

O Lugar do Outro

Quem vê melhor, o agressor ou a vítima? Quem empunha a arma ou quem suporta a violência? Quem agride ou quem sofre? Quem toca ou quem sente? Qual dos olhares, qual das experiências nos mostraria com mais veracidade o acontecimento? A frieza do agressor ou o medo da vítima? O poder de um ou a sujeição do outro?

Quem vê melhor, quem age ou quem observa? Quem está no palco ou quem está na plateia? Quem escreve, quem lê? Quem pinta, quem vê? Quem diz, quem ouve? Quem pergunta, quem responde?

Nenhum. Nenhum olhar consegue colocar-se no lugar do outro. Não o consegue, pelo menos, sem perder as possibilidades que eram abertas pela sua anterior posição. Ambos são perspectivados e em ambos temos apenas aquilo que a sua situação específica lhes permite apreender.

O olhar do agressor e o olhar da vítima não são comensuráveis: nenhuma objectividade, nenhuma relação de integração ou de superação os pode reunir num grande e definitivo olhar, nenhum poderá, de facto, saber qual a perspectiva do outro. A verdade da violência não se mostrará mais a partir da agressividade de um do que do sofrimento do outro. Nenhum vê melhor, nenhum vê pior, e os critérios éticos que poderiam medir a responsabilidade do gesto, fazendo justiça, não garantem qualquer acréscimo de compreensão. Não há, sequer, a possibilidade de fazer apelo a um terceiro olhar, a um sujeito exterior capaz de tornar comensuráveis as perspectivas particulares. Um terceiro termo apenas acrescentaria uma outra perspectiva, sem ultrapassar o fosso que separa as anteriores.

Esta irredutibilidade não constitui legitimação de nenhuma das posições. Não justifica o agressor, não redime a vítima, significa apenas

que, apesar da sua efectiva impossibilidade, será unicamente num terceiro termo suposto que o conflito é equacionável em termos de dano e de reparação, em termos de responsabilidade e de punição. Não porque o terceiro termo veja melhor, mas porque terá do seu lado a distância que, distorcendo o acontecimento, permitirá medir as diferenças, segundo um critério que se pretende aplicável às duas partes.

A possibilidade de distorcer a relação de percepção surge aqui como critério de objectividade. O ver menos (ou ver pior, porque mediado por uma distância que oblitera a percepção própria de cada um dos agentes) poderá ser condição da visão.

A Lucidez

«Aprendo a ver. Não sei porquê, tudo penetra mais fundo e não pára no lugar onde até agora acabava sempre. Tenho um interior de que não sabia. Tudo lá vai dar agora. Não sei o que ali acontece», diz-nos Rainer Maria Rilke, em *Os Cadernos de Malte Laurids Brige*. Através das ruas de Paris do início do século xx, o autor confronta-se com um mundo a um tempo fascinante e insuportável, revelador e obscurecedor. Este aprender a ver que constrói o olhar do protagonista não é identificável com o modelo predominante da objectividade moderna. Ver não corresponde ali a apreender o mundo de forma neutra e distanciada, mas a olhar as coisas e os homens de um modo comprometido. É o olhar do participante que num mesmo movimento apreende o que lhe é exterior segundo categorias subjectivas, expondo-se à experiência do que não domina. Aprender a ver não significa aqui o adestramento do olhar para a limpidez do mundo, mas a preparação para sua obscuridade.

Importa pensar esta ameaça de obscuridade que se confunde com o desejo de clarividência. O olhar do Malte Laurids Brige que se detém sobre o mundo não é um olhar penetrante, é um olhar que explora a opacidade das coisas. Que reconhece a natureza da realidade. Um mundo inteiramente transparente seria tão invisível quanto um totalmente opaco. A opacidade esconde-se na transparência, e a transparência carrega consigo uma indelével promessa de opacidade. O que mata e o que salva não raras vezes coincidem. O que uma parede esconde e o que uma janela mostra não raras vezes se sobrepõe num exercício

de desfasamento recíproco: nem aquilo que mostra, nem aquilo que oculta são por si só condição de percepção ou de cegueira. Frequentemente, vemos o que não pretendemos e não vemos o que desejamos. Desejamos porque não vemos, desviamos os olhos precisamente porque, de algum modo, já vimos o que pretendemos evitar ver.

No Ocidente, a luz tem sido uma das metáforas privilegiadas da verdade e da vida. O apelo da luz é quase universal. Mesmo num autor como Caravaggio, emblemático pela força do seu uso da sombra e da escuridão, é possível pensarmos que estes são, antes do mais, espaço de manifestação da luz, lugar no qual, mas contra o qual, ela emerge e se revela. Se a maternidade corresponde a um trazer para a luz, a morte parece replicar negativamente esse movimento. As trevas da noite e da morte são o correlato subterrâneo de um mundo iluminado pela luz da vida, da lei, do livro ou da ciência. Mas o paradoxo da relação entre a opacidade e a transparência mostra-nos, com a intensidade de uma revelação, que a luz não é apenas a fonte de verdade: será, pelo contrário, a condição do erro, da ameaça e da transgressão. Se a autorização ou a proibição se instalam na luz da lei, será apenas à luz dela que elas serão legíveis, seja para as cumprir, seja para as infringir.

Da pintura à escultura, da fotografia ao cinema, a criação de uma imagem implica a modelação da intensidade da luz e da sombra, do mesmo modo que a música é sempre a ponderação de intensidades de som e de silêncio, ou a dança uma equação instável de movimento e de imobilidade, do peso dos corpos e da imponderabilidade dos gestos. Mas, qualquer que seja a sua força ou duração, a imagem enquanto luz exige a identificação de um plano opaco sobre o qual se produza. Um olhar que se prolongasse indefinida e infinitamente sobre a transparência seria tão cego quanto um olhar ao qual apenas a opacidade fosse acessível. Entre um plano e o outro joga-se a permanente construção da perplexidade: nem um nem outro, nem sombra nem luz, nem opacidade nem transparência. Cada plano é simultaneamente condição e ameaça do outro. É por isso que a transparência do vidro constitui problema. Se a pedra, a tela ou o papel da página detêm o olhar, produzindo na sua densidade material uma barreira suficientemente espessa para devolver a luz produzida, a permeabilidade do vidro dilata o espaço da percepção ao mesmo tempo que se lhe subtrai. O ecrã de televisão ou de qualquer dispositivo eletrónico acrescenta à transparência do vidro a opacidade dos circuitos. Por si, a transparência é ocasião de uma luz que lhe é anterior e, de algum modo, exterior.

Uma completa transparência colocar-nos-ia diante do paradoxo de um espaço que, para o sujeito, quanto mais se prolongasse, mais limitado seria, porque mais inapreensível.

A Anamorfose

A memória e a identidade estão construídas sobre equilíbrios e permanências, mas também falhas, desequilíbrios e hiatos. O passado nunca é linear, tal como, perspectivado a partir dele, não o será o futuro. O olhar e o critério de quem produz uma imagem, uma forma ou um texto nunca coincidem com o olhar e o critério de quem os recebe. Produtores e receptores são simultaneamente singulares e múltiplos. Singulares diante de cada obra, múltiplos porque se inscrevem no interior de uma tradição de que são devedores: produzir um texto ou uma imagem, tal como ler ou observar, é fazer suas, sem verdadeiramente as controlar, as gramáticas e os organizadores modelados por outros olhos, outros nomes e outros lugares.

Produzir e legar, receber e conservar implica definir prioridades e determinar opções. Tais opções fazem-se sempre através dos dados específicos e do contexto localizado que de um modo imediato enformam uma decisão, mas a sua validade alargada é sempre função da acção reveladora do distanciamento. Este é um processo de reforço da sedimentação histórica, e é igualmente um espaço de subversão e de questionamento: põe em causa estratos, ordens, prioridades, critérios implícitos, juízos de valor. O acto prospectivo de produzir e de acumular supõe, como correspondente, o acto, que em parte é retrospectivo, de apreender e de reconstruir. Esta reconstrução não é uma devolução das obras à sua condição original; é, distintamente, a produção de uma focagem perspectivada que nunca coincide com a original. Tal desfazamento deve ser entendido como, em simultâneo, a determinação de um limite e a abertura de um espaço de possibilidade.

A irrealizável coincidência entre quem diz e quem ouve, quem mostra e quem vê, revela uma relação de liberdade que é igualmente um espaço de comprometimento. Exigir de uma relação de recepção que respeitasse por inteiro heranças e hierarquias, legados e classificações seria exigir do tempo e da história a manutenção de uma impossível identidade consigo mesmos, uma estabilidade que os preservasse da

transformação. Tal autodefinição projectiva ou tal reconstrução retrospectiva nunca se realizam. Tratar-se-ia de pedir às representações e à história a manutenção das condições de percepção que encontramos na produção de representações estritamente anamórficas: para revelarem integralmente a sua identidade, as construções anamórficas exigem que o espectador assuma um ponto de percepção específico, sem o qual a representação se revelará distorcida ou mesmo privada de sentido. Nas artes e na história nunca existe a correcta perspectiva. Todas estão condicionadas pelo contexto e pela interferência dos operadores conceptuais e estéticos nele activos. Nestas relações de condicionamento, o contexto de produção não tem necessariamente de ser preponderante face ao de recepção. Em ambos, qualquer perspectiva está, tarde ou cedo, condenada a ser distorcida.

Por muito extensos que possam ser, arquivos e colecções estão constrangidos, a prazo, por falhas de maior ou menor amplitude. Nunca é claro que aquilo que um dado contexto opta por conservar corresponda ao que o futuro desejaria que tivesse sido coleccionado e preservado. Tal é particularmente relevante no âmbito da constituição de colecções de arte de produção recente ou contemporânea. Sendo possível antecipar ou projectar o valor ou a relevância de um dado trabalho ou artista, nunca se evitam erros de perspectiva. Se é certo que a colecção e o museu agem como instituições de produção de valor com carácter retrospectivo e prospectivo (fazer parte de uma dada colecção pode potenciar o valor de um dado artista), esta acção é inevitavelmente limitada no tempo. Nenhuma colecção pode determinar o olhar do futuro.

Tais falhas não se restringem aos processos de constituição de colecções e acervos museológicos. As próprias obras estão sujeitas às inevitáveis distorções resultantes da distância e da transformação dos contextos de recepção. O excesso de proximidade distorce forçosamente a imagem apreendida, do mesmo modo que o faz o excesso de distanciamento.

Nesta acepção, todas as propostas artísticas são inevitavelmente construções falhadas: desenhadas a partir do olhar e do lugar do autor (mesmo quando diferidas para a figura referencial de um qualquer receptor modelo), do seu tempo e do seu contexto cultural, é nesse espaço que têm a sua primeira realização. O projecto, o programa, a intenção constituem as coordenadas a partir das quais a produção define anamórficamente uma identidade perspectivística e prospectiva