

## O ser da imagem e o imponderável

*Leonardo Aldrovandi*

*Faculdade de Ciências Humanas - Universidade Fumec*

e-mail: [lealdrovandi@yahoo.com.br](mailto:lealdrovandi@yahoo.com.br)

web: <http://geocities.yahoo.com.br/lealdrovandi>

### **Sumário:**

Este texto é resultante de um curso de filosofia da imagem. Embora seja centrado na visualidade e na relação do ser da imagem com a experiência de limite do conhecimento, pode bem servir de elo, fundamento ou ponto de partida para pesquisas nas quais formas de escuta, composição, questionamento e conceituação, se valem da idéia de ou da própria imagem; seja como forma de lidar com a experiência sonora no plano mais amplo que o do conteúdo, seja justamente para dar fundamento à passagem contínua (aqui como ser em devir da consciência) entre um aporte de sentido e sua neutralização na vivência ativa do som e da luz. O estudo também serve de apoio teórico e filosófico a pesquisas sobre a relação entre imagem e som, principalmente as que, em certa medida, derivam algumas de suas propostas e intuições, direta ou indiretamente, da tradição fenomenológica e benjaminiana.

**Palavras-Chave:** imagem, mistério, fenomenologia, irrealidade, som.

Em *A imaginação*, Jean-Paul Sartre procura demonstrar que, ao convocar a imagem de uma nova forma global, como um ato de consciência, Husserl destitui, não sem ressalvas ou ambigüidades, a sua contínua reificação na História moderna da Filosofia: sua condição histórica de conteúdo inerte, de coisa ou mesmo de objeto, segundo ele, dissolvia-se em prol da de uma atividade. Sem dúvida, pensar a imagem desta forma passa a ser algo significativo: como ato de consciência, a atribuição também lhe retira da condição de objeto ou de conteúdo desta mesma consciência, para atingir a de ato vivido e, como diz Sartre hegelianamente, na condição de uma “existência *para si*” e não mais “em si”. Ato vivido, mas, como veremos, de tipo específico, seja em sua produção ou fruição. Assim, mesmo as críticas substanciais exercidas sobre a Fenomenologia, especialmente as mais sóbrias da segunda metade do século XX (como as reativas à questão da intencionalidade ou à sua centralização no vivido), não apagaram um valor de compreensão por ela gerado sobre o ser mesmo da imagem. Isto porque em sua forma particular de existência, e não apenas de experiência ou de vivência, a imagem torna indispensável o ato de vida.

A imagem pensada como ato ou forma de consciência (a chamada consciência de imagem), descoisificada, poderia passar então de maneira mais geral, e ao mesmo tempo mais intrincada, pelos planos mental e material: algo não apenas no mundo, nem somente na consciência, mas em um mundo para a consciência. Nos traços e marcas que Husserl exemplificava com a gravura de Dürer, com a formação/encenação sobre o noema da figura de um “cavaleiro”, haveria uma única forma de existência em jogo: ato da consciência que, ao não pertencer ou ser visado por esta como conteúdo inerte, é a própria consciência em ação. Contudo, se a imagem passa a ser ato de consciência, seria preciso então delinear a diferenciação entre ela, a imaginação, o sonho e a lembrança, assim como apresentar sua diferença de tratamento em relação a outras filosofias, como a de Bergson, em que a consciência já não depende de uma reciprocidade ontológica do objeto.

Eugen Fink, como fiel escudeiro de Husserl, articulou com minúcia e brilho a ontologia husserliana da imagem, desfazendo a confusão sobre a diferença entre re-apresentação imaginativa (*Vergegenwärtigung*), lembrança e imagem propriamente dita (*Bild*).<sup>1</sup> Não caberá aqui entrar em detalhes, nem na discussão sobre temporalidade vivida nestas distinções, mas antes atermo-nos a algumas de suas provisões mais globais quanto ao assunto “imagem”. O autor faz lembrar, talvez até mais que o próprio Husserl, que o fato da imagem ser ato de consciência é apenas uma afirmação geral extraída desta filosofia.

Fink alega que a imagem não implica simplesmente uma idealidade da memória ou re-apresentação de uma apresentação vivida anteriormente com o fluxo da intencionalidade. Ele vê a consciência de imagem como um tipo de neutralização do conteúdo no próprio embate da apresentação. Ora, tal neutralização nos remete à essência da *epoché* husserliana, a suspensão do juízo, uma vez que aparece como “privação da validade”, “pensar sem tomar parte”, “não decidir”: o ato neutro é aquele que se opõe ao posicional ou judicativo. Já se pode vislumbrar como estas definições ajudam a iluminar, por exemplo, conceitos de imagem e de escuta na tradição da música concreta<sup>2</sup>, ou na emergência de sentido em experiências visuais em geral.

Segue ele dizendo que a modificação dessa neutralidade do conteúdo é a constituição de uma aparência na matéria. Mas o que seria tal modificação? Ela designa, segundo Fink, uma modificação da crença na experiência. Assim, para que algo se constitua como aparência, modifica-se a crença do que se experimenta: uma crença específica, sob o modo do “como se”.

A modificação da neutralidade de conteúdo é uma modificação da essência material. Os momentos neutros, que dependem de uma liberdade limitada do ego em relação ao que lhe é constituído, penetram na essência da matéria, repousando sobre os sentidos (noemas) e não nas modalidades chamadas “dóxicas” (dúvida, certeza, possibilidade etc). A neutralidade se modifica ao apoiar-se em sentidos (noemas), os quais são também mundo para a consciência, gerando a aparência visada.

Fink segue desbravando o caminho rumo ao ser da imagem. Diz ele que é no sentido de ser do noema que se recebe e se resguarda uma “irrealidade”, questão particularmente importante aqui. Diferentemente da re-apresentação, a consciência de imagem é um ato que encena por apresentação, “segundo uma plenitude intuitiva, uma “irrealidade” no noema originário” (pg. 86). Este tipo de ato é chamado de *medial*, no sentido de que ele reserva na matéria um meio real tanto na aparência quanto no poder de mostrar uma “irrealidade”. Poderemos dizer que tal ato “medeia” real e irreal no real (o que não se opõe ao real, mas se diferencia dele: um não-ser que se produz no vivido intencional).

Esta encenação no real já poderia nos remeter de volta à ontologia global da imagem que Sartre elabora sobre Husserl, a da existência *para si*. Poderíamos dizer que sua articulação dupla em relação ao noema (real e irreal), esta necessidade “cênica” e seu aspecto de irrealidade, estariam necessariamente vinculados a este tipo de existência funcional da

---

<sup>1</sup> Fink, Eugen. Re-présentation et image. *De la Phénoménologie*. Paris: Minuit, 1966.

<sup>2</sup> Como exemplo da música, com várias ressonâncias nos argumentos expostos daqui em diante, as tentativas de conceituar a escuta em Pierre Schaeffer a partir de um estado neutro (*écoute réduite*) se tornaram notórias, bem como sua inspiração husserliana. Outro exemplo a citar é o conceito de imagem de som para François Bayle. Nele, a imagem é vista como “modelo reduzido da aparência”, em que o psíquico e o físico se deslocam e se reverenciam, constituindo um *objeto figural* desnaturalizado (este último termo apenas no sentido de uma oposição genérica que se faz de Husserl (em parte feita por ele mesmo) ao cartesianismo mais dogmático). Em Bayle, tais referências à imagem de um ponto de vista fenomenológico, mesmo que mais pontianas que husserlianas, são razoavelmente nítidas. Sua imagem de som comporta, por exemplo, “a consciência de um simulacro” ou “o deslocamento do espaço de causas” como condição deste ser da imagem a partir da escuta. Bayle, François. *Musique Acousmatique*. Paris: Buchet/Chastel, 1993.

consciência, já que uma produção como a de uma irrealidade no sentido, ou seja, uma encenação na apresentação, é realizada *para* este mesmo ser que a produz e conscientiza sua produção. Resumindo, não haveria uma encenação em si, mas sempre para algo ou alguém.

Fink enfatiza ainda a dificuldade de se obter o fenômeno puro da imagem, uma vez que sua imaginabilidade (*Bildlichkeit*) é dificilmente isolável da significação e da indicialidade do mundo ambiental. Não obstante, a imagem pura é o próprio ser individual concreto que independe de significação e “a interpretação noemática da consciência de imagem é uma análise da facticidade da imagem” (pg. 88). Esta imagem-fato é uma soma de dois elementos: seu suporte material e o que chama de “mundo de imagem”, que é aquilo sobre o qual se orienta o interesse temático na intencionalidade da consciência de imagem. O que é interessante é que tal interesse temático (gerado com os sentidos) ajuda a omitir o suporte, o material sobre o qual a imagem se dá: a água que reflete as árvores, a tela e as tintas do pintor. A “irrealidade” da imagem é, portanto, tudo que remete a este “mundo de imagem”, e que produz um distanciamento ou uma omissão da materialidade do suporte. E é neste voltar-se e repousar-se junto ao noema e na tematicidade do “mundo de imagem” que Fink finalizará seu texto com a idéia da mesma como janela; uma abertura na matéria, um mundo para a consciência.

Levando em conta tais considerações, a idéia da imagem como ato de consciência, relacionada à modificação da crença e produtora de uma irrealidade encenada sobre o sentido na apresentação, permitirá aqui pensar num outro ângulo de visão sobre as afirmações filosóficas quanto a seu poder de magicização e de fazer ver o misterioso, o ausente, o inapresentável, seja na filosofia da imagem pautada pela História, ou, na reflexão filosófica com base na História das Artes ou nos escritos de Walter Benjamin, conforme o trabalho de diversos pensadores e artistas.<sup>3</sup> Assim, a hipótese deste texto será agora uma tentativa localizada de costurar um único ponto entre algumas observações diferentes acerca do invisível que se deixa ver na imagem. Partiremos de um gesto simples para começar a costurá-lo: o que seria a propriedade essencial da magia ou da mágica senão a própria apresentação de um mistério, de algo que mostra inclusive ou principalmente o que não se pode ver ou saber?

As contínuas afirmações sobre mistério e magia em relação à imagem aparecerão então ligadas, neste texto, ao que a consciência de imagem, como experiência autofuncional de uma existência que se sabe consciente, sobre a qual a mobilidade da crença na experiência é sua condição, compreende no seio de seu próprio teor existencial de servilidade e de dever.

Uma primeira pergunta, ao considerar a filosofia de Edmund Husserl, já nos acena apressada, com vigor: será que o que a imagem apresenta de inapresentável, de misterioso, de oculto, não seria simplesmente aquilo que ela é incapaz ou deixa de formar vínculo com o repertório interno coisificado da consciência (*hylé* - a impressão qualitativa - e as formas de representação dos conceitos, valores, juízos)? Algo de justo pareceria existir nesse questionamento, especialmente em relação à interpretação de Sartre, e nos dois sentidos da palavra: “correção” e restrição. Mas tal situação de pensamento reduziria a um modo um tanto simplório a experiência mágica das imagens, ao explicá-la apenas através de uma espécie de desconexão entre ato e conteúdo da consciência, entre ela mesma como atividade e o que ela

---

<sup>3</sup> Dentre eles, Gilbert Durand elabora uma filosofia da imagem por meio da história. Ver, por exemplo, *O Imaginário*. Walter Benjamin discutirá a experiência de mistério das primeiras fotografias no seu clássico *Pequena História da Fotografia*. Nelson Brissac Peixoto pensa a luz e suas relações com o inapresentável ou o inapresentado em diferentes formas artísticas (pintura, fotografia, cinema). Ver *A pintura, a fotografia, o cinema e a luz*. In: Ismail Xavier (org.) *O cinema no século*. A magicização é tratada com grande ênfase por Vilém Flusser. Em sua conhecida filosofia da fotografia, ela aparece como uma espécie de absorção social vinculada à imagem, numa relação de oposição dialética com a ação do texto/narratividade. Ver *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio d'água, 1998.

contém como conteúdo formado e limitado dentro de si, desconsiderando, inclusive, toda complexidade da formação da imaginabilidade husserliana, especialmente quanto ao apoio do momento neutro no sentido (noema) e também quanto à questão mais vital do devir, de sua mobilidade-em-ser e da crença.

Assim, podemos partir rumo à curva de um outro ponto no tecido da questão, ao entrar propriamente na hipótese deste texto: considerando a imagem como um ato de consciência (o que implica uma existência que é consciente de si, que “sabe” que existe, e que, portanto, *é para si* e não simplesmente *em si*), a questão da modificação da crença, e além disso, a operação de encenação por apresentação, formando uma irrealidade sobre o noema, parecerá mais fácil, numa situação assim configurada, a formação de uma “aparição” do que não é possível de se conhecer ou ver. Mas por que?

Se a imagem é consciência e, portanto, *é para si*, a funcionalidade existencial de sua atividade com base na alteração da crença na experiência dá visibilidade às suas próprias fronteiras em relação à possibilidade de conhecimento. Hegel já atribuiu a tal condição do ser para si as idéias de mediação, simples devir, força motriz do sujeito, pura negatividade<sup>4</sup>. Uma existência que vem a ser ao negar-se continuamente em relação ao outro, um devir sem finalização, sem resultado. Tal modificação contínua, em devir, seria a condição para uma atividade de inquietação possível e de contato consciente com o limite de si. Dentro desta condição ontológica, a mudança na crença da experiência pode estar diretamente associada à experiência do que não se pode saber, já que para alterarmos uma crença é necessário estar consciente ou sentir de que se trata de uma crença. Estar consciente de uma crença na experiência é deixar para si um grau de incerteza, abertura e mobilidade. E é este grau de incerteza sobre a experiência que, já como condição existencial da própria formação da imagem, permite uma conexão mais sólida com a autoconsciência do que não se pode saber.

Como forma de consciência que se apóia no sentido, naquilo que de sua forma é reconhecível inclusive em irrealidade, a imagem promove mais diretamente o sentimento do que a consciência não conhece, iluminando o limite do que constitui para si. A existência funcional, consciente de si e do objeto, evidencia a si mesma até onde pode ir. No caso da imagem, esta articulação do real e do irreal sobre o sentido, além da dinâmica da crença, serviriam de condição suficiente para o sentimento daquilo que ela mesma não pode realizar para si, na incompletude que o ser-em-devir apresenta para si. Mas como?

Este “ser *para si*” da imagem, onde o crível se altera, colabora para “naturalizar” a vivência do limite do conhecimento, e assim, para iluminar tudo o que haveria de misterioso e mágico com sua execução ou surgimento. Mais especificamente, sua encenação sobre o sentido na apresentação, da qual depende para existir como imagem, também colabora para a vivência de um real ou de uma história inapresentados: ela serve de suporte contrastante para que o real e sua história se faça ver invisível. A irrealidade produz uma presença que falta em realidade e o mistério é também a presença de uma falta: paralelismo que os fará confluir na mesma direção.

Eis o ponto de nossa hipótese. Mas é importante lembrar que o fato da imagem pintada ou fotografada ser fixa no tempo já colabora, desde o início, para tornar menos fácil a compreensão de sua existência como atividade da consciência. E como fica a imagem em movimento?

O filósofo Alain Badiou argumenta que o movimento (ou falso movimento, como ele se refere ao movimento de imagens no cinema) subtrai a imagem de si mesma<sup>5</sup>. Para além da questão técnica, talvez isto nos ajude a pensar um pouco sobre o porquê da experiência do mistério não se tornar algo tão presente em imagens com movimento, temporalizadas (como

---

<sup>4</sup> Hegel, G. W. F. *Fenomenología del Espiritu*. México D. F.: F.C.E., 1966, pg. 16-7.

<sup>5</sup> Badiou, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, pg. 104.

também em sons), quanto em imagens fixas. Ou, se ela existe com o movimento, parece se dar de outras formas. É como se o movimento, ao retirar a imagem de si mesma perpetuamente, faz este apoio sobre o noema entrar em absorção contínua: a experiência da *revelação* e a encenação sobre o sentido não deixam de existir, mas parecem sucumbir ao movimento “realizante” dos traços e luzes cambiantes. É assim que nos parecerá: é mais o movimento da consciência do que o da imagem o que nos leva ao mistério na imagem.

Em a *Pequena História da Fotografia*, Walter Benjamin fala de uma natureza diferenciada do que se mostra à câmera em relação ao que se mostra ao olhar. O que era inconsciente para o olhar se torna passível de consciência com a fotografia: detalhes, centelhas, ampliações, o registro da exata fração do tempo de um evento, lugares outrora imperceptíveis<sup>6</sup>. As novas formas e os novos mundos que a fotografia fazia ver, assim como a técnica do som no século passado, revelavam-se assim cheios de magia ou de mistério e incitavam uma busca. O filósofo nos instigou a pensar como uma foto de um rosto do século XIX pode resguardar toda uma força de mistério. A face imóvel parece auxiliar o movimento da tentativa de sua interpretação. Mas será que além do inconsciente, que passa a rumorejar das profundezas, não haveria um movimento da própria consciência sobre o que ela não é capaz de conhecer naquele momento vivido? Por um lado, se os índios americanos acreditavam que a foto era um cárcere da alma, isto parece ir bem além do mero reconhecimento pleno dos traços do indivíduo fotografado. Eles provavelmente percebiam que o mistério apresentado estava relacionado à luz agora visível de uma alma cujo “negativo existencial” se dava na animação cotidiana do corpo. Poderíamos dizer então que a experiência do mistério também vem de um olhar consciente que reflete para si sua inconsciência, o seu próprio limite de conhecimento, gerando reações variadas.

Após Benjamin, Susan Sontag investigou a relação entre mistério e revelação, ao indagar a experiência da imagem no início da história da fotografia. Com Nelson Brissac, a idéia de revelação que Sontag vincula à experiência de mistério estabelece relação com o âmbito mais amplo do que não pode ser mostrado, com a apresentação do que não se pode ver. Segundo o filósofo, é esta mesma condição que coloca a obra de arte diante do sublime kantiano: o sentimento de que há o supra-sensível, o inabarcável, onde vigora a impotência da imaginação, a qual não consegue mais constituir o vínculo da experiência com o conceito<sup>7</sup>.

E não seria o caso de o sentimento do sublime deixar de existir em imagens com movimento, muito pelo contrário; mas elas se dão ali de outra forma, na experiência de uma composição mais ampla e numa presentificação temporal, a qual, sem dúvida, mereceria uma outra formulação. Quanto ao sublime na imagem em geral, podemos lembrar do astrônomo que dirá: novas imagens captadas são novas formas de ver, novas formas de ver geram novas possibilidades de conhecer e relacionar conceitos. Podemos somar que as imagens geram também, no contato com o desconhecido, ao menos de acordo com Kant, um tal sentimento do inassociável, do que não pode se aliar a conceitos, ao menos não no momento vivido.

Esta associação é capital para o ponto que tecemos aqui, uma vez que pensamos na imagem fixa da fotografia não como uma coisa ou como objeto a ser visto, mas como uma forma de consciência em devir que permite a si mesma ter contato com o que é impossível de conhecer, ao menos naquele instante, e isto, por causa das características não apenas da forma da experiência, mas da forma de sua existência.

Voltamos então à questão básica de Sartre: se a imagem fosse somente um ser em si, existiria apenas como coisa, sem ser em nada ato de consciência. Agora já podemos ver o que isto gera de aporia. Mas e como objeto? Nesta condição, ela continuaria a ser conteúdo inerte,

---

<sup>6</sup> Benjamin, W. *Pequena História da Fotografia. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, pg. 94-5.

<sup>7</sup> Brissac, N. pg. 284.

mas agora visado pela consciência. Neste caso, sua experiência talvez se compare um pouco com a de um cientista ao ver uma imagem nova; o desconhecido que pode apresentar é algo a ser suplantado com o tempo pelo conhecimento e pela harmonização das relações que apresenta. Como disse Levinas, “o objeto... é uma maneira onde, no limite, o ser que se revela deixa esquecer a história de suas evidências”<sup>8</sup>. Para nossos propósitos, esta história das evidências é um combustível do mistério: como ato de consciência, a imagem não deixa esquecer a história; sua natureza “teatral” também o comprova. É preciso uma forma de consciência que torne possível a história, real ou não, mas que ali se oculta sem, no entanto, apagar-se. No caso da objetificação, a experiência de um contínuo presente que se revela passo a passo se diferencia da experiência de um mistério intransponível e aurático, promovido por uma historicidade oculta ou uma futuridade desconhecida, as quais dobram o presente vivido, assinalando como um farol o limite do conhecimento.

Entretanto, ambas formas de identificação da imagem, seja como coisa ou como objeto, são costumeiramente vinculadas à vivência. Imagens são tratadas corriqueiramente como coisas, como objetos que visamos ou possuímos na consciência. E ao nos valermos da conclusão de Sartre sobre o tratamento antigo da imagem em tais modalidades, podemos dizer que como conteúdo inerte, não se vai tão longe quanto ao que há de misterioso no que ela apresenta. Tal apresentação do inapresentável advém da natureza da situação movediça da imagem enquanto ser peculiar, e aqui a vemos como ato consciente em devir, onde um brotamento visível do que antes era inconsciente é somente um dos casos possíveis. Ela é um ato limitado que, com a consciência de seu limite, faz sentir o que não pode ver e saber, e não por exclusiva razão da qualidade fixa do seu suporte ou por uma *objetificação* em um presente sem dobras de tempo. A imagem parece então depender desta dobradura temporal do presente no presente, a qual pode estar relacionada ao noema e à encenação durante sua apresentação, na medida em que indicam o que não se pode ver. Tal dobradura é realizada pela vivência em devir de uma historicidade obscura, de uma narratividade velada, ou da futuridade de mundos e configurações desconhecidos, inerentes à sua experiência e à sua forma de existência.

Vimos que a consciência de imagem também é devedora de uma relação ontológica com a crença. Ora, a consciência é consciente de que crê na experiência e só assim pode modificar o que acredita, redesenhando os contornos de seu próprio limite de atuação. Isto implica um contato com o que não pode encerrar, fechar, delimitar. Assim, a modificação da fé se vale de um laço com o inconcebível, de uma abertura em direção ao infinito.

Uma vez que a imagem fixa não é tratada como um conteúdo inerte, mas como uma forma de consciência (existência para si, em devir), como um instrumento ativo, seu ser mesmo, sua “auto-funcionalidade” ou aparalagem existencial, pode ser reduzido a uma espécie de detecção contínua. Em seu encerramento como ser-função, ela realiza o mistério ao rastrear tudo o que não apenas há fora de si, de seus conteúdos, mas também tudo o que demonstra seu próprio limite de conhecimento. E a funcionalidade da encenação densifica o sentimento sobre o invisível: sua irrealidade torna mais factível a experiência de uma virtualidade do real, como se a irrealidade, que se mostra como falta de real, apontasse diretamente para *o que* falta do real.

A consciência de imagem também seria um sensor do que é impossível de se conhecer justamente porque produz por irrealidade e por modificação contínua do que acredita para se formar. Uma consciência que modifica sua crença é a mesma que percebe e manipula seus limites: é exatamente por meio de uma existência com tais características que a imagem torna apresentável o que é impossível de se conhecer em suas aparências. Assim,

---

<sup>8</sup> Levinas, E. *Réflexions sur la technique phénoménologique*. Cahiers de Royamont. Paris: Minuit, 1959, pg. 102.

podemos dizer que sua existência em modificação remete diretamente à sondagem do constituível para si, mas também à sondagem do imponderável.

Mas por que isto ocorre com mais força na fotografia?

Voltando às elaborações de Benjamin, Sontag, Flusser e de Brissac, o início das práticas fotográficas se vinculava à imensa tentativa de registrar o mundo cientificamente, dado o realismo e as facilidades de reprodução.<sup>9</sup> Ao mesmo tempo, este mesmo realismo permitia uma experiência surpreendente às pessoas da época, ao perceber que a imagem fotográfica revelava também um grande leque de mistério, pois remetia a um apelo inalienável de conhecimento da realidade retratada. Esta condição de uma existência funcional e dinâmica da imagem, de um ser que é para si, parece adquirir, com o realismo material da fotografia, uma intensidade ainda maior: com o novo suporte, o repouso em noemas se tornou bem mais direto, ampliou a abertura para o “mundo de imagem”. Talvez isto ajude a entender porque a fotografia gerou tamanho interesse utilitário para a ciência e para o cotidiano, algo que a pintura jamais alcançou com tanta força, embora também por tantos outros motivos. Uma pintura de Bruegel ou Velázquez pode muito bem, como sabemos, conduzir o mistério a um xeque-mate intransponível. Mas a emergência do que na imagem se revela como ausência ou ocultamento ganhou um peso ainda maior com a fotografia, já que nela a encenação sobre o noema parece ter sido facilitada ainda mais, ao dissolver a experiência da presença do suporte e sua importância de feitura, como se não houvesse mais a força singular do gesto manual humano ou da matéria que a constitui. Servindo a um fim específico, a imagem fixa da fotografia, em um suporte quase neutralizado, fez surgir e provocar mais nitidamente tudo o que a imagem sinaliza como existência oculta; história e revelação de mundo, também vividos como incitamento ao que não se sabe ou não se pode saber, tudo isto naquilo que mostra com mais ou menos nitidez e clareza.

Por tudo isso, acreditamos que uma operação deste tipo, que leva em conta a forma de existência da imagem como ato limitado de consciência em devir (sem um embasamento necessariamente tão fiel à estruturação de Husserl ou mesmo sem levar em conta importantes trabalhos que o sucederam) sugere um outro ponto de vista para compreender a experiência do que não se pode ver ou conhecer ao ver. Ela poderá ajudar na compreensão da natureza de seu poder mágico e da experiência do mistério. Somando-se à circularidade ou suspensão temporal que caracteriza a imagem, para além da desconexão que pode haver entre ela e conteúdos formados no interior da consciência, ou em sua *objetificação*, tal operação pretende somar ao que se diz sobre a imagem, através de uma perfuração de ordem ontológica. Isto mesmo que, aqui pressuposta através do centenário par Husserl/Sartre, sua condição de ato auto-funcional de consciência reflexiva possa ser questionada e posta em xeque. Por exemplo, não a pensamos em relação à estruturação do inconsciente, ou a um questionamento sobre a imagem abstrata, ou à questão da aspiração ao sentido mantida como tal, assim por diante. Esta operação se abre a outras conexões possíveis, inclusive no campo da pesquisa sonora, ao procurar contribuir para a compreensão do que uma imagem faz viver e é, ao fazer viver.

---

<sup>9</sup> Sontag, S. apud Brissac. pg. 294.

### Referências Bibliográficas:

- Badiou, Alain. (2002). *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Bayle, François. (1993). *Musique Acousmatique*. Paris: Buchet/Chastel.
- Benjamin, Walter. (1993). Pequena História da Fotografia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- Brissac, Nelson. (1996). A pintura, a fotografia, o cinema e a luz. In: Ismail Xavier (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago.
- Durand, Gilbert. (1994). *O imaginário*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- Fink, Eugen. (1966). *De la Phénoménologie*. Paris: Minuit.
- . (1959). Les concepts operatoires dans la phénoménologie de Husserl. *Cahiers de Royamont*. Paris: Minuit.
- Flusser, Vilém. (1998). *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Relógio d'água.
- Hegel, G. W. F. (1966). *Fenomenología del Espiritu*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, Edmund. (1970) *L'idée de la phénoménologie*. Paris: P.U.F.
- . (1950). *Idées Directrices*. Paris: Gallimard.
- Levinas, Emmanuel. (1959). Réflexions sur la technique phénoménologique. *Cahiers de Royamont*. Paris: Minuit.
- Sartre, Jean-Paul. (1987). *A Imaginação*. São Paulo: Nova Cultural.