

## Aquilo que as Imagens Dizem

É conhecida a história narrada por Plíneo<sup>1</sup> acerca da filha do ceramista Butades: antes do amante partir para a guerra, ela pede-lhe que se coloque junto a uma parede branca e, fazendo uso de um foco de luz, desenha a sua silhueta para, através da sombra agora aprisionada, conservar a memória do amado. Esta história é muitas vezes contada como mito fundador da Pintura (e há quem a reclame como igualmente fundadora da Cenografia: *skene* e *skia*, cena e sombra<sup>2</sup>) e diz-nos, entre outras coisas, que a Pintura nasce deste desejo amoroso de conservar a memória de algo ou de alguém. “A pintura é um cofre onde se deposita o visível”<sup>3</sup> ou, generalizando, a imagem é um lugar onde se guarda, conserva e se cria o mundo: é uma forma (ou a forma) de nos relacionarmos com o mundo e é uma forma (ou a forma) de criarmos o nosso mundo<sup>4</sup>. Talvez por isso tenhamos tantas imagens guardadas, tantas memórias que são imagens: de alguma forma, optamos por ir fazendo *stills* a cada momento e arquivando estes instantes mais ou menos estáticos.

Quando assistimos a um espectáculo o processo é semelhante: daquele todo, seleccionamos momentos, frases, sons, imagens. Aqui, a utilização do termo *still* adquire mais sentido pois remete para os *frames* que publicitam determinados filmes e que, muitas vezes, coincidem com a memória que temos dessas películas. As imagens que guardamos de um espectáculo são, passado um certo tempo, o espectáculo para nós: são os instantes que nos marcaram porque neles investimos maior afecto, porque neles nos reconhecemos ou projectámos e, agora, totalmente nossas, essas imagens seguem o seu caminho, são da nossa história.

Como imagem, como sucessão de várias imagens, a cena submete-se aos princípios da composição e, na criação – na criação dos corpos ou figuras dos espectáculos do *Cão Solteiro* –, a relação com as imagens e o cruzamento da linguagem da Pintura com as particularidades da cena é determinante. Aquilo que sempre foi intuitivo para os artistas e que foi dissecado no modernismo é a matéria que organiza a criação destas figuras que começam por ser, nada mais, que blocos de cor, texturas, planos, rectas e curvas que

---

<sup>1</sup>Cf. PLINE L'ANCIEN – *Histoire Naturelle*. XXXV. p.63.

<sup>2</sup> Cf. AZARA, Pedro – *Architects on Stage*.

<sup>3</sup>«(...) o seu modelo [o da pintura a óleo] não é tanto o da janela aberta para o mundo como o cofre forte inserido na parede – um cofre onde está depositado o visível.»

BERGER, Jonh – *Modos de Ver*. p.113.

<sup>4</sup> Nelson Goodman fala de “formas de fazer mundo”. Cf. MITCHELL, W. J. T. – *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. p.xiv.

compõem uma partitura visual. O processo de trabalho que dá origem a este(s) guarda-roupa(s) é, aliás, sintomático: tudo começa por uma imagem que origina uma pesquisa de imagens (de artistas, de situações); depois, as imagens dos actores e bailarinos são conjugadas com uma panóplia de outras imagens de peças de roupa, de cores, de diferentes corpos. E, daí, surgem os desenhos, os projectos - até que, novamente, os retângulos de amostras de tecidos voltam a criar novidades na composição destas páginas que, em conjunto, são pequenos cofres onde fica guardado o que se pensou, o que não se chegou a saber que se pensou mas se intuiu, o que se gostaria de ter feito, o que depois se fez e todas as outras coisas que andam constante e silenciosamente na cabeça das pessoas e que, no caso dos artistas, são as coisas de que sempre nos falam.

Em *Morceau de Bravoure* entram 3 figuras de preto e 3 de vermelho, mais 5 de azul, 1 branca, 1 roxa e 1 amarela, mais uma ou outra cambiante menos afirmativa e um fato às riscas. Entram figurinos clássicos ou tradicionais e outros que são pura geometria e, finalmente, outros com muito tecido, manchas de tecido. Elementos de uma composição.

Assim descrita, como estrutura, esta composição reclama aquilo que ficou conhecido na História como a “pureza modernista” – mas claro, é uma composição discursiva (aqui, o discurso como condição reintroduzida na arte contemporânea<sup>5</sup>) que deve comunicar algo de determinado ao espectador. Este “determinado” prende-se com a possibilidade de instalar o espectador num dado contexto ou situação que, no caso de *Morceau de Bravoure*, é a do espectador se sentir em permanente desequilíbrio entre a reacção a códigos conhecidos e a ausência de regras, entre o familiar e o estranho. O “grande actor”, a “solista” ou as bailarinas de tutu, vestidos com aquilo que temos como sendo o figurino tradicional (a época, a caracterização dos personagens) asseguram ao espectador que está, de facto, num teatro, a assistir a um espectáculo e a reconhecer a acção. Mas, em simultâneo, essas figuras perdem o poder de reconciliar o espectador com a cena quando convivem com todas as outras figuras sem tempo, sem legenda possível que rebatem, ponto por ponto, a função ilustrativa muitas vezes associada ao guarda-roupa e – ironia – atacam o próprio “figurino” quando, por exemplo, um casaco com demasiado tecido impede os movimentos do bailarino.

*Morceau de Bravoure* é feito destes binómios: familiar e estranho; estereótipo e desconstrução do estereótipo, harmonia e quebra. Esta dualidade encontra-se na composição (o fato às riscas que só deseja quebrar a harmonia) e na sobreposição de signos

---

<sup>5</sup> V. Cf. MITCHELL, W J. – *Picture Theory*.

da tradição clássica, da cultura urbana ou da cultura popular, arriscando novas relações entre estes elementos quando mostra, por exemplo, que a distância entre o figurino de um bailarino russo e a roupa de um bailarino de *street dance* está na mudança de uns ténis...

Nestes achados (uns ténis: mínimo investimento, máximo efeito) encontra-se a mestria – um outro tipo de mestria – que determina a particularidade do trabalho para a cena: domínio da linguagem visual e domínio de uma série de saberes quase oficinais que apenas se adquirem com a experiência: a forma como os tecidos e a luz reagem fabricando qualidades tácteis; a relação entre o actor e o figurino na determinação de um corpo em cena, o domínio do espaço alargado que é o campo visual do espectador. Isto tudo constitui um enorme ringue de forças, a que se junta aquilo que se pretende que seja o sentido do espectáculo e mais aqueles pensamentos que não abandonam a cabeça do artista.

Voltemos às cores.

Em conversa, foi explicada a utilização de determinadas cores em maior ou menor quantidade através de relações formais: o vermelho que é uma cor incontrolável, a necessidade de reservar o preto para determinados momentos de maior dramatismo, o amarelo e o roxo?, bem, são cores que, dita a tradição, não se usam em palco...por isso sobra o azul, há mais azul.

Quando Hans Bellmer<sup>6</sup> fala da relação entre espectadores e imagens utiliza as expressões «a parte delas» e «a nossa parte» para sinalizar uma distância entre estas duas partes e, uma outra, entre as imagens e o real – são estes deslocamentos que permitem a projecção do sujeito nas imagens. Podemos acrescentar um terceiro elemento, uma outra parte, a «parte deles» (dos criadores) e pensar na troca constante – na sobreposição e, simultaneamente, na enorme autonomia – entre os três vértices da obra: criador-imagem-espectador. A «parte deles» tem a cor amarela.

O amarelo integra sempre as criações do *Cão Solteiro* e pode designar a última das dicotomias a apontar: aquela entre forma e informe. Mesmo que não encontremos uma definição sucinta e eficaz para o conceito de Belo podemos, pelo menos sumariamente, concordar que o *ballet* clássico produz imagens belas e que apresenta quadros compostos por corpos belos; também podemos acordar no facto de que a harmonia formal e a depuração dos figurinos remete para uma certa definição de beleza ou pureza. No entanto,

---

<sup>6</sup> BELTING, Hans – *A Verdadeira Imagem*. p.142-43.

parece existir sempre alguma coisa que desafia este estado, um mal-estar que, neste espectáculo, se condensa na figura incontornável mas apagada de um morto e no mau presságio deixado por um par de gémeas (ou não fossem os gémeos e o *doppelgänger* figuras de má sorte e de morte); nos figurinos – e neste como em outros espectáculos – também é comum a existência de elementos desajustados como uma saia demasiado comprida, uma bainha inacabada ou, aqui, peças em que o tecido é excessivo, adereços que cobrem o rosto, casacos que fazem o actor cair. É como se, do interior dos corpos, se manifestasse sempre um sinal de desagregação ou, «o informe [como] finitude da forma, (...) o corpo afectado pela certeza do seu fim.»<sup>7</sup>. Esta proposta de inquietação torna-se tanto mais eficaz quando se insinua em “detalhes” e vamos pressentindo uma certa decomposição no interior do Belo (já nos é difícil a comoção diante do horror, somos quotidianamente espectadores do sofrimento dos outros<sup>8</sup>). Talvez aqui, na ideia de Belo e numa certa ambiência melancólica esteja, ainda, uma adenda à explicação cromática. Porquê mais azul? Nos figurinos...no espaço... Porque o azul – e este azul em particular – remete imediatamente para a História da Pintura, para o azul de Klein, para os tectos das igrejas, para os frescos de Giotto e também – ou por isso mesmo – para o céu.

## Referências

AZARA, Pedro – *Architects on Stage*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BELTING, Hans – *A Verdadeira Imagem* [2006]. Porto: Dafne Editora, 2011.

BERGER, Jonh – *Modos de Ver* [1972]. Lisboa: Edições 70, 1982.

MITCHELL, W.J.T. – *Picture Theory* [1994]. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

– *What do Pictures Want? The lives and Loves of Images*. U.S.A.: The University of Chicago Press, 2005.

PLINE L'ANCIEN – *Histoire Naturelle*. XXXV. Paris : Les Belles Lettres, 1985.

SONTAG, Susan – *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Gótica, 2003.

VIDAL, Carlos – *O Corpo e a Forma*. Lisboa: Mimesis, 2003.

---

<sup>7</sup> VIDAL, Carlos – *O Corpo e a Forma*. Lisboa: Mimesis, 2003. p.13.

<sup>8</sup> Referência ao livro de Susan Sontag, *Olhando o Sofrimento dos Outros*.