
Loving the images.

palavras-chave:
espectador; imagem; ilusão

O artigo reflete acerca das motivações que levam os indivíduos a gostar das imagens. Parte da ideia de “ilusão” enquanto mecanismo que depende de uma aceitação consciente por parte dos indivíduos para, seguidamente, abordar a imagem enquanto entidade que permite a projeção e exteriorização dos desejos particulares dos espectadores. Utiliza exemplos oriundos da literatura, do teatro, das artes plásticas e do cinema e da argumentação que define a imagem como superfície e profundidade.

keywords:
spectator; image; illusion

The paper aims to characterize the relation between the image and the public, asking why spectators love images. It begins with the concept of illusion, as a mechanism which depends of its acceptance by individuals. It explores the image as an entity where the particular desires of individuals takes a visible form and defines the image as “image” and “picture”. The paper uses examples brought up from literature, theatre, visual arts and cinema.

* Instituto Politécnico de
Lisboa

Daniel Baudinet, *Polaroid*,
1979. Imagem de abertura do
livro *A Câmara Clara*.

Ilusões

*Em 1840 Hans Christian Andersen apaixonou-se por Jenny Lind, uma cantora de ópera. Mas eles não puderam casar-se. Tentando esquecê-la, Andersen começou a escrever a história do soldadinho de chumbo. Seria ele o soldadinho de chumbo, desesperadamente apaixonado por ela, a pequena bailarina?*²

O amor impossível entre um soldadinho de chumbo e uma bailarina de papel é o motivo do conto de Hans Christian Andersen, *O Soldadinho de Chumbo* (*Den standhaftige Tinsoldat*, 1838). No aniversário, um rapaz recebe uma caixa com vinte e quatro soldadinhos de chumbo iguais, mas, entre eles, existe um diferente, ao qual falta uma perna. É esse soldadinho que, ao observar o quarto de brinquedos, vê um faustoso castelo de cartão, com janelas abertas através das quais se pode ver o interior de belos quartos, um jardim com árvores e um espelho a fazer de lago onde se passeiam uns cisnes e os seus reflexos e, frente a uma porta aberta, uma donzela de papel vestida com musselina fina e adornada com uma rosa de lantejoulas. Por ser uma bailarina, tinha os braços esticados e uma perna fletida, enquanto a outra se apoiava na ponta do pé; apesar da posição e do figurino indicar tratar-se de um movimento típico do *ballet*, o soldadinho imagina que, como ele, a bailarina se encontra privada de um dos membros e apaixonou-se por ela. O soldadinho não deixa de olhar para a bailarina e é avisado por um duende, “Não desejes aquilo que não te pertence”³. Este aviso dá início à má sorte do soldadinho que cai pela janela e, apesar do rapaz e da sua criada saírem para o procurar, não o encontram. Entretanto, a chuva começa a cair e o soldadinho é colocado num barco de papel por duas crianças; navega nas águas e é perseguido por uma ratazana até ser engolido por um peixe. Quer a sorte que a criada compre o peixe e, ao abri-lo, encontre o soldadinho que volta ao quarto dos brinquedos e volta a olhar a bailarina – agora, os seus olhares cruzam-se em silêncio. Sem outra explicação que não a ameaça do duende, o rapaz atira o soldadinho para as chamas do fogão e, enquanto derrete (sem saber se por culpa das labaredas se por arder de amor), o soldadinho permanece em sentido a olhar a bailarina que, enquanto retribui o olhar, é atirada por uma corrente de ar para junto dele. Na manhã seguinte, nas cinzas, apenas permanece um coração de chumbo e uma rosa de lantejoulas.

1. O texto resulta da tese de Doutoramento de título **O Corpo como Imagem e as Imagens do Corpo na Contemporaneidade**, 2013.

2. Legenda de uma aguarela de Jenny Lind, sem indicação de autor. A tradução das citações é da responsabilidade do autor. ANDERSEN, Hans Christian – **The Steadfast Tin Soldier**. Mankato: Creative Editions, 2002.

3. *Idem.*, p. 2.

A morte do soldadinho e da bailarina são consequência de um amor impossível que tem início num “erro de avaliação” – apesar dos sinais, o soldadinho decide acreditar no que os olhos veem de um determinado ponto de vista, aquele de onde a bailarina parece não ter uma perna. Mas, aqui, mais que a tradicional desconfiança relativamente aos sentidos e à imagem, está em causa o desejo de o soldadinho acreditar e projetar, na superfície bidimensional da bailarina, as suas próprias contingências e o desejo de encontrar um semelhante para amar. O aviso do duende refere-se tanto ao facto de a relação bailarina/ soldadinho apresentar os obstáculos tradicionais que separam classes (a donzela no castelo e o soldado raso) e graus de perfeição (a bela bailarina e o soldado deficiente) como, também, à descontinuidade entre o desejo e o objeto de desejo: é o desejo do soldadinho que molda o seu objeto de acordo com aquilo que nele projeta.

Em *A República* Platão distribui responsabilidades relativas ao carácter enganoso das imagens – a imagem como cópia ou simulacro é um obstáculo à obtenção do conhecimento verdadeiro. Esta sujeição pela ilusão é discutida por W.J. T. Mitchell⁴ que, depois de analisar várias narrativas em que a mestria da pintura engana os sentidos dos animais (como no exemplo em que o cavalo pintado por Apeles provoca o relinchar dos outros cavalos) encontra uma dupla possibilidade para a ilusão: submeter ou libertar. O facto de os animais não conseguirem distinguir a pintura da realidade coloca-os numa posição de inferioridade e essa é a que cabe ao “homem-como-animal”. O exemplo do concurso entre Zeuxis e Parrásios oferece a distinção entre engano e aceitação participada da ilusão pois, quando os pássaros se deixam iludir pelas uvas pintadas por Zeuxis, apesar de ditarem um veredicto aceitando a ilusão, fazem-no sem a consciência do engano quando, por oposição, os humanos aceitam a ilusão deixando-se enganar.

No confronto entre um espectador e uma imagem existe, por um lado, uma espécie de poder que a imagem tem de seduzir o espectador, recorrendo à ilusão; mas, para que esta funcione, é necessário que o espectador deseje ser seduzido e, embora tendo a consciência do mecanismo, se deixe enganar. Hans Belting fala de uma “ambivalência entre vida e medialidade” que se traduz numa “fronteira aberta entre imagem e mundo corpóreo”⁵, ou numa distância entre imagem e indivíduo ou real (por oposição à fronteira nítida entre referente e referência no mundo dos signos). Neste espaço encontra-se a possibilidade de projeção

4. Dcf. MITCHELL, W. J. T. – Illusion: Looking at Animals Looking. In: **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

5. BELTING, Hans. **A Verdadeira Imagem**. Porto: Dafne Editora, 2011, p.142.

do sujeito nas imagens a partir de uma troca constante entre aquilo que é “A nossa parte, a ‘representação interna’, e a parte delas, a ‘representação externa’”, observando-se uma relação que ultrapassa a “percepção das coisas”⁶. A liberdade oferecida pela imagem resulta da escolha que os indivíduos fazem ao aceitar esta “fronteira aberta” e que, na ilusão, depende de acatar as condições da sua produção: é esta adesão que leva Zeuxis a pedir a um terceiro para remover a cortina, ao invés de a tocar diretamente e fazer colapsar os efeitos de real e realidade: o efeito de realidade refere-se a uma convenção analógica entre imagem e real; o efeito de real depende de um investimento feito pelo espectador que lhe permite acreditar que o que vê existiu ou podia ter existido realmente.

Quando decide que a perna fletida é uma condição de igualdade consigo mesmo, o soldadinho interpreta a imagem de forma soberana e, por isso, a sua sorte não se encontra totalmente dependente da maldade do duende, é antes consequência de uma escolha livre realizada apesar do aviso, “Não desejes aquilo que não te pertence”. O que o soldadinho pretende é encontrar o amor num semelhante e socorre-se da imagem – não sendo irrelevante o facto de a bailarina ser de papel e de o soldadinho ser tridimensional – como lugar de construção de uma realidade virtual determinada pelos seus desejos. À bidimensionalidade da bailarina junta-se um contexto que apela a um certo modo de “ver como se” – ver através ou *para lá* da imagem – pois nas janelas e portas do castelo pode encontrar-se a representação do paradigma albertiano da “pintura como janela”, definido pelas regras da perspectiva. Como evidencia a obra *Desenhador Desenhando um Nu* (1538) de Albrecht Dürer, o dispositivo perspetivo conta com um olho único, colocado a uma determinada distância relativamente ao modelo, de onde parte uma pirâmide visual simétrica cujos raios intersectam a superfície da imagem – a convenção do sistema pretende representar analogicamente um mundo tornado objeto e fazer do sujeito aquele que o domina, não sendo estranha a coincidência temporal entre a estabilização teórica do dispositivo e o antropocentrismo renascentista que prevê o domínio do Homem sobre a Natureza. Na gravura de Dürer, tal como acontece em *O Soldadinho de Chumbo*, o objeto de domínio é o corpo feminino e o olhar coincide com o masculino, evidência que se presta às interpretações que atribuem o género feminino à imagem mas que, de forma generalista, separam os dois lados do vidro entre dominadores e dominados; entre a taticidade de um mundo horizontal e animal e o sujeito intelectual que se posiciona

6. *Idem*, p.143.

verticalmente e domina o real através da distância visual e assegura que, na verticalidade da imagem, se pode dedicar à “contemplação, admiração, inquirição científica, desinteresse, prazer estético”⁷.

Escolher ver ao invés de tocar é um exercício de liberdade que certifica uma profundidade simulada e permite conquistar o mundo como imagem e acreditar. Acreditar implica permitir-se ser transportado por raios visuais infinitos para um espaço que existe para além da tela, fazendo jus à informação inscrita no código genético do corpo, moldado pela fé na “passagem” para uma realidade supra-sensível, mecanismo que se encontra também na imagem. Esta expectativa foi criada historicamente pois a pintura como janela contém, na raiz, a ideia de passagem: a pintura como janela indica que, para lá da superfície, existe uma outra dimensão e que os espectadores, agora no papel de “Alice”, podem entrar nela. O *trompe-l’oeil*, técnica de ilusão que sugere uma continuidade do espaço para lá da superfície ou, atualmente, a efetivação desse espaço na realidade virtual, confirmam a proposta histórica da tentativa de superação do plano e a aceitação, por parte dos espectadores, desta ilusão, muito embora exista a consciência da contingência virtual ou ilusória destas realidades.

A consciência da ilusão é determinante no espetáculo de novo circo *L’Oratorio d’Aurélia* (2003), de Victoria Chaplin. O espetáculo começa com uma cómoda em cena, ladeada por uma cortina vermelha; as gavetas da cómoda começam a abrir-se e, de dentro delas, aparecem fragmentos de corpo, mãos e braços que, finalmente, se juntam na figura de Aurélia Thierrée. A cortina começa a estremecer e parece cair e, pouco depois, os dois pendentos iniciam uma dança que acompanha a de Aurélia e Timothy Harling. Entre as cenas que compõem o espetáculo, os dois *performers* dançam e, auxiliados pelos figurinos, fazem com que os corpos se encontrem até formarem um único corpo, lembrando a construção fragmentada do corpo das marionetas. Nestes momentos, a cortina toma parte do espetáculo como bailarina, assumindo uma presença quase humana quando, noutras ocasiões, serve de esconderijo ou de camarim onde se efetuam mudanças de figurino, entradas e saídas.

Tal como na história da pintura, a cortina (juntamente com as colunas) é um elemento que aumenta a vertigem perspética permitindo que a imagem apareça como distinta do real. No palco à italiana o pano de boca foi introduzido no século XVII (um dos primeiros exemplos conhecidos é o do Teatro Farnese, construído em Parma em 1618

7. KRAUSS, Rosalind. Gestalt. In: BOIS, Yve-Alain ; KRAUSS, Rosalind. Formless. A User’s Guide. New York: Zone Books, 1999, p.90.

e desenhado por Giovanni Battista Aleotti) e tem como principal função ocultar ou revelar a cena, fazendo a separação clara entre o local do público e o palco, a realidade e a ilusão. O pano de boca, emoldurado pelo arco do proscénio, separa fisicamente a caixa de palco e a sua abertura indica o início da ilusão. Arco e cortina funcionam, no palco à italiana, como a moldura na pintura: a moldura subtrai a imagem ao espaço real e assume, entre outras, funções visuais (separa a imagem do exterior e faz a transição entre interior e exterior), simbólicas (indica ao espectador tratar-se de uma imagem) e funções representativas e narrativas (abre portas para um mundo imaginário)⁸. A introdução do arco do proscénio e da cortina de boca acompanha um espetáculo que privilegia o encantamento e harmoniza-se com todos os elementos e maquinaria de produção de ilusão: a teia, a iluminação, quarteladas e falsas quarteladas mas, também, as máquinas de fumos e outros efeitos que permitem encenar o voo e fazer aparições, tendo sempre em consideração a necessidade de esconder os processos para provocar o “maravilhamento dos espectadores”, como defende Nicola Sabbattini no seu tratado de 1637, *Pratique pour Fabriquer Scenes et Machines de Theatre*⁹. Sabbattini propõe, entre outros, a construção de uma balaustrada para esconder a maquinaria e os operadores que trabalham debaixo do palco; orienta a colocação dos pedaços que constituem o céu de modo a tornar invisíveis, para os espectadores sentados na primeira fila, o espaço entre eles e a ação da maquinaria; atribui aos “espectadores instruídos” lugares de onde possam observar a cena em melhores condições sem, no entanto, se aperceberem dos defeitos dos mecanismos e, finalmente, preocupa-se em ocultar as mudanças de cena e sugere alguns ardis: simular o desabamento de uma bancada (o que considera perigoso), uma discussão entre espectadores ou introduzir no fundo da sala o som de um trompete ou tambor que deve prender a atenção e olhar do público enquanto se efetua a mudança de cena.

As mesmas funções visuais, simbólicas e representativas e narrativas da moldura são tomadas pelo arco do proscénio e pano de boca. É este último que se abre, literalmente, para uma janela que não se encontra, agora, apenas sugerida na profundidade da pintura: a caixa do palco à italiana existe e é um espaço preparado para a criação de ilusão. Mas, como na pintura, esse espaço organiza-se segundo as leis da perspetiva e submete-se ao olhar do observador. Este domínio pelo olhar e pela distância¹⁰, somado à clareza com que a cortina faz a separação entre

8. Funções enunciadas por Jacques Aumont. Cf. : AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Lisboa: Texto&Grafia, 2009, p.105-07.

9. SABBATTINI, Nicola. **Pratique pour Fabriquer Scenes et Machines de Theatre**. Neuchatel : Idees et Calandes, 1994.

10. O ponto de vista ótimo para a observação do palco coincide com o lugar reservado ao príncipe e situa-se ao nível do seu olhar.

real e ficção, faz com que o espectador se encontre na posse de todas as evidências que lhe autorizam realizar uma escolha informada entre acreditar ou não acreditar, muito embora toda a produção subsequente concorra para introduzir o espectador numa realidade virtual e fazê-lo esquecer esse carácter.

L'Oratorio d'Aurélia concretiza o paradoxo do espectador se encontrar permanentemente avisado e, simultaneamente, rendido à ilusão e esse equilíbrio dita a utilização da cortina que tanto serve a produção de ilusão – nos momentos em que dança ou serve de baloiço – como mostra aquilo que deveria permanecer “fora-de-cena”, fora do campo de visão dos espectadores, como quando assume a função de camarim. A surpresa do espetáculo reside em fazer do palco o lugar onde se cria a ilusão à vista dos espectadores, mostrando o processo da sua construção, como quando Aurélia coloca um pequeno comboio de brincar a passar por entre o seu corpo e expõe a forma como a largura do figurino deixa um espaço para o brinquedo passar: apesar de perceber o mecanismo, o espectador decide “suspender a descrença”. A expressão foi cunhada pelo poeta e filósofo Samuel Taylor Coleridge em 1817 e refere-se a uma suspensão do julgamento a que os espectadores se permitem na análise de um objeto ficcional, de forma a ultrapassar limitações, incoerências e impossibilidades para alcançar uma “fé poética”¹¹, que depende da vontade do sujeito e das qualidades das imagens. De forma pragmática, a “suspensão da descrença” é necessária à leitura de grande parte das obras pois, caso contrário, o espectador envolver-se-ia num processo obsessivo de identificação do erro através da comparação com o real e seria impossível, por exemplo, acreditar nas cenas de parte dos filmes de ação em que um herói vence, sozinho, um grupo de malfeitores ou nas séries de coincidências de que depende o desfecho positivo das comédias românticas. Se se admitir que a sensação experimentada por parte dos espectadores de *L'Oratorio d'Aurélia* vai além de aceitar que uma determinada cena ou ação é plausível, pode tomar-se a diferença proposta por Thierry de Duve em *On Incarnation*¹² entre a “suspensão da descrença” e o “toque”: o autor sugere, primeiro, que o *trompe l'oeil* corresponde à crença num engano (*a belief*); seguida e gradativamente, a “suspensão da descrença” depende tanto das qualidades técnicas do artista como na aceitação de um “*as if*”, ou seja – e considerando o exemplo da representação pictórica de um corpo humano – o espectador reconhece a qualidade técnica do artista e atribui um sujeito (um *I*, *she* ou *he* e não um *it*)

11. COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. In: ENGELL, James ; BLAIN, W. Jackson (ed.). **The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge**. Princeton: Princeton University Press, 1983. Vol.7, p. 6.

12. O DUVE, Thierry de. *On Incarnation*: Sylvie Blocher´s L´Annonce Amoreuse and Édouard Manet´s A Bar at the Folies-Bergère. In: GILL, Carolyn Bailey (ed.). **Time and Image**. Manchester; Nova York: Manchester University Press, 2000.

à representação, olhando-a como se esta pudesse tornar-se viva, falar e olhar nos seus olhos. Ainda assim, a “suspensão da descrença” existe enquanto o espectador se encontra diante de um quadro ou de um palco e interrompe-se no momento em que essa situação se altera e refere-se a uma situação da qual o espectador se encontra protegido (*sheltered*). Ser “tocado” implica renunciar ao abrigo (estado que a expressão “fé poética” de algum modo anunciava) e tornar-se o “recipiente” de uma mensagem, por muito que esta não lhe seja endereçada diretamente; e o “toque” é um ato de amor. Neste sentido, o soldadinho foi “tocado” pela bailarina, tal como alguns dos espectadores de *L’Oratorio d’Aurélia* são “tocados” pelo espetáculo para além da duração da experiência.

Numa outra cena, Aurélia encontra-se frente a uma cortina preta e começa a desfilar o figurino colocando (supostamente) a nu o corpo feminino. Acontece que, à medida que o figurino desaparece e se transforma num fio, surge apenas o negro, não existindo qualquer corpo para lá do invólucro. Mais uma vez, apesar de recorrer a um mecanismo conhecido (pois é sabido que, estando o corpo vestido de negro e sendo a cortina de fundo igualmente negra, o público não distingue o corpo), os espectadores aderem. Aqui, está em causa a relação superfície – essência pois, para lá da aparência não existe nada ou, antes, existe a cortina, objeto que acompanha a história da representação e “esconde o ato de esconder”, como sublinha a narrativa de Zêuxis e Parrásios – para lá da imagem, existe a promessa de outra imagem.

No espetáculo, o facto de se tratar do corpo humano e desse corpo aparecer na forma de um vazio ou ausência causa, no mínimo, estranheza mas também desconforto, tendo em consideração o paralelo entre o corpo próprio e o corpo da cena e a inevitável relação entre o vazio do corpo e a morte.

A evidência de não existir nada para lá da imagem (do corpo) contrasta com a experiência cristã do corpo que faz corresponder ao vazio a ressurreição do corpo. É este o exemplo tomado por Didi-Huberman para falar do início da dialética da crença: “Uma aparição de nada, uma aparição minimal: alguns indícios de um desaparecimento. Nada a ver, para crer em tudo”¹³. O autor narra o episódio em que um discípulo chega ao túmulo vazio de Cristo e, apesar de o encontrar vazio, acredita – “Viu e acreditou. Não tinha efetivamente, entendido ainda a Escritura, segundo a qual Ele devia ressuscitar dos mortos”¹⁴. A partir deste episódio, Huberman encontra no vazio uma promessa

13. DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que nós vemos, o que nos olha**. Porto: Dafne Editora, 2011, p.23.

14. A BÍBLIA SAGRADA. Lisboa: Difusora Bíblica, 1988. Evangelho de São João, 20: 8-9, p. 1432-33.

(de ressurreição, de outro espaço) e sustenta a existência de uma divisão entre o que classifica de “tautologia” e de “modelo fictício”. Depois de clarificar a relação entre ver e ser visto – “O que vemos não vale – não vive – aos nossos olhos senão pelo que nos olha”¹⁵ – Didi-Huberman considera a situação de um indivíduo diante de um túmulo: observa a evidência de um volume de pedra, mais ou menos geométrico; mas, para além daquilo que objetivamente observa, parece existir qualquer coisa que, do túmulo, observa agora este indivíduo, uma “*espécie de esvaziamento*”¹⁶ que advém de uma sensação de perda, de luto e que parte do vazio deixado por um corpo, semelhante ao do sujeito que observa o túmulo, que se encontra *esvaziado* da sua vida e de todas as ações dela características. Frente a esta perturbação, existem dois modos de agir: um que recusa esta cisão entre ver e ser visto e nega aquilo que se encontra debaixo, ou escondido, para lá do que é evidente; e um segundo modo que procura encontrar qualquer coisa de metafísico para lá do volume e do vazio. Então, perante um mesmo vazio, o “homem da tautologia” considera que o que está à vista é tudo o que existe, não havendo nada (qualquer temporalidade, memória ou potência) para lá dele; por oposição, o “modelo fictício” recusa que o vazio se esgote em si mesmo e “transforma a experiência do ver num exercício de crença” num “algo Outro”¹⁷. Esta dicotomia do ver, entre a tautologia e a crença, é transponível para a que percorre a imagem que tanto é superfície como profundidade.

É a passagem da superfície à profundidade para se deixar iludir e “ser tocado” que apenas está acessível ao olho humano – isto mostra o episódio de Zeuxis e Parrásios mas, também, a cena final do filme de Pasolini *Che Cosa Sono le Nuvole?* em que duas marionetas, Otello e Jago, depois de serem deitadas numa lixeira pelo homem do lixo (aquele que vai e vem e leva os mortos, como explica Jago a Otello), conseguem finalmente ver as nuvens:

15. DIDI-HUBERMAN, Georges,
Op. Cit., p.9.

16. *Idem*, p. 17.

17. *Idem*, p. 21.

18. PASOLINI, Pier Paolo.
Che Cosa Sono le Nuvole?. In:
PASOLINI, Pier Paolo [et.al.].
Capriccio all’Italiana. [registo
de vídeo]. Itália: Dino de
Laurentiis, 1967. (81min).

OTELLO: Iiuh! E che so’ quelle?

JAGO: Quelle sono...sono le nuvole...

OTELLO: E che so’ste nuvole?

JAGO: Mah!

OTELLO: Quanto so’belle, quanto so’belle... quanto so’belle...

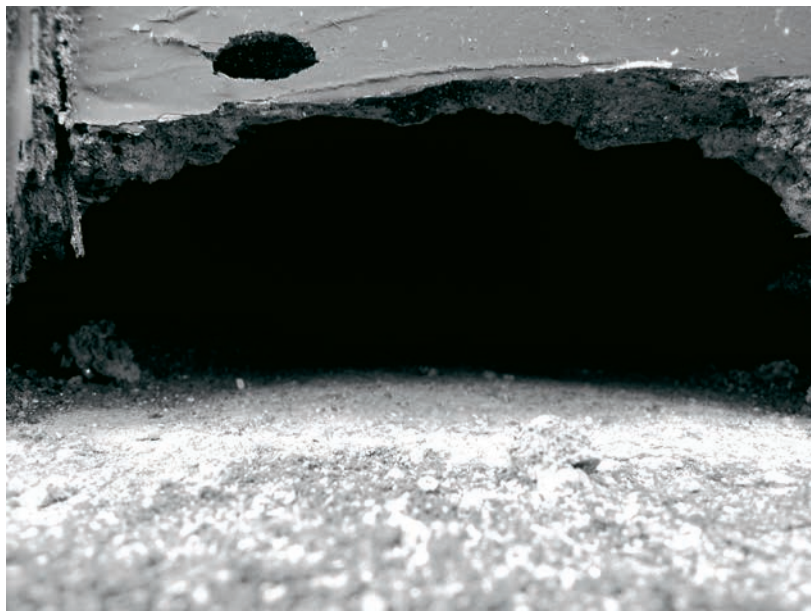
JAGO: Ah, straziante meravigliosa bellezza del creato!¹⁸

Se o corpo compósito de Aurélia e Timothy se aproxima do das marionetas e introduz o espectador num universo de ilusão, as marionetas de Pasolini atestam o facto de apenas os humanos poderem decidir o que ver e ser introduzidos nessa virtualidade para contemplar uma profundidade, seja ela uma construção humana ou a Natureza. Até ao momento da sua morte, as marionetas de Pasolini estavam sujeitas ao manipulador e ao espaço do edifício do teatro: por estarem em cena, não podiam olhá-la como espectadores e, ao levantar a cabeça, apenas podiam ver o manipulador e a teia, o “fora-de-cena” onde se produz a ilusão. Em *As Marionetas* (1810)¹⁹ Henrich von Kleist sugere que os bonecos escapam à gravidade e, também, à afetação humana; de forma romântica, Kleist afirma a superioridade do movimento das marionetas relativamente ao dos bailarinos de “carne e osso” pois, para além de poderem executar os exercícios que o seu criador determine, escapam à matéria – ao peso imposto pela força da gravidade – e, também, ao intelecto e à emoção. É a capacidade de se emocionar que faz com que a experiência de olhar para o céu possa ser das mais belas, para as marionetas de Pasolini (libertas através da morte) e, também, para os humanos. Por isso Ilya Kabakov, em *Look Up and Read the Words* (1997), constrói uma peça que deve ser vista de baixo, estando-se deitado no chão e olhando para cima; nessa posição, pode-se ler o texto suspenso nas grelhas da peça e, por entre as palavras, contemplar o céu:



19. Cf. KLEIST, Heinrich Von. *As Marionetas*. Lisboa: Hiena Editora, 1988.

Fig. 1 e Fig. 2
Procura de paisagens infinitas em espaços confinados – o interior de pequenas fendas.
Tiago Cunha, 2014.



My dear! You lie in the grass, looking up /

Not a soul around / All you hear is the wind / You look up into the open sky,
up into the blue above, where the clouds roll by / It is perhaps the most
beautiful thing that you have ever done or seen in your life²⁰.

Dentro da Imagem

O interior e o exterior da caverna de Platão separam a “imagem-ilusão” da “imagem do pensamento ou imagem moral”, definida por Gilles Deleuze como aquela que subjaz ao pensamento filosófico e é o seu pressuposto. Deleuze constata que a filosofia parte de uma “matéria pura, um elemento”²¹ que é o pressuposto da existência de um pensamento natural orientado para o que é Verdadeiro; e, seguindo Nietzsche, declara que acreditar na boa natureza do pensamento, encaminhado para o Verdadeiro e, logo, para o Bem, é um desígnio moral. Assim, “o pensamento conceptual filosófico tem como pressuposto implícito uma imagem do pensamento pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum”²² e é esta imagem que classifica de dogmática, ortodoxa ou moral. A imagem, que Deleuze crê emergir simultaneamente na criação de conceitos, foi transformada em derivação dos conceitos²³, como as sombras da caverna são derivações dos objetos e, finalmente, da luz do Sol: *para lá* da superfície da imagem existem os conceitos, ou a imagem-moral.

20. Disponível em http://www.muenster.de/stadt/tourismus/en/sculptures_kabakov.html. (2011.11.12).

21. DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 226.

22. *Idem*.

23. Cf. RAJCHMAN, John. **As Ligações de Deleuze**. Lisboa: Temas e Debates, 2002, p. 40.

Este *para lá* encontra-se, também, na “pintura como janela” e no entendimento tradicional que faz coincidir o espaço sugerido para lá da janela com conceitos de origem platónica, uma “verdade ou significado interior no qual o intérprete pode penetrar”²⁴ e que Rosalind Krauss identifica com a Verdade, o Ideal ou a Mente, ou seja, assume-se que a imagem é um contentor de essências, ou um “cofre onde se deposita o visível”²⁵.

A relação superfície/essência existe na própria definição de imagem: ela é qualquer coisa que existe sem se fixar (“*an image*”), por contraste com a fixação num suporte (“*a picture*”): de um lado, o ato deliberado de representar e utilizar meios atuantes sobre um suporte concreto e, do outro, um ato menos determinado, muitas vezes passivo ou automático, que origina um fenómeno de aparição virtual, onde se incluem as imagens verbais, acústicas e mentais²⁶.

Pode-se pensar que a tradição platónica convidou os espectadores a pensar no “por detrás da imagem”, ou na realidade pura de que a imagem tende a ser o *fantasma* mas, na relação entre a “*image*” e a “*picture*”, podemos inferir uma relação analógica: numa “*picture*” existirá a apresentação de uma *image*, do que não é “uma apresentação material, mas uma “semelhança” abstrata, geral e espiritual”²⁷. Como exemplo, pode pensar-se nas aguarelas que Dürer realizou a partir de um sonho (*O Sonho*, 1525), ou na apropriação mental realizada por um espectador a partir do contacto com uma pintura. A sequência circunda, então, a “*picture*” que cobre “*an image*” e “*an image*” que, tradicionalmente, cobre uma Verdade.

A função da imagem como véu que protege os sujeitos do encontro com um real traumático é enfatizada por Freud em *Fetichism*²⁸: no texto, exemplifica a estrutura do fetiche através da explanação do caso de um homem cujo gozo advinha da existência de um “brilho do nariz”, sendo a fetichização da imagem desse brilho um substituto que protege o indivíduo de uma verdade recalcada. Este entendimento da imagem como substituto e o privilégio do modelo linguístico (a procura do significante) leva Mitchell a observar uma “hostilidade estrutural da psicanálise em relação às imagens e representações visuais”²⁹, fazendo das imagens um sintoma, o substituto de um desejo impossível. Georges Didi-Huberman³⁰ complexifica esta estrutura e distingue a “imagem-fetiche” da “imagem-dilaceramento”. A “imagem-fetiche” relaciona-se com a “imagem-véu” – que existe como conceito desde Platão –

24. KRAUSS, Rosalind. History Portraits. In: **Cindy Sherman**. Nova York: Rizzoli, 1993, p. 174.

25. Cf.: BERGER, Jonh. **Modos de Ver**. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 113.

26. Cf.: MITCHELL, W. J. T. Op. Cit., p. 4; e *Idem*. **What do Pictures Want? The lives and Loves of Images**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p. 84-85.

27. *Idem*, **What do Pictures Want? The lives and Loves of Images**, *Op cit*, p. 31.

28. Cf. FREUD, Sigmund. Fetichism. In: PHILLIPS, Adam (ed.). **The Penguin Freud Reader**. Londres: Penguin Books, 2006. 29. MITCHELL, W. J. T. **What do Pictures Want? The lives and Loves of Images**, *Op cit*, p. 69.

30. Cf.: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**. Lisboa: KKYM, 2012, p. 98-109.

31. LACAN, Jacques. **Le Séminaire 11**, p. 209, apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**, *Op cit.*, p.108.

32. Cf. PLATÃO. *O Banquete*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986, p.114.

33. A cegueira é tida como condição do amor e da existência da imagem quando Jacques Derrida, a propósito

do gesto de desenhar, convoca o episódio de Butades e afirma que a mulher e o amado nunca se veem, seja porque estão de costas voltadas ou porque os olhares simplesmente não se encontram*. Derrida continua afirmando que a sombra que a jovem regista é já uma memória e Mirzoeff reforça confirmando que a representação depende sempre da memória pois, enquanto o amado estava junto dela, a mulher não tinha necessidade de o representar mas, quando o fez, precisou de afastar os olhos do seu corpo para poder ver a imagem do desenho**.

Quando representa - e representa para tornar presente uma ausência -, a filha de Butades tenta aprisionar a sombra como entidade que "representa a alma ela mesma", mas essa sombra depende e é já uma memória e, desse ponto de vista, uma construção daquela que a representa.*Cf. DERRIDA, Jacques. **Memoirs of the Blind**. Self-Portrait and Other Ruins. Londres: The University of Chicago Press, 1993, p. 49-51. ** MIRZOEFF, Nicholas. **Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure**. London; N. Y.: Routledge, 1995, p. 36-37.

34. Cf. FREEDBERG, David. **The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1989.

enquanto imagem que esconde qualquer coisa e persegue uma ilusão; a "imagem-dilaceramento", por seu turno, concilia a beleza com o insustentável e remete para os escritos de Lacan (que fala das imagens dos sonhos) em que, através da imagem, o olhar do nada atua sobre um sujeito: para lá da imagem existiria a revelação de um fragmento do real, perante o qual as palavras e categorias falham e onde se mostra o objeto da angústia por excelência, "a própria imagem da deslocação, do dilaceramento essencial do sujeito"³¹.

A Verdade dos conceitos universais e a Verdade de cada indivíduo estaria *para lá* da imagem, nesse espaço da verdade interior. No entanto, ao desfiar o figurino, Aurélia Thierrée não encontra nem corpo, nem a alma mas, antes, o negro de uma cortina, ação que nega a possibilidade de existir realmente uma Verdade escondida, acessível através da remoção da superfície.

A aceitação tradicional da Verdade *para lá* da janela e a sua negação, o facto de não existir qualquer totalidade *para lá* da superfície, juntamente com a liberdade humana em decidir ser iludido (ou "tocado"), cria as condições para fazer da profundidade associada à imagem um espaço de projeção que tanto diz respeito à relação entre referente e imagem, como a uma ficção que não é já (ou apenas) a da crença numa Verdade, é a projeção dos desejos particulares. É isto que mostra o amor do soldadinho pela bailarina e, também, o episódio do *Banquete*³² de Platão quando, a propósito do amor que Alcibiades dedica a Sócrates, Alcibiades compara o segundo a um sileno, armários e arcas onde se guardavam obras preciosas. Quando Alcibiades fala de Sócrates, refere que essas obras seriam estátuas de deuses, ou seja, para lá do sileno estaria uma outra imagem. O amor, deste ponto de vista, é sempre o amor a uma imagem – pois não é possível aceder a nada mais que a uma imagem –, mas a uma imagem particular modelada segundo uma projeção (talvez por isso, nos beijos, se fecham os olhos: para recordar o amado apenas como imagem ou para encontrar um estado de cegueira³³).

A relação entre a projeção de desejos e a imagem está traçada, não só porque se desejam certas coisas através das imagens, como porque se desejam outras que são imagens. No primeiro caso, remete-se para *The Power of Images*³⁴, onde David Freedman relata vários casos em que a imagem foi utilizada para promover a ascense, edificar, dar graças ou encontrar o perdão – neste contexto, toma-se o exemplo

dos *ex-votos* ou das alminhas portuguesas em que uma imagem é oferecida como meio de pagamento de uma promessa e como forma de agradecer ou selar um contrato de fé. No segundo caso, o do desejo de coisas que são apenas imagens, volta-se à ideia de que existe um vazio *para lá* da superfície, lugar onde se projeta o desejo dos indivíduos que, por isso, ama as imagens:

Sancho Pança entra num cinema de uma cidade de província. Está à procura de D. Quixote e encontra-o sentado a um canto, de olhos postos no écran. A sala está quase cheia, a galeria – que é uma espécie de varanda – está inteiramente ocupada por crianças barulhentas. Depois de algumas tentativas inúteis de ir ter com D. Quixote, Sancho senta-se contrariado na plateia, junto de uma menina (Dulcineia?) que lhe oferece um chupa-chupa. A projeção começou, é um filme de época, no écran correm cavaleiros armados, a certa altura aparece uma dama em perigo. De repente, D. Quixote levanta-se, desembainha a espada, precipita-se contra o écran e os seus golpes começam a rasgar a tela. No écran ainda se veem os cavaleiros e a dama, mas o rasgão negro, aberto pela espada de D. Quixote, vai-se alargando cada vez mais, devora implacavelmente as imagens. No fim, do écran já quase nada resta, vê-se apenas a estrutura de madeira que o sustentava. O público, indignado, abandona a sala mas, na galeria, as crianças não param de encorajar freneticamente D. Quixote. Só a menina da plateia o contempla com ar de censura.

Que devemos fazer com as nossas imaginações? Amá-las, acreditar nelas, a tal ponto que temos de as destruir, falsificar (...). Mas quando, no fim, elas se revelam ocas, inatingíveis, quando mostram o nada de que são feitas, só então podemos descontar o preço da sua verdade, compreender que a Dulcineia – que salvamos – não pode amar-nos.³⁵

Agamben fala de “imaginações”, aquilo que se descreve como uma “faculdade de inventar, de conceber (...), fantasia (...), devaneio”³⁶, quando se refere à ação em que D. Quixote tenta salvar Dulcineia; no entanto, a Dulcineia é ela mesma uma ficção criada por Quixote a partir de personagens de romances de cavalaria, que lhe forneceram as características da mulher ideal. A Dulcineia, como a tela do cinema, existe como imagem e Agamben torna clara esta relação: “O corpo dos desejos é uma imagem. E aquilo que é inconfessável no desejo é a

35. AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Lisboa: Livros Cotovia, 2006, p. 135-36.

36. COSTA, J. Almeida ; MELO, A. Sampaio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1999, p. 900.

imagem que fazemos dele”³⁷. O autor nega a possibilidade de a palavra (o significante) conter o desejo, uma vez que o último coincide com a imaginação e a imagem e, posteriormente, assume que “aquele desejo inconfessável somos nós próprios”³⁸. Desejar uma imagem será, então, desejar-se a si, pois como Roland Barthes sintetiza, “é o meu desejo que desejo e o ser amado mais não é do que seu subordinado”³⁹, um objeto mudo que existe diante do sujeito do enunciado e que funciona como um lugar semi-vazio, que aceita a projeção.

Considerações finais

A possibilidade de um indivíduo se projetar na imagem é essencial na relação entre espectador e imagem, que se estabelece tendo em conta a liberdade interpretativa dos sujeitos. É a capacidade de julgar de forma consciente que determina a diferença entre a aceitação da ilusão por parte dos animais e dos humanos, como exemplificado através da narrativa de Zeuxis e Parrásios – os humanos permitem-se “suspender a descrença” ou, em determinadas circunstâncias, render-se à imagem e ser “tocados”, nos termos de Thierry de Duve⁴⁰.

A versão tradicional que associa à profundidade da imagem a existência de uma “ideia” é necessária à distinção realizada por Georges Didi-Huberman entre os modelos da tautologia e o da crença. O modelo da crença realiza a esperança de encontrar, para lá da imagem, um “(...) algo Outro (...)”⁴¹, determinação que se sujeita, essencialmente, ao papel desempenhado pelo espectador – intérprete. No entanto, para descrever este modelo, Didi-Huberman utiliza o exemplo do túmulo. Estar diante de um túmulo ou de qualquer outro objeto (um automóvel, uma faca, etc.) não é exatamente a mesma coisa, uma vez que o túmulo se associa diretamente ao espaço do corpo e à morte. Neste sentido, a tipologia da imagem é determinante porque chama a si um leque de potenciais reações, muito embora caiba ao intérprete o poder da constituição dos significados. Esta será a parte do sujeito, que conta com a interpretação e a possibilidade de “ser tocado”.

Interpretar de forma consciente e racional e exceder esse controlo dos significados através da emoção do “toque” são duas formas de aceder à imagem. Jacques Rancière⁴² nota que na obra de Roland Barthes se encontram descritas estas duas possibilidades: em *Mitologias*, em particular no texto *Retórica da Imagem*⁴³, procede-se à desconstrução

37. AGAMBEN, Giorgio.
Op. Cit., p.73.

38. *Idem*.

39. BARTHES, Roland.
Fragmentos de um Discurso Amoroso. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 40.

40. Cf. DUVE, Thierry de.
Op. Cit., p. 114

41. DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que nós vemos, o que nos olha**. *Op. Cit.*, p. 21.

42. Cf. RANCIÈRE, Jacques.
O Destino das Imagens. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, p. 16-20.

43. BARTHES, Roland.
Retórica da Imagem. In: **Mitologias**. Lisboa: Edições 70, 1988.

das mensagens encriptadas e sócio-politicamente determinadas que se insinuam e escondem *para lá* do visível; em *A Câmara Clara* distingue-se o *studium* (aquilo que, numa fotografia, é material para análise crítica) do *punctum*, que integra a emoção do “isto foi” presente na lógica do vestígio da fotografia. Se o *studium* é codificado, o *punctum* escapa à designação da palavra e, nessa condição, é capaz de “ferir” (ou trespassar, picar, mortificar, apunhalar⁴⁴): “Aquilo a que posso dar um nome não pode realmente ferir-me.⁴⁵”. Acresce o facto do *punctum* ser individual, dizendo respeito à forma como um sujeito particular é tocado pela imagem fotográfica e podendo, por isso, ser encontrado em qualquer imagem e em qualquer fragmento dessa imagem de forma inesperada. Destes dois movimentos, Rancière nota que “O primeiro demonstrava que a imagem era, de facto, o veículo de um discurso mudo que ele se empenhava em traduzir em frases. O segundo diz-nos que a imagem nos fala no momento em que se cala, quando já não nos transmite nenhuma mensagem.”⁴⁶. Neste sentido, as imagens são “(...) relações entre um todo e partes, entre uma visibilidade e uma potência de significações e afeto que lhe estão associadas, entre expectativas e aquilo que as vem preencher.⁴⁷”.

A condição da imagem poder tocar e fazê-lo de forma particular remete para a liberdade de cada indivíduo se constituir como sujeito a quem a imagem “acontece” (“Uma determinada foto *acontece-me*, uma outra não⁴⁸”); a condição da imagem e a condição do espectador intersecta-se no instante simultâneo em que a imagem toca e o espectador preenche a imagem com as suas expectativas e projeções.

44. Cf. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 35.

45. *Idem*, p.61.

46. RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. *Op. Cit.*, p. 19.

47. *Idem*, p.10.

48. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. *Op. Cit.*, p. 27.

Ao lado, Vera Fischer e Paulo César Peréio no filme *Eu te amo*, de Arnaldo Jabor, 1981.

Marta Cordeiro é doutora em Belas-Artes, especialização em Teoria da Imagem pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Professora no Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Investigadora integrada no Centro de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Artigo recebido em 03 de Maio de 2016 e aprovado em 19 de Maio de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117621



