda, apego à percepção, como uma das categorias relevantes para a discussão sobre a interação entre imagem e mundo na produção de sentidos. Pois, parecem-me desafiadores para o que venho buscando em minhas pesquisas sobre os

sujeitos na educação/no currículo, extraindo e subtraindo, ao máximo, suas substâncias humanistas (respaldadas na consciência, na razão/juízo, na interpretação e na explicação baseadas em comparação, analogias e crítica).

Foi-me possível reconhecer que a noção de *cegueira epistemológica*, a partir dos diferentes atravessamentos e fragmentos das seções anteriores deste texto, localizar-se-ia paradoxalmente entre negar e valorizar o status da visibilidade, particularmente por meio de certas compreensões sobre e da imagem. E tal visibilidade romperia (?) com algumas das indicações presentes em Oliveira (2007), tais como “a oriunda da parcialidade de nossa visão desenvolvida no seio de uma cultura, também sempre parcial (Santos, 2003)” (p. 54); e uma vigilância necessária que se vincularia à convicção de que é preciso enfrentar a “incapacidade de ver/ler/ouvir/sentir aprendida, que dá origem à *cegueira epistemológica*, buscando, por meio de trabalho sempre coletivo, superar as cegueiras desenvolvidas, incorporando aos possíveis modos de perceber o mundo convicções, saberes, fazeres e “sentires” diversos daqueles que formam, a cada momento, as redes de subjetividades que somos.” (p.67). E ainda segunda a autora, numa perspectiva mais política, “a ideia do desenvolvimento da *cegueira epistemológica* tornou possível desenvolver uma reflexão em torno do modo como essa “cegueira” prejudica a compreensão do caráter emancipatório de práticas encontradas e compartilhadas nos diversos cotidianos escolares” (p.67).

Penso que o mais destacável a fazer com a noção de *cegueira epistemológica*, indo ao encontro de outros significados da imagem, poderia ser considerar tal noção como uma passagem e um entre, ao invés de seguir apostando em sua posição no jogo de opostos e da contradição.

Neste contexto, então, associaria a noção de *cegueira epistemológica* com o conceito de *intervalo*; e, claro, de maneira interessada e articulada. Isso porque penso que ambos são atravessados pelo deslocamento da ideia da *mediação* da linguagem.

Parece-me que toda força contra-interpretativa da noção de *cegueira epistemológica*, pela aposta nas linguagens visuais, restituiria o real e as capacidades de sua superação ou emancipação no olhar. E isso se faz notadamente pela adesão da discussão sobre imagens e antropologia.

As imagens, pelo que expus anteriormente, têm a estranha capacidade de gerar fixidez e unidade, não representam o movimento da realidade ou a realidade do movimento, mas talvez conjurem outros planos de sentido.

Propor essa conju(ra)gação de sentidos ganhou força à medida que pude transitar por entre os conceitos de intervalo, interstício, entre-imagens (hibridização), passagem e

assemblage, conforme poderá ser observado por algumas notas de leituras sobre o 'intervalo' em obras de diferentes autores.

Iniciarei com atravessamentos do capítulo de Tom Conley (2000). Com esse autor, é possível reconhecer a relação entre o conceito de intervalo para Deleuze e a percepção da imagem nos regimes sensório-motores, que colocam o espectador em uma centralidade destacável na construção de sentidos sobre espaço e tempo cinematográfico, mas que também pode ser pensado em qualquer condição de narratividade, tais como as de imaginação e conversação com as fotografias, como as indicadas no texto de Oliveira (2007) como marcas da metodologia das suas pesquisas em que a noção de cegueira epistemológica ganhou velocidade.

Evidenciam-se as relações com a ideia de *retornar a imagem à visibilidade*, em uma ação intervalar, um delay entre a percepção de algo e a consciência sobre ele, com o uso das linguagens como expressivos desse entendimento. Bem como a argumentação das contingências de um outro espectador cujo engendramento ocorra na dobra, na diferença de potencial/gradiente entre a imagem e o mundo, e a emergência do espectador como a terceira figura através da qual se produziria o novo, o ainda inédito na imagem.

Para Conley (2004), o intervalo entre a imagem, o espectador e a realidade dá lugar ao interstício, ou seja, o intervalo se transforma em um continuum no qual acontecimento não pode mais receber a estabilidade de um "lugar" na superfície da imagem. O interstício se torna o que esgota - e, portanto, cria - qualquer espaço remanescente da imagem na tradição perceptiva pelos sentidos, tais como a visão, e o desencadeamento motor que derivaria em consciência ou reconhecimento. O interstício substitui o intervalo e, ao fazê-lo, multiplica as séries de acontecimentos (não) narráveis por e com as imagens.

No intervalo entre a imagem associada à percepção e à reação desencadeada em algum tipo de conhecimento inteligível ou episteme, dá-se lugar ao interstício; o interstício esgota o intervalo, na medida em que o tempo ganha primazia sobre o movimento.

Ou seja, se uma imagem é dada à visibilidade, se ela ganha tal propulsão, outra imagem teria que ser escolhida para induzir um interstício entre o intervalo de ver e não ver. É uma operação imaginal que se ancora em universos do visível e não na sua negação ou na sua contraposição ao não visual. Não se trataria de uma operação de associação entre o que é mais ou menos visível (imagem ou escrita, por exemplo), mas a radicalidade da sua diferenciação de tal modo que o visível pudesse retornar pela imagem intersticial.

Tais relações entre o intervalo e o interstício ganham outras tonalidades com o conceito de entre-imagens proposto por Raymond Bellour, ou seja, o espaço de todas as passagens pelas formas distintas de representação do mundo. Um lugar, físico e mental,

múltiplo... ele opera entre as imagens no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão (BELLOUR, 1997, p. 14/15).

Para Bellour, a narração nunca é um dado evidente (aparente) de imagens, ou o efeito de uma estrutura subjacente a elas; é uma consequência das imagens visíveis (aparentes) em si, das imagens perceptíveis em si mesmas, como elas são inicialmente definidas por si mesmas.

Para esse autor, fica evidente o papel do intervalo para Gilles Deleuze como um dos princípios da criação de centros de vibração do tempo puro, diante da liberação da imagem em si mesma em potencialidades de devir. E, como nesse movimento de pensar, Deleuze conferiu outras qualidades para a linguagem, que escapam de seu papel exclusivo de mediação.

Para a discussão conceitual sobre o intervalo, as contribuições de Bellour (2012) podem ser sintetizadas como a interrupção do movimento na imagem e, neste caso, como as imagens fixas, tais como as fotografias são preciosas. Elas tornam possível interromper um fluxo narrativo entre a percepção e a consciência analítica ou interpretativa do que não era antes enxergado, para abrir um retorno do tempo em sua efetuação nas imagens com a descontinuidade do movimento.

Nesse esquema geral do tempo, o importante, para Deleuze, seria estar consciente da brecha que foi aberta pela presença da matéria imóvel e pela interrupção do movimento. A ideia de entre-imagens pode adensar as condições paradoxais da percepção visual, que a noção de cegueira epistemológica suscita. De toda forma, com a supremacia da relação entre visibilidade e verdade, tal noção se afiliaria às características de um tipo de cinema para Gilles Deleuze, “como um sistema que reproduz o movimento como uma função de qualquer instante - seja ele qual for, em função de instantes equidistantes, selecionados para criar uma impressão de continuidade” (apud BELLOUR, 2007. p. 131).

A imobilidade do tempo seria, portanto, requerida e valorizada, apostando-se em um movimento reativo, perceptivo e afectivo para garantir a força das imagens na sua referenciação ao visível, ao identificável, em um jogo de forças contrário ao seu retorno à visibilidade, para o qual a correlação com o tempo, com os devires, com o inusitado e o desconhecido seria a maior aposta.

Já com os livros *Rancière and the Film* – editado por Paul Bowman (2013) e *The intervals of cinema*, esse de autoria exclusiva de Jacques Rancière para além das categorizações dos tipos de imagens e suas relações com a memória ou com as narrativas



ou fabulações, nos processos de destilação das imagens para seus contextos históricos e do espectador, interessa-me indicar que Rancière desenvolve um quadro mais amplo no qual a imagem em si é sempre uma construção heterogênea em que diferentes elementos se unem, independentemente de sua natureza técnica. Caberia, portanto, não separar escrita e imagem nesse jogo heterogêneo de combinações. E analisar os efeitos que se alcança, mesmo que seja no plano do visível, das articulações entre essas diferentes linguagens.

O próprio poder do cinema está em ter sido este conjunto de narrações, imagens, formas e movimentos, sob lógicas contraditórias, que se prestam a uma multiplicidade de modos de emoção e recordação. (RANCIÈRE, 2013. p. 192).

Para o conceito de intervalo, seria importante sublinhar que as combinações com diferentes elementos, como os sinais da linguagem, só possuem valor pela força da combinação que autorizam: combinações com diferentes elementos visuais e sonoros, mas também frases e palavras, faladas por vozes ou escritas na tela.

Ao tratar o *intervalo como combinações em heterogeneidade*, Rancière desenvolve um quadro no qual a própria imagem é sempre uma construção heterogênea em que diferentes elementos se unem, independentemente da sua natureza técnica.

Tais dimensões extraídas brevemente dos escritos e teorizações de três autores que estudam imagens, a partir de como pensam diferentemente o *intervalo* da percepção e da (re)imaginação da realidade contribuem para um dos pontos em destaque que o texto de Inês Oliveira (2007) aponta como um tipo de escrituração entre várias linguagens – e uma certa tranquilidade de operar com elas - que o recorte adivindo da Antropologia visual poderia sugerir ao campo de estudos e pesquisas no/do/com os cotidianos escolares.

À página 63 desse seu texto, Inês expõe que há uma proposta de superar a ideia da imagem como evidência, sendo possível “manter a convicção a respeito não só das possibilidades do seu uso, mas da importância de fazê-lo, na medida em que ela amplia as possibilidades de pesquisa exatamente porque estará sendo considerada como uma realidade complexa e, portanto, não dissociada de outras formas de expressão e de compreensão do real, trabalhando sempre, também, com os textos escritos” (OLIVEIRA, 2008).

A relação de evidência, documento, retrato da realidade é bastante forte nos estudos com imagens na pesquisa em educação. Pelo que argumentei neste artigo, pensar a relação das imagens em aberto, passíveis de outras narratividades e significados é, sem dúvida, uma condição importante e urgente.

O que esbocei neste artigo, entretanto, põe em questão a relação entre a compreensão de imagem e sua associação com um espectro da visibilidade, de dar a ver, a partir de seu caráter indiciário, de pistas, de identificação e narratividade inventiva. Tal condição paradoxal é minimizada ao ser a imagem direcionada para o plano do contraditório e para a capacidade de se construir alguma forma de síntese ou superação de aspectos que não estão sendo vistos ou, até mesmo, não estão sendo percebidos por uma disfunção do aparato da observação e da visão.

Os conceitos de intervalo, nos estudos das imagens fotográficas e do cinema, sugerem apostas muito mais nas passagens, nos deslocamentos espaçotemporais do entre, nas descrenças do poder da percepção sensorial e motora – marcadamente constituidora de visualidades – para um universo da sensação e da afecção com as imagens, que permitiram a interrupção do movimento, a fixação da intenção de se traçarem as teias da complexidade, o retorno ao visível de algo novo, imperceptível e não-reconhecível, um plano imanente para epistemologias dos cotidianos escolares singulares, nem cegas nem mudas nem surdas nem falantes nem videntes nem críticas nem emancipadas...

Epistemologias sem órgãos, corpóreas nos interstícios e nas passagens por entre linguagens a-gramaticais e a-visuais.

Nesse contexto, as imagens, quando iniciarem qualquer figuração, precisariam ser arranhadas, rasuradas, raspadas, desaparecidas e fugidias dos aparatos de sua captura e reconhecimento.

Tal movimento poderia provocar com e nos demais corpos, em uma metodologia de pesquisa no/do/com os cotidianos, desejos de romper com qualquer adesão dos conhecimentos à episteme.

Derivas e lampejos para uma irremediável fixação do tempo e do espaço às avessas, desmemoriada e sem sujeitos que tornem aquela metodologia de pesquisa a imaginação do que ainda está por vir.

## Referências

BELLOUR, Raymond. *Between –the-images*(translated by Allyn Hardyck). Zurich: JRP, 2012.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

CHIERICO, Alessio. *Aesthetics of seams. The emergence of media properties*. Dissertação de Mestrado em Artes. Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz. Kunstuniversität Linz (2016). Available from: [https://www.researchgate.net/publication/299339381\\_Aesthetics\\_of\\_seams\\_The\\_emergence\\_of\\_media\\_properties](https://www.researchgate.net/publication/299339381_Aesthetics_of_seams_The_emergence_of_media_properties) - acessado em 15/03/2018.

CONLEY, Tom. The Film Event: From Interval to Interstice. In: FLAXMAN, Gregory (ed.). *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. University of Minnesota Press. 2000. p. 303-325.

CONNOR, Michael (2013) Hito Steyerl's 'How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File'. *Rhizome*, 31/05/2013 - <http://rhizome.org/editorial/2013/may/31/hito-steyerl-how-not-to-be-seen/> - acessado em 26/03/2018.

FERNANDES, Rosana Aparecida. *Passeios Esquizados: cinema, filosofia, educação*. 119 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

JORDAN, Marvin. (2014) Hito Steyerl, Politics of Post-Representation. *DIS magazine*. - <http://dismagazine.com/disillusioned-2/62143/hito-steyerl-politics-of-post-representation/>. acessado em 20/03/2018

KIAROSTAMI, Abasa. No trabalho. *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KIAROSTAMI, Abbas.; NANCY, Jean-Luck. Conserva entre Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy. In: SAVINO, Fabio.; CHIARETTI, Maria. (Org.). *Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016, p. 35–51.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. *Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema*. 237f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de Aprendendo nos/dos/com os cotidianos a ver/ler/ouvir/sentir o mundo. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 28, n. 98, p. 47-72, jan./abr. 2007.

RANCIÈRE, Jacques *The Intervals of Cinema*. Translated by John Howe. London and New York: Verso Books, 2014, 154 pp.

RANCIÈRE, Jacques. Remarks by way of a Postface. In: BOWMAN, Paul (ed.). *Rancière and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. p. 185-193.

VILELA, Eugénia; BÁRCENA, Fernando. Acontecimento. In: CARVALHO, Adalberto Dias de (org.). *Dicionário de Filosofia da Educação*. Porto: Porto Editora, 2006. p. 14-19.

Submetido em 29/03/2018, aprovado em 06/07/2018.