



# TRAVESSIA DA APREENSÃO: CAMINHOS ENTRE O CORPO VIVO E A IMAGEM

Evângelo Gasos

imagem corpo vida literatura

*Sob a perspectiva de se pensar a imagem em seu encontro com o corpo vivo, o romance A perda da imagem ou através da Sierra de Gredos, de Peter Handke, é adotado neste artigo de forma epistêmica para gerar reflexões no âmbito das artes visuais e apresentar formulações entre imagem, percepção e experiência de vida.*

A imagem é marca da condição humana, diz o poeta mexicano Octavio Paz<sup>1</sup>. Imediata, contraditória, plural e dona de um sentido recôndito, costuma apresentar um objeto ausente, transformando-o em nova espécie de presença. O filósofo Vilém Flusser<sup>2</sup> considera realidade tudo aquilo em que esbarramos no caminho em direção à morte, o que, portanto, configura o que nos interessa de

fato. Em nossa caminhada, imagens oferecem-se ao olhar, ao pensamento, à memória e ao desejo. É possível afirmar que elas atuam como interceptação, fazem um atravessamento na trajetória de qualquer corpo vivo. Ativam em nós a percepção de observadores do mundo e, ao mesmo tempo, convocam-nos como atores de suas transformações. Por acreditar que um dos possíveis modos de existência das imagens se dê através da literatura, dela farei uso neste artigo de forma epistêmica, por ser, ao mesmo tempo, a origem e a provocação dos conhecimentos perpassados. Na literatura, as imagens dos autores possuem autenticidade, constituem uma realidade objetiva válida em si mesma, e, apesar de em primeira instância sua verdade estética valer-se dentro do próprio universo, procurarei dialogar com sua potência criativa de modo a nos dizer algo sobre o mundo e sobre nós mesmos. Roland Barthes,<sup>3</sup> em sua aula inaugural de semiologia literária, afirma que, se por alguma barbárie ou excesso de socialismo, todas as disciplinas existentes tivessem de ser expulsas do ensino, exceto uma, a literatura é que deveria ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário.

*CROSSING OF APPREHENSION: PATHS BETWEEN THE LIVING BODY AND THE IMAGE | From the viewpoint of considering the image in its encounter with the living body, Peter Handke's novel Crossing the Sierra de Gredos [English translation] is adopted in this article epistemically to create reflections in the context of the visual arts and to offer formulations between image, perception and life experience. | image body life literature*

Evângelo Gasos, *Irrevelados*, 2015, instalação, dimensões variáveis Foto do artista

## Através da Serra de Gredos

No romance *A perda da imagem ou através da Sierra de Gredos*, de Peter Handke, publicado no Brasil em 2009, acompanhamos a história de uma banqueira cujo nome não é revelado, uma mulher que contrata um escritor para redigir sua biografia. Ela, poderosa empreendedora do mundo dos negócios, considera o livro um importante registro para tratar da misteriosa ocorrência de aparições imagéticas em seu cotidiano. Quando se manifestam, essas imagens dão à personagem uma força capaz de defendê-la em situações perigosas e de ameaças fatais, além de permitir êxito em suas transações empresariais. Porém, com o passar do tempo, a frequência da aparição das imagens diminui, salvo num lugar, onde ainda se manifestam: na inóspita Sierra de Gredos. É lá que a personagem decide reunir-se com o escritor e buscar outra vez o encontro com as imagens, ainda que, para isso, tenha que pôr em risco a própria vida. Em uma época de extrema profusão de imagens, o que poderia significar “a perda da imagem”? Que estranha provocação marcaria a hipótese de que elas estariam desaparecendo, ainda mais no período histórico claramente povoado pelo excesso de visibilidades, algo que caracteriza o século 21? O que essa expressão carrega em seu âmago e põe em discussão? Será que se trata do mesmo tipo de imagem? Será que os tempos são iguais – o nosso e o da narrativa? E qual seria a relação criada por Handke entre essa perda e a constituição da imagem de si?

### A busca da gênese das imagens

Na narrativa de Peter Handke não é possível apontar o marco zero da relação da protagonista com a imagem. É justamente esse exame que alimenta a aventura: “Alguém tinha que investigar a aparição, a origem, a fonte de tais imagens; um dever

que libertava.”<sup>4</sup> Desde criança, a personagem é transpassada por imagens. Apesar da impossibilidade de localizar uma primeira ocorrência e da falta de explicação sobre causas, é possível reunir algumas informações elementares sobre essas imagens:

- elas nunca surgiam sob comando, sempre apareciam de maneira involuntária;
- elas vinham à tona sobretudo pela manhã, mas também surgiam quando a personagem estava sob ameaça;
- elas não se referem a experiências oníricas;
- tampouco eram lembranças, voluntárias ou involuntárias: “para isso eram rápidas demais, imagens meteóricas, impossíveis de serem retardadas, retidas ou agarradas. A qualquer tentativa de detê-las ou observá-las com calma, elas se dispersavam imediatamente”.<sup>5</sup>

Sobre o conteúdo, a personagem diz: “O objeto da imagem certamente fazia parte do mundo de cada um. Mas a imagem, como imagem, era universal. Ia além dele, dela, de qualquer um (...) Eram imagens desprendidas, diferentes de qualquer religião e evangelho<sup>6</sup>”. Todas essas características descritas nos incitam a questionar que imagens seriam essas. Convidam-nos a farejar e a caçar suas pistas. Porém, ao longo de todo o romance, as tentativas de encontrar uma resposta são frustradas.

### A imagem e a virtualização da identidade

O modo como Peter Handke narra *A perda da imagem* exige firmeza para continuar a avançar sobre as tortuosas exposições de relatos e atravessar a abundância de descrições e digressões de pensamento. A multiplicidade discursiva envolta em mistério exhibe clara afinidade estilística com

o romantismo alemão. A presença desses aspectos na narrativa não é fortuita e gera importante ligação entre a identidade da personagem e uma forte característica da imagem contemporânea: a falta de lastro. A imagem relatada não é aplicada a um suporte físico e não se submete a uma figuração da personagem encerrada em alguma forma. Contudo, essas imagens participam de modo determinante na constituição de sua personalidade e individuação, tornando-se o principal motivador da realização de sua biografia. A protagonista instrui o escritor a conferir dados moderados e de forma oblíqua sobre si, fazendo surgir apenas um retrato pouco distinto e fragmentário:

*O autor que ela encarregara de escrever o livro sobre seus feitos e aventuras também fora proibido de usar nomes. Se não houvesse outro jeito, ele até poderia recorrer a designações de lugares. Mas devia ficar claro de saída que seriam nomes falsos, geralmente alterados ou inventados.*<sup>7</sup>

Estará a personagem trabalhando uma (re)invenção de si mesma, admitindo não haver lastro de identidade fixa no mundo contemporâneo? Esse dispositivo reflexivo sugere que Handke tenha investido na indefinição da verdade, aspecto inerentemente ligado à imagem que a personagem faz de si e da temática do autoconhecimento. O que se sabe sobre ela, então? Declaradas de forma tortuosa ao longo de quase 600 páginas, as informações, quando agregadas, mal ocupam meia lauda. Seria uma estratégia sua diante de um mundo no qual não há mais ilha perdida, uma vez que tudo se encontra mapeado pelo capital? Seria uma opção de manter-se livre de rótulos, preconceitos e generalizações? A dificuldade em delimitar os aspectos que definem a personagem do romance nutriria uma advertência à tentativa de circunscrição do sujeito contemporâneo. Se-

gundo a historiadora, crítica e curadora norte-americana Amelia Jones,<sup>8</sup>

*a experiência e o entendimento da subjetividade passou por uma transformação da coerência e da universalidade da noção mítica do indivíduo, menos pela dificuldade de o conceito de indivíduo universal ter-se tornado claro do que pelo entendimento de que esse indivíduo há muito tempo implicava um sujeito normativo patriarcal: homem, branco, magro, heterossexual, cristão e financeiramente estável.*

Para Jones, os novos meios de comunicação, as viagens, as biotecnologias, o processo de descolonização dos países do Terceiro Mundo e a grande mudança rumo ao capitalismo global multinacional iniciaram uma quebra do edifício ilusório do individualismo autônomo, transformando o “Eu” cartesiano em um sujeito disperso e multiplamente diversificado, tanto na teoria quanto na prática.

Um cruzamento importante da identidade da personagem com a imagem faz-se presente quando o autor revela, de forma tangencial, que ela atuara uma única vez em um filme ambientado na Idade Média. O papel representado fora Guinevere, mulher do rei Arthur. Handke não se aprofunda sobre as características que definem essa personagem. Apenas indica a ponta de um *iceberg* conceitual, mas logo prossegue relatando outros aspectos da narrativa sobre a banqueira. Ao investigar Guinevere com mais atenção, encontramos uma mulher cercada de mistérios e indefinições. Por se tratar de uma figura mitológico-literária, ela é reinventada e mencionada por vários autores ao longo dos séculos e retratada de diversas formas na pintura. Sobre sua moral, é qualificada, ora como rainha fiel ao rei Arthur, ora como amante de Lancelot, um dos principais cavaleiros da Távola Redonda.



Evângelo Gasos, *Irrevelados*, 2015, instalação, dimensões variáveis Foto do artista

Além disso, possui múltiplas variações ortográficas de seu nome: *Guinevere* ou *Gwenevere* em inglês. Genebra, Ginebra ou Ginevra em português. A variante mais sugestiva é apresentada em galês: *Gwenhwyfar*, que, segundo estudos etimológicos, tem proximidade com o termo espectro, fantasma, ou ser sobrenatural.<sup>9</sup>

O filme do qual participou como atriz é mencionado como experiência pontual que ocorreria em sua trajetória, mas essa aproximação com a linguagem técnica cinematográfica marcou sua vida de maneira intensa e caracteriza a escrita do romance de forma expressiva. Diversas passagens são narradas indicando uma inseparável intimidade da personagem com a imagem, com a forma

de relacionar suas experiências com o mundo e de se perceber:

*De repente, ela teve a sensação de que logo mais seria filmada junto com o menino; a câmera de viés, por cima deles, bem perto, e o sinal que acabara de ser dado, "Ação!" ou "Rodando!" (...) Desde que atuara naquele filme passado na Idade Média, esse tipo de fantasia sempre voltava a se misturar ao seu cotidiano e ao decurso de seus dias.<sup>10</sup>*

### **Imagem, poder e visibilidade**

Embora toda a trama seja alicerçada pelo mistério das imagens que atravessam a personagem, o



sustentáculo da história está justamente em seus efeitos: a imagem se faz instrumento de poder. A banqueira acreditava que seu êxito como executiva das finanças advinha do enigma das imagens que surgiam do nada. O alerta para a perda remete imediatamente à força atribuída à imagem na vida da personagem. A interrogação sobre o caráter performativo da imagem foi motivo de reflexão abordado pela filósofa Marie-José Mondzain,<sup>11</sup> em seu texto cujo título reproduz pergunta bastante direta: *A imagem pode matar?* O estudo de Mondzain é impulsionado pela discussão sobre a possibilidade de a imagem ser ou não responsável pela violência que lhe é atribuída. Para tanto, a filósofa parte de um evento que marcou o mun-

do: o atentado às Torres Gêmeas, quando dois aviões abateram o símbolo do capital financeiro dos Estados Unidos, em 2001. Transmitido ao vivo em rede internacional, imediatamente tratado em termos visuais, o assunto culminou em um luto temporário das imagens no país norte-americano. A indústria cinematográfica hollywoodiana foi acusada de produzir visões antecipadas da catástrofe em seus filmes de ação e aventura. A inquietação fora tomada pelo pressuposto generalizado de que a força da imagem estaria em nos levar a imitar seu conteúdo narrativo, exercendo a violência. O questionamento sobre o poder da imagem é o ponto de partida que aproxima o romance abordado neste artigo ao estudo da violência da

imagem no texto de Mondzain. Por consequência, o que esse diálogo nos levará a explicitar será tanto uma importante diferenciação entre as noções de imagem e visibilidade quanto o modo como esses conceitos podem contribuir para um possível entendimento da provocação da perda da imagem na narrativa de Handke.

Já sabemos que o poder das imagens que atravessam a banqueira são compostos de outros aspectos que não a relevância exclusiva de seus conteúdos referenciais. Essa também é a constatação encaminhada por Mondzain sobre a violência nas imagens e seus efeitos; para tirar conclusões a respeito da natureza da ligação entre o que vemos e o que fazemos, a filósofa lança luz a um complexo e potente conjunto de articulações: analisa a questão pela diferença de que não devemos nos interrogar acerca do que a imagem faz, mas sim a respeito do que ela “faz fazer”. Em um retrospecto sobre os discursos históricos da imagem, Mondzain afirma:

*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 da Medusa ao espelho empregue por Teseu para vencer, passando pela fusão mortal de Narciso com sua imagem.*<sup>12</sup>

Para a filósofa, todos esses dispositivos de crença e fabricação fundam-se na identificação. Ela afirma: “Tornarmo-nos unos com aquilo que vemos é mortal e o que redime é invariavelmente a produção de uma distância libertadora. Viver, curar, é afastar-nos de toda a fusão.”<sup>13</sup> É por essa via que segue a operação do pensamento aristotélico, ao inscrever o espetáculo trágico em um programa de tratamento simbólico da violência passional:

*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.*<sup>14</sup>

Para Mondzain, foi o pensamento cristão que primeiro instaurou uma legitimidade da imagem, conferindo-lhe um poder salvador e redentor, libertando-a de sua atribuição mortífera e confusional:

*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, tendo-se tornado a matriz icônica de todas as visibilidades partilhadas.*<sup>15</sup>

Para fonte deste estudo, é necessário entendermos que, na encarnação de Cristo, o sentido dado àquilo que se vê repousa no que não se vê. O Filho passa a ser a imagem do Pai, mas não por meio de uma relação entre imagem e modelo, pois a essência da imagem está na divindade. “Tudo o que provém do Pai são sua figura e sua voz.”<sup>16</sup> Mais adiante, Mondzain complementa:

*O status da relação da imagem natural com sua própria essência encontra uma nova extensão quando a visibilidade do Verbo mantém na encarnação uma relação de intimidade específica com sua similitude essencial.*<sup>17</sup>

A imagem como Verbo, no entanto, permanece invisível:

*A onipotência invisível é organizada a partir da interpretação da visibilidade da imagem encarnada. Foi a imagem de Deus decaída no homem que foi salva por essa imagem do homem que retomou seu lugar em Deus. Desse*

*ponto em diante, a imagem faz parte de todos os planos da redenção no Universo. Supera qualquer outra forma de comunicação.*<sup>18</sup>

A Igreja investiu na realidade sensível de uma imagem natural tornada carne. Para a filósofa, a natureza intrínseca da imagem é irreal: “É nisso que reside sua força, na sua rebelião contra toda substancialização do seu conteúdo.”<sup>19</sup> Mondzain faz, portanto, uma distinção crucial entre imagem e visibilidade: “A imagem natural permite uma definição fundadora da imagem que é radicalmente independente da visibilidade. Ser vista não é a meta da imagem, e a visibilidade não faz parte de sua definição essencial.”<sup>20</sup>

Seguindo essa linha de raciocínio, seria possível questionarmos se a inflação das visibilidades estaria relacionada diretamente a uma inflação de imagens. E vice-versa: significaria a escassez de visibilidades necessariamente uma escassez de imagens? Se assim for, o destaque para a diferenciação entre imagem e visibilidade, sinalizado por Mondzain por meio de conceitos de imagem natural e imagem artificial ligadas ao cristianismo, oferece possível chave de interpretação quanto à questão da perda da imagem abordada por Handke em seu romance. Diante de um mundo que se transformou no “império visual a que estamos hoje submetidos”,<sup>21</sup> a visibilidade teria tomado o lugar da imagem, apesar de haver entre elas significativa distância. Seria necessário, portanto, não considerar a perda da imagem abordada no romance como perda da visibilidade. Há um jogo fusional entre esses dois conceitos, mantido pelo autor de forma a garantir o enigma de sua proposição.

### **As telas e o lugar de aparição das imagens na contemporaneidade**

De acordo com Mondzain, assim como a grande

articulação conduzida pelos padres da Igreja fez da imagem natural uma problemática filosófica e política, transformando-a em pensamento e prática hegemônica em grande parte do planeta, “o dispositivo dos écrans gerou uma redistribuição dos poderes do visível e do invisível, um novo dado na gestão da encarnação e da incorporação no écran”.<sup>22</sup> As técnicas de visualização foram desenvolvidas, sobretudo, após a invenção do cinema e da televisão: as telas são, ao mesmo tempo, “um espaço real e a condição de desrealização daquilo que é produzido por um realizador”.<sup>23</sup>

*Foi o écran que deu lugar a um dispositivo sem precedentes na constituição do imaginário, ao produzir efeitos fusionais e confusionais. O écran cria uma nova liturgia onde se jogam as novas transubstanciações: o verbo fez-se corpo, a imagem perdeu a sua carne. O écran instaura uma nova relação entre a mimesis e a ficção.*<sup>24</sup>

No romance de Handke, há uma passagem que ilustra o efeito abordado por Mondzain, que confunde e fusiona a imagem e as telas. Na Serra de Gredos, a personagem visita um vilarejo, Hondareda, no qual encontra um repórter que ali está a trabalho. O homem tenta investigar as causas e motivos pelos quais as leis e as regras da beleza não se atribuem àquele lugar:

*A origem da feiura de morrer dessa corja robinsoniana é a perda da imagem. E a missão desta nossa equipe enviada até aqui é a seguinte: curar ou pelo menos conter a nova doença da perda da imagem, perigosa por ser epidêmica ou até pandêmica.*<sup>25</sup>

A cura para essa doença, segundo o próprio repórter, aconteceria por meio do fornecimento ininterrupto de imagens:

*Em primeiro lugar, eletrificamos o enclave de Hondareda, puxamos fios subterrâneos, instalamos refletores e, passo a passo, fomos equipando-o com todo o aparato de transmissão de imagem, de dez a catorze vezes mais aparelhos que os semáforos de Frankfurt, Paris, Nova York ou Hong Kong: um aparato que não apenas veicula imagens do exterior, de fora, da civilização, mas sobretudo imagens dos próprios hondarederos.*<sup>26</sup>

Por esse depoimento, fica entendido que as imagens às quais ele se refere são aquelas transmitidas por aparelhos de televisores e câmeras de vídeo. Todavia, o mesmo repórter expressa a razão pela qual acredita que o fornecimento das imagens através desses transmissores seria capaz de curar os habitantes do vilarejo, que sofrem do mesmo mal que a protagonista do romance. O homem afirma: “Produza, forneça e traga uma imagem até o homem, e sua alma será curada, sua fala reanimada, sua voz se tornará resoluto, e seus olhos claros, acessíveis e belos.”<sup>27</sup> Poderia essa ideia dizer respeito diretamente à concepção filosófica e política do poder da imagem natural desenvolvido pelo cristianismo, levantada por Mondzain? Aqui, a observação do repórter remeteria menos à visibilidade das telas do que ao poder da imagem no sentido conceitual atribuído pela filósofa. Tomada de forma isolada, a fala poderia ser aplicada ao discurso religioso, evocando a vinda de um Cristo salvador, bastando para isso substituir a palavra imagem por Cristo, como em: produza, forneça e traga *Cristo* até o homem, e sua alma será curada, sua fala reanimada, sua voz se tornará resoluto, e seus olhos claros, acessíveis e belos. Nessa passagem, é possível interpretar a (con)fusão atual evidenciada por Mondzain entre imagem e visibilidade por meio das telas. A provocação poética da perda da imagem de Handke

também é mal-entendida pelo repórter da ficção, que a interpreta como falta de consumo das visibilidades sofrida por aquele povo isolado.

Não quero afirmar com isso que Handke transmite um anseio cristão em sua literatura. Mas questiono a hipótese de haver, nos elementos que compõem o mistério de sua imagem, uma concepção da ideia imaginal cristã. Talvez exista um caráter espiritual do poder da imagem que é perseguido pela personagem do romance, algo que não pode ser encontrado ou substituído por qualquer visibilidade.

### **Da perda da imagem e dos cenários do mundo**

Quando a perda da imagem pela personagem de fato ocorre, a narrativa não se torna menos envolta em mistério e poesia. A banqueira, após alcançar o ponto mais alto da Serra de Gredos, desce em disparada, correndo como se quase tocada pela loucura. Ela agora é acometida por “cenários”, em vez de imagens: “Continuava sendo atravessada pelos sucessivos cenários do mundo, mais rápidos que pulsações cardíacas.”<sup>28</sup> O que poderia indicar essa curiosa troca de vocábulos adotada pelo autor no momento prévio à perda da imagem? Haveria aqui uma relação de trânsito entre imagem e cena? No processo vivido pela personagem para que finalmente fosse afetada pela perda da imagem, o cenário seria o último lugar antes do vazio total: após a aparição de um último cenário, “mais nada, nenhum lugar, local algum, nenhuma forma, língua alguma. E assim se deu a perda da imagem”.<sup>29</sup>

É usual que o cenário seja o espaço preparado para a apresentação das imagens de uma ação, estabelecendo uma relação de subordinação do lugar em relação ao que se produz – conceitual,

narrativa ou imageticamente. Considerado o conjunto de elementos visuais que compõem o espaço em que se apresenta um espetáculo (teatral, cinematográfico ou televisivo), o cenário também costuma ser associado a um lugar repleto de objetos no qual decorre uma ação, um fato.<sup>30</sup> É no pensamento e na prática do encenador Peter Brook que julgamos encontrar uma afinidade entre imagem, cenário e vazio, algo que encaminha a discussão diretamente

espaço e fala sobre a concepção de seus cenários para relacionar a imagem cênica com a imagem criada pelos atores. Em seus estudos, a ausência de formas rígidas revelou-se importante aliada para desenvolver e atingir uma potência cênica: “No teatro é possível experimentar a realidade absoluta da extraordinária presença do vazio, em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos.”<sup>32</sup> Para Brook, “a ausência de cenário é um pré-requisito para



Evângelo Gasos, *Irrevelados*, 2015, instalação, dimensões variáveis Foto do artista

para a qualidade performativa dos atores e sua eficácia no diálogo com o público. Para Brook,<sup>31</sup> importante referência da prática e do pensamento teatral do século 20, “devido à natureza realista da fotografia, no cinema a pessoa está sempre num contexto, nunca fora de contexto”. Ao relatar experiências dos processos criativos de suas encenações, ele enfatiza a importância do

a atividade da imaginação”.<sup>33</sup> Apoiado nessa teoria, o encenador desenvolveu a partir de 1970 a série de trabalhos *The Carpet Show*. Em suas viagens pelo mundo para as apresentações, o grupo levava apenas um pequeno tapete para delimitar a área de trabalho. A experiência com o cenário livre de objetos e mobiliários levou o encenador a desenvolver ênfase na construção

das personagens pelos atores através da busca de um vazio livre de pânico: “A maioria das nossas manifestações exageradas ou desnecessárias provém do pavor de não estarmos realmente presentes se não avisarmos o tempo todo, de qualquer jeito, que de fato existimos.”<sup>34</sup> Um corpo destreinado seria aquele que não está pronto para se abrir às ilimitadas possibilidades do vazio.

Curiosamente, no instante após a ocorrência da perda da imagem pela personagem de Handke, seu corpo se faz presente de maneira inédita na narrativa, tornando-se enunciado e enfático:

*Câmera retornando para você, não apenas para o rosto, mas para todo o corpo. (...) Só Deus sabe o quanto, e acima de tudo: que alegria que dava um corpo desses, uma carne dessas, que ânimo, que graça.*<sup>35</sup>

O afloramento do corpo tomado pelo vazio através da ausência de imagens e cenários, tanto para a personagem de Handke quanto para os atores de Brook, talvez direcione o desempenho perceptivo em favor de uma abertura de sensibilidade obstruída por esses elementos: “Ser sensível, para um ator, significa estar permanentemente em contato com a totalidade de seu corpo.”<sup>36</sup> Não podemos esquecer que a banqueira do romance possui uma passagem pelo ofício da atuação. Para Brook, o potencial desenvolvido pelo ator por meio de um corpo treinado e a abertura que o cenário vazio proporciona à imaginação dos espectadores devem ser direcionados para aquilo que considera a base do ofício teatral: estabelecer com o público uma relação que funcione. Daí talvez advenha o sucesso profissional da banqueira, cuja performatividade nos negócios atinge motivação recíproca com seus clientes. Segundo Peter Brook,<sup>37</sup> “quando a ênfase está nas relações hu-

manas, não ficamos sujeitos à unidade de lugar nem à unidade de tempo. O que prende nossa atenção é a interação entre uma pessoa e outra”.

A perda da imagem, como consta na narrativa de Handke, é um problema de época, “uma perda que fora ocorrendo em cada pessoa aos poucos”. A banqueira teria sido a última a estar na imagem, ilustrando isso com seu caso individual e específico. Atingida por uma situação-limite em meio a um ambiente hostil e mortífero, ela lutaria pela vida, pois a morte nunca fora seu anseio. Ela sabia que era necessário resistir. O filósofo Giorgio Agamben,<sup>38</sup> a propósito do cinema de Guy Debord e sua técnica composicional, lembra-nos que resistir significa “antes de mais nada ter a força de descrever o que existe, descrever o real, ser mais forte do que o fato que aí está”. Outra interpretação para a consciência gerada a partir do efeito causado pela perda da imagem seria a de considerá-la um instante libertador. Nas palavras da personagem, “perda da imagem significava: falta de horizonte”.<sup>39</sup> Apesar de aterradora, essa falta poderia ativar outra potência:

*Quem reconheceu esta perda em si pelo menos pode dizer o que a imagem ou as imagens significaram para ele. – Sim. Assim que se ativavam, as imagens significavam vida, mesmo que eu estivesse para morrer, e paz, mesmo que ao redor só houvesse guerra.*<sup>40</sup>

Seria uma forma de se desviar do efeito das atuais visibilidades que nos cercam?

## NOTAS

1 Paz, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012: 104.

2 Flusser, Vilém. *A Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985: 10.

- 3** Barthes, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix: 17.
- 4** Handke, Peter. *A perda da imagem ou através da Sierra de Gredos*. tradução Simone Homem de Mello. São Paulo: Estação Liberdade, 2009: 134.
- 5** Idem, ibidem: 19.
- 6** Idem, ibidem: 21.
- 7** Idem, ibidem: 10.
- 8** Jones, Amelia. Dispersed subjects and the demise of the "individual": 1990's bodies in/as art. In: *Body art, performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998: 198.
- 9** Schrijver, Peter. *Studies in British Celtic Historical Phonology*. Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1995: 249-250.
- 10** Handke, op. cit.: 94.
- 11** Mondzain, Marie-José. *A imagem pode matar?* Tradução Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega, 2009.
- 12** Idem, ibidem: 23.
- 13** Idem, ibidem: 23.
- 14** Idem, ibidem: 18.
- 15** Idem, ibidem: 13.
- 16** Mondzain, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2013: 114.
- 17** Idem, ibidem: 116.
- 18** Idem, ibidem: 221.
- 19** Mondzain, 2009, op. cit.: 26.
- 20** Mondzain, 2013, op. cit.: 115. grifo da autora.
- 21** Mondzain, 2009, op. cit.: 34.
- 22** Mondzain, 2009, op. cit.: 34.
- 23** Mondzain, 2009, op. cit.: 38.
- 24** Mondzain, 2009, op. cit.: 42.
- 25** Handke, op. cit.: 430.
- 26** Idem, ibidem: 431.
- 27** Idem, ibidem: 430.
- 28** Idem. Ibidem: 538.
- 29** Idem, ibidem: 539.
- 30** Houaiss, Antônio; Villar, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009: 435.
- 31** Brook, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005: 22.
- 32** Idem, ibidem: 18.
- 33** Idem, ibidem: 22.
- 34** Idem, ibidem: 18.
- 35** Handke, op. cit.: 544.
- 36** Brook, op. cit.: 17.
- 37** Brook, op. cit.: 25.
- 38** Agamben, Giorgio. O cinema de Guy Debord. In: *Image et mémoire*. Hoëbeke, 1998: 65-76. Disponível em: <http://www.intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em 03.12.2014.
- 39** Handke, op. cit.: 546.
- 40** Idem, ibidem: 563.

**Evângelo Gasos** é artista visual, cineasta e diretor teatral, mestre em linguagens visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ. Este texto é parte de sua dissertação de mestrado, *Travessia da apreensão: caminhos entre o corpo vivo e a imagem, defendida em 2015, orientada pela professora doutora Livia Flores*.