

# estrema

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE HUMANIDADES  
INTERDISCIPLINARY JOURNAL OF HUMANITIES

**Título:** “Sombras nocturnas: crepitações em torno de *candlelight visit* e da caverna de Platão n’*O Mundo no Arame*”.

**Autor(a/s):** Sílvia Catarina Pereira Diogo

**Fonte:** *estrema: revista interdisciplinar de humanidades*, s. 2, no.1., Maio, 2022, pp. 52-75.

**Publicado por:** Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CEComp).

**URL:** <http://estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/estrema/article/view/271>

**Citação Sugerida (17ª edição do Chicago Manual Style):** Diogo, Sílvia Catarina Pereira. 2022. “Sombras nocturnas: crepitações em torno de *candlelight visit* e da caverna de Platão n’*O Mundo no Arame*.” Em *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* 2(1), pp 52-75. [<https://doi.org/10.51427/com.est.2022.0003>].

**Title:** Sombras nocturnas: crepitações em torno de *candlelight visit* e da caverna de Platão n’*O Mundo no Arame*.

**Author(s):** Sílvia Catarina Pereira Diogo

**Source:** *estrema: interdisciplinary journal of humanities*, s. 2, no.1, May 2022, pp. 52-75.

**Published by:** Centre for Comparative Studies of the School of Arts and Humanities, University of Lisbon (CEComp).

**URL:** <http://estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/estrema/article/view/271>

**Suggested Quotation (17ª edition of Chicago Style Manual):** Diogo, Sílvia Catarina Pereira. 2022. “Sombras nocturnas: crepitações em torno de *candlelight visit* e da caverna de Platão n’*O Mundo no Arame*.” In *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* 2(1), pp 52-75. [<https://doi.org/10.51427/com.est.2022.0003>].

**Sombras nocturnas: crepitações em torno de *candlelight visits* e da caverna de Platão****n'O Mundo no Arame.**Sílvia Catarina Pereira Diogo<sup>1</sup>

**Resumo:** A *torchlight visit* e a sombra que tomba de uma escultura dão vida a uma tradição artístico-literária do século XVI ao século XIX que tem na sombra mais do que um mero efeito, oscilando entre o mecanismo teatral e o dispositivo alegórico. Mas é sobretudo no século XX que as possibilidades para o que a sombra pode ser enquanto sombra encontram a sua expressão máxima, nomeadamente sob o jugo do cinema e do meta-texto: a sombra tem agora capacidade para criar significados ontológicos sobre si, para si e de dentro de si. Uma película de Werner Fassbinder, de nome *O Mundo no Arame* (1973), será a ponte para este novo jogo de significados e simulacros que se desprendem da sombra *moderna*, onde a caverna de Platão prepara o homem para a sublimação.

**Palavras-Chave:** Sombra; Caverna de Platão; *Torchlight Visit*; Werner Fassbinder

---

<sup>1</sup> Licenciada em Arte e Multimédia pela Universidade da Madeira (2013) e Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro pela Universidade de Lisboa (2016). Cursa doutoramento em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa sob orientação do Prof. Dr. Nuno Simões Rodrigues e do Prof. Dr. Pedro Lapa. É investigadora integrada não doutorada no Instituto de História da Arte (ARTIS) da mesma instituição.

*She was awarded her BA in Art and Multimedia by the University of Madeira, in 2013, and her Master's Degree in Art, Patrimony, and Theory of Restoration by the University of Lisbon, in 2016. She is currently working on her PhD in Art History at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon, supervised by Professor Nuno Simões Rodrigues and Professor Pedro Lapa. She is an integrated researcher at the Institute of Art History (ARTIS) at the same institution.*

Email: [silviadiogo@campus.ul.pt](mailto:silviadiogo@campus.ul.pt)

**Abstract:** The torchlight visit and the shadow that falls from a sculpture give life to an artistic-literary tradition from the 16<sup>th</sup> century to the 19<sup>th</sup> century that finds in the shadow more than a mere effect, oscillating between the theatrical mechanism and the allegorical device. Yet, it is mainly in the 20<sup>th</sup> century that the possibilities for what shadows can be as shadows find their highest expression, namely under the yoke of cinema and meta-text: shadows gain the capacity to create ontological meaning about, for and from within themselves. A film by Werner Fassbinder, by the name of *World on a Wire* (1973), is the bridge to a new plethora of meanings and simulacra that underlie the idea of the *modern* shadow, in which Plato's Cave prepares the man for sublimation.

**Keywords:** Shadow; Plato's Cave; *Torchlight Visit*; Werner Fassbinder

**Sombras nocturnas: crepitações em torno de *candlelight******visits* e da caverna de Platão n' *O Mundo no Arame*.**

Sílvia Catarina Pereira Diogo

Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières...

Tout mon être obéit à ce vivant flambeau.

*Le Flambeau vivant*, Charles Baudelaire**Introdução**

Pretende-se neste texto convocar duas tradições filosófico-estéticas relacionadas com luz e sombra<sup>2</sup> — e, principalmente, com sombra enquanto reflexo ou sombra enquanto sombra ela mesma. Uma dessas tradições é a da modulação selectiva dos efeitos de luz nos objectos, nomeadamente nas obras de arte, ilustrada pelas práticas das *torchlight visits*. A outra tradição é a da sombra como projecção de uma realidade externa, paralela ou superior, convocando assim um questionamento ontológico, que observamos no tropo do simulacro cujo exemplo mais antigo e mais famoso é o da alegoria da caverna de Platão.

Começando a partir de uma leitura revisionista à tradição da *torchlight visit* a espaços museológicos, em parte impulsionada pelos comentários de Victor Stoichita e Stephen Eisenmann, vamos encontrar uma variante prematura deste tipo de visita na prática de cópia e reprodução de escultura nas oficinas do século XVI, a qual evolui para uma forma de contemplação de efeito teatral no século XVIII. Do século XVIII ao XIX, como veremos adiante, dar-se-á uma mudança do dispositivo teatral para o dispositivo alegórico; para tanto

---

<sup>2</sup> O tema da sombra foi já abordado ao longo da História da Arte por diferentes autores, entre os quais Franz Wickhoff, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Victor Stoichita e Jacques Rancière, apenas para mencionar alguns.

contribui o rejuvenescimento do mito de Pigmalião trazido à colacção por Jean-Jacques Rousseau; daqui se devem gerar cambiantes, como os efeitos de fantasmagoria e *tableaux*.

Para o tópico, ainda dentro deste primeiro quadrante, por fim, vamos trazer referências ilustrativas dos efeitos de *torchlight visit* no cinema, que permitem definir uma transição suave para o simulacro contido no filme *O Mundo no Arame* de Werner Fassbinder, donde se desincrustam adicionalmente a sombra e a alegoria da caverna de Platão. A alegoria da caverna introduz sombra e simulacro e o filme atrás citado pressupõe simulacro e sombra: deste casamento se deve originar a leitura da sombra como projecção ontológica, como veremos mais à frente. Nessa janela intelectual, de par com a tessitura de realidades alternativas, e ao nível do sub-texto e da meta-textualidade, obras diversas vão ser convocadas, como uma pintura de J. A. D. Ingres e a literatura de Ovídio. Destaca-se de resto o valor do simulacro como mediador essencial à dualidade entre as trevas e a luz e dele se pode dizer, antecipando o acme da nossa análise, que resvala para a capacidade redentora do homem da alegoria da caverna.

O presente ensaio é, portanto, estruturado à conta de um fio diacrónico, recusando a ordem cronológica como agente deste manuscrito; e assumimos, também, a deambulação temática como necessária ao índice regulador do quadro crítico que aqui se impõe.

### **Sem luz não há sombra**

A sombra revela a presença da luz. Sem luz não há sombra. Mas a sombra não existe sem um objecto: não está livre de um objecto em cuja imagem se possa moldar, projectando-a numa superfície. A sombra precisa de um objecto; este pode ser uma árvore, uma peça de roupa num estendal, uma fogueira escondida atrás de um grupo de homens, um archote deslocado por uma mão, uma estátua, etc. As possibilidades são infinitas. Todos estes objectos estão à mercê da luz. Deduzimos, portanto, que não existe sombra sem luz nem sombra sem objecto.

Para a economia do texto, seguimos de *impromptu* com os eventos de *torchlight/candlelight visit*<sup>3</sup>, e depois com *O Mundo no Arame* (1973), em cujo filme veremos o dispositivo da caverna de Platão maquiavelicamente animado sob a égide cinematográfica de Rainer Werner Fassbinder, entre outras coisas.

### **Sombras marmóreas na penumbra: *torch-illumination* ou *candlelight visit***

Na história da arte *recente*, nomeadamente do Iluminismo em diante e com o advento da disciplina da Estética, surge um entendimento em que a obra de arte parece dispor-se a si mesma para contemplação. Vejamos o cenário que criamos para exemplificar este enunciado: o olhar do observador para a obra de arte não é tímido, mas sequioso, como que faiscante; essas labaredas expressivas, que se desprendem dos olhares que desejam a obra, apenas encontram semelhança naquelas outras labaredas de tochas que alumiam as mesmas obras que outrora esses olhos contemplaram. Falamos, como não podia deixar de ser, do cenário que encerra a obra de arte – especialmente de escultura – numa galeria ou museu para usufruto nocturno por um *beholder* (Fried 1980, 3). A disposição espacial daquele tipo de obra artística é subliminarmente organizada e hermeticamente subsidiada pelo passo do *visiteur*, que se demora em contemplação dos apontamentos escultóricos revolvidos pela luz de uma tocha, ou vela, que o escolta numa visita por uma *galeria*. Nestes cenários, não sabemos, porém, quem marcha com o archote, se de facto for destacável, ou se a iluminação se reduz a uma vela de cera, muito embora vejamos mais adiante os escritos de Goethe *a propos* deste tema. Qualquer que seja, no entanto, a configuração do *baculum* de luz, sabemos que esta prática de fruição de obras de arte a três dimensões, amplificadas pelos recortes de luz e sombra, tinha o seu lugar na remota época de 1800. Este fenómeno revestido de espaço, luz e sombra, a que damos o

---

<sup>3</sup> Conhecidos na tradução desta epígrafe como “visita nocturna ao museu à luz de velas” e, também, na versão francófona, “visites nocturnes aux chandelles ou flambeaux”.

singular nome de *torchlight visit* na sua expressão anglicista, deve a sua existência à luz. E esta luz específica a que nos referimos, que incide sobre a obra de arte — avivada, como dissemos, por estes rituais no período de 1800 (nomeadamente florescidos nos finais de século XVIII e sustentados na primeira metade do século XIX) — advém de uma chama contida num archote, por exemplo, ou numa vela, como aqui mencionámos. Ela não se extingue a não ser na iminência da capitulação de uma visita deste tipo a obras de arte privadas ou convertidas à contemplação em museus. E mesmo com a capitulação de uma visita nocturna deste género, sob a luz das velas ou à chama do archote, não há certeza de a chama se extinguir, sob pena de ser reacendida, pois pode, a um canto numa mesa ou em repouso numa parede, alumiar como uma luz de presença a obra para a qual a sua luz se destina.



Fig. 1 (Esquerda) Agostino Veneziano. *L'Accademia di Baccio Bandinelli*, 1531, gravura, The Metropolitan Museum of Art, NI.



Fig. 2 (Direita) Enea Vico, *L'Accademia di Baccio Bandinelli*, c. 1546-1561, gravura, The British Museum.



Fig. 3 Battista Franco, *Uomo con una Torcia*, c. 1599-1622, gravura, The British Museum.



Fig. 4 Battista Franco, *Uomo con una Torcia*, c. 1599-1622, gravura, The British Museum.



Fig. 5 e 6 Joachim von Sandrart, *Pygmalion*, c. 1662, gravura, The Metropolitan Museum of Art, NY.

Onde caem as sombras da obra iluminada, que se formam pela luz da vela ou archote? Nas arestas, nas esquinas, nos vértices, no chão. As superfícies em que se estendem as sombras dadas pela iluminação da obra de arte são, portanto, extremidades de uma base que primeiro acolheu o objecto a iluminar. É Victor Stoichita quem fornece os detalhes para os começos de uma prática semelhante a esta, de uso útil, reportada às Academias do século XVI, onde pequenos modelos de estátuas para exercícios de cópia e reprodução recheavam as oficinas, iluminadas por luzes artificiais, donde se projectavam sombras de vários tamanhos. Ao descrever uma gravura de Agostino Veneziano (Fig. 1), Stoichita refere que, além de as silhuetas amplificadas nas paredes se repassarem de função retórica, “the practice of drawing by candlelight was not uncommon. (...) There are other statuettes on a shelf at the back of the room whose silhouettes are projected against the wall.” (Stoichita 1997, 126). A tradição parece assim confirmar que as experiências de iluminação eram, portanto, veiculadas durante a noite (Stoichita 1997, 129). Gravuras do mesmo género encontram-se no repertório de artistas como Baccio Bandinelli, Enea Vico (Fig. 2), Battista Franco (Fig. 3 e 4) e Joachim von Sandrart (Fig. 5 e 6) (Alsteens 2012, 213-214). Um outro exemplo desta ritualística formava-se em torno das esculturas de Antonio Canova (1757-1822). Algumas das suas obras eram ajustadas para fruição isolada dos espectadores, tal como manda a visita de tipo nocturno, dentro de um ambiente que se ordenava e alfinetava para uma casta específica da sociedade. Elitista, portanto. Porque apenas quem frequentava cenários e museus desta natureza lograva experimentar as condições que uma *candlelight visit* podia oferecer. Uma ordenação elitista deste género dotava de virtude o acto que dava aos espectadores o espectáculo das formas e das sombras — que se revestia de um pretensiosismo algo salutar, para cujo efeito de erudição todos os esforços eram essenciais. Diz a história que Pauline Borghese, irmã de Napoleão Bonaparte, comissionou a Canova um retrato de vulto redondo em que a princesa se devia fazer representar de *Venus Victorius*, o que, a par das palavras de Stephen Eisenmann, “[i]n public, it would have been cause for scandal,

but its intended audience was limited to those whose sophistication in such matters could be assumed. Only some guests of the Borghese family were conducted to see the work, their visits customarily taking place at night in the dramatic illumination and deep shadow of torchlight.” (Eisenmann 1994, 55). Aqui os efeitos de sombra parecem querer confirmar a natureza transgressora da obra de arte tal como disposta para aquele tempo: impudico, sensual e lascivo, o objecto apenas podia ser reservado aos mantos da sombra para fruição nocturna; de contrário, revelar-se-ia obsceno. A noite fornecia, pois, o cenário propício para a exposição daquele tipo de matrona. O mesmo autor acrescenta:

Canova himself favored this same theatrical device in displaying his work to prospective clients. The fashion for nocturnal viewing by artificial light represented yet another avenue by which sculpture was assimilated to modes of illusion more characteristic of two-dimensional representation [...] (Eisenmann 1994, 55)

Em poucas palavras, podemos referir-nos a este efeito de sombras modulatório de formas como a uma ilusão: a sensação de movimento que dali provém parece nascer do modo como a chama reage ao oxigénio e se contorce perante ele. Esta harmonização de átomos desagua, como não podia deixar de ser, em recortes fantasmagóricos da figura escultórica, para os quais se indexa movimento, costurando-se-lhe formas à crepitação luminosa, que é em muitos aspectos rocambolesca. Em gerando-se movimento, as esculturas pareciam flutuar, próximas daquilo a que Eichendorff modulou no livro *Das Marmorbild*, cuja base era a de uma escultura de uma deusa a quem era magicamente dada vida (Kessel 2019, 58-60). Eisenmann não deixa de frisar, por último, que as obras que compunham a colecção *Sommariva* de Antonio Canova formavam uma espécie de diorama com predilecção para o mesmo tratamento dramático da luz e da sombra sobre que temos vindo a discorrer, com uma ligeira diferença: estas obras eram acompanhadas de um candeeiro de alabastro que emitia luz para que fossem visíveis (Eisenmann 1994, 55).

Aqui, a novidade está em que, em vez do archote ou da vela, a luz é produzida pelo candeeiro (a óleo, muito provavelmente). O mesmo historiador compara, por fim, o tipo de luz produzida nas *candlelight visits* aos raios exibidos na obra *Effet de lune*, conhecida também pelo nome de *Le Sommeil d'Endymion* (1791), de Anne-Louis Girodet. O efeito de sombra e luz é dado à tela, num típico *chiaroscuro*, através de um forte raio luminoso que desfecha contrastes de luz e sombra no belo *Endymion* adormecido. Neste quadro, observamos a deusa Selene personificada através do reflexo do luar no corpo do delicado mancebo, que se alonga numa pose cadente para receber as visitas nocturnas da deusa (Eisenmann 1994, 29). O paralelo que daqui podemos formar da deusa do luar com o espectador que para as *visites nocturnes aux musées* se mune de *flambeaux* não deixa de ser saborosíssimo.

A tradição que se forma ao longo do período de *Ottocento* — como esta que entronca em Antonio Canova — parece estar radicada em parte na resposta *estética*<sup>4</sup> à obra dramática de Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion, scène lyrique* (1771) (Hertel 2011, 203), daí elevada a uma prática de sublimação prolongada durante os finais do século XVIII e a primeira metade do século XIX (Mattos 2006, 139). Adeptos desta temática incluem, por exemplo, para citar alguns, Goethe, Diderot, Herder e Eichendorff (Kessel 2019, 58-60). E a propósito, ainda sobre o mesmo tópico, não podemos deixar de mencionar o testemunho de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) no livro *Viagem a Itália* (1817): ali, o autor extracta as aventuras de Heinrich Meyer a partir de um ensaio deste pensador. A aurora das *visites nocturnes aux chandelles ou flambeaux* é modestamente traçada, dela dizendo primeiro que pouco ou nada se conhece do seu aparecimento, mas que entra em voga na sociedade em meados da década de 1780. Meyer dedica, pois, este ensaio ao tipo de iluminação sobre que nos temos debruçado e ao fenómeno que dela resulta, favorecendo a perspectiva de que havia de facto uma pessoa

---

<sup>4</sup> Das artes visuais à literatura, podemos dizer que *Pygmalion, scene lyrique* de Jean-Jacques Rousseau gerou uma série de produções em torno do mito de Pigmalião votadas a uma poética marcadamente visual, quer pela escrita, quer pelo desenho.

destacada com um archote iluminado para conduzir o espectador pelas obras de arte de sua preferência através da seguinte legenda: “[e]minently favourable, however, is this device in the case of works of the very best period of art, when the torch-bearer and the spectator know how to use it.” (Goethe 1892, 451).

À semelhança de Johann Gottfried Herder (1744-1803), que lograva poder tocar as esculturas de que os seus olhos se repastavam (Herder 2002, 41), a *chandelle* nocturna devia produzir no sujeito, que através dela contemplava as curvas que se destacavam por entre ondulações de luz e sombra nas estátuas, um desejo semelhante. Portanto, com o gesto alçado, o sujeito devia sentir o impulso de agarrar e tomar na mão essas formas. Não é decerto a este apetite que Jonathan Crary se refere quando relaciona os efeitos de *phantasmagoria*, inscritos nos mecanismos de espectáculo do *Settecento*, com as ilusões concretizadas pelas criações operáticas de Wagner: a fantasmagoria parece em meados de 1800 arrojarse para um lugar entre as artes devido à criação de imagens em movimento, imateriais, revestidas de ilusão, como *tableaux* imaginários (Souriau 1893, 59 *apud* Crary 2001, 254). Destas imagens artificiosas provém o desejo da criação de efeitos teatrais inovadores, não necessariamente produzindo no público vontade de tocar ou alcançar de modo algum aquelas imagens que dali se geravam, como *autrement* podia ocorrer com a contemplação privada de esculturas. Poderão as sombras que as velas ou archotes modelam, de que temos vindo a ocupar-nos, inscrever-se neste tipo de artifício a que dão o nome de fantasmagoria? Fica a sugestão para ser pensada condignamente. Preservamos, do que vimos até agora, a necessidade de estas sombras guardarem movimento. É, portanto, o movimento da sombra que faz a obra escultórica destacar-se como um quadro de fantasmagoria e ilusão e não a forma incrustada no mármore – ou em qualquer outro material que sirva a criação escultórica – que lhe deve dar o movimento aparente, como dita a convenção.



Fig. 7 *La Statue Animée*, 1903, Georges Méliès, curta-metragem, 2 min.



Fig. 8 *Marie Antoinette*, 1938, W. S. van Dyke.

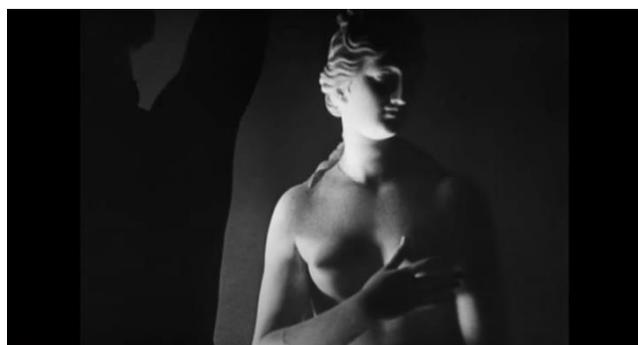


Fig. 9 *Olympia*, 1938, Leni Riefenstahl.



Fig. 10 *Olympia*, 1938, Leni Riefenstahl.

Adicionalmente, é indispensável que incorporem um pequeno apêndice ilustrativo à finalização deste segmento: estas propostas de abordagem não se esgotam na mera ilustração literária de que temos vindo a dar conta. Com efeito, recordamos aqui a curta-metragem de Georges Méliès, de nome *La Statue Animée* (1903), que por retratar os exercícios feitos nas academias de pintura e desenho do século XVIII nos parece quadrar singularmente o tema de que nos temos vindo a ocupar (Fig. 7). Muito embora não esteja ali presente uma iluminação artificial que incida sobre a estátua em apreço, a insinuação de um cenário iluminado pode ser evidente: desde o professor aos alunos que se esforçam por preservar a imagem no papel, o cenário parece convergir para essa identificação com a iluminação artificial de estátuas para proveito educativo, tanto mais não seja pelo facto de a escultura se encontrar anichada à penumbra de uma reentrância que a deveria tornar menos nítida e, portanto, mais difícil de descortinar para o desenho de formas. Outros filmes, tais como *Marie Antoinette* (1938), de W.

## estrema

S. van Dyke e Julien Duvivier (Fig 8), *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl (Fig. 9 e 10), e *La Dolce Vita* (1960), de Federico Fellini, também parecem fazer alusão a este fenómeno protocinematográfico. O prólogo de *Olympia* é particularmente representativo dessa evidência (Peucker 2007, 57-59) e dos sintomas de *Pigmalionismo* que o assolam (Diogo 2016, 47-56), devido ao movimento, por vezes ondulante, de luz e sombra e aos feixes de luz semelhantes àquele de *Le Sommeil d'Endymion*.

### **O simulacro na obscuridade produzida pela intercepção dos raios luminosos por um corpo opaco**

Detemo-nos agora numa cena de um filme, por entre refulgências de espelhos. Delas assoma uma figura trajada a negro, a quem os indivíduos sentados na sala em apreço apelidam de Professor Vollmer, cenário cuja égide é a de Fassbinder n' *O Mundo no Arame*. Naqueles instantes, pequenos acessos acometem Vollmer e espantam os intervenientes na sala. Estes acentos maníacos são induzidos por um espelho em miniatura de que o professor se faz acompanhar e traduzidos nas seguintes inflexões por ele dirigidas aos circunstantes: “Não tem, por acaso, um espelho?”, “O que vê? Diga-me, o que vê?”, “O senhor não é mais do que a imagem que os outros formam de si.” e “Quer ver-se ao espelho? Vamos, veja-se ao espelho.” Mais adiante, de novo o *topos* do simulacro insinua-se, desembaraçando-se das bocas de duas personagens, Stiller e Franz, as quais, discutindo um enigma, se debruçam sobre uma série de impressões singulares que habilmente debruam a atmosfera envolvente: “[i]magine um desenho de um guerreiro grego de lança na mão a olhar para a direita e a dar um passo. Há uma tartaruga virada para o mesmo lado.”, “Zenão.”, “O paradoxo de Zenão.”, “Aquiles e a tartaruga. Aquiles tenta alcançar a tartaruga, mas não consegue. Quando chega ao sítio onde ela estava, já ela está à frente.”, “Que relação pode esse paradoxo ter com o nosso trabalho?” e “... tanto quanto me lembro, o paradoxo demonstra que o movimento é uma ilusão.” E o diálogo ressurgiu adiante entre ambos: “Problemas?” e “É outra vez por causa de Zenão?”.

Não sendo popular nem acessível, Fassbinder é autor de uma densidade e erudição nada vulgares na arte cinematográfica. Nos seus filmes, as personagens e as relações entre elas formadas parecem recusar efeitos redentores ou de sublimação. É neste quadro que *O Mundo no Arame*, feito de duas partes, entronca. Na segunda parte deste filme, em simetria com o que atrás foi dito, apreciam-se divagações filosóficas acompanhadas de nuvens de fumo de cigarro desassossegadamente expelidas da boca de Stiller: “[p]enso, logo existo. Certo? Sim, eu existo.

Não posso ser o único a pensar que nada existe realmente. Para Platão, a realidade só existe no domínio das ideias. E Aristóteles? Ele considerava a matéria como uma coisa passiva sem substância, que apenas se torna realidade através do pensamento.” E, após uma boa dose de fotogramas, Stiller lança o repto: “[p]are! Tem a certeza de que isso é um cigarro?”, ao que responde: “[a] ideia de um cigarro.” e “[o]s verdadeiros cigarros estão noutra sítio. Onde pessoas reais estão sentadas em cadeiras reais. Isso é uma cadeira? Diga, ‘é uma cadeira’. Não é uma cadeira. Isso é a ideia de uma ideia de uma ideia...”.

Ficamos, deste modo, elucidados acerca da filosofia de Stiller, que repousa na metafísica de Platão, ao mencionar aqui e ali apontamentos sobre o simulacro e a imagem de uma imagem de uma imagem. A mesma filiação com as teorias platónicas permite depois converter o universo em que Stiller se inscreve a um idealismo absoluto que regula, sem pejo, pessoas, afectos, lugares e relações desse jugo. Um *simulacron*, como lhe chamam no filme. Estes pensamentos que extractamos, reflexos de Stiller e das pessoas com quem dialoga, conduzem a uma evolução do sujeito poético e, esgrimidos ao cabo de poucos dias, têm na figura de Stiller a sua máxima execução. Para ele, as peripécias que se anteveem funcionam como uma *Bildungsreise*. A dificuldade existencial na sua constituição é, desde o começo do filme, a pedra angular que o sustenta. Daqui podemos dizer que parece existir uma hierarquia cósmica que vela pela ordem daquele mundo, de resto sancionada por entidades superiores que irradiam a sua tirania para Stiller. E, neste registo, quadram sumptuosamente as palavras de Jean-Louis Baudry, de acento antimaterialista, que inauguram o ensaio que dá pelo nome de

*Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité:*

[i]l s'agit toujours de la scène de la caverne: effet de réel ou impression de réalité. Copie, simulacre, et même simulacre de simulacre. (...) L'un sort de la caverne, considère les intelligibles, contemple leur source, et quand il y revient, c'est pour dénoncer aux autres, les prisonniers, le dispositif dont il sont les victimes; et les engager à en sortir, de la salle obscure. (Baudry 1975, 56)

Trata-se, portanto, ao fim e ao cabo, de incumbir Stiller da tarefa de sair do mundo obscuro de que é prisioneiro. Tal saída é feita com a ajuda da cáustica mão de Eva, uma mulher misteriosa e deslumbrante, que desmancha a farsa que a todos enrodilha através das seguintes palavras: “[s]ou a projecção de uma Eva real do mundo real.” No final da história, vemos desdobrar-se inesperadamente o fio de um romance que os lança, a Stiller e a Eva, para a redenção. Eva é, portanto, a fonte dos inteligíveis que escapa àquele mundo e Stiller a força motriz que colhe em Eva a evidência de um mundo para além daquele em que habita e que pretende denunciar. O Paradoxo de Zenão, o enigma de Aquiles e a tartaruga, tal como referido no primeiro parágrafo deste segmento, quando Stiller e Franz abordam pela primeira vez o simulacro, é amiúde citado entre as personagens e apenas serve para entendermos que, por mais que Stiller se esforce por vencer a resistência daquele mundo, só o consegue fazer a custo da intervenção de Eva, de tipo *deus ex machina*, que vem por último salvar Stiller do destino a que estava condenado. A sublimação latente ao *corpus* cinematográfico, incrustada na escola daquele mundo, sobressai através dos cromatismos suaves e dos jogos de espelhos de matizes várias, que produzem luminosamente afinidades entre as personagens e, *ipso facto*, entre os dispositivos cinematográficos, caprichosamente preparados para acolherem imagens deste traço, tipicamente *fassbinderiano*, que faz as delícias dos amantes da crueldade anímica presente em produções como *Lili Marleen* (1981) e *Veronika Voss* (1982), *Querelle* (1982).

Com certa evidência, a trama obedece a um jogo de correspondências entre avatares no *simulacron* e seus referentes no mundo real. As personagens são, de resto, de um orfismo

latente, na medida em que o *simulacron* parece pretender dar continuidade, embora simulada e dentro de uma contingência especial, às figuras que habitam fora daquele quadro, no mundo “real”, através da criação, em sentido figurativo, de suas sombras, maquiavelicamente urdidas para prolongar uma existência narcísica. Esta parece-nos uma leitura possível. Embora de certo modo reencarnadas, as personagens, de que são exemplo Stiller e Vollmer, encontram no mundo real que as criou o seu respectivo homólogo, de que são avatares. Esta singular existência como avatares lança-as na periferia da criação: o avatar repete no *simulacron* aquilo que a pessoa “real” do mundo “real” faz. Esta relação de dependência de um mundo artificial em relação ao real mostra que, apesar de subsidiário, o *simulacron* acaba por ter mais relevância para a trama, porque é sobre ele que a história incide.

Detenhamo-nos agora ao nível de inter-textos e sub-textos. Um quadro semelhante a este de que nos temos vindo a ocupar insinua-se em *A Apoteose de Homero* (1827), de J. A. D. Ingres (1780-1867), na medida em que as figuras modernas dos primeiros planos são destacadas em relação às outras, mais vetustas, em planos afastados. Ali, a figura de Orfeu, entre outras da antiguidade grega, é retratada com cores enfraquecidas, nas palavras de Eisenmann, “[i]n the hands of Ingres, the ancient world is one of blindness, shadows and loss; the great monuments of Greek antiquity are destroyed - the Athena Parthenos, the Colossus, the entire oeuvre of Apelles - and there are no comparable modern works to take their place” (Eisenmann 1994, 9). Esta pintura de Ingres, expressão do Classicismo e da transmissão dos cânones de geração em geração desde a venerável figura de Homero, desemboca numa emaciação irreversível da galeria de personagens que inicia, ao que se sabe, essa primeira vaga de cânones ocidentais. Podemos encontrar eco de um raciocínio semelhante a este, como vimos, n’*O Mundo no Arame*: as personagens criadas *ad hoc* para o *simulacron* podem, à semelhança do que se viu na pintura de Ingres com as figuras destacadas em planos menos afastados, sobressair da dependência para com aquele mundo que as fez à sua imagem e semelhança. A crer no nosso raciocínio, aqueles que pensávamos serem as sombras tolhidas de

um *simulacron* imperfeito — a saber, Stiller, Vollmer e Franz, entre outros — têm na novidade e frescura da sua criação o poder de converter em sombras aqueles a quem se assemelham. Será mesmo assim? Pode no filme de Fassbinder estar representada essa convicção de firmar laços com o tipo de herança de que se repassa a obra de Ingres, espelhada, desta feita, através da realidade virtual do *simulacron*? Parece haver possibilidade para isso.

Este filme convoca leituras várias de meta-textualidade. Não nos parece, por isso, despropositado que no nosso pensamento se insinue, por metonímia acrescida, o episódio de Alcíone, presente nas *Metamorfoses* de Ovídio, a quem o filho do Sono, Morfeu, aparece em sonhos na forma do marido que falecera. Nessa incumbência de assumir diversas formas para que Íris acabava de exortá-lo, o deus Sono pretere todos os filhos em virtude de Morfeu: “[n]enhum outro havia mais hábil a representar o andar, as feições do rosto, o timbre de uma voz, do que ele. Junta ainda o trajar e as palavras mais usuais de cada um. Mas ele só imita seres humanos.” (Ov. *Met.* 11. 635). O paralelo metafórico que aqui estabelecemos encontra pertinência para *O Mundo no Arame* porque estamos a referir-nos a uma espécie de simulacro operado ao nível do inconsciente de Alcíone pelo deus, donde se consubstancia uma realidade alternativa. Aí, Morfeu, “um verdadeiro artista na imitação de formas” (Ov. *Met.* 11. 634), reproduz durante o sono de Alcíone o aspecto do marido Céix mirrado pela morte: “[o]lha: reconhecer-me-ás, mas, em vez do marido, encontrarás o espectro do marido. De nada me valeram, Alcíone, as tuas preces aos deuses: estou morto.” (Ov. *Met.* 11. 660). Com efeito, enlevada, a esposa acorda e reconhece o terrível desfecho: “[e]le morreu num naufrágio. Eu vi-o e reconheci-o, e as mãos para ele estendi quando ele partiu, na ânsia de o reter. Era uma sombra, mas a sombra bem visível e verdadeira do meu esposo.” (Ov. *Met.* 11. 685). Nesta ocasião, Alcíone concilia a imagem do marido trazida pelo sonho com a de uma sombra, despertando a consciência do facto de não estar a ver o marido mas uma forma do marido.

Como foi aqui já notado, estes aspectos convergem para uma leitura de realidades criadas *ad hoc* em que o propósito último é o de reenviar uma figura tida como real para o

âmago da sombra ou, *a reverso*, lançar o modelo reproduzido — isto é, o avatar — a par da figura real para a dimensão da sombra. Deste modo, está subjacente uma dualidade ao conceito de sombra que se subsume, ora para uma desmistificação da realidade do real relativamente à realidade artificial como sua sombra, ora para uma problematização inversa. Passamos a explicar. A referência a meta-textos tais como o episódio de Alcíone e *A Apoteose de Homero* instruem-nos do valor subliminar que o processo de criação de sombras, sejam elas oníricas como no caso de Alcíone, sejam metaforicamente criadas através da importância dos planos como no quadro de Ingres, possa representar para os tópicos das sombras e do sub-texto. A dinâmica da criação de sombras pode, com efeito, ser estendida a *O Mundo no Arame*, cujo mundo “real” é reenviado para a sombra de modo que o *simulacron* se destaque na tela. À partida, a leitura contrária, em que o *simulacron* é secundarizado pelo mundo “real”, domina. Mas é à medida que o filme vai dando conta dos mecanismos subjacentes ao mundo secundarizado, desconstruindo as suas ilusões e artifícios, que este vai ganhar relevância e se desembaraçar da sombra em que no início se inscrevia, *desalienando-se*. A possibilidade de estas leituras conviverem no mesmo filme parece-nos verosímil. Pede-se, no entanto, prudência para tratá-las separadamente. Haverá decerto preferência de uma leitura sobre a outra, sem que para isso se comprometam noções de meta-texto.

### **Crepitações nocturnas: a realidade é senão a sombra dos objectos**

Às leituras anteriores podemos somar a importância do já aludido episódio da caverna teorizado por Platão. Ora, da relação de Stiller com o mundo virtual em que habita e de par com as afinidades que os diálogos desta personagem têm com a teoria platónica, podemos traçar um vínculo com aquele filósofo grego. Para uma ligação entre ambos ao nível do inter-texto, a tomada de consciência de Stiller de uma *orbitus terrarum* para além daquela que conhece em aparência, pronunciada nas primeiras cenas do filme por Vollmer, é o elo unificador do filme com a teoria da caverna. A descrição de Maria Helena da Rocha Pereira

revela a tessitura enigmática do episódio da caverna (Pl. *Rep.* VII. 514a-518b):

Homens algemados de pernas e pescoços desde a infância, numa caverna, e voltados contra a abertura da mesma, por onde entra a luz de uma fogueira acesa no exterior, não conhecem da realidade senão as sombras das figuras que passam, projectadas na parede, e os ecos das suas vozes. Se um dia soltassem um desses prisioneiros e o obrigassem a voltar-se e olhar para a luz, (...) se o fizessem vir para fora, subir a ladeira e olhar para as coisas até vencer o deslumbramento, acabaria por conhecer tudo perfeitamente e por desprezar o saber que se possuía na caverna. Se voltasse para junto dos antigos companheiros, seria por eles troçado, como um visionário; e quem tentasse tirá-los daquela escravidão arriscar-se-ia mesmo a que o matassem. (Rocha Pereira 2017, 30)

A alegoria serve para explicar a identificação do mundo visível com a caverna subterrânea e a esfera do inteligível com a subida do prisioneiro ao nível da luz e do exterior. A inspiração que *O Mundo no Arame* retira da alegoria da caverna parece-nos mais do que evidente. Stiller encarna a figura do prisioneiro que, não vendo mais do que sombras em redor, encarnando ele próprio uma (ou não será?), deve ser levado ao deslumbramento e a superá-lo. A superação do deslumbramento é, como vimos, elaborada a espaços com Eva, que o conduz ao encontro do saber ignorado, num compromisso conjunto com a busca pela verdade.

Mas, e quanto às sombras projectadas na parede? Como se conciliam com o mundo virtual do *simulacron*? Estas sombras, projectadas no escuro de uma “habitação subterrânea” (514b) por meio do dispositivo de uma fogueira implantada atrás dos prisioneiros, são expressão da “realidade” da caverna. Como nos conta Platão, através do *logos* de Sócrates, as sombras são formadas ao longo de um muro de homens que, à revelia dos olhos dos prisioneiros, porque lhes precedem, levam consigo objectos vários representativos do labor, da religião e da fauna, ao que se juntam os sons que deles são emitidos, sobrepostos às sombras. Que faz, então, o prisioneiro que se desprende da caverna e sobe ao mundo superior? Na boca de Sócrates, “[e]m primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para

as imagens dos homens e dos outros objectos, reflectidas na água, e, por último, para os próprios objectos.” (516a). Assim se posiciona o homem no centro do pensamento platónico em relação às coisas que estão fora do seu domínio. O *simulacron*, um microcosmo secundado pela aproximação à caverna de Platão, encontra explicação, não pouco exacta, nas seguintes linhas, que versam sobre o homem iluminado retornado à caverna, contemplando de novo o dispositivo de que escapara: “[e] se lhe fosse necessário julgar daquelas sombras em competição com os que tinham estado sempre prisioneiros, no período em que ainda estava ofuscado, antes de adaptar a vista – e o tempo de se habituar não seria pouco – acaso não causaria o riso, e não diriam dele que, por ter subido ao mundo superior, estragara a vista, e que não valia a pena tentar a ascensão?” (516e-517a).

Esta é, pois, a condição inerente ao *simulacron*, que procura prostrar Stiller e evitar que ele reconheça a falência daquele mundo. Stiller sujeita-se, como o prisioneiro que subiu à luz, a “contender, em tribunais ou noutros lugares, acerca das sombras do justo ou das imagens das sombras” (517de), munindo-se, para tal, do saber que reúne em torno do *simulacron* e da sua denúncia. Esta dualidade de trevas e luz, como diz Sócrates, é sobretudo descortinada à salvaguarda de um avatar criado para o efeito naquela passagem de Eva para o *simulacron*, em muito semelhante o aspecto de quem desce às trevas da caverna e ainda ofuscado do brilho do exterior enxerga com muita dificuldade as coisas desse mundo subterrâneo, recordando-se, para isso, “de que as perturbações visuais são duplas, e por dupla causa, da passagem da luz à sombra, e da sombra à luz” (518a). O mesmo sucede com Stiller, apesar de apenas ter conhecido os limites visíveis do *milieu* em que habita e não ter visto para além destes, a não ser Eva. Eva é, pois, um pedaço do exterior que está vedado a Stiller, naquele momento. Nada nos parece mais adequado do que, como acontece, Eva conduzir Stiller à luz.

### **Conclusão**

A sombra reproduzida na sua objectividade material foi uma das âncoras que

pretendemos afundar neste manuscrito. A outra âncora afundou-se ao encontro da sombra como modulação intelectual geradora de possibilidades conceptuais. Ambas dão origem a vias distintas, mas não antagónicas do tema: por um lado, a forma da sombra que se projecta de um corpo iluminado, por outro, a sombra como objecto de representação que gera sentido sobre si mesmo, além das coisas das quais se projecta. Para a primeira âncora trouxemos não apenas um alvo de estudo – o evento de *torchlight/candlelight visit* – mas dois – a alegoria da caverna de Platão. Quanto à segunda âncora, *O Mundo no Arame*, *A Apoteose de Homero* e o episódio de Alcíone foram devidamente arregimentados para efeito ontológico, merecendo o propósito dessa verificação intelectual.

Tivemos, portanto, simultaneamente na análise do filme *O Mundo no Arame* o estudo da sombra na sua objectividade material, através da alegoria da caverna, e a possibilidade conceptual gerada através do vocábulo sombra e da sua instrumentalização verbal para apurar o sentido das coisas, nesse filme, n' *A Apoteose de Homero* e no mito de Alcíone. Nesta abordagem, o papel da sombra foi interrogado tanto na relação com a sua própria imagem, como também naquilo que a sombra pôde ser enquanto sombra, e, para ambos os casos, nas suas possibilidades geradoras de significado, acostadas a uma dialéctica crítica. A sombra inscreveu-se, assim sendo, na dimensão de um objecto que gera automaticamente uma mnemónica de sentidos e explora os significados de si mesmo, esgotando-os, através das características já anteriormente enunciadas.

O mesmo para a anteriormente mencionada *torchlight visit*. Nas visitas museológicas ao escuro descobrimos que os espectadores se viam na impossibilidade de usufruir de um passeio em condições de visibilidade prática não fosse pela introdução de um archote que iluminava as obras para contemplação. Essas condições geravam sombras, e dessas sombras emergiam também sentidos vários, derivados da possibilidade da sombra enquanto instrumento de dialéctica e de significados.

A escolha desta metodologia permitiu-nos finalmente incorrer num tipo de reflexão que

percorreu transversalmente as dimensões visuais e meta-textuais da luz e da sombra, os mundos virtuais do cinema ou do sonho – onde a ideia de projecção luminosa é fulcral e constituinte – assim como o idealismo filosófico extensível à ciência e à tecnologia. As linhas que aqui se podem descortinar na ligação da obra pictórica ou escultórica clássica, à luz dos archotes, e o fenómeno inerente da projecção pertencente à sétima arte são linhas que podem sugerir uma continuidade de tradição muito mais profunda do que aparenta.

**Bibliografia**

- Alsteens, Stijn e Spira, Freyda. 2012. *Dürer and Beyond Central European Drawings in The Metropolitan Museum of Art, 1400-1700*. New Haven: Yale University Press.
- Baudry, Jean-Louis. 1975. “Le Dispositif: approches metapsychologiques de l’impression de réalité.” *Communications* 23, pp. 56-72. DOI: 10.3406/comm.1975.1348.
- Crary, Jonathan. 2001. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Massachusetts: The MIT Press.
- Diogo, Sílvia. 2016. *Presenças e Representações de Escultura Clássica no Cinema: entre o Adorno e a Mensagem*. Lisboa: Repositório da Universidade de Lisboa.
- Eisenmann, Stephen F. 1994. *Nineteenth Century Art. A Critical History*. Londres: Thames and Hudson.
- Fried, Michael. 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Los Angeles: University of California Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1892. *Travels in Italy*. Tradução A. J. W. Morrison et. al. Londres: George Bell & Sons.
- Herder, Johann Gottfried. 2002. *Sculpture. Some Observations on Shape and Form from Pygmalion’s Creative Dream*. Tradução Jason Gaiger. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hertel, Christiane. 2011. “The Pygmalion Impulse in Historic Preservation: The Dresden Zwinger.” In *Oxford Art Journal* 34(2), pp 203-225. DOI: 10.1093/oxartj/kcr018.
- Kessel, Elsje van. 2019. “Longing for the Past: Eichendorff’s Marmorbild. Historical Experience, and the Sexuality of the Masterpieces Room.” In *Sculpture, Sexuality and History: Encounters in Literature, Culture and the Arts from the*

*Eighteenth Century to the Present*, editado por Jana Funke e Jen Grove, pp. 57-80. Exeter: Palgrave Macmillan.

Mattos, Claudia. 2006. “The Torchlight Visit: Guiding the Eye through Late Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Antique Sculpture Galleries” *Res: Anthropology and Aesthetics* 49/50, pp- 139-150. *Jstor*, [www.jstor.org/stable/20167698](http://www.jstor.org/stable/20167698).

Ovídio. 2018. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse. Lisboa: Cotovia.

Peucker, Brigitte. 2007. *The Material Image: Art and the Real in Film*. California: Standford University Press.

Platão. 2017. *A República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Stoichita, Victor. 1997. *A Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Books.