



O DESCOMPASSO ENTRE AS MANEIRAS DE VER E SENTIR NAS SOCIEDADES CONTEMPORÂNEAS*

Rita Márcia Magalhães Furtado**

Resumo – O olhar possui uma centralidade na condição de ser humano. Por conta dessa importância atribuída ao olhar, a imagem tem sido cada vez mais fonte de pesquisa e reflexão acerca de seus conceitos, suas características, seus usos, seus modos de visibilidade e suas implicações no processo de constituição da autonomia. À luz da reflexão feita por três autores – Jean-Pierre Vernant (2002), Claudine Haroche (2008) e Jacques Rancière (2012) –, apresentamos aqui uma reflexão sobre o descompasso entre as maneiras de ver e sentir na sociedade contemporânea, em decorrência da interação com as imagens e, em especial, com as imagens da arte.

Palavras-chave: Imagem. Visibilidade. Subjetividade. Pensamento. Estética.

O olhar possui uma centralidade na condição de ser humano. De todos os sentidos, a visão é o mais imediato e abrangente, do ponto de vista espacial, pois o corpo mobiliza todos os sentidos para receber as imagens, e, sendo assim, também é aquele que dá maiores possibilidades de verdade e, paradoxalmente, de ilusão e equívocos no contato com tais imagens. É através do olho que corporalmente se dão a interiorização do mundo exterior e as representações dele advindas. Por conta dessa importância atribuída ao olhar, a imagem¹ tem sido cada vez mais fonte de pesquisa e reflexão acerca de seus conceitos, suas características, seus usos, seus modos de visibilidade e suas implicações no processo de constituição da

* Texto apresentado na abertura do ciclo de debates *É tudo cópião: o mimético, o cultural e o político*, organizado pelo grupo de estudos Kinosophia, da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás, em setembro de 2013.

** Pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (França). Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora adjunto na Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: rmmfurtado@uol.com.br

1 – Régis Debray (1994), em *Vida e morte da imagem*, faz uma classificação das três idades do olhar que é reveladora do sentido que a imagem adquire ao longo do tempo. A *logosfera*, a era dos ídolos, é a era do tempo imóvel. Esse período estende-se da invenção da escrita à invenção da imprensa. A *grafosfera*, a era da arte, estende-se da imprensa até a invenção da TV em cores. A *íconosfera*, a era do visual, estende-se até nossos dias. Segundo Debray (1994), o ídolo explicou-se em grego; a arte, em italiano; o visual, em americano, e vinculam-se, respectivamente, à teologia, à estética e à economia. O ídolo é solene, a arte séria, o visual irônico. Trágico, o ídolo é deificante; heroica, a obra é edificante; midiática, a pesquisa é interessante. O primeiro visa refletir a eternidade; a segunda, ganhar a imortalidade; a terceira, transformar-se em acontecimento. O ídolo remete a um olhar sem sujeito, a arte estabelece o sujeito por detrás do olhar e a visibilidade impõe uma visão sem olhar (DEBRAY, 1994).

autonomia. Sendo assim, como é possível que uma imagem se destaque quando já a conhecemos em nosso cotidiano, o que a diferencia de milhares de outras que se nos apresentam? À luz da reflexão feita por três autores, tentaremos aqui uma reflexão sobre o descompasso entre as maneiras de ver e sentir na sociedade contemporânea, em decorrência da interação com as imagens e, em especial, com as imagens da arte.

JEAN-PIERRE VERNANT E A GÊNESE DA IMAGEM PUBLICIZADA

No artigo intitulado "Da presentificação do invisível à imitação da aparência", fruto de uma participação no ciclo de debates *Image et Signification*, na École du Louvre, em 1983, Jean-Pierre Vernant (2002) diz que a elaboração de um sistema de representação figurada se inicia para os gregos sob a influência da cultura oriental, pois esta já possuía uma linguagem plástica própria presente em suas cerâmicas e relevos. Ao questionar qual o estatuto da imagem na sociedade grega, Vernant (2002) busca, na estatuária, o papel desta na figuração dos deuses. Segundo Vernant (2002, p. 297), para além de uma mera evocação da potência sagrada em sua forma simbólica, a figura religiosa estabelece uma comunicação: "sua ambição é tornar presente esta potência a 'aqui e agora', para colocá-la à disposição dos homens, nas formas ritualmente necessárias".

Assim, ele busca em Pausânias a explicação que remete ao ídolo arcaico grego *xóanon*. Este é um objeto de madeira que destoa do que comumente se conhece por imagens cultuais, pois não tem uma forma, mas apenas um valor simbólico, posto que se acredita que não foi produzido por nenhum artesão; ele simplesmente existe, foi oferecido por um deus a um de seus escolhidos. Outra característica do *xóanon* é a de que ele não existe para ser visto, mas para ser guardado e exposto apenas em circunstâncias especiais. Essa relação efêmera da imagem com sua visão, circunscrita a um grupo privilegiado, adquire, segundo Vernant (2002, p. 299), "um sentido de uma revelação preciosa e precária, de um invisível que constitui uma realidade fundamental". A existência de um ídolo como figura plástica é diretamente vinculada a uma ação ritual que demonstra sua ação divina. Esse ritual inclui o seu traslado de dentro para fora, seu adorno e todas as cerimônias em torno dele, bem como seu retorno ao espaço privado.

No período clássico grego, no qual já se verifica a existência do templo como espaço coletivo de culto aos deuses e que abriga imagens divinas, ainda se conserva a tradição de um objeto secretamente guardado em espaço privado como forma de vínculo entre o sacerdote e o divino. Esses objetos simbólicos chamados *sacra* não representam necessariamente um deus, mas expressam a potência divina e o privilégio dos que os detêm e são representados por escudos, tridentes e cedros, por exemplo.

Com o desenvolvimento das cidades gregas, houve uma mutação decisiva para o surgimento do culto público, agora no templo, que, como morada dos deuses, abre-se para o público e distancia-se cada vez mais da intimidade ritual do ídolo que habitava o *oikos*. Assim:

Ao deixar de ser o sinal de um privilégio para aquele cuja casa vem habitar, o deus revela sua presença de forma diretamente visível aos olhos de todos: sob os olhos da cidade, ele se torna forma e espetáculo; a estátua é "representação" em um sentido realmente novo. Livre do ritual e colocado sob o olhar impessoal da cidade, o símbolo divino transformou-se em uma "imagem" do deus: sob os olhos da cidade, ele se torna forma e espetáculo (VERNANT, 2002, p. 303).

A imagem agora criada pelo humano, sob a forma da estátua, exhibe no templo sua perfeita sintonia com este, pois "o templo é feito para alojar a estátua do deus; e a estátua para exteriorizar como espetáculo a presença do deus na intimidade" (VERNANT, 2002, p. 303). Mas como surge essa imagem? Como relacionar a imagem divina à imagem humana? Para Vernant (2002), um dos fatores que contribuíram para essa revolução da forma foi o culto ao corpo, a prática do atletismo que impulsionou a apreciação das qualidades físicas como um atributo divino, mas efêmeras se comparadas com este. Por conta disso, o *koûros* e a *kôrê*, estátuas que substituem as estelas em homenagem aos mortos, também passam a representar, de certo modo, as potências de vida, onde esta não mais existe, com uma forma cada vez mais representativa da perfeição do corpo humano. Assim:

Para que a imagem adote o significado psicológico de uma cópia que imita um modelo e que dá a ilusão da realidade ao espectador, será preciso que a figura humana deixe de encarnar esses valores religiosos, que passe a existir em si e por si, em sua aparência, como um modelo a ser reproduzido. Todo o desenvolvimento da técnica dos escultores orientava-os nesse sentido. Mas a forma nova de linguagem plástica questionava o antigo sistema de figuração. Ao separar o aspecto propriamente humano do corpo, a escultura abria uma crise para a imagem divina. Assim, os próprios progressos da estatuária deveriam provocar uma reação de desconfiança de que a obra de Platão é o testemunho: nostalgia dos antigos símbolos divinos, ligação com as formas mais tradicionais de representação do deus, reticências com relação a qualquer figuração de divindade. Não foi sem provocar inquietação e crítica que a imagem, deixando de encarnar o invisível, o além, o divino, pode constituir-se como imitação da aparência (VERNANT, 2002, p. 307).

Para Arnold Hauser (2000, p. 118), contudo, essa situação engendra uma mudança verificada na metafísica de Plotino que considera, em sua doutrina, que o artista "recupera a aura do vidente divinamente inspirado que envolvera sua pessoa em tempos primitivos". Mas a partir da

Idade Moderna, com o advento do capitalismo industrial, as descobertas científicas e a cultura eurocêntrica exerceram influência direta nos novos modos de interação com a imagem.

CLAUDINE HAROCHE E A EDUCAÇÃO DO OLHAR COMO FORMA DE DESATENÇÃO CIVIL

Essa visibilidade, acentuada na modernidade e, a partir do século XX, com a expansão vertiginosa da mídia, assume proporções antes impensadas e suscita por parte de alguns teóricos uma atenção especial no que se refere aos modos de olhar, aos modos de visibilidade que a imagem assume e às implicações disso na constituição da subjetividade. Claudine Haroche (2008), na coletânea de textos intitulada *A condição sensível*, explicita o movimento constante, as relações efêmeras e o isolamento dos indivíduos sintetizados na expressão já utilizada por Sennett: "fluxo sensorial contínuo". Tal fluxo tem implicações que revelam a ausência de reflexão imposta pela rapidez e faz com que o indivíduo, que é também espectador, tenha sua capacidade de imaginação e de representação dificultada ou eliminada. Nesse sentido, ele "vê sem ver" (HAROCHE, 2008, p.144). Obviamente, ele consegue ver, no entanto não é capaz de atitudes características do olhar atento, como fixar, analisar, compreender e apreender. Em consequência, "torna-se incapaz de criticar e recusar de modo livre" (HAROCHE, 2008, p.144).

Segundo a autora, o descompasso entre as maneiras de ser e viver incide diretamente sobre as maneiras de olhar e sentir. Haroche (2008) detecta que há uma desatenção que é observada a partir da relação entre os modos de olhar e as questões sociais e políticas de uma sociedade democrática. Atenção, consideração, respeito, reconhecimento e dignidade são pressupostos da democracia que supõe uma atenção às "dimensões não visíveis da pessoa". Se há uma fixação na visibilidade ou no "tornar-se visível", há uma supressão dos modos políticos de um cuidado efetivo, real, para com o cidadão.

Atualmente, o indivíduo recebe uma superatenção que é, segundo a autora, "superficial, formal e fragmentária", na medida em que ele se torna cada vez mais insignificante e está cada vez mais isolado do outro. O dismantelamento da ideia do coletivo, que supõe "fazer parte de", é algo cada vez mais distante. O olhar ao indivíduo direcionado não é o que o protege em sua "integridade íntima", posto que ele é constantemente "constrangido" a olhar. Pelo contrário, esse ato o torna cada vez mais despossuído da capacidade de fazê-lo bem, o que comporta uma dimensão alienante, que nega sua subjetividade.

A autora cita Norbert Elias, autor de *O processo civilizador*, quando este afirma que há uma relação entre o pensamento e o corpo no processo de reflexão e representação que é concomitante ao sentimento de renúncia, condição de emergência simultânea da consciência e do olhar individual, da representação da pessoa e da observação dos outros e de si

mesmo. Nesse sentido, o controle exercido pela visão é fruto do afastamento do contato físico do corpo, limitando, de certa forma, os movimentos espontâneos e naturais de aproximação, de toque e, conseqüentemente, de sensações. É somente a partir do século XVIII que o olhar se constitui como um "atributo, um dever e um direito" pertencente a todo indivíduo reconhecidamente autônomo. Desse modo:

As formas de olhar, por exemplo: pousar o olhar em alguém e desviá-lo por delicadeza, respeito, compaixão, ou para ignorar por desprezo ou temor, declinam uma série de características, entre as quais: direção (olhar os pés, a terra, olhar do alto, olhar de viés, olhar de baixo para cima); qualidade (direto, franco, dissimulado, grosseiro, equivocado, libidinoso); intensidade (engajado, cordial, caloroso, frio, esquivo, glacial, neutro) e mesmo ausência (um olhar inexpressivo, indiferente, indecifrável, impenetrável ou hermético). Desse modo, as maneiras de olhar para o outro, de observá-lo e de encará-lo se relacionam a usos, aprendizagens e códigos de comportamento, acompanhando-se inevitavelmente de interpretações e também – o que é de difícil apreensão – de constâncias antropológicas (HAROCHE, 2008, p.149).

A singularidade dos indivíduos está diretamente vinculada ao seu modo de olhar o mundo e os outros, mas de olhar inicialmente a si mesmo. Para Haroche (2008, p. 148),

[...] um olhar a um só tempo interior e exterior que depende e participa de um olhar social, elemento e condição da auto-estima, da dignidade de todo indivíduo. Trata-se de características que fazem dele uma das condições e dos objetivos da democracia.

JACQUES RANCIÈRE E O OLHAR EMANCIPADO DO ESPECTADOR

Jacques Rancière (2012), em *O espectador emancipado*, traz, na mesma lógica da relação pedagógica estabelecida em sua obra *O mestre ignorante*, a relação entre o embrutecimento intelectual (o ensino da incapacidade e da desigualdade das inteligências) e a emancipação intelectual (a comprovação da igualdade das inteligências e igual valor a todas as suas manifestações). Assim,

[...] desse ignorante que soletra os signos ao intelectual que constrói hipóteses, o que está em ação é sempre a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

Essa necessidade de saber muitas vezes instiga o que Rancière (2012) chama de "doença do espectador", pautada na necessidade de tudo apreender e encontrar uma verdade no visível. A racionalidade presente no olhar, já estabelecida ao longo de séculos, limita os sentidos na apreensão sensível. Numa perspectiva do espectador emancipado, a apreensão sensível se expande, pois "cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que abole incessantemente, com suas fronteiras, a fixidez e a hierarquia das posições" (RANCIÈRE, 2012, p. 16). Há uma redução da distância tradicionalmente imposta entre aquele que sabe e aquele que não sabe.

Nesse sentido, tal emancipação permite que o espectador "traduza" os vários elementos, à sua maneira, os vários elementos percebidos. Curiosamente, é justamente essa singularidade que permite que o indivíduo interaja com outros indivíduos, que também possuem singularidades, pontos comuns e pontos conflituosos dos modos de olhar.

Fazer uma transposição dessas ideias trabalhadas anteriormente coloca o indivíduo, que é também espectador, não mais como passivo, mas como ativo, e assim o sendo ele o é na vida ordinária e na vida cultural. Na relação/interação com as imagens, cada indivíduo traz consigo a sua própria maneira de ver uma imagem e inserir nela aspectos de suas relações interpessoais, acentuando, em algum aspecto, a singularidade, visto que nenhum outro indivíduo terá uma experiência exatamente igual. Isso mantém o que Rancière (2012, p. 21) chama no teatro de "essência viva e comunitária", o que permite ao espectador, assim como aos criadores da arte, a possibilidade de, mesmo no espaço que se supõe coletivo pela quantidade agregada, ter autonomia, o que torna todos iguais, sem distinção ou hierarquia, posto que há, nessa interação, "um jogo imprevisível de associações e dissociações".

Rancière (2012) recorre a Guy Debord para afirmar que a essência do espetáculo é sua exterioridade. A contemplação separa a aparência da verdade, pois o que o espectador contempla é o que lhe foi subtraído, é o despossuir de sua essência. Nesse sentido, Rancière (2012) pergunta: por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e com a aparência, ignorando a verdade que está atrás da imagem e a realidade fora do teatro (e aqui pensamos o espectador do cinema)? Essas oposições definem propriamente uma divisão do sensível, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições.

Em outro artigo da mesma coletânea, intitulado "A imagem pensativa", Rancière (2012, p. 103), agora abordando a questão da imagem na arte contemporânea, diz que esta é "pensativa" quando "encerra um pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria, o que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado". Essa imagem está livre de juízes de valor, é como se estivesse em estado de suspensão; ela é "uma relação entre duas operações que põe fora de si mesmos a forma pura demais ou o acontecimento carregado demais de realidade" (RANCIÈRE, 2012, p. 122).

Quando pensamos as imagens da arte, estas se diferem substancialmente das imagens da vida ordinária, pois dela emanam sentidos diferenciados, ligados ao sentir e não apenas ao ver, advindos de suas características específicas da manifestação do sensível e não apenas da mecanicidade do olhar pragmático que capta apenas o que necessita ser visto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contato com as imagens da arte, mais do que as imagens ordinárias, coloca o indivíduo numa condição de desequilíbrio, cria tensões e conflitos entre a realidade em si e o que a percepção incita na imaginação, ou seja, entre o "já-sentido" e o "porvir". As imagens da arte são, por assim dizer, responsáveis por uma dinâmica do pensamento. Desse modo, a multiplicidade de imagens apresenta riscos com relação aos modos de visibilidade, sobretudo quando há uma suspensão do pensamento e da palavra, se esses modos não dispõem do tempo necessário para comunicar algo ou se o fluxo contínuo, em vez de evocar sentidos, anula-os completamente no nível sensorial. Nesse caso, tratar a imagem segundo essa abordagem é tratá-la mais especificamente como entretenimento. Forma de consumo de imagens que abrange sobretudo aqueles que historicamente foram privados do pensamento e da palavra. A imagem-entretenimento torna-se um refúgio seguro, um modo de sobrevivência imparcial, às margens dos debates das questões mais complexas. O que Haroche (2008) critica é legítimo, sobretudo na ordem da vida ordinária, da constituição da subjetividade e de seus riscos alienantes, quando compreendemos que a percepção do sentido das coisas é paulatinamente construída.

No entanto, esse fluxo também pode criar um movimento contrário, um movimento espiritual, no modo como Bergson o tratou, ou intelectual vinculado à consciência. Nesse sentido, o que Rancière (2012) propõe é que o sensível se dê a partilhar em todos os âmbitos e sem hierarquia. Assim, a experiência estética não se diferencia da experiência ordinária, pois uma é já a outra como vivência. Ou seja, a construção da subjetividade caminha junto com o entendimento da importância do vínculo do indivíduo ao coletivo. Tal vínculo, entendido como processo dialético dos processos íntimos, organizados e condicionados, somente se solidifica quando manifestado como interação social, o que aponta para a intersubjetividade como aspecto preponderante nos modos de interação e compreensão das imagens.

De certo modo, em tudo isso que foi dito, reencontramos a origem do cinema, sua história e sua prática. Todas as implicações de uma imagem produzida, nos três âmbitos aqui enfocados, se referem diretamente aos modos de visibilidade e às formas de apreensão da imagem. O que é interessante ressaltar é que, mesmo na produção das imagens mecânicas, há um suporte humano que é esteticamente constituído e seus efeitos estéticos, e sua aparição sensível é manifestada. Se pensarmos que, no cinema, é, obrigatoriamente, a síntese do fluxo

contínuo que nos permite isso – afinal, o que é um filme senão uma sequência rápida e sobreposta de imagens? –, podemos inquirir:

- Esse fluxo é sempre alienante?
- Ou pode haver um cinema pensante, para além do cinema pulsante?

The mismatch between ways of seeing and feeling in contemporary societies

Abstract – The look plays a key role in human being's condition. Due to this importance assigned to the look, the image has increasingly been a source of research and reflection on its concepts, its features, its uses, its visibility ways, and its implications in the process of constituting the autonomy. In the light of a reflection conducted by three authors – Jean-Pierre Vernant (2002), Claudine Haroche (2008), and Jacques Rancière (2012) – we present herein a reflection on the mismatch between the ways of seeing and feeling in contemporary society, as a consequence of the interaction with images and, particularly, with art images.

Keywords: Image. Visibility. Subjectivity. Thinking. Aesthetics.

REFERÊNCIAS

DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994.

HAROCHE, C. *A condição sensível*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

VERNANT, J.-P. Da presentificação do invisível à imitação da aparência. In: VERNANT, J.-P. *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 295-307.