

Imagens em movimento e representações: desembrulhando imaginários coloniais

Ema Cláudia Ribeiro Pires

Professora da Universidade de Évora

Eduardo Jorge Santos Esperança

Professor da Universidade de Évora

Resumo

Este texto explora a relação entre imagens em movimento e suas formas de representação. Partindo do diálogo entre os campos da antropologia e da sociologia, contribuimos para a discussão acerca da conexão entre imagens, suas formas de representar e educação, através de um exercício de desconstrução crítica de imaginários coloniais. Propomos em seguida uma reflexão localizada em Heidegger, no modo como este observa o trabalho de Kant na *Crítica da Razão Pura*, particularmente no que ao representar da imagem diz respeito.

Palavras-chave: imaginário colonial; rituais do Império; imagem; representação.

Abstract

This text explores the relationship between moving images and its forms of representation. Starting from a dialogue between the fields of anthropology and sociology, we contribute to the discussion about the connection of images, its forms of representing and education, within an exercise in deconstructing colonial imaginary. We then propose a reflection on Heidegger in the way he looks at the work of Kant in the *Critique of Pure Reason*, especially in what concerns the representing ways of the image.

Keywords: colonial imagery; imperial power rituals; image; representation.

Empiricamente, o ponto de partida desta análise é ancorado numa experiência educativa no Programa de Doutorado em Sociologia, na Universidade de Évora (Portugal), numa das disciplinas (“Seminário de Problemáticas Sociológicas Aprofundadas”) onde somos docentes. O projecto pedagógico é centrado na construção de problemáticas sociológicas variadas. Centrado nos estudantes, o tempo lectivo é dedicado à discussão crítica de textos, complementada com análise de outros documentos. No dia 6 de Novembro de 2015 visionámos em conjunto um filme documentário de propaganda colonial do Estado Novo Português. Essas imagens em movimento e as suas representações foram o mote para uma discussão (*brainstorming*) posterior com os estudantes. O trabalho colaborativo de problematização que foi realizado em sala de aula (e fora dela), é a moldura de fundo para a discussão mais geral em torno das relações entre imagens, suas formas de representação e educação.

A Viagem de Sua Excelência o Ministro do Ultramar ao Oriente

O filme que enquadra a presente análise é um dos produtos de propaganda do relato oficial da visita do Ministro Sarmento Rodrigues, que teve lugar entre Abril e Julho de 1952. A viagem durou três meses e meio, entre 3 de Abril e 19 de Julho de 1952 e foi amplamente divulgada pelos media (cf. Barradas de Oliveira 1952, 1952a, 1953). Os objectivos da viagem eram políticos e propagandísticos (Barradas de Oliveira, 1952). Manuel Maria Sarmento Rodrigues, o Ministro, viajou acompanhado da sua esposa e de uma extensa comitiva de acesores, jornalistas, membros da Agência Geral do Ultramar e da Emissora Nacional. O itinerário da visita teve partida de Lisboa e paragens em Chipre, Port Said, Goa (Damão, Diu), Malaca, Singapura, Timor, Macassar, Manila, Macau, Hong-Kong, Tóquio, Ilha de Wake, Honolulu, S. Francisco, Los Angeles, Boston, Açores (Ilha de Santa

Maria) e, finalmente, o regresso a Lisboa. A viagem foi realizada usando os vários meios de transporte disponíveis: navio paquete, navio de guerra, avião e automóvel.

O filme da *Viagem Ministerial* foi posteriormente montado e difundido pela Agência Geral do Ultramar, em 1952. É o resultado do contributo de uma equipa ligada ao aparelho de propaganda do Estado Novo Português: fotografia de João Macedo, locução de Augusto Fraga, textos de José de Freitas, produção e realização de Ricardo Malheiro. Ao som da tocata e fuga de Bach, tem início o segundo episódio do filme *A Viagem de Sua Excelência o Ministro do Ultramar ao Oriente*.

Importa situar o leitor de que, no contexto em foco, a categoria “Oriente” designa aqui as “Províncias portuguesas” da Ásia e do Pacífico. A viagem tem um cunho orientalista e luso-tropicalista. Como referimos num outro lugar (Pires, 2012), é um exercício de autoridade e de poder simbólico do Estado Novo, enunciado em tom luso-tropicalista (Castelo, 2008) e de mística imperial. Com a ironia de um tempo colonial que internacionalmente está no seu ocaso, esta visita é uma enunciação de poder: o Ministro cumpre funções de representante da Nação Portuguesa, representando o poder político do Estado nos confins do espaço imperial português. Sarmiento Rodrigues, é apresentado ao longo do filme integrado entre a sincronia do seu papel social de Ministro do Ultramar e a diacronia da sua condição de Almirante, de Militar, de Homem da Marinha. Nas imagens, o Almirante-Ministro, acompanhado da esposa, visita e inaugura edifícios e monumentos, descerra lápides, assiste a paradas militares e civis, desfiles etnográficos (em particular, performances de danças), recebe e oferece presentes, cumprimenta pessoas, e, em síntese, é embaixador político-cultural do Estado Português. Tudo isto é mostrado no filme-documentário ao longo de quatro episódios.

A nossa análise mais aprofundada deteve-se no episódio número 2 deste filme, intitulado “Timor”. Na chegada da comitiva a Timor, alguns fragmentos da locução do filme são particularmente marcantes para o telespectador: diz-se que “pela primeira vez na história, um ministro português desembarca em Timor” (*A Viagem* 1952: 0:18); o narrador informa ainda, em tom de epopeia paternalista que “Bandeiras e mais bandeiras, que é aquilo que o Timor mais gosta e mais ama” (*A viagem* 1952: 18). O ministro condecora pessoas identificadas como “cavaleiros de Timor” no enclave de Oecussi. Nas imagens, vê-se que o Almirante Sarmiento Rodrigues enverga um fato completo e cartola na mão direita, enquanto assiste desfiles vários (das corporações do regime, dos *luirais* (líderes tradicionais...)). A comitiva vai também a localidades como Díli ou Manatuto e é divulgado no filme que “por toda a parte se repetem as maiores manifestações de lealdade à Pátria Portuguesa. Timor está em festa” (*A viagem*, 1952. 0:21’).

Como nos lembra Nicholas Thomas, evocando Foucault, “o poder produz: produz realidade; produz domínios de objectos e rituais de verdade” (Thomas, 2005, p. 178). No contexto em análise, as viagens políticas são exercícios de domínio colonial, de governação simbólica e tecnologias de poder (e de propaganda). Na viagem de 1952, com destino à Ásia e Pacífico, a narrativa construída produz uma realidade povoada de muitas nuances orientalistas e imperialistas (Said, 1994) e “contribuiu para uma imagética colonial ao transformar o lugar em algo arcaico” (Thomas, 2005, p. 197). Essa dimensão essencialista do poder narrada no filme seria depois discutida na sala de aula, com os estudantes, e em reflexões escritas produzidas a posteriori (e que sintetizamos infra).

Reis e autoridades: olhares sobre *A Viagem*

Zacarias da Costa e Martinho Pereira são estudantes de doutorado na Universidade de Évora e analisaram connosco o filme. Zacarias da Costa nasceu no Município de Viqueque, uma das zonas de Timor descritas no filme. Zacarias da Costa reconhece nas imagens os principais grupos sócio-económicos desta localidade: “Os grupos são agricultores, carpinteiros, pedreiros, e outros grupos relevantes. Os grupos mostraram os seus produtos agrícolas, copra, mostram o que pode produzir-se dentro da comunidade” (Da Costa, 2015, p. 1). A representação do espaço geográfico de Timor percorre “Oecússi, Díli, Manatuto, Baucau, Osso-Viqueque, Aileu e Bobonaro”. Deste filme, Zacarias da Costa enfatiza dois componentes mais importantes na relação entre o ministro português e as populações timorenses: “O ministro como funcionários do estado (Lider) e como um rei”. [...] Por outras palavras, podemos dizer que o ministro tem poder como rei e autoridade como o ministro de Estado” (Da Costa, 2015, p. 1). Além da dimensão retórica da comunicação, Zacarias observa ainda que

os grupos culturais mostraram as suas danças culturais quando os visitantes chegam. Embora as populações vivam com limitações [...], recebem a visita do ministro. O filme mostra que “usam vestidos tradicionais” e vivem em condições pobres, de mal nutrição, ausência de instrução e insegurança alimentar.

Um segundo contributo para a nossa reflexão é realizado pelo estudante timorense Martinho Pereira. Esta viagem do Ministro Português a Timor significa para Martinho Pereira um exercício de “Revitalização do Poder Político do Governo da Ditadura de Salazar; da parte dos povos visitados, a viagem do Ministro “tem um sentido positivo” de reforçar os

líderes locais, “fortificar o interesse e aprofundar atenção do governo da ditadura de Salazar ao povo daquelas localidades” (Pereira, 2015, p. 1); de igual maneira, foi uma oportunidade “para fazer criatividades em termos culturais” na recepção ao Ministro. Da parte do Governo da Ditadura de Salazar, a viagem foi uma oportunidade de redefinir a influência e autoridade do poder de Portugal na região” enfatizar “a continuidade da colonização de Portugal, [...] embora as Nações Unidas já anunciassem o processo das políticas de descolonização” (Pereira, 2015, p. 2).

A realização de visitas oficiais era uma das prática usual de afirmação de legitimidade do Estado Novo Português sobre as colónias. A partir do contexto de visionamento do filme, e da discussão que a ele se seguiu, trazemos um terceiro contributo a esta discussão, a do Professor Eduardo Esperança. Eduardo desfia as suas memórias pessoais/familiares sobre uma outra visita colonial, a do Presidente da República Portuguesa à cidade de Lobito, em Angola, onde Eduardo cresceu e viveu na juventude. Esta rememoração das suas memórias de infância e juventude, que mostramos em seguida, foi o pávio para desempacotarmos mais imaginários coloniais.

O imaginário colonial do Estado Novo

Em 1938, o Presidente da República Marechal Carmona, visita quase todo o Império em grande aclamação. Ao contrário de Salazar, de que só se ouvia a voz ou lia o discurso, Carmona era muito popular e contribuía directamente para o imaginário que se vinha construindo desde 1932. Em 1941, com a mostra do Império Português em Lisboa, em plena 2ª Guerra Mundial, o Estado Novo reconstrói definitivamente esse imaginário mais para consumo interno, no equilíbrio periclitante que a guerra e as alianças lhe vão permitindo. Com o fim da 2ª Grande Guerra, impõe-se no mundo um modelo político legitimando a autonomia dos povos colonizados; chovem

críticas internacionais acerca da manutenção das colónias. Mas Salazar, glorificado internamente por ter conseguido manter Portugal fora da Guerra, não partilha a opinião do Mundo acerca das “suas” colónias; quer mostrar que estas ficam melhor sob o jugo do poder português do que orfãs num mundo selvagem que acena por trás da autonomia. O Mundo do pós-guerra não conhece bem o imaginário português, nem tem que conhecer. O espaço narrativo onde melhor se encontra caracterizado o imaginário do Estado Novo, são os livros de escola – da 1^a à 4^a classe – é por lá que, por todo o Império, se aprende a ler e a escrever e, por indução, se adquire esse imaginário nacional. Nas paredes da escola, encontram-se, lado a lado, as figuras do Presidente do Conselho e do Presidente da República; entre eles um crucifixo. Noutra parede, o maior mapa, o de Portugal continental. Subsidiários, os mapas agregados das restantes colónias. De geografia, mesmo que se esteja nos antípodas, é sobre Portugal continental que se tem de saber tudo: rios, serras, províncias, capitais de distrito, estações de comboio e apeadeiros, etc. Das colónias, alguns nomes de províncias, principais rios, o continente em que se inserem, e pouco mais. O dia na escola inicia-se com todos a cantarem o hino nacional, todos os dias. Na escola não é admitida a elocução de outra língua que não o português – só fora da escola se permite o idioma local.

O Governo insiste no Império, do Minho a Timor. Com o mundo em guerra e Portugal como plataforma giratória de refugiados e espões, o país entra até no imaginário mundial via Hollywood; no imortal *Casablanca* (1942) – o modelo de propaganda mais sofisticado durante o mundo em guerra – um dos principais personagens do filme, encarnado por Ingrid Bergman, parte de Casablanca para Lisboa – a porta do mundo livre, e depois para a América. A força da imagem construída – observando a tese da imagem *versus* representação –, ainda com ficção de permeio, é que,

mesmo que venham a fazer no futuro outros “Casablanças” ainda mais realisticamente representando a 2ª Guerra, na memória das pessoas e da época e posteriores¹, é este o imaginário que perdura. Só muitos anos depois se admite o seu desvanecimento, mas em fusão com um novo imaginário – talvez também criado circunstancialmente – que o venha a substituir.

A preparação do Evento

Dias antes já as autoridades locais andam numa azáfama a preparar a recepção ao grande estadista que chega. As ruas estão engalanadas de bandeiras nacionais e os mastros dos candeeiros forrados a fitinhas da cor da bandeira nacional. Sabe-se que no local serão distribuídos rolos de serpentinas para lançar à passagem dos carros da comitiva. Enfeitam-se os autocarros e outras viaturas que irão transportar a população mais carenciada. Na praça principal e outros pontos-chave da cidade há altifalantes com música alusiva ao evento; os mesmos altifalantes por onde serão transmitidos os discursos das autoridades visitantes e locais. O Sr. Abel alegra-se porque os seus pombos farão parte do contingente de 1.200 que serão largados após o término dos discursos. A largada de pombos antecede o lançamento de foguetes que anuncia o final do evento na praça. As várias brigadas militares, dos três ramos das Forças Armadas estacionadas no local, há semanas que treinam a marcha e o alinhamento para o desfile do dia ao compasso da percussão das tarolas. Não há banda militar local mas, há a outra, a dos bombeiros, que a substitui com vantagem e que, há semanas ensaia as obras a tocar na parada e em marcha pelas vias principais do desfile. As cabeleireiras já não aceitam marcações para os dias imediatamente anteriores ao evento². Os fotógrafos da cidade alinham o

¹ Maioria sem acesso aos relatos documentais sobre o acontecido.

² Não convém descurar a imagem, e tudo e todos ficam em imagem.

equipamento e carregam as baterias do flash que chegam a pesar 6kg para que tudo fique claro no dia marcado e as fotos sejam tão elucidativas em qualquer montra como na capa de um jornal da cidade ou até da capital. O cidadão sabe que as autoridades, tão ou mais narcisas que o cidadão comum, gostam de se ver retratados e com bom aspecto; há que colher os melhores ângulos e todos os momentos; a concorrência entre fotógrafos é feroz. Além dos locais, há os fotógrafos da capital, os jornalistas e ainda os que vêm com a comitiva – os fotógrafos oficiais. Convém mostrar-lhes quem percebe do ofício – a imagem, a imagem não se compadece com atrasos. É preciso ensaiar o avanço normal do rolo na máquina – ainda não existe avanço eléctrico. É preciso ser lesto na substituição do rolo 120 da Rolleyflex – garantir que é bem efectuada a mudança do rolo, bem preso e esticado. De preferência ter mais que uma máquina carregada.

Depois de tudo acabado, o que fica é o lixo nas ruas – que os varredores da Câmara Municipal hão-de recolher, as conversas de café e ... as fotos e artigos de jornal – a imagem. O imaginário a construir-se e solidificar-se até à próxima visita.

Regresso à sala de aula: a narrativa obstinada

O documento em filme que observamos na sala de aula é, reconhecidamente, um documento de propaganda do Estado Novo. O que caracteriza a propaganda de meados do séc. XX – este documento é de 1952 – em termos de finalidade não é muito diferente do que ainda hoje se observa nas estratégias narrativas de certa ficção mais ou menos documental que circula no *mainstream* cinematográfico; trata-se de fazer passar a mensagem de que a ocupação e formas de poder exercidos em determinado território é a mais correcta e benéfica para aqueles que a ela se sujeitam.

Os documentos presentes envolvem essencialmente dois géneros narrativos:

1- Epopeia: relata o esforço de batalha e expulsão de um inimigo do território. Inicia-se geralmente com imagens dos malefícios levados a cabo por esse inimigo, e que justificam o esforço de guerra e ocupação³;

2- Ritual e Civilizacional: relata a coroação do esforço de guerra e ocupação, mostrando os rituais dessa coroação e os resultados concretos em termos de benefícios – de preferência aqueles com maior visibilidade – consequência desse esforço de partilha civilizacional.

Este documento é nitidamente desse tipo 2. O País civilizador envia um emissário – não é por acaso que é um almirante e não um general ou outra alta patente – este é um “embaixador” do governo que se caracteriza por ser da marinha, o poder que liga o Império salteado pelos Continentes e que se quer unido por esse poder armado.

O documento retrata precisamente o ritual do sucesso civilizacional dessa ocupação, tentando aqui mostrar não tanto o seu modo poderoso ou efectivo armado, mas a aquiescência e reconhecimento dos locais pela presença da potência civilizadora.

Recorde-se que o modelo de ritual realizado em várias localidades da colónia é idêntico e repete formatos que se foram observando nas outras colónias por onde passa o emissário do Império.

O ritual caracteriza-se pelo ambiente festivo, com o espaço engalanado de *confetis* e bandeirinhas da cor da bandeira portuguesa; um palco central⁴ com amplificação sonora de onde partem os discursos dos

³ No caso do filme em apreço, destaca-se a quantidade de referências à resistência do povo timorense ao ocupante japonês durante a 2ª Guerra mundial, e observam-se até condecorações a heróis concretos que se destacaram nessa resistência.

⁴ A “centralidade” deste palco na localidade pode ocasionalmente ser uma centralidade espacial. Na maioria dos casos é uma centralidade política; o palco é colocado junto dos edifícios ou espaços de onde parte o poder local, obviamente delegado pelo poder central que agora o visita.

emissários e dos poderes locais; a generalidade dos discursos congratula-se mutuamente por esse esforço e dádiva civilizacional; para o final da cerimónia guardam-se as condecorações pessoais que são cirurgicamente distribuídas ora por personagens que se querem corporizar como simbólicas desse esforço nacional, ora por autoridades locais a quem se pretende reforçar a delegação do poder central do Império.

Podemos ensaiar uma classificação cuja utilidade reside no facto de, numa audiência com perfis de alunos muito diferentes, o professor encontrar alguma dificuldade em decidir o tipo de interpretação a seleccionar frente a essa heterogeneidade de perfis. Serve igualmente para recortar o quadro de sentido apurável a partir de perfis de recepção diferentes a que o professor deve estar atento para poder satisfazer, na sua completude, o maior quadro de possibilidades de recepção das imagens.

Perante o que nos é presente, cabe observar primeiro e, ensaiando uma topologia heurística de sujeitos – três modelos de percepção do filme:

1- O Estranho: as imagens não lhe “dizem” nada, nem sequer se aproxima da identificação do território, do acontecimento ou das personagens – não há possibilidade de produção de sentido. A sua intuição aqui é inoperacional por não existir o mínimo de reconhecimento para agregação de sentido.

2- O Local: reconhece imediatamente o espaço e os personagens; identifica as práticas e os adereços; é capaz de descrever com propriedade e caracterização os eventos que se desenrolam e explicá-los à luz da história e tradição locais.

3- O Informado: Reconhece o local e mesmo não conhecendo os personagens é capaz de identificar e recortar o seu papel. Consegue traçar um quadro analítico e preciso sobre o desenrolar dos eventos presentes nas imagens em movimento. Outros modelos se poderiam configurar. Trabalho de professor, como acima referido.

Imagens e Representações

Sobre as imagens e suas representações muitos autores têm refletido. Segundo Vilém Flusser (1985, p. 7):

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto resultado do esforço de se abstrair das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstracção específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos; se de um lado permite abstrair duas dimensões dos fenómenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenómenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as imagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decodificar imagens (Flusser, 1985, p. 7).

Orientado para a fotografia, Flusser ajuda-nos a entender o papel da imaginação e do imaginário na capacidade de perceber imagens estáticas e imagens em movimento, investindo-lhes dimensões que, à partida e na sua materialidade elas não trazem. Só na presença desta noção “extra-representacional” se podem pensar as funções de representação das imagens que apresentamos e os seus actos de apresentação no espaço e no tempo, a que podemos chamar “actualizações”.

Se pensarmos que o mundo que nos entra pelo corpo dentro, talvez não seja mais que conjuntos sucessivos de imagens 3D em permanente actualização, entenderemos o papel agregador que não dominamos ainda completamente, mas que lemos, sentimos, e é feito agir sobre nós a partir do exterior. Começa aqui o primeiro puzzle; o que é exterior e o que é interior.

O que nos chega de novo e o que é apenas desencadeamento de re-actualização. Psicólogos e psiquiatras lidam exactamente com os problemas gerados por todo o tipo de desfazamentos entre estas interioridade e exterioridade que os pacientes parecem não conseguir controlar, sendo um dos maiores problemas a “auto-geração” interna de imagens e sensações conflituais. Antes de voltarmos ao papel da imaginação e imaginário enquanto “*data center*” fonte da nossa relação com o mundo, observemos esse micro-fenómeno que somos obrigados a recortar epistemicamente e que constitui a imagem em acto de representação.

Re-presentar

É Heidegger que, numa analítica aprofundada à *Crítica* de Kant, chama a atenção para o facto de re-presentar implicar chamar a “coisa/objecto” à sua presença. O conhecimento passaria precisamente pelos modos de relação com os objectos através da sua representação. Em Kant, todo o objecto, mesmo representando algo de exterior, é antes do mais uma construção mental, uma determinação do espírito (*des Gemüths*) e, por isso, a sua representação (*Vor-stellen*) não é apenas pensamento, é igualmente intuição. Há uma mediação do pensar entre a presença do objecto exterior e a sua apresentação e integração semântica entre os objectos presentes “em arquivo”. Mas a grande capacidade humana, é a de antecipar informação sobre o que se apresenta à representação. “A representação antecipante da realidade abre para o quê-existente em geral (aqui isto significa 'o Ser') e, deste modo, forma aquela relação que constitui o fundamento sobre o qual a consciência empírica em geral é consciência de algo. O quê em geral é 'matéria transcendental' (A143, B182), e é o quê que pertence antecipadamente ao objecto, para que seja possível um 'estar diante de'. As sensações podem ser sempre descritas pela psicologia, a fisiologia e a

neurologia [...] A descoberta kantiana das antecipações do real na percepção é particularmente digna de admiração [...] Esta unidade da intuição e do pensar é, ela própria, a essência da experiência.” (Heidegger, 1992, p. 211-213)

O “re-presentar da imagem” a ser pensado, deveria implicar todo o trabalho de percepção condicional – até que ponto os modos de recepção das imagens enquanto unidades de sentido devem (ou não) trazer com elas anexas as instruções de leitura aceitáveis em termos de validação; aquilo que se faz em Ciência – isto lê-se assim e apenas assim. Sabemos que fora dos mundos restritos da Ciência e às vezes da Arte, o mundo não traz instruções⁵. São particularmente indescartáveis todos os contextos em que se actualiza o fenómeno da representação que oferece a imagem. Esse é o espaço da experiência. Central nesta problemática é o conceito de “experiência”. Em princípio, esta é ao mesmo tempo aquilo a que o sujeito se sujeita pelo simples facto de existir no mundo e, ao mesmo tempo, a experienciação de um objecto qualquer, e como tal definido, por um sujeito que o sujeita a essa experienciação.

A questão revela-se central – o representar e o experienciar – para qualquer analítica do trabalho da imagem. Numa carta a Hertz, anterior à *Crítica*, analisada por Paulo Licht dos Santos (2012, p. 12), Kant refere como é possível

uma representação se referir a um objecto sem ser afectada de alguma maneira por ele. [...] Se tais representações intelectuais repousam sobre a nossa atividade interna, de onde vem a concordância que devem ter com objectos que não são, contudo, produzidos por elas? E

⁵ Aqui, o papel central e sensível do professor a quem se consigna a tarefa não só da explicação da imagem, quando o sentido se observa inapreensível para os alunos mas, acima de tudo, a capacidade de oferta de possibilidades de interpretação da imagem dentro do contexto da sua apreensão.

quanto aos axiomas da Razão Pura sobre tais objectos, de onde vem que concordem com eles, sem que essa concordância tenha podido amparar-se na experiência? (Dos Santos, 2012, p. 12).

Entre o objecto e a mente, Heidegger desmonta as nuances de sentido que demarcam a representação num quadro polissémico de outros conceitos: “Mas a representação da permanência na mudança é o que é visado pelo conceito puro do entendimento chamado 'substância'” (Heidegger, 1992, p. 222). Nas palavras desse autor, “se a totalidade dos fenómenos, na sua objectualidade, deve ser-nos acessível por meio de uma experiência são, então, necessárias regras fundamentadas que contenham uma indicação acerca das relações...” (Heidegger, 1992, p. 223). Assim, remata Heidegger, “não podemos nunca conhecer a existência de um objecto na sua necessidade, mas somente e sempre, existência da situação em que se encontra um objecto relativamente a outro” (Heidegger, 1992, p. 228). O que Heidegger, sucessivamente, tenta demonstrar no final deste texto de leitura da *Crítica* de Kant, é o modo como este expressa a possibilidade de apreensão das coisas/objectos na sua *praesentia*, frente à intuição captadora. Com excepção do que se forma a partir da plataforma de juízos à priori – o tempo, o espaço, um determinado tempo ou um determinado espaço – a experiência é indecifrável sem a ordenação das sensações e das representações. Não fala das modalidades de produção de sentido, mas do agir do pensar, do “nexus”, e das possibilidades de conhecimento:

Salta à vista nos postulados, a formulação recorrente: “o que concorda com”, “o que está em conexão com”; possibilidade efectividade e necessidade são entendidas a partir do nosso poder de conhecer – considerado como um intuir determinado em conformidade com o

pensar – com as condições de possibilidade da experiência, que residem nesse poder (Heidegger, 1992, p. 228).

Depreende-se daqui que a apreensão que possibilita o conhecimento precisa de construir uma representação familiar – com dados conhecidos e fiáveis – do que quer que se lhe apresente. Que essa construção se constitui a partir das formas de relacionamento das propriedades substanciais e perceptíveis do objecto, e que é a partir da forma como os objectos se dispõem e do nexos dessas disposições que se torna possível apreendê-los. Observando isto, somos levados a pensar que o problema da imagem enquanto representação de algo... pode não ser problema. O problema essencial da imagem enquanto representação coloca-se no seu nível de determinação de sentido; até que ponto o modo como foi elaborada a imagem/representação determina a leitura que dela pode ser feita ou, ao contrário, liberta para uma panóplia de leituras possíveis. Noutra terminologia, qual a legitimidade representacional de uma imagem a partir do modo como foi concebida na relação com o objecto original? Faz sentido? Faz. Imprensa e telejornais estão apinhados de articulistas e repórteres que, frente ao mesmo objecto substancial “vêm” (entenda-se lêem) coisas diferentes⁶.

Há um auxiliar de origem social que se interpõe entre objecto e mente”livre” – se assim a podemos designar. É o imaginário que, a partir do exterior – na primeira acepção o imaginário é já um objecto pré-configurado socialmente – traz modelos de olhar e de leitura para certos , quando não para o mundo todo – no caso do imaginário religioso ou ideológico.

⁶ Trabalho de Professor(a): esforçar-se por encontrar as melhores imagens em termos de legitimidade representacional, e alinhar esse esforço ao outro de leitura dessa(s) imagem(s) no campo social e epistemologicamente o mais legítimo possível.

O papel do imaginário construído

A maneira mais intuitiva de hoje definir o imaginário é como um banco de dados de imagens arquivado na nossa mente. É a rede de imagens que permite a produção de sentido – sentido construído pelo pensar⁷ que liga as imagens umas às outras. O problema aqui não é a representação, mas a operacionalidade inerente à congregação de imagens – como é que o pensar liga, desliga – é afectado ou indiferente no momento da enunciação reflexiva em que se constitui o próprio pensar. E este inicia-se no momento em que o sujeito acorda (não dorme) e o mundo se lhe apresenta em imagens – mesmo que seja apenas o tecto do quarto ou o cão a lambar-lhe uma perna. A analítica do trabalho representacional estende-se ao imaginário talvez de modo mais condicionado seja por estereótipos, seja por pré-configurações de sentido. São exemplo disso as representações sociais que trazem determinadas em si o *modus operandi* aquando da sua presença ao pensar.

A primeira questão que emerge é a de que a maneira como o imaginário está arquivado, arrumado, determinado no modo como é feita a sua actualização sempre que solicitada. As definições diferenciam-se. Há um imaginário mais objectivo – o imaginário social – que se desenrola do que já Durkheim chamava “as representações colectivas”, e que é produzido a partir de fora, objectivamente em sociedade, porque chega ao sujeito já configurado e constituído socialmente. É essa imagem que é presente ao sujeito com solicitação de aceitação conforme e/ou partilha sem deformação. É, geralmente, uma imagem denotativa, sem ambiguidades – incrivelmente uma imagem com pouco espaço para a imaginação. De algum modo, o processo de apreensão da imagem a que o sujeito é exposto implica, da parte deste, todo um processo de englobamento e incorporação no seu

⁷ Noutro tempo, a expressão aqui seria “a *ratio*”.

capital de referências. As imagens já arquivadas no imaginário do sujeito devem submeter-se à incorporação da nova imagem e, no sentido kantiano do termo, operacionalizar a intuição no momento da produção de sentido relativamente a essa nova imagem que se condiciona.

À fotografia e ao cinema devem ser concedidos os seus papéis demiúrgicos no modo como facilitam o acesso aos estados mentais mais profundos em que não há "intuição" que valha ao consciente. Do espaço real ao imaginário já muito se disse, em particular da função do mito no despoletar narrativo e simbólico que retiram ao sujeito a capacidade de ser mestre das suas intuições. É o que acontece no sagrado, povoado de figuras e imagens pré-configuradas e poderosas na sua capacidade de desencadeamento de sentidos não controlados pelo sujeito. No espaço colectivo, o fenómeno não é de comunicação mas de comunhão - a produção de uma ligação simbólica que, engendrando uma ilusão de real se torna um real concreto.

O rito, para Marcel Mauss, é, nas palavras de Legros:

a manifestação prática das representações. Por trás de todo o acto religioso há uma representação religiosa; mas na medida em que todos os factos de consciência, veja-se as próprias acções, são também representações, a ritualização vai até aos aspectos profanos da vida social. O rito é, assim, uma linguagem que ilustra uma ideia. Inscreve-se naturalmente nas produções mitológicas que se podem definir como histórias em bruto, enquanto a fábula pertence a um domínio intermediário, situado entre o possível e a imaginação, relativamente ao qual não é necessária a crença do sujeito (Legros, 2006, p. 63).

Em *O Cinema ou o Homem Imaginário* já Morin chamava a atenção para o facto de a imagem não ser um simples interface entre o real e o

imaginário, mas "um acto constitutivo radical e simultâneo do real e do imaginário" (Morin, 1982, p. XI) porque rapidamente a representação se torna o objecto único ao qual é possível fazer referência. Deste modo, pensar a imagem como portadora da representação do objecto ou, o objecto, na imagem que oferece de si próprio, faz sentido do ponto de vista heurístico talvez para nos assegurarmos do estatuto de diferença entre presença, e representação da presença. Sendo esta temática recorrente na ficção e até no cinema, quando pensamos a presença, verificamos rapidamente que apenas o acesso parece mais tangível, apesar de isso ser uma ilusão. Temos o objecto na mão, mas só lhe vemos algumas superfícies; podemos sentir-lhe e tocar apenas algumas superfícies.⁸ Nunca conseguiríamos observar o interior do corpo humano em funcionamento; no entanto é através de imagens de tomografia axial e raios X – imagens – que o conseguimos fazer. Aqui a imagem mostra mais que o objecto em si. Nas ciências sociais, quando um psicólogo ou um sociólogo conseguem extrair um gráfico ou um “*flow-chart*” a partir de estatísticas e a observação de comportamentos humanos, é uma imagem que materializa a visibilidade, a tangibilidade do social e do humano, e sem a qual, por mais que olhemos para ele na sua estática ou dinâmica, nos revelamos incapazes de “ver” algo.

Entre a condição humana que nos enreda e a plêiade de imagens que povoam a nossa vida contemporânea, regressamos à sala de aula e ao nosso encontro com o tempo pretérito da propaganda do império português. Aquele território do passado, apesar da distância face ao nosso tempo e espaço, é um trampolim para ajudar a problematizar e co-construir modos alternativos de aprender e ensinar. Desembrulhando imaginários coloniais colocamos em marcha uma alavanca propulsora para descolonizar algumas

⁸ Foi, entre outras observações, isto que Kant observou na sua *Crítica da Razão Pura* ao adiantar que temos acesso ao *Phaenomenon*, mas não ao *Noumenon* – o acesso absoluto ao objecto.

das categorias de análise que habitam nos interstícios das vidas (acadêmicas e sociais) de todos nós.

Referências

A Viagem de Sua Excelência o Ministro do Ultramar ao Oriente. Filme da Viagem Ministerial, 1952. Depositado no *Arquivo Intermédio da Marinha (Portugal)*, Espólio de Manuel Maria Sarmiento Rodrigues.

BARRADAS DE OLIVEIRA, M. (Coord.) *Relação da Primeira Viagem do Ministro do Ultramar às Províncias do Oriente 1952*, v. II. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1952.

_____. O Ministro do Ultramar nas Províncias do Oriente: Algumas Notas sobre a Viagem. Separata do *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, n.ºs 10 a 12, p. 303-320, 1952a.

_____. *Roteiro do Oriente na Viagem do Ministro do Ultramar, Comandante Sarmiento Rodrigues, às Províncias Portuguesas da Índia, Timor e Macau, no Ano de 1952*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1953.

CASTELO, Cláudia. O Outro no Labirinto Imperial: Orientalismo e Lusotropicalismo. In: CARMO, Renato Miguel do, BLANES, Ruy Llera (coords.). *A Globalização no Divã*. Lisboa: Tinta da China, 2008, p. 295-315.

DA COSTA, Zacarias. Observação sobre *A Viagem de sua Excelência o Ministro do Ultramar ao Oriente*. Documento manuscrito, Évora, 2015 (por gentil cedência do autor).

DOS SANTOS, Paulo Roberto Licht. A Carta de Kant a Hertz de 1772. O problema da representação e o projecto de uma crítica da razão pura. *O que nos faz Pensar (Cadernos de Filosofia da PUC-Rio)*, Rio de Janeiro n. 32, p. 9- 35, Dezembro de 2012.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

- HEIDEGGER, Martin. *O que é uma Coisa?* Lisboa: Edições 70, 1992.
- LEGROS, Patrick. *Sociologie de L'imaginaire, Imaginaire et Sacré*. Paris: Armand Colin, 2006.
- MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*. Paris: Minuit, 1982.
- PEREIRA, Martinho. Reflexão sobre o filme *A Viagem de Sua Excelência o Ministro do Ultramar ao Oriente*. Documento manuscrito, Évora, 2015 (por gentil cedência do autor).
- PIRES, Ema. *Paraísos Desfocados: Nostalgia Empacotada e Conexões Coloniais em Malaca*. 2012. 272 p. Tese (Doutoramento em Antropologia), ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993.
- THOMAS, Nicholas. Cultura e Poder: Teorias do Discurso Colonial. In: SANCHES, Manuela R. (org.) *Deslocalizar a Europa*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005, p. 167-208.