

Marie-José Mondzain

A imagem pode matar?



Passagens

vega

Marie-José Mondzain

A imagem pode matar?



Passagens



Nesta reflexão sobre a imagem, Marie-José Mondzain aborda a violência do visível, não em termos do seu conteúdo, mas na sua condição de dispositivo. No seio do "Império do Visível" em que vivemos, a imagem será ou não responsável pela violência que lhe é atribuída? Segundo a autora, a imagem não é intrinsecamente violenta, não pode, por si só, matar. É o modo como se a recebe e utiliza que a reveste de perigo. A questão crucial deste livro é, portanto, a recepção e partilha das imagens, a educação do olhar, um dever que tem tanto de estético como, cada vez mais, de ético e político.

**avega**  
SISTEMAS DE GESTÃO DE DOCUMENTOS

J F M A M J J A S O N D ANO



**Autor:** *Marie-José Mondzain* **Título:** *A Imagem  
Pode Matar?*

**Título original:** *L 'Image peut-elle tuer?*

**Tradução:** *Susana Mouzinho*

**Revisão:** *Daniela Agostinho*

**Director de colecção:** *José A. Bragança de  
Miranda*

**© Nova Vega, Limitada, 1 \* edição (2009)**

*Apartado 4352 1503-003 Lisboa*

[info@novavega.mail.pt](mailto:info@novavega.mail.pt) [www.novavega.pt](http://www.novavega.pt)

**Imagem da capa:** *Foto do incêndio nas torres gêmeas  
do World Trade Center (II de Setembro de 2001)*

**Paginação electrónica:** *Ramo de Ouro*

**ISBN:** *978-972-699-908-9*

**Depósito legal n.º** *295417/09*

**Impressão e acabamento:** *A Fábrica ds Letras,  
Lda*

Marie-José Mondzain

A imagem pode matar?

***m***

vega Passagens

O ano 2000 foi acolhido com todas as festividades planetárias que a introdução do cristianismo no mundo merece. Que festejava o planeta nesse dia? O triunfo do Ocidente cristão através da hegemonia do seu calendário? Num certo sentido, era isso mesmo, embora seja preciso saber de que se gloriava nessa ocasião o nosso mundo, não tendo ele a mínima religiosidade. A introdução de um reino, o da imagem. Por uma espécie de artifício tautológico foi no ecrã que pudemos assistir ao júbilo mundial. A partilha de uma emoção internacional esteve bem à altura da ambição ecumênica da Igreja. A imagem triunfou ao longo dos séculos e todos celebraram o domínio incontestado do visível e dos espectáculos, em toda a sua legitimidade. Com efeito, a revolução cristã é a primeira e única doutrina monoteísta a ter feito da imagem o emblema do seu poder e o instrumento de todas as suas conquistas. Persuadiu todos os poderes, de Este a Oeste, de que aquele que se apodera das visibilidades é senhor do reino e organiza

[6]o policiamento dos olhares. Uma tal revelação desferiu um golpe no livro, do qual se decretou a fragilidade e a lentidão, quando comparadas à glória imediata e visível da encarnação e da ressurreição da imagem do Pai. Daqui em diante, cremos, aprendemos, informamos e transmitimos através da imagem. O medo dos simulacros deu lugar ao culto das imitações. Instala-se aquilo a que podemos chamar uma iconocracia. A festa foi de curta duração, um grande abalo se preparava.

A 11 de Setembro de 2001, foi desferido o maior dos golpes contra este império do visível, servidor de todas as formas modernas do poder conjugado da economia e dos seus ícones. Vindos do céu como anjos exterminadores, dois aviões abatem as torres da dominação. Este foi um crime real, com vítimas de carne e sangue, ao nível, no seu horror, dos maiores assassinatos cometidos pelas ditaduras. No mesmo minuto, o assunto foi tratado em termos visuais, misturando, na maior desorientação, o visível e o invisível, a realidade e a ficção, o luto real e a invencibilidade dos símbolos. O inimigo tinha organizado um espectáculo aterrador. Num certo sentido, ao massacrar tantos homens, ao abater estas torres, o primeiro espectáculo histórico da morte da imagem na imagem da morte. O imprevisível juntou-se ao infigurável e foi preciso enterrar os

[7]cadáveres com toda a rapidez e manter o discurso do triunfo e da ressurreição. O presidente dos Estados Unidos anunciou um jejum das imagens: nada de mortes no ecrã, depuração dos programas televisivos e cinematográficos, invisibilidade dos combates. O visível entrava em crise. A astúcia maquiavélica do agressor provinha do facto de este pertencer a uma cultura anicónica, que tinha destruído alguns meses antes os ídolos em Bâmyân, e que oferecia à idolatria do inimigo ocidental um espectáculo: o da sua vulnerabilidade, por via dos seus símbolos, e o de um adversário invisível que difunde, por sua vez, a sua própria imagem como a de um ícone redentor, à imagem do Salvador cristão. O terror engendrado por um sofisma político revelava a extraordinária perversidade do dispositivo de agressão. O criminoso iconoclasta dava claras provas do seu perfeito conhecimento e da sua total conformidade com o mundo que destruía. Moldando-se à figura do inimigo, ele obrigou-o a desaparecer ou a recompor a sua imagem numa nova distribuição de poderes. A crise aí está, dela se fez uma guerra. O cérebro do massacre continuou, ilocalizável, a sua vida subterrânea, e os agredidos procuram um novo léxico visual para exhibir a vingança.

E então que ouvimos vozes, sugerindo que um tal crime foi prefigurado, senão mesmo inspirado, pelos ecrãs hollywoodianos dos filmes



[8]de catástrofes. Eis a imagem no banco dos réus, acusada de originar o crime. Os *managers* da comunicação decidiram censurar a violência dos filmes e modificar os seus programas. Este foi o único domínio onde, infelizmente, sem razão, a América se sentiu confusamente responsável pelos ataques que sofreu. Se a análise das causas de um tal drama chegar um dia à maturidade, não será certamente por causa de imagens que devemos estabelecer responsabilidades! Se nos limitarmos a esta explicação, aceitaremos ficar prisioneiros do sofisma mortífero que é o do próprio terrorismo: o islão contra a cristandade, o Oriente contra o Ocidente, o choque de culturas incompatíveis... O reino da imagem implicará sempre a morte do outro.

O meu objectivo não é o de fazer um trabalho explicativo, mas apenas o de compreender o que é uma imagem, as relações que ela mantém com a violência e as possibilidades que actualmente lhe restam de oferecer liberdade a uma comunidade não criminosa. E, pois, unicamente da imagem que se tratará, a fim de compreender que nela se joga, sem dúvida, o lugar que atribuímos ao outro. Mas para isso é necessário entendermo-nos sobre o que é uma imagem. Esta breve reflexão far-se-á em três etapas: a da encarnação, a da incorporação e a da personificação. Estas etapas correspondem à análise da imagem na sua relação

[9]com o visível, à análise do visível na sua aparição específica no ecrã, à análise da aparição dos corpos no ecrã na sua relação com o lugar criado para o espectador. Este trajecto está longe de esgotar a questão da violência e vou tentar abordar a violência do visível, não em termos de conteúdo, mas em termos de dispositivo. Como partilhar um espaço através de uma relação comum com o invisível?

Página 10 em branco



## I — A violenta história das imagens

Quem recusaria hoje ver na imagem o instrumento de um poder sobre os corpos e os espíritos? Este poder, concebido durante vinte séculos de cristianismo como libertador e redentor, é actualmente suspeito de ser o instrumento de estratégias alienantes e dominadoras. Consideramos então que a imagem “leva-ao-crime”, na medida em que qualquer homicídio parece ter encontrado o seu modelo nas ficções difundidas nos ecrãs. Os culpados dão-na como responsável. Mas quem são os culpados? Aqueles que matam ou aqueles que produzem e difundem as imagens? Ora, culpabilidade e responsabilidade são termos que só são atribuíveis a pessoas, nunca a coisas. *I* as imagens são coisas. Abandonemos esta estranha retórica. Se queremos atribuir às imagens um estatuto singular entre as coisas, dizendo que elas são, ao mesmo tempo e enigmaticamente, coisas e não coisas, então que assim seja, mas serão elas, por isso, pessoas? Coisas e não coisas oscilam antes numa irrealidade singular que dificilmente pode aumentar a sua responsabilidade.

[12]No entanto, é sem duvida assim que é preciso encarar a imagem na sua realidade sensível e nas suas operações ficcionais; é necessário admitir que elas se encontram a meio caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundo, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e as nossas liberdades. Pensar a imagem segundo esta perspectiva permite interrogar o paradoxo da sua insignificância e dos seus poderes. Para apreender esta estranha situação que faz de tão pouco, isto é, a imagem, uma questão de primeira grandeza, a liberdade, é necessário percorrer um pouco a sua história na palavra e nos gestos dos homens que a produzem. Pois a imagem não existe senão no fio dos gestos e das palavras, tanto daqueles que a qualificam e a constroem, como daqueles que a desqualificam e a destroem. O desejo de mostrar induz uma necessidade de fazer e não o desejo inevitável de fazer fazer. Não pensava Aristóteles que, pelo contrário, o espectáculo da violência suspendia toda a passagem ao acto? Terão as coisas mudado?

Há mais de dez séculos, os pensadores cristãos da imagem foram os primeiros na história ocidental a fazer da imagem uma problemática filosófica e política. Ora proibida, ora celebrada, de cada vez com igual violência, a imagem foi, assim, desde o início, uma questão passional.

[13]Esta ambivalência do visível está longe de ser nova, pois trata-se do estado de coisas na aparição material de uma imaterialidade. Tal foi o sentido da encarnação que deu carne e corpo a uma imagem, atribuindo-lhe, ao mesmo tempo, o poder de conduzir à invisibilidade do seu modelo divino. Com a encarnação, uma nova definição de imagem entrou na cultura greco-latina, *r* tendo-se tomado a matriz icónica de todas as visibilidades partilhadas. Construiu-se um mundo comum que definia a sua cultura como uma gestão articulada e simultânea do invisível e do visível. A imagem tornou-se paixão. Designar a vida da imagem do Pai, isto é, a de Cristo, pela palavra Paixão está em perfeita adequação com o esquema icónico. A Paixão de Cristo, ou seja, a Paixão da imagem, joga-se na imagem da Paixão, lí uma travessia nas trevas até ao triunfo final.

A história da encarnação é a lenda da própria imagem. Mas hoje junta-se-lhe uma estranha inquietação: a força da imagem estaria em levar-nos a imitar, e o conteúdo narrativo da imagem podia assim exercer directamente uma violência, na medida em que faz fazer. Acusada de fazer ver, doravante é acusada de fazer fazer. Se aquilo que parece ser um problema novo oculta as origens duas vezes milenárias da questão, tal deve-se, essencialmente, a duas razões. A primeira remete para uma simples constatação: os actos

[14]de violência gratuita, diz-se, não cessam de se multiplicar na nossa sociedade dominada, ao mesmo tempo, por um crescimento do espectáculo das visibilidades. Se esta primeira constatação é aceitável, a ligação entre a causa e o efeito é, na verdade, contestável e não assenta sobre nenhum dado real, como o demonstraram já inquéritos e estatísticas. Isto para não referir o facto capital ao qual voltarei, a saber, que a inflação das “visibilidades” não significa de modo algum inflação de imagens.

A segunda causa do medo actual, a verdadeira razão talvez, advém do facto de a produção visual se ter tornado num mercado, em toda a sua dimensão. As paradas financeiras são tão poderosas, as figurações da violência vendem tão bem e são fonte de tão grandes receitas, que o debate se desloca a ponto de não ser mais do que a tensão contraditória entre os interesses económicos e a inquietação ética. De tal maneira que, em vez de nos interessarmos pela imagem e pela natureza da sua violência, fazemos como se, tomando a relação de causa-efeito entre imagem e violência como algo evidente ou adquirido, a questão encontrasse, num mesmo movimento, a sua solução moral e financeira pela via jurídica. A liberdade da imagem, a sua inocência relativa, a sua irrealidade fecunda desaparecem sob os jogos financeiros que doravante acompanham o seu

[15]uso e a sua difusão. Como podemos interrogar-nos sobre a violência da imagem e a imagem da violência antes de qualquer reflexão sobre o que é uma imagem? Os actuais debates sobre os debates sobre os decretos de regulação e controlo das fotografias, articulados com um pretensão direito à imagem, são a sua caricatura flagrante, decidindo-se jugular a imagem sem antes se saber de que se trata: de que imagem se trata e se a imagem tem alguma coisa a ver com uma propriedade e um direito! A expressão “direito à imagem” provém da confusão mais absoluta e apenas encobre, sob o pretexto da protecção dos inocentes e das vítimas, a instalação de um novo mercado: uma imagem não se «tira», ela paga-se ao seu proprietário!

As imagens apresentam-se como objectos que podemos examinar. Estes objectos são susceptíveis de provocar um discurso e de serem sustentados por um saber. Mesmo se o seu estatuto do objecto é fundamentalmente problemático, as imagens surgem como uma realidade sensível, • oferecida simultaneamente ao olhar e ao conhecimento. Mas a violência, essa, não é um objecto. O dicionário define-a como a manifestação abusiva de uma força. A violência designa um excesso ainda que o discurso sobre esta situação «constitua mais como um juízo do que como um saber e pressuponha um estado de direito

[16]organizado por leis que permitam avaliar a norma e a sua transgressão. Este juízo pronuncia-se! sobre um dispêndio de energia e denuncia o excesso. A violência é portanto força em demasia ou mal empregue e reconhece-se esse excesso através dos seus efeitos negativos, quando estes lesam dois princípios que fundam a comunidade: a vida e a liberdade de cada um. A violência implica, portanto, a existência de sujeitos.

E porque a imagem é tratada como um su- jeito que ela é suspeita de poder abusar da sua potência. Começam aqui os deslizes e os mal- -entendidos. Com efeito, cada um de nós tem I com a violência, enquanto força, uma convivência uma relação, uma familiaridade que não são alheias a definição da própria vida. Uma paz sem força assemelha-se à morte, e a força da vida constrói-se a partir das reservas da violência. Quem diz reserva, diz recursos e extracções. Dito de outro modo, é na capacidade de ser violento que é preciso buscar a força para não o ser. A violência seria então potência antes de ser ou não um acto. E claro que todo o ser vivo só sobrevive graças ao efeito de uma economia complexa e muitas vezes contraditória entre as forças que o habitam — forças que, ao mesmo tempo o ameaçam e mantêm. A força dos movimentos' que nos animam deriva de uma experiência vivida antes mesmo de ser submetida a julgamento.

[17]No espaço de uma coabitação, a violência é, à partida, negociada. Será necessário suprimir a violência, será isso mesmo possível, ou será preciso, antes, considerar as condições da sua informação no seio da comunidade? Quando a violência surge brutalmente, sem mediação, ela não é o índice da força mas da fraqueza. Esta violência é destrutiva, produz uma dupla exclusão, a do violento e a da vítima, aplicando-se tanto ao suicídio quanto ao assassinio; existe nina outra violência, articulada com a primeira, a violência fusional onde o sujeito se pode abismar e desaparecer na voracidade unificadora do Todo. Em ambos os casos, o aniquilamento e a morte vão ao seu encontro.

A questão é, então, a de saber em que é que as produções visuais induziriam uma paixão homicida ou um aniquilamento fusional. Estará o visível ao serviço de uma irrupção massiva da violência dos desejos ou será ele susceptível de tratamento simbólico? Dito de outra forma, é a imagem uma força não mediatizável pela palavra ou, pelo contrário, é nela que se joga primordialmente a coabitação dos desejos? O visível afecta-nos na medida em que se relaciona com a potência do desejo e nos impele a encontrar *i* simultaneamente os meios para amar ou odiar. Toda a visibilidade leva os espíritos e os corpos a manter com tais violências uma relação

[18]construtiva ou destrutiva. Era precisamente nisto que pensava Aristóteles quando inscrevia o espectáculo trágico num programa de tratamento simbólico da violência passional. O desejo de matar e o medo de morrer podem arruinar todo o projecto de construção de um espaço social onde nunca poderão coabitar os mortos e os assassinos em potência que somos. Fazer ver e fazer ouvir as palavras parecia ser, para Aristóteles, o único meio de tornar a vida em comum possível a pessoas enredadas nos seus desejos e nos seus temores. Mas ele privilegiava o texto e a narrativa, duvidando em contrapartida dos poderes simbólicos do espectáculo. Hesitava quando estava em questão o visível. Hoje, não podemos duvidar do domínio do visível sobre as paixões e do que isso implica para a comunidade, isto é, politicamente. Incumbe-nos saber onde e como a violência das nossas imagens irá gerar a força de que necessitamos para vivermos em comum. Assim, um mesmo assunto pode ser figurado seja sob uma forma que ameaça a liberdade, seja sob uma forma que constitui. A imagem da virtude ou a da beleza podem gerar violência. Foi o caso dos filmes nazis que exaltavam a perfeição ariana e se alimentavam da fusão de todos no ódio do outro. Visibilidades sem palavra, alimentadas por um discurso ensurdecedor.

[19]Quando se diz de uma imagem que ela é violenta, está-se a sugerir que esta pode agir directamente sobre um sujeito, à margem de toda a mediação da linguagem. Tal significa que se vai abandonar o campo das produções simbólicas para abordar o campo menos palpável da influência quase hipnótica da perda do real, da alucinação colectiva ou do delírio privado. Isto significa que se irá privilegiar os movimentos comunicados pela imagem e não pelo seu conteúdo figurativo. A questão que se coloca então é a de distinguir, de entre as produções visíveis, as que se dirigem às pulsões destrutivas e fusionais e as que estão encarregues de libertar o espectador de uma tal pressão mortífera, tanto para si quanto para a comunidade.

Se fizermos economia de um tal questionamento, continuaremos a tornar a imagem responsável, não pelo que ela faz, mas por aquilo que levaria a fazer. Dito de outro modo, diante do tribunal da razão e da moral, ela encontrar-se-ia inocente de crimes que não cometeu, salvo se considerarmos que aqueles que os cometem perderam a faculdade de julgar e agir livremente por causa dela. Trata-se então do juízo e da sua liberdade. Esta é uma questão capital na reflexão sobre a censura das imagens.

Supondo que a imagem induz passividade, como pode ela levar a cometer um acto? Se, pelo

[20]contrário, coloco a hipótese de que não a recebo passivamente, a imagem deixa de estar na origem dos meus actos, mas sim eu mesma, enquanto sujeito livre da minha acção. Logo, se existe crime, ele não é cometido pela imagem mas pela — mão que o perpetrrou. Não podemos sair desta contradição e deste embaraço senão estudando metodicamente a imagem, a sua força e os seus excessos, e colocando a nós próprios um certo número de questões a seu respeito. Só este trabalho permitirá tirar conclusões acerca da natureza da ligação entre o que vemos e o que fazemos. É de certa maneira uma interrogação sobre o carácter performativo da imagem, com a pequena diferença, mas que é importante, de que não nos interrogamos acerca do que a imagem faz, mas do que ela faz fazer.

Pode a imagem matar, pode uma imagem levar a matar? E possível atribuir-lhe uma realidade tal que possamos dizê-la culpada ou responsável pelos crimes e delitos que, enquanto objecto, ela não pode ter cometido? De que acto é uma imagem capaz? Objecto sem corpo, sem mão, sem vontade, pode ela agir como a magia de uma influência? Ouvir histórias de lobos ajudou-nos a dar forma aos medos e aos fantasmas indizíveis que povoam os nossos pesadelos, ou seja, a superá-los. Terão as alegorias edificantes

[21]da virtude e do patriotismo produzido um mundo virtuoso e patriota, terá a desconstrução do rosto de Dora Maar, por Picasso, suscitado o retalhamento carniceiro de um ser amado? Não? Então por que desfrutam certas imagens do privilégio singular de serem mais irresistíveis do que outras? Estes ícones do medo e do prazer de ver nada fazem que suscitem a sua imitação. O problema diz respeito, portanto, à natureza intrínseca da imagem e não ao seu conteúdo narrativo ou referencial. A história da violência é completamente dissociável das imagens, desde que se dissocie também nelas o destino do juízo crítico (da palavra, ou seja, aquilo que tem a ver com o lugar dos nossos corpos e do nosso pensamento no encontro com esses objectos. Só a palavra tem efeito sobre a economia dos nossos desejos e isto, especificamente, no mundo visual, onde temos demasiada tendência a acreditar que o sujeito falante emudece. Mas será isto verdadeiramente uma tendência? Não será antes uma estratégia de sujeição? O silêncio aparente das imagens não quer emudecer-nos. De uma maneira geral, uma imagem não quer fazer-nos calar, assim como a visão de uma cadeira não nos impõe que nos sentemos. O visível, por si só, não dá ordens. Então quem as dá? De que forma o genuflexório exige que nos ajoelhemos?

[22]Qual é então a força de uma imagem? O que nos ensinam aqueles que crêem na sua violência? Recordemo-nos, antes de mais, dos usos ditos mágicos das imagens. O termo magia é um saco sem fundo, ao qual o antropólogo do início do século recorria no momento em que se via confrontado com um regime de causalidade diferente do nosso. É pelo mesmo abuso de linguagem que falamos de fetiches para designar as fabricações substitutivas dotadas de uma eficácia singular. Trata-se de todos aqueles dispositivos imaginários que permitem, em certas culturas, agir sobre o real por intermédio de objectos eficazes numa operação simbólica de transferência. É através da imagem, fac-similada ou objecto substitutivo, que uma relação de poder se estabelece. Mesmo que estas imagens possuam um poder, existe uma resposta a esse poder, pois é sempre possível produzir contra-poderes, contra-imagens que desviam ou invalidam os poderes da primeira.

Pegarei no exemplo dos rolos mágicos etíopes, utilizados por uma população cristã sincreticamente fiel às crenças animistas. Graças a ritos sacrificiais e figurativos, estes rolos deveriam curar os doentes. A doença era concebida como uma possessão por espíritos demoníacos; o cilindro terapêutico feito da pele de um animal sacrificado era recoberto de inscrições e figuras que eram alternadamente orações, invocações

[23]fórmulas numa língua secreta, e de figurações de santos, anjos, arcanjos e demônios, capturados num certo número de grafos simbólicos, que aprisionariam o mal e libertariam o possuído. O tema icónico central é a figura do olho ou, mais precisamente, do olhar. O princípio operatório é o seguinte: o doente apresenta ao demônio que o habita a própria imagem do demônio e, perante o espectáculo insustentável desta imagem, que não é senão a sua, o espírito maligno fica horrorizado e desaparece, libertando o doente do seu mal. É então a encarnação icónica do seu mal que liberta o corpo do doente. A ideia de uma imagem que mata é comum a numerosas tradições populares ou míticas onde se misturam a simulação, o simulacro e o malefício. A imagem insustentável do mal é um tema recorrente em toda a Antiguidade, desde o olhar de Medusa ao espelho empregue por Teseu para a vencer, passando pela fusão mortal de Narciso com a sua imagem. A história de Narciso fala-nos da violência de um reflexo que mata. Estes mitos e estas lendas contam uma mesma coisa: a imagem olha-nos I e pode engolir-nos. Todos estes dispositivos de crença e fabricação fundam-se na identificação. Tomarmo-nos unos com aquilo que vemos é mortal e o que redime é invariavelmente a produção de uma distância libertadora. Viver, curar, é afastarmo-nos de toda a fusão e levar o mal a cair na

[24] sua própria armadilha, a da identificação. A violência da imagem desencadeia-se quando esta permite a identificação do inligurável no visível. O que equivale a dizer que a imagem só se sustenta na dissemelhança, na distância entre o visível e o sujeito do olhar. Mas será esta distância visível? Se o fosse, deixaria de ser distância. Existe então no acto de ver um “gesto” invisível que constitui a distância do ver. Talvez seja instituído pela voz.

Para compreender qual é o poder da imagem não basta dizer que ela é sempre imagem de qualquer coisa, mas também compreender que aquilo que faz dela uma imagem lhe é substancialmente estranho. Toda a imagem é imagem de um outro, mesmo no auto-retrato. Este diferencial é o da simbolização, abrindo um abismo intransponível relativamente à incorporação de uma presença substancial e fatal. O paganismo grego cruza-se aqui com o monoteísmo, tanto o bíblico quanto o muçulmano. Todos partem da convicção de que um certo face-a-face mata e que, para que a figuração seja possível, é necessário fazer um sacrifício, fazer o luto de uma presença identificatória. Se o doente etíope se cura é porque a imagem inverteu o processo identificatório,- transformando-o em operação de libertação. Foi isto que ocorreu no sacrifício crístico, pois aquele que é a imagem visível do Pai infigurável abriu

[25] caminho a todas as imagens, segundo um modo redentor, ao tornar-se aquilo que menos se lhe assemelha: um morto. Mas o que constitui o elo entre visível e invisível é uma homonímia. O nome dado pela voz àquilo que é visto designa, ao mesmo tempo, o que se deixa ver e o que se propõe invisivelmente ao olhar.

É a gestão das paixões e da voz no seio do visível, necessária à construção de uma comunidade, que o pensamento cristão reconheceu, há já dez séculos atrás, como a verdadeira interrogação. Foi este quem primeiramente instaurou uma legitimidade da imagem, não só por a libertar do seu poder mortífero e confusional, mas por lhe conferir um poder salvador e mesmo redentor. Não só a imagem é visível e o face-a-face não mata, como a imagem opera uma purificação das trevas. Não é mais a palavra trágica dos Gregos, mas sim a imagem que apazigua a violência de todas as nossas paixões. Só a imagem pode encarnar; é esta a principal contribuição do pensamento cristão. A imagem não é um signo entre outros; ela tem um poder específico, o de fazer ver, de pôr em cena formas, espaços e corpos que oferece ao olhar. Já que a encarnação crística não é mais do que o tornar-se visível do rosto de Deus, a encarnação é apenas o fazer-se imagem do infigurável. Encarnar é isso mesmo, é tornar-se uma imagem e, muito precisamente,

[26]uma imagem da paixão. Mas é este poder de apaziguamento próprio de todas as imagens, independentemente da sua forma e do seu conteúdo? Certamente que não, o que me merece uma reflexão. A única imagem que possui a força de transformar a violência em liberdade crítica é a imagem que encarna. Encarnar não é imitar, nem reproduzir, nem simular. O messias cristão não é o clone de Deus. Não se trata também de produzir uma nova realidade para oferecer a olhos idólatras. A imagem é fundamentalmente irreal, é nisso que reside a sua força, na sua rebelião contra toda a substancialização do seu conteúdo. Encarnar é dar carne e não dar corpo. E operar na ausência das coisas. A imagem dá carne, isto é, *carnação* e visibilidade, a uma ausência, mediante uma diferença intransponível relativamente àquilo que é designado. Dar corpo, pelo contrário, é incorporar, é propor a substância consumível de qualquer coisa de real e de verdadeiro aos convivas que se fundem e desaparecem no corpo com o que se identificam. Comungar na imagem, e através dela, é falhar a encarnação de uma visibilidade sem substância e sem verdade. Na incorporação somos apenas um, na imagem encarnada constituem-se três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação. A imagem pertence a uma estranha lógica do terceiro incluído.

[27] O ensinamento da instituição eclesiástica é precioso neste domínio, visto ter praticado as duas coisas. Por um lado, as operações encamantes que restituíam vida e liberdade às imagens, e, por outro lado, enquanto instância de poder, as operações incorporantes que se apoderavam, com violência, dos corpos e dos espíritos que pretendiam submeter. A liturgia do dispositivo fusional é constituída pela eucaristia. Neste ritual, o que é proposto, não apenas ao olhar mas à manducação, é a substância real de Deus e não a sua imagem. Aquele que nela participa toma-se, por sua vez, membro do corpo da instituição. O que é ingerido não é a imagem de Deus, mas Deus em pessoa. A comunhão é união. Bem distinta é a situação da imagem que não dá, estritamente, nada de real a consumir, mas que, por encarnar, organiza a figura visível e inconsistente de uma realidade invisível. Numa imagem de Deus, Deus não está presente e a relação com as imagens não é uma relação mágica ou sacramental. É, pelo contrário, uma relação sem mistério, que retira o seu valor da liberdade do sujeito que olha, que é livre de ver ou não a ausência das coisas que lhe são dadas a contemplar. E bem verdade quando se diz que podemos ter olhos e não ver. Existe, então, um apelo à construção do olhar a partir do visível, de tal forma que o espectador é responsável pelo modo como acedeu ao

[28]invisível no visível. A doutrina que o cristianismo edificou em torno do ícone é esta, sendo que a prática das imagens sagradas na maior parte das vezes se reuniu ao arsenal comunitário da propaganda e da publicidade. Estas imagens estão em correspondência com os critérios condenados noutros contextos da idolatria substancialista.

A dupla interpretação da última Ceia produz, enquanto ritual de incorporação, o corpo institucional, ao passo que, enquanto memorial de encarnação, a imagem distribui substitutos simbólicos que estão numa distância intransponível relativamente ao visível. O pão e o vinho em nada se assemelham à divindade. A palavra é performativa, é ela que instaura um duplo regime para a comunidade, o da iconicidade de uma ausência e o da comunhão na presença. No caso icónico, a pessoa do filho encarna na imagem independentemente da sua substância, logo da sua pessoa real. O seu corpo foi sacrificado para inaugurar o reino da imagem imortal. A pessoa, neste caso, não pode ser objecto de uma personificação, mas o sujeito de uma encarnação que se funda no sacrifício do corpo, no seu desaparecimento. Inversamente, a situação do corpo na eucaristia permite à incorporação institucional reclamar a personificação de Cristo no corpo da Igreja. A eucaristia impõe ao sujeito uma identificação que o cinde de toda a alteridade

[29] o absorve na substância de um corpo imaginário, de que ele é, ao mesmo tempo, o todo e a parte. É esta a base de todos os tratamentos da imagem no modo fusional. No caso do ícone, as formas materiais da sua manifestação não estão destinadas à transubstanciação, mas sim à transfiguração do olhar. No caso da comunhão, o visível produz um contrato de pertença que gera inclusão e exclusão. Podemos produzir a comunidade sem fundar? Viver em comum não é viver como um.

Doravante, o visível e o invisível estarão em crise nesta tensão. Esta crise não cessa de dilacerar a própria Igreja, de tal modo que as contestações ao poder eclesiástico foram sempre acompanhadas de debates violentos, quer sobre a imagem, quer sobre a eucaristia. A Reforma, ao contestar a autoridade pontifical, não podia deixar de denunciar a traição da encarnação na idolatria das visibilidades culturais que fundavam a incorporação institucional. Constatando que o reino das imagens se tinha colocado inteiramente ao serviço da Igreja visível, os reformadores pretendiam restabelecer o regime do invisível e a autoridade do Livro e da Palavra. Ao mesmo tempo, os artistas desenvolviam um mundo icónico fiel à livre inconsistência das imagens e rebelde a qualquer incorporação institucional. A arte rompia com a Igreja para permanecer fiel

[30]à encarnação imaginária do invisível. A imagem não cedeu nem aos idólatras, nem aos iconoclastas. Ela traça, irreduzível, o seu próprio caminho longe dos policiamentos que a controlam ou que a condenam.

A manifestação da verdade implica a encarnação da palavra na carne das imagens. A imagem torna-se uma construção humana e aquilo que funda o valor desta construção não se encontra fora do visível, sendo-lhe, antes, imanente. O invisível, na imagem, é da ordem da palavra. A imagem não produz nenhuma evidência, nenhuma verdade, e só pode mostrar o que é produzido pelo olhar que lhe dirigimos. A imagem alcança a sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem ela nada revela. Se mostra deliberadamente qualquer coisa, ela comunica, deixa de manifestar a sua natureza de imagem, isto é, a expectativa de um olhar. É por isso que, no lugar de invisível, talvez devéssemos falar de “não visto”, daquilo que aguarda um sentido proveniente do debate da comunidade. Tal decisão sobre o sentido supõe que a imagem é, já de si, fundamentalmente indecisa e indecifrável. Os Padres foram os primeiros a consciencializar-se de que a fé se alicerça no olhar. A encarnação da imagem é, para Paulo, uma visibilidade enigmática; ela põe em cena a similitude de um reflexo

[31]num espelho vazio, pois a substância divina não é visível. Não existe visão substancial, não existe visão do sentido apenas pelos olhos. Em vez de um face-a-face, uma obliquidade definitiva que acolhe a falha do olhar, que nunca verá o que mais deseja ver: Deus. E por isso mesmo que os homens continuam a desejar e, portanto, a produzir imagens. E desta forma que se coloca a questão do poder da imagem. Ela pode, no fim de contas, continuar a encarnar o desejo sem nunca o satisfazer, como pode perfeitamente pretender saturar o olho e negar toda a liberdade. (Distingo, -t assim, imagem e imagética (*imagerie*) ou simples visibilidade. Por imagem no singular, imagem singular, podemos entender aquilo que se inscreve na visibilidade sem ser visível. A força da imagem provém do desejo de ver, a do visível da sua capacidade de ocultar, de construir a distância entre o que é dado a ver e o objecto do desejo. Sem desejo de ver não há imagem, mesmo se ó objecto deste desejo não é senão o próprio olhar. Lembro as palavras de Lacan: “Na nossa relação com as coisas, tal como é constituída pela via da visão e ordenada na figura da representação, algo desliza, passa e se transmite de etapa em etapa, para aí ser sempre, em algum grau, iludido. É a isto que se chama olhar.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI: Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, chap. IX, Seuil, 1973.

[32]É surpreendente ver como a psicanálise reencontrou a prodigiosa intuição patrística de Gregório de Nisa, um dos mais brilhantes Capadócijs. Ele diz o seguinte: quando Moisés manifestou a Deus o seu desejo de o ver, 1 )cus aceitou satisfazê-lo, mas em trompe l'oeil, de modo a que o desejo de Moisés se mantivesse sempre vivo, porque Deus precisa de ser desejado. E esse desejo jamais é saciado. Cito Gregório de Nisa: “A procura audaciosa da alma que sobe a montanha do desejo é a de jamais usufruir pelos espelhos e pelos reflexos, mas face-a-face. (...) A voz de Deus concede aquilo que é pedido, recusando-o ao mesmo tempo, oferecendo em poucas palavras um abismo de pensamento. Com efeito, Deus nunca se mostraria ao seu servo enquanto tal, pois esta visão esgotaria o desejo daquele que vê. É nisto que consiste a verdadeira visão de Deus: que aquele que ergue os olhos para ele jamais deixe de o desejar.” ’

E a armadilha do olhar. Se insisto nesta dimensão da invisibilidade da imagem no singular é para melhor a articular com o desejo, com esse desejo de ver que, em Ioda a imagem, deve sempre deixar o desejo incumprido. A invisibilidade não designa nenhum além, fors do alcance, uma transcendência, uma ideia platônica.

<sup>2</sup> *VIE DE MOISE*, II, trad. J. Daniélou, Sources Chrétiennes, n.º 1 bis, p. 257 e 267.

[33]A invisibilidade patrística, e a da nossa modernidade, é a da elisão imanente do objecto do desejo de ver. E é porque nós somos feitos à imagem da invisibilidade do objecto do desejo que a nossa própria imagem se torna, assim, objecto de uma falta infinita para um desejo infinito. Deus não é mais do que o nome do nosso desejo de ver a nossa similitude. Similitude que se furta perpetuamente à visão. Por isso, Deus revelou-se de costas a Moisés, estando este anichado na concavidade de um rochedo. A gruta da revelação deceptiva corresponde, em sentido inverso, à caverna platônica, onde a sombra das coisas incitava a que delas se afastassem. Na perspectiva cristã, a gruta é o presépio do visível, oferecido aos olhos que se abrem. O invisível habita o visível; tudo passa pelo ver, não pelos olhos, mas pela escuta da palavra, modificando a sua apreensão.

Contudo, enquanto instituição temporal que quer adquirir um poder e conservá-lo, a Igreja agiu como todos os ditadores, produzindo visibilidades programáticas, feitas para comunicar uma mensagem unívoca. Assim, a imagética (imagerie) serve as operações de incorporação, a imagem é absorvida como uma substância com a qual o incorporado se identifica, com a qual se funde, sem réplica e sem palavra. Estas imagens acompanharam as conquistas, fizeram reinar os

[34]mais terríveis silêncios, impuseram as mais dóceis submissões, reduzindo todas as objecções. Chamamos-lhe a Bíblia dos iletrados. Ela estabeleceu um império, o seu império sobre as emoções. Numa palavra, ela privou, pouco a pouco, as criaturas de todo o pensamento, de toda a liberdade que elas imaginavam [ ]ter recebido do criador pela graça de uma similitude. E aqui que reside o paradoxo crítico.

É evidente que o império visual a que estamos hoje em dia submetidos se nos apresenta de maneira violenta, numa tensão entre um pensamento da encarnação e estratégias de incorporação. Se aceitarmos as breves reflexões precedentes, é então necessário admitir que a relação entre a violência e o visível diz respeito, não às imagens da violência, nem à violência própria das imagens, mas à violência cometida contra o pensamento e a palavra, no espectáculo das visibilidades. Vista deste ângulo, a questão da censura torna-se um falso problema que nos faz correr o risco de uma recaída numa ditadura das paixões, onde decidimos que existem boas e más imagens em função do seu conteúdo. E isto, então, um convite ao iconoclasta a abster-se da imagem para escaparmos às ditaduras? Seria um decreto de abstinência que lesaria o conjunto das operações imaginárias e, conseqüentemente,

[35]seria uma outra forma de anular toda a liberdade. A lição patrística é fecunda, no sentido em que ela propõe uma construção do olhar pela palavra, a fim de dar a cada um a liberdade do seu discernimento. Será necessário concluir, inversamente, que tudo o que é visível é neutro e que é tarefa de cada um produzir ou não sentido? Não, visto ter ficado estabelecido que o regime da imagem é por natureza passional e que não poderíamos, a este título, qualificar como neutro, aquilo que nos toca e que nos deve tocar. No domínio da arte, verificamos que, ao longo dos séculos, se constituem juízos críticos que distinguem e reúnem aquilo que é costumeiro chamarmos obras-primas. Este conjunto díspar de objectos tem em comum a oferta de uma liberdade, a doação de um sentido que nunca é determinado, nunca é o mesmo, sendo sempre frágil. Existem então objectos que resistem à erosão necrosanta das apropriações idólatras. Estas produções têm tanto mais autoridade quanto nada as esgota, como se elas escapassem para sempre a toda a atribuição de sentido. Elas assumem plenamente uma espécie de atopia que confere à sua mortalidade uma aparência de eternidade. Elas funcionam como as encarnações de uma liberdade incerta e sem fim. Elas são reais, sem serem por isso identificáveis com a matéria na qual aparecem, nem com o programa que elas executam,

[36]nem às circunstâncias que as encomenda. Elas são reais e, no entanto, livres de toda a realidade. Ficções, semelhanças, figuras inconsistentes de uma questão bem real: dar ao desejo a fruição de um inapaziguamento.

Contudo, elas podem também ser, no fim de contas, facilmente propostas ao consumo passivo nos lugares cultuais e culturais onde o consumo dos seus cadáveres embalsamados as vota à gula colectiva. As imagens, como todas as obras, podem ser violentadas, privadas da sua força. As formas institucionais do academismo terão matado mais de uma obra-prima. Muitas liberdades são massacradas nos encontros falhados da escolaridade com os mais elevados objectos. Assim vão as imagens. Não saber iniciar um olhar à sua própria paixão de ver, não poder construir uma cultura do olhar, eis onde começa a verdadeira violência relativamente àqueles que entregamos, desarmados, à voracidade das visibilidades. Compete então àqueles que fazem imagens construir o lugar daquele que vê, e àqueles que lêm veras imagens seremos primeiros a conhecer as vias desta construção. A imagem exige uma gestão nova e singular da palavra entre aqueles que cruzam os seus olhares na partilha das imagens.

A questão da violência das imagens coloca- -se então de uma forma imprevista Mais ainda,

[37]ela desdobra-se: existem formas de visibilidade que mantêm os sujeitos nas trevas das identificações mortíferas, enquanto que outras imagens, que podem estar cheias de conteúdos igualmente violentos, permitem construir sentido, evitando toda a confusão? E necessário distinguir entre boas e más imagens, não a partir do seu conteúdo, visto que a imagem do mal pode curar, mas da simbolização que elas induzem? Colocar assim a questão permite compreender por que razão a imagem da virtude não toma ninguém virtuoso, assim como a do crime não faz de ninguém criminoso. Todo o produtor de imagens que deseja obter uma resposta incontável a uma estimulação do desejo utiliza imagens que mantêm o espectador numa inaptidão simbólica. Esta é a violência do visível, desde que participe nos dispositivos identificatórios e fusionais. Eis a razão por que é melhor distinguir, no coração do visual, as imagens das visibilidades, em função das estratégias que atribuem, ou não, um lugar ao espectador onde ele se possa mover. Fora do movimento, a imagem oferece-se ao consumo no modo da comunhão. A propaganda e a publicidade que se oferecem ao consumo indiferenciado são máquinas de produção de violência mesmo quando vendem a felicidade e a virtude; A violência do visível não tem outro fundamento senão a abolição, intencional ou

[38] não, do pensamento e do juízo. Eis a razão por que, face à emoção provocada pelas imagens, isto é, face ao movimento que elas provocam, é imperativo analisar o regime passional que elas instauram e o lugar que elas criam para aqueles a quem se dirigem. A crítica da imagem funda-se numa gestão política das paixões pela comunidade. Ela nunca deveria ser um tribunal de depuração moral dos conteúdos que colocaria fim ao exercício de liberdade do olhar.

A nova situação das visibilidades deriva do facto de, depois da invenção do cinema e da televisão, um fluxo considerável e sempre crescente de visibilidades servir simultaneamente o mundo da arte e o do consumo. O dispositivo dos ecrãs gerou uma redistribuição dos poderes do visível e do invisível, um novo dado na gestão da encarnação e da incorporação no ecrã. Antes de abordar especificamente o destino da palavra em certos filmes que usarei como exemplo, é necessário pensar na função singular do ecrã. Falar de ecrã parece colocar, à primeira vista, um espaço de separação, senão mesmo de ocultação do visível. Produzir um efeito de ecrã pode significar esconder. Porém, os nossos ecrãs são lugares de aparição das imagens. O ecrã é, ao mesmo tempo, um espaço real e a condição de desrealização daquilo que é produzido por um

[39]realizador. Dizemos realizador, de forma altamente enigmática, quando o teatro prefere falar de encenação. A cena no ecrã provém, por isso, de uma estranha atopia própria da realização de um espaço irreal. O ecrã não é um espaço fictício e é o lugar da ficção. Ele é o lugar das operações ficcionais. O nascimento dos ecrãs instalou no espaço social um dispositivo tão enigmático como a imagem que ele torna manifesta. Ele é duplo, na medida em que não revela os corpos reais e todas as condições materiais da rodagem. Ele é o tecido de uma elisão e, porque suporta imagens, ele é o tecido de uma aparição. O ecrã participa, portanto, em primeiro grau, da definição da própria imagem. Toda a recepção visual sobre um ecrã tem lugar numa espécie de atopia fugitiva, o tempo da visão ou da projecção. Este não-lugar existe no espaço social. E a partir dele que se organiza o espaço dos espectadores, lugar a uma boa distância, mas em escuridão relativa, tendendo estes a abolir a distância real dos corpos em relação ao ecrã, e dos corpos dos espectadores entre eles. Portanto, no espaço colectivo, tem lugar algo em que se joga, ao mesmo tempo, a comunidade do espectáculo e a solidão da visão. Ao mesmo tempo, distribuem-se os lugares onde cada um experimentará as emoções singulares que as imagens vão provocar. Algo de ritual e de político está em jogo, dado que esta conjunção

[40] não produz nenhuma visão comum. Cada um, no seu lugar, percebe os signos visíveis, sonoros e narrativos, de tal modo que, no fim do espectáculo, a questão é apenas a de saber o que foi partilhado. Uma experiência de fusão ou uma perturbação dos sentidos? Para o saber, será preciso perguntar a cada um o que viu ou bastará analisar a coisa vista para definir os seus efeitos sobre todos? Dito de outro modo, a natureza da visão depende da qualidade do olhar dos sujeitos que olham ou da qualidade do objecto que foi dado a ver? Não existe uma resposta unívoca a esta questão. Se a construção do olhar é um dever político, então quando esta construção existe, todo o espectáculo é medido pela liberdade que concede. Mas quem constrói o olhar excepto aquele que dá a ver? E preciso então reconhecer que o produtor da imagem do ecrã é responsável por esta construção. Por consequência, cada espectáculo coloca em jogo a liberdade do espectador em função do lugar que lhe é atribuído face ao ecrã pelo cineasta ou videasta. Quanto mais este lugar for construído no respeito pelas distâncias, mais os espectadores estarão aptos a responder, por seu turno, com uma liberdade crítica no funcionamento emocional do visível. É sem dúvida nestes termos que é necessário abordar a educação dos olhares. Uma criança pode ver tudo sob condição de ter a possibilidade de

[41]construir o seu lugar de espectador. Porém, este lugar leva tempo a construir. E por isso forçoso concluir que uma criança não pode ver tudo se não for apoiada pela palavra daqueles que vêm com ela e que devem eles mesmos, também, ter aprendido a ver. A imagem não é um esperanto acessível a todos e a cada um. A imagem enquanto objecto passional é sempre violenta; resta saber que força ou fraqueza retiramos dela. A violência de uma imagem dá força quando ela não despoja o espectador do seu lugar de sujeito falante. Ver com os outros, eis a questão, já que vemos sempre sós e só partilhamos o que escapa à vista. É o que se tece invisivelmente entre os corpos que vêm e as imagens vistas que constitui a trama de um sentido partilhado, de uma escolha sobre o destino das paixões que nos atravessam. Isso joga-se no ecrã mas não é visível nele. A atopia da imagem no coração das visibilidades encarrega-se de produzir o invisível, o que todos dizem ter visto e que o visível não mostrou. Uma sala de cinema é uma verdadeira sala de espera.

No fundo, estou a dizer que o assassino é sempre um homem já morto. Aristóteles dirige-se a cidadãos bem vivos. Ele pensou que o espectáculo trágico era o espaço de passagem do sofrido {pathos} à sua partilha simbólica (logos). A passagem ao acto, isto é, quando não nos remetemos mais aos actores carregados do logos

[42]cênico, é portanto uma oscilação, não no real mas na ficção. O criminoso toma-se actor numa realidade que ele crê reversível.

É por causa dos novos dispositivos técnicos, os ecrãs, que a imagem muda de natureza e de sentido, que ela não tem de modo algum o mesmo efeito que alcançava no teatro ou na pintura? E preciso acusar o utensílio ou o uso que dele é feito pelo comércio das visibilidades, pelos iconocratas da programação? Não é o utensílio usado como um instrumento de alucinação confusional, de desrealização, que priva o espectador de toda a distância, preservando a sua capacidade crítica? A questão do ecrã, eis o que determina o nosso mundo; foi o ecrã que deu lugar a um dispositivo sem precedentes na constituição do imaginário, ao produzir efeitos fusionais e con- fusionais. O ecrã cria uma nova liturgia onde se jogam as novas transsubstanciações: o verbo fez- -se corpo, a imagem perdeu a sua carne. O ecrã instaura uma nova relação entre a mimesis e a ficção. Será preciso repetir esta coisa trivial, evidente, de que o ecrã não é uma cena? É mesmo o contrário de uma cena. O realizador, como estranhamente o chamamos, não é um encenador. Toda a arte dos grandes cineastas ou grandes videastas supõe, hoje, uma consciência plena desta alteração do espaço para os corpos, da responsabilidade que daqui resulta e, portanto, daquilo

[43]que os obriga a encontrar uma escrita ficcional, isto é, o equivalente no ecrã do que foram as costas de Deus para Moisés: qualquer coisa que se esconde na visibilidade. Qual é a nova jogada do imaginário quando existe o ecrã e, neste ecrã, um fluxo que já não cuida do tratamento da distância? A boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política. A violência reside na violação sistemática da distância. Esta violação resulta das estratégias espectaculares que misturam voluntariamente, ou não, a distinção dos espaços e dos corpos para produzir um contínuo confuso onde se perde toda a probabilidade de alteridade. A violência do ecrã começa quando ele não produz já o efeito de ecrã, quando deixa de ser constituído como plano de inscrição de uma visibilidade à espera de sentido. Aquilo que se cola aos olhos não é visto, aquilo que se cola às orelhas não é ouvido; é apenas na distância que se mede a oportunidade oferecida aos olhos e às orelhas de ver e ouvir qualquer coisa.

Num livro de 1970, de Koenig e Dixon, intitulado *Atenção*, as crianças estão a olhar<sup>2</sup>, conta-se a seguinte história: cinco crianças, na ausência dos seus pais, matam um dia a sua baby-sitter cujo incessante ir-e-vir se interpunha frequentemente entre eles e o ecrã de televisão.

---

<sup>2</sup> Laird Koenig e Peter L. Dixon, *The Children Are Watching*, Nova Iorque, Ballantine Books, 1970. (N. da T.)

[44] Livres dela, mas ainda a braços com o seu amante mexicano, têm também de acabar com ele, precipitando-o de uma falésia no seu carro. Vou passar por cima dos pormenores. A história descreve o desenrolar de um assassinato perpretado serenamente por miúdos. Supondo que a hipótese sobre a qual assenta o romance tem alguma validade, a história parece indicar esta perda da realidade na indistinção dos espaços, dos corpos e do espectáculo. No caso dos pequenos monstros do romance, não existe o mínimo acesso a uma distância. O ecrã não produz efeito de ecrã, é a baby-sitter que se interpõe como ecrã ao próprio ecrã. É o real que é preciso matar e, no mesmo movimento, não se consegue matá-lo realmente. Estes ecrãs, que perderam o seu efeito de ecrã, suscitam uma espécie de vertigem especular onde o sujeito que olha perde, precisamente, a sua qualidade de espectador, numa indeterminação que o absorve. Esta confusão não pára de aumentar no comércio dos objectos destinados a perpetuar a relação desrealizante das coisas. Hoje, as crianças são convidadas a apertar a mão de um Mickey gigante e a coabitar no seu quarto com todos os simulacros mercantis que invadem o espaço doméstico, escolar e lúdico. Um mundo de fantasmas de peluche e de plástico prolonga o dos ecrãs, toma lugar entre as coisas na crescente indistinção entre a presença das coisas e dos

[45]corpos. O visível tece uma tela compacta onde o vazio e a distância são absorvidos pelo mercado das coisas, criadas para colmatar todas as faltas.

A baby-sitter, encantada com a tranquilidade das crianças em frente do ecrã, faria melhor se fosse uma baby-talker, em vez de uma baby-sitter, sentada sobre essa tranquilidade.

O que é violento é a manipulação dos corpos reduzidos ao silenciar do pensamento, fora de qualquer alteridade. Nunca os homens são tão sós como quando funcionam como Um. A mistura doméstica ou pública de espectadores produz, no mesmo movimento, a comunhão e a exclusão (a excomunicação). Eis o problema maior, colocado pelo uso dos ecrãs na construção de uma comunidade que se debate com as suas paixões.

O poder quer sempre controlar o amor e o ódio e, na medida em que a emoção visual tem relações com estas paixões, o dispositivo que mostra, a forma escolhida para mostrar, o lugar atribuído à voz, o risco apanhado num enquadramento, numa montagem, são, por isso, gestos políticos onde se compromete o destino do espectador relativamente à sua liberdade. A censura, através dos seus decretos, nunca se poderá fazer substituir à educação do olhar e à exigência ética das produções. Mas, diremos, quando a pornografia existe, é necessário tomar uma posição. A questão será, talvez, a de que sendo a pornografia

[46]um mercado lucrativo, quem está disposto a renunciar a ele? O crime e o sexo são experiências reais que, durante muito tempo, deram lugar a obras de arte que não transformámos em mercadorias. O dinheiro tornou-se na forma moderna da transubstanciação comunitária.

Face a esta situação, as instituições só podem defender a censura, a qual substitui a força da palavra trocada pela violência de um discurso autoritário que decide o que é bom ou mau para o corpo da comunidade. Isto assemelha-se às regras de higiene distribuídas em tempos de epidemia incontrolável. Protegemo-nos de um mal que não atacamos. Esta política de saúde por isolamento só pode levar a uma ausência generalizada das defesas imunitárias. Cada qual tomado singularmente na sua liberdade é pensado como a vítima inevitável de todos os males, como se o discurso comunitário fosse mais importante do que o pensamento e a palavra de cada um. A censura estabelece a fraqueza de cada um e a força do todo.

Podemos comparar as reacções católicas e protestantes ao lançamento do filme *A Última Tentação de Cristo*. A autoridade católica declarou: “Não vimos o filme de Martin Scorsese, *A Última Tentação de Cristo*. Ignoramos o valor artístico desta obra. Contudo, protestamos antecipadamente contra a sua difusão. Porquê?”

[47]Porque querer trazer ao ecrã, com o poder realista da imagem, o romance de Kazantzakis é já uma ofensa à liberdade espiritual de milhões de homens e mulheres discípulos de Cristo.” Recusamos ver, dispensamos julgar, defendemos o paradoxo de controlar em nome da liberdade! As autoridades protestantes declararam na mesma ocasião: “Nenhuma apreciação crítica de uma obra deve fundar-se sobre o rumor e não pode ser oportunamente expressa sem que ela tenha sido vista e compreendida.” Os pastores desejavam que existissem conversas e debates sobre um objecto que é preciso ver para dele se poder falar e do qual é preciso falar para julgar. É feita confiança à palavra dada. O visível não mata no campo de uma palavra sempre activa.

Se a violência surge no falhanço e impossibilidade de toda a mediação, que lugar ocupa a imagem em relação às mediações? Toda a ambiguidade dos actuais questionamentos sobre o tema das imagens surge de um contra-senso, de uma falsa evidência relativamente ao termo media. Porque um objecto é dito mediático, isto é, produzido por técnicas de comunicação, imaginamos ingenuamente que ele está na mediação e, ao mesmo tempo, atribuímos-lhe um valor simbólico. Fabricamos mesmo uma ciência desta mediação reduzindo-a a estratégias e a técnicas de comunicação. Isto é esquecer que a característica

[48]fundamental da imagem é a sua imediaticidade,; a sua resistência primitiva à mediação^ Ganhámos o hábito de chamar mediático a tudo o que se dirige a um público por via de um canal e deduzimos que tudo é canalizável. A imagem não o é. Ela ultrapassa largamente o canal e vai invadir pelos seus próprios artifícios os corpos e os espíritos que os nossos canalizadores crêem dominar. A imagem, pela sua presença insistente, passional e silenciosa, só se mantém pela palavra dada, pelo prazer de ver, apresentado nela. Não é o conteúdo da imagem que torna a sua violência problemática, visto que este conteúdo pode ser indiferentemente cruel, exaltado ou pacífico sem que a imagem exerça violência sobre o pensamento e provoque a sua destruição. Existem visibilidades que personificam um discurso, que é sempre o discurso do senhor. Consequentemente, o visível doutrina e incorpora o espectador na visibilidade do corpo personificante, que não é senão o corpo do discurso que o sustém. O discurso do senhor submete o olhar ao visível e fá-lo desaparecer no assentimento. Tudo o resto são visibilidades cuja forma nada personifica e que são habitadas pela palavra. A isto se chama encarnar no ecrã. Neste caso, o visível coloca o espectador num lugar onde a imagem continua por construir. O visível só se partilha em termos de imagem instruída pela voz.

## II — Encarnar, Incorporar, Personificar no Ecrã

[49]Se um espectador de um crime se toma criminoso é porque, precisamente, deixa de ser apenas um espectador. Mas só aquilo que embrutece pode também tomar alguém maldoso. Sob o regime identificatório e de fusão, mesmo o espectáculo da virtude se torna criminoso, assim como o da beleza pode dar lugar à pior fealdade. Eis onde reside a verdadeira violência — o assassinato do pensamento pelas imagens tirânicas. As imagens sagradas produziram mais do que um inquisidor e um assassino.

Mas queria agora evocar um caso exemplar: o de um filme produzido no quadro da violência criminosa do encomendante, o Reich, por um cineasta disciplinado e submisso a Hitler. Para grande tristeza do cineasta este filme desagradou a Goebbels e foi censurado. Ora, dá-se o caso de este filme, salvo por Langlois, ter chegado até nós. Ele escapou às intenções apologéticas do realizador e vale a pena analisá-lo de mais perto. Em tempos de horrível ditadura em que os corpos e os olhares eram totalmente escravizados, em

[50]que os cineastas eram os poetas da incorporação unificante, da personificação edificante, o cineasta Zielke produziu, inversamente, e contra tudo, um objecto livre e contraditório, ao serviço de uma livre encarnação da ficção. Tratava-se de um objecto inacolhível, cujas imagens cometiam uma violência contra o totalitarismo, desencadeando a violência do chefe da propaganda que não se enganou, de facto, a respeito deste filme. A força de O animal de aço provinha do facto de se dirigir a um espectador livre de construir o seu próprio lugar num espaço narrativo onde se misturavam os sonhos, as esperanças e os insucessos. A questão que me interessa é a seguinte: em que é que uma obra de arte é sempre e inevitavelmente insatisfatória para o ditador e provoca a sua violência na medida em que ela desencadeia o poder violento de uma liberdade? Por que razão, poderão objectar-me, se haverá de conferir sem mais, a esta obra, o estatuto de obra de arte? A resposta mais fácil seria reconhecer nela qualidades formais, uma força emocional que permite analisá-la com os instrumentos e as referências daqueles que fazem um trabalho crítico sobre a história das obras em geral, e sobre a dos objectos cinematográficos em particular, portanto, os historiadores e críticos de arte. Numa palavra, seria o mesmo que dizer que a beleza é insubmissa, porque indiferente

[51]às circunstâncias e independente do meio que a viu nascer. Os historiadores de arte bateram-se suficientemente neste terreno. Sem entrar neste debate, direi que uma obra de arte se caracteriza, a cada momento da história, pela forma estética escolhida, pela figura da liberdade que ela encarna. Mas de que ordem é o laço que a amarra ao mundo que a vê nascer? Tudo o que a rodeia determina a sua forma, o que permite datá-la e interpretá-la tanto nos seus meios como nas suas significações. Sendo assim, em que medida se toma em acontecimento? Este acontecimento é solidário de um mundo, mas pela sua presença ele estiliza sempre a ordem previsível ou estabelecida das suas determinações. É por isso que, no presente caso, compreender o que foi a extraordinária liberdade de Zielke, longe de ser uma homenagem prestada à autonomia da sua obra relativamente aos que a encomendaram, obriga a que analisemos todos os lugares de inscrição que determinaram o seu nascimento.

Se tivesse de, ao mesmo tempo, resumir o filme e qualificá-lo filosoficamente, diria que ele mostra a invenção do caminho-de-ferro, cujo centenário celebra como uma aventura humana, intelectual e técnica, que se encarna no ecrã com um peso idêntico de ameaças e promessas, de insucessos e de êxitos. É um pensamento da história encarnado num relato, interpretado por

[52]actores de carne, habitados pela palavra que diz as suas esperanças e os seus sonhos. Trata-se de um documentário de história das técnicas abordado, como nas obras de Gaston Bachelard, através de um imaginário onírico que fecunda a materialização do pensamento científico. A propaganda é abandonada em proveito de uma ficção. Estas simples frases bastariam para separar este objecto de todo o programa unívoco de glorificação de um regime. Marca de personificação mítica, mas uma realidade cuja montagem ficcional não apaga nenhum traço do real num projecto de idealização. Este filme é habitado pelo pensamento dos maiores epistemólogos do seu século e pelo modelo cinematográfico da União Soviética. Percebemo-lo, aliás, no seu título, *Das Stahltier*, onde o apelido de Estaline faz ressoar o aço do seu programa. Como se apresenta este? O filme é composto por uma sucessão perfeitamente articulada de temas onde discurso e imagens se relacionam sem ruptura, visto que o pensamento que o sustenta é totalmente solidário com a aventura do olho e a do pensamento. Um engenheiro sonha, pensa e calcula a concretização de uma máquina, e o seu trabalho torna-se simultaneamente realidade e pesadelo. O seu poder de homem de ciência não lhe dá nenhuma competência efectiva no domínio prático, os seus fantasmas e inépcias

[53]solidarizam-no com toda uma história secular de sonhos, de tentativas e de insucessos cujo resultado é, no entanto, positivo: o caminho-de-ferro existe e transforma a comunidade humana. Cada episódio histórico contado pelo engenheiro dos caminhos-de-ferro é escandido por imagens da vida dos ferroviários, em contextos de paisagens naturais, dormindo, jogando, tomando banho, descansando. A proximidade da natureza, a sua intimidade metafórica, permitem a Zielke fazer todo um trabalho de analogia sobre o emaranhado dos carris, dos ramais, das espigas sacudidas pelo vento, assim como sobre o modelo orgânico ao qual a máquina parece responder. Máquina zoomórfica, ela é a besta, modelo antropomórfico, ela é a amante. A ambiguidade entre a bestialidade e a humanidade mantém-se de um extremo ao outro, apenas para situar o destino das nossas invenções nas relações que se tecem entre pessoas reais. Esta articulação da natureza e da indústria é conhecida desde o final do século XIX, mas encontra a sua reactivação no coração da estética soviética, que quer associar o mundo agrícola dos camponeses à revolução industrial e ideológica. A aceleração das máquinas põe em movimento uma aceleração do mundo, mas justamente, para Zielke, a história dos homens segue o ritmo do pensamento e não das coisas, a história do comboio é uma aventura humana,

[54]uma história lenta, encarnada no ecrã por corpos que não são, em nenhum momento, encarregues de personificar uma ideia, de emprestar a sua voz às abstracções.

Feito de partes bastante heterogêneas, a unidade do filme mantém-se algures, naquilo que funda todas as escolhas que constituem a força que impede que o ditador possa aceitar o objecto. Foi esta unidade que não escapou ao olhar dos censores e que tomou o filme inaceitável. Quero dizer que a questão do tempo, da história e da criação artística são uma e a mesma questão declinada sob diferentes aspectos, mas sem solução de continuidade, e é o lugar criado para o espectador que torna este filme insusceptível de ser controlado. Se o reduzirmos àquilo que o circunda directamente de um ponto de vista político, assim como estilístico, separamo-lo da história das obras e dos poderes de todo um século. Ora, trata-se da celebração de um centenário, portanto, da interpretação de todo um século, que é solidária com uma concepção do tempo. Para compreender isso, é preciso voltar à significação histórica da referida encomenda e à manipulação da memória que ela pressupõe, ponta de lança do nazismo como de todos os totalitarismos.

Em primeiro lugar, o que está em jogo desde há um século com a construção do caminho- -de-ferro na Alemanha, e de que o nazismo se

[55]quer apropriar? Em segundo lugar, de que forma um artista, quer ele o queira quer não, instaura, apenas pela obra, uma temporalidade própria que não pode submeter-se a nenhum programa unívoco e que deixa ao espectador o seu poder crítico de juízo?

Por que foi o filme de Zielke recusado pela Reichsbahn de Berlim e depois por Goebbels? O que está em causa neste centenário, para o Reich, quando encomenda este filme? Em que sentido se tratava de propaganda?

Celebrar o centenário do caminho-de-ferro alemão em 1935 era nada menos do que a celebração da unificação alemã, que só aconteceu politicamente com Bismarck em 1870. O projecto à partida contrariava os factos, já que em 1935 a Alemanha não tem cem anos. O filme de Zielke situa-se na articulação viva e dramática que faz do caminho-de-ferro alemão uma máquina de vida, através da criação do Zollverein, e uma máquina de morte, quando sabemos qual foi a função do caminho-de-ferro na deportação. O filme é, ao mesmo tempo, anúncio de nascimento e anúncio de morte. O caminho-de-ferro tornar-se-á o caminho do inferno. *StahlTier* o título é ambíguo visto que ele diz, ao mesmo tempo, a natureza e a indústria, a civilização e a ferocidade. Não jogou o nazismo precisamente com a identificação assassina do biológico e do

[56]industrial? Comboio de vida e comboio de morte. É um mesmo objecto que distribui a vida e a morte, a união, a comunicação, a comunhão e a exclusão. O comboio une e separa com um único objectivo: levar a cabo a unificação territorial, econômica e racial da nação alemã. A terra, o solo, impõem-se pelo ferro. Para bem entender tudo isto, é preciso passar por um homem pouco conhecido actualmente, mas cuja obra é, contudo, recenseada oficialmente em Munique, no livro *Printing and the Mind of Man*, como uma das quinhentas obras que mudaram a história da humanidade. Trata-se de Friedrich List, nascido em 1789, autor do livro *Das Nationale System der Politischen Ökonomie*, de 1841, editado em Estugarda. Vale a pena resumir a história deste homem, de tal forma ela é afim ao mesmo molde que originou o filme de Zielke, que foi também ele, é preciso lembrá-lo, engenheiro dos caminhos-de-ferro e sonhador trágico como Klaassen, o engenheiro anti-herói de *Stahl*.

List, engenheiro dos caminhos-de-ferro, autodidacta, grande sonhador, como Klaassen, falhou uma carreira política. Teve apenas uma ideia em mente do princípio ao fim da vida: a unidade alemã. Tal unidade far-se-á através da unificação econômica; esta unificação passa, por sua vez, pela abolição das barreiras aduaneiras internas entre os diferentes Estados germânicos,

[57]e é o caminho-de-ferro, e apenas ele, a máquina unificadora de um povo inteiro, em marcha para a realização nacional. Só o comboio permitirá a criação de um mercado nacional que, por seu turno, constituirá o único fundamento da nação alemã, da Alemanha como Nação. Esta ideia fixa, revolucionária entre 1817 e 1820, levou List à prisão por subversão. Saído da prisão, passa por França, depois por Inglaterra, retoma à Alemanha para pagar a sua pena, e é libertado em 1824, com uma condição. A de que parta para os Estados Unidos, onde permanece sete anos. Em 1830, reencontro-lo cónsul americano em Leipzig. Ele retoma o seu combate pela unidade nacional e falha em todos os seus projectos. Em 1833, escreve um opúsculo sem sucesso, Sobre uma rede de caminho-de-ferro a construir na Saxónia. Em 1847, dispara uma bala na cabeça. Contudo, em 1835, o primeiro caminho-de-ferro alemão foi construído entre Fürth e Nuremberga, com ajuda inglesa. Será ainda preciso esperar por Bismarck para que a união econômica e política da Alemanha seja concretizada no quadro da Prússia de Guilherme II.

Recordo esta história porque Zielke não diz uma palavra, evidentemente, sobre este engenheiro sonhador no discurso muito técnico que construiu em volta dos falhanços e das dificuldades dos Franceses e Ingleses, inventores das

[58]primeiras máquinas. Nem uma palavra sobre a ideologia da união nacional de que é portador o caminho-de-ferro alemão depois da sua criação. O cineasta transformou uma aventura nacional em aventura científica. Pior ainda, ele apresentou uma experiência científica como uma experiência humana universal que, para além das fronteiras nacionais, é habitada por sonhos. Aventura que conhece os sucessos e os insucessos de todo o inventor. Criar não é um verbo nazi. A importância capital das obras de List para a Reichsbahn é conhecida de todos, como o foi por toda a Europa industrial, porque as suas obras foram traduzidas em francês por Richelot a partir de 1857. O caminho-de-ferro é uma questão política de unidade nacional, ligada à história das nações europeias e à dos debates sobre o mercado livre. A trágica história do seu promotor é tão trágica como a do cineasta, visto que Zielke, por sua vez, faz do caminho-de-ferro uma máquina produtora de solidariedade, de comunicação social entre ciência e proletariado. Nisto aproximava-se dos temas soviéticos relativos à revolução social e à igualização das classes pela via produtiva do trabalho. A prisão de List foi, no caso de Zielke, o hospital psiquiátrico e, julga-se, a castração. No entanto, a grande diferença entre List e Zielke é que, para o primeiro, a acção política toma corpo num objecto técnico e, para o segundo, é a acção

[59]técnica que encarna a acção política. Foi através do trabalho cinematográfico sobre a forma que veio à luz do dia a natureza revolucionária do seu projecto. O comboio de Zielke é o da sua equipa de rodagem, que percorre a Alemanha em caminho- -de-ferro, produzindo um discurso perturbador. O nazismo não pode acomodar-se a um espaço cinematográfico que é um espaço de encarnação do pensamento político. Face a List a resistência veio dos príncipes e dos principados, zelosos dos seus privilégios e da sua autonomia. Face a Zielke a resistência vem do próprio Reich, porque é a própria essência do nacional-socialismo que é ameaçada pelo novo comboio da narração. A máquina unificadora, produtora de identidade nacional, não cria a unidade desejada porque é uma máquina da distância e da encarnação. A história do caminho-de-ferro não é uma história estritamente alemã, mas uma narrativa partilhada por todos aqueles que sonham, que procuram, que inventam e que trabalham. Não é uma história triunfalista em cujo centenário se festeja a apoteose, mas um drama humano que não esgotou ainda as suas dificuldades, as suas contradições e as suas penas. Esta máquina já matou e pode voltar a matar. A reunião dos homens não é o feito de uma comunidade épica e sagrada comprometida com a cruzada da indústria. O comboio do cinema não irá a Auschwitz. Salvo com Spielberg ou Benigni!

[60]A máquina é vivida como uma nova animalidade, isto é, como uma entidade inumana e, no entanto, domesticável. Figura da alteridade, ela torna-se também mulher, amante imprevisível e fatal. Como em *L'Ève Future*, de Villiers de L'Isle Adam, o criador vive uma experiência secreta e enigmática com a sua criatura. Reencontramos toda a tradição romântica do monstro e do demiurgo aterrorizado com aquilo que sai das suas mãos. A veia metafísica do romantismo alimenta-se do medo requintado que lhe inspiram os seus próprios sonhos. Tem o monstro dentro de si, e a dupla designação dos órgãos pelo engenheiro e pelo operário fabrica a equivocidade polissémica das nossas obras. Dito de outro modo, o trabalho não produz o ideal, mas constrói o obstáculo que se opõe a toda a supremacia dos fantasmas em proveito da palavra e da história. Eis o que não poderia satisfazer aqueles que, à entrada dos campos — que deram campo livre para a satisfação de todos os fantasmas — inscreviam: *Arbeit macht frei*<sup>3</sup>. O Reich não queria confiar aos trabalhadores a preocupação de construir o real, nem aos sonhadores a de construir a liberdade. A máquina de ferro alemã inaugura o centenário da morte metalúrgica, da morte fabril. Assim, a morte accidental dos sonhadores

---

<sup>3</sup> «O trabalho liberta», em alemão. (N. da T.)

[61]no filme é para Goebbels uma memória nula e irrealizável dentro de um dispositivo que tem de triunfar. Num filme de propaganda é preciso produzir sinais unívocos e míticos.

A aventura íntima do engenheiro Klaassen tem um valor filosófico com que o nazismo nada tem que ver. Goebbels esperava uma narrativa heróica que faria de todo o povo alemão o condutor da locomotiva dos comboios do ódio e do triunfo. Como não pensar no chefe do comboio que Lanzmann capturou em Shoatit A emoção nascida do filme de Zielke não tem nada de primário, de heróico, de épico; ela nasce da aparição de corpos atormentados pelo seu desejo de viver uma espécie de história de amor não por uma coisa, mas por todas as imagens secretadas por essa coisa. O comboio encarna um assunto de desejo, e os laços de prazer e melancolia tecem-se entre as imagens de homens, da natureza e das coisas. Em *O Animal de Aço*, nenhuma imagem dos corpos faz corpo com um corpo invisível e maior do que ele, um corpo ideal e fantasmático que absorveria os espectadores e os actores na digestão aniquiladora do “ventre imundo”. As duas gestões do invisível são incompatíveis: a de Zielke é habitada pela palavra, a do Reich pelo discurso de incorporação fusional. Foi sob este segundo regime que Leni Riefenstahl respondeu às encomendas de Hitler.

[62]Citarei Kracauer: “Ainda que os filmes americanos reflectam habitualmente a sociedade ou a vida nacional através da biografia de um herói representativo, estes filmes alemães, pelo contrário, reduzem os indivíduos ao estado de derivados de um todo mais real do que os indivíduos que o compõem... Mesmo Hitler é mostrado não tanto como pessoa, mas como a personificação de forças terríveis e irracionais.”<sup>4</sup> Esta observação bem pertinente coloca desde logo o problema da personificação no ecrã. Sabemos que Goebbels estava fascinado pelo cinema russo, no qual via uma dimensão revolucionária mítica. Ele sonhava com um Eisenstein nazi. Ora, o cinema de Eisenstein coloca em cena, ao mesmo tempo, pessoas e personificações. A diferença fundamental vem, em Eisenstein ou Pudovkin, da estatura existencial de cada indivíduo, considerado plenamente como uma pessoa, mesmo que ainda esteja no berço. Na imagem, a palavra faz-se carne em detrimento dos discursos que ela pretende indiscutivelmente servir. Num filme nazi, a única coisa que importa deve ser a invencibilidade do herói alemão, numa narrativa que escape a toda a temporalidade. Os corpos dos actores, em Leni Riefenstahl, são apenas personificações instrumentais de uma ideia, utensílios de um discurso.

---

<sup>4</sup> Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler, une histoire d'ii ciné- ma allemand, 1919-1933*, Paris, Flammarion, 1973.

[63]Haverá talvez duas figuras do invisível no visível dos ecrãs: aquela que assume a encarnação e aquela que só se preocupa com a incorporação. O lugar atribuído ao espectador é em cada caso essencialmente diferente. E no trabalho da própria imagem que se joga este intervalo irreduzível e não no conteúdo ideológico explícito da narrativa. Assim, Griffith, em Nascimento de uma Nação, ao serviço de um mito fundador que se alimenta do racismo mais manifesto, produziu uma teia complexa onde os significantes bélicos da incorporação assassina se cruzam incessantemente com a vida íntima dos coipos nas imagens. Lembrem-se desse gatinho que brinca nas dobras do vestido de uma jovem, enfunado pelo vento.

Se o corpo de Hitler personifica a nação alemã, se, quando ele fala, é a nação ariana quem fala, é porque toda a construção ficcional deste corpo e desta voz remetem para uma retórica e para uma sinalética comum a todos aqueles que olham. Os olhos do espectador medusado estão cheios e preenchidos por este obturador de todo o movimento. O propagandista não se contenta em usar símbolos e emblemas já existentes, mas sobredetermina-os a fim de impor um regime unívoco de interpretação e manipular conjuntamente o desejo de matar e o de morrer. E assim que é fabricado o fanatismo nas visibilidades culturais

[64]da idolatria. As visibilidades estão ao serviço da comunicação e são o instrumento privilegiado do pensamento único. A personificação faz então fundir o sujeito com o signo, já não existe mais do que um som único, um clamor unânime, proferido por um corpo sem imagem. Quando a imagem morre, a barbárie começa.

Leni Riefenstahl realizou plenamente os desejos de Hitler e os corpos nazis em *O Triunfo da Vontade*. Ela filma o corpo do Führer por ocasião do primeiro congresso do partido nacional-socialista. E claro, a pessoa de Hitler não lhe interessa enquanto tal, cinematograficamente. A sua visibilidade “excarnada”, para retomar uma expressão de Jean-Toussaint Dessanti, é o corpo abstracto da nação alemã. Ela filma-o geralmente a dois ou três quartos, e ainda, sobreexpondo a cara ou em contra-picado numa espécie de “teofania”. Não se trata de fazer um retrato. Jean-Luc Godard observou um dia que as vítimas são geralmente filmadas de frente e os carrascos de costas. Estamos de frente para as costas de Hitler e seguimo-lo, assumindo o lugar dos algozes. Diante dele, a multidão é captada globalmente, numa massa compacta, como uma entidade corporal indiferenciada. A coesão monolítica de um mesmo corpo repetido na perspectiva sem fim dos regimentos a desfilar engole o espaço da própria projecção. A sala de cinema e o estádio de Nuremberga são

[65]um mesmo espaço. Em caso algum a câmara se detém minimamente sobre um corpo que pudesse dar carne à imagem viva de um sujeito. A negação da imagem acompanha a negação da carne. Não há qualquer ficção, mas, no lugar da ficção, uma desrcalização dos corpos filmados em prol de uma transubstanciação da realidade em simulacro desencarnado. Estes corpos que matam e que estão prontos a morrer ignoram que são eles próprios sacrificados. O cinema totalitário mais não é do que abstracção. A personificação opera aqui a todos os níveis: os Alemães deverão fazer o sacrifício da sua própria imagem, logo, renunciar à vida, para que viva a ideia de que eles estão encarregues de personificar, e aqueles que não participam nesta lógica da personificação ficarão privados de rosto, da dignidade da pessoa. Para se tornar “assassina”, a população nazi teve de sacrificar-se a si mesma. No luto da sua própria imagem os cidadãos alemães terão tanta dificuldade em reconstituir a invisível dignidade dessa imagem, como a dificuldade que tiveram em libertar-se da culpabilidade e da vergonha. Sem imagem, cada um é confrontado com a solidão de uma irresponsabilidade. O cinema alemão não cessou de procurar, desde então, as novas figuras da sua livre aparição. A sua carne imagética desapareceu juntamente com os corpos reais das suas vítimas.

[66]Podemos tornar as coisas um pouco mais claras, evocando a maneira como Chaplin escolheu encarnar Hitler. Esta encarnação do Ditador confere a um mesmo corpo a sua carne icónica, a sua total ambivalência, a sua livre indecidibilidade. O judeu e o ditador são um e o mesmo corpo que se oferece para uma dupla encarnação. A encarnação de Hinkel basta para a desconstrução e a derrocada de toda a personificação. Os efeitos cômicos resultantes da imagem do barbeiro e do ditador não levam de modo algum a uma confusão entre os dois sujeitos encarnados. A encarnação de Hitler opera um verdadeiro desmoronamento da sua imagem e a sua voz não é mais do que um ruído paródico. O corpo representa contra o guião, o actor resiste à história. Chaplin não simula a encarnação do bom contra a personificação do mau, nem tão pouco o inverso. Ele coloca lado a lado, face a face, duas encarnações. A partir de um mesmo corpo, duas imagens incompatíveis colocam o espectador no lugar onde o seu juízo se irá exercer. O Grande Ditador é um verdadeiro objecto político. O artista Chaplin representa a encarnação até ao fim, e é sob a figura do tirano que ele é destruído. A violência do incorporador tornou-se força que se volta contra ele na imagem. Não estamos longe da terapêutica fundada sobre o reenvio especular do mal. Talvez esteja aí a

[67]magia do cinema. Quanto mais encarna, mais liberta.

Tornar visível uma pessoa e fazer ouvir a sua voz é encarnar, ou é personificar? E dar palavra a uma carne ou dar corpo a um discurso? Quando os Padres da Igreja pensaram a relação do visível com a palavra, longe de prender a imagem às Escrituras, procuraram dar presença à voz no coração da própria imagem. A pessoa de Cristo, chamada *prosôpon*, ou seja, pessoa vista de frente, não pode, em caso algum, ser denominada como personificação de Deus, que falaria no lugar do Padre, sobre o modo da *prosopopeia*. Se consultarmos o *Littré*, a definição de personificação é a seguinte: “Figura que consiste, em literatura, em fazer de um ser inanimado ou de uma abstracção uma personagem real.” Se procurarmos no mesmo *Littré* a definição de *prosopopeia*, encontramos o seguinte: “Figura de retórica que empresta acção e movimento a coisas insensíveis, que faz falar pessoas, coisas inanimadas e por vezes mesmo mortos, e que são encaradas como pessoas.” A palavra dos profetas, portanto, é claramente uma *prosopopeia*. A proximidade das duas figuras, a *prosopopeia* e a personificação, assim definidas, mostra bem que há no teimo grego *prosopopeia* uma dupla operação, visto que damos uma cara à pessoa e

[68]fazemos falar aquilo que não tem nem rosto nem fonação. Um burro pode servir para personificar a estupidez, mas Julien Sorel encarna a ambição. Num caso, existe um programa ilustrativo sempre substituível: posso substituir o burro por um ganso; no outro, existe um sujeito e em nenhum caso posso substituir Julien Sorel por Rastignac. No quadro da retórica, personificar a coragem ou a cobardia é propor uma analogia sensível tanto à leitura como ao olhar, a qual assenta sobre uma tradução pré-codificada de traços pertinentes. Para que a personificação seja operatória, é necessário que se estabeleça um acordo sobre os signos e os emblemas no momento da sua leitura ou da sua inscrição no visível. Quando se apresenta uma figura da justiça, ela poderá ser uma bela mulher, de traços serenos e de postura equilibrada, com uma mão pousada sobre uma espada e a outra segurando a balança; posso ilustrar o seu triunfo por uma coroa real, e a sua independência retirando-lhe todo o peso, deixando-a flutuar no éter. Esta imagética é totalmente ilegível para um chinês, porque ela deve todo o seu poder metafórico a um discurso, ao uso de signos numa dada cultura. A sinalética é o equivalente de um discurso que ocorre no campo da comunicação. Qualquer banda sonora tem em conta a questão da prosa poeja e implica a gestão emocional do desejo de

[69]ouvir a voz da imagem. A reflexão cristã sobre a questão da voz na imagem indica toda uma outra situação do sonoro na iconocidade. Ahomonímia da imagem com o seu modelo, longe de ser um gesto de identificação para o reconhecimento de uma semelhança, funda-se, pelo contrário, na dissemelhança do visível relativamente à imagem invisível que ela manifesta na sua carne sensível. Escrever na imagem o nome da figura é fazer ouvir uma voz que, vinda de algures, vem habitar o visível. A noção da habitação da voz na morada do visível desaloja toda a ilusão de presença real, para fazer do visível o lugar de um apelo dirigido à escuta. A “voz off do Deus escondido torna-se “voz on” da encarnação daquele que se faz ouvir e à qual tem ele próprio de responder. O nome a que responde é o de Pai invisível. Esta autoridade da voz na encarnação reenvia, portanto, para a voz do próprio autor, na medida em que ele responde por aquilo que mostra em seu próprio nome.

Esta autoridade existe mesmo no cinema mudo. A banda sonora das imagens é onde se joga o poder de interpelação no coração do visível. O dispositivo indissociável que produz o visível e o audível transporta em si a natureza política do lugar oferecido ao espectador. Chaplin, tal como Riefenstahl no uso dos hinos guerreiros, tinha compreendido perfeitamente a função

[70]da vociferação hitleriana. A violência das imagens é inseparável da manipulação sonora na construção dos corpos que recebem os sinais emitidos pelo ecrã. No 11 de Setembro, a suspensão intencional do som durante a retransmissão imediata da derrocada das torres significava, simultaneamente, que o espectáculo nos deixava sem voz e que o corpo político era ainda incapaz de produzir um discurso. Uma espécie de sideração muda impedia os telespectadores de acederem a um sentido possível, através de uma coabitação das vozes. Num espaço abstracto manifestava-se algo como uma alucinação, até que o discurso do corpo ocidental cristão vem colocar a recepção do espectáculo nos lugares controláveis da prosopopeia. As torres personificavam a América e, nela, a humanidade inteira vítima de uma carnificina invisível. O poder dos mitos substituiu-se à força do real. A voz dos senhores era a única alternativa ao silêncio do visível. Talvez seja por isso que muitos se puseram a escrever, como se a escrita voltasse a ser a única saída para o silêncio e para a prosopopeia alegórica das torres. A violência do terrorismo, como a de qualquer ditadura, atingia ao mesmo tempo a vida real das vítimas e a vida imaginária dos vivos. Esta condenação à morte da imagem acompanha sempre a condenação à morte de toda a vida e de toda a liberdade.

[71]Esta curta reflexão sobre a violência do visível não é, sem dúvida alguma, mais do que um simples esboço do que poderia ser hoje uma interrogação colctiva sobre o destino político das nossas emoções. Apenas indiquei pistas para um questionamento, sem pretender resolver as contradições evidentes de um mundo que parece querer defender uma figura da democracia e que mais não faz do que seguir o pendor inexorável em que se traem e depois se abandonam os lugares indeterminados de um sentido partilhado. O visível é um mercado que não cessa de matar as imagens e com elas toda a esperança de liberdade. O mundo da sujeição é o do saciamento, o das imagens exige a manutenção de uma sede. Sede de ver o invisível, sede de ouvir as vozes que não exigem que nos amarremos a um mastro para nos protegermos de um naufrágio. Não existe imagem que não seja tempestade e figuração de um perigo. Na tempestade é preciso saber governar o barco. Cabe a cada um responder pelas visibili- dades que dá a ver, que faz conhecer e que deseja partilhar. Não se trata, numa política do visível, de compatibilizar as vozes, mas de dar à voz o lugar de onde ela se pode fazer ouvir, ao atribuir ao espectador o lugar de onde ele pode, por seu turno, responder e fazer-se ouvir. A violência do visível equivale ao desaparecimento destes lugares e, através disso, à aniquilação da voz.

[72]A nossa relação com a imagem e com as imagens está indiscutivelmente associada, no pensamento ocidental cristão, àquilo que funda a nossa liberdade, ao mesmo tempo que a tudo o que coloca essa liberdade em perigo, até a aniquilar. É mais fácil interditar o ver do que permitir o pensar. A decisão de controlar a imagem destina-se a assegurar o silêncio do pensamento e, quando o pensamento perdeu os seus direitos, acusa-se a imagem de todos os males, sob o pretexto de que ela está descontrolada. A violência praticada contra a imagem, eis a questão. Na violência dos debates sobre o visível, precisamos de compreender que a violência do visível tem a ver com a guerra declarada à imagem, com a guerra declarada ao pensamento. Como diz Godard, na curta-metragem *Changer d'images*, todo o contrato celebrado com as visibilidades emerge como uma colaboração com o inimigo. Defender a imagem é resistir a tudo o que elimina a alteridade dos olhares que constroem a invisibilidade do sentido. A força da imagem é proporcional à potência das vozes que a habitam. Não será um acaso se, doravante, as imagens de guerra mobilizarem inevitavelmente os produtores de imagens. Doravante, falaremos trivialmente de guerra das imagens, visto que a violência das situações de agressão está imediatamente articulada com a gestão do visível e a transmissão dos discursos.

[73]As batalhas que se travam nos ecrãs convocam os cidadãos a pensar o visível e o invisível como questões determinantes na análise política. É por isso imperativo levar a sério a formação dos olhares, porque, hoje em dia, toda a guerra se torna uma oportunidade de travar guerra contra o próprio pensamento.

Pensar a imagem é responder pelo destino da violência. Acusar a imagem de violência no momento em que o mercado do visível funciona contra a liberdade é cometer violência contra o invisível, ou seja, abolir o lugar do outro na construção de um “ver em conjunto”.

|   |   |    |
|---|---|----|
| i .....   | — | A  |
| violenta história das imagens .....                 |   | 11 |
| ii — Encarnar, incorporar, personificar no ecrã.... |   |    |