

O OLHAR DO ESPECTADOR: O VISÍVEL E O INVISÍVEL NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM NO *BALLET*

The visible and invisible in construction of image in ballet

ARAGÃO, Vera¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar possibilidades de construção da imagem, do não-verbal, partindo do pressuposto de que se trata de um processo cultural que envolve corpo-mente, entendendo a memória como elemento essencial a essa construção. Verificaremos a subjetividade do olhar, a relatividade da percepção, defendendo que, assim como o sensível é influenciado pela razão, também o pensamento é influenciado pelo sensível e, no âmbito da Análise do Discurso (vertente francesa), apresentamos perspectivas voltadas ao estudo da imagem em sua materialidade. Tomamos a organização da imagem cênica do *ballet* para exemplificar a importância do olhar organizado, em vista da geometrização do espaço cênico e a relação figura/fundo, analisando como se processa o olhar do espectador dentro dessas perspectivas.

Abstract

This article has the aim of analysing possibilities image building offers from non verbal on, based on the idea it reflects a body-mind involving cultural process in which memory is an essential element. We will also consider subjectivity regarding has as well as perception relativity, based on the idea a sensitive image is influenced by rationality, according to French discourse analysis in bringing some perspectives that connects image to its materiality up. We will take scenic ballet organisation to illustrate the importance an organised regard has. We will also consider the geometrisation of espace and the relation between figures and scenery, thinking how spectators behave according to these perspectives.

Keywords: image; ballet; memory.

Palavras-chave: imagem; ballet; memória.

Data de submissão: Setembro de 2012 | **Data de publicação:** Dezembro de 2012

¹ VERA MARIA ARAGÃO DE SOUZA SANCHEZ - Doutora em Memória Social. Centro Universitário da Cidade – UniverCidade. UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Brasil Correio eletrônico: varagao@superig.com.br

"O verdadeiro *cogito* não substitui o próprio mundo
pela significação mundo."

Merleau-Ponty

No início da era moderna, os homens ocidentais puseram abaixo dogmas e verdades considerados absolutos por vários séculos, descobrindo, por exemplo, que a Terra não era plana e nem o centro do universo, mas apenas um pequeno planeta perdido na imensidão do cosmos. Desta forma, é instaurada a dúvida como um pensar constante: devemos duvidar de tudo que vemos, de tudo que nos é apresentado como real, pois nossas percepções, nossos credos religiosos, não nos levam necessariamente à verdade

Afirmando que se pode duvidar de tudo, só não se pode duvidar que, duvidando, constituímos-nos em algo que duvida, Descartes buscou nessa suposição o ponto de partida para estabelecer outras proposições do saber. O filósofo dizia ser o ato de pensar a única certeza do ser humano: *cogito ergo sum*, ou, penso, logo existo² – talvez a afirmação mais famosa da história da filosofia, foi apresentada como uma verdade “tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos críticos não eram capazes de abalar”, razão que o impulsionou a “administrá-la sem escrúpulo como o primeiro princípio da filosofia que buscava” (DESCARTES, 1999, p. 38).

A partir desta primazia do pensamento, de pensar e ter a consciência de pensar, Descartes – como outros pensadores Iluministas³ – pregando a separação corpo/mente, desprezou a imagem/imaginação, argumentando que o imaginário e a realidade concreta são plenamente contraditórios; o imaginário seria uma fonte de ilusões, fantasias e ausência ou negação da razão. Mas, na trajetória histórica, um importante contraponto foi Merleau-Ponty ao descrever o corpo como “o veículo do ser no mundo”, estrutura fundamental, base de nossa existência, pois “ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles”, dizia. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 122).

² Cabe notar a abrangência que Descartes dá à palavra pensar: “pelo termo pensar entendo tudo o que ocorre em nós de tal modo que o percebemos imediatamente, por nós mesmos” (Princípios I, 9; Meditações II).

³ O Iluminismo, movimento que fez com que o século XVIII fosse chamado de Século das Luzes, atribuiu à razão o poder de perceber o mundo, desvinculando o homem das justificativas religiosas utilizadas até então para explicar os fenômenos da existência, elegendo ideias claras e apoiadas no conhecimento.

O filósofo não pretendeu inverter a relação corpo/alma, apenas contestar a dualidade atribuída aos indivíduos, concebendo-os em um sistema integrado: “eu sou meu corpo” (IDEM, pp. 207-208); “tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (IDEM, p. 106). Nessa perspectiva o corpo deixa de ser um recetáculo passivo daquilo que o cerca para ser o meio de “ter o mundo”. Estando no mundo participamos dele de forma racional, estética, emotiva, percebendo-o através dos nossos sentidos: “Na visão, apoio meu olhar em fragmentos de paisagem”, diz o filósofo; “[...] alguns objetos recuam para a margem, adormecem, mas não deixam de estar ali”, constituindo-se naquilo que vemos deles. Desse modo, refutava a ideia de pensamento puro, defendendo a percepção humana como contextualizada e determinada por senso e sensibilidade, imbricados entre si.

Ao defendermos, como Merleau-Ponty (1994), a unidade corpo/mente, razão e sensibilidade, não queremos perder de vista o princípio do método, mas acreditamos que as questões não podem ser simplificadas ou reduzidas a concretas, visíveis e objetivas. Mesmo a Grécia Antiga, que buscava a verdade e o conhecimento no empirismo dos fatos, razão e imagem/imaginário tinham nos mitos um caminho para explicar as verdades não demonstráveis, graças a sua imagem simbólica. Mas, no século XIX, as críticas ao materialismo cartesiano e aos excessos de mecanicismo delinearam os primeiros passos de resgate da imagem como objeto passível de uma representação, ferramentas ao conhecimento, indispensáveis à nossa percepção de mundo e à relação que estabelecemos com ele.

Perceber seria como a fusão do sentir com a constatação do sentimento de tomar consciência de algo e configurá-lo de imediato, envolvendo os sentidos somados à introspeção mental. Como uma reação do corpo a algo que nos afeta não apenas no plano dos sentidos, mas no plano mental, a sensação seria o reconhecimento de diversas qualidades e seus efeitos sobre nós. Sentimos calor, sentimos sabores, sentimos medo; a sensação é a percepção de nosso corpo sobre algo. Assim sendo, podemos considerar que o conhecimento é a organização inteligível das diversas sensações, somadas e associadas a partir da repetição e sucessão de estímulos. Não temos sensações separadas, corpóreas, esperando que a mente interfira para dotá-las de significação. O imaginário, o produto da imaginação acaba por incorporar e reconstruir o real, mediando-o à realidade.

Visualidade e Subjetividade – construções da modernidade

“Em grandes épocas históricas, altera-se,
com a forma de existência coletiva da humanidade,
o modo da sua percepção sensorial”.

Walter Benjamin

Até o século XIX, predominava um pensamento extremamente determinista em relação ao mundo, definindo-se a posição interiorizada de um observador em relação ao mundo exterior; a *câmera obscura* era o modelo de visão humana, paradigma que permaneceu inquestionável por vários séculos.

Mas, os estudos e as descobertas científicas do século XIX abriram caminhos para novas subjetividades que se apresentaram como alternativas e influenciaram principalmente o campo das artes com o conceito renascentista de perspectiva, que posicionou o sujeito como figura central. Em seu livro “Techniques of the Observer”, Jonathan Crary (1992) argumenta que as transformações históricas relacionadas ao papel do corpo no processo da visão são constituintes dos processos de construção/reformulação da subjetividade e muitos cientistas passaram a estudar o corpo humano dentro de um modo particular de perceber visualmente. “Visual perception, for example, is inseparable from the muscular movements of the eye and the physical effort involved in focusing on an object or in simply holding one’s eyelids open⁴” (CRARY, 1999, p. 72). Crary rompe com o conceito clássico de visualidade e inaugura, com os modelos subjetivos de visão, a concepção fundamentada na materialidade do corpo, no funcionamento fisiológico do corpo do observador. Definindo a visão humana como o resultado de dois processos simultâneos e complementares ocorridos no sujeito que observa, percepção e cognição, a visão perde seu *status* de inequívoca e objetiva. Há certo relativismo no olhar, determinado por condições como a vivência do observador, seu tempo histórico etc. Tal como afirma o autor, cada um de nós, observadores, nasceu e cresceu em diferentes lugares, conviveu

⁴ “A percepção visual, por exemplo, é inseparável do movimento muscular do olho e do esforço físico envolvido na busca de foco em um objeto ou simplesmente mantendo as pálpebras dos olhos abertas.” (CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: MIT Press, 1992). Tradução da autora.

com diferentes pessoas, teve diferentes experiências e, por conseguinte, criou a própria visão do mundo.

A Modernidade então, marcada por pesquisas tecnológicas, pela fabricação de aparelhos que funcionassem como o próprio cérebro e por estudos sobre o funcionamento do corpo e da mente humanos, rompia com a visão estática da *camara obscura* e, relativizando a verdade, reconhecia o corpo como instrumento para a compreensão do real.

Foi então que, desde a segunda metade do século XIX, tornou-se insustentável a tese do conhecimento/representação como categoria essencialmente cognitiva, algo puro, inequívoco, absoluto e neutro. Do mesmo modo, abriram-se os campos de estudos sobre a memória que, igualmente, ficou longe de ser apenas um processo mecânico e individual: intimamente ligada às sensações, percepções, construções de subjetividades, “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”, como disse Henri Bergson (BERGSON 1959, p.183 *apud* BOSI, 2004, p.36), de quem falamos a seguir.

Imagens, sensações, percepções – construções da memória

“Essa lembrança que nos vem às vezes... folha súbita que tomba
abrindo na memória a flor silenciosa de mil e uma pétalas concêntricas...

Essa lembrança... mas, de onde? de quem?

Essa lembrança talvez nem seja nossa,
mas de alguém que, pensando em nós, só possa mandar um eco do seu pensamento
nessa mensagem pelos céus perdida...

Ai! Tão perdida que nem se possa saber mais de quem”

Mário Quintana

Foi em 1897 que o filósofo Henri Bergson publicou *Matéria e Memória* (BERGSON, 1984, p. XIII), possibilitando uma nova visão da relação entre corpo e espírito, redefinindo os conceitos de memória, percepção e pensamento como categorias oscilantes entre subjetividade e objetividade, consciência e inconsciência, contrapondo-

se ao pensamento cientificista que a tudo creditava como função mecânica do cérebro. Bergson entendia a memória como um estado puro de consciência, *uma duração, conservação e acumulação do passado no presente (...)* sendo toda consciência *uma antecipação do futuro* (BERGSON, 1984, p. 71); sem descartar da memória o componente material e biológico, a entendia como uma possibilidade criativa.

Bergson supunha dois tipos de memória, inseparáveis uma da outra: a memória-lembrança – que transforma padrões, diferencia, é permanentemente criativa, inventa e precisa do tempo para (re)agir – e a memória-hábito, que nos aproxima do instinto, do mecânico, que age quase instantaneamente (ou somos levados a fazê-lo por determinações sociais).

Para ele, a matéria é feita de imagens luminosas que fluem e interagem entre si e a consciência delimita essas *imagens-lembranças* que nos interessam, agindo como uma espécie de moldura. Entre um estímulo e outro, o intervalo de tempo que nos deixa escapar do determinismo e nos faz livres responder aos estímulos: *o intervalo de indeterminação*. Na contração das imagens é a dimensão perceptiva que envolve o passado imediato e propicia a resposta em função disto. Fundamentalmente psicológica, a teoria de Bergson sobre memória parte da experiência do perceber/lembrar.

O filósofo desejava mostrar nas relações entre a preservação do passado e sua articulação com o presente, a relação paralela entre memória e percepção, sustentando a ideia de que a percepção humana é tanto objetiva quanto subjetiva, e está inexoravelmente ligada ao corpo, com suas oscilações e mudanças. Sendo assim, como não é possível separar, no nosso aparelho sensório-motor, aquilo que é sensório do que é motor, também não é possível separar os objetos que percebemos da nossa intervenção sobre eles. Logo, a memória é construída, acionada pelas sensações corpóreas, determinada por condições sócio-culturais-ideológicas que nos constituem e que, por sua vez, resultam de processos anteriores a nós, que nos perpassam.

Como resultado desses processos, são também as formações imaginárias, sejam discursivas ou imagéticas, que não dizem respeito a sujeitos físicos ou lugares empíricos, mas às imagens resultantes de suas projeções. No processo discursivo, o lugar de onde o sujeito observa – ou fala – determina as relações de força no seu discurso. As formações imaginárias se manifestam através da antecipação das relações de força e de sentido, onde o emissor projeta uma representação imaginária do recetor

e, a partir dela, estabelece suas estratégias discursivas. Ocorre um jogo de imagens dos sujeitos entre si, dos sujeitos com os lugares que ocupam na formação social e dos discursos já-ditos com os possíveis e imaginados.

Assim se dá com o espectador, com aquele que observa guiado igualmente pela sua relação sócio-histórica com o mundo. Ao ser colocado diante de uma imagem, de um texto, de um discurso, o sujeito é impelido a interpretá-lo e esse movimento é necessariamente vinculado às ideologias que o constituem, descodificando, trazendo a tona “o aspecto conotativo da mensagem visual, o seu ‘*discurso secreto*’” (JOLY, 2000, p. 181). Nossas imagens do mundo não são necessariamente idênticas ao mundo.

O observador, privado de um contato sinestésico, prende-se ao seu imaginário perceptivo “em jogos de ficção perceptiva e perspectiva” (GODARD, 2003, p. 28), sensações e percepções únicas em cada indivíduo que, diariamente vivencia o mundo circundante com sua imaginação. Os gestos repercutem no corpo do espectador: “o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo” (IDEM, 2003, p. 24).

No imaginário está contido o gesto de interpretação. Diante de qualquer objeto simbólico somos obrigados a interpretar, temos a necessidade de atribuir sentido. Por um efeito ideológico, a interpretação se apaga no momento mesmo de sua realização, dando-nos a ilusão de que é transparente, de que o sentido já existia como tal. Essa transparência é uma ilusão, na medida em que o fato de o sentido ser um e não outro é definido pelas condições de produção em que se dá o movimento interpretativo. Tanto o cerne do gesto de interpretação, quanto sua eficácia ideológica se deve à relação dos fatos e do sujeito com a significação, uma vez que os fatos reclamam sentido e o sujeito tem necessidade de atribuí-lo. A interpretação não é mero gesto de decodificação: o sujeito que interpreta explicita o modo como um objeto simbólico nele produziu sensações e fez sentido. A interpretação pode ser múltipla, mas não qualquer uma.

Discurso e Imagem – análise do não verbal

Grosso modo, a imagem é tratada em duas vertentes: a mais comum, como ilustração, analisada em suas especificidades, a partir de um “olhar técnico” (AUMONT, 1993), observando-se profundidade, perspectiva, cor, sombra etc., ou como

linguagem, do mesmo modo como um signo linguístico, ou seja, procurando-se entender o não-verbal por meio do verbal. Ao pensarmos a imagem através do verbal, acabamos por falar da imagem, descrevendo-a. Por outro lado, tirar dela a relação com o verbal, não descarta o fato de que ela pode ser lida desde que não se ignore sua condição de linguagem, sua representatividade – e é isso que faz a Análise do Discurso (nesse trabalho, a AD da vertente francesa, que tem Michel Pêcheux como fundador).

Ao se interpretar a imagem pelo olhar - e não através da palavra - apreende-se a sua matéria significante em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens, outros significados produzidos pelo “leitor”, a partir do caráter de incompletude da linguagem, seja verbal ou não verbal. Quando o olhar elege um dos elementos constitutivos de uma imagem produz outra imagem, outro texto, e assim sucessivamente: trata-se de *formações discursivas*, produzidos pelos/nos interlocutores e determinadas sócio-histórico e culturalmente. Conforme Pêcheux, as formações discursivas são o “efeito de sentidos entre interlocutores” (*apud* ORLANDI, 2005, p. 21). Desse modo, o ato de comunicar algo a alguém, é uma prática social constituída a partir dos lugares de onde se “fala” e dos de quem “escuta”; é um jogo de imagens que funciona pelo imaginário e que, como dissemos, precisa ser observado no âmbito histórico, social e cultural nos quais o(s) sujeito(s) se insere(m). Ao enunciar, ao interpretar, o sujeito insere-se na própria formação que o formou. Logo, o sentido não “pertence” a nenhum interlocutor. O discurso faz emergir como uma rede de associações, de caráter ideológico.

Nesse processo ficam evidenciados mecanismos discursivos de se construir o texto não verbal, como o silenciamento imposto à imagem, frequente nos meios de comunicação, assim como a noção de implícito, ou seja, aquilo que significa sem necessariamente “dizer” (DUCROT, 1987). As imagens implícitas funcionam como pistas, favorecendo a compreensão das associações de ordem ideológica contidas nos interdiscursos que constituem nosso discurso.

É claro que, ao interpretar, é possível pressupor – e são vários os recursos utilizados para guiar o leitor/espectador a isso. A ausência, (ou silêncio) de imagens abre possibilidades a outras leituras, o que seria diferente se algum elemento imagético sugerisse a conclusão. Ao contrário do implícito, cuja referência é o já-dito, o silêncio não diz, mas significa; assim como a palavra, o silêncio é também determinado por condições de produção, com significância própria e autossuficiência que igualmente

forma sentidos. “O silêncio significa em si (...) é o real do discurso” (ORLANDI, 1992, p. 31). Portanto, o silêncio em AD não é ausência de linguagem, de significado, de sentido e tampouco é complemento da linguagem: o silêncio atravessa as palavras e as imagens para significar.

Este apagamento se dá de formas diferenciadas. Há imagens que são apagadas dando lugar a um caminho aberto à significação, à interpretação; há imagens não visíveis, porém sugeridas, implícitas a partir de um jogo previamente estabelecido. Direcionar uma interpretação, como em um processo de paráfrase, é reduzir o ato interpretativo ao “sentido literal”, ao que se deseja impor - e é igualmente silenciar. Apagando-a em sua visibilidade, reduz-se a imagem a complemento visual, destituindo-lhe o caráter de linguagem. Nos telejornais, por exemplo, quando se mostram imagens por demais *óbvias*, um comentarista faz a leitura dos fatos segundo o ponto de vista da emissora, atribuindo juízos de valor àquelas imagens e, ao mesmo tempo, fazendo uma (re)leitura do que fora exibido. O espectador fica privado de sua autonomia interpretativa, mas, esta polifonia (DUCROT, 1987) imprime ao texto verbal ou não verbal o caráter de heterogeneidade, pois diversas vozes perpassam cada discurso, tendências dialogando em interação ou confronto (explícito ou implícito), formando um conjunto de signos.

No cinema, a voz do locutor é substituída por elementos que sugerem a construção - pelo espectador - de outras imagens. Esses elementos, muitas vezes, são sugeridos pelo ângulo e movimentação da câmara associado geralmente à música, aos sons, ao jogo de cores, à iluminação, etc.

Na mídia impressa, não é diferente: a legenda que acompanha a foto produz um tipo de texto que, quase sempre, diverge do texto narrado, dentro de um processo de silenciamento da imagem do ponto de vista ideológico. O trabalho de compreensão do espectador passa, assim, pela inferência dessas imagens “sugeridas” e que a Análise do Discurso não verbal tem como meta pontuar.

Ballet – na imagem em cena, exemplos da construção do olhar

“O olho do homem serve de fotografia ao invisível,
como o ouvido serve de eco ao silêncio”.

Machado de Assis

É senso comum entendermos a arte como forma de representar as ilusões, abrindo espaços para o desenvolvimento da capacidade criadora. O *ballet*, que até o século XIX caracterizou-se como a principal forma teatral de dança, surgiu na Itália, de manifestações populares, mas foi na corte francesa de Luiz XIV que alcançou maior prestígio. Primeiramente apresentado nos palácios da aristocracia, as formas arquitetônicas eram determinantes à produção coreográfica, pois, não havendo lugar específico para a plateia, ora público e artistas se situavam no mesmo plano, ora a assistência ocupava mezaninos e escadarias acima do nível da cena. Por esta razão, as marcações coreográficas privilegiavam a formação de figuras geométricas variadas e, dependendo do local de onde cada um observava, a percepção se diferenciava.

Passando dos salões palacianos aos palcos, houve a necessidade de reorganizar o espaço cênico e, conseqüentemente, guiar o olhar do espectador: ainda influenciada pela arquitetura, a geometrização do espaço levou à hierarquização da cena. Com os palcos italianos⁵, por exemplo, a visão frontal, a “quarta parede” transparente, dava aos espectadores um ponto único de observação, um único ponto de vista que equalizava a percepção. A partir de então, a cena do *ballet* foi definitivamente hierarquizada⁶, criando-se locais específicos para o corpo de baile e outros para os solistas e primeiros bailarinos.

⁵Espaço retangular em forma de caixa, fechado nos três lados e aberto na parte anterior, formando uma quarta parede frontal visível ao público através da boca de cena. O palco italiano é provido de moldura, chamada boca de cena e geralmente possui bastidores laterais, bambolinas – varas onde são presos elementos cênicos – e cortina (ou pano de boca). Possui também um espaço à frente da boca de cena, chamado proscênio. O palco italiano dividiu com o palco elisabetano a preferência no teatro brasileiro

⁶ Quanto à organização hierarquizada, percebem-se em diversas outras formas de arte. Ernst Schumann mostra que a crescente polifonia ampliando os instrumentos da orquestra também foi uma forma de hierarquizar a disposição e função dos músicos (1990, p. 60).

A teoria da Gestalt⁷ defende a impossibilidade de falarmos de sensações parciais sobre determinada estrutura, mas de percepções completas. A designação gestáltica conhecida como figura e fundo – termo proposto por aqueles psicólogos da percepção para designar a divisão do campo visual em duas regiões – vê a percepção como a relação estabelecida entre o corpo do sujeito e as coisas do mundo, como processo de ordenamento de dados sensoriais, organizados espontaneamente pelo sistema visual. Assim, a relação entre figura e fundo retrata com exatidão a ordem constituída no advento da dança aos palcos.

Para a Gestalt a figura é reconhecida em seu contorno, como se estivesse mais próxima, mais nítida e mais visível ao espectador; seu oposto, o fundo, é como um espaço de preenchimento para a figura. No *ballet*, é nítida a forma como o conjunto (corpo de baile) mescla-se ao cenário para compor os efeitos visuais propostos pela encenação (AUMONT, 1993, p. 70).

Cabe ainda observar que na organização espacial do palco italiano – o mais comum entre todos – o espectador não goza de “intimidade” com o artista da cena, não é atingido por ele como no efeito de *close* do cinema: é necessário buscar, capturar a imagem que se *deseja* e, como em um quadro, limitá-la à sua moldura. “A moldura é também e mais fundamentalmente o que manifesta o circundamento da imagem, sua não-ilimitação. A moldura é a borda da imagem”, diz Aumont (IDEM, p. 144), ou seja, é o limite que separa a cena do espectador, o que afasta a imagem da não imagem. Damo-nos conta então, de que a imagem só existiria “para ser vista por um espectador”, (IDEM p. 197), sendo organizada em função da perspectiva dele. Oriunda das regras da perspectiva, produz a convergência de linhas a um determinado plano, o que significa dizer que a perspectiva é, afinal, um sistema centrado, sendo o espectador o seu centro⁸. Aumont cita Rudolf Arnheim, em *The Power of the center* (IDEM, 1993, p. 148), que aponta na imagem, a existência de diversos centros e de múltiplas naturezas, sendo que

⁷“Teoria psicológica que se interessa particularmente pelos aspetos de configuração e mais geralmente de totalidade na vida psicológica”, fornece um quadro geral favorável à descrição e interpretação pelo espectador (Eliane Vurpillot, Gestaltthéorie, *Grand dictionnaire de la psychologie*, Larousse, 1991, p. 326. In: Pavis, 2003, p. 214), determinando que toda análise só deve ser realizada levando-se em conta um conjunto de fatos e não dados isolados.

⁸ Jean-Jacques Roubine em *Histoire du théâtre en France* (apud Aumont, 1993: 229) reproduz um texto de autor anônimo, datado de 1699, que diz: “Troque de lugar na ópera tanto quanto quiser e, depois de ter experimentado todos eles, será enfim obrigado a confessar que o melhor é o do meio da plateia”, concluindo: “É porque a perspectiva frontal era destinada ao olhar do príncipe e só a ele”.

a visão total da imagem resulta da organização desses diferentes centros em relação ao centro absoluto, constituído do próprio espectador.

Para Jean Davallon (1999, pp. 29-30) imagem é produção cultural, uma vez que aquele que observa tem liberdade para dar significações a ela, passando da visão à compreensão. Logo, se o espectador dá sentido ao que vê, conclui-se que toda imagem é parcial, pois depende de um ponto de vista, não sendo possível observar esse espectador sem levar em conta seus saberes, pois deles dependerão a apreensão dos sentidos produzidos pela cena. Aumont (1993, p. 114) corrobora com este pensamento ao afirmar que “o espectador é também um sujeito com afetos, pulsões e emoções, que intervêm consideravelmente na sua relação com a imagem”.

Fato é que, ao observarmos uma cena, cada um de nós se detém mais profundamente em um ponto específico, o que nos leva a crer que nosso olhar é constantemente desviado para fora do campo central da ação, de seu foco principal e da intencionalidade do produtor dessa imagem⁹. Por isso, “não se compreende a imagem separando-a do pensamento; caso contrário, a própria imagem se perde e isso seria o cúmulo da distração”, salienta Aducto Novaes (2005, p. 13). “Olhar” consiste mais na possibilidade de estabelecer relações do que reconhecer imagens. Para que se efetuem os mecanismos do olhar, há uma construção do pensamento envolvida no reconhecimento das imagens.

O olhar não é neutro: participa, se emociona, agrada, desagradada, afeta e é afetado. Feito do visível e do invisível, o olhar retém imagens fragmentadas, lembranças que guarda na memória: “vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos”, então, uma imagem é a representação e também algo que substitui, que “torna presente qualquer coisa ausente” (NOVAES, 2005, p. 20). Representado, o objeto presentifica-se por meio da imagem significante. Uma imagem pode ser múltipla e representar indefinidamente o objeto, este sim único, o que nos remete a Platão: a imagem não é o

⁹ Em seu importante estudo sobre a fotografia, Roland Barthes (1984: 45-90) se detém em duas maneiras de apreender uma mesma foto, dissociando a foto que chama *do fotógrafo* e a foto *do espectador*. Na primeira, o “visível”: a informação contida na foto, a objetividade do *studium*; na segunda, a subjetividade, onde o espectador descobre a coisa que o toca, algo não intencional, mas decisivo no despertar de sensações, chamado *punctum*. Assim, cada espectador se apropria de diferentes elementos da foto que, para cada um, são mais ou menos relevantes. Grosso modo, o *punctum* de Barthes trata de científico o que o senso comum chamaria de gosto, já que os *punctum* são absolutamente pessoais. Entretanto, os críticos de Barthes o acusam de não tratar da intencionalidade da obra, mas apenas do espectador quando o ato de criação deveria manter-se unido à produção de significado, ou a quem a obra se destina (Aumont, 1993: 128).

verdadeiro, mas a *mimese*¹⁰ do verdadeiro e, mesmo sendo real, não possui a realidade do que representa.

Logo, ao real e ao conhecimento associa-se à cópia, o simulacro – artifícios que, iludindo os sentidos, podem conseqüentemente, iludir a consciência. A simulação imita o fenômeno ao produzir o *efeito de real*, de certa forma reduzindo a complexidade do real ao nível do decifrável. “O ser é contornado em toda sua extensão por uma visão do ser que não é um ser, que é um não-ser” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 79), função aparentemente paradoxal da visão que, simultaneamente “vê” e “imagina”, uma vez que, como já foi dito, não percebemos apenas com os olhos, mas também com o pensamento. O que é visto não é apenas possibilitado pelos órgãos da visão: a visão é uma forma de movimento do corpo e para ver é preciso alcançar com o corpo – o que não significa o contrário, ou seja, “ver” como sinônimo de conceituar, não existindo nada de *verdade* quanto ao que vemos. Fora isso, há o invisível, o que escapa à visão, o que não se reduz à simples representação:

Quando digo que todo visível é invisível, que a percepção é impercepção, que a consciência tem um ‘punctum caecum’, que ver é sempre mais do que se vê – é preciso compreender isso no sentido da contradição: é preciso não imaginar que ajunto ao visível perfeitamente definido como em-si, um não visível (...) É preciso compreender que é a visibilidade mesma quem comporta uma não-visibilidade; na medida mesmo em que vejo, não sei aquilo que vejo (IDEM, p. 224)

Se, como diz Merleau-Ponty, naquilo que se vê está igualmente o não visível, a imagem, assim como a memória, pode representar o passado ou referir-se ao futuro – ainda que esteja sempre no presente¹¹.

¹⁰ mimese = do grego mimesis, imitação; representação do real, ou seja, a recriação da realidade. O que Platão classificou como “essência”, “forma” ou “ideia”. Tal assertiva se confirma na polêmica narrativa de Foucault, sobre o quadro de René Magritte, onde o pintor escreveu, abaixo do desenho de um cachimbo, “isto não é um cachimbo”. Na contracapa do livro do mesmo nome, Foucault transcreve: “O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! E entretanto... Vocês podem encher de fumo o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Ele é apenas uma representação. Portanto, se eu tivesse escrito sob meu quadro: ‘isto é um cachimbo’, eu teria mentido – René Magritte” (FOUCAULT, 2002).

CONCLUSÃO

Frances Yates (1996) descreveu minuciosamente os sistemas de memorizações, remontando àquele que seria o primeiro tratado sobre a Arte da Memória, o *Ad Herennium*¹²: compilação de textos datados de 86-82 a.C., atribuídos a Cícero, apresentando dois tipos de memória, uma natural, nascida com o pensamento e impressa em nossas mentes e outra, artificial – dependendo de exercícios para desenvolver-se, sendo mais fácil para a mente, segundo os autores, recordar imagens ou um espaço físico do que fazê-lo com signos abstratos ou ideias (YATES, 1966, p. 17). A arte de memorizar era como uma escrita interna e para memorizar palavras era necessário encontrar imagens para lembrá-las (*Ad Herennium, apud YATES, 1996, pp. 5-8*).

Se os praticantes da chamada *Arte da Memória* sublinharam o valor da associação de imagens, isso se deu porque fotos, estátuas ou monumentos, são elos entre a lembrança e o esquecimento, elementos essenciais à retenção e transmissão das recordações, à construção de identidades. Desse modo, a memória possibilita trazer para o presente as emoções vividas e suas sensações correspondentes, possibilitando ao corpo vivenciar no presente sensações do passado, como enuncia Bosi, lembrando que nosso conhecimento é construído a partir de “alguns” conhecimentos ou fatos que nos são apresentados:

¹¹ Francis Wolff (NOVAES, 2005, p. 30) aponta três graus de poder da imagem, três graus de ausência capazes de tornar presente um objeto. Primeiro o que está “acidentalmente ausente”, mas que poderia estar presente – por exemplo, um amigo distante. Trata-se da imagem que conforta, substitui. Em seguida, o “substancialmente ausente”: o que não poderá jamais estar presente, a imagem nostálgica do que não volta mais – como as cidades nos séculos passados. O terceiro grau refere-se ao “absolutamente ausente” ou ao sempre ausente – os deuses. Neste caso, trata-se de ilusão, da imagem que pretende representar o invisível.

¹² Yates inicia seu tratado narrando um banquete oferecido por Scopas, nobre da Tesália, onde o poeta Simonides iria apresentar um poema em honra ao anfitrião. Durante a festa, no justo momento em que o poeta se ausentou do salão, o telhado do recinto ruiu, matando todos de forma avassaladora e sendo impossível reconhecer os corpos. Entretanto, Simonides se lembrava dos lugares ocupados por cada um à mesa e esta experiência inspirou ao poeta os princípios da Arte da Memória, da qual foi considerado inventor, ao constatar que uma disposição ordenada é essencial à memorização. Tal episódio é contado por Cícero, no *De oratore*, e, segundo Yates, ele não apenas categoriza a memória como uma das partes da retórica, mas evidencia a importância da ordem para a memorização, além de apontar que a visão é o mais forte dos sentidos (Yates, 1966: 13-16). Em todos os tratados até então, seguem-se justificativas da memória artificial, por vários autores, como sendo norteadas, principalmente por lugares e imagens (Yates, 1966, p. 105).

“Conhecemos algumas pessoas, algumas coisas, alguns pedaços de paisagens, de ruas, alguns livros. Presenciamos alguns fatos sobre os quais conversamos. Confiamos, porém, nas pessoas que viveram e presenciaram esses fatos e o pensamento e o discurso cotidiano se alimenta dessa confiança social” (BOSI, 2004, p. 115).

No momento em que a escrita se encarregou de registrar narrativas ela as eternizou, mas, igualmente possibilitou a geração de outros textos, outras interpretações para o mesmo fato – e aí voltamos a falar de interpretação, sensações e percepções que temos do mundo.

As memórias e as imagens que nos povoam são testemunho do tempo vivido, reconstruções de tempo e espaço que não necessitam fluir uniformemente, mas em fragmentos, pois as vivemos diferentemente; não possuem a “universalidade da verdade”, sendo apenas um ângulo da verdade, ou a verdade de cada um (IDEM, p. 53). A memória constrói um passado que expressa, no presente, um projeto de futuro.

É assim que ouvimos discursos divergentes, vemos imagens a respeito da mesma realidade onde cada um ressaltou o aspecto que lhe foi peculiar, tendo em vista a subjetividade do “olhar” que mapeou ações e construiu os pensamentos. Cada um de nós é afetado diferentemente por discursos e imagens, pois a percepção mostra-se relativa e, como mencionamos, assim como o sensível é influenciado pela razão, também o pensamento é influenciado pelo sensível. O que armazenamos na memória revela nossa compreensão do mundo circundante. Assim como as imagens, as sensações são também guardadas na memória que, sendo seletiva, escolhe, conscientemente ou não, o que deseja armazenar.

Finalmente, procuramos entender como uma imagem não produz o visível, mas torna algo visível através do trabalho de interpretação e pelo efeito de sentido que se estabelece na relação olhar-corpo-imagem, relação esta que depende do olhar de cada “leitor”, cada observador, cada subjetividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques (1993). *A imagem*. São Paulo: Papyrus.

BARTHES, Roland (1980). *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BERGSON, Henri (1984). *Cartas, Conferências e Outros Escritos* (2 ed.). Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural.

BOSI, Ecléa (2004). *O tempo vivo da memória – Ensaio de Psicologia Social* (2 ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.

CRARY, Jonathan (1992). *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: MIT Press.

DAVALLON, Jean (1999). A imagem, uma arte da memória? In: ACHARD, Pierre (*et al.*) *Papel da memória*. Tradução José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes.

DESCARTES, René (1979). *Meditações*. In: *Os Pensadores*. 2 ed. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Junior. São Paulo: Abril Cultural.

DESCARTES, René (1999). *Discurso do Método*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes.

DRAAISMA, Douwe (2005). *Metáforas da Memória: uma história das idéias sobre a mente*. Tradução Jussara Simões. Santa Catarina: EDUSC.

DUCROT, O (1987). *O Dizer e o Dito*. São Paulo: Pontes.

FOUCAULT, Michel (1996). *Microfísica do Poder* (12 ed.). Rio de Janeiro: Graal.

FOUCAULT, Michel (2002). *Isto não é um cachimbo* (3 ed.). Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra.

FRANCASTEL, Pierre (1983). *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade.

JOLY, Martine (2000). *A Imagem e os Signos*. Tradução: Laura Carmo Costa. Lisboa: Edições 70.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1992). *O visível e o invisível*. Tradução: José Arthur Giannotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1994). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

MUSSEN, Paul Henry (1966). *O desenvolvimento psicológico da criança*. Rio de Janeiro: Zahar.

NOVAES, Adauto (1988). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras.

NOVAES, Adauto (2005). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac São Paulo.

ORLANDI, Eni (1992). *As Formas do Silêncio: No Movimento dos Sentidos*. Campinas, SP: Pontes.

ORLANDI, Eni (2005). *Análise de Discurso – Princípios e Procedimentos*. Campinas, SP: Potes.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (2003). *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: Annablume.

SCHURMANN, Ernst F. (1990). *A música como linguagem – uma abordagem histórica* (2 ed.). São Paulo: Brasiliense.

YATES, Frances A. (1966). *El arte de la memoria*. Versão espanhola de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Taurus.