

Organização

Moisés de Lemos Martins

José Brangança de Miranda

Madalena Oliveira

Jacinto Godinho

IMAGEM E PENSAMENTO

húmus

CECS
centro de estudos
de comunicação
e sociedade
PUBLICAÇÃO

IMAGEM E PENSAMENTO

**Moisés de Lemos Martins, José Bragança de Miranda
Madalena Oliveira, Jacinto Godinho
(eds.)**



IMAGEM E PENSAMENTO

Organização: Moisés de Lemos Martins | José Bragança de Miranda
Madalena Oliveira | Jacinto Godinho

Diretor das Coleções do CECS: Moisés de Lemos Martins
Diretor-Adjunto das Coleções do CECS: Manuel Pinto

Capa: António Modesto

© Universidade do Minho

EDIÇÕES HÚMUS, 2017
Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão
Tel. 926 375 305
Email: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão
1.ª edição: Grácio Editor, abril de 2011
2.ª edição: Edições Húmus, novembro de 2017
Depósito legal: 433631/17
ISBN: 978-989-755-288-5

Apoio:

Cofinanciado por:



Financiado pelo COMPETE: POCI-01-0145-FEDER-007560 e FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto: UID/CCI/00736/2013.

ÍNDICE

Prefácio

<i>Especular com Imagens</i>	7
Moisés de Lemos Martins, José Bragança de Miranda, Madalena Oliveira, Jacinto Godinho	

I. O pensar das Imagens

1. <i>Reflexos de Vénus: pensar com o Imaginário</i>	11
Bernardo Pinto de Almeida	
2. <i>Metafísica da imagem de Tomás de Aquino a Ch. S. Peirce</i>	21
José Augusto Mourão	
3. <i>Da imagem da linguagem</i>	29
Maria Augusta Babo	
4. <i>Imagens e palavras. (Palavras para imagens)</i>	39
Lucília Marcos	
5. <i>A imagem luminosa e a imagem sombria. Claridade, mediação e revelação na cultura visual moderna</i>	47
José Bártolo	

II. Práticas de Imagem

1. <i>Com quantas imagens se faz um crime</i>	57
Jacinto Godinho	
2. <i>A oscilação da imagem entre fotografia e cinema</i>	63
Maria João Baltazar	
3. <i>Imagem Web 2.0: algumas redes sócio-conceituais mediadoras da Wikipédia</i>	77
Pedro Andrade	
4. <i>O problema da aparição nas imagens: da imagem idolátrica à imagem técnica</i>	89
Jorge Leandro Rosa	

III. Novas Imagens Técnicas

1. <i>A dois tempos: Imagens da máquina na cibercultura</i>	99
Jorge Martins Rosa	
2. <i>Comunicação nos blogues: potencialidades e riscos associados ao software, ao género e ao ecrã</i>	107
Zara Pinto Coelho	

3. *O empobrecimento da experiência perceptiva e o carácter aditivo nas novas imagens-ecrãs do social software. Uma primeira aproximação*119
José Pinheiro Neves
4. *O que podem as imagens. Trajecto do uno ao múltiplo*.....129
Moisés de Lemos Martins

IV. Imagem e Imaginário

1. *Como nunca ninguém o viu*139
Albertino Gonçalves
2. *De passagem. Nos rastros de um percurso imaginário*167
Helena Pires
3. *A imagem do monstro nas sociedades pós-modernas*189
Jean-Martin Rabot
4. *Memória e paisagem urbana: a construção da imagem patrimonial de Braga desde os acervos ilustrados e fotográficos de referência*211
Miguel Bandeira
5. *O postal e a modernidade: memória, imagem e técnica*237
Maria da Luz Correia & Moisés de Lemos Martins

V. Imagem e Arte

1. *A prosa das imagens*257
José Bragança de Miranda
2. *Da fotografia de imprensa à fotografia de arte: quando a actualidade se presta ao olhar artístico*.....277
Madalena Oliveira
3. *Imagem, pensamento: aproximações a Guy Debord*289
José Gomes Pinto
4. *“Desanestesia” — chamar a atenção para a atenção à chamada*297
Fernando José Pereira
5. *O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin*305
Maria João Cantinho

ESPECULAR COM IMAGENS

Ouve-se dizer, como quem convoca uma sabedoria que se perde na memória dos tempos, que uma imagem vale mais do que mil palavras. Palavra e imagem remetem, no entanto, para uma controvérsia antiga. Entende a metafísica platônica, por exemplo, que todas as imagens são suspeitas, por serem vãs, e mesmo falsas, de nada valendo contra os conceitos, enunciáveis apenas pelo *logos*.

Foi, no entanto, a revolução óptica do século XIX que separou, de um modo aparentemente definitivo, as palavras e as imagens. A hegemonia da civilização numérica, de produção tecnológica, apressou a queda do regime analógico, representacionista, e permitiu o advento de um mundo autotélico, autónomo, um mundo de realidades separadas. A cultura do livro, e também a cultura católica, haviam controlado rigidamente as imagens, que precisaram sempre de autorização para poderem aparecer. A tradição judaico-cristã pressentira nelas um perigo, vendo nas imagens uma fonte e um motivo de «tentação». Mas foi com as tecnologias ópticas, primeiro com a fotografia e o cinema, depois com o vídeo e as imagens digitais, que a imagem pôde ganhar peso, autonomizar-se, e escapar finalmente à infinita *ekphrasis* imposta pela linguagem.

A sabedoria popular sobre a relação entre as imagens e as palavras, aparentemente convincente, convoca a crença estonteante no poder mostrador das imagens. E compõe também uma ideologia, que tem organizado, na cultura ocidental, as relações entre imagens e palavras. Ao mesmo tempo que atribui à imagem uma força encantatória, sedutora (as imagens recebem-se sem esforço, são imediatas, directas, gulosas), o aforismo de «uma imagem vale mais do que mil palavras» culpabiliza a palavra por ser trabalhosa, tortuosa, pesada, dolorosa. Além disso, parece querer afirmar que a imagem é, sem margem para dúvidas, a solução da palavra. As imagens conseguiriam realizar sem esforço o que as palavras arduamente procurariam sem o alcançarem. As palavras, que andam sempre de dizer em dizer, tornar-se-iam, por isso, um peso para os indivíduos.

O que é certo é que esta ideologia que envolve as imagens — a ideia de que elas não precisam de ser trabalhadas, que se impõem por si próprias — lhes foi criando uma via autónoma de produção no Ocidente, raramente penetrada pelo pensamento e pelas palavras. Para criar uma imagem basta uma máquina, como antes bastava a natureza que as produz profusamente. Agora, a imagem é forte, porque produzida sem intervenção humana, limpa, pura, liberta de metafísicas.

Aparentemente a imagem superou o pensamento, já não necessitando dele. Trata-se de um resultado paradoxal, se repararmos que a filosofia ocidental, a de Platão, por exemplo, começa precisamente num conflito com as imagens. Esse conflito é resolvido através das ideias eternas, um procedimento que abre caminho ao «conceito», de que a técnica digital é a culminação. No momento final deste processo, a relação entre imagem, palavra e texto tornou-se praticamente num enigma, sendo nosso propósito, neste ensaio plural, escrito a muitas mãos, interrogá-lo, debatê-lo e clarificá-lo, na medida do possível. Com efeito, a sibilina frase de Giordano Bruno, «*Pensar é especular com imagens*», parece repercutir hoje intensamente na nossa cultura, retomando um destino que não pára de nos surpreender.

Foi a 5 e 6 de Dezembro de 2007 que investigadores do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL), da Universidade Nova de Lisboa, e do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), da Universidade do Minho, se reuniram no Seminário Imagem e Pensamento, Museu/Colecção Berardo, no Centro Cultural de Belém, em Lisboa. Os textos aqui apresentados repõem uma boa parte do debate desses dias.

Moisés de Lemos Martins
 José Bragança de Miranda
 Madalena Oliveira
 Jacinto Godinho

I

O PENSAR DAS IMAGENS

REFLEXOS DE VÊNUS: PENSAR COM O IMAGINÁRIO

Bernardo Pinto de Almeida¹

«Entre nós e as palavras

Há metal fundente»

Mário Cesariny

Começarei por sustentar que a noção de *experiência estética* ganhou, desde Baudelaire, com o correlativo par que o poeta designou de Modernidade, uma significação conceptual e operativa cada vez mais precisa, afinando, num sentido progressivamente mais universal, a concepção kantiana da imaginação e da intuição estéticas como forças geradoras de subjectividade. Avançando desde já no meu propósito, direi que aquela não se poderá jamais reduzir ao que seria da ordem de uma experiência puramente individual — mesmo se normalmente começa por sê-lo, no plano das intuições que a suscitam, no lado da contemplação como no da expressão e no da criação — já que, muito mais globalmente, ela consiste sempre, e simultaneamente, numa experiência de expansão do campo, até então reconhecido e mapeado dentro de balizas mais ou menos definidas, de uma dada forma das subjectividades.

Designarei portanto aqui experiência estética aquela cujo sentido reverte, ao mesmo tempo, na experiência individualizada de um determinado sujeito e cujo modo depois se confirma no espaço colectivo de que este emerge, como projecção no campo dinâmico gerado por um processo de rebatimentos recíprocos, envolvendo ao mesmo tempo o espectador ou, mais em geral o fruidor, bem como aquele que participa nela do lado da produção; seja este o artista, o escritor, o músico, o *performer*, etc., isto é, aquele que primeiramente evidencia através de um acto criativo concreto uma outra forma dessa experiência e dos seus contornos.

Dando exemplos simples, que imediatamente permitirão compreender ao que me refiro, lembrarei o modo como as personagens de Samuel Beckett autorizam a conceber uma forma de experiência estética singular diferenciada que passamos a designar como beckettiana, do mesmo modo que das personagens e, mais em geral, do clima sugerido na cinematografia de Federico Fellini se dirá que aquelas são felinianas, ou que, de uma certa forma da burocracia inscrita nos corpos de personagens vivendo relações

¹ Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto [bernardopintodealmeida@gmail.com]

sociais e políticas, que ela é kafkiana, designando-se deste modo uma espécie de tipologia que concretiza, em figuras exemplares, uma forma de experiência do mundo, traduzida imediatamente em recortes de sujeitos projectados em personagens que se tornam claramente reconhecíveis pelo seu estilo e pelo seu comportamento, ao mesmo tempo que pelo tipo de ambiente que o processo das suas relações gera em formas de sociabilidade diversificadas.

Assim, uma experiência estética começa por ser um *topos* subjectivo singular em que se manifesta a expansão, para limites até então desconhecidos, de um determinado campo perceptivo (seja este o das artes ou de qualquer outra forma da expressão e da criação) e em que se alargam as fronteiras até então consignadas e reconhecidas de uma dada subjectividade individual e colectiva através das suas diversas formas de manifestação material — o gosto, o hábito, etc., até então formando um conjunto de padrões culturais mais ou menos estabelecidos — para dar lugar a uma outra concepção, que se afirma simultaneamente no plano das subjectividades individuais e colectivas. E que se manifesta na transformação das formas perceptivas e das respectivas expressões, gerando novos *topoi* relativamente aos quais é necessário forjar outros conceitos capazes de a traduzir na ordem do discurso e, portanto, na linguagem.

A experiência estética, mesmo a da poesia, ou até talvez sobretudo esta, não é pois simplesmente uma experiência na (ou da) linguagem, mas uma intuição que modifica, expandindo-a, a experiência subjectiva, forjando-se depois na linguagem a forma da sua compreensão.

Sendo necessário, para que ela chegue a ter lugar, que ocorra uma *des-subjectivação* dos padrões que autenticavam o que antes era a experiência do mundo por parte do sujeito (ou seja, uma transfiguração da experiência subjectiva que permita a sua abertura a um novo tipo de experimentação) e um movimento de *re-subjectivação* em torno de novos dados perceptivos e depois de novos conceitos até então desconhecidos.

Se referi atrás a noção de *subjectividade colectiva*, devo desde já esclarecer que pretendi, com tal designação, referir o modo como um conjunto de práticas e de representações mais ou menos institucionalizadas, ao mesmo tempo geram e emergem necessariamente de um consenso que é estruturante, ordenador e mesmo normativo. É ele que, lentamente, vai desenhando a grelha que estrutura os estilos que, por sua vez, condicionam as possibilidades de criação numa dada época histórica. Mas ocorrendo este processo sem que, no entanto, os indivíduos que agenciam a referida criação percam a noção, que neles se reforça no plano individual, de que o que fazem acontece como criação subjectiva quando, na verdade, ela corresponde já à reafirmação incessante dessa mesma norma, que funciona

de facto como projecção integradora de um dado padrão colectivamente aceite no plano das subjectividades individuais.

É assim também que certas crenças, valores e noções abstractas de contorno praticamente metafísico, isto é, não sustentadas por relações materiais concretas — como é o caso das noções de verdade, liberdade, direitos humanos, etc., para dar breves exemplos — ascendem colectiva e individualmente ao plano de representações tidas por universais, sem que jamais cheguem a ser questionadas, e se possam mesmo chegar a constituir como uma espécie de *doxa* que se conjuga, precisamente pelo seu conteúdo difuso, abstracto, com o discurso dominante, na elaboração daquilo que é tomado como um conjunto de verdades insofismáveis, e de tal modo que as mesmas passam a operar num plano análogo ao das ideologias. Ou seja, cerrando num *constructo* normativo o quadro de referências que, se não fosse assim, possibilitaria a emergência desse elemento diferenciador que, só ele, agencia o pensamento.

O melhor exemplo do que pretendo referir será, talvez, a da comum demanda, por ditadores mais ou menos encapotados ou por democratas arrogantes, tanto como por escrupulosos cidadãos anónimos, do cumprimento de uma coisa tão difusa como o que se designa por direitos humanos, que ninguém sabe ao certo quais são, quando a única coisa que tornaria expressiva a sua reivindicação num plano público de intervenção e de afirmação de uma vontade de mudança, dando-lhe um conteúdo programático concreto e, como tal, exterior a toda a abstracção que o reduz à maior ineficácia política e o torna objecto de manipulação, seria justamente referi-los como direitos sociais.

Poderíamos então sustentar que, neste sentido da noção de experiência estética tomada como forma de uma expansão da experiência colectiva e individual da subjectividade, todas essas designações, ao mesmo tempo estéticas e históricas com que nos referimos ao mesmo tempo a períodos e a estilos — Classicismo, Barroco, Modernidade, Modernismo — só ganham verdadeiramente sentido quando entendidas como referenciadoras de novas formas de relação dos sujeitos com o mundo e consigo mesmos, e dos seus agenciamentos particulares na ordem da expressão. Tenham estas lugar na arte ou nas restantes produções expressivas mais em geral, e sendo que essas experiências podem ser “vivas” quer pelos indivíduos que as perceberam quer, sobretudo, pelo modo como elas acabam por enformar os padrões alargados de uma sensibilidade colectiva, transformando-os e gerando por sua vez novos comportamentos.

Cada uma dessas designações correspondendo, portanto, a uma forma concreta de expansão da experiência subjectiva, susceptível de ser projectada, reciprocamente, do indivíduo no colectivo e, deste, de novo no plano

individual, e dando lugar a novas formas de conhecimento ao mesmo tempo que a novas concepções do sujeito como construção individual e social, a novos entendimentos do que é o mundo e a uma modificação das relações entre estes, que vêm substituir as concepções anteriores.

O que chamei *experiência estética* é pois, nesta perspectiva e concepção (que muito devem a André Leroi-Gourhan), aquela que reveste uma dimensão diferenciadora, e à qual corresponde um modo identificável de expressão que se manifesta nos planos do gosto, do estilo, dos comportamentos, etc.

Neste sentido então, poderei agora afirmar que se há uma marca que assinala o advento do que vimos designando por Contemporaneidade enquanto nomeação de uma nova forma da experiência estética, como tal distinta da Modernidade ou do Modernismo que a precederam — para não referir já os demais momentos estéticos que os antecederam — ela é, decerto, a que resulta da ascensão da imagem a um estatuto pelo qual pode transitar, fugazmente, mas ainda assim como elemento estruturante, por todos os campos da comunicação humana.

Da arte à literatura, do cinema às tecnologias do digital, da televisão à sala de aulas ou de conferências, a omnipresença da imagem, que toda a gente parece tomar por um facto consumado sem que todavia se reflecta nas consequências ilimitadas causadas pelo seu advento, parece um dado de carácter cultural e sociológico incontornável, que no entanto não sabemos ainda como interrogar em toda a extensão que comporta. Poderíamos assim, e por parecer um dado quase banal, estranhar que se volte aqui a trazer tal afirmação, tomando-a por óbvia, se não por obtusa, ou mesmo considerar que ela não passa, em contexto, de um mero artifício retórico quando, efectivamente, dizer que a imagem é omnipresente e que por essa razão atinge o cerne de todas as estruturas do pensamento e da expressão, será uma das afirmações mais graves que se pode hoje fazer, uma vez que se torna cada vez mais imperioso compreender o modo como a imagem transporta talvez o único dado perceptível e da percepção que veio modificar em profundidade um processo cultural longamente ancorado na tradição e na prática do *logos* no ocidente.

Poderemos então começar por interrogar o que significa realmente afirmar que a imagem se tornou estruturante de todos os processos da comunicação humana, tal como acabei de referir. E, também, o que significa que ela se faça presente em todas as formas da expressão, da arte aos meios de comunicação de massa, tornando cada vez mais difícil distingui-los uns dos outros, num regime de hipervisibilidade em que tudo parece assemelhar-se sob um manto difuso, e mesmo alucinatório, de esteticização (sendo essa esteticização precisamente aquela que Benjamin já anunciara como

forma determinante do fascismo e que consiste no modo de subsumir todas as formas da experiência sob um único modelo de representação, aquele que remete para o campo subjectivo individual todo o vivido como se apenas se tratasse, sempre, de variações dentro de um dado padrão estético)? E tanto mais quanto disto resulta que já dificilmente se chega a fazer divergir, no plano da nossa experiência propriamente estética — isto é, daquela que nos deveria conduzir a um processo de *des-subjectivação* — a apreensão de uma peça de vídeo-arte daquela que nos é proporcionada por um *spot* publicitário na televisão? E o que deveremos então questionar é sobretudo: e que consequências tem isso para o pensamento e para a expressão?

Começaria pois por sustentar que tal começa por significar precisamente essa passagem de uma modalidade de compreensão em que o nomear das coisas servia o propósito da designação, operada como síntese compreensiva e de carácter fenomenológico — e, como tal, de uma complexa rede de formas de representação de objectos em torno dos quais era possível reelaborar incessantemente a linguagem como actividade e como forma central do pensamento, consciente ou inconsciente — para um outro espaço, que pertence ainda ao que chamamos *pensar*, mas em que a linguagem já não é, necessariamente, o que se poderia designar como o *próprio* ou, pelo menos, o *único* do pensamento.

Significa, ainda, e por outro lado, que em todas as formas da expressão humana, entre nós e aquilo que chamamos “o real” não se interpõe já apenas esse filtro opaco e outrora universalizado da linguagem — ou seja, essa margem de separação que se instituía como forma radical de diferenciação entre palavras e coisas — mas que, a esta diferenciação sobre a qual se constituiu o fundamento e mesmo o conjunto de práticas que caracterizaram toda a *episteme* moderna se juntou agora uma outra, cujos mecanismos estamos longe ainda de chegar a entender, que é a da imagem, sendo que a imagem não pode, pela sua própria natureza, ser plenamente contida ou dita pela linguagem.

Assim, se entre nós e as coisas, a que chamamos “o real”, se interpunha incessantemente a linguagem, o meu primeiro postulado será que o que agora se interpõe entre a nossa experiência e esse mesmo “real”, ou dito de outro modo, entre o sujeito e o mundo, é a imagem. E que, nessa interposição — sobre a qual depois a linguagem procura de novo reelaborar-se -, o que se perde é precisamente o *toque do real*, a tangibilidade do concreto, e já que a imagem remete, incessantemente, para um processo de crescente virtualização. Do que resulta, inevitavelmente, uma des-realização, senão mesmo uma abstracção que dissolve o real e os seus processos, e o desloca para uma outra dimensão sobre a qual opera, depois, a linguagem.

E, finalmente, que tal lugar para onde o “real” é apreendido, ao mesmo tempo que se vão modificando as possibilidades da sua compreensão pela linguagem, é precisamente o lugar da imagem.

É por isso, então, que a linguagem se vê arrastada para uma situação de perda e mesmo de *mise-en-abîme*, uma vez que tudo se passa, no interior desta nova relação deslizante que progressivamente se vai instituindo, de tal modo que nela não se chega a fazer uma relação (mesmo se diferida) da linguagem com as coisas, já que esta apenas consegue, doravante, elaborar-se a partir de uma relação já não com as coisas mas com as imagens das coisas.

No interior deste processo gera-se, assim, o que se poderá designar como um *duplo diferimento*. Se a linguagem diferia relativamente às coisas, com que não podia confundir-se (e nisto residiu afinal toda a tradição que fez da linguística uma ciência geral dos signos a partir da Modernidade, isto é, de Port-Royal mas, depois, sobretudo com Saussure), e esta separação era o espaço *próprio* do pensamento, em que se pensava ao mesmo tempo o mundo e a linguagem, quando ela passa a operar já não sobre as *coisas elas mesmas* mas apenas sobre as imagens dessas mesmas coisas, é inevitável que esse diferimento aumente indefinidamente. Que ele expanda, gerando uma zona de maleabilidade (de plasticidade, senão mesmo de incerteza e de vacilação) em que a linguagem vai perdendo toda a sua espessura, precisamente porque já não diz as coisas mas as imagens das coisas. Esta é a diferença maior entre, por exemplo, o cinema de John Ford ou de Clint Eastwood e o de David Lynch ou de David Cronenberg, para dar exemplos muito simples de entender. Mas o que importa todavia reter é que, deste modo, o discurso se torna legenda, e a linguagem no seu mero instrumento funcional, invertendo os termos de uma longa tradição. Por isso se diz correntemente que uma imagem *vale* mil palavras, numa equivalência sensível que é de facto impossível de provar.

O grande problema, porém, é que neste sucessivo *devir-legenda da linguagem*, toda a semiologia, isto é, toda a interpretação, vacila numa incerteza de propósito em que a própria linguagem deixa de agir sobre as coisas com a função de as designar para, ao contrário, tender para uma flutuação incessante no mero plano do comentário, como se lhe restasse apenas tornar-se como que num incessante eco do que comunicam, na sua multiplicidade, essas mesmas imagens das coisas, sobre as quais não chega a elaborar-se como certeza nem muito menos consegue construir qualquer forma de evidência.

É precisamente neste plano que uma nova dimensão imaginária se agencia como *fundo do pensamento*, e que se torna cada vez mais urgente entender que o pensamento deverá procurar novas formas para se pensar

a partir de imagens e organizando-se cada vez mais numa articulação com elas. Já que em certa medida é todo o tecido, longamente elaborado na nossa tradição, das chamadas “ciências humanas e sociais”, o que este advento da imagem vem mais mortalmente ameaçar, ao retirar à linguagem (que longamente foi o seu ponto de sustentação) aquilo a que os linguistas dantes chamavam *pertinência*. E uma vez que não é possível pensar pertinentemente o que, na sua própria natureza, é impertinente, isto é, propriamente irredutível a uma forma fixa.

Poderia dizer-se, nesta perspectiva, que o *próprio* da imagem é, e por estranho que possa parecer colocá-lo nestes termos, o ser líquida, tais as águas em que se contemplava Narciso. Por líquida quero dizer: móvel, infixa, deslizante, infinitamente especular, aberta, maleável, não susceptível de gerar um espaço único em que se prenda. Nesse sentido a imagem tem aquele atributo mítico que se atribui desde sempre ao feminino e que se pode ver nas representações de Vénus, da multiplicidade de aspectos que os espelhos apenas poderiam reflectir, já que nenhuns olhos masculinos os poderiam ver todos e sobretudo na sua multiplicidade simultânea.

A questão que se deve colocar, nesse caso, será a de como é possível pensar a partir dessa multiplicidade de dispositivos que a imagem gera, agora e na nossa época cada vez mais, ao mesmo tempo nos planos estético e tecnológico, contribuindo para os confundir — no que se gera já, propriamente, uma forma extrema quer da esteticização da política que gera microfascismos, quer do niilismo, e uma vez que a arte se confunde se é que não se dissolve na *technè* afastando-se de qualquer função emancipadora como actividade geradora de subjectivação ou, em termos heideggerianos, de revelação do Ser diante do *Aberto* — e, segundo, como é então possível reenquadrar o pensamento, esse encaminhamento para o pensar, em que se iriam construindo as condições da sua possibilidade nos termos de Heidegger, a partir de um terreno que, aparentemente, todo ele foi não apenas invadido como liminarmente ocupado pela mesma omnipresença da imagem?

Ou seja, como pensar a partir daí onde antes outros dispositivos imperavam? Aqueles precisamente cuja tradição, escrita ou falada, passava sempre pela palavra, mas que agora se aprisionam no interior de um campo em que a imagem, circulando sem fim, se tornou o elemento mais relevante?

Dito de outro modo, como pensar fora do mero âmbito do comentário e da descrição que reitera, ou seja, não *ekfrasticamente*, isto é, permanecendo ao lado, ou de fora da sua órbita de incessante *a-referencialidade*, mas ao mesmo tempo sem se afastar de agenciar o próprio do pensamento no interior de um campo tão vasto como é o do Contemporâneo, que nos

aparece dominado por essa presença inelutável da imagem, que é precisamente a que o multiplica e redimensiona num processo de espelhamentos a perder de vista, qual estilhaçar do reflexo nos seus múltiplos na célebre e admirável cena de *A dama de Xangai* de Orson Welles? Dito de outro modo, como pensar *com* a própria imagem e já não *contra* ela nem *sobre* ela? Como elaborar um *pensamento da imagem* que não se oponha liminarmente à linguagem nem a reduza à mera função de legendagem, capaz de interagir com ela e com os seus processos?

Com efeito, será necessário recuar a Platão para entender que essa conflitualidade entre pensamento e imagem se inscreve, quase desde o início, no interior do dispositivo filosófico do ocidente. E começar também, então, por entender que é ao dimensionar a imagem como exemplo, ou melhor, como ilustração da ideia, em que apenas competiria às imagens, tal como nos aparecem referidas na famosa alegoria da Caverna, reportar exemplarmente uma realidade de outro modo invisível e, através dela, tornada compreensível como sombra que só a própria linguagem poderia esclarecer e desse modo iluminar de um sentido e de uma compreensão, que o pensamento do ocidente excluiu a imagem do seu modo de elaboração e de referencialidade.

A imagem, desde então, e na tradição ocidental, não pôde ser jamais senão ilustração da ideia. Ou antes: sua mera sombra. E porque à imagem, desde Platão, coube essa dimensão de sombra, as imagens não sendo mais do que sombras projectadas na parede da Caverna — tradição que aliás os dispositivos fotográficos primitivos desde a *camera oscura* em grande medida reproduziam no plano técnico -, à linguagem filosófica (já que a poética se elaborava como integradora da imagem) competia a função de ser luz, quer dizer, espaço do esclarecimento e da iluminação. Mas nessa tradição justamente se fundou a separação entre as duas de tal modo que a dimensão da palavra sobrelevasse sempre a dimensão da imagem (*ut pictura poiesis*), ditando-se na primeira a funcionalidade da segunda e, assim, organizando-se todo o seu programa. Se a arte serviu, longamente, de ilustração às religiões e respectivas teologias, foi precisamente porque nenhuma imagem podia surgir desligada de uma dada funcionalidade na longa tradição do ocidente.

A representação, nesse sentido, não é mais do que esse dispositivo que faz com que qualquer imagem seja, desde o seu início, quero dizer, desde a sua génese, ilustração de uma ideia que lhe é prévia. Por isso também certos teóricos do Modernismo, cuja presença é hoje sentida como incómoda, ou foi já reduzida às calendas da história — refiro-me sobretudo a Clement Greenberg e a Michael Fried — se insurgiram contra os pressupostos de uma arte ditada por um pensamento que lhe seria anterior e

quiseram incompreender a arte dita conceptual por a entenderem inscrita de uma teatralidade que a tornava ilustrativa. Com efeito, sempre que a arte se pressupõe como gerada por um pensamento que lhe é anterior — e aqui não posso deixar de assinalar, mais geralmente, toda a arte que julga poder pensar-se como linguagem — assistimos inelutavelmente a uma deriva académica, a menos que nesta e nas suas realizações a *força de imagem* sobreleve a força da linguagem. Saudosamente foi Jean-François Lyotard talvez o último grande pensador do Contemporâneo a insurgir-se contra a redutibilidade do visual ao linguístico, nomeadamente no seu indispensável livro *Discours, Figure*.

Seria pois necessário esperar pelo primeiro grande surto da Modernidade, quero dizer, por Kant e, depois, pelo Romantismo, herdeiro do seu pensamento, cuja compreensão da imagem como entidade interior aos processos próprios do pensamento — pense-se no modo como a pintura do romantismo alemão, Caspar David Friederich por exemplo, desrealiza a paisagem para a tornar mera expressão de um estado interior do espírito — viessem modificar profundamente o domínio de compreensão da experiência estética, trazendo-a para fora do espaço do que apenas podia ser contido no interior de dispositivos discursivos e, portanto, da linguagem. Com efeito, a Modernidade começou a libertar a imagem da dimensão ilustrativa abrindo assim a caixa de Pandora. Mas dentro desse espaço, a imagem era ainda uma entidade que apenas se erguia das suas cinzas. E por isso o Modernismo fez programa da relação palavra-imagem.

Ora o que ocorre na Contemporaneidade é que a imagem reaparece, mas agora no expoente máximo da sua força, como se num retorno do recalçado, invadindo o campo outrora dominado pela linguagem, e disruptivamente ampliando a sua presença até ao ilimitado de um exemplo que já não exemplifica, mas se constitui antes como a própria *coisa*. Ou, dito de outro modo, de uma ilustração que já não tem por origem uma representação, a que estaria submetida, e que permaneceria ainda que remotamente como seu referente mas, ao contrário, que se manifesta, e por paradoxal que tal possa parecer, como o que já antes designei como uma *representação sem referente*.

Esta presença do que é, em si mesmo, ausente — e já que toda a imagem é sempre, mesmo se presentificada em suportes, uma entidade que reporta uma desmaterialização -, cobrindo cada vez mais de uma espécie de véu as formas outrora tidas por tangíveis do que chamamos “o real”, exige agora do pensamento que este seja capaz de se reelaborar de forma diversa daquele que antes era operado pela linguagem.

E se Lacan pôde afirmar que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, talvez possamos nós agora supôr que o imaginário se elabora

como uma rede móvel (líquida) de imagens que sucessivamente se deslocam e circulam, agenciando processos cuja rapidíssima metamorfose transfigura infinitamente o sentido, operando por forma a que a sua organização não possa ser já apreendida globalmente pelas formas correntes da linguagem naquilo que Foucault designou como *a ordem do discurso*.

E quando pensamos que mesmo no discurso mais avançado das ciências essa ideia da racionalidade já foi, de há muito, ultrapassada — pense-se nas fórmulas poéticas com que se diz a chamada *Teoria das cordas* — talvez estejamos em medida de pedir mais a uma poética do que a uma filosofia que nos ajude a pensar as formas da nova experiência estética na Contemporaneidade, ou de compreender o progressivo deslize da reflexão filosófica e, mais em geral, da elaboração conceptual, para o campo da Estética.

Pensar com o imaginário significando pois procurar apreender — como acontece já como certas expressões da arte contemporânea, desde o célebre *Film* de Beckett aos vídeos de Bruce Nauman, das configurações pós-apocalípticas de Matthew Barney à cinematografia puramente baseada em associações visuais de David Lynch — uma outra medida que já não procura excluir a imagem como forma central do pensamento, mas antes que a inscreve, como sempre aconteceu na mais alta tradição poética, como expressiva de tudo isso que a linguagem não pode mostrar (e negando assim ao mesmo tempo o célebre aforismo de Wittgenstein). Aceitando naturalmente que também a arte não se estrutura como linguagem e que tal reorganização exige não só novos conceitos como sobretudo capacidade de elaborar novas formas para a percepção.

Pensar com o imaginário abrindo infinitamente o campo que se desdobra diante de nós, a que ele convoque infinitas formas perceptivas que são ao mesmo tempo anteriores e posteriores à linguagem, existindo ao lado dela e não dentro dela, num espaço do fora que não deixará de evocar esse *espace du dehors* de que nos falou Blanchot, ou que reverta em outras formas de organização do sentido como aquelas que, pioneiramente, serviram de base ao extraordinário *Livro* de Mallarmé. Compreendendo que talvez só deslocando-se para um plano diverso da percepção e da criação de sentido se torne possível compreender e perceber as infinitas formas que a Contemporaneidade abre como forma de uma outra e absolutamente radical experiência estética, ainda por mapear, ou seja, como experiência de uma subjectividade outra.

METAFÍSICA DA IMAGEM DE TOMÁS DE AQUINO A CH. S. PEIRCE

José Augusto Mourão¹

Parte-se aqui da concepção metafísica da imagem tal como a concebe Tomás de Aquino em vários lugares da sua obra. É claro que esta concepção está ligada à sua própria concepção do signo — ou geralmente expresso ou impresso. João de S. Tomás (John Poinsett, como também é conhecido), que é um homem que Maritain considera o último comentador de génio de S. Tomás e que vive no período de Galileu e Descartes, retoma esta concepção da imagem que virá a tornar-se moderna com a releitura que Charles S. Peirce também genialmente actualizou na sua faneroscopia.

O ensaio de John Deely “The role of Thomas Aquinas in the development of semiotic consciousness” (2004) permite seguir a formação da consciência semiótica desde Agostinho a Peirce. O principal desenvolvimento desta consciência deve-se a S. Tomás e a Bacon no século XIII, aprofundando-se no tempo de Galileu e Descartes, para culminar na obra de John Poinsett. Deely ressalta sobretudo o período que vem de Soto e Poinsett, período em que se reconhece “that the being proper to signs not only need not but *cannot* be directly perceived by sense...but by the very *triadic realtion itself* which, as supresubjective, as over and above its sense-perceptible occasion of existing, is *never* sense-perceptible and need not even be intersubjective, as long as it presents to or for another something that the sign-vehicle itself is not” (Deely, 2004:113). O *Tractatus de Signis* é considerado por Max H. Fisch (1986:180) como “the most systematic treatise on signs that has ever been written”.

O Angélico faz no seu tempo aquilo que hoje é praticamente impossível: convocar os mais diversos interlocutores então conhecidos e com eles compor uma monumental *Suma* teológica. Aí encontramos, entre outros, Aristóteles, Averróis, Avicena, os Padres da Igreja. Com todos estabelece pontes em ordem a argumentar, a refutar, a concluir. Não admira que na questão da imagem se refira, por exemplo a Averróis ou Aristóteles, como acontece na *Suma Contra os Gentios*, livro segundo, art. 1 e 3. Há um

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [joaugustomeister@gmail.com]

Aquino “realista” para os neotomistas que combatem o idealismo no sentido moderno (Maritain, 1959: 115). (Deely, 1986). Para o doutor angélico o abismo entre o ser como “*idquod primo in intellectu cadit*” não era matéria do “realismo” no sentido moderno do termo. Embora o ser real, *ens reale*, por ser físico e objectivo, caia sob a alçada do *ens ut primum cognitum*. Porque é um *ens rationis*, um ser puramente objectivo, também cai na alçada de *ens ut primum cognitum*. A isso corresponde a distinção entre *ens reale* e *ens rationis* levanta (Deely, 1986:90).

Da imagem

O conceito de imagem, mesmo se designa aquilo que há de mais objectivado dos objectos nas humanidades, e o que há de mais distinto do “texto”, é paradoxalmente, e está naturalmente inclinado à dispersão, senão à disseminação. Louis Marin escreveu um belo texto “*L’être de l’image et son efficace*”. A resposta que este autor dá à questão: “o que é a imagem” - a imagem é uma *categoria* - contraria em tudo a resposta que a história da filosofia “ocidental” apressadamente dá: o ser da imagem seria um menor ser, um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, um véu (1993:10). Já sabíamos. A filosofia foi construída para reprimir precisamente aquilo que a filosofia dos media solicita — imagem, artifício e simulacro.

No pensamento de Tomás de Aquino a imagem enquanto for apenas intelectualmente percebida em potência não ultrapassa o grau da alma sensitiva: este homem não se diferencia daquele outro senão pela alma sensitiva. O que especifica o ser não é a potência mas o acto. Cita a seguir Aristóteles, no seu II livro do *De Anima*. Aquilo a partir de que cada ser vivo se define especificamente é perfeição primeira e não perfeição segunda. Ora, a imagem não é perfeição primeira, mas segunda. A imaginação é um movimento determinado pela actividade sensorial, como está escrito no livro III do *De Anima*. Não é pois a imagem individual que define especificamente o homem. O papel das imagens em relação ao intellecto possível pode resumir-se no de uma potência activa que se exerce sobre um sujeito passivo: fazer acto de intelecção é um certo sofrer, como o diz Aristóteles no livro III do *De Anima*. Ora, diz o Aquinate, “o intellecto, pensando, forma em si mesmo uma certa intenção da coisa pensada” (SCG, I, 53, 3: “*intellectus [...] intelligendo format in seipso quandam intentionem rei intellectae*”). Este verbo interior é como que o termo da operação intelectual. Não são as imagens, diversas numericamente e duma intelectualidade apenas potencial, que dão ao homem a sua espécie (D’Aquin, 1993). A imaginação e as faculdades que a ela se ligam são

afecções da parte sensitiva. A imaginação tem um órgão corporal determinado. Os únicos objectos da imaginação são as realidades corporais e singulares.

A operação da alma separada exercer-se-á sem imagem, mas enquanto a alma estiver no corpo não poderá compreender sem imagem. Quer dizer: enquanto a alma está no corpo nada pode compreender sem imagem: nem sequer lembrar-se senão através das faculdades da cogitativa e da memória, graças às quais são preparadas as imagens (Livro II, art. 5). A sua operação que é a intelecção já não se realiza em relação com estes objectos situados nos órgãos corporais que chamamos as imagens. No homem existe uma faculdade de conhecimento superior aos sentidos e à imaginação, o que obriga a não confundir intelecto e imaginação. Os únicos objectos da imaginação são as realidades corporais e singulares, dado que a imaginação é um movimento desencadeado pela actividade sensorial, como está escrito no livro *De Anima*. As imagens movem o intelecto possível, como os objectos sensíveis, os sentidos, como diz ainda Aristóteles no livro III do *De Anima*. As imagens movem o intelecto possível, do mesmo modo que os objectos sensíveis movem o sentido. A vontade divina pode produzir um efeito no mundo sem o socorro das causas que, naturalmente, estão orientadas para este efeito. Daí que o Aquinate diga que uma imagem viva, acompanhada por uma emoção forte, pode provocar a saúde ou a doença sem nenhuma acção dos princípios corporais que são normalmente a sua causa. As formas imaginárias, escreve ele no livro III, CIV, não aparecem como reais sem uma alienação dos sentidos exteriores, o que implica não podermos tomar uma representação como uma realidade sem estar ligada a faculdade de discriminação do sentido. As visões e audições não são apenas imaginárias. A escritura atribui o nome de imagem quer ao Verbo quer ao homem. Em *De Anima* relação ao próprio Deus, de que ele é o Verbo, o Verbo deve ser visto como a sua imagem.

Falando do Verbo, o Angélico escreve que “o verbo interiormente concebido é uma certa ideia ou semelhança da coisa conhecida”. Esta semelhança ou tem a razão de *exemplar*, se tem o papel de princípio, ou razão de *imagem*, se o papel de princípio é desempenhado por aquilo de que ela é a semelhança. O nosso acto de intelecção retira o seu princípio dos sentidos, os quais são afectados pelas coisas naturais. Relativamente às outras coisas conhecidas por Deus, o Verbo de Deus deve ser visto portanto como a sua *Exemplar*; relativamente ao próprio Deus, o Verbo deve ser visto como a sua *Imagem*: “Ele é a imagem do Deus invisível” (Col). No que toca à semelhança, há uma diferença entre o intelecto e o sentido. O sentido apreende a coisa nos eus acidentes exteriores, cor, sabor, quantidade, etc.; o intelecto penetra no interior da coisa. Mas como todo o conhecimento

mede a sua perfeição pela semelhança que se instaura entre aquilo que há a conhecer e o conhecido, o sentido será portanto afectado por uma semelhança com a coisa sensível apreendida nos seus acidentes. A imagem duma coisa é dupla. Algumas imagens não possuem natureza comum com aquilo de que são a imagem; ou só são imagens ao olhar dos acidentes exteriores (uma estátua de bronze, imagem do homem não é um homem); ou ainda só o são em relação à substância: assim a ideia de homem, no intelecto, não é um homem. Tomás recorre neste ponto ao Filósofo: “aquilo que está na alma não é a pedra mas a representação da pedra”. Pelo contrário, a imagem duma coisa que comunga com a mesma natureza com a coisa de que é a imagem, é como um filho de rei, retrato vivo do pai e da mesma natureza. O Verbo é a Imagem de Deus que o profere, na sua essência. Duas condições são necessárias, segundo Tomás de Aquino para a natureza da imagem (*Suma Teológica*, I, q. 93, art.1 e 2): ter semelhança com alguma coisa e origem a partir dela. Ora, a espécie impressa é semelhante ao objecto, porque tem coincidência intencional com ele e, semelhantemente, é deduzida e originada pelo objecto. A espécie não é aquilo que é conhecido, mas aquilo através de que o espírito conhece. Por outras palavras, a espécie não é aquilo que é apreendido pelo intelecto.

Dos signos

A noção geral de signo era uma (*posit*) posição, como resulta da doutrina dos signos de Agostinho. Mas esta noção de signo ficava reduzida ao seu grau ontológico e era sistematizado em princípio como um tema do pensamento especulativo por John Poinsett. O signo, para os escolásticos, compõe-se de duas espécies: uma formal, a outra material. O formal representa o que representa do modo mais perfeito, de tal modo que é a própria coisa representada, só que com outro tipo de existência, como é o conceito, que é mesma essência da coisa real, só que com existência intramental ou intencional. O signo material ou accidental é o que nos representa o representado mediante algo distinto da presença intencional ou psíquica desse representado e que só por associação nos remete para ele. Pode fazê-lo de modo natural ou artificial. É natural aquele que por sua própria natureza nos leva à consideração do que representa, como o fumo nos remete para o fogo. O artificial é o que nos leva àquilo que representa por virtude de uma convenção humana, o que há nas palavras que nascem duma convenção humana, dando lugar à diversidade de idiomas². O conceito é, assim, signo formal e universal.

² J. de S. Tomás, 1930: II, q. 22, a.1.

Tomás de Aquino, ao falar do signo geralmente expresso, diz em (*De Veritate*, q. 9, art. 4, resp. obj. 4) que “qualquer coisa de algum modo conhecida, na qual alguma outra é conhecida, podendo assim uma forma inteligível ser dita signo da coisa que é conhecida através dela”. Mas a espécie impressa é apenas aquilo por que a potência conhece como se de um princípio se tratasse, como consta de S. Tomás nas *Questiones Quodlibetales*, q. 7, art. 1 e na *Suma Teológica*, I, q. 85, art.2 e 7, e no *Comentário às Sentenças de Pedro Lombardo*, IV, dist. 49, q. 2, art. 1. João de S. Tomás distingue entre um signo e outros manifestativos que não o são — caso da imagem, da luz que manifesta as cores ou do objecto que se manifesta a si mesmo: é que o signo é sempre inferior ao que designa. É por esta razão que Deus não é signo das criaturas, embora possa ser a sua imagem. “As condições necessárias para que algo seja signo são a existência de uma relação para o objecto enquanto algo que é distinto de si e manifestável à potência; é ainda necessário que o signo se revista da natureza do representativo; deverá também ser mais conhecido que o objecto em relação ao sujeito que o apreende; e ainda inferior, mais imperfeito, e distinto que a coisa que significa” (Gradim, s/d:26).

Das espécies

O termo “espécies” hoje tornou-se num termo essencialmente biológico, embora subsista ainda no seu sentido lógico e um terceiro sentido de “imagem mental”. O termo, que nos chega do Grego, designa, a forma de algo, dar forma a algo, o imediato objecto de visão (Tachau 1988). “Espécie” no contexto Latino é utilizado por Tomás de Aquino como uma qualidade determinada segundo o qual o pensamento deve funcionar em ordem a chegar à apreensão deste objecto específico mais do que algum outro. Poinot distingue formas como princípios e como termos na cognição — *species impressae e expressae*. Para J. Maritain “The species is nothing but the internal determination”. Espécie é a semelhança ou imagem das qualidades sensíveis de um ser que é imprimida nos sentidos para que o objecto possa ser percebido. Não há percepção nem experiência sem as espécies emitidas pelo objecto. A etimologia *species* vem de forma, semelhança, imagem; é aquilo que faz as vezes do objecto tornando-o presente ao sujeito cognoscente. “Para S. Tomás e os seus comentadores trata-se de ‘formas sem matéria’, ‘semelhanças individuais sem matéria’, qualidades sensíveis ou inteligíveis...” (Morais, 1990:219).

Na tradição latina que Peixoto representa, espécie é provavelmente o mais fundamental de todos os termos epistemológicos. Deely escreve que

“Like Ockham and, indeed, all the Latins, Poinsett’s “adopted a dichotomy between sensation and intellection, and posited for each intuitive and abstractive modes of cognition”, i.e., cognition based on physically present aspects of objects as physically present versus cognition attaining aspects of objects physically absent from the immediate environment or even objects nonexistent in the physical environment” (Deely, 2004:129). Tomás de Aquino diz que o *medium in quo* da cognição, o objecto no qual outra coisa é vista, pode ser tanto uma coisa material exterior à potência, como algo formal e intrínseco à potência — caso da espécie expressa ou da palavra mental. Donde que o signo formal deva verdadeiramente ser signo, embora difira do instrumental no modo de representar e significar. Fica claro que os signos formais diferem dos instrumentais, pois não se mostram à maneira de um objecto extrínseco no qual outra coisa é conhecida, mas como conduzem à cognição de outro, revestem-se todavia da “razão de signo”, mesmo que só formalmente, pois o signo formal não existe nem estimula a cognição fora da potência. João de São Tomás distingue os signos em formais e instrumentais, como o fazia S. Tomás. Para ele, o signo formal é interior ao cognoscente, não sendo na maioria dos casos apreendido conscientemente, é meio condutor para o objecto. Assim sendo, o conhecimento proporcionado pelo signo formal “não acrescenta numericamente à cognição”.

A questão é a seguinte: é o conceito ou a espécie expressa um signo formal? A essa questão, o dominicano responde que a espécie expressa é por excelência um signo formal. Diferente é o caso da espécie impressa — imagem das qualidades sensíveis do objecto que faz as suas vezes unindo-se à potência para produzir a cognição — que não é signo formal. O signo é alguma coisa conhecida que torna, através de si, uma outra coisa conhecida. Ora, a definição de espécie impressa não se enquadra nesta definição. A espécie impressa não pode representar ou manifestar à potência — é o que faz a espécie expressa — porque representar supõe a cognição, e a espécie impressa constitui um momento anterior³. Representar em Tomás de Aquino designa ou apresentar uma similitude de ser ou oferecer-se a uma similitude segundo o conhecer. Nos dois casos, representar é significar⁴. E que é, em último caso, significar? “Significar não é afirmar o primado unificador do conhecer, mas designar o objecto através do signo e em verdade” (Humbrecht, 2010:187).

Diz-se em semiótica que um signo é icónico quando há uma similitude topológica entre um significante e o seu denotado. Em 1867, “On a New

³ De Potentia, q. 8, art. 1: Opúsculos 13, 14 e 53 e Questiones Quodlibetales, 7, art. 1

⁴ Sent., IV, d. I, q. 1, a, qc 5, obj. 4: “Si ergo ex similitudine representat, et idem est representare quod significare [...]”; Ia, q. 17, a. 1, corpus.

Listo of Categories”, Peirce expõe a sua famosa tríade em que apresenta três classes de signos (“representações”): a) semelhanças (termo que abandona em favor de ícones), ou “aqueles cuja relação com os seus objectos é uma mera comunidade de certa qualidade”); b) índices, ou “aqueles cuja relação com os seus objectos consiste numa correspondência de facto”; e símbolos (que são o mesmo que os signos gerais), ou “aqueles cuja relação profunda com os seus objectos é uma qualidade atribuída”, a que mais tarde chamou “leis”, no sentido de convenções, hábitos ou disposições naturais do seu interpretante. Peirce distinguiu depois três subclasses de ícones: imagens, diagramas e metáforas. A Gioconda é um signo icónico, ou imagem, pela cópia, que deste modo se converte em *denotatum* (ou *representamen*), mas que é em si mesma um signo icónico pelo retrato exposto no Louvre, seu *denotatum*; porém, esta pintura é além disso um signo icónico pelo modelo de Leonardo, Mona Lisa, seu *denotatum*. Nesta sequência diacrónica, Mona Lisa bem em primeiro lugar, o seu retrato a seguir e depois a sua reprodução e finalmente a fotografia.

Não convém distinguir o género da espécie. Mas a semelhança está em relação à imagem na situação do género em relação à espécie. Onde há imagem há certamente semelhança, mas não reciprocamente⁵. A semelhança é uma certa forma de unidade, como se depreende de Aristóteles: é a unidade numa mesma qualidade que causa a semelhança. Ora a unidade, transcendental, é ao mesmo tempo comum a todas as coisas e adaptável a cada uma, como a bondade e a verdade⁶. Enquanto semelhança é um atributo anterior à imagem e existe em várias outras coisas. Fala-se de semelhança de Deus para coisas que são mais comuns que as propriedades da natureza intelectual. Mas a semelhança pode significar também a precisão e perfeição da imagem.

Bibliografia

- D'AQUIN, Thomas (1993) *Somme Contre les gentils. Contra gentiles*. CERF
- DEELY, John (2004) “The role of Thomas Aquinas in the development of semiotic consciousness”, in *Semiotica*, n.º 152, pp. 75-139
- FISCH, Max. H. (1986) *Peirce, semeiotic, and pragmatic*. Bloomington: Indiana University Press
- GRADIM, Anabela (s/d) *Introdução ao tratado dos signos de João de S. Tomás*. IN-CM
- HUMBRECHT, Thierry-Dominique (2010) “Pourquoi la métaphysique de Saint-Thomas n'est pas une ontology” in D'AQUIN, Saint-Thomas (dir.) Thierry-Dominique Humbrecht (2010), Paris: CERF
- MARIN, Louis (1993) *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil
- MORAIS, Manuel (1990) “Espécie”, in *Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Lisboa: Verbo.

⁵ Quest. Q. PL 40, 85. BA 10, 327.

⁶ V Metaph. IV XV 4 (1021) a 11.

DA IMAGEM NA LINGUAGEM

Maria Augusta Babo¹

A minha comunicação vai a contra-corrente: A questão que desde logo me surgiu como imperativa no quadro deste encontro sobre Imagem e Pensamento é a que dá título a esta intervenção e que postula a relação entre imagem e linguagem, velha questão que a filosofia, por um lado, a semiótica, por outro, não se cansaram de colocar. Na contemporaneidade, a imagem é avassaladora; autonomizou-se, presa que estava à ordem da linguagem e a modelos de análise de cariz linguístico. E se o seu tratamento por estes campos pôde parecer, em determinados momentos fortes, como logocêntrico — a imagem seria totalmente recoberta e esvaziada pela linguagem — há que rever, de um outro prisma, aquilo que na linguagem é a sua própria falência, quer isto dizer, aquilo que na linguagem se revela ser já da ordem da imagem.

Três configurações possíveis se impõem na linguagem, que relevam da formação de imagens: a metáfora, a écfrase e a ficção. Sendo distintas entre elas, dão-se numa progressão que vai, *grosso modo*, do termo, passando pela descrição, até à construção narrativa.

A metáfora

Por velha que seja, a figura da metáfora retorna à actualidade com o desenvolvimento das ciências cognitivas que repensam quer a localização cerebral da génese das imagens e da linguagem, quer os processos de cognição a partir da formação de imagens. Surge-nos, portanto, como elemento fronteira, como questão transversal à ordem da imagem e à ordem da linguagem.

Do grego *phora* — movimento — meta — em direcção ao discernível, viagem em direcção ao visível, (com os termos afins: *epiphora*: movimento metafórico anterior à objectivação de um sentido figurado e *anaphora* — indicação, movimento para trás), o elemento transversal à metáfora e a estas duas outras figuras é da ordem do movimento, da transferência. Enquanto tropo, a metáfora não designa um *topos*, ela não é estática, dá-

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [mab@fcsh.unl.pt]

se no movimento para; sendo uma transposição, é capaz, também, de dar a ver o processo de conhecimento e o conhecimento como processo.

Começaria por salientar o entendimento que tem Fernando Gil da metáfora na constituição da evidência (1993) que é, desde logo, de natureza visível: a evidência é algo que se impõe como ostensão de verdade, clareza e visibilidade. Se a evidência tem de ser buscada na relação que se estabelece entre percepção e linguagem, independentemente de se questionar aqui o realismo *naïf* ou a passividade da sensação, a metáfora será, por excelência, o lugar dessa relação. Para tratar a evidência e como esta se constitui no pensamento, F. Gil analisa a formação da metáfora, a sua função na produção de conhecimento, na formação dos conceitos e ainda a articulação que se estabelece entre as metáforas de modo a constituírem uma verdadeira rede organizada. As metáforas formam sistema, isto é, a relação que se forma entre elas é de coerência. Exemplo de metáforas da evidência — abertura, contacto, captura, luz (1993: 79).

Lakoff e Johnson, numa obra que continua a ser de referência — *As metáforas da vida quotidiana* — trabalharam a dimensão cognitiva das metáforas. E chegaram à conclusão de que a maior parte dos conceitos fundamentais que organizam e orientam o nosso pensamento tem origem em metáforas de natureza física ou cultural. Para as ciências cognitivas, a metáfora é entendida como uma operação de transposição do conhecido, do vivido, para o desconhecido, o abstracto. Trata-se de um modo de conceptualização em que se parte da experiência sensorio-motora (Amaral, 2001: 245) em direcção à produção conceptual. A metáfora permite a transposição, opera o movimento para a conceptualização, é produtora de conceitos, mas o que acontece geralmente nessa viagem é que perde a natureza metafórica na sua condição de transposição.

A metáfora, neste sentido, tem como destino a catacrese, como condição de conceptualização mas, ainda, como sua banalização (Babo, 2005). Teríamos aqui justamente uma primeira redução logocêntrica que consiste na expurgação da metáfora por parte do discurso filosófico, sujeitando-a a um duplo apagamento. É dessa redução a que chama a “mitologia branca”, porque “inscrita a tinta branca”, invisível, que nos fala o filósofo Jacques Derrida (1972a: 254). Toda a questão, no texto filosófico, se jogaria então nesse colectivo de binómios — sensível/ inteligível; próprio/ figurado — que, ao desenharem-se, elegem um termo em detrimento de outro. A metáfora cabe num pólo destas dicotomias, ocupando o lugar do sensível, num caso, do figurado, no outro. O recentramento do discurso filosófico leva à prescrição do próprio em detrimento do figurado, do inteligível, em detrimento do sensível, em que a figuração e o sensível estão do lado da metáfora. O discurso filosófico procede ao apagamento da

dimensão metafórica e encontra na catacrese a figura por excelência de retorno, isto é, aquela que apagando a metáfora, velando o figural, devolve ao termo a sua inteligibilidade como que própria. Dupla ocultação filosófica, a do sentido próprio (que a metáfora teria desviado) e a do sentido metafórico (que a catacrese teria apagado). Derrida fala de duplo apagamento, justamente, já que “nos esquecemos então, simultaneamente, do primeiro sentido e do primeiro deslocamento” (1972: 251). É esse duplo apagamento que estaria na base da constituição da metafísica, pois esta, por um movimento de idealização, tenderia a reapropriar-se do termo como próprio, ao mesmo tempo que remetendo para a ideia.

Prosseguindo a análise à metáfora, para além de lhe traçarmos esta componente de transposição, *phora* — na qual reside, também, a sua evanescência, podemos ainda recuperar nela uma outra vertente, a da analogia. Assim, e segundo a linguística cognitivista, que define a natureza da metáfora pelas duas vertentes, transferência e analogia, a metáfora está na base de um processo de mesclagem — integração conceptual — que organiza os vários elementos em totalidades estruturadas: “a construção da significação desencadeada por enunciados linguísticos revela um processo básico da cognição humana, o estabelecimento de esquemas de correspondências/mapeamentos entre domínios cognitivos, de que a mesclagem é um caso particular” (Amaral, 2001: 245). Há ainda a salientar o facto de esta projecção não funcionar unidireccionalmente, mas possibilitar novas transferências do espaço da mesclagem para o domínio cognitivo de base. Desenha-se, deste modo, o complexo processo cognitivo e os seus espaços mentais.

Portanto, este movimento que atribuímos à metáfora como sua componente forte não é um movimento qualquer, mas aquele que se estabelece entre termos através da analogia; entendamo-nos: a semelhança é o processo de fundação da metáfora, tal como ele é entendido pela retórica clássica, que utiliza a noção de comparação, até às próprias teorias cognitivistas. A analogia seria um procedimento de compreensão, aliado a outro tipo de inferência metafórica da ordem da correlação: “mais é acima”, conhecido exemplo de correlação estudado por Johnson e Lakoff (1980). Neste quadro, a analogia é concebida “como relação conceptual experiencialmente ancorada” (Amaral, 2001: 258).

Debruçando-nos sobre o que significa, na semelhança, essa viagem como processo de conhecimento, verificamos que se trata de um salto na própria *mimésis*, pois o procedimento que se desenrola por semelhança tem um grão de diferença que é o próprio motor do processo enquanto processo cognitivo. José Gil, em *A imagem-nua e as pequenas percepções*, fala-nos da operação analógica partindo de uma imagem primeira para uma

imagem segunda, ou símbolo, baseada numa *dissemelhança adequada* — “porque é uma certa adequação (semelhança) na dissemelhança (inadequação) que garante a pertinência da transferência: funda a analogia e constitui todo o seu mistério” (2005: 243). Este é o salto que a metáfora permite dar em termos cognitivos e que o autor assinala como passagem da imagem-nua ao abstracto, do conhecido ao desconhecido. A analogia não basta, a modificação é o próprio âmago da metáfora e constitui a sua renovação significativa. Para ser produtiva, a analogia, terá de comportar uma percentagem de dissemelhança geradora do novo. Ou, formulando de outro modo, “a metáfora não pode ser entendida como uma comparação abreviada, definição tão comum aos tratados retóricos. E isto, pela razão simples de que, na comparação, ambos os termos são usados no seu sentido próprio. Ora, a metáfora guarda o sentido primeiro e dele deriva para um sentido acrescentado, para uma região imprópria” (Babo, 2005: 109).

Situamo-nos numa zona híbrida mas também movediça, tal é o processo de cognição, tal é, mais precisamente, a função da metáfora no processo de pensamento.

Abordando-a agora pelo seu lado discursivo, podemos caracterizá-la por conter uma força de imposição discursiva que lhe vem da própria força da imagem. Ricoeur fala de um “momento sensível da metáfora” (1983: 310). A perspectiva de Ricoeur, que dedicou a esta figura toda uma obra, também ela, incontornável, traduz-se na seguinte hipótese: “assumir a imagem como o último momento de uma teoria semântica que a recusou como momento inicial” (1983: 310) e que, em Aristóteles, coincide com o poder de “pôr diante dos olhos”. O carácter imagético da metáfora é também a própria força nela inscrita. Limitar-me-ia a salientar, na proposta de Ricoeur, o desafio de encontrar a força da metáfora no exacto ponto em que esta toca, em que esta encontra a imagem.

A éfrase

Distinta da metáfora, a éfrase designa a característica textual intrínseca à descrição. Ela indica um poder especial de figuração por parte do texto, poético ou literário. É um fazer ver da linguagem. Tal como o núcleo da metáfora se partilha com figuras afins, também neste caso podemos cartografar a *metaphrasis*, como tradução, de um lado, e a *paraphrasis*, como explicação, do outro. Se a paráfrase explica pela repetição, se a *metaphrasis* transpõe em termos novos ou numa língua outra, a *ekphrasis* executa uma transposição do regime semiótico imagético para o regime semiótico textual; dá a imagem como texto e, portanto, o texto

como imagem. Será, preferencialmente, nesta figura, que a crítica ao logocentrismo se concentrará pois trata-se, com frequência, de reduzir a imagem à sua descrição na linguagem e, portanto, em vez de lhe alargar o âmbito, fixá-lo ou reduzi-lo na linguagem.

Porém, na ordem da escrita (vulgo: na literatura), a éfrase funciona no limiar da linguagem, já que esta, apresentando-se como falência do visível, é capaz, contudo, de tornar visível, no texto, uma cena, uma paisagem, um objecto, uma obra de arte. Poder-se-ia dizer que a éfrase dobra a representação. Na verdade, não se tratará tanto de uma operação de dupla representação mas antes de uma dupla convocação, visto que o regime verbal cria, fabrica uma imagem visual sem que esta seja de facto a representação do real, como veremos adiante.

Esta figura desenhou o seu próprio percurso histórico, porquanto ela se deslocou da descrição na poesia — no aforismo de Horácio, *ut pictura poesis*: “assim como a pintura, a poesia” — para vir designar a descrição textual de uma obra de arte, uma transposição, neste caso preciso, do regime icónico para o regime simbólico, mas guardando o seu fulgor imagético. Neste sentido, pode ser definida como comentário, numa relação trans-semiótica precisa, da imagem ao texto.

Em *A origem da obra de arte*, encontramos a famosa apropriação efrásica da pintura de Van Gogh, nesse movimento de desocultação da verdade a que Heidegger se consagrou, tendo de certo modo usurpado as próprias botas de Van Gogh. Ora, se o movimento não é de projecção da descrição na representação — como o próprio Heidegger recusa: “Seria a pior das ilusões se quiséssemos pensar que foi a nossa descrição, enquanto actividade subjectiva, que tudo figurou assim, para depois o projectar no quadro” (1991: 27) — será, pelo menos, um movimento de constituição do limiar da própria representação. Assim, a versão derrideana das botas de Heidegger, espraia-se por duzentas páginas de indeterminação de sentido que a representação de Van Gogh não deixará nunca fixar. Aliás, o próprio Derrida alerta para o perigo de percorrer este limiar que ele próprio hesita em tocar: “não sei ainda de onde partir. Não sei se é possível falar disso ou escrever sobre isso. Manter um discurso a esse respeito, a respeito do que quer que seja, é talvez a primeira coisa a evitar” (1978: 299). É que em algum caso se trata de um comércio de palavras. A éfrase é a evitar justamente no que ela pode fornecer de regime de troca (o significado pelo significante). É deste regime que se afasta habilmente Derrida, impedindo-se de atribuições de sentido seja a que nível for. Tal como a utiliza, a escrita deixa de ser um complemento da imagem, da representação, para devir um suplemento, sempre à margem, não esgotando o potencial de significância desta.

O inominável abre brechas nessa transposição, opacifica-a, torna-a densa e aponta cada regime semiótico como limiar do outro, como sua alteridade. Se esta posição permite acabar com a velha dicotomia entre imagem e linguagem, colocando uma no limiar da outra, devemos, no entanto, alertar para a impossibilidade de recobrimento total: nenhum dos regimes esgota o outro. Não se tratará, pois, de imitação (de representação *a posteriori* da imagem na linguagem) nem de projecção (de representação *a priori* da linguagem como imagem) mas, antes, de convocação. E, nesse caso, a éfrase poder-se-ia definir como a descrição que, na linguagem, tem o poder de convocação da imagem.

A ficção

Esta será a terceira configuração das imagens mentais.

A questão da ficção como produção de imagens e configuração do imaginário sempre se colocou. Podemos buscar numa fenomenologia da leitura, tal como ela se nos apresenta desde a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1976), o estatuto da imagem no texto. Pergunta-se ele: o que é uma imagem e de que natureza é a imagem na linguagem? Se a percepção nos dá a ver, para além do real e dos seus objectos concretos, a representação na imagem, é porque ela permite apreender a representação da sua ausência, na sua ausência. A representação é da ordem da percepção, como acontece na fotografia, no cinema, por exemplo, onde essas representações, desligadas dos objectos concretos, da realidade opaca das coisas, se dão, no entanto, a ver. A imagem, separada que está do objecto, tem um lado de concretude que apela à percepção. No entanto, quando falamos de imagens na linguagem ou naquelas que um texto produz, podemos, assegura Iser, registar-lhes a nitidez mas não a dimensão da percepção, de tal maneira que, na transposição dessas imagens textuais para a ordem do visual — fotografia ou cinema — a exacta *percepção* pode mesmo transformar-se numa rotunda *decepção*. A partir desta experiência do fenómeno da imagem, Iser retirou, já nos anos 70 e baseado nas ciências cognitivas (Gilbert Ryle), algumas conclusões: uma importante inferência é a de que a imagem mental é, ao contrário do que se poderia pensar, um momento vivo e não a simples retenção mnésica. Quer isto dizer que a imagem mental é autónoma porque não decorre directamente do percebido. E mais: “o carácter particular dessas imagens consiste nisto, é que elas fazem aparecer aspectos que poderiam não se ter imposto à percepção directa” (1976: 248). Daí a possível decepção da percepção, fenómeno curioso que inverte a ordem das questões, não conferindo à percep-

ção o lugar de garante incondicional da imagem. Iser refere-se precisamente a este caso na comparação entre a literatura e o cinema, salientando o possível empobrecimento da imagem mental na imagem de percepção.

Agora, uma outra questão é a de saber como é que o texto produz essas imagens mentais e, por conseguinte, como é que o texto, sendo da natureza do simbólico, envolve e arrasta consigo uma elaboração imaginária. É que a ficção é constituída por aquilo a que ele chama *aspectos esquemáticos* que nos conferem, não propriamente imagens, mas as condições da sua construção. Tais condições podem prefigurar a própria percepção. Quer dizer que, estando muito próximas, imagens mentais e imagens da percepção, elas não são da mesma ordem, dado que as primeiras não são de natureza óptica, nem exigem a presença física do objecto, enquanto as segundas, não exigindo necessariamente a presença do objecto, são exclusivamente imagens ópticas. Mas, se assim é, tais representações mentais poderão configurar aspectos não visíveis na percepção do objecto, porque o carácter óptico da percepção não garante a visibilidade total, já que a articula com a sua inaparência.

Por outro lado, salienta ainda Iser, as imagens de percepção, fotografia ou cinema, sendo da ordem da concretude dos objectos e determinadas pela exactidão óptica, como que excluem o observador do seu campo. Será talvez esta condição, adianta o autor, que provoca no espectador a decepção: “há um mundo e eu sou dele excluído” (*ibid*).

Dadas as definições imagéticas que vêm sendo feitas pelas tecnologias da imagem, o imaginário corporalizou-se. A produção de imagens impõe-se com uma tal pregnância que pode preencher, inibindo, o campo do imaginário e substituir-se ao próprio real. Ora, a ficcionalização, na escrita, passa por procedimentos de distanciação que permitem configurar mundos. Como é sabido, normalmente a ficção literária precede a ficção cinematográfica. Digamos que a literatura preserva o campo dos mundos possíveis de cada ficção enquanto que o cinema vem dar rosto a cada mundo. Por outro lado, os possíveis ficcionais desmultiplicam-se em cada leitura, no reencontro da elaboração ficcional do texto com aquela que o leitor, por si, leva a cabo, no acto de ler. Diríamos, então, que a concretização imagética vem reduzir o campo dos possíveis ficcionais. Será que poderíamos ler assim a frase de Tarkovsky citada neste encontro — “a literatura expira no filme” — no sentido em que o cinema esgota o campo dos mundos possíveis no mundo dado?

Por outro lado, constatamos que as imagens são intrusivas na experiência quotidiana. Cabe ainda (talvez) invocar o carácter afectivo / afectional das imagens textuais. Curiosamente, aquilo que W. Iser vai salien-

tar como riqueza da imagem de linguagem não é a sua natureza descritiva — a écfrase, concretamente — mas sim, “aquilo que o texto passa sob silêncio, mesmo dando-o a entender” (1976: 253). A força da descrição está, paradoxalmente, não no que é dito, explícito, mas naquilo que o texto compreende de não-dito no dito, na sua capacidade de envolvimento que é duplamente heterogênea: porque não é sequer linguística e porque despoleta a formação de imagens ou mesmo do imaginário.

Invisível mas da ordem da aparição, “a imagem é o modo de aparição do objecto imaginário” (Iser, 1976: 254), seríamos levados, com Iser, a operar uma dicotomização entre imagem e linguagem, atribuindo a esta última a capacidade de produção de possíveis ficcionais enquanto que relativamente à primeira nos ficaríamos pela concretude óptica da imagem, excluindo essa mesma possibilidade. Ora, esta perspectivação não nos parece a mais adequada, correndo o risco de engrossar o fosso desde sempre existente na concepção de ambos os regimes semióticos. Se a imagem reduz o campo dos possíveis ficcionais, na medida em que confere visibilidade à representação e essa visibilidade é sempre da ordem da contingência, digamos, não é certo que ela não possa, tal como a linguagem, produzir um campo de indeterminação. A representação em imagem pode tornar-se num dispositivo de convocação do inaparecido, aspecto que Jean-Luc Nancy aponta como atributo do ícone (sagrado), “ele expõe a face inaparecida de todo o visível” (2000: 68) e que poderá definir, como extensão, uma certa imagem de que o retrato é, por excelência, o exemplo. É este, parece-nos, o ponto irreduzível da representação, em que a ordem do visível, longe de esgotar o campo, é o garante do inaparecido. Neste sentido, ainda, poder-se-ia justamente distinguir entre as imagens que, não sendo ícones sagrados, guardam essa dimensão reveladora, das outras, imagens obscenas, que, dada a sua natureza totalizante e o facto de esgotarem o campo de visão, impedem os possíveis invisíveis. Estas que, emitidas pela televisão, provocaram, há catorze anos, a afirmação de Kristeva de que as imagens mediáticas são os grandes inibidores do imaginário, dando origem ao que apelidou de *novas doenças da alma* e que consistiriam em “dificuldades ou incapacidades de representação psíquica que chegam a levar à morte o espaço psíquico” (1993: 19).

Neste sentido, nenhuma imagem esgota o real (esse complexo domínio a que Lacan chamou o impossível) tal como nenhum texto tem a capacidade de dizer o todo. Em resumo, formularíamos a aporia entre texto e imagem, considerando que, se o limiar do texto é a imagem, então, o limiar da imagem é o texto. É nesta heterogeneidade limite, é neste vai-e-vem constante que poderemos começar a pensar as suas relações. De outro modo, estaremos votados, uns, aos logocentrismos passadiços, outros, ao

iconocentrismo vigente, mas que tão palavroso se torna, por momentos.

Considerando que a profusão de imagens na actualidade suplanta e apaga a linguagem, deixarei uma interrogação que é talvez paradoxal: numa época saturada de imagens e que, no entanto, opera a falência do imaginário, estaremos mais perto do real enquanto tal? Ou não será que a força da imagem lhe vem do seu poder petrificador do olhar? Para empregar uma expressão francesa, ela própria metafórica, do seu poder de *méduser*?

Bibliografia

- Amaral, P. M. (2001) “Metáfora e Linguística cognitiva”, In *Linguagem e Cognição*, (org.) Augusto Soares da Silva, Associação Portuguesa de Linguística/ Universidade Católica Portuguesa — Faculdade de Filosofia de Braga.
- Aristóteles (1980) *La Poétique*, Paris : Seuil.
- Babo, M. A. (2005) “A dimensão imagética da metáfora”, In *Revista de Comunicação e Linguagens – Retórica*; n.º36, Lisboa: Relógio d’Água/CECL.
- Derrida, J. (1972a) «La mythologie blanche», In: *Marges — De la philosophie*, Paris : Minuit.
- Derrida, J. (1972b) “La double séance”, In: *La dissémination*, Paris : Points/ Essais.
- Gil, J. (2005) *A imagem-nua e as pequenas percepções*, Lisboa: Relógio d’Água, 2ª edição.
- Gil, F. (1993) *Traité de l’évidence*, Grenoble : Ed. Jérôme Millon.
- Heidegger, M. (1991) *A origem da obra de arte*, Lisboa: Edições 70.
- Iser, W. (1976) *L’acte de lecture – théorie de l’effet esthétique*, Bruxelas : Pierre Mardaga Editeur.
- Kristeva, J. (1993) *Les nouvelles maladies de l’âme*, Paris : Fayard.
- Lacoue-Labarthe, P. (1999) *Metaphrasis seguido de O Teatro de Hölderlin*, Lisboa: Projecto Teatral.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980) *Metaphors we live by*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Nancy, J.-L. (2000) *Le Regard du Portrait*, Paris : Galilée.
- Ricoeur, P. (1975) *La métaphore vive*, ed. port. *A Metáfora Viva*, Porto: Rés, 1983.

IMAGENS E PALAVRAS (PALAVRAS PARA IMAGENS)

Maria Lucília Marcos¹

*Não preciso de ter conhecimento real.
É tudo uma questão de reconhecimento.*

Richard Avedon²

“É tudo uma questão de reconhecimento”, citou Susan Sontag, falando a propósito da fotografia e da abertura de um abismo entre imagem e realidade que “supõe uma prévia alienação ou desvalorização da realidade” (1986: 111 e 163). Sem esquecer aquilo que é específico da fotografia e que abre especificamente esse abismo, poder-se-á alargar esta ideia a todo o tipo de imagem e perguntar se a questão da leitura de qualquer imagem não será “uma questão de reconhecimento”. E ainda alargar essa ideia à palavra e ao conceito e perguntar se toda a actividade cognitiva, da mais simples à mais complexa (da percepção à abstracção, da significação à imaginação), sendo, como Kant afirmava, “uma representação de representações”, não será sempre, de facto, uma “questão de reconhecimento”. E quando as imagens se misturam com as palavras e nessa mistura se conceptualiza, em filosofia ou em ciência ou num trânsito entre ciência e filosofia, então essa questão pode permanecer bem presente, interpelando os limites da realidade e os próprios limites da actividade cognitiva.

Tomarei, aqui, como *pré-texto* o livro de Giorgio Agamben, *L'aperto. Uomo e l'animal* (2002), onde o filósofo italiano articula uma sequência de interrogações sobre a humanidade e a animalidade, partindo de imagens, num pensar das imagens — iluminuras, memórias de viagens, imagens de laboratório, pinturas, metáforas, metonímias — para desenhar uma interrogação fundamental sobre a “abertura” e a precariedade do humano.

1º Exemplo

Logo no início, Agamben confronta-se com iluminuras pintadas numa Bíblia hebraica do séc. XIII, conservada na Biblioteca Ambrosiana de Milão, fixando-se na última imagem da última página do códice. Trata-se

1 Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [mlm@oniduo.pt]

2 Fotógrafo americano, famoso retratista (1923-2004).

do banquete messiânico dos justos coroados, que se realizaria no último dia, e onde, à sombra de árvores paradisíacas e com sons musicais, os seguidores irrepreensíveis da *Torah* comeriam (talvez as carnes dos animais das origens: o peixe Leviatã e o boi Behemot), mas com um detalhe surpreendente — todas as figuras humanas apresentam cabeças de animais: águia, boi, leão, asno e pantera.

As várias tradições rabínicas sempre se interrogaram sobre esta retração dos justos com cabeças de animais, sugerindo um parentesco, mais ou menos tenebroso, entre o macrocosmos animal e o microcosmos humano. Talvez as iluminuras pretendam sugerir que, “no último dia, as relações entre os animais e os homens se configurarão numa nova forma e o próprio homem se reconciliará com a sua natureza animal” (p. 11).

Georges Bataille, conta Agamben, ter-se-ia surpreendido com estas imagens, escrevendo, primeiro, um texto com a descrição deste “baixo materialismo” que confundia o humano e a besta e, depois, escolhendo para capa do número inaugural de uma nova revista a imagem de “uma figura humana nua desprovida de cabeça” (“o homem escapou da sua cabeça como o condenado da prisão”); e, para um número seguinte, a imagem desse homem sem cabeça carregando “uma majestosa cabeça taurina” (p.12). O nome da revista era *Acéphale*.

Estas referências articulam-se bem com um debate, atravessado por interpretações divergentes de Hegel, que o próprio Bataille manterá até final da vida com o seu mestre Kojève, a propósito do tema do desaparecimento do Homem no fim da história. Para Kojève, o Homem continuará vivo como animal, tal como na iluminura da Biblioteca Ambrosiana, perdendo o Tempo e a Acção, mas conservando “tudo o que o torna feliz: a arte, o amor, o jogo, etc ..)” (p. 13). Este devir animal do ser acéfalo era para Bataille inaceitável.

Entre a imagem dos arcontes com cabeças de animais e a imagem de homens sem cabeça, Kojève e Bataille desenham epílogos diferentes para o fim da história. Estavam em 1939, a guerra já era mais que uma ameaça e qualquer destas imagens serviria por metonímia para desenhar, de facto e irremediavelmente, o próximo devir humano.

Trinta anos mais tarde, Kojève (então alto funcionário do Governo francês), depois de muito viajar pelo mundo, mostra-se — num tom meio sério e meio de farsa — dividido entre duas imagens: a imagem do *American way of life* e a imagem do *snobismo japonês* (p. 18). Entre a americanização (definida como o “regresso do homem à animalidade”) e a japonização (“nenhum animal pode ser *snob*”) parece instalar-se a aporia irreduzível deste tempo: como reconhecer o humano, como pensar os limites, as rupturas e as cicatrizes do humano, em que imagem-espelho nos reconhecemos?

2º Exemplo

A cidade de Amsterdão constituiu, no séc. XVII, um importante centro de comércio de animais exóticos. Lineu, o sueco fundador da taxonomia científica moderna, passou aí um período de estudos e terá podido observar algumas curiosidades, nomeadamente várias espécies de macacos. De regresso à Suécia, terá conciliado o seu trabalho como médico principal da corte com a observação de algumas dessas espécies que, entretanto, reunira num pequeno zoo em Uppsala. Dessas observações, comparadas com observações de humanos, concluiu que Descartes errara ao conceber os animais como *automata mechanica*: “evidentemente, Descartes nunca viu um símio”, escreveu (p. 30).

No plano moral e religioso, o homem era indubitavelmente superior, porque Deus assim o quisera, mas “no meu laboratório devo limitar-me, como o sapateiro à sua banca de trabalho, e considerar o homem e o seu corpo como um naturalista que não consegue encontrar outro carácter que o distinga dos macacos senão o facto destes últimos terem um espaço vazio entre os caninos e os outros dentes” (p. 31). Por esse motivo, Lineu inscreveu o homem entre os primatas, mas não registando ao lado do nome específico *Homo* nenhuma marca de identificação, como o fizera com outras espécies. Registou primeiro o adágio filosófico *nosce te ipsum* e, mais tarde, *sapiens*. Na leitura de Agamben, “o homem não tem nenhuma identidade específica, senão a de poder reconhecer-se, (...) é homem aquele que se reconhecer como tal, (...) o homem é o animal que deve reconhecer-se como humano para o ser” (p. 33).

Homo sapiens é, para o filósofo italiano, um artifício para produzir o reconhecimento do humano, o que aproxima Lineu de Hobbes que, no *Leviathan*, colocara já o homem em situação de “se ler a si próprio”. A “máquina antropogénica” é aqui uma máquina óptica, é esse artifício óptico em que o homem olha olhando-se, reconhecendo-se humano na imagem de um “não-humano”, devolvendo-lhe uma imagem irónica de si próprio — se se recusar a ver-se como homem, torna-se animal.

Tal é a precariedade do humano.

3º Exemplo

Após a primeira guerra mundial, algumas ciências, como a zoologia e a física quântica, convergiram no abandono das perspectivas antropocêntricas sobre a vida e sobre as imagens da natureza. Uexküll, zoólogo e fundador da ecologia, substituiu mesmo a ideia de mundo único para

todas as espécies animais e estabeleceu uma infinita variedade de mundos perceptivos, com diferentes coordenadas de tempo e espaço (p.45). Distinguiu o mundo objectivo do mundo-ambiente (*Umwelt*) constituído por elementos “portadores de sinais” ou “marcas” que apenas interessam a cada espécie animal.

Aquilo a que chamamos o mundo objectivo é, na verdade, o nosso próprio *Umwelt*, o *Umwelt* humano, que também ele pode variar em função do ponto de vista do qual o observamos.

Já Nietzsche tinha insistido na importância “do canto” no qual nos colocamos para ver o mundo e na conseqüente infinidade de interpretações, de “perspectivas” do mundo. Agamben dá um exemplo curioso: “Não existe uma floresta enquanto ambiente objectivamente determinado: existe uma floresta-para-o-guarda-florestal, uma floresta-para-o-caçador, uma floresta-para-o-botânico, uma floresta-para-o-viajante, uma-floresta-para-o-amigo-da-natureza, uma floresta-para-o-lenhador e, enfim, uma floresta de fábula na qual se perde Capuchinho Vermelho” (p.46).

Os livros onde Uexküll expõe as suas teorias contêm ilustrações que tentam sugerir segmentos de mundo humano percebidos por outras espécies: um porco-espinho, uma abelha, uma mosca, um cão. Essas imagens desorientam os leitores, descentrando-os da relação humana com o mundo, particularmente aquelas imagens que representam a relação do animal desprovido de visão ou audição ou desprovido do sentido do gosto. É o caso da carraça que, suspensa no seu arbusto, espera o momento de cair sobre qualquer mamífero de passagem para lhe sugar o sangue. A imagem, provavelmente idílica, de um belo dia de verão, cheio de luz, de cores, de perfumes campestres, de zumbidos de insectos e cantos de pássaros, é, para a carraça, uma imagem apagada. Com efeito, “o seu *Umwelt* reduz-se a três únicos portadores de sinais ou marcas: 1. o odor do ácido butírico contido no suor dos mamíferos; 2. a temperatura de 37° correspondente ao sangue dos mamíferos; 3. a tipologia da pele dos mamíferos (...)”. Tanto basta para “se enfiar até à cabeça”, “sugar o sangue”, depois “deixar-se cair no solo, depositar os ovos e morrer” (p.50). E Agamben acrescenta: “A carraça é esta relação (com o ambiente) e não vive senão nela e por ela” (p.51).

Heidegger considerou “as investigações de Uexküll como a coisa mais frutuosa que a filosofia pode fazer sua da biologia hoje dominante”, reconhecendo uma grande proximidade a nível terminológico (p. 54) e referindo mesmo a imagem de laboratório, descrita pelo zoólogo, da abelha colocada diante de um copo de mel que continua a sugar depois de se sectionar o abdómen e do mel escorrer para fora do abdómen aberto. Heidegger interpretou esta imagem do comportamento da abelha como a abe-

lha “sendo absorvida” pela comida, a ponto de estar impedida de se confrontar com esta (p. 56).

4º Exemplo

Em 1929-30, Heidegger intitulou o seu curso, na Universidade de Fribourg, *Os conceitos fundamentais da metafísica. Mundo-Finitude-Solidão* e considerou-o posteriormente como devendo anteceder, para efeitos de publicação, todos os outros cursos.

O curso desenvolvia-se a partir de três pontos: “a pedra não tem mundo (*weltlos*), o animal é pobre em mundo (*weltarm*), o homem é formador de mundo (*weltbildend*)”. O não-vivente, a pedra, não tem qualquer tipo de acesso àquilo que o rodeia, enquanto o animal está fechado no círculo dos seus “desinibidores”, mundo perceptivo portador de sinais, nada mais podendo penetrar no círculo do animal. “O modo de ser próprio ao animal, que define a sua relação com o desinibidor, é o aturdimento”, o animal vive simultaneamente atordoado e absorto (*Benommenheit* no texto original, *stordimento, captivation, stupeur* nas versões italiana, inglesa e francesa). O animal não pode agir, não pode ter uma conduta, apenas se comporta no seu meio ambiente específico (no seu *habitat*). E Heidegger acrescentou: o animal vive num meio ambiente, mas nunca num mundo, o seu ser não é de uma *ipseidade* (*Selbstheit*). “Aturdimento do animal significa então: essencial subtração de toda a percepção de qualquer coisa enquanto qualquer coisa (...). Nele, no animal, está entravada a possibilidade de se ligar e se relacionar a essa outra coisa, enquanto tal ou tal coisa em geral, enquanto disponível, enquanto ente”. Por isso, “ele pode ser absorvido de maneira absoluta por qualquer coisa” (p.52-59).

O aturdimento animal não é abertura nem fechamento, está fora dessa possibilidade, suspenso entre o animal e o meio ambiente. O estatuto ontológico do meio animal é, finalmente, definido por Heidegger como “não abrível”, “sem desvelamento”, porque a atitude pulsional do aturdimento não faz do animal uma pedra, mas fá-lo privado de mundo, ou, pelo menos, pobre em mundo, determinado pelo seu desinibidor, sem que o possa ver manifestar-se enquanto tal.

A questão central deste curso de 1929-30 está no conceito de “abertura” como estrutura fundamental do *Dasein* — “o ser-no-mundo” — e no sentido dessa abertura que é produzida no vivente com o homem. Através de uma análise cerrada, Heidegger define o lugar dessa produção, ou dessa operação do meio animal em mundo humano, no “aborrecimento”, fazendo aí a sua análise mais demorada sobre um “estado de alma” ou

“tonalidade emocional” (*Stimmung*, no original alemão). Agamben lembra que o estudo da “angústia” ocupa um espaço muito menor em *Sein und Zeit* (oito páginas contra oitenta).

A tese essencial é que o *Dasein* humano é simplesmente um animal que aprendeu a aborrecer-se, que despertou do seu próprio aturdimiento, e esse despertar do vivente, essa abertura, angustiada e decidida, a um não-aberto, é o humano. A humanidade só terá, então, acontecido graças a um despertar do animal e deverá, por esse motivo, manter-se aberta ao fechamento da animalidade. A partir daqui, só restará concluir que a animalidade tem anterioridade metafísica sobre a humanidade e que é no homem que essa distinção essencial se opera. O problema, aparentemente insolúvel, do *missing link* entre o animal e o humano ganha, nesta análise, uma compreensão nova: é no humano que a separação se produz de facto, e não num “entre-dois”, entre o animal e o homem. Compreensão que evita, por exemplo, as questões (embaraçosas) de considerar um homem “antes da linguagem” (“o animal é o homem menos a linguagem”) ou “depois da linguagem” (“o homem é o animal mais a linguagem”), questões geradoras de aporias: preencher esse *missing link* (seja pela “máquina antropológica” dos antigos, seja pela dos modernos) com um elo “sempre ausente porque virtualmente presente”, ou seja, pressupondo um humano no lugar da sua própria produção, ora animalizando o humano (por exclusão de um dentro), ora humanizando o animal (por inclusão de um fora). Mas surge uma nova questão (também embaraçosa): a separação ter-se-á propriamente, definitivamente, consumado? A resposta parece ser negativa: o homem não se reduzirá ao humano; humanidade e animalidade continuarão implicadas; o homem separa-se e liga-se permanentemente ao animal. (E aí está, por exemplo, a genética a falar da proximidade entre o homem e outras — insuspeitas — espécies; aí estão comportamentos dos homens, deixando-se “atordoar” e “fechar” perante estímulos e obsessões; etc.).

Heidegger identifica três graus no aborrecimento que culminam na figura do “tédio profundo” e que têm em comum “o-ser-deixado-vazio”, ou “abandono no vazio”, e “o ser-mantido-em-suspensão” — momentos estruturais que clarificam tanto a proximidade com o aturdimiento animal, como o passo posterior que o tédio dá relativamente a esse aturdimiento (p. 66-68). E também aqui o filósofo pensa com uma imagem:

“Encontramo-nos, por exemplo, numa insípida estação de uma perdida linha secundária de caminho de ferro. O próximo comboio chega dentro de quatro horas. A região é desprovida de atractivos. É verdade que temos o livro na mala — ler, portanto? Não. Ou então reflectir sobre uma questão, um problema? Não dá. Lemos os horários ou então estudamos a lista das

várias distâncias desta estação a outros lugares igualmente desconhecidos. Olhamos para o relógio — passou apenas um quarto de hora. Saímos para a rua, para a estrada principal. Caminhamos para cima e para baixo para fazer alguma coisa. Mas não serve de nada. Contamos as árvores ao longo da estrada principal, olhamos novamente para o relógio: apenas cinco minutos desde a última vez que o consultámos. Fartos de andar para cima e para baixo, sentamo-nos numa pedra, desenhamos todo o tipo de figuras na areia e surpreendemo-nos novamente a olhar para o relógio: passou uma meia hora ...” (cit. *in* Agamben, 2002: 66-67)

5º Exemplo, e último, de um pensamento com imagens ou de um pensar das imagens

A última imagem reproduzida por Agamben, em *L'aperto*, é a do conhecido quadro de Tiziano *Ninfa e pastor* (reproduzida, tal como a primeira imagem do banquete dos justos, nas edições italiana e francesa, mas ausente na versão inglesa). Trata-se de uma obra tardia do pintor, descrita mesmo como “um adeus à pintura”, representando duas figuras num cenário de uma sombria paisagem campestre (p. 87). Siga-se a descrição de Agamben:

“O pastor, sentado de frente, tem entre as mãos uma flauta, como se a tivesse acabado de tirar dos lábios. A ninfa, desnuda, representada de costas, está estendida perto dele sobre uma pele de pantera, tradicionalmente um símbolo libidinoso e de desregramento, exibindo as luminosas coxas largas. Com um gesto estudado, ela volta o rosto absorto para os espectadores e, com a mão esquerda, aflora ao de leve o outro braço, como numa carícia. Um pouco para lá, uma árvore fulminada, metade seca metade verde, (...) na qual se empina dramaticamente um animal — uma “cabra audaz” segundo alguns, ou talvez um jovem cervo — quase a mastigar-lhe as folhas. Ainda mais ao alto, como frequentemente no tardio Tiziano impressionista, o olhar perde-se nos realces luminosos de tinta” (p. 88)

Paisagem moralizada, alegoria, emoção em excesso, proximidade física e distância de sentimentos?

Comparando este quadro com um outro bem anterior de Tiziano, *As três idades do homem*, guardado na National Gallery de Edimburgo, Agamben considera que os amantes perderam o seu mistério, o seu segredo, mantendo-se, contudo, impenetráveis. E nessa perda do segredo, os amantes acederam a uma vida nova, nem animal nem humana, para lá da natureza e do conhecimento, num estádio de inaparência, numa condição de *otium*, sem obra. O pastor acaba de tirar a flauta dos lábios e os

dois amantes expõem-se — sem culpa. Na satisfação dos amantes, a inoperabilidade parece um estádio superior, para lá de qualquer hipótese de salvação.

“Esta antiquíssima ou novíssima figura (...) não é fácil de pensar” (p. 92), conclui Agamben, no último capítulo do livro. “Já não é humana, porque esqueceu perfeitamente todo o elemento racional, qualquer projecto de dominar a sua vida animal; mas nem sequer pode ser dita animal, se a animalidade for definida justamente pela sua pobreza de mundo e pela obscura espera de uma revelação e de uma salvação” (p. 92). Não se trata, como diz, “de traçar os contornos já não humanos nem animais de uma nova criação” — tão mitológica como qualquer outra. Se, um dia, a imagem do “rosto na areia” que as ciências humanas desenharam — como sugeriu Foucault no final de *As palavras e as coisas* (um livro que também começa por um comentário a um quadro, *As Meninas* de Velasquez) — for definitivamente apagada, a imagem de um novo rosto poderá, então, talvez, aprofundar “o mistério prático-político da separação que produziu o humano”, sem assumir qualquer tarefa histórica de desenhar um qualquer fim (p. 94).

Voltando ao princípio, é tudo uma questão de reconhecimento — entre imagens e palavras, entre imagens e conceitos. Mas, sobretudo, é uma questão de reconhecimento do homem, do humano e do não humano no homem — nas palavras, nas imagens, nos conceitos, nas crenças.

Bibliografia

- Agamben, G. (2002) *L'Aperto. L'uomo e l'animal*, Torino: Bollati Boringhieri.
 Marcos, M. L. M. (2007) *Princípio da relação e paradigma comunicacional*, Lisboa: Ed. Colibri.
 Sontag, S. (1973) *On Photography*, Middlesex: Penguin Books (1986, Lisboa: D. Quixote)

A IMAGEM LUMINOSA E A IMAGEM SOMBRIA CLARIDADE, MEDIAÇÃO E REVELAÇÃO NA CULTURA VISUAL MODERNA

José Manuel Bártolo¹

Da Claridade

Tudo o que existe deve a sua existência à luz: o visível existe porque já foi visto. E à luz certa, na claridade — que, como lembrava Hamann, é uma participação ponderada de luz e sombras — as coisas aparecem-nos.

O que nos aparece - e é, de certo modo, para nós sempre uma *imago* — talvez seja originário em relação ao pensamento que o apreende e fixa através de um conceito; talvez os nossos conceitos não provenham sequer, unicamente, da iniciativa do nosso intelecto e apenas ressoem e repitam — como Bacon sugere no *De augmentis scientiarum*² —, do que há, o que nos aparece; talvez, em suma, todo o pensamento seja um modo de evocar, não apenas a aparição, mas o movimento entre os dois, que faz coincidir a *perda* do visitante com a *perda* do visitado e, nesse instante, proporciona o *encontro* a ambos³.

A tradição ocidental ensina-nos que caracteriza a condição humana o fascínio pela observação das sombras⁴. Cícero chama-lhe *curiositas*, essa particular “paixão do olhar”, de que também fala Apuleio sublinhando quão árduo é o percurso que conduz ao *photismos*, a iluminação do invisível⁵.

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [bartolo.jose@gmail.com]

² Francis Bacon, *De augmentis scientiarum*, II, XIII.

³ Podemos falar, como os estóicos, em “encarnação” disso que nos aparece (Goldschmidt, 1979).

⁴ Se o fenómeno é tudo o que nos aparece, depreende-se que no aparecer há sempre ocultação, neste sentido todo o fenómeno é, de certa forma, uma sombra. Seguramente, a tradição filosófica nos ensina que o conhecimento “natural” é sombrio, o que se deve não apenas à nossa finitude mas, igualmente, ao modo particular das coisas nos aparecerem: o encontro é sombrio.

⁵ De acordo com Barbara Maria Stafford “The Latin term *curiositas* appears to have entered mainstream vocabulary with Apuleius, although Cícero used the word in his private correspondence. It was linked to straying eyes, to a carnal vision (*desiderium oculorum*), to wandering around lost in a cloud ornamental or incidental detail (*parergon*). Broadly speaking, the concept referred to an uncontrollable passion to see, learn, know.” (Stafford, 2001: 59)

Desde o Século I que a palavra *photismos* foi sendo usada para identificar o modo como, cognitiva ou instrumentalmente, se procuram ultrapassar limites de visibilidade e inteligibilidade, na tentativa de rasgar um horizonte de luz que, revelando uma imagem⁶, reduza o que à nossa volta é obscuro.

As coisas não nos aparecem sem mediação. A luz é o mediador originário, ao qual se devem associar instrumentos de visão e registo, modelos de interpretação do visto e do registado e, finalmente, linguagem adequada a dizer isso que se roubou ao obscuro, aceitando, enfim, o privilégio que a linguagem detém, enquanto representação, de ser uma espécie de “como se” da luz, dando a ver-se ao mesmo tempo que dá a ver⁷.

Se todo o acto cognitivo nasce no interior desse jogo de luz e sombra, se na manifestação e na nossa capacidade de a acompanhar há sempre falha, também é certo que podemos descobrir, desenvolver, fixar — o que sabemos e o que não sabemos — pela imagem e pela palavra em correlato. Se imagem e palavra são finitas, a capacidade de ligar figuração e proferimento, de solidariamente — convertendo em imagens o que não consegue pronunciar e enunciando em palavras o que não se deixa figurar — se avançar no que se quer saber, é potencialmente ilimitada.

O acto cognitivo pode ser comparado ao despertar da luz matinal que desvanece a escuridão nocturna, ao iluminarmos a escuridão algo se manifesta e algo se perde na luz. Toda a imagem opera para com a vida como as trevas que dão à luz a claridade que a faz sucumbir, desvanecer-se. A história das imagens e a história dos meios associados à cultura visual é uma história de espectros, de projecções, que começou, talvez, com o abeirar-se de alguém junto da água para nela, surpreendentemente, ver uma imagem que nunca havia visto antes⁸. É certo que só se desenvolve o

⁶ Ser-se-ia, porventura, mais correcto se, em vez de falarmos em “imagem”, falássemos em “vestígio” (como Agostinho, para quem o conceito de imago tem um valor distinto) ou em “símbolo” no sentido, goethiano, de que tudo o que se manifesta é símbolo e, ao apresentar-se um si, dá notícia daquilo que apresenta, exactamente como a sombra dá notícia do corpo de que é manifestação.

⁷ Ideia que remete para a narrativa bíblica da Génesis e do nomear — a existência na linguagem — como condição do reconhecimento, do existir para nós.

⁸ O mito de Narciso envolve duas categorias estruturantes do pensamento grego, que aqui nos interessam. A água — o medium — é também um véu (velar e revelar são expressões distintas de um movimento comum); “O véu, ou algo que aperta, envolve, cinge, uma fita, uma faixa, uma ligadura, é o objecto último que encontramos na Grécia. Para lá do véu, não há mais nada. O véu é o outro. É o aviso de que o que existe, por si só, não se mantém, que exige, pelo menos, ser permanentemente coberto e descoberto, aparecer e desaparecer. Tudo o que se cumpre, iniciação, núpcias ou sacrifício, exige um véu, precisamente porque se cumpre é o perfeito, que substitui o tudo, e o tudo inclui o véu, aquele excedente que é a fragância da coisa.” (Calasso, 1990:353). A outra categoria, envolvida no mito de Narciso, é a do duplo. Sobre esta categoria, leia-se o ensaio de Maria Filomena Molder, “As provas dos duplos”, IN AAVV, Quartos Duplos, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996, pp. 21-29.

medium quando há um saber que tem de ser mediado. Também a experiência cognitiva se deixa de representar, pelo menos desde Platão, por uma singular relação com a luz e sua ausência e também a experiência cognitiva se traduz por diferentes modalidades de relação com o plano da imagem. Adolf Portmann advertia-nos para a diferença, radical diferença, entre dois tipos de manifestações: as manifestações *autênticas* seriam aquelas que nos aparecem naturalmente, brilhando à luz, sem que o nosso poder operatório as provoque, e as manifestações *inautênticas* corresponderiam aquelas manifestações que se escondem do nosso olhar e que apenas se revelam à força, através da violência exercida pelos nossos instrumentos⁹. Diferenciando-se, assim, imagens luminosas e imagens sombrias, eram modelos cognitivos e lógicas de mediação que se distinguem.

Tomarei em consideração esta diferença na perspectiva da cultura visual moderna e, pontualmente (considerando linhas de continuidade) da cultura visual contemporânea.

Da Mediação

As imagens mediadas são imagens espantosas. O espanto localiza não só um problema estético mas, igualmente, um problema científico ao confrontar-nos com uma imagem ambígua e pairante. Na *Micrographia*, publicada em 1667, Robert Hooke reconhecia que o microscópio subvertia as normas de lucidez, coerência e estabilidade dos corpos ao transformar objectos comuns, como simples grãos de milho, em imagens misteriosas, irreconhecíveis e inquietantes. A racionalidade instrumental do século XVIII confrontou-se largamente com este problema, o do estatuto identitário de tudo aquilo que não é “nem uma coisa nem outra”. A geografia, a mineralogia, a química, a óptica, a medicina confrontaram-se com esses *inter-seres*, espécie de fantasmas cuja aparição depende de condições de possibilidade extraordinárias e cujo lugar no mundo, a despeito na sua permanente presença entre nós, não é reconhecido. O estatuto dos *invisíveis* (esses seres apenas perscrutados instrumentalmente) está, de certa forma, próximo do estatuto das imagens projectadas que parecem pairar visíveis mas incorpóreas como acontecia com as *diabruras* de Giovanni Battista della Porta usando a *Câmara Obscura* ou com as fantasmagorias de Robertson usando a *lanterna mágica*.

Os media sejam eles quais forem — a máscara do xamã ou o dispositivo de tomografia axial computadorizada do médico contemporâneo — des-

⁹ Esta proposta (como várias outras) do biólogo Adolf Portmann é comentada por Hannah Arendt em *The Life of Mind*, de onde apuramos a ideia (Arendt, 1978:27).

pertam o espanto na medida em que intermedeiam o visível e o invisível, o ausente e o presente, o manifesto e o oculto. O espanto é, essencialmente, a consciência de que o objecto identificado não é inteiramente identificado, há no que se vê algo que se esconde, que se deve conservar escondido, que se deve saber escondido permitindo admirar no que se manifesta o que se oculta. O espanto das imagens mediadas coloca-nos, assim, em contacto com uma zona de não-conhecimento, possibilita-nos algo que de outra forma poderíamos nunca saber, que o que se sabe, que o que se vê, sabe-se em escorço, remetência para algo que é evocado mas nunca fixado. Tal não significa que essas imagens nos remetam para um outro plano ou para uma outra vida, pelo contrário, o espanto é a nossa vida, naquilo que não nos pertence.

Se este espanto caracteriza a relação do cientista moderno com as imagens mediadas instrumentalmente, de uma forma ainda mais intensa ele se manifesta no espectador que se confronta com imagens associadas a um registo para-científico, colocado ao serviço do entretenimento popular, envolvendo câmaras obscuras, imagens anamórficas, espelhos parabólicos e uma série de outros dispositivos óptico-mecânicos cuja evolução dará origem às lanternas mágicas do século XVII.

Em 1690, Antoine Furetière definia já no seu *Dictionnaire Universel a Lanterne Magique* (também conhecidas por *Lanternas Vivas*) nos seguintes termos: “Lanterna mágica, pequeno dispositivo óptico que ilumina no escuro uma série de fantasmas e monstros tão presentes que quem não conhece o segredo acredita que tal só pode ser um acto de magia.” (Furetière, 1690).

Bruce Sterling lançou há algum tempo na Web o *Dead Media Project*¹⁰: um arquivo sobre alguns media nados-mortos (undead), degenerados (deceased) e mortos-vivos (never-lived), que somos chamados a procurar reanimar ou levados a, caridosamente, pôr fim ao suplicio.

A morte de um *medium* pressupõe a falência de uma determinada forma de mediação e o, conseqüente, desaparecimento do saber por ele mediado. É, precisamente, a partir do momento em que o saber, resultante de um certo agenciamento mediúnicos, já não pode ser resgatado, i. e., quando o *medium* se revela inconseqüente por se ter perdido o dispositivo que o fundamentava, que um *medium* tomba no seu envelhecimento e, definitivamente, falha.

Que a falha na mediação é mortal, eis o que nos ensina Bruce Sterling, mas que essa falha não resulta tanto da fragilidade do *medium* mas de condições de possibilidade do agenciamento mediúnicos (chamemos-lhe

¹⁰ Deadmedia.org. Vide Bruce Sterling, “The Dead Media Project: A Modest Proposal and a Public Appeal”, s/d, [http://www.deadmedia.org/modest-proposal.html]

dispositivo ou máquina semiótica) isso devemos recordá-lo por nós. O defeito do *medium* tem aqui a ver com a incapacidade desse *medium* gerar o efeito que no interior de um determinado dispositivo se espera e se é capaz de reconhecer. O defeito coincide com a incapacidade de reconhecimento do efeito mediunicamente possibilitado, consequência, quase sempre resultante de uma alteração do próprio dispositivo de mediação. Geoffrey Pingree e Lisa Gitelman fazem notar, a propósito, “Yet because their *deaths*, like those of all “dead” media, occurred in relation to those that “lived”, even the most bizarre and the most short lived are profoundly intertextual, tangling during their existence with the dominant, discursive practices of representation that characterized the total cultural economy of their day” (Gitelman, 2003:Xiii).

A morte, convém enfatizar, é *matéria dos vivos*

Na sua análise dos processos de mediação tecnológicos, Paul Duguid propõe que pensemos os media modernos a partir de duas categorias fundamentais. A primeira remete-nos para o conceito de “*supressão*” identificando a ideia de que cada novo *medium* “vanquishes or subsumes its predecessors”; a segunda remete-nos para o conceito de “*transparência*”, para a “*assumption that each new medium actually mediates less, that its successfully “frees” information from the constraints of previously inadequate or “unnatural” media forms that represented reality less perfectly*” (Duguid, 1996:65).

O arquivo ilustrado do *Dead Media Project* contém, no seu *sarcófago virtual*, alguns media que estiveram na origem da profunda transformação da cultura visual moderna, também analisados por Carolyn Marvin no seu *When Old Technologies Were New*, dispositivos anamórficos, Bancos ópticos, Câmaras Obscuras e Câmaras Lúcidas, Sacarímetros, Panoramas e inúmeros outros.

As tecnologias do visível, que a Modernidade largamente desenvolve, são meios colocados ao serviço de um processo de racionalização do olhar, que remonta à revolução anatómica do século XIV, ou seja, ao desenvolvimento do projecto taxinómico moderno. De facto, a história do alargamento do campo do visível, rasgado em direcção ao infinitamente pequeno e ao infinitamente distante, coincide com o fazer de uma história da verdade do visível, a construção de processos capazes de garantir a sua veredicação.

A leitura foucaultiana de Jonathan Crary (1992) (2001) parece-nos, a este título imprecisa, na medida em que faz coincidir a Modernidade mais como uma nova modalidade do ver, mediada pelos dispositivos estereos-

cópicos, e menos como uma semiotização do ver, i. e., a construção de novos modelos de interpretação e veredicação da verdade do visível.

Em todo o caso, dir-se-ia, como Crary também o mostra, que a mediação moderna se caracteriza por uma progressiva protecização do olho — crescentemente aparelhado, não se valendo a si próprio — funcionando o *medium* como um intensificador da visão, sempre confinando a uma lógica dispositiva capaz de o submeter a uma determinada ordem, injuntiva e prescritiva, ao serviço de uma visão correcta e exhaustiva; gera-se assim uma *pulsão escópica* que corresponde, em termos históricos, à materialização maquínica de um nó tecno-epistemológico no interior do qual o poder analítico da visão — prolongado pelas lunetas, microscópios, telescópios e toda uma panóplia de próteses do olho — se pode gradualmente assumir como virtualmente infinito.

Ao alargar o campo do visível, a Modernidade alargou, também, o espaço onde arriscamos a nossa perda, o espaço onde enfrentamos a desapareição. Porque a experiência visual da presença se constrói, concomitante, à experiência visual da ausência, constatação de que já não vemos o que dantes víramos, consciência da desapariação e consequente luta para impedir o que desapareceu de deixar de ser visível. Deste modo, como sublinha, John Berger, “o visível produz uma fé na realidade do não-visível e provoca o desenvolvimento de uma espécie de olho interior, que retém, reúne e dispõe, como se organizasse um espaço interior, precisamente, e como se pudesse proteger para sempre a ausência, essa armadilha montada pelo espaço, aquilo que foi visto.” (Berger, 2008:60).

Alterar o campo da visibilidade — e, conseqüentemente, o seu estatuto — pressupõe alterar esse espaço interior dentro do qual se faz coincidir o que se conhece ao modo como se reconhece. Alterar o campo do visível provoca, assim, dificuldades de reconhecimento, despertando, nesse espaço interior, os nossos fantasmas — esses que não conhecemos nem desconhecemos por inteiro, esses para os quais tarda a claridade que inteiramente os revele.

Se tememos a escuridão por ela nos impedir de ver sem que estejamos privados da visão, de igual modo tememos que uma luz irrompa na escuridão iluminando ao nosso olhar qualquer coisa que sabemos dever permanecer obscura. Sabemos que a luz nos poderá dar a ver os objectos que envolve na condição — absolutamente necessária — de não os envolver insuficientemente nem demasia. Sabemos que o nosso olhar não suporta demasiada luz que ofuscando impedir-nos-á de ver, nem luz insuficiente que obscurecendo não nos possibilitará ver. E sabemos também que aquém e além do espectro de luz que nos possibilita visibilidade há coisas que se movimentam invisíveis habitando zonas intensas de negro e de

brilho. Tememos, como notava Elias Canetti, ser tocados pelo desconhecido. Quando esse desconhecido toca, mesmo que à distância, o nosso olhar, como acontece nas imagens soltas pelas Lanternas mágicas, pelas Fantasmagorias e pelos Traumatoscópios, nessa escuridão em que a *curiositas*, avançando, constrói mil formas para um perigo, é aí que nos confrontamos com uma imagem que é imagem, a um tempo, de tudo aquilo que não estamos preparados para ver.

Esta imagem é sempre mais do que uma imagem; é o lugar de uma separação, de um dilaceramento sublime, entre o sensível e o inteligível, entre a lucidez e o sonho, a cópia e a realidade, a vida e a morte. Era este mesmo dilaceramento sublime que a ciência natural do século XVIII reconhecia nesses seres tão sublimes que para eles não podia haver um nome que definitivamente os nomeasse. Eles teriam de ser nomeados metaforicamente e não apenas por uma imagem mas por inúmeras para que no final, da reunião desses nomes, pudesse surgir uma imagem com um certo sentido identitário, uma imagem que como eles estivesse aquém e além deste mundo. Chamavam-lhes *invisíveis, viajantes, vacillators, animáculos*. Rapidamente, os instrumentos ópticos tornaram possível descobrir esses inter-seres em todas as coisas sólidas, líquidas ou gasosas, eles estavam nas folhas das plantas e nos caules, numa mão humana e no ventre de um animal, eles estavam no esperma e no ar que respiramos, eles estavam no corpo vivo e na matéria morta, eles representavam a vida que se está permanentemente a perder.

Da Revelação

Toda a revelação é desesperante. Há, no que se oculta, no que permanece secreto ou desconhecido, uma extraordinária possibilidade de esperança, que decorre do facto de nos ser permitido imaginar *isso* que ainda não se manifestou, pura promessa de ser. Mas quando *isso* se manifesta, irremediável, irrepitível, sabemos que a manifestação conduziu o ser ao seu túmulo e o tornou impossível de voltar a ser.

Adolf Portmann advertia-nos para a diferença, já evocada, entre dois tipos de imagens: as imagens luminosas que, brilhando, nos conduzem o olhar; e as imagens sombrias que, resgatas ao invisível, nele nos tendem a envolver.

Forçar a realidade a mostrar-se foi o grande projecto da modernidade que a contemporaneidade prolonga e intensifica. Não deixar nada por revelar, próximo ou distante, nas superfícies ou nas entranhas, e não apenas expor ao olhar, mas cartografar, dissecar, legendar, classificar e arqui-

var. O arquivo contemporâneo manifesta a actualidade do grande projecto taxinómico moderno, actualizando-o num arquivo multimédia, parcialmente consultável em rede e que nos permite visitar o interior da galáxia ou o interior do nosso corpo, a evolução de um vírus ou o funcionamento do nosso cérebro.

Com os novos media tornamo-nos espectadores que se confrontam com imagens cujo carácter sedutor resulta da extraordinária ausência de correspondência com qualquer fenómeno do mundo natural. O que implica reaprendermos a experiência de se ser espectador, apreendermos uma nova técnica da observação e uma nova gramática visual que nos permita fazer a leitura dessas imagens extraordinárias. As novas imagens, obtidas através de novos media, possibilitam-nos a mediação com uma realidade unicamente acessível instrumentalmente, uma realidade absolutamente estranha onde é impossível não vermos senão *fantasmas*, imagens que podem vir a ser revestidas de sentido mas que *naturalmente* nada são, porque se o acesso é mediado, o saber sobre aquilo a que se acedeu carece, igualmente, de mediação. Que os fantasmas sejam agora tão orgânicos, tão viscerais, menos etéreos e mais carnis, que os fantasmas sejam agora menos incorporais e mais *coisas* em carne viva é, talvez, um elemento distintivo da nossa época. Como se os fantasmas estivessem dentro de nós e os media apenas os revelassem — numa imagem.

Bibliografia

- ARENDDT, Hannah (1978) *The life of mind I. Thinking*. New York and London: Harcourt Brace Jovanich
- BERGER, John (2008) *E os nossos rostos, meu amor; fugazes como fotografias*. Vila Nova de Famalicão: QUASI
- CALASSO, Roberto (1990) *As núpcias de Cadmo e Harmonia*. Lisboa: Livros Cotovia
- CRARY, Jonathan (1992) *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. MA: The MIT Press
- CRARY, Jonathan (2001) *Suspensions of Perception. Attention, spectacle, and modern culture*. MA: The MIT Press
- DUGUID, P. (1996) “Material Matters: the past and futurology of the book”, in NUNBERG, G. (ed.) (1996) *The future of the book*. Berkeley: University of California Press
- FURETIÈRE, Antoine (1960) *Dictionnaire Universel*. Apud. MANNOVI, L. (2006) *The great art of light and shadow*. Devon: University of Exeter Press
- GITELMAN, L. e PINGREE, G. B. (ed.) (2003) *New media 1740-1915*. Cambridge: The MIT Press
- GOLDSCHMIDT, Victor (1979) *Le système Stoicien et l'idée de temps*. Paris: Vrin
- STAFFORD, B. M. e TERPAK, F. (2001) *Devices of Wonder. From the world in a box of images on a screen*. La: Getty Publications

II

PRÁTICAS DE IMAGEM

COM QUANTAS IMAGENS SE FAZ UM CRIME

Jacinto Godinho¹

You are alive only because someone let you live.

No dia 20 de Abril de 1999 dois adolescentes com idades abaixo dos 18 anos, deram início a um plano diabólico cuidadosamente idealizado em duas partes. A primeira foi cumprida nessa manhã entre as 11 e as 12.06 horas. Planeavam destruir a escola à bomba matando também, a tiro, quem lhes aparecesse pela frente, eliminando pessoas como se fossem “frags” do videojogo *Doom* que adoravam jogar. Mataram 12 alunos e um professor, feriram 24 e depois suicidaram-se tal com tinham planeado.

A segunda parte do plano deveria ser cumprido nos anos seguintes pelos media, especialmente pelo cinema. Os dois jovens entenderam que a dimensão trágica do que iam fazer seria irresistível para a curiosidade humana. Tornar-se-iam duas das pessoas mais conhecidas do mundo. Hollywood disputaria o guião da tragédia. Quentin Tarantino ou Steven Spielberg fariam os filmes, apostavam os jovens assassinos.

A invulgaridade deste plano está no congeminar de um crime cuja execução final será completada pelos media quando começassem a descrever os crimes divulgando a tragédia ao mundo.

Trata-se sem dúvida de uma potente armadilha lançada aos media, especialmente aos repórteres e ao cinema. Raras vezes a teia de perversão que sustenta a ideologia mediática terá sido tão desafiada.

As relações entre os media e os acontecimentos têm sido, nos tempos modernos, equilibradas pela ideologia da separação, da fronteira entre real e ficção. Uma ideologia que sentimos frágil, inquietante, porque de tempos a tempos o véu que a supõe cobrir destapa-se e mostra as complexas e traumatizantes relações que os media (pretendendo estar “fora”) evidenciam, mostrando-se demasiado “dentro” dos acontecimentos. Nessas alturas desaparece o efeito *a posteriori* do relato e evidenciam-se as séries de *pro-vocações* da realidade, influenciando-a a um nível que deixa sempre confusa a analítica. As imagens que os media nos enviam da realidade e que suportam a experiência com um estatuto de estabilizadores

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [jacintog@hotmail.com]

invisíveis, foram desafiadas por dois miúdos do Colorado. Eles sabiam que iriam cometer o crime perfeito — os media não iriam resistir a esta história.

“We are nobodies. We wanna be somebodies. When we’re dead, They’ll know just who we are”²

A revista Time que publicou os rostos de Eric e Dylan na primeira página com o título “The monsters next door” terá de ser responsabilizada por todas as réplicas de Columbine como a que sucedeu a 16 de Abril de 2007 na Universidade de Virgínia Tech?

Ao realizar o filme *Elephant* será que Gus Van Sant fez o filme que não deveria ter sido feito?

Gus Van Sant não é o realizador que Eric e Dylan desejavam. Esperavam Tarantino ou Spielberg cujos estilos cairiam perfeitamente na armadilha que montaram.

Michel Moore fez o documentário *Bowling for Columbine* sem nomear uma única vez Eric e Dylan. Moore resistiu à tentação mas Van Sant parece ter cedido à armadilha de Columbine filmando de forma bem visível o rasto assassino dos dois estudantes. Será que existe uma diferença tolerável entre o cinema e a reportagem? No cinema tolera-se o que na reportagem não se admite?

O silêncio mediático parecia ser a única resposta ética ao crime. Mas o tabu lançado sobre imagens não as pára, apenas as potencia. É o que nos ensina a história da cultura. A subversão de Van Sant, filmando o que não deveria ser mostrado confirmou o crime mas será que paradoxalmente não é esta a única resposta ao enigma de Columbine? Superar uma subversão com outra subversão?

O cinema é central, tanto na tragédia de Columbine (1999) como na réplica recente que aconteceram em 2007 na Universidade de Virgínia Tech (2007)³ e na Finlândia no Colégio Jokela no município de Tuusula⁴.

Nas semanas que antecederam os crimes Dylan e Eric gravaram, em *videotape*, os planos para o massacre. Uma confissão que os faria testemunhar quando já estivessem mortos, como se fosse um testemunho vindo dos túmulos.

² Excerto dos testemunho que Eric e Dylan gravaram em videocassete antes do Massacre.

³ O estudante sul-coreano Cho Seung-hui, de 23 anos, matou 32 pessoas na Universidade de Virgínia Tech. Foi o maior massacre do género ocorrido nos Estados Unidos da América.

⁴ Na Finlândia, um jovem estudante, Pekka-Eric Auvinen, matou no dia 7 de Novembro de 2007 seis colegas a tiro, uma professora e feriu outros dez alunos antes de se suicidar.

Eric: “I know we’re gonna have followers because we’re so fucking God-like”⁵

As videocassetes destas gravações nunca foram exibidas em público e estão no centro de uma complicada batalha legal nos EUA. A revista *Time* divulgou algumas transcrições dos conteúdos que demonstram que estas *videotapes* são peças essenciais no plano idealizado pelos dois estudantes. Primeira questão: como referenciar aquelas imagens? Um filme? Um documentário? Um testemunho sob a forma de reportagem? Mais que categorias nomeáveis, as cassetes registam talvez um híbrido visando desmontar o dispositivo cinematográfico moderno. Uma espécie de contra-filme, contra-documentário ou contra-reportagem, operando nas fronteiras “artificiais” que separam aqueles géneros. Elas pulverizam o véu ideológico que opera divisões de narrativas, géneros e formatos, na mediação contemporânea, entre ficções e realidades.

Pela forma de gravação, em testemunho directo, as cassetes bem que podiam ser um documentário estilo “cinema-verité”. Pelo discurso dos protagonistas enquadrando e explicando o que vão fazer bem poderia ser uma “reportagem”. Pelo guião que apresentam (tudo aquilo sugere um guião para um filme que acontecerá no “cenário” da escola para um dia acontecer também nos estúdios de Hollywood) pode ser cinema. Sem demonstrarem brilhantismo intelectual, Eric e Dylan movem-se no entanto com surpreendente à-vontade nas fronteiras metafísicas em que conceitos e categorias se baralham com facilidade. Com uma banalidade inquietante, Eric e Dylan desafiam, em cinco filmes caseiros, os pilares da ideologia moderna da mediação. Desafiam em primeiro lugar as explicações mediáticas de cariz psicológico, sociológico, político etc. Recomendam aos jornalistas, psicólogos, etc., que não culpem os pais, nem a sociedade geradora de violência, nem os videojogos, nem a música. Desmontam os “suspeitos do costume”, as explicações, as causas já padronizadas a que os media recorrem para normativizar as catástrofes.

Eric: “It’s my fault! Not my parents, not my brothers, not my friends, not my favourite bands, not computer games, it’s mine. I’m full of hate and I love it”⁶

Nos dias que se seguiram ao massacre, os pais das vítimas tentaram evitar que os media falassem dos assassinos, que referissem os seus nomes. Pediram o silêncio para evitar a consumação total do móbil do crime.

⁵ Excertos das gravações vídeo de Eric e Dylan.

⁶ *Ibidem*.

Serão os media capazes do silêncio? Seria o cinema capaz de resistir a tão apelativo guião? O mesmo cinema que nunca teve remorsos em sujar as mãos nas tragédias para alimentar o espectáculo? Seria a reportagem jornalística capaz de falar no assunto sem tocar no veneno?

Este monstro que Eric e Dylan revelaram em *Columbine* é o que se oculta nos interstícios da mediação moderna. Como destruí-lo? Foi com este o dilema que Gus Van Sant se confrontou. Como filmar uma história sem que o filme contribua para reforçar a lenda negra dos dois NBK (Natural Born Killers).

Como evitar a pulsão da narratividade fílmica cujas coordenadas tendem precisamente a tornar épicos os protagonistas. A colocação de Eric e Dylan como vis assassinos, monstros desumanos, realizaria o desejo dos dois jovens levando-os para a galeria dos vilões trágicos que fascinam a modernidade, colocados ao lado de Hitler, Estaline, Charles Manson, Jack o Estripador, etc.

Por este painel de monstros poderíamos pensar que se trata de um problema moderno este de trocar a morte pela fama. Engano. Trata-se apenas de mais uma de entre as ligações que estabelecemos com a antiga cultura grega. Para os especialistas em criminologia, Eric e Dylan sofriram do complexo de Heróstrato.

Heróstrato era um obscuro pastor grego que, para ficar famoso, incendiou o templo de Artemisa em Éfeso, uma das sete maravilhas do mundo. Decorria o ano de 356 antes de Cristo. Foi queimado na fogueira e o nome do pastor foi proibido de ser pronunciado. O que é certo é que Heróstrato venceu. A sua história foi preservada e o seu estranho e perfeito crime mediático realizou-se. Conhece-se quem incendiou o templo e não quem foi o arquitecto de tal obra-prima. A história da fama e de Heróstrato fascinou Fernando Pessoa que, num pequeno texto chamado precisamente *Heróstrato*, teoriza de uma forma fragmentária sobre estranha ordem da celebridade. Sentencia Pessoa, numa frase que Lacan apreciaria, *Feita a proibição feita a fama* (Pessoa, 2000). Feita a proibição obviamente de pronunciar o nome. Também Pessoa execrava a fama e congemitava o anonimato e ficou famoso. Camile Paglia fala de uma genealogia antiga de filhos de boa família em busca de sentido caindo no círculo da infâmia:

We have a gigantic educational assembly line that coercively processes students and treats them with Ritalin or therapy if they can't sit still in the cage. The American [sic] high school as social scene clearly spawns internecine furies in sexually stunted young men — who are emotionally divorced from their parents but too passive to run away, so that they turn their inchoate family hatreds on their peers. Like the brainy rich-kid criminals Leopold and Loeb (see the

1959 film *Compulsion*), the Columbine killers were looking for meaning and chose the immortality of infamy, the cold ninth circle of the damned. (Paglia, 2004)

O cinema não resiste aos “assassinos em série” e as lendas já não florescem pelo lado da boa moral.

As escolhas de Van Sant em *Elephant* porque feitas no limite, à beira do abismo, merecem ser analisadas com seriedade.

O título do filme, *Elephant*, é retirado de uma fábula budista. Nela conta-se que foi pedido a vários cegos para tocarem numa parte de um elefante descrevendo-o em seguida. Cada um dos cegos consegue descrever facilmente a parte em que tocou mas nenhum consegue adivinhar qual é o animal que tem na frente.

“Elephant” é a primeira resposta de um realizador de cinema ao crime ainda por cumprir lançado pelos dois jovens americanos. Não pode haver explicações. O filme vagueia pelos pontos de vista de alguns alunos que vão surgindo nas cenas como “monades” de visões particulares. Não há omnivisão, nem da narrativa, nem da câmara. Nunca se dá esse privilégio ao espectador. É uma estratégia de Van Sant para combater a lógica do cinema expressa na “fala” narrativa da câmara. Quando a câmara nos mostra o estudante Benny a salvar dois colegas, fazendo-os fugir pela janela, acompanhando-o depois a frieza com que regressa aos corredores da escola, o espectador parece finalmente ter ganho um “herói” e a tranquilidade. Benny parece ter ganho a “perspectiva”, esse ponto de vista da câmara que constrói os protagonistas na diegese cinematográfica. Mas Benny é assassinado a frio antes de esboçar qualquer gesto heróico. Mostrando a morte “zen” de Benny e logo depois a morte seca de um professor, Van Sant frustra as “pontas” que o espectador teima em agarrar para recompor a narrativa em horizontes reconhecíveis. Van Sant joga portanto nas micro-narrativas, esvaziando as sequências finais, propondo a incomodidade do vazio. Os espectadores vêem tudo mas, como os cegos da fábula, só estão autorizados a descrever e não a explicar.

De qualquer forma, não sendo o que Eric e Dylan idealizaram, será que este filme não é cúmplice do crime planeado?

Não conseguiremos dar resposta a esta pergunta até porque as réplicas de Columbine se sucedem. A tragédia de Abril de 2007, na Virgínia, foi praticada por um sul-coreano, Cho Seung-Hui, admirador de Eric e Dylan. Também ele usou o vídeo para falar ao mundo e deixou as imagens recheadas de poses e referências cinematográficas. O mesmo se passou na Finlândia, na escola Jokeela em Tussula, quando um estudante, Pekka-Eric Auvinen repetiu um massacre semelhante aos anteriores deixando antes um vídeo no Youtube. Morreram 8 pessoas.

Nos fundamentos da mediação moderna o cinema adquiriu o estatuto de tudo poder tocar sem ter que se responsabilizar pelos efeitos. Esse estatuto deriva, aliás, da experiência em posição privilegiada (porque suspensão) que o cinema oferece ao espectador. Esta condição do espetáculo nunca foi posta verdadeiramente em causa ou sequer julgada. Eric e Dylan, Pekka, decidiram colocar através das imagens filmadas uma armadilha não apenas ao cinema mas sobretudo ao espectador que se esconde por detrás da mediação moderna. Olhem para experiência que realizam diariamente através de filmes, videogames. Reparem na vossa condição de sujeitos-espectadores. Gostam? Entendem-na?

Ecoando Lacan haverá algo mais trágico que a *razão-irónica*?

“O mínimo que vocês podem me conceder no que diz respeito a minha teoria da linguagem é ... que ela é materialista. O significativo é a matéria que se transcende em linguagem. Deixo-lhes a escolha de atribuir essa frase a um Bouvard comunista ou a um Pécuchet a quem excitam as maravilhas do D.N.A.. Pois vocês se enganam quando acreditam que me preocupo com metafísica a ponto de fazer uma viagem para encontrá-la. Eu a tenho no domicílio, isto é, na clínica, onde a mantenho em termos que me permitem responder-lhes lapidariamente a respeito da função social da doença mental: sua função, social, como vocês bem disseram, é a ironia. Quando tiverem a prática com o esquizofrénico, vocês conhecerão a ironia que o arma, levando à raiz de toda relação social.” (Lacan,1966:10-11).

O gozo do espectador servido, no “limbo” mediático, com explicações para um mundo que não tem de procurar ou inquirir, revela-se de forma dramática nos escritos de Eric. Depois de ter assinalado ao minuto tudo o que deveriam fazer na manhã de 20 de Abril até chegarem ao liceu, surge apontada a hora em que iria começar o massacre:

11. 16 — HA! HA! HA!

Bibliografia

- Lacan, J. (1966) Réponse à des étudiants en philosophie sur l'objet de la psychanalyse (18-2-1966). *Cahiers pour L'Analyse*, (3), 9-17.
- Paglia, C. (2007) “American Poison” in *Salon Arts and Entertainment: Ask Camille*. <http://www.salon.com/people/col/pagl/1999/04/28/camille/index.html>. (acedido em 27/11/2007)
- Pessoa, F. (2000) *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Filmes citados

- Moore, Michel. *Bowling for Columbine*. Produção de Michael Moore. Auburn Hills: Dog eat dog films, 2002. 1 DVD (120 min), son., color.
- Van Sant, Gus. *Elephant*. HBO Films, 2003.

A OSCILAÇÃO DA IMAGEM ENTRE FOTOGRAFIA E CINEMA

Maria João Baltazar¹

“Fico impressionado pelo forte poder imaginativo que surge cada vez que perseguimos um acontecimento do passado, para reencontrar aquilo que provocou a sua emergência. Encontramos mais depressa o nosso poder de recriar o passado do que o passado propriamente dito.”²

Jorge Molder

“A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas.”

Andrei Tarkovski (2002: 78)

A última visita de Jorge Molder à casa onde nasceu motivou a realização de um pequeno vídeo, como resultado de uma necessidade inadiável, carente de uma rígida estratégia ou planificação.³ Em *Linha do Tempo* (2000), tanto o espaço como o momento vivenciados originaram uma sobreposição de intenções, pois tratava-se simultaneamente de captar o presente e o passado. O último encontro com um espaço outrora familiar, que caminhava para uma perturbadora impossibilidade de identificação, desencadeava um confronto perturbador, inquietante e até impossível. Procurava-se guardar tudo aquilo que possibilitasse regressar uma última vez e, por isso, colecionavam-se diversos fragmentos enquanto toda a situação também se desenrolava aleatoriamente.

À possibilidade de reencontro corresponderá um novo conhecimento e uma nova compreensão, ou seja, à participação ou experiência tangível e quotidiana será associada uma impressão pessoal, profunda e não quantificável. Regressar a um espaço familiar constituirá, ainda, uma impossibilidade que designamos por “aproximação tangível” limitada geográfica e fisicamente, embora essa aproximação adquira significado numa

¹ Escola Superior de Artes e Design

² Transcrevemos a versão original: “Je suis frappé par le fort pouvoir imaginaire qui surgit chaque fois que nous poursuivons un événement du passé, pour retrouver ce qui a provoqué son émergence. Nous trouvons plutôt notre pouvoir de recréer le passé que le passé proprement dit.” (Amouroux, 2001:30).

³ Segundo o autor: “Dans cette petite vidéo, réalisée d’une certaine manière sans le vouloir, l’espace et le temps se superposent non pas par stratégie, ni planification, mais par nécessité. C’est l’histoire de la maison où je suis né. Les images se rapportent à ma dernière visite.” (Amouroux, 2001:34).

intuição ou verdade interiores não mensuráveis ou racionais. “Existe, afinal, uma enorme diferença entre a maneira como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há muitos anos, e a visão concreta que se tem da casa depois de uma prolongada ausência. Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem.” (Tarkoski, 2002:30). Ironicamente, a uma primeira visão minuciosa e analítica que percorre pormenores realizando um levantamento e mapa actualizados do que fora uma casa familiar, será associada uma leitura particular e intuitiva. Tanto a possibilidade como a compreensão do passado são dependentes da objectividade presente no “aqui e agora”, bem como da intuição do sujeito que redefine e reordena significados, ambiicionando a verdade e o conhecimento. Nas palavras de Giorgio Agamben:

“Quando acordamos sabemos por vezes que vimos em sonhos a verdade, clara e ao alcance da mão, de tal modo que ficamos totalmente dominados por ela. [...] Outras vezes, uma só palavra, acompanhada de um gesto imperioso, ou repetida numa lenga-lenga infantil, ilumina como um relâmpago toda uma paisagem de sombras, devolvendo a todos os pormenores a sua forma reencontrada, definitiva.” (Agamben, 1999:57)

Linha do Tempo correspondeu a um processo de conhecimento onde um artista contemporâneo, cujo meio é a fotografia, sentiu a necessidade de trabalhar com o vídeo como modo de representar um universo que contivesse vestígios da sua identidade. A compreensão e representação do tempo vivenciado em espaços familiares, simultaneamente em confronto com a (re)estruturação íntima do sujeito, são temas pertinentes na obra de Andrei Tarkovski e de Rita Magalhães. Espaço, tempo e densidade psicológica parecem encontrar uma adequação na imagem contemporânea, enquanto uma perturbadora associação entre operatividade e emoção. Imagem cuja presença entre suportes ou passagem de *medium* para *medium*, corresponde a uma *visibilidade em desenvolvimento*, ou instabilidade na fixação e limitação de fronteiras, consequência de possibilidades tecnológicas e, muito mais profundamente, consequência de inquietações, pensamento e reconfigurações de sentido desencadeados pelo ser humano. Se desde o final do século XIX a “imagem em movimento” propiciava um modo de manipulação do tempo e do pensamento do espectador, actualmente a edição, duração, conceptualização e recepção da imagem são complexificados na execução e sentido.

O que nos propomos analisar é uma aproximação entre o filme *O Espelho* de Andrei Tarkovski (1974) e a série *Ausência* de Rita Magalhães (2003-2004), contaminação entre imagem fotográfica e outras práticas artísticas, particularmente as que trabalham com a mecanização da ima-

gem em movimento — o cinema em primeiro lugar mas também o vídeo e a imagem digital. Uma mestiçagem desejada se não mesmo necessária.

Desde a década de 1960 que a fotografia se afasta de uma visão dogmática, isolada e pseudopurista, se é que em algum momento ocorreu plenamente esse ostracismo esterilizador. Se ao longo da segunda metade do século XX se torna evidente a limitação da procura essencial do meio, a fotografia contemporânea tem-se mostrado claramente sensibilizada pelo cinema e por dispositivos genericamente associados a outros meios de representação. E esse alargamento de processos e encenações significa que a imagem fotográfica tem desafiado o instante e enquadramento modernos, desenvolvendo um interesse e atenção pela *temporalidade da imagem*, cuja compreensão e estratégia são, essencialmente, absorvidas a partir da *mise en scène* cinematográfica.

Começemos o nosso percurso seguindo Geoffrey Batchen e Philippe Dubois e a sua interpretação do contexto da protofotografia, momento em que se associava ao desenvolvimento de máquinas auxiliares para a representação e fixação do real, uma reflexão teórica motivada pelo desejo de aproximar representação e pensamento. Desse modo, relativamente ao sentido e compreensão da imagem fotográfica contemporânea, colocamos o nosso primeiro enfoque na génese e características técnicas do meio. Em seguida isso levar-nos-á a uma complementaridade entre processo e sentido fotográficos: leis físico-químicas e funcionamento técnico de aparelhos e processos, caminharam lado a lado com o estabelecimento de significados e de uma cultura visual fotográfica.

A necessidade de um conhecimento do desenho para uma conveniente utilização da câmara lúcida reorientaria, na década de 1830, o prolífico William Henry Fox Talbot. Qual a possibilidade de levar a natureza à concretização espontânea de imagens provenientes de uma *camera obscura*? Tanto a câmara lúcida como a câmara escura não captavam imagens do real, pois a fixação do registo era concretizada pelo desenho subjectivo do observador. Ambos os aparelhos correspondiam a próteses de observação, máquinas anteriores à imagem, sendo o real *pré-visualizado pela câmara* mas não registado. A autonomia técnica do registo de imagens da natureza será concretizada pela fotografia. Se a câmara escura pré-visualizava e reenquadrava o mundo, com a introdução de uma *nova camada técnica*⁴ regida por

⁴ A designação “nova camada técnica” vem de Philippe Dubois e corresponde à alteração ou etapa assinalada pelo autor relativamente a media para a construção e recepção de imagens. Essa passagem assinalada por Dubois, evidencia a crescente desmaterialização de meios e representações — desenho, fotografia, projecção cinematográfica, transmissão televisiva ou vídeo e síntese digital. Se a imagem vai perdendo tangibilidade o mesmo acaba por ocorrer com o referente, o objecto: o real passa a ser construído virtualmente pondo em causa o sentido de uma “re-apresentação”, pois imagem e objecto tornam-se indistintos. Ver o ensaio de Philippe Dubois, “De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea”, in AA. VV., *Fuera de escena*, Madrid, EXIT, n.º 3, 2001, pp. 130-145.

princípios físico-químicos, deixava de ser necessária a presença do sujeito no processo de construção da imagem: câmara e natureza realizavam o desejo ambicionado pelos protofotógrafos. “Quase todos falavam do seu desejo de criar um meio mediante o qual a natureza, e em especial aquelas vistas da natureza que se podiam ver no fundo de uma *camera obscura*, se representasse a si mesma de forma automática.” (Batchen, 2004:59).⁵

Mas se a autonomia de um registo levado a cabo pela natureza correspondia à construção de uma imagem *acheiropoiéto*,⁶ existia a necessidade de tornar essa imagem num objecto fotográfico estável, ou seja, visibilidade fixada sobre um suporte tangível e perante o qual não se cansavam o olhar e o tacto oitocentistas. Com o moderno processo fotográfico da Calotipia instituía-se um novo ciclo na representação fotográfica: exposição; revelação de uma imagem latente, lavagem, fixação química, lavagem e secagem; posterior passagem a positivo. E se a fotografia se apresentava como um objecto concreto, palpável, onde a representação estava dependente de um suporte físico, o negativo ou calótipo correspondia à unidade mínima visível dessa representação. Ver e saber compreendendo os limites da fotografia e do negativo significava um confronto seguro, onde o sujeito poderia olhar e tocar seguindo o seu pensamento e formação de sentido. Quando ocorre o desenvolvimento do cinema, no final do século XIX, são singularmente alteradas tanto a visibilidade da representação cinematográfica como a visibilidade de uma unidade mínima de representação. Para que as imagens fossem visíveis tornava-se necessário serem projectadas de acordo com uma continuidade filmica que jogava eficazmente com a visão e pensamento humanos. Ambicionando a verdade do movimento quotidiano, essa síntese ou ilusão perceptiva alcançava a manipulação da projecção, sutura e tempo. A imagem cinematográfica era singularmente abstracta, intocável e inacessível,

⁵ No terceiro capítulo intitulado “Deseo”, o autor refere-se aos seguintes protofotógrafos como aqueles que praticaram, documentaram e reivindicaram um precursor desenvolvimento do desejo de fotografar: Henry Brougham (Inglaterra, 1794), Elizabeth Fulhame (Inglaterra, 1794), Tom Wedgwood (Inglaterra, c. de 1800), Anthony Carlisle (Inglaterra, 1800), Humphry Davy (Inglaterra, c. de 1801-1802), Nicéphore e Claude Niépce (França, 1814), Samuel Morse (América, 1821), Louis Daguerre (França, 1824), Eugène Hubert (França, c. de 1828), James Wattles (América, 1828), Hercules Florence (França, Brasil, 1832), Richard Habersham (América, 1832), Henry Talbot (Inglaterra, 1833), Philipp Hoffmeister (Alemanha, 1834), Friedrich Gerber (Suiça, 1836), John Draper (América, 1836), Vernon Heath (Inglaterra, 1837), Hippolyte Bayard (França, 1837) e José Ramos Zapetti (Espanha, 1837) (Batchen, 2004:55).

⁶ Neste contexto o termo grego *acheiropoiéto* significa a construção de uma “imagem natural” através de leis da óptica e da química, sem que intervenha a mão do homem. Nas palavras de Roland Barthes: “A fotografia tem algo a ver com a ressurreição: não se poderia dizer dela o que diziam os Bizantinos da imagem de Cristo de que está impregnado o Sudário da Turim, ou seja, que ela não é feita pela mão do homem, *acheiropoiéto*?” (Barthes, apud. Frade, 1992:220)

sendo o ecrã um *suporte circunstancial* por onde passavam imagens distintas que nunca lhe pertenciam. Mas se cada fotograma ia sendo validado pela sucessão de imagens percebidas, o que era visto pelo espectador não correspondia à soma de cada imagem projectada nem à fixação concreta de um objecto como a película cinematográfica. Perante o efeito realista da percepção do movimento, ver e saber o filme implicava não compreender directamente a relação entre os limites tangíveis do ecrã e da película. Se na fotografia o espaço de representação (positivo ou impressão) e a unidade mínima (negativo), tinham uma dimensão táctil próxima do sujeito, o espaço de representação e unidade mínima cinematográficos (a projecção do filme e a película), já não tinham uma relação concreta ou tangível com o espectador que passava a estar à mercê do acontecimento. Confronto ao longo da projecção do filme entre tempo e espaço da representação e tempo e espaço reais, ou seja, entre o que não é manuseável e se encontra fora do alcance das mãos do público, e o desenrolar quotidiano vivido nessa sala de cinema. O ecrã cinematográfico não correspondia a *um espelho com memória* como Oliver Wendell Holmes designara o daguerreótipo.⁷ Quem via cinema na passagem do século XIX, afastava-se da tangibilidade concreta do suporte de representação aproximando-se do invisível, de outra temporalidade e pensamento, ainda que a percepção sensitiva desencadeada por uma sequência de imagens projectadas correspondesse à “ilusão” de uma maior verdade ou realismo da imagem. Com efeito, o espectador passava a presenciar

“[...] a intensidade mas também a natureza misteriosa da nova experiência visual que o cinema podia captar. [...] No próprio poder da sobreestimulação, a matéria parecia dissolver-se num efeito psicológico abstracto. Uma locomotiva fantasma em direcção à audiência, uma bailarina desvanecendo-se em luz e movimento, eram estas as imagens de modernidade que o cinema em 1900 podia projectar para as multidões que enchiam a Galerie des Machines para ver o Cinématographe Géant. O gigantesco ecrã reflectia estas imagens e transformávas-as novamente em formas de luz, imagem de movimento, textos de aprendizagem numa nova forma de ver o mundo.”⁸

⁷ Oliver Wendell Holmes, homem de letras, médico e fotógrafo amador americano, escrevia em 1859: “If a man had handed a metallic speculum to Democritus of Abdera, and told him to look at his face in it while his heart was beating thirty or forty times, promising that one of the films his face was shedding should stick there [...] This is just what the Daguerreotype has done. [...] The photograph has completed the triumph, by making a sheet of paper reflect images like a mirror and hold them as a picture.” (Holmes, 2003:101).

⁸ Transcrevemos a passagem original: “[...] the intensity but also the uncanny nature of the new visual experience cinema could capture. [...] In the very power of overstimulation, material seemed to become dissolved into abstract physiological effect. A phantom locomotive charging the audience, a dancer dissolved into light and movement, these were images of modernity that the motion picture in 1900 could reflect back onto the crowds that filled

No momento em que a fotografia já havia tornado visível a imagem minuciosa do real, contendo o detalhe despercebido ou uma *decomposição invisível ao olho humano desprovido de câmara*, o cinema proporcionava uma *síntese que reproduzia o movimento real* tal como era percebido no dia-a-dia. Entre estas duas imagens — a representação irreal do movimento fotografado por Eadweard Muybridge ou da cronofotografia de Étienne-Jules Marey, e a representação mimética do cinematógrafo de Auguste e Louis Lumière —, constituiu-se um verdadeiro debate sobre a *verdade da representação*. Encontrar-se-ia na decomposição do real e fixação do que não era visível ao olho humano, ou na recomposição e projecção que simulava a percepção humana? A partir da fotografia o mundo passava a ser decifrado através de uma visão analítica, que ordenava e alargava o conhecimento ao tornar visível o funcionamento interno dos acontecimentos. E ver isoladamente partes ou peças do mundo, conferia poder ao observador que aprendia e transmitia essa lição. Mas com o cinema o mundo passava a ser projectado através de uma síntese, deixando de ser visível o funcionamento interno desse acontecimento. O espectador compreendia a verosimilhança com a vida, mas encontrava-se numa posição mais permeável e submissa relativamente a essa realidade visual.

Se estas posições sustentavam uma incompatibilidade teórica na validação da imagem quanto às características técnicas desses meios de representação — referimo-nos à *irrealista dissecação fotográfica* e à *mimética percepção cinematográfica* —, no final da década de 1970 Jean-Luc Godard experimentava o vídeo alterando a velocidade da imagem através da câmara lenta em directo, com o propósito de ver e compreender o movimento dos corpos. Constituiu-se a possibilidade de uma aproximação entre decomposição fotográfica e síntese cinematográfica utilizando um meio que viabilizaria essa passagem. A máquina que faltara entre Étienne-Jules Marey e os irmãos Lumière fora, precisamente, o vídeo enquanto *transmissor de imagens*. Segundo Philippe Dubois, a imagem a partir do vídeo não se torna passível de ser apreendida, o que este autor constatou ao longo de dez anos que corresponderam à ambição e impossibilidade de sintetizar num livro (à semelhança da obra *L'acte photographique*), uma definição e

the Galerie des Machines to see the Cinématographe Géant. The mammoth screen reflected these images and transformed them again into forms of light, image of movement, tutor-texts in a new way of seeing the world.” (Gunning, 2006:36-37). Neste ensaio o autor problematiza a nova experiência sensitiva moderna através de duas imagens temáticas de filmes realizados entre 1895 e 1900: a locomotiva acelerada em direcção aos espectadores (força industrial) e a imagem sensual de uma bailarina a realizar uma Serpentine dance (erotismo corpóreo), proveniente de espectáculos vaudeville. Na passagem do século XIX, o mundo parecia dissolver-se numa imaterialidade graciosa ou colidir violentamente sobre o sujeito. Velocidade e graça expressavam aspectos de uma energia cinética da modernidade e, com a invenção do cinema, surgia a possibilidade de se captar um novo domínio visual.

enquadramento sobre esse tipo de imagem. Se existe um pensamento para o cinema, a fotografia ou a pintura, Dubois sustenta que relativamente à imagem vídeo a sua visibilidade assume-se a partir da inexistência de objecto teórico, um objecto cujo pensamento se possa expressar.⁹ Enquanto representação audiovisual, o vídeo apresentaria uma determinada estética da imagem que o ensaísta francês encontra na experimentação de Jean-Luc Godard a partir da série para televisão *France tour détour deux enfants* (1977-1978), e do filme *Sauve qui peut (la vie)* (1979). Interesse por características desse meio de representação como a exploração formal do directo, câmara lenta, versatilidade da edição e alterações na imagem, possibilidade de longas horas de filmagem, bem como vantagens económicas. Se a câmara fotográfica e a câmara de filmar instituíram a metáfora do “olho mecânico enquanto extensão da visão humana”, o vídeo estabelecia uma proximidade física entre quem registava e o objecto registado, acentuando a intimidade do encontro, a possibilidade da imagem em esboço e, por isso, correspondendo à extensão física da mão do operador que passava a estar incorporado nos acontecimentos. Desse modo, a imagem vídeo constituía-se através da oscilação quotidiana, de um estado transitório entre dissecação fotográfica e síntese cinematográfica, embora renunciasse ao peso e à complexidade da parafernália e logística do cinema. Acentuava-se o processo de registo em detrimento da fixação.

É precisamente aqui que devemos concentrar a nossa atenção, no facto de a *imagem fotográfica contemporânea potenciar a exibição do espaço e do tempo* ao tornar significativos os processos de captação, manipulação e recepção da imagem. A diversidade de estratégias desenvolvidas não privilegia a mera *construção e fixação da imagem*, mas um significativo interesse pela *temporalidade da representação*, o que reposiciona o autor na tessitura da vida. Encontramos, ainda, um confluir de sentido entre o filme *O Espelho* de Andrei Tarkovski e a série *Ausência* de Rita Magalhães, cuja aproximação se estabelece através da temporalidade da imagem, para além de características técnicas de meios de representação. O fluir de acontecimentos e o modo como são experienciados consciente e emotivamente, propiciam a necessidade de se compreender a oscilação da imagem, compreensão aproximada e nunca concluída. Qualquer que seja o meio ou estratégia operativa empregues, o sentido será superar a inevitabilidade de um enquadramento definitivo e uma narrativa fechada, através da sugestão de intenções em *imagens ou sequências* que desencadeiam sucessivas releituras.

⁹ Ver a entrevista de Philippe Dubois concedida a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis, em Setembro de 2003, onde o autor explica o seu percurso académico, ensaístico e interesse em compreender a imagem para além das características técnicas dos media: “Entrevista com Philippe Dubois”, in AA. VV., *História e Imagem*, Rio de Janeiro, Revista Estudos Históricos, n.º 34, 2004, pp. 139-156.

Na década de 1920, a imagem fotográfica relacionava-se com o mundo através da lógica do instantâneo e da visibilidade táctil do objecto fotografado, correspondendo a um momento de redefinição visual perante a experimentação pictórica realizada por fotógrafos oitocentistas. No momento em que se construía uma moderna cultura visual fotográfica, essa contaminação proveniente de códigos formais e conceptuais das Belas-Artes dificultava validar esteticamente um meio mecânico para a construção de imagens. Se a validação estética da fotografia de Salão do final do século XIX residia na necessidade de apagar o rasto mecânico do meio, após três décadas estabelecia-se um novo pragmatismo e racionalidade visuais (também presentes em orientações artísticas), que levava Albert Renger-Patzsch a afirmar em 1927: “Para se fazer justiça à rígida e linear estrutura da tecnologia moderna, às imponentes estruturas de guindastes e pontes, ao dinamismo de máquinas a trabalharem à potência de mil cavalos, somente a fotografia é capaz disso. O que aqueles que se encontram ligados ao estilo ‘pictórico’ consideram como a falha da fotografia — a *reprodução* mecânica da forma — é somente o que a torna superior a todos os outros meios de expressão.”¹⁰ Este corte fotográfico correspondia, literalmente, a uma ruptura com intenções que outrora haviam assumido a fotografia enquanto “pintura” e, por isso, significava a necessidade da afirmação técnica do meio. A verdade da fotografia residiria na lógica do instantâneo, ou numa relação com o mundo que promovia a concentração de um momento único na imagem. Esse instante ou fragmento seleccionado a partir do real, seria oposto à natureza fugidia do quotidiano, pois a intenção do fotógrafo era captar a fracção da vida ou o acontecimento irrepitível que de outro modo se perderia para sempre.

Há muito que a cidade se tornara o palco para a acção e o olhar fotográficos, mas se nas primeiras décadas do século XX o fotógrafo correspondia ao observador acrescido com o poder da câmara (captando, por entre a multidão, acontecimentos, ritmos e experiências quotidianos), a partir da década de 1960 tanto a câmara fotográfica como cinematográfica passavam a corresponder a meras ferramentas. O registo de imagens do dia-a-dia passava a ser progressivamente recontextualizado por uma cultura visual de vários *media* que intercambiava a significação da imagem impressa, projectada ou transmitida. E os primeiros a compreenderem essa mudança que esvaziava o interesse e a pertinência da procura essencial de cada *medium*, foram precisamente o fotógrafo e o cineasta. Ambos constataavam a fragilidade da câmara enquanto prótese humana da visão

¹⁰ Transcrevemos a versão utilizada: “To do justice to modern technology’s rigid linear structure, to the lofty gridwork of cranes and bridges, to the dynamism of machines operating at one thousand horsepower—only photography is capable of that. What those who are attached to the ‘painterly’ style regard as photography’s defect—the mechanical reproduction of form—is just what makes it superior to all other means of expression.” (Renger-Patzsch, 1989:105).

e do poder moderno, a precariedade do que poderiam abarcar e a significativa *contingência da representação*. As deambulações de Robert Frank pela cidade de Nova Iorque, no final da década de 1950, corresponderam à aceitação da imprevisibilidade do registo, à procura de imagens em transição, marcadas pelo desfoque, movimentos involuntários e experimentais ou registos que se tornavam vestígios de uma passagem. Wolfgang Beilenhoff refere-se ao trabalho de Frank desse período como um momento de transição entre a fotografia e o filme, tornando claro como se alterava o significado da imagem: “uma estrutura de trabalho em série, que impressiona pelo facto de Frank substituir constantemente sequências de imagens, grupos de três ou de quatro tirados em sucessão, pela imagem fotográfica individual. Enquanto que nas séries tradicionais de fotografias, o ultrapassar-se a imagem individual leva a uma ordenação das fotografias que funciona como uma sequência linear de momentos individuais, encontramos em Frank uma realização em série totalmente diferente. Para ele o importante não é a cronologia. Ele procura antes o movimento interior, empírico, e não o construído sobre segmentos temporais rígidos. Um movimento que ele, por essa razão, propositadamente abarcou na metáfora de uma ‘viagem de passagem’, enquanto característica do próprio olhar” (Beilenhoff, 2001:125). Longe das limitações dogmáticas da crítica formalista moderna, os criadores iniciavam um percurso de mestiçagem de meios, pois o desenvolvimento de projectos mais empíricos e reflexivos estabelecia-se, simultaneamente, num contexto de falência da promessa do progresso e num momento de afirmação de uma cultura visual mediática. A existir uma verdade, ela passava a frequentar um espaço intersticial entre real e ficção, ou seja, entre o que era palpável e fisicamente concreto e o domínio da sugestão e do invisível. Pelas palavras de Tarkovski: “No cinema mundial, tentativas têm sido feitas para se criar um novo conceito de arte cinematográfica, sempre com o objectivo geral de aproximá-la da vida, da verdade concreta. O resultado pode ser visto em filmes como *Shadows*, de Cassavetes, *The Connection*, de Shirley Clarke, *Chronique d’Un Été*, de Jean Rouch.” (Tarkovski, 2002:90). Presença da vida quotidiana, aceitação da imprevisibilidade dos acontecimentos e da *imprevisibilidade da sua comunicação*. O mundo começava a ser entendido para além do *corte ou instantâneo quantificável*, essencialmente, através da *recomposição ou prolongamento qualificável*.

Reforçamos o nosso ponto de partida que suscitara o interesse pela temporalidade da imagem: o confluir entre movimento e instante. Esta passagem acentua a reflexão sobre o sentido da representação, muito para além de características técnicas de meios. Por outro lado, foi significativo o enquadramento teórico, operativo e autoral realizado até ao momento, pois consideramos pertinente um encadeamento histórico e projectual que

reflecta conteúdos presentes em obras contemporâneas. Desse modo, aproximaremos a obra de Rita Magalhães à herança visual cinematográfica de Andrei Tarkovski, embora ambos sejam herdeiros de desenvolvimentos projectuais que tiveram por base a história da pintura e, posteriormente, uma reacção à cultura visual moderna.

Quando a obra *Esculpir o Tempo* foi publicada, no final da década de 1980, Tarkovski deixava em livro o seu testemunho sobre cinema, arte e obra cinematográfica, sendo-lhe relevante que a escrita chegasse ao espectador e, desse modo, procurava esclarecer de que forma o cinema transmitia impressões quotidianas ou determinados acontecimentos preservados na memória. O cinema adaptar-se-ia a essa tentativa de corporizar a memória, no que ambos têm de imaterialidade, jogo perceptivo e projecção. Esses fragmentos isolados que desencadeavam emoções, impulsos subjectivos e associações, definiam-se através de uma nuvem difusa onde o contorno dos objectos e das circunstâncias estavam obviamente desfocados. Porém, o que ficava registado de um modo singular era o momento central do acontecimento e cujo significado era acutilante. A virtude específica do cinema, “na condição de mais realista das artes” (Tarkovski, 2002:22) era a capacidade para transmitir essas impressões reais de um modo absolutamente verdadeiro. Imagens que se encontram na vida e não propriamente em representações visuais — a relva húmida, um camião carregado de maçãs, cavalos molhados pela chuva e a água dos seus corpos a evaporar ao sol —, ou a verdade que constitui o material vivenciado a ser transposto para a construção da obra.

A revelação do mundo interior de uma personagem foi, precisamente, o ponto de partida para o filme *O Espelho*. Para o realizador esse filme seria de extraordinário interesse: a história dos pensamentos, memórias, sonhos e inquietações do protagonista sem que este aparecesse no filme tal como se espera de um protagonista cinematográfico. Mas de que nos fala então *O Espelho*? De uma velha casa onde o narrador nasceu e viveu a infância, do passar dos anos que a transformou em ruína, de como foi ressuscitada a partir de fotografias da época e dos alicerces que sobreviveram. Fala-nos da experiência de regressar ao passado, de um campo coberto de flores brancas imitando neve, sobre a capacidade da memória lutar contra o inevitável desvanecimento provocado pelo tempo e sobre o desejo de apenas revelar a verdade. Reconstrução da vida familiar do autor, daqueles que amava e conhecia profundamente, obrigando-o a contar a história do sofrimento de um homem incapaz de recompensar a família pelo que recebera, sentimento irresolúvel que o atormentava. Mas também nos fala de Bach e Pergolesi, de uma carta escrita por Alexander Puchkin em 1836, e um registo documental cinematográfico de 1943 mostrando o Exército Soviético

ao atravessar o lago Sivash; porque todos esses acontecimentos e vivências são igualmente importantes enquanto experiência humana.

Se a orquestração familiar e histórica podem ser sintetizadas em imagem, significa a compreensão e sensibilidade do autor ao recolher, por entre elementos e sinais dispersos, o absolutamente necessário para que a verdade individual se converta em verdade universal. Esta valorização concreta do espaço onde ocorrem acções e onde a vida se desenrola, compreende uma particular atenção à montagem dos lugares e objectos na sua inter-relação com o ser humano, seus passos, escolhas, desenvolvimentos. Fazemos nossas as palavras de Tarkovski:

“O paradoxo é que aquilo que há de único numa imagem artística torna-se misteriosamente típico, pois, por mais estranho que pareça, o típico está em correlação direta com o que é individual, idiossincrático, diferente de tudo o mais. O típico não se manifesta quando registramos a semelhança dos fenómenos e aquilo que eles têm de comum (como se costuma acreditar), mas, sim, onde se percebe seu carácter distintivo.” (Tarkovski, 2002:131).

Correspondendo a um encontro entre espectador e obra, sempre que essa cumplicidade não fora, de algum modo, esperada ou intelectualizada. Sempre que determinado acontecimento, imagem, melodia ou texto contenham a necessária harmonia entre sentido e naturalidade. Deslumbramento de quem recebe e reconhece nessa representação algo que sempre soubera, mas não de um modo tão claro, partilhado ou apaziguado.

Na série *Ausência* é evocada uma atmosfera familiar ou impressão pessoal reconstruída laboriosamente pela memória. Um acontecimento moldado e formador de história e identidade, adquirindo sentido num confronto entre passado e presente. Imagem e pensamento fundem-se num processo de palimpsesto: ainda visíveis e em subcamadas encontram-se os traços que definem determinado momento da vida, embora não excluam uma actualizada reescrita de aproximação à instabilidade dos sentimentos e valores. A possibilidade de representar o tempo corresponde, então, a esse movimento entre evanescências fugidias, sensação cromática dominante ou a cadência de uma narrativa em imagens que se reordenam e estendem. Rita Magalhães tem vindo a desenvolver uma obra fotográfica que se opõe ao instante, ao aprisionamento da imagem, propondo um eco que ressoa pela representação, um movimento quase intuído, contrário a um desenvolvimento cronológico e linear dos acontecimentos, ou à mera representação mimética do real.

Esta aproximação entre percepção e som torna-se mais pertinente na recente série *Reflets dans l'eau* (2007), onde a artista associa a peça homó-

nima de Debussy à cintilação da imagem reflectida sobre água.¹¹ Luz, música, natureza e harmonia fundem-se agora de um modo mais abstracto, que nos reenvia a preocupações da pintura na passagem do século XIX. Uma metáfora de Camille Recht sobre a relação do artista com a sua técnica parece-nos muito esclarecedora, metáfora que fora citada por Walter Benjamin em *Pequena história da fotografia*: “Camille Recht caracterizou essa relação com uma bela imagem:

«O violinista», diz, «tem de começar por construir o som, tem de procurá-lo e encontrá-lo num instante, o pianista ataca as teclas e o som ouve-se. O instrumento está à disposição do pintor, tal como do fotógrafo. O desenho e o colorido do pintor correspondem à formação do som do violinista, o fotógrafo tem em comum com o pianista o estarem ambos submetidos a um aparelho mecânico sujeito a leis limitativas, muito menos impositivas para o violinista. [...]” (Benjamin, 2006: 252-253).

Se em *Ausência* encontramos o culminar de um movimento interior, memória da casa e gestos velados, em *Reflets dans l'eau* encontramos a vibração trémula da luz e da água ou a verdade poética que agita todas as coisas. E para Tarkovski esse evento singelo e verdadeiro constituía a base e a força do cinema, ou uma apropriação do tempo na sua relação real e indissolúvel com a realidade tangível que nos rodeia dia após dia.

Remetendo-nos para um mesmo acontecimento sucessivamente apresentado, na série *Ausência* a imagem oscila entre a visibilidade do passado e a incerteza da memória. Cada representação contém traços que apreendemos em todas as representações, ou a aparente possibilidade de estabilizar o que acontecera. Imagens densas e texturadas que corporificam essa vivência de outrora, embora se transformem em claridade ofuscante, onde personagem e espaço perdem contorno e se dissolvem. A tem-

¹¹ Na passagem do século XIX, o compositor Claude Debussy desenvolvia uma nova linguagem musical francesa, que se afastava da herança alemã estabelecida a partir das últimas décadas do século XVIII. Debussy procurava revalorizar a herança renascentista e barroca da música francesa, presente em autores como Jean Philippe Rameau e François Couperin. As peças para piano designadas *Images*, corresponderam a duas séries constituídas por três peças e que foram compostas entre 1903-1905 e 1907. *Reflets dans l'eau*, *Hommage à Rameau* e *Mouvement*, constituíram as peças da primeira série. A nova harmonia proposta pelo compositor associava pintura, natureza e poesia, sendo *Reflets dans l'eau* uma peça paradigmática relativamente a um “impressionismo musical”. Nas palavras do musicólogo britânico Frank Dawes: “If one gazes fixedly at an object for long enough, the pupils of one’s eyes dilate, the picture loses its sharpness of focus, and a feeling of pleasant drowsiness overcomes one. So it is here. One feels that the composer gazed long enough into his pool of water to become bemused by the spectacle of endlessly shifting reflections.” (Rodda, 2003:2).

poralidade da imagem corresponde a esse momento reconfigurado, sempre ligeiramente diferente, sempre o mesmo acontecimento. Não se trata de várias imagens encadeadas, uma após a outra, mas da oscilação entre todas e que corresponde somente a uma. Essa memória. Pelas palavras de David Barro: “No fundo, trata-se de reconstruir uma série de memórias a partir de objectos carregados de vida, mas de uma vida passada, recitada a partir da nostalgia do perdido. Rita Magalhães eterniza o momento, no que poderíamos definir como estratégia de intensificação da realidade.” (Barro, 2004:13). Aproximação entre Andrei Tarkovski e Rita Magalhães, ou apropriação do tempo através de um fragmento real a ser apresentado ao espectador numa sucessiva reconfiguração de elementos essenciais à *mise en scène*. Inter-relação das personagens e articulação com o espaço como consequência do sentido interno desse acontecimento central, por oposição à ilustração formalista do real sem a observação directa da vida e a textura única de fragmentos quotidianos. Equilíbrio que, por vezes, se depara com a *incongruência da verdade*, da vida, na medida em que o absurdo pode estar em absoluto compromisso com a densidade psicológica de um momento (Tarkovki, 2002:85).

Se existe hoje um acordo tácito entre o artista e o espectador quanto ao valor e interesse pelo dispositivo de enunciação da obra (o contexto em que é desenvolvida e apresentada), o mesmo não ocorre quando observamos uma imagem fotográfica pois, frequentemente, esquecemos que se trata de um elemento numa determinada estrutura de apresentação. Por detrás da representação que nos é dada a ver existem, simultaneamente, um contexto expositivo concreto e um contexto de significação, através dos quais a imagem é apresentada e apreendida. Com o desenvolvimento de uma cultura visual fotográfica moderna, a *contemplanção visual da representação fotográfica* foi sendo privilegiada em detrimento da sua *dimensão contextual*. Ao longo da primeira metade do século XX, a presença e recepção da fotografia em diversos contextos expositivos (entre os quais, salões, feiras, lojas, museus, publicações, galerias ou colecções), correspondeu a um acentuado interesse pela *visibilidade da imagem singular*, aparentemente destituída de tangibilidade, sendo colocado em segundo plano a compreensão das encenações presentes. Somos herdeiros de uma apologia da visibilidade da imagem, o que significa que aprendemos a esquecer ou desconsiderar a sua *enunciação*: o que cada peça tem de concreto e o conjunto onde se encontra, o suporte e modo como chega até nós considerando determinado contexto expositivo e, de um modo mais profundo, a sua permeabilidade para transmitir significados cultural, política, económica ou eticamente instituídos. Contudo, é precisamente este aspecto pragmático da encenação expositiva da obra, juntamente com a permutabilidade de significados no momento da sua

recepção, que tem vindo a ser trabalhado pela representação da contemporaneidade enquanto *mise en scène* ou *valor de enunciação*. A obra encontra-se agora no que agrupa os elementos que a constituem, sendo definidos pela relação que estabelecem entre si e segundo a densidade do momento representado. O mesmo será dizer que o desenvolvimento da representação visual se tem interessado pelo modo como cada elemento se encontra organizado numa encenação concreta mas igualmente numa encenação do sentido, ainda que o autor compreenda essa dupla contingência. Obras como a de Andrei Tarkovski e, recentemente, de Rita Magalhães prolongam heranças da cultura visual moderna, reconsiderando um olhar sobre o mundo que outrora se definiu pelo instante e superioridade operativa de meios, dando lugar à oscilação da imagem, a um processo de reconfiguração enquanto modo de apreender uma verdade comunicativa. Encontro entre particularidade quotidiana e verdade, sempre que o espectador reconhecer nessa representação uma clareza e sentido por si partilhados. A imagem já não evidencia o referente circunscrito por uma visibilidade operativa, mas evocações entre diversas imagens e heranças, o que significa que a quantificação do visível foi superada pelo valor qualitativo de enunciação da obra.

Bibliografia:

- AA.VV. (2004) "História e imagem" in Revista Estudos Históricos, n° 34, pp. 139-156
- AGAMBEN, Giorgio (1999) *Ideia da Prosa*. Lisboa: Cotovia
- AMOUROUX, Eric (2001) "Jorge Molder de l'autre cote du miroir" in *Art Press*, n° 272, Outubro: Paris
- BARRO, David e MAGALHÃES, Rita (2004) *Viagens no tempo*. Porto: Mimesis
- BATCHEN, Geogrey (2004) *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili
- BEILENHOF, Wolfgang (2001) "Um filme por Robert Frank", in ESKILDSEN, Ute (ed.) (2001) *Hold Still – keep going*. Lisboa: CCB
- BENJAMIN, Walter (2006) "Pequena história da fotografia" in BENJAMIN, Walter (2006) *Moder- nidade*. Lisboa: Assírio Alvim
- DUBOIS, Philippe (2001) "De una imagen, del outro o de la influencia del cine en la fotografia cre- ativa contemporánea" in AA.VV (2001) *Fuera de escena*. Madrid: Exit, n° 3, pp. 130-145)
- FRADE, Pedro Miguel (1992) *Figuras do Espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edi- ções ASA
- GUNNING, Tom (2006) "The birth of film out of the spirit of modernity" in PERRY, Ted (ed.) (2006) *Masterpieces of modernist cinema*. Bloomington: Indiana University Press
- HOLMES, Oliver Wendell (2003) "The Stereoscope and the Stereograph" in GOLDBERG, Vicki (ed.) (2003) *Photography in Print*. Albuquerque: University of New Mexico Press
- RENGER-PATZSCH, Albert (1989) "Aims", in PHILLIPS, Christopher (ed.) (1989) *Photography in the modern era*. New York: The Metropolitan Museum of Art
- RODDA, Richard E. (2003) "Emanuel Ax, piano", Berkeley: Zellerbach Hall
- TARKOVSKI, Andrei (2002) *Esculpir o tempo*. S. Paulo: Martins Fontes
- BARRO, David e MAGALHÃES, Rita (2004) *Viagens no tempo*. Porto: Mimesis

IMAGEM E WEB 2.0: ALGUMAS REDES SÓCIO-CONCEPTUAIS MEDIADORAS DA WIKIPÉDIA

Pedro de Andrade¹

A imagem, se sofreu uma transmutação notável com o advento do computador e da Internet, recebe actualmente um estatuto nunca dantes visto através do discurso operado pelos dispositivos discursivos da Web 2.0. Por um lado, a imagem transmuta-se por obra de novos meios digitais de acesso colaborativo e de partilha de conteúdos, e em particular através do *social software*. Por outro lado, a imagem é pesquisada, comparada, catalogada, comentada, analisada, interpretada, indexada e partilhada por meio do *social bookmarking* e das suas unidades de linguagem, as *tags* (palavras-chave menos ou mais abstractas). Uma tal actividade colaborativa frenética do novo utilizador-autor que subjaz à Web 2.0, é visível em muitos blogues, na Wikipédia, no Del-icio-us, no Flickr, no YouTube, no Second Life, etc. Neste *paper*, referiremos apenas o que se passa na Wikipédia, relativamente à rede sócio-conceptual mediadora da ‘Imagem’, que remete para os campos semânticos dos conceitos a ela mais intimamente associados na Wikipédia, como ‘Art’, ‘Optics’, ‘Imaging’, ‘Photography’, ‘Image Search’, ‘Digital Imaging’ e ‘Computer Image Analysis’. Afinal, este pensamento sobre a imagem traduz a imagem reticular de um singular pensamento aracnídeo, circulante, mas não circular, observável na Web 2.0, através dos seus dispositivos discursivos. Em suma, tais meios do discurso constroem um saber em linha, circunscrito através das definições em linha e das transcotomias sociais, mobilizadas pelo utilizador-autor que realiza, quotidianamente, o efeito Pessoa, ou seja, um conjunto plural de personalidades virtuais.

1. Introdução: a imagem da imagem nos diversos saberes

A imagem tem sido analisada, nas últimas décadas, a partir de múltiplas teorias e metodologias filosóficas, científicas, tecnológicas ou artísticas. Cada uma delas propõe uma imagem social e cultural quanto à natu-

¹Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) pjoandrade@gmail.com

reza e ao papel dos objectos ou eventos icónicos. Darei apenas alguns breves exemplos marcantes.

Nas suas análises sobre o Barroco e o Surrealismo, Walter Benjamin procura alinhar a imagem, cuja base é o *eidós*, ou forma visível, com o corpo, cujo mundo é a natureza ou *physis*. Seguindo este desiderato teórico, E.D. Yeats (1993: 261) pretende “...examinar a relação entre a imagem e o corpo (...) na famosa sequência de abertura de *Un Chien Andalou*, e considerar os factores técnicos e políticos que condicionam essa relação.”

Noutra dessas perspectivas, em termos da retórica visual da comunicação, Frédérique Calcagno-Tristant (2003: 356) analisou recentemente um conjunto de imagens de capas dos programas de 3 encontros científicos, a partir do conceito ‘contaminação’, explicando assim o seu método: “(...) se três processos (hibridação, espectacularização e mediatização) constroem a figura retórica da contaminação que será o meu guia hermenêutico, devo estabelecer agora o acto de enunciação realizado pelas 3 capas. Ele é, sobretudo, um acto de persuasão.”

Por seu turno, Lev Manovich (2006: 27), ao interpretar a trilogia cinematográfica *The Matrix*, confere um estatuto central às imagens híbridas. Diz-nos ele que, nestas obras, a hibridação resulta da combinatória de 2 entidades em aparência ontologicamente opostas: a gravação da acção real e a animação digital em 3-D. E o autor conclui: “Sugiro que os híbridos da imagem deverão jogar um papel mais amplo na cultura visual futura, enquanto que o lugar das imagens ‘puras’, que não se encontram fundidas ou misturadas com nada, tenderá a diminuir”.

Numa postura mais antropológica, a comunicação visual é entendida por Massimo Canevacci (1992:95) em termos da associação estreita entre a acumulação das imagens na cultura Brasileira e o sincretismo cultural realizado nesse País, que Gilberto Freyre e Roger Bastide mencionam extensivamente. A comunicação visual passa-se, assim, na articulação e na fusão de diferentes constelações de imagens, oriundas de múltiplas tradições sócio-culturais locais.

Noutra arena comunicativa, a imagem de um destino turístico é essencial para a sua escolha como local de lazer ou de férias. V. Andersen e outros (1997) analisam esta problemática questionando a imagem da Dinamarca, expressa em exposições de artes plásticas e interpretada pelos respectivos visitantes, num País de potenciais turistas, como a Escócia.

Quanto aos sistemas de armazenamento e pesquisa da informação, as bases de dados de imagens (IDBs) ainda não consideraram suficientemente os modos de percepção e de interpretação imagética por parte dos seus utilizadores finais, segundo Bryan Burford e os seus colaboradores (2003:123). Estes autores propõem “(...) uma taxonomia [da imagem] que

permitirá que as descrições efectuadas pelos utilizadores sejam mapeadas, tendo em vista soluções de design de interfaces”, a serem aplicadas nessas bases de dados icónicas.

2. Os dispositivos discursivos da Web 2.0

Fundando-nos nestas e noutras perspectivas teórico-analíticas tão diversas, mas onde as dimensões tecnológica ou digital afloram, directa ou indirectamente, iremos agora considerar a situação da imagem no contexto da chamada Web 2.0.

Foi sobejamente assinalado que a imagem sofreu uma transmutação profunda com o advento do computador e da Internet. Contudo, se bem que igualmente notável, tem sido menos notório ou constatado, o facto de que a imagem recebe actualmente um estatuto nunca dantes visto, através daquilo que se poderia nomear os *dispositivos discursivos da Web 2.0*.

Um primeiro instrumento discursivo da Web 2.0 é o software social (ou *social software*). Trata-se, como se sabe, de um software disponível para qualquer utilizador em certos sítios da rede, como o Google, muitas vezes gratuito, que o infonauta manipula sem necessidade de o instalar no seu computador. Esta partilha de software, por meio de um acesso colaborativo entre vários infonautas, permite, por sua vez, uma melhor partilha de conteúdos. Por exemplo, no caso de uma imagem artística enviada para uma destinação desta índole, ela já não é necessariamente criada e fruída por um indivíduo apenas ou por poucos, mas pode ser gerada e gerida por uma comunidade de artistas e pelo seu público.

Um segundo utensílio do discurso da Web 2.0 é o *social bookmarking*. Este dispositivo digital, antes de mais, usa as *tags*, ou palavras-chave, menos ou mais abstractas, bem como comentários ou notas adicionais, para caracterizar os assuntos principais de um texto ou imagem em linha, ou para exprimir uma dada opinião sobre temas em discussão colectiva. Através deste meio, o texto ou a imagem, ou outros media circulantes na Internet, podem ser reapropriados pelo utilizador, de um modo ainda mais profundo. Aqui, já não acontece apenas uma troca de conteúdos feitos por outrem, produzidos em segunda mão, mas uma manipulação virtual original, operada em primeira mão, a nível global, por vários utilizadores locais. Em particular, uma imagem pode ser pesquisada, comparada, catalogada, comentada, analisada, interpretada, indexada e partilhada.

Uma tal actividade colaborativa frenética, veiculada por estes e outros dispositivos discursivos da Web 2.0, ocasiona alguma descentralização do saber e, sobretudo, uma disseminação da autoria do saber. Assim sendo,

o utilizador-actor da rede transmuta-se no *utilizador-autor*. Este novo estatuto do infonauta torna-se menos ou mais visível em muitos blogues, na Wikipédia, no Del-icio-us, no Flickr, no YouTube, no Second Life, para apenas nomear alguns lugares, ou não-lugares de passagem, típicos da Web 2.0.

3. O saber em linha nas redes sócio-conceptuais.

Em seguida, gostaria de discorrer sumariamente sobre as *redes sócio-conceptuais mediadoras* que organizam o saber produzido, mas também reproduzido, através dos dispositivos *discursivos da Web 2.0*, acima referidos.

Por um lado, e quanto à imagem em si, a Web 2.0 não alberga somente imagens planas em 2-D ou imagens volumétricas em 3-D. Encontra-se na Web 2.0 um novo modo imagético emergente, a *imagem reticular*. A imagem reticular não se desvela apenas como uma imagem colocada *na* rede, mas igualmente enquanto imagem *em* rede. Ou seja, ela não se encontra necessariamente localizada num só sítio do ciberespaço e no cibertempo actuais, mas muitas vezes aparece disseminada ou dissimulada por vários nós da Internet. Daí que a imagem reticular proponha um *pensamento aracnídeo*, circulante, mas não circular, que por seu turno também a forja.

No entanto, uma tal natureza em rede da imagem não deriva apenas da sua forma interna, ou da estrutura da rede. Para além disso, é preciso pensar a imagem em termos sociais mais abrangentes, no quadro de uma Sociologia da Internet que propusémos no Congresso Português de Sociologia de 1996. Por exemplo, existem *imagens sociais da imagem*, como referimos acima, que também se tecem através dos dispositivos discursivos da Web 2.0, como o *social software* e o *social bookmarking*. Vimos que o *social software* permite a construção de um saber partilhado e colectivo. E, por meio do *social bookmarking*, não existe um único autor, mas vários, em particular o utilizador-autor.

Estes dois meios comunicativos dos discursos introduzem uma nova organização do *saber em linha*, que delimitaria em 3 hipóteses:

Hipótese 1: o *saber em linha* destaca as conexões, para além dos nós (e não em vez deles). Assim fazendo, demarca-se tanto do conhecimento da modernidade quanto da postura pós-moderna. O saber moderno privilegia um sujeito centralizado que utiliza objectos instrumentais e a sua natureza é mais conceptual que relacional. Por seu turno, o saber pós-moderno incide mais profundamente sobre as relações, os sujeitos dispersos e os objectos em competição com os seres animados. Diferente-

mente destas duas posições, o saber em linha procura conciliar esses 2 modos do conhecimento, através de *conceitos mediadores*, reconstruídos em *redes de intermediação sócio-conceptual*. Note-se que a mediação que estas redes operam, passa-se em 3 planos: como redes de conexão das práticas sociais entre si; enquanto redes de ligação das diversas discursividades ou conceitos entre si; e como redes de articulação entre, de um lado, o nível das acções e, de outro lado, o nível conceptual.

Assim sendo, deparamo-nos, na Web 2.0, com uma espécie de inteligência colectiva, conceito sublinhado por Pierre Levy (1994). De facto, parece que o modo hermenêutico deste saber em linha, operante na Web 2.0, é promovido por um actor-rede, segundo a perspectiva teórica de Bruno Latour. Para um esclarecimento crítico da teoria do actor-rede, ver a oportuna delimitação que José Neves efectua desta corrente, no nº 2 da revista *Configurações*.

Hipótese 2: em particular, as *definições em linha*, presentes na Web 2.0, por exemplo na enciclopédia digital Wikipédia, intensificam o papel do *definiens* em detrimento do *definiendum*. O *definiendum* é aquilo que se quer definir, o termo desconhecido e normalmente mais abstracto, situado, em princípio, na primeira parte da enunciação de uma definição. O *definiens* inclui os termos que procuram circunscrever, delimitar ou definir uma ideia, na segunda parte da definição, extraídos da linguagem comum, mais concreta e familiar. Sabemos que as definições de qualquer termo da Wikipédia podem ser propostos por qualquer utilizador da Internet, a partir da sua experiência dos mundos da vida quotidianos e do seu saber ordinário, embora sujeitas à arbitragem de qualquer outro visitante, este último trabalhando enquanto *referee comum*. Deste modo, na Web 2.0 não interessa tanto o conceito cristalizado e solene do *definiendum*, mas os termos em transformação constante materializados no *definiens*, que propõem definições provisórias, definições-palimpsestos, reescritas continuamente por toda a gente, em todos os lugares e a todo o momento.

Hipótese 3: finalmente, as dicotomias que organizaram, durante os últimos 2 séculos, o discurso da modernidade, são reconstruídas, hoje, por diversos modos de *escrita e de leitura sociais*, expressos nomeadamente em *transcotomias*. As *transcotomias* são estruturas sócio-conceptuais que não obedecem apenas aos princípios aristotélicos e cartesianos da lógica analítica, fundada em dicotomias mutuamente exclusivas; nem só consideram os ditames da lógica analógica, baseada em comparações insuficientes; nem unicamente integram as regras da lógica dialéctica de Heráclito, Hegel e Marx, ou da dialéctica negativa de Adorno, etc. Para além disso, as *transcotomias* operam uma articulação de diversificadas lógicas do pensamento, investindo igualmente nas lógicas booleanas, nas lógicas

fuzzy da Inteligência Artificial, etc. Noutro artigo, publicado na Revista Comunicação e Linguagens (2007), procuro pormenorizar esta questão do debate e do embate entre os diferentes tipos de lógicas, que são, antes de mais, sócio-lógicas (Andrade, RCL, no prelo).

Por agora, eis alguns tipos de transcotomias mais salientes:

- (a) as *pluricotomias sociais*: são estruturas sócio-conceptuais que utilizam não só 2 pólos conceptuais opostos, como as dicotomias, mas 3 ou mais. A tríade, definida por Georg Simmel, ou seja, o grupo social subjacente à família triangular moderna, é um exemplo disso mesmo. Mas existem outras tricotomias no ciberespaço e no ciber-tempo actuais. No caso da Web 2.0 e no plano das práticas, o software social esbate a oposição dicotómica, antes muito manifesta, entre o produtor e o utilizador de conteúdos, no seio das redes de informação e do conhecimento. Por seu lado, no plano do discurso, o *social bookmarking* usa termos, nas *tags*, que não são necessariamente opostos entre si, mas encontram-se organizados em *redes sócio-conceptuais mediadoras*, que manifestam relações hierárquicas, sinónimicas, associativas, ou outras.
- (b) as *hibricotomias sociais*: trata-se de configurações sócio-conceptuais que misturam duas formas da natureza, como o animado e o inanimado. Na Web 2.0, estas maneiras de agir, de pensar e de imagem-nar revelam-se muito nítidas em mundos virtuais como o Second Life. Aí, o corpo real, físico, não se entende nem funciona sem o seu *avatar*, ou agente social virtual em rede, ambos edificando uma personalidade híbrida do utilizador da Web 2.0. Com efeito, qualquer um de nós pode ter não só um duplo, um sócia, ou um alter-ego, mas vários, o que permite actuar e pensar o mundo para além do reducionismo dicotómico. Afinal, neste contexto de 3-D colaborativo, já não se sabe quem é o sujeito de quê, nem o que é o objecto de quem. Dito de outro modo, trata-se de uma manifestação recente do *efeito Pessoa*, isto é, um efeito discursivo em que o utilizador pode construir várias personalidades em linha, na Internet. Na primeira geração da web, este efeito Pessoa manifestava-se através da autoria de várias moradas de correio electrónico. Agora, na Web 2.0, os *avatars* do Second Life ou outros, permitem a construção de uma personalidade hibricotómica.
- (c) as *fuzzycotomias sociais*. A lógica *fuzzy* foi desenvolvida no seio da Inteligência Artificial, para responder a problemas contendo mais do que uma solução possível, sem as limitações da lógica binária, baseada nas duas posições essenciais on/off (ou ligação-desligação),

que subjazia aos primeiros computadores. Por outras palavras, a lógica *fuzzy*, ao deparar-se com uma questão, introduz diversos graus de variância nas suas respostas.

Entretanto, num plano sócio-cultural amplo, a postura *fuzzy* usa variações relativas, no momento de réplica a determinadas situações de natureza plural, por exemplo na escolha de um caminho numa encruzilhada de estrada. Uma tal estratégia pode originar um pensamento das imagens, ou imagens do pensamento, que se regem nomeadamente pelas leis sociais do acaso, ou por decisões nem sempre unívocas ou claramente definidas. Na Internet e, em particular, na Web 2.0, as ocasiões de aleatoriedade e de escolha ocasional mostram-se inúmeras e incomensuráveis, na medida em que as relações sócio-culturais quotidianas possíveis, se encontram aí multiplicadas até ao infinito pelos inúmeros nós da rede. Por exemplo, uma imagem de um vídeo do You Tube pode constituir um *post* de um blogue, e suscitar comentários completamente aleatórios, segundo cada segmento de utilizadores visitantes desse blogue nesse momento.

Em suma, o saber social não é tanto um saber sobre a sociedade, mas um saber tecido sob o tecido social normalizado, e em especial um saber construído, desconstruído e reconstruído nas redes sócio-conceptuais mediadoras, discutidas acima. Daí que a sociedade e a sociologia se confundam cada vez mais. Afinal, na Web 2.0, todos somos, e por pouco que o sejamos, *lay-scientists*. Isto é, cientistas ordinários produtores de conceitos vulgares. Na verdade, muitos de nós, mesmo sem o diploma de qualquer Ciência Dura, Social, Humana ou Pós-Humana, analisamos a comunicação e a sociedade enquanto *lay-sociologists*, ou sociólogos comuns, precisamente no lugar em que utilizamos o *social software*, ou no momento em que definimos tags, no quadro do *social bookmarking* ou de outros dispositivos de construção reticular do conhecimento.

4. O discurso da Wikipédia sobre a imagem

A Wikipédia, ao falar sobre a imagem, inaugura uma singulares *redes mediadoras* do social, que utilizam diversos *conceitos mediadores*. Iremos traçar os contornos de algumas dessas redes sócio-conceptuais interdiárias, baseando-nos na análise de conteúdo do texto de uma página da Wikipédia, intitulada ‘Imagem’ (cf. a Figura 1).

4.1. As redes mediadoras sócio-conceituais do conceito ‘Image’

Aplicamos então sumariamente, a este material empírico do nosso *corpus*, as hipóteses acima enunciadas.



Figura 1: a página ‘Image’ da Wikipédia (extracto)

A hipótese 1 dizia que o *saber em linha* destaca as conexões, para além dos nós. Ora, nas páginas da enciclopédia em linha Wikipédia, a densidade de conexões apresenta-se evidente, como se constata na Fig. 1 (ver as *links* a azul). Aliás, estas ligações mostram-se mais intensas do que em muitos sítios da WWW, produzidos e difundidos nos seus primeiros anos.

Hipótese 2: as *definições em linha*, presentes na Wikipédia, intensificam o papel do *definiens* em detrimento do *definiendum*. Para demonstrar parcialmente esta conjectura, repare-se, na Fig. 1, na secção que clarifica o conceito ‘imagem’, ou *definiens* (ver a seta). Nesta área, lê-se uma sugestão dada por um visitante anónimo, para discutir o sentido desse termo,

ou para adicionar mais referências bibliográficas, a fim de melhor situar o conteúdo do definiendum.

Hipótese 3: as dicotomias da modernidade, são reconstruídas, hoje, por diversos modos de *escrita e de leitura sociais*, expressos nomeadamente em *transcotomias*.

Esta hipótese pode ser verificada a partir de uma outra análise de conteúdo, que permite a construção de redes sócio-conceptuais exprimindo as relações entre os termos mais significativos da página ‘Imagem’. A Fig. 2 mostra uma rede sócio-conceptual desse tipo, que organiza os principais conceitos relacionados com o termo principal ‘Imagem’, em todas as frases do texto desta *Web Page*. Uma dicotomia nunca poderia exprimir a variedade destas conexões transcotómicas. Em cada frase, alguns conceitos antecedem e outros sucedem-se à palavra ‘Imagem’. Os termos antecedentes mais frequentes no *corpus* são ‘uso’ (3 ocorrências), ‘colecção’ e ‘imaginação’ (2 casos para cada uma destas palavras). Os conceitos subsequentes mais comuns são ‘wikipédia’, ‘imaginação’ e ‘tempo’.

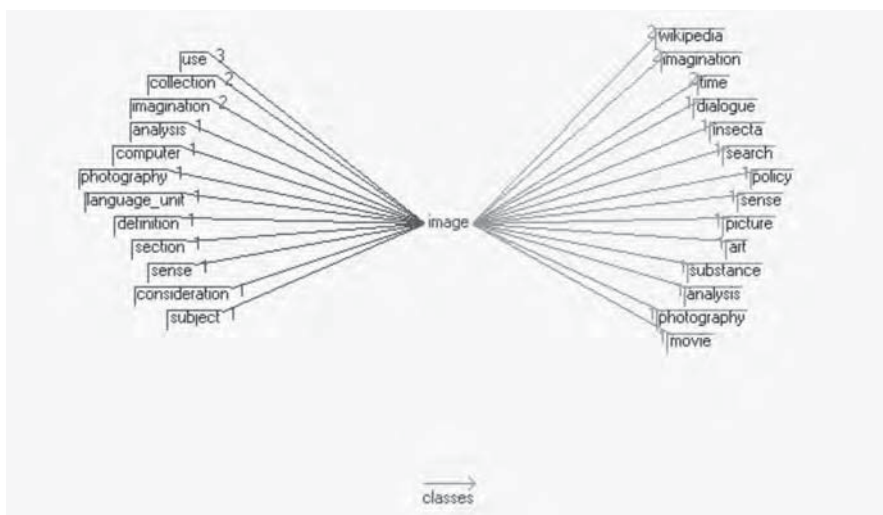


Figura 2: rede sócio-conceptual do conceito ‘Imagem’

Por seu lado, a Figura 3 apresenta os mesmos resultados num gráfico onde os termos mais frequentemente associados no texto são mostrados mais próximos uns dos outros.

Enquanto ilustração do conceito ‘colecção’, cf. a seguinte frase, retirada do final do texto da página, que afirma: “Uma colecção de imagens não-voláteis fornecendo uma imagem mutante no tempo constitui um filme ou uma imagem animada” (“A collection of nonvolatile *images* providing an image changing with time is a film or motion picture.”)

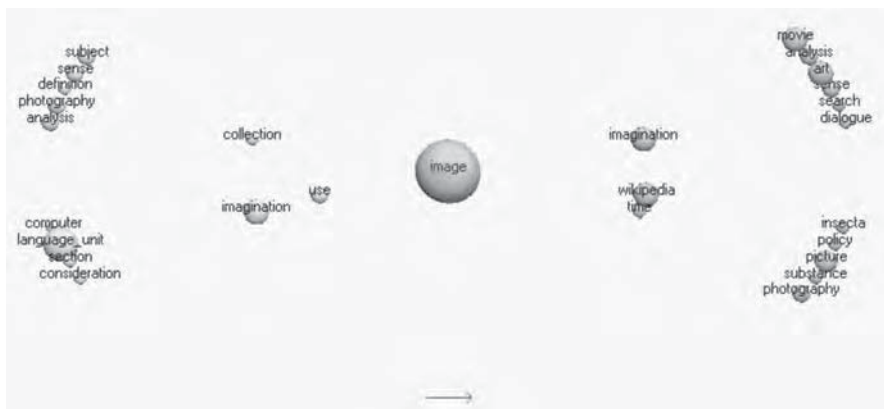


Figura 3: Plurocotomia de conceitos antecedentes e consequentes do termo central ‘Imagem’

Como exemplo de conexão pluricotômica, confira-se o caso da relação entre os conceitos ‘imagem’ e ‘imaginação’. Este último toma a dupla posição de termo antecedente e subsequente ao vocábulo ‘imagem’, no conjunto das frases do texto. Portanto, nunca se reduz a uma relação puramente dicotômica, nem unicamente a qualquer outro tipo de relação. Por exemplo, a imagem icónica não se mostra necessariamente oposta à imagem sonora, no quadro das imagens imaginadas ou mentais que Freud assinala deste modo, afirmando que sonhou com puras imagens aurais de diálogos: (“(...) Sigmund Freud claimed to have dreamt purely in *aural-images* of dialogues.”)

Para além disso, numa sugestão proposta por um visitante, é patente na ligação entre ‘imagem’ e ‘Wikipédia’, através desta frase (ver a zona dos comentários, na parte superior da página). “Para a política da imagem na Wikipédia, ver Wikipedia: *Images*.” (“For *image* policy on Wikipedia, see Wikipedia: *Images*.”).

Finalmente, a Fig. 4 destaca os principais conceitos ordenados sequencialmente, exprimindo os termos centrais da retórica argumentativa desta página da Web 2.0.

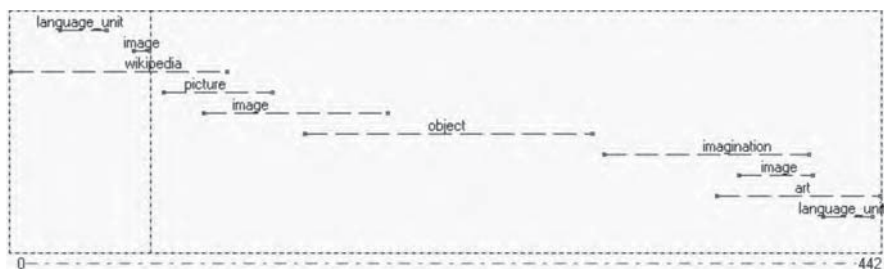


Figura 4: estratégia retórica da página ‘Imagem’

5. Conclusão

A partir da página ‘Imagem’ da Wikipédia, analisada supra, observá-mos ainda as páginas nelas referidas por meio de *hyperlinks*. Tais ligações remetem para conceitos associados ao assunto ‘Imagem’, nas áreas artística, científica e tecnológica, como ‘Arte’, ‘Óptica’, ‘Fotografia’, ‘Pesquisa de imagem’, ou ‘Análise da imagem digital’.

Em cada um desses campos semânticos, é possível construir redes sócio-conceptuais mediadoras, onde o saber em linha se tece não só através das definições em linha, mas igualmente por meio de transcotomias, nas suas figuras da pluricotomia, hibricotomia e fuzzycotomia, ou no seio de outras relações sócio-conceptuais nunca dantes vistas.

Bibliografia

- Andersen, V., et al. (1997) “IMAGE: Imagery of Denmark among Visitors to Danish Fine Art Exhibitions in Scotland”, *Tourism Management*, vol. 18 (7), Nov. 1997, pp. 453-64.
- Andrade, P. (2007) “O Alfabeto de Relações Universais (ARU)”, *Revista de Comunicação e Linguagens* (38).
- Burford, B. et al. (2003) A Taxonomy of the Image: On the Classification of Content for Image Retrieval “, *Visual Communication*, vol. 2 (2), pp. 123 - 161.
- Calcagno-Tristant, F. (2003) “Image and Science: Between Rhetoric and Ideology”, *Visual Communication*, 2 (3), pp. 355-362.
- Canevacci, M. (1992) “Image Accumulation and Cultural Syncretism “, *Theory, Culture & Society*, vol. 9, pp. 95-110.
- Lévy, P. (1994) *L'intelligence collective: pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte.
- Manovich, L. (2006) “Image Future”, *Animation*, vol.1 (1), pp. 25-44.
- Yeats, E.D. (1993) “Image and body: the optical alignment of Walter Benjamin and Luis Bunuel”, *Journal of European Studies*, xxiii, pp. 251-282.

O problema da aparição nas imagens: da imagem idolátrica à imagem técnica

Jorge Leandro Rosa¹

Propomo-nos discutir a palavra *imago* (adoptando-a, aqui, na sua forma feminina), que, conjuntamente com o plural *imagines*, forma etimologicamente a “imagem” em português. Resumidamente, e com vista a uma fenomenologia da imagem que suspenda as categorias modernas que se ancoram resistentemente nesta enquanto *topoi* da metafísica, propomo-nos estabelecer um campo próprio à indagação da *imago*. Não teremos mais espaço do que aquele necessário para um excuro histórico do termo e da sua significação no mundo antigo. A este foi longamente atribuído o prestígio ambíguo das formulações obscuras. Na verdade, o que nele procuramos é antes o espectro semântico do campo arcaico da imagem. Nele, torna-se possível passar de algo precisamente delimitado a algo que, ao invés, dissolve os limites. As artes antigas da imagem encontram-se num período interessante da sua história. Já não sendo aladas por virtude da indecisão dos seus suportes, estão ainda no processo de uma floração muito particular e decisiva: a de um campo das figuras, um campo onde a figura se liberta da sua pulsão, da sua magia e da sua raiva, mas não é ainda puro produto de uma *mimesis* bem controlada e enquadrada na sua cena.

Há uma *intensidade figurial* que está toda ela tendida para a imagem, que abre nela uma força inédita onde o domínio do icónico não está ainda refém da produção mimética por poder vibrar no espaço mesmo da sua aparição, a *khora*. Esta, sendo lugar de inscrição de tudo o que se marca no mundo, só pode sê-lo «na condição de permanecer inacessível, impassível, amorfo e sempre virgem» (Derrida, 1993:52). A imagem, na sua geração, não tem o cheiro do leite materno, do seu sangue genésico. A sua matriz faz-se ausente e, contudo, é nela que aquilo que é ausente aparece marcado. Há na imagem uma relação com a presença daquele que está morto, antiquíssima, mas será preciso interrogar a sua lei sexual, o desejo paradoxal que se gera no luto, o desejo fúnebre que faz figuras que não geram, sendo, contudo, figuras do geracional. Daí ser necessária uma precisão teórica: fenomenologicamente, a imagem é evento, o seu aparecer

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [jorgeleandro.rosa@gmail.com]

enquanto evento. Logo, o «acontecer», o «produzir» da imagem não são aqui entendidos em termos aristotélicos, como aquilo que aparece enquanto mudança. O aparecer não é, aqui, aquilo que, embora mudando pelas circunstâncias do aparecer, ainda assim permanece; não é aquilo que numa outra relação, num outro quadro, permanece no tempo.

A própria consideração do que está em jogo nas tecnologias da imagem exige que abandonemos a ideia de que as imagens são modificadas por acção de processos decorrentes do mundo, que seria o seu substrato inapelável. O mundo e a imagem formam-se em conjunto. Essa formação conjunta define o sentido do aparecer que aqui discutimos. Com a vinda da imagem (*imago*), produz-se uma transformação do mundo, não uma simples representação deste. Esta mudança é também uma transformação do regime do que aparece, uma espécie de «mudança sem que nada mude», como diria Bergson. A imagem faz com que algo passe de «nada» a «qualquer coisa», o que nos poderia levar a dizer que a sacralidade inerente da imagem reside precisamente no facto de ela não ser mudança de estado de algo que já está no mundo, mas antes formação no mundo daquilo que para este era «nada». Uma fenomenologia da imagem será, então, uma fenomenologia do que aparece como nada do mundo. Acrescentaríamos que uma fenomenologia da imagem contemporânea será também a passagem da produtividade do mundo para a produtividade das imagens. Uma produtividade fenomenologicamente ainda por descrever, e da qual apenas encontramos paralelos culturalmente estabelecidos na cultura da imagem pagã.

O problema do antropomorfismo da imagem aparece já em Heródoto quando este, no livro I das *Histórias*, afirma que os Persas, não construindo nem templo nem estátua dos seus deuses, manifestam uma relação com os deuses estranha àquela dos gregos, já que não os representam. Os gregos, pelo contrário e segundo as suas próprias palavras, «acreditam que os deuses têm a mesma natureza dos humanos». Todos conhecemos sumariamente a história da representação do corpo na arte grega, pelo que estamos em condições de aprovar a similitude formal que os deuses e os humanos aí parecem ter em comum. Estariam os gregos mais próximos dos seus deuses? O que significa o fabrico de um deus nas condições culturais do mundo grego, lugar aparente da invenção da imagem artística do corpo? A história imagética do corpo na Grécia não é, em nossa opinião, a história do encontro do corpo dos homens. Trata-se antes da fabricação de um corpo para os deuses ou para aqueles que se aproximam deles, os heróis.

Na verdade, a história antiga da representação do corpo é a história da corporeidade divina. Os homens são aí seres carnis, não seres corpóreos.

Quer dizer, ainda não largaram a carne e ainda não adquiriram um corpo. Só pelos deuses se pode adquirir um corpo que tenha, simultaneamente, a força de ser imagem. À imagem desses corpos corresponde uma força proto-plástica. A imagem grega é, antes do mais, corpo, não porque este seja um «tema» privilegiado da arte grega, mas porque a natureza da imagem é, precisamente, devir corpo. Devir corpo capaz de violência. Só um deus sem imagem poderia abster-se de violência. A imagem não será, então, coisa formal. O que é decisivo nela não tem uma natureza formal, nem mesmo enquanto forma obscura, deus obscuro. O que faz a imagem é a distinção que ela traz, a sacralidade que lhe é inerente (como lembrou Jean-Luc Nancy, «a imagem é sempre sagrada», mesmo, e particularmente, nas sociedades pós-cristãs e hiper-tecnológicas como as nossas). A imagem, sendo sagrada, será necessariamente evocação do distinto, assumpção de uma lonjura que lhe é tanto mais própria quanto ela aparece aqui, diante de mim, num ecrã. E as imagens olham-nos a partir desse desdobramento, como no-lo lembram as pequenas câmaras que brotam em todos os dispositivos contemporâneos. O que brota são os mil olhos das imagens. Corpo revestido de olhos: assim poderemos definir uma imagem antropomórfica.

Enquanto fomos cristãos (ou herdeiros metafísicos do Cristianismo), acreditávamos que as imagens podiam ter uma utilidade cognitiva, heurística ou simplesmente sensorial. Contudo uma fenomenologia da imagem contemporânea, interactiva e autonomizada, leva-nos claramente a refazer um percurso na história, em direcção ao mundo pagão greco-romano. Aí, a potência estigmatizante da *imago* não admite um discurso que não se perca nela, na sua força e na sua estranheza. Fabricado como imagem, o corpo deixa de pertencer aos homens. Toda a cultura visual antiga (e contemporânea) do corpo assenta no resvalar constante deste para o domínio da sua estranheza imagética. Querer apropriar-se do corpo através da imagem convoca-o a uma espécie de deflagração interior porque é próprio da crueldade da imagem apoderar-se dos corpos a partir de dentro, escavando-os até que haja apenas uma casca, um resto, que seria a plenitude possessiva e mundana da imagem.

Julgamos que esse é um dos equívocos mais persistentes na nossa percepção da história da imagem. As imagens antropomórficas dos gregos, não são uma representação do deus, mas algo que o distingue de nós ao fazê-lo à nossa imagem. E «fazê-lo à nossa imagem» não é uma confirmação ontológica do humano, mas apenas a sinalização do que há de vazio e negativo na morfologia humana. Isto porque o homem é imagem daquilo que não tem imagem. É por isso que a cultura judaico-cristã condenou as imagens, fazendo-as, na ausência da verbalização, sinal da idolatria, quer

dizer, da suposição de uma imagem que fosse já corpo divino. O mundo pagão, pelo contrário, percebeu que fazer de algo imagem, dar a ver o deus como imagem, não o representa nem o apresenta, quer dizer, não no-lo dá nem sensível, nem inteligivelmente, mas torna-o refém do irrepresentável que a imagem convoca. Assim, parece que os gregos sabiam que representar algo como imagem era dar a vê-lo enquanto ente presencialmente inatingível. É a presença, enquanto *imago*, do deus, que assinala a sua ausência enquanto sujeito. Ausente enquanto sujeito da sua imagem, o deus é afirmado na pura intensidade da imagem, na força daquilo que, porque não se desdobra em carne e corpo como o humano, não pode descolar-se da imagem que lhe é atribuída. Como disse Nancy, «a *mimesis* encerra uma *methexis*», um contágio dos entes que estavam instalados na sua distância mimética. Aquilo que a imagem é não pode ser apropriado pela representação significativa própria da linguagem. A imagem é sagrada porque é sempre a violência indescritível do que não pode desdobrar-se em coisa, presença e sujeito. A contracção de tudo isso é a imagem. Isso explica, talvez, a aparente puerilidade da *imago* na sociedade romana: essa supostamente ingénua mímica com os deuses mostrava, afinal, que fazer uma imagem por qualquer meio (com o próprio corpo, pelo fabrico de materiais, pelo gesto, pelo ritual) era, não representar o deus, mas possibilitar-lhe uma estadia no mundo. Daí que o sacerdote designado como *flamen* tenha sido descrito por Plutarco como um ídolo. A *imago* é idolátrica, no sentido profundo do termo: *ela não é imagem do corpo, mas é antes uma das suas partes*.

Na sua origem ritual, a *imago* é a máscara de cera usada no cerimonial do *funus imaginarium*, quer dizer, no funeral imaginário que se seguia ao *funus publicum* do imperador. Esta máscara, que não é um símbolo mas um corpo efectivo, vai agonizar sete dias e será queimada após o *funus imaginarium*. Ao ser queimada na pira altamente inflamável, a cera desaparece totalmente. Ao contrário do *funus publicum*, onde os ossa são depois recolhidos e sepultados ritualmente, aqui não há resto impuro a purificar no *sepulcrum*: a *imago* é um corpo que é inteiramente consumido. É isso que faz dele imagem: o inseparável liame entre a presença e a coisa não se desfaz tal como acontece à carne do imperador. Se a morte do imperador desagrega o sujeito, a coisa e a sua presença, o segundo funeral afirma a sua *imago*, quer dizer, o nó imagético do sujeito e da presença que desaparecem com a coisa. Um tal funeral imaginário assegura que nasce aí um novo deus. Este só poderia nascer pelo poder da imagem.

Esta densidade da *imago* vai manifestar-se de outros modos. Em Roma, as figuras de culto, a figura do deus, dos deuses e deusas, atravessam a Cidade eterna: como já vimos, um *flamen* era um sacerdote que na religião

da Roma Antiga se consagrava ao culto de uma divindade. Em situações ocasionais, os *flâmines* poderiam participar no culto de outras divindades. No período da República existiam 15 *flâmines*. Na época do Império, e em resultado do culto imperial, surgiram novos *flâmines* que se dedicavam ao culto de um imperador. Os *flâmines* eram sacerdotes com um estatuto particular, já que não eram propriamente mediadores da divindade, mas moviam-se com o próprio deus e a sua existência, que continuava a ser a de um cidadão, passava a ser também a existência do deus. Os *flâmines* são imagens às quais é admitida uma cidadania precária. O cidadão que a acolhe coloca-se na linha que separa as coisas deste mundo e as do outro.

O *flamen* nunca era a encarnação do deus: embora da sua posição decorresse um privilégio, esta era também afectada por inúmeros interditos: alguns não poderiam fazer juramentos, outros usar anéis com pedras, tocar em fermento, em pão fermentado, em farinha, num cavalo ou num morto. Especificamente, o *flamen dialis* (*flamen* de Júpiter) não podia ausentar-se da cidade durante mais de um dia e não poderia nunca dormir mais do que três dias fora da sua cama.

Nem mediador nem possuído pelo deus, o *flamen*, ao passar pela cidade, e em qualquer ocasião ou gesto, mostrava o *outro* que ele também era. Ao passar, o *flamen* abria o espaço daquele que ali aparecia na sua ausência: o deus. É este o aspecto que queremos sublinhar: que o *flamen* nos remete para algo da ordem da *imago*, algo não separado da sua dimensão visual, mas decididamente para além desta. Inserido na vida quotidiana, mas trazendo a esta um elemento de estranheza, a *imago* que os *flâmines* transportam afrontava tanto o mundo dos vivos quanto o dos mortos. Ele era uma interrupção da vida mas também da morte. Por onde passava, decorria aí o feriado do deus. Ao habitar a cidade, o *flamen* abre o tempo.

O *flamen* é figura do deus sem ser seu corpo. Ele é imagem esculpida, estátua do deus, ídolo que requer a necessária idolatria (e sem que a palavra tenha aqui a carga pejorativa que o Judaísmo e o Cristianismo lhe deram). Um ídolo é uma forma integrada e autónoma, uma imagem que reivindica a sua autonomia, sempre disruptiva e a prazo. Nesta perspectiva, a *imago* aproxima-nos de uma relação idolátrica com a imagem, recusando a imagem enquanto tal, no seu sentido de «representação». O ídolo, sendo um deus fabricado, é central para essa indústria antiquíssima que coloca as divindades entre nós pelo preço do seu fabrico. Como nos parece claro, as chamadas «novas imagens tecnológicas» são, precisamente, a irrupção de uma força idolátrica no nosso tempo.

Por exemplo, a idolatria é interactiva, forma redes e tende a ocupar o espaço social e a desfazer o espaço público, o que escandalizava já os filósofos antigos. Estes sacerdotes são algo mais do que imitadores de está-

tuas, eles são verdadeiras figuras interactivas que vêm ao espaço-tempo quotidiano, mas não pertencendo às coordenadas deste. Progressivamente, dá-se uma verdadeira pandemia das *imagines* na sociedade romana, agir como um deus ou em diálogo com o deus já não é privilégio do patricio que é revestido da dignidade do *flamen*. O cristão Octávio indigna-se com os ídolos de bronze e de prata: «Talvez me digam que a madeira, a pedra ou a prata não são ainda um deus. Mas quando é que este nasce? Vejam-no correr, forjar, esculpir: não é ainda um deus. Vejam-no agora consagrar, implorar; passou enfim a ser um deus no momento em que um homem o quis como tal e desse modo o dedicou». Na verdade, estas palavras revelam bem que não se trata aqui de um problema no sentido corrente da idolatria, mas de algo mais denso que, partindo dessas imagens esculpidas, passa a animar os corpos carnis dos cidadãos. Estas figuras bizarras, mesmo para uma cidade ainda maioritariamente pagã, multiplicam-se em Roma nos séculos II e III. Homens e mulheres que preferem dialogar por entre as estátuas que enchem o Capitólio, que se sentem próximas destas e que animam a partir delas, pela sua própria interacção, uma corporeidade dos ídolos que abandona os pedestais. Aos ritos oficiais juntam-se ritos populares que horrorizam o velho Séneca: alguns relatam a Júpiter os nomes e as identidades dos que vão chegando, fazem relatos detalhados, dizem as horas à estátua. Há quem dê banho ao ídolo, quem o perfume. Perfuma-se uma estátua «em efígie», não aspergindo a própria pedra, mas fazendo com as mãos os gestos da aspersão, da fricção. As mãos vazias dos idólatras tocam os corpos *in imago*, na sua imagem, não na própria estátua. Grupos de mulheres agitam-se no vazio em torno da cabeleira de Juno ou de Minerva. Parecem mímicas de loucos, mas são o estado de comunidade de um povo com os seus deuses. São a comunidade imagética por excelência.

A *imago* abre redes, desdobra o acontecer virtual. *Imago* é aqui sinónimo de consagração, «fazer sagrado». Ora, esta consagração significa o reconhecimento de uma cisão que aí se torna operativa: a imagem é presença e marcação da distância. A imagem é a força da distinção, aquilo que exige, como declara Marie-Jose Mondzain, «um vazio no coração da própria visibilidade».

A imagem é um espaço de contaminação do ausente. Enquanto tal, a imagem não é aquilo que vem dar testemunho das coisas reais, que seriam legítimas ao mundo, sendo a sua legitimidade decorrente desse testemunho e sendo uma tal legitimidade passaporte da imagem para o mundo. Apesar disso, o pensamento sobre a imagem encontra-se quase todo construído em torno da pureza desse testemunho. Às imagens técnicas, as imagens geradas pelos dispositivos e pelas suas redes, estamos a

colocar as mesmas exigências, como se agora o mundo fosse um processo sustentado por redes informacionais. Corremos o risco de voltar a colocar a imagem no papel da testemunha imparcial dos entes pós-humanos que a solicitem. Ora, a solicitude da imagem é instável e vertiginosa. Ela serve-se da tripla solicitude mimética retrato-restituição-modelo como se tal bastasse para a fazer lugar da aparição de um sentido. O conceito moderno de imagem baseia-se, precisamente, na ideia de que, através dela, o ausente se faz presença e o desconhecido se torna conhecido ou, mais precisamente, fonte de um conhecimento puro.

Tal é esquecer que a imagem não é apenas aquilo que se liga ao ausente, mas é antes a portadora desse ausente. A imagem não faz presente o que está ausente pela simples razão que ela depende do ausente. Nesse sentido, a solicitude mimética da imagem é apenas uma das normas políticas da admissão das imagens entre nós. Não há imagens, há apenas «actos de imagem», existem apenas situações que seriam linguisticamente transitivas (falta-nos o verbo de imagem) e não substantivas.

A *imago* é a máscara do ausente, do morto. Não é o seu retrato (um retrato preserva-se), não o evoca, não o simboliza. O ausente não se torna mais presente pela mediação da imagem, mas somos nós, presentes porque vivos, que somos levados à ausência com que ela contamina este mundo. A imagem provoca, se assim o podemos dizer, «actos de ausência». Os actos de ausência podem povoar uma cidade, como na Roma do século III, na iminência de um Império convertido. As imagens técnicas, quando libertadas do peso do testemunho de verdade, reencontram essa cidade de ausentes, de uma quase cidadania do ausente que o neoplatonismo, aliado ao Cristianismo, virá a erradicar, recentrando a imagem no Cristo Pantocrator. Quer dizer, voltando a colocar a imagem no lugar teológico daquilo que, encarnado no mundo, mostra a sua origem transcendente.

A *imago* é um processo, não de unidade, mas de exposição de fragmentos dos mortos. Nesse sentido, a impureza da imagem assusta porque ela nunca pode ser simples testemunho do horror, mas fá-lo participante ausente deste mundo, e, portanto, indomesticável e sem remissão. Foi isso que assustou os historiadores que condenaram as imagens fotográficas realizadas pelos *SonderKommando* em Auschwitz. Esses homens, que limpavam as câmaras de gás e queimavam os corpos, eram testemunhalmente insustentáveis e as suas imagens, cheias de sombras e árvores, lugares vazios do próprio testemunho.

Num certo sentido, os dispositivos da imagem técnica estão condenados a produzir um tal tipo de imagem: sem enquadramento, abrigadas no próprio pórtico do ausente, o que nelas aparece é a própria inadequação da imagem à ideia. A qualidade de imagem é a qualidade do irreconhecível.

Bibliografia

- Bailly, J.-C. (2005) *Le Champ mimétique*, Paris : Seuil.
- Bonfant, A. (1995) *L'Expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Paris : Puf.
- Derrida, J. (1993) *Khôra*, Paris : Galilée.
- Hadot, P. (2004) *Le Voile d'Isis*, Paris : Gallimard.
- Mondzain, M.-J. (1996) *Image, icône, économie*, Paris : Seuil.
- Nancy, J.-L. (1990) *Une Pensée finie*, Paris : Galilée.
- Nancy, J.-L. (2000) *Le Regard du portrait*, Paris : Galilée.
- Nancy, J.-L. (2003) *Au Fond des images*, Paris : Galilée.
- Richir, M. (1998) *La Naissance des dieux*, Paris : Hachette.

III

NOVAS IMAGENS TÉCNICAS

A DOIS TEMPOS: IMAGENS DA MÁQUINA NA CIBERCULTURA

Jorge Martins Rosa¹

Podemos acreditar ou até fazer votos para que a singularidade tecnológica esteja ainda longe². Enquanto facto, entenda-se, que o conceito parece ser já um elemento incontornável da cibercultura. Idem para outras palavras fortes que lhe vêm habitualmente associadas, como as de trans-humanismo ou pós-humanismo. É desses conceitos e dos discursos que os articulam que aqui nos queremos ocupar, mas — advertência absolutamente necessária — não na forma que hoje em dia assumem. Não nos interessa pois perscrutar directamente o que dizem os seus actuais arautos, caso de Ray Kurzweil, Vernor Vinge ou Hans Moravec, e sim identificar a origem de semelhantes propostas que aproximam homem e máquina, no limite prescindindo da própria ideia de humanidade.

Dada a ambição — e extensão — da tarefa, convirá que os passos sejam seguros e muito concretos, mesmo que pequenos. Para a presente ocasião, propomo-nos apenas identificar alguns sinais precoces dessa forte imagem actual que é a de uma hipotética simbiose entre máquina e humano.

Marco inevitável, e por isso aposta segura para uma primeira aproximação, é a obra de Norbert Wiener, em particular o texto que este quis destinar a um público alargado, *The Human use of Human Beings*, também conhecido pelo subtítulo *Cybernetics and Society*. Aí, entre as páginas 31 e 32 da edição brasileira, encontramos uma passagem com uma notável importância para o nosso propósito, se não mesmo central para uma genealogia da cibercultura³:

«Sempre que encontremos um novo fenómeno que partilhe, em certo grau, da natureza daqueles que já denominamos de “fenómenos vivos”, mas que não se conforme a todos os aspectos correlatos que definem o termo “vida”, vemo-nos defrontados com o problema de

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [dedalus.jmmr@gmail.com]

² Opinião contrária tem o proponente da expressão, Ray Kurzweil, que afirma alegremente que «The singularity is near» (Kurzweil, 2001).

³ Um outro título de igual importância, que não trataremos aqui — correndo com isso o risco de deixá-lo ainda mais na penumbra a que tem sido relegado — é *What is Life?*, do físico Erwin Schrödinger, que propõe avant la lettre (isto é, 10 anos antes da descoberta do ADN) que se tratem as características genéticas como uma forma de informação.

ou alargar o âmbito da palavra “vida”, de modo a que passe a abrangê-los, ou a defini-la de modo mais restrito, a fim de excluí-los. [...] Agora que certas analogias de comportamento entre a máquina e o organismo vivo estão sendo observadas, o problema de se a máquina é ou não viva constitui, para nossos propósitos, um problema semântico, e temos a liberdade de resolvê-lo da maneira que melhor atender às nossas conveniências. Como diz Humpty Dumpty a respeito de algumas das suas palavras mais notáveis: “Pago-lhe extraordinário e as faço fazer o que desejo”.» (Wiener, 1950:31-32)

Máquina e organismo, outrora configurando dois domínios bem distintos, parecem, segundo Wiener e por via das promessas da cibernética, estar a aproximar-se, a ponto de a própria definição de vida estar à beira de uma necessária arrumação semântica. Se escolhida a via mais restritiva, a máquina continuará de fora; se a mais abrangente, o conceito acomodarse-á a esta. Ainda que Wiener pareça assumir uma posição neutra — e daí a aparente tranquilidade ao afirmar que se trata apenas de uma questão linguística — essa atitude é, na letra do texto mesmo que não nas suas convicções mais profundas⁴, indício de aprovação de novas e admiráveis possibilidades. Ou tão-somente o reconhecimento do inevitável.

Note-se contudo que Wiener descarta aí um passo intermédio. Ainda que à data tenha começado a tornar-se plausível essa assimilação da máquina ao organismo, é falso que os domínios estivessem tão disjuntos quanto essas linhas aparentam. Como nos recorda o incontornável ensaio de Georges Canguilhem, «Machine et Organisme», a ciência moderna de origem cartesiana, continuando a postular o *primum mobile* divino como causa primeira ao mesmo tempo que o dispensava das teorias que procuravam descrever e explicar o funcionamento dos organismos — «a teoria depende de um logro: pretende fazer caso omissa da existência concreta daquilo que pretende representar», afirma Canguilhem (1952:47)⁵ —, prepara o terreno para que o corpo do animal (e *a fortiori* também o humano) seja analisado (ou, por que não dizê-lo, *dissecado*) como se de uma máquina se tratasse⁶.

⁴ Sobre este conflito moral, se não mesmo existencial, cf. a criteriosa biografia de Wiener Dark Hero of the Information Age, de Flo Conway e Jim Siegelman (Conway & Siegelman, 2005).

⁵ Ou ainda: «Descartes retirou à vida a teleologia, ainda que apenas de modo aparente, pois concentra-a, na sua totalidade, no preciso ponto em que a vida começa.» (Canguilhem, 1952: 47) Historicamente, o que vingou foi esse acto de subtração.

⁶ Mesmo continuando a acreditar-se que é mera habitação da alma, «o corpo obedece[-lhe] apenas na condição de estar preparado mecanicamente para fazê-lo» (Canguilhem, 1952: 48, ênfases nossas), só que, em última análise, «quando todos os órgãos corporais estão adequadamente dispostos para um movimento, o corpo não tem qualquer necessidade da alma para produzir esse mesmo movimento» (*Idem, Ibidem*).

Não nos cabe aqui resumir o resto da argumentação de Canguilhem, particularmente esse ponto fulcral que é a inversão da relação entre máquina e organismo. Basta que percebamos, nem que seja apenas dum ponto de vista especulativo, que a aproximação se vê largamente facilitada a partir do momento em que o termo dominante passa a ser o organismo. E assim é — regressando a Wiener — porque desenvolvimentos tecnológicos como a cibernética procuraram levar às últimas consequências a perspectiva segundo a qual os instrumentos e as máquinas estendem ou substituem as acções humanas.

Como deixámos claro acima, não é relevante que a realidade — isto é, a inovação tecnológica — tarde em tornar concretos esses sonhos que para alguns são pesadelos. Muito mais interessante é a especulação em torno de semelhantes possibilidades. Frequentemente — caso da obra supracitada de Wiener, ou do rapidamente canonizado artigo de Turing «Computing Machinery and Intelligence» —, assume uma forma ensaística, mas — porque afinal é de ficções que se trata — também a literatura, em particular a de ficção científica, costuma ser terreno fértil para esse tipo de explorações mentais. Porque não dizê-lo, é aí que se torna mais nítido o imaginário que tem vindo a ser construído em torno da máquina e do papel desta na reconfiguração do humano. Ainda que nem sempre logrando levar a bom porto um conjunto de boas intuições, Patrícia Warrick, num artigo intitulado «Images of the Man-Machine Intelligence Relationship in Science Fiction», relembra a conhecida proposta do historiador e antropólogo Bruce Mazlish segundo a qual estamos prestes a pôr de lado a «quarta descontinuidade» que sustentava a nossa imagem de seres eleitos. Depois de Copérnico, que nos retirou do centro do universo, de Darwin, que nos devolveu à condição de animal entre outros animais, e de Freud, que desfez a ilusão da racionalidade, é agora tempo de abandonar a oposição entre humano e máquina:

«To the three discontinuities [...], Mazlish adds a fourth — one he sees as requiring elimination — just as did the first three [...]. The fourth is the dichotomy or discontinuity between man and his machines.» (Warrick, 1977:186)

Embora sejam avanços reais na tecnologia — mais concretamente, o desenvolvimento dos computadores e, de modo mais geral, da cibernética — aquilo que leva Mazlish a pressentir o fim da quarta descontinuidade, é no campo da ficção que as suas possíveis consequências têm vindo a ser examinadas. Publicado em 1977, o artigo de Warrick⁷ sugere, por inter-

⁷ Antecipando o livro de 1980, *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*, onde estas ideias são desenvolvidas sem que contudo recebam uma reformulação digna de nota.

médio da conhecida distinção entre ficção científica extrapolativa e especulativa, que na primeira destas modalidades dominam as ficções pessimistas — se não mesmo distópicas — que ora retratam, num futuro próximo, a inevitável rivalidade entre homem e máquina, em competição por uma posição de domínio, ora se dedicam a descrever as nefastas consequências sociais que assolam um mundo em que os humanos (em particular a classe trabalhadora) se tornaram dispensáveis e em que, portanto, a própria noção de humanidade está em risco⁸. Em contrapartida, a ficção especulativa, menos restrita ao futuro próximo e aos ditames da previsão social e tecnológica⁹, arrisca cenários em que o antagonismo é trocado pela colaboração ou mesmo, em casos-limite, por algum tipo de simbiose com a máquina. A quarta descontinuidade pode aqui — mesmo que nem sempre tal ocorra — dar lugar a um *continuum*¹⁰.

Ainda que coerente, a proposta de Warrick carece de uma actualização. Por um lado, o próprio artigo sofreu o natural desgaste do tempo, já que dificilmente poderia ter antecipado o *cyberpunk* ou a deriva da ficção científica rumo à fantasia em décadas mais recentes; por outro, são poucas as ilustrações baseadas em obras de ficção (à data) contemporâneas — há alguns títulos dos anos 70, mas nenhum posterior a 1974. Ora, ainda em 1973 James Tiptree, Jr. havia publicado a *novella* «The Girl who was Plugged in»¹¹ — que, aliás, receberia no ano seguinte um prémio Hugo. A sua importância é (pelo menos) dupla: por um lado, trata-se de um claro precursor tanto do movimento que nos trouxe escritores como William Gibson, Bruce Sterling ou Neal Stephenson quanto do famoso «Manifesto for Cyborgs», de Donna Haraway¹²; por outro, é aí proposta, para um futuro que não parece muito distante — e cujo cenário também tende para a distopia —, uma simbiose com a máquina que classificariamos como «eufó-

⁸ Cf. a seguinte passagem: «The first thing we note in looking at those images is that the prevailing mode of much of the SF portraying the computer is dystopian. Two dark visions keep appearing. In one, the computer replaces man as a worker. [...] In the other view, the computer — godlike in its power — tries to enslave man, controlling him and reducing him to a robot servant.» (Warrick, 1977: 185)

⁹ Isto é, mais próxima da fantasia do que do espartilho da hard sf.

¹⁰ De novo uma citação do texto de Warrick: «the man-machine relationship is less likely to be portrayed as dichotomous. Bruce Mazlish's fourth continuum has been achieved. Man and machine exist in productive symbiosis, and the machine is often seen as an extension of man as natural and useful as his arms and legs.» (*Idem*: 218)

¹¹ Ainda que fosse possível apelar a contos ou novelas ainda mais remotos em defesa da argumentação que estamos a seguir, a nossa escolha, quer devido à data de publicação quer devido à sua relevância na eclosão do movimento *cyberpunk*, recaiu neste título.

¹² Haraway agradece-lhe explicitamente no final do manifesto, primeiro colocando-a ao lado de outras autoras explicitamente feministas (o que não era o caso de Tiptree, Jr.), depois referindo a famosa classificação da sua escrita (por parte de Robert Silverberg) como «masculina», equívoco que permaneceu enquanto não foi descoberto quem se ocultava por detrás do pseudónimo.

rica»¹³. Não que se trate de uma originalidade suprema: pelo menos desde meados da chamada *golden age*, nos anos 40, que essa simbiose é apresentada em contextos igualmente eufóricos e com um tom que se quer mais extrapolativo do que especulativo¹⁴. Contudo — e aqui há que conceder alguma razão a Warrick — não era essa a tendência mais comum. Com os anos 70, começa a ter lugar uma mudança que viria a ser consumada na década seguinte com o *cyberpunk*, uma mudança rumo a uma concepção que, trazendo ao de cima um dualismo latente, sugere um novo denominador comum para a ligação entre máquina e humano. Esse denominador, fazendo mais uma vez jus à nossa referência a Wiener, é a informação.

Expliquemo-lo com a brevidade possível: por mais que se concebam e construam máquinas à semelhança dos organismos, uma adequada simulação só pode ter lugar se a máquina for um sistema aberto, que interage com o que lhe é exterior¹⁵ através de uma combinação de sensores, efetores e ciclos de *feedback*. Ora, se isso equivale a dotar a máquina da capacidade de processar informação, não será também uma semelhante capacidade aquilo que faz dos seres vivos algo vivo? Entre humanos e *robots* — pelo menos os *robots* que Patrícia Warrick identifica na ficção científica distópica e extrapolativa —, esse elemento em comum está ainda subordinado a uma descontinuidade material, e a descontinuidade conduz quase invariavelmente ao conflito, que assim se torna o motor da narrativa¹⁶. Ainda que nalguma ficção especulativa identificada por Warrick a cooperação homem-máquina prevaleça sobre o conflito, não é claro se, mais do que cooperação, a tendência dominante aponta para uma verdadeira simbiose ou tão-só para uma interação produtiva.

Ao eliminar a materialidade da equação — o corpo, no caso do animal e do humano, que é desprezado como mera «carne»¹⁷ —, o *cyberpunk*

¹³ Retomo a expressão do artigo «Experiência e Experimentação: Notas sobre Euforia e Disforia a Respeito da Arte e da Técnica», de Maria Teresa Cruz (Cruz, 1999). Embora os anglo-saxónicos possuam termos alternativos, como «tecnofilia» e «tecnofobia», pelo menos neste caso não soam tão adequados, na medida em que quase implicam, respectivamente, «utopia» e «distopia». Ora, a novella de Tiptree, Jr. demonstra que a distopia pode muito bem conviver com uma euforia perante a(s) técnica(s).

¹⁴ O conto «No Woman Born», de C. L. Moore, publicado em 1944 na Revista *Astounding Science Fiction*, é um dos exemplos mais frequentemente citados.

¹⁵ Mas também internamente, na medida em que o mesmo raciocínio tem de aplicar-se aos seus componentes.

¹⁶ Já para não falar nos casos — que, depois da nossa argumentação, talvez merecessem uma categoria à parte, «pré-Wieneriana» — em que, com ou sem robots, a sociedade mecaniza os seres humanos, caso de My, de Zamiatin.

¹⁷ Cf. a seguinte passagem de *Neuromancer*, já citada num artigo anterior (Rosa, 2007): «For Case, who'd lived for the bodiless exultation of cyberspace, it was the Fall. In the bars he'd frequented as a cowboy hotshot, the elite stance involved a certain relaxed contempt for the flesh. The body was meat. Case fell into the prison of his own flesh.» (Gibson, 1984: 12, ênfases nossas)

redescobre¹⁸ a velha oposição entre corpo e alma, entre *res extensa* e *res cogitans*, propondo que a ambicionada continuidade entre máquina e humano se reduza àquilo que, não deixando de ser comum a ambos, os transcende: a informação. Como nos diz Stephen Potts, citando (no artigo «IBMortality: Putting the Ghost in the Machine») a novela *Software*, de Rudy Rucker ao mesmo tempo que ecoa o famoso «Teste de Turing»,

«if a machine could mimic all our behavior, both internal and external, then it would seem that there is nothing left to be added. Body and brain fall under the heading of hardware. Habits, knowledge, self-image, and the like can be classed as software.» (Potts, 1996:107)¹⁹

E como é no *software* que está armazenada a informação, o *hardware*, ainda que não dispensável²⁰, pode ser alegremente permutado. No limite — e esta é a ambição de «visionários» como Hans Moravec ou Marvin Minsky —, acederíamos também desta forma a um tipo muito peculiar de imortalidade, transferindo a consciência para um novo e melhor *hardware*. Ao mesmo tempo, conviveríamos com artefactos tanto ou mais inteligentes do que nós — alguns puramente maquínicos, outros resultantes da produtiva hibridação entre máquina e humano.

Ora — e com isso terminamos este percurso necessariamente superficial —, se é na ficção científica que todas as variantes imagináveis desta relação entre o humano e as suas máquinas têm vindo a ser concebidas e examinadas, e se é também a esse género literário que muitos dos prosé-

¹⁸ Mesmo que num contexto aparentemente monista, pois a informação depende sempre de um suporte material: a partir do momento em que a informação é definida como algo independente de um suporte específico, isso autoriza Moravec e outros a imaginarem downloads e backups da consciência.

¹⁹ Descuramos aqui um pormenor relativamente à posição de Rucker que numa análise mais aprofundada deveria ser reintroduzido: para este matemático e autor de ficção (e também descendente directo de Hegel), ao *hardware* e ao *software* há ainda a acrescentar um elemento não computável e de uma imaterialidade à beira do transcendente, a consciência (cf. Potts, 1996: 108). Só este permitiria conciliar a objectividade pragmática do Teste de Turing com o teorema da incompletude de Gödel, com isso concedendo às máquinas (ou a uma simbiose como a do cyborg) o estatuto de algo «vivo». Ora, como bem assinala Potts, esta posição «trans-hoilsta» (idem, ibidem) não é mas do que uma forma de misticismo, um misticismo ternário que faz lembrar os gnósticos, com a sua divisão corpo-alma-espírito (cf. também Erik Davis, 1998).

²⁰ Assumindo a definição gibsoniana de ciberespaço, o *hardware* poderia reduzir-se à rede de máquinas (a «matriz») que armazena todo o tipo de dados: «Literalizing abstractions, cuberspace creates a level playing field where abstract entities, data constructs, and physically embodied consciousnesses interact on an equal basis. All forms are equivalent in this space; none is more physically real or immediate than any other.» (Hayles, 1996:115).

litos de uma certa cibercultura recorrem para divulgar as suas pretensões²¹, isso demonstra a necessidade de analisar rigorosamente as pontes que ligam a ficção — mesmo que não erudita, e talvez justamente *por não ser erudita* — e, se não a realidade, pelo menos um contexto cultural no qual estamos tão rodeados de todo o tipo de máquinas informacionais que já não distinguimos entre estas e o ambiente natural. Assinalar, como aqui fizemos, a existência de um primeiro período em que a ideia de uma simbiose entre homem e máquina foi remetida para os «subúrbios» mais especulativos da *science fantasy* e, já num momento mais recente, o triunfo *cyberpunk* de uma modalidade dualista tornada possível pela «descolagem» entre *hardware* e *software*, é uma modesta mas necessária etapa rumo a um estudo mais aprofundado da genealogia da cibercultura e dos seus ícones.

Bibliografia

- Canguilhem, G. (1952) «Machine et Organisme», in Crary, J. & Kwinter, S. (orgs.), *Incorporations*, ed. espanhola *Incorporaciones*, Madrid: Cátedra, 1996, tradução de Casas, J.; Laguna C. & Gimeno, C. M., pp. 37-59.
- Conway, F. & Siegelman, J. (2005) *Dark Hero of the Information Age: In Search of Norbert Wiener, the Father of Cybernetics*, Nova Iorque: Basic Books.
- Cruz, M. T. (1999) «Experiência e Experimentação: Notas sobre Euforia e Disforia a respeito da Arte e da Técnica», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 25-26 («Real vs. Virtual», Lisboa, Cosmos, 1999, pp. 425-434.
- Davis, E. (1998) *Techgnosis: Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, Nova Iorque: Three Rivers Press.
- Dreyfus, H. L. & Dreyfus, S. E. (c/ Athanasiou, T.) (1986) *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*, Nova Iorque: The Free Press.
- Dunn, T. P. & Erlich, R. D. (1982) «List of Works useful for the Study of Machines in Science Fiction», In Dunn, T. P. & Erlich, R. D. (orgs.), *The Mechanical God: Machines in Science Fiction*, Westport (CT) e Londres: Greenwood Press, pp. 225-273.
- Gibson, W. (1984) *Neuromancer*, Londres: Voyager/Harper-Collins, 1995.
- Haraway, D. (1985-91) «A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s», In *Socialist Review*, n.º 80, 1985, republicado com alterações (versão final de 1991) como «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nova Iorque: Routledge, pp. 149-181.
- Hayles, N. K. (1996) «How Cyberspace Signifies: Taking Immortality Literally», In Slusser, G.; Westfahl, G & Rabkin, E. S. (orgs.), *Immortal Engines: Life Extension and Immortality in Science Fiction and Fantasy*, Athens (GA), University of Georgia Press, 1996, pp. 111-121.

²¹ É por exemplo o caso de Marvin Minsky, que escreveu em parceria com Harry Harrison (este último escritor profissional) a novela de ficção científica *The Turing Option* (Harrison e Minsky, 1992). Mas é também, por que não dizê-lo, o caso de Norbert Wiener, que nos anos 50 publicou, sob o pseudónimo W. Norbert, dois contos de ficção científica — cf. a entrada «Norbert Wiener: Summary Bibliography», no site *The Internet Speculative Fiction Database* (online http://www.isfdb.org/cgi-bin/ea.cgi?Norbert_Wiener).

- Kurzweil, R. (2001) «The Law of Accelerating Returns», *online* in <http://www.kurzweilai.net/articles/art0134.html?printable=1>, (acedido em 30-11-2007).
- n/a, s/d, «Norbert Wiener: Summary Bibliography», In The Internet Speculative Fiction Database, [<http://www.isfdb.org/cgi-bin/ea.cgi?Norbert%20Wiener>] (acedido em 30-11-2007).
- Potts, S. (1996) «IBMortality: Putting the Ghost in the Machine», In Slusser, G.; Westfahl, G. & Rabkin, E. S. (orgs.), *Immortal Engines: Life Extension and Immortality in Science Fiction and Fantasy*, Athens (GA): University of Georgia Press, pp. 102-110.
- Rosa, J. M. (2007) «Before and After Cyber», *CECL Working Papers*, n.º 5, [<http://www.cecl.com.pt/workingpapers/content/view/16/41/>] (acedido em 30-11-2007).
- Tiptree Jr., J.(Alice Sheldon) (1973) «The Girl who was Plugged in», In Silverberg, R. (org.), *New Dimensions 3*, Nova Iorque: Doubleday, republicado In Hartwell, D. G. & Wolf, M. T. (orgs.), *Visions of Wonder*, Nova Iorque: Tor Books, pp. 514-539.
- Turing, A. M. (1950) «Computing Machinery and Intelligence», In *Mind*, vol. XIV, n.º 2236, Outubro de 1950, pp. 433-460, republicado In Boden, M. A. (org.), *The Philosophy of Artificial Intelligence*, Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 40-66.
- Warrick, P. (1977) «Images of the Man-Machine Intelligence Relationship in Science Fiction», In Clareson, T.D. (org.), *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*, Kent (OH): The Kent State University Press, pp. 182-223.
- Wiener, N. (1950) *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, trad. bras. *Cibernética e Sociedade: O Uso Humano de Seres Humanos*, São Paulo: Cultrix, 1984.
- Wolfe, G. K. (1982) «Instrumentalities of the Body: The Mechanization of Human Form in Science Fiction», In Dunn, T. P. & Erlich, R. D. (orgs), *The Mechanical God: Machines in Science Fiction*, Westport (CT) e Londres: Greenwood Press, pp. 211-224.
- Wolfe, G. K. (1983) «Autoplastic and Alloplastic Adaptations in Science Fiction: “Waldo” and “Desertion”, In Slusser, G; Rabkin, E. S. & Scholes, R. (orgs.), *Coordinates: Placing Science Fiction and Fantasy*, Carbondale e Edwardsville (IL): Southern Illinois University Press, pp. 65-79.

DESAFIOS DA INTERACÇÃO EM BLOGUES: POTENCIALIDADES E RISCOS ASSOCIADOS AO SOFTWARE, AO GÉNERO DE DISCURSO E AO ECRÃ

Maria Zara Simões Pinto Coelho*

Introdução

“A chamada “revolução da informação” é na verdade em si mesma uma “revolução no relacionamento.”

Schrage, 1998

Neste texto, defendo a ideia de que abordar os blogues apenas como fonte de informação é redutor. Se é certo que se trata de um aspecto importante, em especial em certos tipos de blogues, não podemos esquecer que os blogues, à semelhança de outros tipos de *software* social, são usados como formas de construção de identidades e de redes sociais em “espaços de afinidade”. E, se queremos compreender a pragmática deste tipo de comunicação, temos de discutir necessariamente a sua dimensão (inter)accional, uma vez que esta afecta os conteúdos de um blogue, as suas leituras e usos. Claro que se trata de uma velha questão, mas importa relaná-la. No contexto dos blogues, surge “remediada” (Bolster & Grusin, 1999), quer dizer, redireccionada.

Quando olhamos para o blogue de alguém, muito do significado que atribuímos ao conteúdo tem muito que ver com quem julgamos ser o autor ou autores do blogue: como são elas ou eles, como eles se querem pensar, como eles querem que pensemos sobre eles. Da mesma forma, um postal num blogue pode ser percebido como a expressão de um desejo de estar “conectado”, “ligado” aqui e agora. O significado do conteúdo pode ser muito mais relacional do que informativo. Pode estar em causa mais a expressão de solidariedade ou de afinidade com pessoas particulares do que a transmissão de informação. Neste sentido, a prática de manter um blogue deve ser vista como uma nova actividade social, dialógica e retórica, como uma forma de estar com outros, inscrita em práticas discursivas e culturais mais complexas (Davies e Merchant, 2006; Miller e She-

* Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) [zara@ics.uminho.pt]

perd, 2004). “Colocar um postal em linha é declarar que somos parte de algo maior mesmo que o postal sirva apenas para falar sobre o jantar ou sobre a perda do namorado” (Mortense, 2004).

Ao comunicar com o outro via blogue, o eu é constituído. Thomas Erikson no artigo *“The World Wide Web as a Social Hipertext”* (1996) refere que “as páginas pessoais e a Internet não estão a ser usadas “para publicar informação”; estão a ser usadas para construir identidade — informação útil é apenas um efeito lateral”. Esta é outra das dimensões da comunicação via blogues que importa frisar: a constituição de identidades, e o modo como o acto de publicar “o eu” via blogue afecta a forma como o eu se experiencia a si mesmo e experiencia as relações com os outros (e.g. Ewins, 2005). Não se trata aqui de um “eu autêntico”, da sua revelação em contextos informais. O eu que é “revelado” não é uma entidade escondida atrás dos eventos, ou uma entidade preexistente, mas é, como diz Foucault, o resultado de uma série de operações que o sujeito faz sobre si mesmo (1988: 18). Trata-se, portanto, da constituição de um eu, e não da sua revelação. De um eu que é histórico, como bem diz Foucault, mas que também é formado na interacção, que é produto de uma cena que ocorreu num determinado tempo e lugar, de um ritual interactivo, governado pela preocupação de ser acreditado ou desacreditado (Goffman, 1975). Nesta medida, não se trata simplesmente de afirmar ou de reinventar um eu, da criação de um indivíduo autónomo, mas antes de um acto retórico e de identificação que, no caso dos blogues, significa a construção de um eu em rede. *“Um blogue é uma face pública, uma apresentação do eu e dos pensamentos pessoais ao mundo, a uma audiência, que embora sendo pequena (quer se trate de um grupo de amigos ou de umas poucas centenas de estranhos), muda significativamente a natureza desta escrita e criação”* (Ewins, 2005: 373). E isto tem várias implicações. Significa, por exemplo, que essa construção é um evento continuado, cumulativo, não estanque, que não é delimitado nem no tempo, nem no espaço (Miller e Sheperd, 2004). Para além disso, como nos diz Mackenzie, “a emergência de identidades neste contexto é intrinsecamente colectiva porque os actos ligam-se a outros actos, e a transformação do eu acompanha transformações potenciais do outro” (2006a: 16).

Cavanaugh (1999: 5) chama a atenção para a tensão que emerge da localização da interacção social em ambientes digitais, “uma tensão curiosa entre intensificação de controlo sobre os territórios do ego e a sua dissolução”. Segundo Goffman (1975), a chave para o controlo destes territórios está na gestão estratégica da informação, da que é oferecida de forma mais ou menos consciente, e da que é oferecida de forma mais involuntária. A distinção entre informação que é expressa voluntariamente e

a que é deduzida, aponta para a ideia de que todas as interações envolvem potencialidades e riscos. Na comunicação via blogues, o processo de interação é modelado por vários e complexos factores. Neste artigo, discuto algumas questões ligadas ao *software*, ao *género de discurso* e ao *ecrã*. Tanto o *software*, como as convenções de género e o ecrã têm “potencialidades” (quer dizer, potenciais e limitações para comunicar certas coisas e permitir aos utilizadores controlar efectivamente a sua mensagem), e também têm “riscos” (quer dizer, um potencial para revelar coisas sobre os utilizadores que eles podem não querer revelar) (Kress, 2005; Kress, 2003; Kress e van Leeuwen, 2001; Jones, 2005). Na verdade, as potencialidades e os riscos devem ser vistos como dois lados de uma só moeda. Ao usarem diferentes potencialidades do *software*, do género de discurso e do ecrã, de acordo com os seus interesses e intenções retóricas, os *bloggers* podem tentar conciliar exigências complexas e frequentemente contraditórias entre o controlo dos “territórios do eu”, e a sua dissolução, entre a satisfação dos seus interesses ou propósitos retóricos, e as características das suas audiências (Bezemer e Kress, 2008).

Potencialidades e riscos associados ao software e ao género de discurso

Cada tecnologia da comunicação modela, de facto, os nossos modos de pensar, de comunicar e de experienciar o mundo. Mas também é certo que o seu valor é relacional e varia conforme os usos que dela se fazem. Os elementos técnicos inerentes às tecnologias têm consequências para as práticas, mas o seu significado final decide-se no uso concreto e no seu funcionamento social. Para além destes elementos técnicos, importa realçar as convenções discursivas associadas a este *medium*, e os propósitos ou necessidades retóricas que lhes estão associadas. Constituem outra camada que modela a interação via blogues, potenciadoras da agência social e da apropriação individual.

Os blogues até bem há pouco tempo não passavam de mais uma Internet. Só nos finais dos anos 90 se começou a falar dos blogues como constituindo um género específico de comunicação ou de discurso na Internet, distinto, por exemplo, das páginas pessoais (Chandler, 1998; Herring *et al.*, 2004; Miller e Shepherd, 2004). Falar dos blogues como um género de discurso significa dizer que associamos este tipo de discurso a uma forma textual típica que liga certos produtores, leitores, tópicos, *medium*, modo e ocasião (Kress, 2003). O mesmo é dizer que estamos perante um tipo de discurso que é regulado, e que essas regras potenciam e controlam as interações. Que uso fazem os utilizadores de blogues das potencialidades téc-

nicas oferecidas pelo *software* e das potencialidades de género associadas à comunicação via blogues? Esta é uma pergunta que apenas tem resposta no quadro de uma análise empírica. No entanto, importa pensar alguns aspectos inerentes a este tipo de interacção discursiva.

Ligação em rede

As novas tecnologias blogues fornecem potencialidades complexas por causa das capacidades oferecidas pelo hipertexto. Talvez a diferença mais importante entre blogues e os media mais tradicionais seja esta, o facto de os blogues serem objectos ligados em rede, que assentam em hiperligações, internas e externas, que incluem a facilidade de comentar, de ligar um postal ou comentário de alguém ao postal original em outro blogue (*permalink*), de seguir o rasto dos postais (*trackback*), e de fazer no blogue uma lista de ligações para outros sítios (*blogroll*). Estes recursos potenciam a dimensão conversacional dos blogues e a emergência de redes conversacionais entre blogues com o evoluir do tempo (Moor e Efimova, 2004; Primo, 2006). O uso deste tipo de ferramentas é gerido com mestria pelos *bloggers* no jogo interaccional. Se é verdade que estas ferramentas criam novas vias ou dão novos meios para a afirmação da diferença e para a criação de redes, não são menos reais os riscos que lhes estão associados. Por exemplo, ao fornecer uma ligação, um *blogger* ou uma *blogger* pode associar-se a outros grupos, outros amigos, outras causas, ao mesmo tempo que esta ligação permite aos visitantes do blogue fazerem uma ligação entre o *eu* e aquilo a que Goffman chama de “equipa de performance” através de um mero clicar. Uma diferença maior, no entanto, é que na *performance* em meio digital ninguém precisa de pedir permissão para criar uma ligação. Através de listas de favoritos, os *bloggers* podem projectar um interesse, uma identidade e mesmo mostrar lealdades. Já se sabe que ser referido num blogue de categoria A confere instantaneamente um estatuto elevado a esse blogue, e pode levar a que o blogue apareça referido em outras listas desconhecidas. As visitas aos blogues podem ser monitorizadas adicionando um medidor de visitas. Os medidores permitem saber de onde vieram os visitantes, que página do blogue visitaram, onde saíram e outras coisas mais, informação que pode motivar o *blogger* a continuar a escrever, ou simplesmente a parar de o fazer.

Mas há o reverso da medalha: se estas categorias fornecidas pelo *software* podem facilitar o processo de construção de identidades e de relações, o estar activo em redes sociais, o facto de não poderem ser controla-

das e de qualquer outro se poder juntar à rede de constelação de sítios criada, pode constranger a construção do *eu* e originar situações imprevisíveis. A audiência de um *blogger* humorístico espera que o blogue seja sempre engraçado. Caso isso não aconteça, a audiência protesta. Ora os *bloggers* nem sempre gostam de ser constrangidos pelas expectativas das audiências. Em reacção podem decidir fazer um hiato, redesenhar a sua página, ou abandonar a prática (Knobel e Lankshear, 2007). Além disso, o facto de o processo de procura da avaliação do outro ser facilitado — posso descobrir o que o meu amigo disse, e o que o amigo do meu amigo disse via blogues — implica falta de confidencialidade, podendo afectar o modo como são escritos os postais. Pode haver o risco de a ligação feita num postal para outro blogue resultar mal, no caso do autor de o blogue externo acrescentar posteriormente conteúdos mais delicados, prejudicando assim a confiança que os leitores habituais depositam no *blogger*.

Hipermodalidade

Outra das potencialidades oferecidas pelo *software* dos blogues é a possibilidade de combinar vários “modos de comunicação e representação”, ou seja, de combinar escrita, imagem, movimento, som e *layout* (Bezemer e Kress, 2008). As diferenças entre os modos (por exemplo a escrita tem recursos sintácticos, gramaticais e lexicais e recursos gráficos; a imagem tem recursos como a posição dos elementos num espaço delimitado, tamanho, cor, forma, relações espaciais e, no caso de imagens em movimento, a sucessão temporal de imagens) significam que os modos podem ser usados para fazerem diferentes tipos de trabalho semiótico, e que os mesmos tipos de significado podem ser produzidos de diferentes maneiras. Nós acreditamos com Gunther Kress e Teo van Leeuwen (2001) que a possibilidade de orquestrar vários modos não constitui apenas mais uma forma de trocar informação. Acarreta mudanças fundamentais na natureza da interacção, alterando os recursos que os participantes têm para controlar as suas identidades e as relações que estabelecem entre si. Jay Lemke (*e.g.* 2002) usa o termo *hipermodalidade* para nomear as novas interacções entre palavra, imagem e som nos media que estão ligados em redes complexas. *Hipermodalidade* não é apenas a justaposição de imagem, texto e som, não é apenas multimodalidade; é o desenhar de múltiplas conexões entre esses modos, tanto invisíveis como explícitas. Esta hipermodalidade permite não apenas uma nova forma de produzir significados, mas um tipo diferente de significado, que transcende a contribuição colectiva das suas partes constitutivas.

A maior parte dos estudos empíricos sobre blogues (e também sobre outras formas de comunicação mediadas por computador), que aborda as questões da identidade e das relações sociais, centra-se no modo textual. Autores como Miller e Sheperd (2004), Herring *et al* (2004), Scheidt e Wright (2004), Nowson (2006), Moor e Efima, (2004), exploraram questões relacionadas com “a voz”, “o género”, a “linguagem”, “a conversação”, “a argumentação”, “as histórias da blogoesfera” e outros conceitos retirados de quadros já existentes, retóricos, jornalísticos, sociológicos e linguísticos. Este enfoque, embora produtivo, reproduz no contexto dos novos media o logocentrismo que ainda persiste nos estudos sobre comunicação nos contextos interpessoal e dos media tradicionais. A dimensão visual dos blogues pode contribuir tanto para o seu estilo, e assim para a construção de identidades e de relações com a audiência, como as práticas textuais particulares dos seus autores. O mesmo pode ser dito do uso de outras modalidades. Muito se tem escrito sobre as supostas limitações da comunicação textual baseada em computador. Por exemplo, Parks e Floyd (1996) referem que a falta de pistas visuais pode tornar difícil a expressão de emoção e atitude, e pode aumentar o potencial de mal entendidos na comunicação. No entanto, a opção de não fazer uso de imagens visuais pode ser considerada também uma potencialidade porque permite aos utilizadores exercerem mais controlo sobre a informação. Podem modelar a quantidade de detalhes que querem dar sobre si, promover um sentido de intimidade e facilitar assim a desinibição.

A vasta difusão dos blogues, combinada com o seu tom informal e algum tipo de conteúdo pessoal característicos do género, causam tensão, como disse antes. Esta tensão é particularmente evidente no momento em que os participantes mudam o controlo da informação associado com texto escrito com o controlo associado com a comunicação visual. O modo visual, por ser mais preciso e fechado, envolve graus de riscos muito maiores. Enquanto que na comunicação textual a maioria da informação é dada, na visual é muito mais a informação dada involuntariamente. Talvez por isso o uso de fotografias pessoais não seja muito habitual em blogues, pelo menos não na página principal (Badger, 2004). Em vez de fotografias pessoais, usam-se por exemplo, caricaturas, ilustrações ou simplesmente nada. O maior risco desse uso é a perda de anonimato, e há sempre o risco de ser reconhecido, isto é, de a “persona em linha” ser relacionada com uma identidade “real”. No entanto, há casos em que a credibilidade e o prestígio associados à identidade “real” são úteis, e o uso de uma fotografia pessoal pode contribuir para criar ou reforçar relações de confiança. Outro risco deriva de nunca se saber o uso que será dado à fotografia. Pode ser enviada a outras pessoas sem permissão. Isto leva-nos

ainda a outro risco, o de nunca se poder estar seguro de que a fotografia recebida, ou que está na página principal do blogue, é realmente a fotografia do *blogger*. Mas não são só as fotografias pessoais que podem ser reveladoras. Também outro tipo de imagens pode ajudar a construir uma impressão de quem é o *blogger*, baseada, por exemplo, no tipo de assuntos escolhidos. No entanto, julgo que é o arranjo visual da informação contida no blogue que mais potencialidades e riscos coloca à interacção, precisamente por ser a esse nível que reside a possibilidade de haver menor controlo. Ler um blogue implica muito mais do que ler simplesmente o texto impresso em cada postal, implica levar em conta a estrutura composicional, o grafismo, as cores, o som e outros elementos inerentes ao *software* dos blogues e que estão ligados também ao ecrã. É para estes elementos que irei chamar a atenção no próximo ponto.

Potencialidades e riscos associados ao ecrã

“Different mediums evoke different ways of viewing. While we might gaze at a painting, we watch television and we see films. The internet, however, we tend to glance at, our eyes skim over the screen in a free-fall of vision until something interests us enough to pause the plummet momentarily”

Badger, 2004

Os blogues são concebidos para serem lidos e usados no ecrã, não no papel, como é sabido. O ecrã, enquanto *medium* de comunicação, tem uma materialidade específica (superfície plana e rectangular) e, enquanto espaço de exposição de informação, apresenta um ambiente multimodal. Estas tecnologias são distintas, têm os seus poderes e efeitos específicos, e são simultaneamente interdependentes uma da outra. A sua constelação potencia e simultaneamente condiciona o jogo interaccional entre *bloggers* e leitores, e assim o posicionamento discursivo do *ego* em formas particulares.

O ecrã obedece a uma lógica própria, que é a lógica da imagem, uma lógica espacial e simultânea, diferente da lógica da escrita, que é uma lógica sequencial e causal (Kress, 2003; 2005). O facto de a lógica da imagem dominar a organização semiótica do ecrã (enquanto interface) tem várias implicações nos processos de produção e de recepção, e na natureza dos textos mostrados no ecrã.

Lógica da exposição

Os textos mostrados no ecrã devem ser vistos em primeiro lugar como entidades visuais. Tudo neles tem que parecer bem: a escrita torna-se inevitavelmente mais curta, e segue uma sintaxe mais simples, parecida com a da fala; escolhe-se o tipo de letra e o tamanho; a organização da página no ecrã (divisão em colunas), o sítio onde se colocam as diferentes entidades no espaço do ecrã, geralmente dispostas em blocos, a forma como estão integradas num todo visual ou em *layouts* específicos, adquirem significados específicos. É a lógica da exposição que domina, o que faz com que a lógica da representação dos textos mostrados no ecrã seja dominada pelo princípio da saliência, pelo peso relativo de cada um dos elementos mostrados (por exemplo, em termos de cor, tamanho, contraste), e pelo modo como relacionam numa determinada página.

Construir um blogue, envolve portanto, um trabalho de *bricolage* (Chandler, 1998). É certo que a plataforma escolhida para criar um blogue fornece já modelos ou um *template* para formatar as páginas dos blogues. Aliás, a facilidade do seu uso parece ser um dos motivos da popularidade deste *medium*. No entanto, as páginas individuais podem variar, e o uso criativo de traços visuais e hipertextuais pode constituir uma forma de distinção entre os pares: “*If we think of weblogs as being “home-pages that we wear” then it is the visual elements that tailor the garment to fit the individual*” (Badge, 2004). Qualquer alteração mais profunda em termos de formato da página mostrada no ecrã exige competências de *design* gráfico e conhecimentos de HTML, constituindo assim um modo indirecto de auto-apresentação. Pode funcionar até como uma forma de convite para visitas regulares. No entanto, já há casos na blogoesfera que apontam para a ideia de que esta é uma prática altamente regulada. O que se espera a este nível de um blogue noticioso ou de comentário é diferente do que se espera de blogues de fotografias ou de vídeo, o que parece confirmar a pertinência do conceito de género de discurso para pensar este novo tipo de interacção. Se por um lado os *bloggers* se querem distinguir, por outro querem ser imediatamente reconhecidos como fazendo parte de uma comunidade. Por isso, no tipo de blogues que incluem necessariamente texto escrito, podendo ser noticioso, de comentário, de relato diário, etc., não são muito comuns alterações maiores a este nível (Scheidt e Wright, 2004). Intervenções mais radicais nos formatos fornecidos pelas plataformas deste tipo de *medium* correm o risco de condenação, por serem consideradas como actividades ilegítimas à luz das normas que dominam as práticas clássicas de *bloggar*, como já aconteceu por exemplo em Israel (Vaisman, 2006).

Ordem de leitura

A passagem de um *ego que se escreve* para um *ego que se mostra*, tanto pode funcionar para reforçar a agência, e assim para reforçar o controle estratégico da informação na interacção, como tem riscos associados, podendo reforçar o sentimento de vulnerabilidade associado a este tipo de comunicação. Certo é que muda a relação entre os participantes e está associada a uma perda de controlo dos processos de leitura. A ordem de leitura dos textos mostrados no ecrã é relativamente aberta, e o princípio que a guia é o da relevância. Dar ordem, mais do que preencher com significado, o que tem com certeza consequências importantes para o tipo de interacção em causa. Será pouco provável que um visitante de um blogue siga todas as ligações disponíveis, explore todos os postais arquivados e que todos os visitantes sigam as ligações da mesma forma. Em vez disso, os leitores farão escolhas, de acordo com os seus mundos de vida, sobre o que ler e ignorar, construindo o seu próprio “caminho de leitura” através do texto, e decidindo o nível de atenção e de profundidade da mesma (Kress, 2003). Isto dá aos visitantes de um blogue um poder específico, e implica uma perda de poder da parte do seu autor ou dos seus autores. Neste contexto o *design*, o conjunto de escolhas sobre traços semióticos com que um autor se confronta, a subjectividade e a questão retórica — como tornar a minha comunicação mais efectiva em relação a esta audiência, aqui e agora — tornam-se essenciais, como defende Gunther Kress (e.g. 2005). No entanto, importa não esquecer que também nestas novas formas digitais se colocam questões de diferenças de poder ligadas ao acesso a recursos que possibilitam escolhas nos modos de produção e de leitura, como mostram Nelson e outros (2008) numa análise empírica do uso que os jovens fazem das narrativas digitais.

Notas conclusivas

Vários autores defendem a ideia de que a consciência da audiência é central na prática dos blogues. Por exemplo, no debate conhecido sobre as diferenças e semelhanças entre diários em papel e diários digitais (e.g. Efimova e de Moor, 2005). Os *bloggers* precisam de ser notados pelos outros, nutrem desejos de reconhecimento e de aprovação: “*I am responded to, therefore I am*” (Blogtrax, 2005). No entanto, na literatura encontramos expressa algum tipo de tensão entre o desejo de ser reconhecido, e o desejo de privacidade, entre o desejo de ser lido por muitos, e o de ser valorizado por um grupo pequeno de fãs leais. Veja-se a este propósito o

que dizem uns académicos sobre a sua prática de manter um blogue em contexto profissional:

“A experiência de “bloggar” parece estar intimamente ligada à representação do eu e à formação de impressões. Nas nossas páginas nós realizamos as nossas identidades numa arena particularmente pública, que pode ser acedida por amigos ou rivais, família ou estranhos, colegas de trabalho, colegas das nossas redes profissionais e colegas da comunidade académica mais global. Neste sentido, os nossos blogues são textos para representações do eu que esperamos ver aceites como performances apropriadas e plausíveis. Através desta publicação não filtrada do eu ficamos potencialmente vulneráveis, estamos sujeitos a interpretações erradas, e mesmo ao ridículo. No entanto, os nossos blogues, ao tornarem-nos visíveis, podem ao mesmo tempo inspirar respeito e ganhar reputação” (Davies & Merchant, 2006: 192)

Esta passagem mostra bem a contradição dos sentimentos associados com a prática de manter um blogue. Mostra como o sentimento de liberdade para escrever o que se quer, o prazer de ver os textos no ecrã e de recriar o *ego*, se imbricam com preocupações de controlo das impressões, de criação de uma reputação, de ser visto como um blogue credível e de confiança. Evidencia também como estas preocupações podem andar lado a lado com sentimentos de vulnerabilidade e de perda de controlo. Embora um *blogger* possa escrever para um determinado grupo, muitas vezes um grupo de familiares, amigos ou conhecidos fora do ambiente digital, sabe que a audiência potencial é muito mais vasta. Por isso tem de gerir com cuidado as suas acções:

“Nós não podemos controlar ou limitar a nossa audiência, e por isso o nosso blogue está “vivo”, existe numa arena mais ou menos pública e pode atrair elogios ou críticas, apoio ou condenação. E talvez porque os postais são relativamente fáceis e simples de publicar, são sempre possíveis erros humilhantes de julgamento. Num certo sentido, nós colocamo-nos “na linha de fogo” quando publicamos; descobrimos que temos de ser corajosos para manter um blogue!” (Davies & Merchant, 2006: 180).

Estes *bloggers* parecem encontrar nos seus seguidores a força que anima as suas práticas de comunicação. Mas também será legítimo pensar que o que motiva as comunidades virtuais, pelo menos em certas instâncias, não

é a possibilidade de interagir com outros, nem a de construir novas identidades, mas a relação desenvolvida com o objecto, um objecto que está em permanente mudança, como se fosse uma “coisa viva” (Knorr Cetina & Bruegger, 2002). A compreensão destes “textos em movimento” (Appadurai, 1996: 9), da sua fixidez e fluidez, e do modo como estas contradições modelam relacionamentos e a apresentação do *eu*, ainda está em progresso. A presente reflexão apenas pretendeu sublinhar a complexidade envolvida nesta nova forma multimodal de “socialidade” (Mackenzie, 2006b).

Referências

- Appadurai (1996) *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Badger, M. (2004) “Visual Blogs” in L. Gurack, S. Antonijevic, L. Johnson, C. Ratliff e J. Reyman (Eds.) *Into the Blogosphere: Rethoric, Community and Culture of Weblogs*, University of Minnesota, [<http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/>], acesso em 8-4-2007].
- Bezemer, J. & Kress, G. (2008) “Writing in Multimodal Texts: a Social Semiotic Account of Designs for Learning”, *Written Communication*, Vol. 25 (2): 166-195.
- Blogtrax (2005) “Watching Me” [blogtrax.blogsome.com/2005/03/21/watching-me], acesso em 8/4/2007].
- Bolter, D. J. & Grusin, R. (1999) *Remediation: Understanding new media*, Cambridge MA: MIT Press.
- Cavanaugh, A. (1999) “Behaviour in Public: Ethics in On-Line Ethnography” *Cybersociology* 6 [http://www.cybersociology.com/files/6_2_ethicsinonlineethnog.html], acesso em 1-2-2007].
- Chandler, D. (1998) “Personal Home Pages and the Construction of Identities on the Web” [<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/short/webident.html>], acesso em 19-12-2006].
- Davies, J. & Merchant G. (2007) “Looking From The Inside Out: Academic Blogging As New Literacy”, in M. Knobel, M. e C. Lankshear, C. (Eds.) *A New Literacies Sampler. New Literacies and Digital Epistemologies*, pp. 167-197 [<http://www.soe.jcu.edu.au/sampler/>], acesso em 30-11-2007].
- Erickson, T. (1996) “The World Wide Web as Social Hypertext”, [http://www.pliant.org/personal/Tom_Erickson/SocialHypertext.htm], acesso em 1-2-2007].
- Ewins, R. (2005) “Who Are You? Weblogs and Academic Identity”, *E-Learning*, Vol. 2 (4): 368-377.
- Foucault, M. (1998) “Technologies of the Self” in L. H. Martin, H. Gutman e P. Hutton (eds.) *Technologies of the Self. A Seminar With Michel Foucault*, Massachusetts: The University of Massachusetts Press.
- Goffman, E. (1975) *A Representação do Eu na Vida Quotidiana*, Petrópolis: Editora Vozes.
- Herring, S. C., Scheidt, L. A., Bonus, S. & Wright, E. (2005) “Weblogs as a Bridging Genre”, *Information, Technology & People*, Vol. 18 (2): 142-171.
- Herring, S.; Scheidt, L.; Bónus, S. & Wright, E. (2004) “Bridging the Gap: A Genre Analysis of Weblogs”, [<http://www.blogninja.com/DDGDD04.doc>], acesso em 1-4-2007].
- Jones, R. (2005) “You Show Me Yours, I’ll Show You Mine”: The Negotiation of Shifts From Textual to Visual Modes in Computer-Mediated Interaction Among Gay Men” *Visual Communication*, Vol 4 (1): 69-92.
- Knorr Cetina, K. & Bruegger, U. (2000) “The Market as an Object of Attachment: Exploring Post-Social Relations in Financial Markets”, *Canadian Journal of Sociology*, 25 (2): 141-68.

- Kress, G. (2003) *Literacy In the New Media Age*, Londres: Routledge.
- Kress, G. (2005) "Gains and Losses: New Forms of Texts, Knowledge, and Learning", *Computers and Composition*, Vol. 22: 5-22.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2001) *Multimodal Discourse*, Londres: Edward Arnold.
- Lemke, J. (2002) "Travels in Hypermodality", *Visual Communication*, Vol. 1, No. 3: 299-325.
- Mackenzie, A. (2006a) "The Strange Meshing of Impersonal and Personal Forces in Technological Action", [http://www.lancs.ac.uk/staff/mackenza, acesso em 1/2/2007].
- Mackenzie, A (2006b) *Cutting Code: Software and Sociality*. New York: Peter Lang.
- Miller, C. & Sheperd, D. (2004) "Blogging as Social Action: A Genre Analysis of the Weblog" in L. Gurack, S. Antonijevic, L. Johnson, C. Ratliff e J. Reyman (Eds.), *Into the Blogosphere: Rethoric, Community and Culture of Weblogs*, University of Minnesota, [http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/, acesso em 1-2-2007].
- Moor, A. & Efimova L. (2004) "An Argumentation Analysis of Weblog Conversations" *Actas da 9ª International Working Conference on the Language-Action Perspective on Communication Modeling (LAP 2004)*, [https://doc.telin.nl/dsweb/Get/ Document-41656/lap2004_demoor_efimova.pdf, acesso em 1-2-2007].
- Mortensen, T. (2004) *Personal Publication and Public Attention. Weblogs and the Dilemma of Academia*, [http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/personal_publication_pf.html, acesso em 1/2/2007].
- Nelson, M; Hull, G. & Roche-Smith, J. (2008) "Challenges of Multimedia Self-Presentation. Taking, and Mistaking, the Show on the Road", *Written Communication*, Vol. 25, Nº 4: 415-440.
- Nowson, S., (2006) *The Language of Weblogs: A study of Genre and Individual Differences*, [www.ics.mq.edu.au/~snowson/papers/thesis.pdf, acesso em 19-12-2006]. Parks, M. & Floyd, K. (1996) "Making Friends in Cyberspace", *Journal of Communication*, 46 (1): 80-97.
- Primo, A. & Smaniotto, A. (2006) "Blogs como Espaço de Conversação. Interações Conversacionais na Comunidade de Blogs Insanus", *erkele*, V. 1, nº 5: 1-21.
- Santini, M. (2007) "Characterizing Genres of Web Pages: Genre Hybridism and Individualization", [http://doi.ieeeecomputersociety.org/10.1109/HICSS.2007.124, acesso em 1-2-2007].
- Scheidt, L. & Wright, E. (2004) "Common Visual Design Elements of Weblogs" in L. Gurack, S. Antonijevic, L. Johnson, C. Ratliff & J. Reyman (Eds.), *Into the Blogosphere: Rethoric, Community and Culture of Weblogs*, University of Minnesota, [http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/, acesso em 1-2-2007].
- Schrage, M. (1998) *The Relationship Revolution: Understanding the Essence of the Information Age*, New York: Merrill Lynch & Co.
- Vaisman, C. (2006) "Design & Play: Weblog Genres of Adolescent Girls in Israel" *Reconstruction* 6.4, [http://reconstruction.eserver.org/064/vaisman.shtml, acesso em 1-2-2007].
- Van House, N. (2004) "Weblogs: Credibility and Collaboration in an Online World", [http://people.ischool.berkeley.edu/~vanhouse/Van%20House%20trust%20workshop.pdf, acesso em 1-2-2007].

NOMADISMO PERCEPTIVO NA WEB

J. Pinheiro Neves*

“Como se eu procurasse não aproveitar a vida imediatamente, mas só a mais profunda, o que me dá dois modos de ser: em vida, observo muito, sou “ativa” nas observações, tenho o senso do ridículo, do bom humor, da ironia, e tomo um partido. Escrevendo, tenho observações “passivas”, tão interiores que “se escrevem” ao mesmo tempo em que são sentidas quase sem o que se chama de processo. É por isso que no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mil, me sinto fatal a despeito de mim”.

Clarice Lispector, Para não esquecer, 5ª ed., São Paulo, Siciliano, 1992.

Introdução

Desenvolvendo alguns dos pressupostos de McLuhan (1994), criou-se, não há muito tempo, uma disciplina a que se deu o nome de *Mediologia* (Debray, 2000). Nessa perspectiva, os media são as maneiras pelas quais sabemos, pelas quais pensamos, pelas quais criamos um mundo, na medida em que pensamos e vivemos cada vez mais *com* os media. É a implicação entre comunicação e complexidade que tece esta infra-estrutura mediática: *a comunicação está permanentemente a gerar comunicação*. O trabalho sobre a comunicação, quer nos seus aspectos imediatamente tecnológicos (como as tecnologias do ecrã), quer nos domínios sociais e íntimos que a comunicação atinge, vem complexificar ainda mais as sociedades — vem exigir ainda mais comunicação.

Situando-nos nesta linha da mediologia, tem emergido nos últimos tempos uma proposta de trabalho que pretende romper com a divisão que é tradicionalmente feita neste campo entre o estudo da produção, o estudo

* Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho [jpneves@ics.uminho.pt] e aluno de Pós-Doutoramento no Centro de Estudos Comunicação e Linguagem (CECL), da FCSH da Universidade Nova de Lisboa (Bolsa de Pós-Doutoramento da Fundação Ciência e Tecnologia SFRH / BPD / 42559 / 2007).

dos conteúdos e o estudo da recepção (Miranda, 2002)¹. Pretende pensar os novos media de uma forma holística e ontológica retomando a questão fundamental das ciências sociais: pensar a ligação, o eros (Latour, 2006). Nesse sentido, não se reduz apenas ao estudo disciplinar dos media embora seja um dos seus objectos principais. Pensa, acima de tudo, as ligações tendo como base a nossa experienciação subjectiva e transhumana (o que está por baixo, *sub* e o *jecto*, acção) como uma individuação híbrida (Simondon, 1989; Neves, 2006).

Apoiada nesta última abordagem, pretende-se fazer uma primeira abordagem da *Web 2.0*, inspirada principalmente em Clarice Lispector e Gilles Deleuze, em torno dos dois modos de estar com e nos media: o nómada e o sedentário. Ensaia-se uma resposta acentuando a diferença entre a *Web 1.0* centrada, em grande parte, no uso dos sinais linguísticos permitindo algum nomadismo e a *Web 2.0* que, na sua multimodalidade e implicação social, valoriza a invasão da imagem-movimento, nos captura talvez cada vez mais para o modo sedentário. No final, descreve-se uma experiência pessoal partilhada por milhões de seres (numa grande parte jovens) que se ligam a si e aos outros através da *Web 2.0*. Questões que surgiram: que mudanças se operam nesta transformação qualitativa dos media, nesta remediação? E como entender as resistências, assentes na tendência estética e na dimensão política, uma nova forma de reunir o mágico sagrado ao tecnológico, como dos diz Simondon (1989)? Será, acima de tudo, o testemunho de uma experiência pessoal da passagem da *Web 1.0* para a *Web 2.0*. Uma procura, acima de tudo, da imagem-ecrã como uma imagem-tempo, uma imagem-afecção terapêutica que a escrita permite. Uma escrita que foge ao sedentarismo (Lispector, 1992).

¹ Esta comunicação faz parte de uma primeira exploração de conceitos no âmbito do meu pós-doutoramento sobre a emergência da *Web 2.0*, no CECL da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação do Prof. José Bragança de Miranda. Pretende contribuir para uma melhor compreensão dos fenómenos surgidos com as tecnologias de comunicação e imagem, com particular incidência nos ecrãs do *Social-Networking*. Mais precisamente, compreender a natureza destas novas ligações transhumanas. Faço parte de uma rede de investigadores em torno da noção de imagem-ecrã, que inclui membros do Centro de Estudos Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho, do Centro de Estudos Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa e do CICANT da Universidade Lusófona de Lisboa. Agradeço especialmente a ajuda amiga de Edmundo Cordeiro que participou, em grande parte, na criação deste texto. O meu sincero obrigado a outros amigos e amigas: Zara Pinto-Coelho, Moisés de Lemos Martins, José Bragança de Miranda, Pedro Andrade, Albertino Gonçalves, Jean-Martin Rabot, Paula Vilhena Mascarenhas e Pedro Rodrigues Costa pela ajuda, directa ou indirecta, na elaboração deste texto.

As novas formas das imagens-ecrãs como formas de ligação connosco e com o que nos rodeia

Os diferentes tipos de ecrãs cuja presença se tornou hegemónica nos começos do século XXI (ecrã de televisão e de computador, ecrã de telemóvel, ecrãs «gigantes», etc.) mobilizam e condicionam cada vez mais a nossa visão e experienciação do mundo e de nós próprios. Mas não surgiram fora do tempo. Não são naturais. Esses ecrãs têm uma história que não remete apenas para as suas características técnicas. Na verdade, há um processo constante e irregular de mudança em que as formas primitivas são transformados, *re-mediadas* (Bolter e Grusin, 2000).

Fazendo uma pequena síntese dessa história mas centrada no actual, pode-se dizer que a mudança mais decisiva não se situa no aspecto tecnológico. Este último apenas acentua, actualiza um processo de longa duração. O cerne da questão não está na mudança dos ecrãs de tipo digital relativamente ao ecrã cinematográfico tradicional, ou mesmo, numa definição lata de ecrã, relativamente à fotografia. Se a sociedade contemporânea é caracterizada pelo triunfo da imagem, as tecnologias do ecrã, da “imagem enquadrada”, começam muito antes, em finais da Idade Média, e vão influir decisivamente nessa nova configuração social, nas alterações de subjectividades, e principalmente nos modos de percepção do mundo. A ruptura situa-se principalmente em relação aos modelos pré-modernos do audiovisual, as imagens mágicas de outras civilizações (ou as origens da nossa), estudadas pela paleo-antropologia, que fazem parte de um outro mundo perceptivo, de uma outra relação com a natureza.

Na verdade, deve-se começar por fazer uma genealogia da imagem-ecrã moderna a partir da solução emergente no debate bizantino sobre o estatuto maléfico da imagem que, mais tarde, se consolida com o surgimento da pintura do renascimento com as técnicas da perspectiva, da fotografia (essa primeira imagem-tempo e imagem-luz) e da imagem em movimento do cinema. O mesmo problema que atravessou todas estas imagens-ecrãs continua presente, mas com outras configurações, nas novas formas da sua apropriação, as novas percepções emergentes nomeadamente na Web. 2.0. Até certo ponto, o debate em torno do carácter maléfico da imagem surgido a partir do fim da Idade Média, define uma passagem essencial, cria a abertura para todo o processo posterior de domesticação das imagens na linha da figuração racional e da perspectiva. Passando a pintura a ser a evocação do nome, do verbo bíblico, perde o seu carácter mágico em si pela percepção que incentiva, em si, por uma actualização normativa. Deixam de ser objecto do olhar, de uma mudança perceptiva, para passarem a ser apenas “vistas”.

Contudo, não estamos perante um processo linear. Existem duas grandes tendências de acordo com Bolter e Grusin (2000). Por um lado, um esforço de anulação do media retirando-lhe o seu lado mágico pela sua capacidade de ser o real, transformando-as numa cópia fiel do real. Uma categoria racional e científica que substitui a ideia de Deus a partir do século XIX. “Uma pintura do século XVII do artista Pieter Saenredam, uma fotografia de Edward Weston e um sistema computadorizado de realidade virtual são diferentes em diversos aspectos mas são tentativas para atingir a imediação (*immediacy*) ignorando ou negando a presença do médium ou do acto de mediação” (Bolter & Grusin, 2000: 11). Um sentido realista que está presente na racionalização moderna da tecnociência e na sua invasão da vida quotidiana numa lógica de aceleração, de procura da não-mediação. O acesso rápido, em directo e mais real do que o real.

E, por outro lado, esses media também afirmam, apesar de tudo, a sua presença com o seu poder mágico de representação e de fascinação. A escrita era o exemplo mais forte de afirmação do media recusando a ilusão da imediatez da imagem considerada subversiva e fonte de idolatria². “Um manuscrito medieval iluminado, uma pintura do século XVII de David Bailly e um programa de multimédia com janelas e botões são todos expressões da fascinação pelos media.” (Bolter & Grusin, 2000: 11-12). Mas é uma vertigem, uma fascinação que tende a ser controlada, vigiada e canalizada.

Partindo deste debate sobre a ligação com as imagens, necessitamos de aprofundar não só a definição do que é um ecrã, no sentido de uma percepção imagem-ecrã, mas também o que distingue e o que têm em comum os diversos ecrãs: o ecrã do cinema, o ecrã da televisão, o ecrã do computador, bem como o *videowall*, etc. Estudar o processo iniciado com a racionalização da pintura, com a perspectiva que se alarga a todo o planeta em finais do Séc. XIX. Se, com a fotografia, se começou a generalizar o *ver ao longe* no espaço e no tempo, essa «telescopagem» do espaço e do tempo, a imagem-ecrã, ligada às novas formas digitais, representa um culminar dessa generalização, de uma tendência de longa duração. Nesta medida, a actual manutenção das múltiplas ligações (ou, se quisermos, das múltiplas dependências), é realizada, instantaneamente, através de ecrãs, transformando-nos em *utilizadores* em espaços multimodais, como é o caso do uso dos computadores pessoais na Web. 2.0.

² Ver o texto de Moisés de Lemos Martins neste livro: “O que podem as imagens. Trajecto do uno ao múltiplo”.

O empobrecimento da experiência das ligações e as novas imagens-ecrãs

Para compreender este processo de transformação da nossa relação com as imagens, teremos então de o pensar no contexto amplo das ligações. Como já foi bastante discutido, a sociedade da imagem, sendo, através dos ecrãs, um conjunto de ligações *aditivas*, devém numa sociedade de pleno controlo (Deleuze, 1990: 240-247). A experiência da imagem-ecrã caracteriza-se cada vez mais pela *dependência* e pelo empobrecimento (Benjamin, 1994). Uma sociedade do controlo que funciona cada vez mais de forma contínua e por comunicação instantânea, deixando de ser tão relevantes os tradicionais «encerramentos» das sociedades disciplinares (Foucault, 1975), havendo uma passagem de uma *dependência espacial* a uma *dependência temporal*. Em muito do que fazemos e do que é feito connosco, do que percebemos e do que pensamos, *difícilmente conseguimos estar separados* dos ecrãs. Neste contexto, a questão da percepção e das imagens começa a ser central para se entender as características do nosso século.

Até que ponto se está dependente do acto de ligar e desligar o ecrã, desse acto rítmico de reorganização temporal, dessa *iluminação*, tal como acontece com o *adicto*? Será *dependência* um bom conceito, por exemplo, para a entrega ao *zapping* no caso dos canais televisivos, para as horas seguidas numa conversa no *Messenger* utilizando a *webcam*, ou para a forma frenética como jovens usam o Facebook para jogar e interagir com outros?

Com os ecrãs, as imagens *parecem* prescindir completamente de um olhar que lhes seja exterior, como se se entregasse a visão à imagem. A imagem faz a visão, o que significa que se deixa, por si mesmo, de poder fazer o mundo criando uma situação passiva, sedentária. Desfaz-se a partilha da *durée*, isto é, da relação do meu espaço-tempo com o espaço-tempo do mundo na sua variedade nómada e plural. Michael Tchong³: «Estamos a perder a memória a uma velocidade como nunca antes tinha acontecido». Fruto da desatenção, mas também da exposição quase permanente a múltiplas imagens e informações. “Quando se vê tanto em simultâneo como é que nos podemos lembrar depois?” Acresce o facto de a memória estar a cair em desuso: “Temos tudo no telemóvel. Já não precisamos de nos lembrar de um número de telefone. Ele está memorizado. Para fazer contas recorremos à calculadora que também está no telemóvel.” Condenada a desaparecer por falta de uso? Já aconteceu na evolução do homem...»

Marshall McLuhan (1994) foi um dos pioneiros nesta forma de pensar as imagens-ecrãs. Desenvolveu a ideia de que os reais efeitos dos media

³ Michael Tchong, in Revista *Pública*, publicada em 30/05/04, n.418: 30-34

se escondem por detrás dos supostos conteúdos. Os media mais eficazes serão os que mais facilmente criam no receptor a ilusão de que está a receber um conteúdo puro, iludindo de múltiplas maneiras a própria mediação, criando a ilusão do desaparecimento do media, a imediação como dizem Bolter e Grusin (2000). Mas não será que a mediação só se efectua exactamente por se manter oculta, tanto mais que a simples oposição exterior (*meios*) / interior (*sujeito*) deixou de funcionar rigidamente?

Quando Walter Benjamin (1994) afirmou, nos seus estudos sobre a fotografia, que esta prepara a mudança na ligação entre o homem e a natureza criando a possibilidade para uma outra atenção nómada, um olhar impessoal para os pormenores, parece-nos que este *campo livre* mora no terreno virtual talhado pelo ecrã como um campo de possibilidades.

Consideremos o caso do cinema. Para Gilles Deleuze (2006; 2009), estando o movimento no que é dado a ver no ecrã, isto desterritorializa a percepção, desnatura-a levando-a para um espaço/tempo nómada. Este aspecto, no entanto, constitui uma espécie de *handicap* metafísico no confronto do cinema com a percepção natural tal como, por exemplo, Merleau-Ponty a define: porque o ecrã desamarra o objecto dos objectos que o rodeiam, retirando-nos o horizonte necessário para que o «identifiquemos». Ora, é precisamente no desamarra da percepção que reside, em contrapartida, muitas das virtudes do cinema (e do ecrã) para Deleuze, a ideia que constitui um ponto de partida (Cordeiro, 2005). Desta forma, Deleuze propõe-nos uma terapia sem terapeuta, um outro modo de ser nómada através da mudança perceptiva.

Inspirados em Clarice Lispector e Gilles Deleuze, podemos sugerir dois modos de percepção das imagens-ecrãs na Web: o modo sedentário e o nómada. O “sedentário” contempla o mundo “como desenho de formas definidas, conjunto de elementos delimitados. Contemplá-lo como espaço povoado de entes substanciais, que têm consistência em si mesmos. Este modo de apreensão do mundo dá primazia às individualidades substanciais, que, num segundo momento, estabelecem relações entre si” (Vasconcelos, 2007: 2). No modo sedentário, “observo muito, sou “ativa” nas observações, tenho o senso do ridículo, do bom humor, da ironia, e tomo um partido” (Lispector, 1992).

O nómada, por seu lado, assume uma atitude de espreita, que “prepara para um dos modos de apreensão do mundo enquanto matéria e requer uma modalidade de sensibilidade capaz de apreender o mundo como um campo de forças em turbulência e perceber-se entremado nessas forças. Estar à espreita é um dos possíveis modos de existir com o mundo, disposto à afectação da diferença, que inquieta e assusta, forçando a harmonia cómoda do que é conhecido, do já pensado e abrindo passagem para

novas possibilidades de existência. Nesse tipo de percepção de si no mundo, a prioridade é das relações. Elas constituem o estofa da realidade” (Vasconcelos, 2007: 2). Na experiência nómada, surgem observações “passivas”, tão interiores que “se escrevem” ao mesmo tempo em que são sentidas quase sem o que se chama de processo” (Lispector, 1992).

Uma questão então se torna relevante: saber até que ponto existem formas de experiencição das imagens-ecrãs na Web que resistem ao sedentarismo, que permitem o desamarrar da percepção. Um dos campos promissores é, sem dúvida, o das novas formas de criação, novas formas de apropriação da imagem-ecrã presentes na rede web.

A passagem da Web 1.0 para a Web 2.0 não é apenas uma mera mudança tecnológica numa linha de evolução de um maior envolvimento social com a tecnologia. Faz parte de uma outra tendência mais geral, mais profunda. Ao mesmo tempo, assinala uma mudança qualitativa. Uma mudança que poderia ser pensada de outra forma evitando a euforia dos defensores da tecnologia. Talvez, em grande parte, como um retrocesso na medida em que nos pode levar para uma percepção cada vez mais sedentária do mundo.

Uma experiência nómada na Web⁴

Muitas vezes, quando escrevia no meu computador, utilizando o programa *Messenger*, uma dúvida me assaltava. Estaria “falando” mesmo com alguém ou o diálogo seria também, ou acima de tudo, interior? Perguntavam-me muitas vezes, do outro lado, “porque estou calado”. Melhor, um outro ser também dizia para dentro mexendo dedos sobre terminais negros. Contudo, curiosamente estávamos sempre em silêncio no *Messenger*. Havia um medo de ficar parado como se essa paragem fosse uma ameaça.

Uma ideia me assaltava: o fascínio da escrita que nos nomadiza é exactamente esse. Ser um fluxo de dentro, um diálogo connosco. Uma paragem na euforia. Um sentir mais perto sem a apresentação da “persona” do face a face, ter uma percepção mágica, pré-moderna.

Desse ponto de vista, a grande atracção pela multimodalidade é também e paradoxalmente um querer retornar à percepção normal e naturalizada, um esquecer da imagem, do processo de quem olha pela complexidade do aparelho técnico. É uma atracção normalizada, sem a vertigem que, em vez de estar do nosso lado e nos abrir ao mundo, passa a ser delegada no pólo maquínico.

⁴ Este texto radica na minha experiência um pouco nómada, na minha percepção quotidiana da comunicação mediada na Web. Adaptação de um texto meu publicado na Web em 2006.

Com as *webcams*, com a proliferação das redes sociais multimodais como o Facebook, com a emergência da Web 2.0, tende a desaparecer a valorização da escrita. Vindo do tempo da Web. 1.0, dos *chats* nos IRCs, da magia do *on-line* através da escrita, sinto que algo está a desaparecer com a Web 2.0. Ainda hoje, não utilizo praticamente a *webcam* o que me transformou numa espécie de “dinossauro” do *Messenger*. Chego a pensar que a intimidade da *webcam* não é mais o que o medo do contacto íntimo da escrita tal como os filmes pornográficos não são mais do que um exorcismo do receio de amar. Uma necessidade de voltar ao mundo normal do “oral”, do falado, da interacção face a face no mundo quotidiano. O voltar à percepção normal do mundo (diria tele-visiva) evitando assim a dobra de uma percepção interior que a escrita, o diálogo interior permitiria. Um voltar ao *olhar*.

Bibliografia

- Benjamin, W. (1994 [1936]) “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica”, in *Sobre arte, política, linguagem e técnica*, Lisboa: Relógio d’Água.
- Bolter, J. D. & Grusin, R. (2000) *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press.
- Cordeiro, E. (2005) *Actos de Cinema*, Lisboa: Angelus Novus.
- Cruz, M. T. (2002) “O Artificial ou a Era do Design Total”, in *Revista On Line de Arte Cultura e Tecnologia*, n. 7. [<http://www.intearct.com.pt>, acessado em 3/09/2006].
- Debray, R. (2000) *Introduction à la médiologie*, Paris: PUF.
- Deleuze, G. (1990), “Post-Scriptum sur les Sociétés de Contrôle”. In: Deleuze, G., *Pourparlers*, Paris: Éd. Minuit, pp. 240-247
- Deleuze, G. (2006) *A imagem-tempo — Cinema 2*, Lisboa: Assírio & Alvim
- Deleuze, G. (2009) *A imagem-movimento — Cinema 1*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Foucault, M. (1975) *Surveiller et punir*, Paris: Éditions Gallimard.
- Hansen, M. B. N. (2005) “The Time of Affect, or Bearing Witness to Life”, [on-line] *Critical Inquiry*, 30 (3), Spring 2005. [<http://www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/issues/v30/30n3>. Hansen.html, acessado em 23/11/2006].
- Latour, B. (2005) *Reassembling the Social- An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press.
- Lispector, C. (1992) *Para não esquecer*, 5ª ed., São Paulo: Siciliano.
- Manovich, L. (2003) “New Media from Borges to HTML”, in Wardrip-Fruin, N. & Montfort, N. (Eds.) *The New Media Reader*, Cambridge and London: The MIT Press.
- Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press.
- Massumi, B. (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation (Post-Contemporary Interventions)*, Durham and London: Duke University Press.
- McLuhan, M. (1994 [1964]) *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge: MIT Press.
- Miranda, J. B. (2002), “Para uma crítica das ligações técnicas”, in Miranda, J. B. de; Cruz, M. T. (Org.), *Crítica das ligações na era da técnica*, Lisboa: Tropismos.
- Neves, J. P. (2006) *O Apelo do Objecto Técnico*: Campo das Letras.

- Perniola, M. (1998) *A Estética do Século XX*, Lisboa: Editorial Estampa.
- Perniola, M. (2004) *O Sex Appeal do Inorgânico*, Coimbra, Ariadne Editora.
- Simondon, G. (1989), *Du Mode D'existence des Objets Techniques*, Paris, Aubier.
- Vasconcelos, M. H. (2007) "A escrita nômade de Clarice Lispector", in *Alegar*, n° 4.
- Virilio, P. (1998) *La machine de vision*, Paris: Galilée.

O QUE PODEM AS IMAGENS. TRAJECTO DO UNO AO MÚLTIPLO

Moisés de Lemos Martins*

O mito ocidental da palavra

A palavra é, por excelência, o grande mito da civilização ocidental. A nossa razão é discursiva, tanto na tradição greco-latina, como na tradição judaico-cristã. Para Aristóteles, por exemplo, o homem define-se pela linguagem. E como a linguagem é o caminho que nos conduz a outro, o homem é um «animal político», expressão que encontramos tanto na *Política*, como na *Ética a Nicómaco*. E a mesma coisa acontece com a Bíblia. Logo no início do Evangelho de São João (1, 1) deparamos com a proclamação de uma razão discursiva: «No começo era o Verbo e o Verbo era Deus». Esta herança acompanhou-nos sempre e com ela atingimos a modernidade. Vemos isso em Nietzsche (1887, II, parág. 1), para quem somos animais de promessa, os únicos animais capazes de prometer. Vemo-lo também em Jorge Luís Borges, com a promessa a cumprir-se na dimensão ilocucionária da linguagem. No poema *Unending Gift*, Borges assinala que «na promessa alguma coisa existe de imortal». E George Steiner (1993: 127) não diz coisa diferente em *Presenças Reais*: «A linguagem existe [...] porque existe 'o outro'». Ou seja, a palavra é o caminho do encontro e o outro é o nosso destino.

A imagem ameaçou sempre o *logos* ocidental, ao conter nela própria a *virtus* da separação. Com efeito, a virtualidade aponta para a força intrínseca de um mundo separado. É essa a razão pela qual o *Antigo Testamento*, designadamente o *Êxodo* (20, 4), proíbe as imagens de Deus¹. No entanto, este 'demónio' fascinou-nos sempre. Este *daimon* (termo que na etimologia grega significa 'génio', uma força do bem e do mal), este diabo (*dia-bolê* significa imagem separada), que nos seduz, faz-nos cair sempre em tentação.

Existia o risco de ceder à idolatria, ou seja, de adorar imagens, e também de cair na loucura, ou seja, de ter visões diabolizadas, separadas,

* Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS) [moiseslmartins@gmail.com]

¹ “Não farás ídolo algum, nem nada que possua a forma daquilo que viva nas alturas do céu, na terra aqui em baixo, ou nas águas sob a terra” (*Exode* 20, 4).

autónomas. A teologia cristã desenvolveu uma geografia do aquém e do além para prevenir, combater e purgar estas tentações e estes demónios, numa palavra, estes génios do mal: ímpios e heréticos, diabos incubos (demónios masculinos) e sucubos (diabos femininos), enfim, feiticeiros e feiticeiras². E para os exorcizar, o Ocidente criou para eles, por um lado, a excomunhão, e por outro lado, lugares simbólicos, como o inferno, ou penais, como a fogueira e a reclusão.

Nos anos sessenta do século passado, na *Rhétorique de l'image*, Roland Barthes defendia que era absurdo apresentar imagens sem palavras³. Sem dúvida, a semiótica da imagem tomava então a semiótica da língua como modelo. E não havendo para a imagem outro paradigma que não fosse a língua, o imanentismo, com a sua ordem sintáctica e a fetichização da estrutura, levou a melhor sobre a analogia. Em finais dos anos oitenta, o publicitário Jacques Séguéla exprimia ainda este ponto de vista. O slogan ‘a força tranquila’, que produziu para a campanha presidencial de François Mitterrand, em 1981, constitui um bom exemplo desta crença na demiurgia da palavra⁴.

Olhar para os ecrãs

No entanto, na civilização ocidental, a deslocação da palavra para a imagem começou há mais de um século. Desde a fotografia, por meados do século XIX, até às redes cibernéticas e aos ambientes virtuais, passando pela imagem do cinema e da televisão, a imagem não tem parado de seguir o caminho da separação da palavra, tornando-se autotélica. Quer dizer, com a revolução tecnológica das máquinas ópticas, a imagem separa-se imediatamente do mundo e do outro. Reparando bem, verificamos que o reino da imagem tecnológica não é analógico, não integra o regime da representação, que nos conduz ao outro. Pelo contrário, esse reino opõe-se à *mimesis* e à correspondência⁵.

² Ver, a propósito de uma «geografia do além», Mourão (1988).

³ “É possível, sem dúvida, encontrar imagens sem palavras, mas apenas a título paradoxal, em alguns desenhos humorísticos; a ausência de palavras recobre sempre uma intenção enigmática” (Barthes, 1964: 43, nota 4).

⁴ Numa entrevista concedida ao semanário *Expresso*, publicada na edição de 23 de Dezembro de 1989, Jacques Séguéla defendeu o seguinte: “A nossa sociedade mediatizada criou a solidão e acabou por matar a imagem. Éramos adoradores de imagens nos anos oitenta, mas começamos agora a recusá-las, com os novos/velhos valores a levarem a melhor. O grito e o boca-a-boca retomam o poder. [...] As palavras impõem-se de novo às imagens”.

⁵ Ver, a este propósito, Miranda, “Da interactividade. Crítica da nova *mimesis* tecnológica” (1998).

O mundo da imagem tecnológica é hoje digital, e não mais analógico. Paul Virilio (2001: 135) assinala, entretanto, que já não olhamos para as estrelas, mas para os ecrãs. E o que isso significa é um processo de virtualização (das estrelas pelos ecrãs), o que quer dizer, por um lado um processo informático (numérico), por outro, um processo onde se decide o futuro do homem. A virtualização é um processo criativo que coloca em crise o actual, dado o facto de reenviar a um problema. Por sua vez, este problema é irreversível nos seus efeitos, indeterminado no seu processo e inventivo no seu esforço de actualização. Com efeito, sentarmo-nos diante de um ecrã electrónico e conectarmo-nos à rede significa desencadear um processo de virtualização, em que as distinções se tornam lábeis e o grau de liberdade aumenta⁶.

As estrelas representam uma história de sentido, cumprindo uma finalidade narrativa. Como é assinalado no *Génesis*, Deus fê-las para nos iluminar de dia e conduzir de noite⁷. Elas sinalizam o caminho no deserto e através dos oceanos, que são lugares de errância, e também lugares de tentação e de sedução. O deserto é atravessado por miragens. Delas nos falam os quadros de Jerónimo Bosch no século XV. E desde a *Odisseia* que os oceanos estão povoados de sereias.

Para o Ocidente, as estrelas tornaram-se, pois, uma história de sentido, e mesmo uma história da salvação, dado que o sentido (cristão) está numa estrela que nasce a Oriente. Por essa razão, lembrando a estrela que conduz os Reis Magos, Paul Ricoeur fala do ‘Oriente de sentido’ que a tradição judaico-cristã constitui para a civilização ocidental. As estrelas são um *analogon*, uma representação de Deus. Elas não são Deus, mas enquanto criaturas apontam para Deus. E enquanto criaturas de Deus, são demiúrgicas.

Ao invés, os ecrãs exprimem a rebelião da imagem, a rebelião de uma imagem produzida numericamente (informaticamente). Os ecrãs são dispositivos de imagens separadas, de imagens autotélicas, autónomas, de imagens que se rebelam contra o representacionismo e o fundacionalismo do *logos*, contra o logocentrismo (a unidade do *logos*), com a teoria da *mimesis* e da correspondência.

Nos ecrãs, as imagens são legião. Imagem sobre imagem, vemo-las multiplicarem-se numa legião de duplos. No reino dos ecrãs, apenas podemos ser politeístas. E a idolatria não é coisa diferente: trata-se de romper

⁶ Em *L’Instant Éternel* (2000: 188-189), Michel Maffesoli sublinha que “os valores próximos, domésticos, banais, recebem a ajuda da ‘cibercultura’. O imaginário, a fantasia, o desejo de comunhão, as formas de solidariedade, as diversas entreatudas caritativas encontram na Internet e no ‘ciberespaço’, em geral, vectores particularmente performantes”.

⁷ “Deus fixou-as no firmamento do céu para iluminar a terra, para reger o dia e a noite e separar a luz das trevas. Deus viu que isso era bom” (*La Genèse* 1, 17-18).

com o *logos*, que decretou a loucura da imagem — «a louca da casa», segundo Descartes e Malebranche —, e deixar-se habitar pela «fada do lar» (Durand, 1969). Com efeito, os jogos electrónicos, e também os *chats* da Internet, revelam a nossa condição politeísta.

Como consequência, à palavra que diz as coisas (teoria da correspondência) e à palavra que as imita (teoria da *mimesis*), assim como à palavra que as representa, num aspecto, qualidade ou dimensão (teoria da analogia), opõe-se agora a imagem que faz as coisas, ou seja a imagem do ecrã de um computador, que tem a mesma natureza ilocucionária que Austin em tempos teorizou referindo-se aos *speech acts*. A imagem tecnológica não reenvia ao outro, nem ao mundo. Pelo contrário, são as coisas e somos nós que passamos a imitar a imagem. A *mimesis* tecnológica corresponde, sem dúvida, a uma inversão. Do que se trata agora é de as coisas e nós próprios representarmos a imagem, num aspecto, qualidade ou dimensão, fazendo em certa medida a demonstração da tese do «simulacro» de Baudrillard. A imagem tecnológica é uma legião de duplos — ela é plural. Quer isto dizer que se opõe à unidade, ao monoteísmo, e sugere a idolatria. Ou seja, a imagem tecnológica é uma linguagem que perdeu o sentido do uno, fragmentando-se numa legião de imagens. E ao perder, por esta via, o sentido da comunidade histórica, o seu destino é o da sua multiplicação em tribos⁸.

Este deslizamento da civilização da palavra para a civilização da imagem, uma deslocação «dos átomos para os bits», como assinalou Negroponte, ou seja, da matéria para a luz, encandeia-nos na sua cintilação. Reverberante de luz, a imagem tecnológica simula a transparência e a harmonia do mundo, ao projectar uma beleza que não fana, uma juventude que não fenece e uma saúde que não é corruptível. Utilizando uma conhecida fórmula de Perniola (2004), a imagem tecnológica tem *sex-appeal*. E, no entanto, do que se trata é de «simulacros», diz Baudrillard; «excitações», assinala Norbert Elias; «efervescências» e «remitologizações», acrescenta Maffesoli; euforias, alucinações, enfim, anestesiamientos, «congelamentos dissimulados do mundo», em que o espectáculo «é o sonho mau da sociedade moderna agrilhoadada, que nele apenas exprime, vendo bem, o desejo de dormir», conclui Guy Debord (1992: 24-25).

Recompor uma desordem

Em *O Homem Imaginado. Cinema, Acção e Pensamento* (2006), que me faz pensar em *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*, obra de Edgar Morin, publicada em 1958, nas Edições de Minuit, João Mário Grilo concebe o

⁸ Ver, a este propósito, Martins (2002 a).

cinema como um dispositivo de imagens. É verdade que propõe uma «hipótese antropológica», dado que se trata de uma «nova humanidade» (Grilo, 2006: 14), precisamente de uma humanidade produzida por um dispositivo de imagens. Mas existe uma recusa declarada em interrogar o cinema a partir da Antropologia. O seu ponto de partida é o da separação e da autotelização das imagens. É o da cópia que reenvia a ela-mesma.

A perspectiva de João Mário Grilo já não concebe um outro que nos falta. Esse caminho parece definitivamente perdido⁹. Autotélica, a imagem torna-se demiúrgica, construindo o outro: os filmes possuem-nos de uma maneira física, eles marcam-nos a visão com uma «densidade carnal» (Grilo, 2006: 148). Inspirando-se em Benjamin, Jonathan Crary e Linda Williams, João Mário Grilo (*ibidem*) afirma que a «possessão ocular», ou seja, o estado em que nos encontramos sob o influxo das imagens do cinema, fala de nós enquanto máquinas desejanter¹⁰. Relembro, neste contexto, *L'Anti-Oedipe*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1970: 230): existem tantas máquinas nos seres vivos como seres vivos nas máquinas, de maneira que se dá uma fusão entre corpo, máquina e desejo, como consequência, a máquina é desejanter e o desejo é maquinado.

Desta forma, as imagens do cinema são idolátricas: elas têm a memória das nossas «cicatrizes corporais»; exprimem a nossa memória «afectiva, sensitiva e sobretudo corporal» (Grilo, 2006: 14). Neste narcisismo corporal é perceptível um sentido idolátrico e pagão. Tais imagens colocam-nos em estado de «possessão ocular» (Benjamin, 1992), quer dizer, elas atravessam-nos, seduzem-nos, alucinam-nos, esgazeiam-nos. Eis a razão pela qual podemos dizer, com Edgar Morin (1997: 13), que o cinema nos dá a ver «bocas e olhares de mulheres» por quem estamos prontos a matar; da mesma forma que nos dá a ver uma legião de imagens com que nos identificamos (vendo bem, a legião de imagens que nos constitui, a multiplicidade de que somos feitos). Ora, esta identidade múltipla, esta memória de nós-mesmos, perturba-nos. As imagens do cinema provocam em nós um choque existencial. Somos atravessados por uma luz semelhante à luz dos santos nos quadros místicos (*ibidem*). Trata-se de uma luz que nos perturba, apesar de vir de um astro já morto — a luz alimentada pela corrente eléctrica.

O cinema tem, com efeito, um carácter idolátrico: a tentação consome-nos e consuma-nos. Existe nesta perspectiva uma ideia de homem. Trata-se, no entanto, de um homem à imagem (à luz) do cinema.

⁹ Aquilo que sobretudo interessa ao espectador “não é tanto a coisa ‘representada’, mas os efeitos do dispositivo, que são efeitos de movimento, em sentido geral” (Grilo, 2006: 15).

¹⁰ A expressão de Benjamin é a seguinte: «A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a picanálise ao inconsciente das pulsões» (Benjamin, 1992: 105).

Pode dizer-se, pois, em conclusão, que o cinema nos ensina a ver as imagens que temos, o que quer dizer que ele nos ensina a olhar para a realidade que nos constitui: uma realidade múltipla, de indivíduos tentados pela sedução dos objectos técnicos e pela idolatria¹¹. Através das imagens tecnológicas, decompomo-nos, mas não voltamos a recompor-nos; não regressamos mais à unidade. Somos fragmentários em termos definitivos. O mais que podemos fazer é, talvez, reconstruir a monstruosidade que nos habita¹². De modo nenhum somos uma síntese harmoniosa. Bem pelo contrário, somos fluxos, vertigens, fluidos, uma fusão de matéria orgânica e de matéria inorgânica — um caos. É o movimento, a mobilidade, o imprevisível, o acaso, a metamorfose que nos constitui. E as imagens exprimem esta verdade: explosões de cores, estamos abandonados às nossas emoções e paixões. Da mesma forma que o estamos às nossas dobras, pregas e curvas. Numa palavra, somos a recomposição de uma desordem¹³.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1964) “Rhétorique de l’Image”, in *Communications*, 4: 40-51.
- Benjamin, W. (1992 [1936-1939]) “A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d’Água, pp. 71-110.
- Borges, J. L. (1998 [1969]), “The Unending Gift”, *Elogio da Sombra*, in *Obras Completas (1952-1972)*, II, Lisboa: Teorema.
- Debord, G. (1992 [1967]) *La Société du Spectacle*, Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1972) *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Durand, G. (1969) *Les Structures Anthropologiques de l’Imaginaire*, Paris: Bordas.
- Gil, J. (1994) *Monstros*, Lisboa: Quetzal.
- Gonçalves, A. (2009) “Dobras e Fragmentos: A turbulência dos sentidos na publicidade de automóveis”, in *Vertigens. Para uma Sociologia da Perversidade*. Coimbra: Grácio Editor, pp. 47-60.
- Grilo, J. M. (2006) *O Homem Imaginado. Cinema, Acção, Pensamento*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Maffesoli, M. (2000) *L’Instant Eternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris: Denoël.

¹¹ A este respeito escreveu Mario Perniola *Il Sex-Appel dell’Inorganico*, em 1994. Veja-se também, de José Pinheiro Neves, *O Apelo do Objecto Técnico* (2006).

¹² Lembra José Gil (1994: 135-136) que “o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade”. E acrescenta: “Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós — no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser — nos ameaça de dissolução e caos [...] A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos aonde”.

¹³ Glosso neste passo o romance *Cobra* de Severo Sarduy (1972: 17), no seguinte trecho: “a escrita é a arte de decompor um dado e de derribar uma ordem. A *Señora* tinha descoberto o Indiano nos vapores de um banho turco, perto de Marselha. Ela ficou de tal modo sobressaltada...”. A propósito de pregas, dobras e curvas no humano veja-se Albertino Gonçalves (2009).

- Martins, M. de L. (2002) “De animais da promessa a animais em sofrimento de finalidade”, in *O Escritor*, n. 18/19/20, Revista da Associação Portuguesa de Escritores, Lisboa, pp. 351-354.
- Miranda, J. B. de (1998) “Da Interactividade. Crítica da Nova *Mimesis* Tecnológica”, in Giannetti, C. (Ed.) *Ars Telemática: telecomunicação, Internet e ciberespaço*, Lisboa: Relógio d’Água.
- Morin, E. (1997 [1956]) *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa: Relógio d’Água.
- Mourão, J. A. (1988) “A Geografia do Além — Para uma Poética do Imaginário”, in *A Visão de Túndalo; da Fornalha de Ferro à Cidade de Deus*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, pp. 69-93.
- Neves, J. P. (2006) *O Apelo do Objecto Técnico*, Porto: Campo das Letras.
- Nietzsche, F. (1998 [1887]) *Genealogia da Moral*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Perniola, M. (2004 [1994]) *O Sex-Appeal do Inorgânico*, Lisboa ou PERNIOLA, Mário, O Sex Appeal do Inorgânico, Coimbra, Ariadne Editora, 2004.
- Sarduy, S. (1972) *Cobra*, Paris: Seuil (Traduzido do Espanhol pelo autor e por Philippe Sollers).
- Séguéla, J. (1989) “Séguéla: A Publicidade Tranquila”, semanário *Expresso* de 23 Dezembro de 1989, entrevista realizada por Clara Ferreira Alves a Jaques Séguéla.
- Steiner, G. (1993 [1989]) *Presenças Reais*, Lisboa: Presença.
- TOB (*Traduction Oecuménique de la Bible*) (1978) *Ancien Testament*, Paris: Les Editions du Cerf.
- TOB (*Traduction Oecuménique de la Bible*), 1978, *Nouveau Testament*, Paris, Les Editions du Cerf.
- Virilio, P. (2001) “Entretien avec Paul Virilio”, in *Le Monde de l’Education*, n. 294, pp. 135-138.

IV
IMAGEM E IMAGINÁRIO

COMO NUNCA NINGUÉM VIU: O OLHAR NA PUBLICIDADE

Albertino Gonçalves¹

“Sou contente (...) de vos dizer porque se costuma pintar aquilo que se nunca no mundo viu, e quanta razão tem tamanha licença, e como é mui verdadeira (...) que quando quer que algum grande pintor (...) faz alguma obra que parece falsa e mentirosa, aquella tal falsidade é mui verdadeira. E se ali fizesse mais verdade, seria mentira (...) Se elle, por guardar o decoro melhor ao lugar e ao tempo, mudar algum dos membros (na obra grutesca, que sem isso seria mui sem graça e falsa) ou parte de alguma cousa noutra género, como a um griffo ou veado mudálo de meo para baxo em golfinho, ou d’ali para cima em fegura do que lhe bem estiver, pondo azas no lugar dos braços, e cortando-lhe os braços se as azas steverem melhores: (...) E isto, inda que pareça falso, não se pode chamar senão bem inventado e monstruoso. E melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortaes, que às vezes desejam ver aquilo que nunca inda viram, nem lhes parece que pode ser) mais que não a costumada fegura (posto que mui admirabil) dos homens, nem das alimarias. E d’aqui tomou licença o insaciabil desejo humano a lhe de avorrecer alguma vez mais um edeficio com suas columnas e janellas e portas que outro fingido de falso grutesco, que as colunas tem feitas de crianças que saem por gomos de flores, com os arquivraves e fastígios de ramos de murta, e as portadas de canas e d’outras coisas, que muito parece impossíbeis e fora de razão (...) Muito louvor merece o pintor que pintou cousa que nunca se vio, e tão impossivel, com tanto artificio e descrição que parece viva e possibel, e que desejam os homens que as houvesse no mundo, e que digam que lhe podem tirar penas d’aquellas azas, e que está movendo as mãos e os olhos.”

(Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, 1548: 292-297).

A publicidade não pára de crescer: “na década de 1960, o norte-americano médio era exposto a cerca de 560 mensagens publicitárias por dia. Na década de 1990, o número de mensagens publicitárias chegou a 3000 por dia” (Adler, 2002: 31). E continua a empenhar-se em conquistar a nossa atenção, como, aliás, lhe compete. Paraphraseando Herbert A. Simon

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) [albertinog@netcabo.pt]

(1971: 40-41), “o que a publicidade consome é óbvio: consome a atenção dos seus destinatários”. A publicidade tem acompanhado, pelo menos desde finais do século XIX, as transformações ocorridas na produção e no consumo, na cultura e nos estilos de vida. Em alguns momentos de viragem, até se afoita a abrir caminho (Lipovetsky, 2007; Weil, 2004).

Há quem advogue que a publicidade pode ser encarada como um sísmógrafo (Sodré, 2006) ou um espelho da sociedade (Foz, 1984). Ambas as metáforas pecam por mecanicismo e univocidade. A publicidade abala tanto quanto é abalada e servir de espelho não é a sua vocação actual. Ela declina retratar tanto o produto como o público, público que, por sua vez, dispensa rever-se na publicidade. Procura, antes pelo contrário, a sensação de espanto e o sentimento de estranheza. Muita da publicidade actual, quiçá a melhor, não imita, mas alucina, não argumenta, mas seduz, nem sequer insinua, insinua-se, através da pele e dos sentidos (Kherckove, 1997). Esta dinâmica não se reduz a dois lados com o seu pêndulo de ecos e reflexos. A actividade publicitária não decorre de uma agência isolada que produz efeitos externos. Parte específica de um todo, integra uma configuração que convoca a sociedade, a cultura e a vida quotidiana (Lears, 1994). A actividade publicitária constitui um “mundo”, no sentido de Howard S. Becker (1988), ou um “campo”, no sentido de Pierre Bourdieu (1976; 1984; 1992). À semelhança da ciência e da arte, a actividade publicitária logrou alguma autonomia, que, por ser mais recente, não é menos complexa. Alberga sistemas de posições e disposições, recursos e percursos, regras e enredos, cooperação e conflito, legitimidades e instâncias de reconhecimento.

Na publicidade actual, a aposta reside menos em espelhar o produto ou o destinatário e mais em estabelecer pontes entre ambos, não de um modo racional e linear, mas mediante cápsulas e cocktails de sensações e emoções, susceptíveis de associar uma sensibilidade a uma marca. O que a publicidade pretende é predispor, envolvendo, de forma orquestral (Winkin, 1984) e heteroglóssica (Dorfles, 1988), o espírito e o corpo dos potenciais consumidores. Trata-se de um desafio difícil, agravado pelas perspectivas de saturação e resistência dos públicos². Mas trata-se, também, de uma oportunidade de alargamento do espaço de manobra e de aposta na criatividade, sobretudo ao nível formal, estético e técnico.

² O sucesso recente da publicidade viral inscreve-se a contracorrente desta suposta tendência de resistência e saturação dos públicos. Milhões de pessoas prestam-se, por sua própria iniciativa, a divulgar anúncios na internet e no telemóvel. Este fenómeno recorda-nos as teorias, clássicas, de Paul Lazarsfeld, Bernard Berelson e Elihu Katz sobre os contornos da influência dos media (Lazarsfeld, Berelson & Gaudet, 1968; Katz & Lazarsfeld, 2008; Cazeneuve, 1970).

O olhar tem a sua história (Panofsky, 1975; Febvre, 1975; McLuhan, 1977, Wajcman, 2004). De época para época, bem como de cultura para cultura (Hall, 1971 e 1984), mudam-se os modos e as formas de olhar. Os meios de comunicação e as “extensões do homem” (McLuhan, 2008) assumem um papel crucial nestas alterações. Com a revolução óptica, as novas tecnologias dão a ver o nunca visto e o olhar reposiciona-se no concerto dos sentidos. É certo que o estatuto do olhar na era electrónica não é igual ao da era tipográfica (McLuhan, 1977). Mesmo assim, mais ou menos táctil, com mais ou menos próteses e mediações, o olhar continua a presidir à nossa relação com o mundo.

A publicidade mergulha, tanto quanto nos mergulha, no caldo do imaginário contemporâneo. Um caldo a transbordar de ingredientes, movimento e turbulência. Sem espelho, nem sismógrafo, sem fio de Ariana, vamo-nos aplicar a desfilar uma ou outra ponta de uma realidade especialmente intrincada.

Que olhar, que formas de ver nos propõe a publicidade? Eis uma grande pergunta, fadada a colher pequenas respostas.

Pelos olhos de Gulliver: O enorme e o ínfimo

Desde os liliputianos e os brobdingnagianos das *Viagens de Gulliver* aos *minimoys*³ e aos *mega robots*⁴ de Hollywood, o enorme e o ínfimo sempre têm assombrado a imaginação do homem. São figuras do excesso em linha de fuga para o infinito. A publicidade é pródiga nestas ampliações e reduções ao jeito de Alice no País das Maravilhas, a começar pelo famoso Gigante Verde, da General Mills, talhado para a promoção de minúsculas ervilhas. Há gigantes para todos os gostos. Alguns, como a monstruosa figura composta por dezenas de seres humanos que se arrasta pelas ruas da cidade até se desagregar à vista de uma cerveja Miller Lite⁵, lembram o Leviatã da capa do livro de Hobbes. Outros gigantes, como aquele que

³ *Arthur e os Minimoys* (2006), de Luc Besson.

⁴ Por exemplo, *Transformers* (2007), de Michael Bay, ou *O Dia em que a Terra Parou* (2008), de Scott Derrickson.

⁵ Anúncio *Break from the crowd*, Miller Lite, Ag, Crispin Porter & Bogusky, Dir. Zack Snyder, USA, Jul. 2007. Seleccionámos seis elementos de informação para caracterizar os anúncios: o nome, o anunciante, a agência, o director de produção, o país e a data de estreia. Os anúncios mencionados neste texto estão acessíveis na internet. Recorrendo aos elementos de informação fornecidos, podem ser encontrados através dos motores de busca de vídeos do *Google* ou do *Yahoo*, no *YouTube* ou, ainda, em *sites* especializados em publicidade, tais como o *boards* (<http://www.boardsmag.com>), o *Advertolog.com* (<http://www.advertolog.com>) ou o *visit4info* (<http://www.visit4info.com>).

tenta esmagar automóveis Peugeot⁶ ou aqueloutro que pesca homens utilizando um Renault Clio como isco⁷, não deixam de lembrar o bom Gargântua a roubar os sinos da catedral de Notre-Dame de Paris. Mas o gigante que nos torna míopes é aquele em que estamos embarcados: o nosso planeta. Seria despropositado traçar uma lista dos anúncios que mostram a Terra fotografada ou filmada do espaço. Vamos cingir-nos a uma publicidade recente da Toshiba (*Space chair*⁸): uma cadeira, suspensa num balão, munida com oito câmaras, filma, à medida que sobe, o planeta Terra. O slogan da versão portuguesa é particularmente sugestivo: “inovar é ver como ninguém viu”. “Ver como ninguém viu”, porventura mais do que ver “o nunca visto”, eis a tentação ou, melhor, a proposta que percorre a publicidade actual.



Figura 1: *Space chair*, Toshiba, 2009

“Ver o nunca visto”, se possível “como nunca ninguém viu”, é um programa que contempla também o ínfimo, de preferência, “invisível” à vista desarmada. Há séculos que o microscópio nos facultou o acesso ao “infinitamente pequeno”. Agora, também nos é permitido fotografá-lo, filmá-lo e partilhá-lo. O anúncio *Macro*⁹ exhibe uma sequência de ampliações: de uma jante (1200 vezes), de pintura metálica (2305 vezes), do controlo automático de velocidade (482 vezes), do velcro do tapete (74 vezes) e dos faróis xénon (de 30 a 803 vezes), todas provenientes de um Audi A4 (Figura 2). O anúncio remata com a seguinte pergunta: “¿A que nunca has visto un Audi A4 tan cerca?”

⁶ Anúncio *City Bug*, Peugeot, Ag. Euro RSCG Worldwide, Dir. Johan Renck, França, Jun. 2005.

⁷ *Renault Fisherman*, Renault, Ag. Publicis Conseil, Dir. Eben Mears, França, Maio 2007.

⁸ *Space chair*, Toshiba, Ag. Grey London, Dir. Andy Amadeo, Reino Unido, Nov. 2009.

⁹ *Macro*, Audi A4, Ag. DDB España, Dir. David Ruiz, Espanha, 2007.

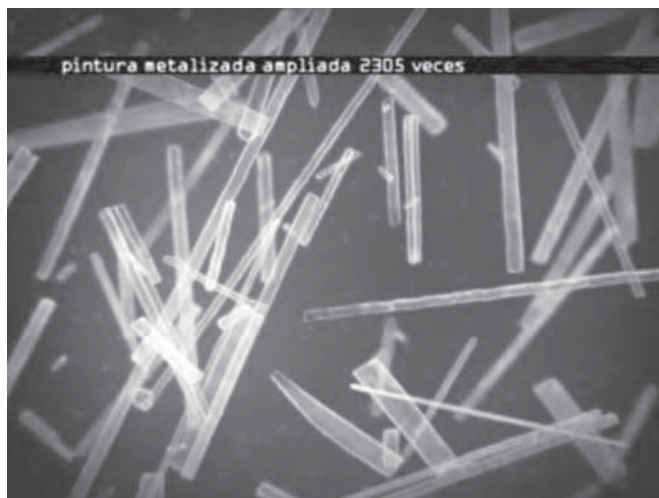


Figura 2: *Macro*, Audi A4, 2007

Com uma aproximação semelhante, mas num registo mais dinâmico, a australiana Royal Elastics (*Feilfri*¹⁰) convida-nos a acompanhar, numa peça inovadora em termos de animação digital e ilusão virtual, a criação fantástica de um par de sapatilhas, desde a junção inicial das moléculas, passando pela multiplicação borbulhante das células e pela excrecência profusa dos tentáculos, até à formatação da configuração final¹¹.

Para além das maravilhas da incursão microscópica, estes dois anúncios propiciam um efeito adicional de estranhamento: sob a aparência harmoniosa, polida e serena dos objectos do nosso mundo familiar (tapetes, faróis, sapatos), esconde-se a rugosidade e a inquietação da desordem. Esta equação (visível — ordem / invisível — desordem) vai de encontro a alguns princípios clássicos da antropologia do imaginário (e.g., Durand, 1969).

***Slow is beautiful*²: A estética do ultra-lento**

O olhar remete para o espaço, para o tempo e para o movimento. E, naturalmente, para a velocidade, a vertigem do século XX com particular incidência na “compressão do espaço e do tempo” (Harvey, 1990; Giddens,

¹⁰ *Feilfri*, Royal Elastics, Ag. Umeric, Dir. Ash Bolland, Austrália, 2007.

¹¹ Estes dois anúncios constituem uma amostra ilustrativa de uma prática frequente. Atente-se, por exemplo, nas marcas de detergentes, champôs e bens similares empenhadas em evidenciar os efeitos macro de processos micro (por exemplo, as famosas “micro-partículas”).

1992). Curiosamente, os próximos anúncios propõem experiências que relevam menos da compressão e mais da divergência do espaço e do tempo.

Os tempos de captação e de projecção das imagens podem não coincidir. Consoante o primeiro for maior ou menor do que o segundo, assim as imagens aparecem aceleradas ou abrandadas. Este procedimento é utilizado no cinema desde o início do século XX. Mas ganhou um novo alento com os recentes avanços tecnológicos, nomeadamente ao nível da resolução de filmagem.

Com a câmara lenta, vislumbramos aquilo que nos escapa a um ritmo que nos cativa. Mais real do que o real, pode, até, rectificar as impressões “à vista desarmada”. Em determinadas áreas, como o futebol, a “realidade retardada” tornou-se quase um fetiche, o “último veredicto”¹³.

Nos últimos cinco anos, os anúncios com *slow motion* proliferaram como cogumelos. Qualquer assunto pode prestar-se: acidentes de viação¹⁴, acidentes domésticos¹⁵, espirros¹⁶, performances desportivas¹⁷, convulsões faciais¹⁸, contactos corporais no futebol¹⁹, jogadas de ténis²⁰, posturas e momentos da vida quotidiana²¹, refeição de um hambúrguer²², aventuras de um frasco de ketchup invisível²³, destruição de computadores e aparelhos audiovisuais²⁴, esmagamento de objectos e de frutos²⁵, impacto de balas em garrafas e em maçãs²⁶, embate de miniaturas de tartes em insectos²⁷, *et caetera*. Tomou-nos a “vertigem das listas” (Eco, 2009). E ainda não conseguimos parar!

¹² Alusão ao livro *Small is Beautiful* (Schumacher, 1980).

¹³ Em 2009, foi apresentada em Portugal, à Assembleia da República, uma “petição pela verdade desportiva” defendendo a “introdução das novas tecnologias para melhorar o desempenho das equipas de arbitragem”.

¹⁴ Por exemplo, *Wave*, Liberty Mutual, Hill Holiday Ag., USA, Novembro de 2009; e *Road traffic accident*, coi / the army, Ag. Golley Slater Group, Dir. Seb Edwardas, Reino Unido, Jul. 2008.

¹⁵ *Handymen*, Radio Donna, Dir. Kurt de Leijer. Bélgica, 2005.

¹⁶ *Out it Flu*, SA Government — Department of Heath, JAMESHOP Advertising Agency, dir. Ernie Clarck ACS, Australia, Ab. 2009.

¹⁷ *Defy*, Nike, Ag. The Mill, Dir. Joaquin Baca-Asay, USA, Maio 2006; e *Sleepers*, Riposa, Ag. Euro RSCG Zurich, Dir. Nico Beyer, Suíça, Ag. 2008.

¹⁸ *Slow is Ugly*, Renault, Ag. Lowe Mexico, Dir. Fred Clapp, Mexico, Jun. 2006; *Shakerface*, Baileys, Ag. BHH London, Reino Unido, Nov. 2007; e *Run*, Shock absorber Bra, Ag. Compagnie 360 Euro RSCG, Dir. Gabriel Malaprade, França, Nov. 2007.

¹⁹ *Pep talk*, Sol, Ag. DDB Argentina SA, Dir. Augusto G. Zapiola, Argentina, Mar. 2009.

²⁰ *Deuce*, ANTA, Ag. JWT Shanghai, Dir. David Edwards, China, Ag. 2009.

²¹ *Be Original*, Adidas, Ag. Independent Films, Dir. David Dawoodi, Reino Unido, Out. 2008; e *Little Moments*, BIB BROTHERS BIG SISTERS, Ag. Spotlab, Dir. Jack Wung, USA, Out. 2008.

²² *Slo-Mo*, Steers, Ag. King James, Dir. Hylton Tannenbaum, África do Sul, Out. 2008.

²³ *Bottle*, Heinz, Ag. AMV BBDO London, Dir. Dougal Wilson, Reino Unido, Jun. 2009.

²⁴ *Out with the old*, DELL, Ag. Mother New York, Dir. The Snorri Brothers, USA, Dez. 2007; e *Explosion*, Company, Ag. Helios Design Laboratories, USA, Maio 2006.

²⁵ *Compress*, Relance magazine, Ag. Uzina, Dir. Enrique Escamilla, Portugal, Out. 2008; e *Fruit Firework*, Tropicana, Ag. DDB London, Dir. Gus Filgate, Reino Unido, Abr. 2008.

²⁶ *Bullet*, ACURA TL, Ag. RPA, Dir. Nicolai Fuglsig, USA, Set. 2008; e, viral, *Shoot the Apple (bullet)*, RIM/Blackberry, Ag. Guava Studios, Fev. 2009.



Figura 3: *Burst*, Schweppes, 2008

Os anúncios *Burst*²⁸, da Schweppes (Figura 3), e *Ballet*²⁹, da NFL Company in USA, contam-se entre aqueles em que o efeito estético da câmara lenta mais sobressai, a partir de motivos deveras simples: no primeiro, a explosão, em vários cenários, de balões cheios de água; no segundo, um bailado com dois jogadores de futebol americano. Mas o anúncio que combina de forma exímia estética e mensagem é, certamente, o *Stop The Bullet*³⁰, da Choice FM Radio (Figura 4). Mantendo o enquadramento e a trajectória, balas fazem explodir, um após outro, vários objectos colocados sempre na mesma posição: um ovo, um copo com leite, uma maçã, uma embalagem de ketchup, uma garrafa de água, uma melancia. Por último, aparece a cabeça de uma criança, mas, em vez da bala, surgem as letras: *Stop the bullets. Kill the gun.*

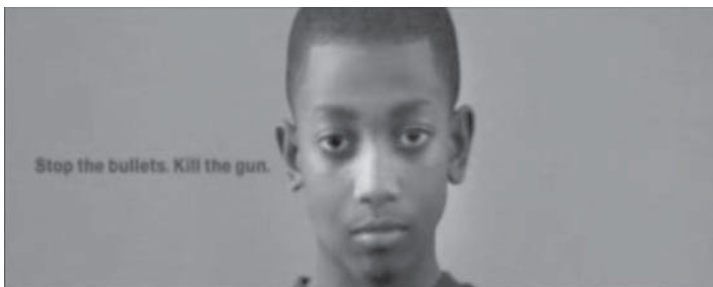


Figura 4: *Stop The Bullet*, Choice FM Radio, 2007

²⁷ *Viral: Millimetres matters*, Samsung, Ag. The Viral Factory, Dir. Richard de Aragues, Maio 2007.

²⁸ *Burst*, Schweppes Tonic, Ag. George Patterson Young & Rubicam, Dir. Garth Davis, Austrália, Mar. 2008.

²⁹ *Ballet*, NFL Company in USAm, Ag. Grey, New York, Dir. Hank McElwee, USA, Out. 2009.

³⁰ *Stop The Bullet* da Choice FM Radio, Ag. AMV BBDO London, Dir. Malcolm Venville & Sean de Sparenço, Reino Unido, Set. 2007.

Em alguns anúncios, assevera-se difícil destrinçar os efeitos da câmara lenta dos efeitos da animação digital. A animação digital pode, aliás, simular a câmara lenta. De qualquer modo, a sua combinação pode ser fonte de criatividade: no anúncio viral *The Art of Vodka*³¹, da Sonäka, um líquido transforma-se numa rosa que explode; por seu turno, no anúncio *Dissection*³², da Absolut Vodka, durante o estilhaçamento de uma garrafa, o líquido preserva a forma inicial do recipiente.

Com câmara lenta ou com animação digital, algures entre o real e o virtual, o nosso olhar, espantado com o conteúdo e seduzido pela forma, deixa-se demorar nesta lentidão a alta resolução.

Mais rápido do que a própria sombra: a aceleração

A velocidade e a aceleração apressam os nossos tempos. Neste domínio, não faltam anunciantes: automóveis, videogames, computadores, motores de busca, telecomunicações... A velocidade é a nossa urgência. Até as chuteiras de futebol, a versão pós-moderna das botas altas do gato, se querem “as mais rápidas de sempre” (*Fierce speed*³³, Under Armour). Mas, resistindo à tentação da lista, vamos ater-nos a um único anúncio que, à maneira da madalena do Marcel Proust (1976) e do potlatch de Marcel Mauss (1980), nos vai servir como analisador (Lapassade & Lourau, 1971) ou, pelo menos, nos vai franquear o acesso ao essencial.

Um carro avança num descampado que lembra um deserto de sal. Na sua peugada, adivinham-se casas e jardins suspensos. O carro estaciona. Passado um momento, surgem a casa, os jardins, a tabela de basquetebol e o marco do correio. A bordo de um Nissan Murano, consegue ultrapassar-se o destino, chegar antes do lugar para onde nos dirigimos. Em suma, o cúmulo da rapidez. Trata-se de um anúncio dirigido por David Lynch³⁴.

Tornou-se corrente sugerir que somos a geração do imediato e do instantâneo, do *zapping* e do *flash*. Mas o anúncio do David Lynch transporta-nos mais além. Nós somos a geração que vive na ânsia da antecipação. Só falta querer chegar antes de partir. Constituímos uma sociedade de antecipadores, que vive o futuro no presente, relê *O Cântico de Natal*, vibra com a ficção científica (Thomas, 1979) e aproxima a morte à força de a exorcizar.

³¹ *The Art of Vodka*, Sonäka, Ag. Plus et Plus, Dir. Jeremy Hollister, Jan. 2008.

³² *Dissection*, Absolut Vodka, Ag. TBWA\CHIAT\DAY New York, Dir. Marco Spier, Chris Staves & Mate Steinforth, USA, Maio 2008.

³³ *Fierce speed*, Under Armour, Ag. Shilo, Dir. Marcus Stephens, USA, Jul. 2009.

³⁴ *Catch Up*, Nissan Murano, Ag. TBWA\Chiat\Day, Los Angeles, Dir. David Lynch, USA, Fevereiro 2008.

E se a câmara rápida e a câmara lenta coexistissem? E se, à semelhança do outdoor da Volkswagen³⁵ (Figura 5), nos descobríssemos um misto de lebre e tartaruga?

No anúncio *Fountain*³⁶, da Audi, coabitam duas configurações espaço-temporais: uma, acelerada e a outra, retardada. Numa estrada de montanha, um automóvel pisa um lençol de água provocando um jacto que se precipita em câmara lenta; entretanto, o carro desce a encosta a alta velocidade e estaciona; após um compasso de espera, a água cai, sempre em câmara lenta e com belo efeito, sobre o automóvel. Embora opostas, as duas configurações espaço-temporais não se limitam a coexistir, também interagem.



Figura 5: *Hale/Tortoise*, Volkswagen, 2002

Do céu caem estrelas: regenerar o presente

Além de retardar e de acelerar imagens, também é possível fazê-las retroceder. “Pôr o filme a andar para trás” é, por exemplo, uma opção frequente nos anúncios que incluem acidentes: Uns, trágicos, como os da prevenção rodoviária³⁷, outros, grotescos, como o pandemônio gerado pela disputa de um chocolate Twist³⁸. Retenho, porém, os anúncios em que o regresso ao passado não se restringe a um mero retrocesso técnico de imagens. É o caso de dois anúncios, ambos dedicados a marcas de cerveja.

No primeiro anúncio, *noitulovE (Evolution)*, da Guinness³⁹, três homens provam, num bar, uma cerveja. Subitamente, recuam no tempo percorrendo milhões de anos da cadeia evolutiva até desembocar num peixe primitivo que dá um arrotto: “*Good things come to those who wait*”. Deste jeito, o presente adquire valor e o passado ganha sentido: vale a pena esperar (Figura 6).

³⁵ *Hale/Tortoise*, Volkswagen, Ag. FAR EAST DDB, Dir. Ken Trevor, Tailândia, Jan. 2002.

³⁶ *Fountain*, Audi, Ag. HEIMAT WERBEAGENTUR, Dir. Christopher Riggert, Alemanha, Set. 2008.

³⁷ Por exemplo, *Rewind*, Anti-Drink Driving (MADD Company), Ag. TBWA\Toronto, Dir. Anthony Wolch, Jan. 2010.

³⁸ *Rewind*, Twist Chocolates / Kraft Company, Ag. Leo Burnett, Dir. n.a., Noruega, Fev. 2000.

³⁹ *noitulovE (Evolution)*, Guinness, Ag. AMV BBDO London, Dir. Danny Kleinman, Reino Unido, Ag. 2006.



Figura 6: *noitulovE (Evolution)*, Guinness, 2006

No segundo anúncio, *Past Experience*, da Heineken⁴⁰, um homem sai para comprar cerveja. Durante a viagem de táxi, tudo muda: os prédios, as ruas, os carros, as pessoas... Entra num bar do século XIX onde, surpreendentemente, o sabor da cerveja continua “exactamente o mesmo”: “*Heineken unchanged since 1873*”. Neste anúncio, o passado e o presente reforçam-se mutuamente: contra ventos e marés, a Heineken manteve-se inalterável; nasceu perfeita e assim continuará.

Ambos os anúncios são, a diversos títulos, notáveis. Arrecadaram, por isso mesmo, vários prémios. Mas há outros que não convém esquecer. Por exemplo, o não menos galardoado *Rewind City*, da Orange TV⁴¹.

Rewind City é um anúncio de excepcional qualidade estética. Bastante longo (91 segundos), multiplica as pontes com o cinema. A produção esteve, aliás, associada ao filme *Por favor; rebobine* (2008), de Michel Gondry. Numa populosa cidade da Índia, uma jovem chora, sem desprender os olhos de um autocarro que se afasta. Sensibilizado, um taxista engrena a marcha atrás e pede aos presentes para, também eles, andarem para trás. Todos, atendendo ao pedido ou por imitação, invertem os movimentos. Volvido algum tempo, o autocarro regressa de marcha atrás. Um jovem desce, recuando, e abraça, apaixonadamente, a namorada. O autocarro reparte, agora, sem o jovem.

Trata-se de uma paródia com ironia fina. De um ponto de vista técnico estrito, não se trata de um *rewind*. Mas faz de conta. O barbeiro, por exemplo, pousa as madeixas de cabelo cortado na cabeça do cliente. A sin-

⁴⁰ *Past Experience*, Heineken, Ag. Leo Burnett Sydney, Dir. n.a., Australia, Dez. 2007.

⁴¹ *Rewind City*, Orange TV, Ag. PUBLICIS CONSEIL, Dir. Ringan Ledwidge, França, Maio 2008.

cronia apresenta falhas. Cada um recua, a seu ritmo, como pode: uns com dificuldade, como o ciclista, outros, como os peões, mais à vontade. Tão pouco começam todos ao mesmo tempo: por exemplo, o varredor, que lembra o colega do filme *Meu Tio* (1958) de Jacques Tati, só começa a recuar, ou seja, a espalhar o lixo, no fim. Mas é, precisamente, nesta inconsistência que repousa a riqueza, a complexidade e a imprevisibilidade do anúncio. Para lhe fazer justiça, é preciso rebobiná-lo e revê-lo várias vezes.

As pessoas recuam para reverter o curso dos acontecimentos. Recuam e, por artes mágicas, o jovem regressa. A separação e o vazio ficam resolvidos num abraço. A situação foi reparada. Neste, como noutros anúncios congéneres, o resgate do passado visa a regeneração do presente. Perante estas imagens, bem podemos esfregar os olhos que eles continuam embaçados de magia⁴².

O olhar de Medusa: entrar na imagem

Se é possível acelerar, abrandar e retroceder as imagens, também nos apraz pará-las. Parar, sem mais, as imagens surte pouco efeito. São, normalmente, adoptadas duas alternativas: 1) quase parar as imagens (*hyper-slow-motion*)⁴³; e 2) recorrer à técnica conhecida por *bullet time* (tempo da bala).

A técnica do *bullet time* permite simular em movimento ultra-lento um movimento ultra-rápido. Inicialmente, o procedimento consistia em fotografar, simultânea ou sequencialmente, o alvo com dezenas de câmaras dispostas à sua volta, sendo as imagens posteriormente montadas de modo a dar a impressão de terem sido obtidas por uma única câmara de filmar⁴⁴. Para além de captar movimentos que uma única câmara de filmar não consegue acompanhar, esta técnica permite uma relação *sui generis* com o espaço, uma vez que o olhar parece deslocar-se no interior de imagens “congeladas” (*frozen*).

Carousel, da Philips⁴⁵, é, provavelmente, o mais monumental e inovador dos anúncios com *frozen moments*. Concebido para ilustrar a qual-

⁴² Existem muitos anúncios baseados no retrocesso de imagens. Alguns excelentes, como o *Onion Peel*, da Levi's (Ag. Cutwater, Dir. Michael Haussman, USA, Ag. 2008). Mas convém resistir à tentação das listas, por vezes, intermináveis. Por exemplo, uma base de dados *online* disponibiliza mais de 180 000 anúncios (apregoa 2 000 000).

⁴³ Por exemplo, *Frozen Penny*, Nike, Ag. Wieden+Kennedy, USA, Maio 1998.

⁴⁴ Esta técnica tornou-se célebre pela sua prestação em algumas cenas da saga *Matrix* (1999, 2003, 2003). Michel Gondry foi dos primeiros realizadores a utilizá-la, designadamente em vídeos musicais tais como *Army of Me*, da Björk, e *Like a Rolling Stone*, dos Rolling Stones, ambos estreados em 1995.

⁴⁵ *Carousel*, Philips, Ag. Tribal DDB Amsterdam, Dir. Adam Berg, Holanda, Abr. 2009.

idade da exibição de filmes na televisão, *Carousel* mergulha-nos numa batalha, congelada, que opõe a polícia a um grupo de ladrões mascarados de palhaços. O palco é um hospital. A “câmara” entra, a um ritmo de marcha, no edifício, sobe escadas e percorre corredores, por entre polícias, ladrões, doentes e pessoal hospitalar, numa confusão de agressões, disparos, deflagrações e dinheiro espalhado. A incursão termina com o regresso à rua e à primeira imagem, o que possibilita que o anúncio, digital, corra em contínuo (*looping*). O anúncio tem, ainda, uma outra particularidade: é interactivo. Entre as opções propostas, pode-se escolher os efeitos de luz ou aceder a comentários sobre a produção.

Estamos perante um dispositivo que convida o olhar a entrar na imagem, que suscita um “olhar imersivo, através do qual se tem a impressão de estar dentro do mundo visto” (Casetti, 2005: 12). Em *Carousel*, a “presença”, definida pelos estudiosos dos videojogos como a “sensação de estar lá” (McMahan, 2003), é estimulada por vários meios: a interactividade, a posição da “câmara virtual”, o ângulo de visão, o ritmo, a sinuosidade do percurso, os obstáculos e a travessia de nuvens de fumo. Mas esta imersão não se resume a “estar lá”, “dentro do mundo visto”, induz-nos, através da visão e da audição, a senti-lo à flor da pele, a “tocar-lhe”, a experienciar a “tactilidade do olhar”, de que falam Marshal McLuhan (2008) e Jean Baudrillard (1976).

Apesar da sua monumentalidade, o anúncio *Carousel* não esgota todas as virtualidades do género. O anúncio *Frozen Moment*⁴⁶, da Mohawk Carpets, introduz, por exemplo, uma complexidade adicional. Apresenta uma cena, numa sala, onde tudo vai pelos ares: os produtos que um homem transporta numa bandeja, os salgados de uma mesa, os sumos das crianças... Uma catástrofe doméstica “congelada”. Mas o anúncio reserva uma surpresa: quando tudo permanece imobilizado, suspenso no ar, deparamo-nos com uma mulher que limpa, desenvolta, a alcatifa com a preciosa ajuda de um guardanapo de papel. Uma inconsistência surpreendente mesmo para quem está habituado “a esperar sempre o inesperado”. Ao abalar as nossas coordenadas e as nossas expectativas, o anúncio logra o almejado efeito de choque e estranhamento.

Mas existe um outro motivo que justifica a selecção do anúncio. *Frozen Moment* combina várias configurações espaço-temporais⁴⁷: a sala, a mulher que limpa e a câmara (virtual). Aproxima-se, nesta perspectiva, do anún-

⁴⁶ *Frozen Moment*, Mohawk Carpets (Mohawk Industries Company), Ag. Cramer-Kraselt/Milwaukee, Dir. Fredrik Callinggard, USA, Out. 2009.

⁴⁷ Esta multiplicação dos ritmos já foi adoptada em 2004 pela Nissan no anúncio *Frozen in Motion* (Ag. Hakuhodo G1, Dir. Nick Piper, Japão): um automóvel vermelho percorre as ruas cinzentas de uma cidade imobilizada.

cio *The Fountain*, da Audi. Ambos multiplicam as camadas e desdobram o olhar.

Velocidade normal, retardamento, retrocesso, imobilização, *looping*. E se um único anúncio contemplasse, simultaneamente, todos estes movimentos? Qual seria o resultado? Caos ou beleza?



Figura 7: *Time Sculpture*, Toshiba, 2008

O anúncio *Time Sculpture*⁴⁸, da Toshiba, encena uma coreografia fantástica. Um rapaz atira-se ao chão e uma rapariga roda o corpo. Os seus gestos repetem-se em *looping*, para a frente e para trás, em câmara lenta. Mais oito jovens se aproximam, um a um, gradualmente, cada qual com o seu gesto: agitar uma bandeira, atirar com tinta, lançar papéis ao ar, saltar para uma cadeira... Todos se mantêm, cada um à sua velocidade, em *looping* e em câmara lenta, como bonecos teimosos. Quando os jovens se aproximam, se afastam ou circulam, fazem-no a um ritmo normal, em contraste com o abrandamento oscilante dos demais. Por sua vez, a câmara virtual gira, sem parar, 360° em torno da acção. Esta foi a primeira vez que figuras em *looping* foram filmadas em 360°. *Time Sculpture* representou um avanço considerável na técnica do *bullet time*, tendo batido vários recordes: 200 câmaras de filmar captaram 20 000 Gb de imagens, para uma única sequência de filme.

Como classificar este delírio técnico de movimentos que baralham o olhar? Esta “colagem cartografada de peças de tempo manipuladas”⁴⁹?

⁴⁸ *Time Sculpture*, Toshiba. Ag. Grey, Dir. Mitch Stratton, Reino Unido, Nov. 2008.

⁴⁹ <http://uk.computers.toshiba-europe.com/innovation/jsp/news.do?service=UK&year=NONE&ID=Timesculpture,07.02.20010>.

Como avaliar este bailado hipnótico de ritmos enfiados? Caos ou beleza? Paradoxalmente, ou talvez não, caos e beleza, seguindo a equação de Omar Calabrese (1991).

Boavista⁵⁰: A ubiquidade do olhar

“O meu primeiro acto, quando quero pintar uma superfície, consiste em traçar um rectângulo, do tamanho conveniente, que funcione como uma janela aberta através da qual posso contemplar aquilo que vai ser pintado” (Alberti, 1868 : 124). Este apontamento de Leon-Battista Alberti exprime um dos principais princípios da perspectiva, forma simbólica ligada a uma mudança histórica da visão do mundo (Panofsky, 1975). Até agora, tem-nos ocupado mais com o assunto, com aquilo que é pintado, e menos com a janela e o olhar que a atravessa. Começemos com uma pergunta disparatada: E se a janela estiver tapada? Se a visão esbarrar na opacidade?

Existe um anúncio publicitário que nos fornece uma saída. Vemos, de baixo para cima, a alguma distância, a seguinte sequência: prédios e carros; um supermercado com clientes; um jardim; um museu; um recinto com jogadores; um parque com um lago; uma praça iluminada. Vemos como se estivéssemos num túnel e tudo entre nós e a superfície fosse transparente. É um anúncio do Metro de Madrid, com um nome, *Above/Transparent*⁵¹, e uma divisa a condizer: “Há um lugar em Madrid onde te podes mover sem limites”. Este esquema inspirou-se num outro anúncio, muito semelhante, da Eurovia, *Perspective*⁵². Foi também adoptado pela Fox Sports Marketing para publicitar o videogame *Nascar for fox*, com o título *Underground*⁵³. Neste último, o filme desenrola-se como se estivéssemos debaixo das pistas do circuito, “preparados para ver o Nascar como nunca antes vimos” (Figura 8). Não se trata, portanto, de casos isolados ou de originalidades excêntricas. O esquema seguido pelos três anúncios ganha em ser tomado como um indício.

A janela de Alberti pode, agora, ser colocada em qualquer lugar. E não há ponto que não possa ser ponto de vista. Mesmo no subsolo a dezenas de

⁵⁰ Boavista é o nome de uma personagem do conto de Grimm “Os seis criados do príncipe”. Boavista (em francês *Vue perçante* e em inglês, *The sharp sight*, “tem uns olhos tão bons que consegue ver para além de florestas e campos, montes e planícies, todo o mundo em seu redor” (Grimm, 1992: 39).

⁵¹ *Above/Transparent*, Metro de Madrid, Ag. Contrapunto BBDO, Dir. Gabe Ibañez, Espanha, Maio 2005.

⁵² *Perspective*, Eurovia, Ag. Euro RSCG Betc, Dir. Anthony Atanasio, France, Jun. 2003.

⁵³ *Underground*, Fox Sports Marketing, Ag. Fox Sports Design/La huella FG, Dir. Mark Simmons, USA, 2009.



Figura 8: *Underground*, Fox Sports Marketing, 2009

metros de profundidade. Com a garantia de se ver como nunca antes ninguém viu. O fenômeno lembra a Professora Frizadinha a levar os seus alunos aos sítios mais inacessíveis a bordo da “Carrinha Mágica”, numa série de animação para crianças da autoria de Joanna Cole e Bruce Degen, estreada em 1994. É certo que, graças às sondas, às endoscopias, às ecografias, às *webcams* e às nanotecnologias, nunca estivemos tão perto de embarcar numa “carrinha mágica”, de preferência toda envidraçada como as cabines da London Eye.

Entre as inovações introduzidas por Alberti, Gérard Wajcman (2004) destaca a reorientação do olhar. Antes do Renascimento, as personagens pintadas nos frescos, nos mosaicos e nos retábulos fitavam os seres humanos, avaliando obras, tentações e pecados, com um olhar omnividente⁵⁴, o olhar de Deus, que vê sem ser visto. Com a janela de Alberti, altera-se o sentido do olhar. Quem pinta um quadro a partir de uma janela, situa-se no interior da janela e fora do quadro. Vê sem ser visto. Do seu ponto de vista, enxerga tudo o que a janela abrange, seja paisagem, seja história. Dentro destes limites, é omnividente, não de uma omnividência divina, mas humana, parcial, confinada à janela e ao ponto de vista. Estes limites constituíram-se como uma linha de fronteira tensa. Seis séculos depois da publicação do tratado de Alberti, *De Pictura* (1435), o ponto de vista descentra-se e o que se alcança da janela já não basta. A vontade humana exige que o tamanho do quadro seja maior do que o tamanho do mundo.

⁵⁴ Acrescentaria que o olhar das divindades, que, para além de fitar o infinito, dá a sensação de atravessar os crentes, nada lhe escapando. Sobre este olhar perfurante na arte do primeiro cristianismo, ver o documentário da BBC Four, *The Art of Eternity*, 3 episódios, Reino Unido, 2007.

O *belveder*. As atribuições da perspectiva

Por falar em quadros, *Os Embaixadores* (1533) de Hans Holbein é uma obra que nos desafia. É um mistério cheio de segredos. O quadro não só versa sobre uma intriga como está, ele próprio, organizado como um enigma. Não identifica as personagens: não se sabe quem são, nem o que fazem, nem de onde vêm. Mas o quadro contém todas as chaves necessárias à descoberta. Omar Calabrese dedica um longo texto à análise sistemática desta obra (Calabrese, 1997: 35-68). No que nos diz respeito, vamos focalizar-nos apenas no efeito mais célebre da composição: a anamorfose. Se observarmos o quadro (Figura 9), a nossa atenção é atraída por uma forma anómala, uma mancha de tamanho apreciável, em baixo, ao centro. Erro ou desleixo são hipóteses que não condizem com Holbein, um dos mestres mais meticulosos de toda a história da pintura. De facto, aquela mancha configura uma anamorfose: contemplada de um certo ângulo, assume a forma de uma caveira, de uma *vanitas* (Figura 9). Artimanhas da perspectiva. O certo é que esta ilusão representa uma pista primordial para o acesso à verdade do quadro *Os Embaixadores*, para a sua correcta interpretação.



Figura 9: Hans Holbein, *Os Embaixadores*, 1533

Os Embaixadores de Holbein vêm a propósito do anúncio *Perspective*, da Lexus⁵⁵. Num primeiro momento, um carro, com a carroçaria cortada em três partes e as peças todas soltas, exhibe-se, como uma espécie de instalação, perante um conjunto de pessoas filmadas em câmara rápida. Num segundo momento, o carro, agora sem ninguém a assistir, começa a rodar lentamente até que pára numa posição (de lado) em que parece inteiro, sem

⁵⁵ *Perspective*, Lexus, Ag. Team One (Agency), Dir. Lance Acord, USA, Set. 2008.

partes separadas nem peças soltas (Figura 11). A perspectiva tem destas coisas, também se presta à ilusão. É pouco provável que este anúncio da Lexus se tenha inspirado em Holbein ou nos artistas barrocos dos séculos XVII e XVIII, mestres na arte do *trompe l'oeil*. A fonte parece estar mais próxima. Pelo menos, a intertextualidade transparece mais nítida. Aludimos à gravura *Belveder* (1958), um dos mundos impossíveis construídos por M. C. Escher (Figura 10). “Embora pareça como a projecção de um edifício, não pode, no entanto, haver nenhum edifício, como o que está representado em *Belveder*” (Ernst, 2007: 90). Mas existe um ponto de vista, um único, em que o impossível parece real ou, pelo menos, verosímil: o ponto de vista que preside à gravura.

O site oficial de M. C. Escher (<http://www.mcescher.com/>) disponibiliza uma simulação que ilustra claramente estas propriedades: a “casa-fantasma” de Escher roda 360° e, exceptuando o ponto de vista inicial, não há ponta por onde se lhe pegue, o edifício não faz qualquer sentido.

Retornemos ao anúncio *Perspective* da Lexus. O carro pára no ponto em que se gera a ilusão. Um ser em pedaços mostra-se inteiro. Suspenso no ar, parece, agora, integrar um plano bidimensional. Parado, elevado, estampado, a posar para a eternidade, faz lembrar um ícone da arte (copta, bizantina, *pop art* ou outra). Estes traços configuram uma representação que se situa nos antípodas da perspectiva.



Figura 10: M. C. Escher, *Belveder*, 1958



Figura 11: *Perspective*, Lexus, 2008

Esta leitura do anúncio *Perspective* assemelha-se, num aspecto, ao *Belveder* de Escher: se calhar, não tem ponta por onde se lhe pegue. Reúne, mesmo assim, alguns argumentos adicionais a seu favor. O anúncio teve uma primeira versão um ano antes chamada *Slice*⁵⁶. O dispositivo é sensivelmente o mesmo, mas não há pessoas a apreciar o carro desmembrado, o espaço é exterior (a rua), o carro está assente no pavimento e não há rotação de 360°. Deslocar o carro para um espaço interior, com pessoas a admirá-lo, suspendê-lo e submetê-lo a uma rotação de 360°, eis algumas opções que não podem ser fortuitas. Concorrem para uma multiplicação dos efeitos de sacralização. Por último, convém relevar a divisa adoptada pelo anúncio: “Em busca da perfeição”.

A Sinfonia Fantástica: Ilusões

A obra de M. C. Escher figura entre aquelas que mais têm influenciado os diferentes géneros da criação multimédia: cinema (e.g., *Labyrinth*, de Jim Henson, 1986), videogames (e.g., *echochrome*, da Sony’s JAPAN Studio e Game Yarouze, 2008) e vídeos musicais (e.g., Regina Sepktor, *Laughing With*, 2009). E também há muitos anúncios publicitários com efeitos de ilusão ou distorção. Focalizar-nos-emos apenas em dois.

No anúncio *Illusions*⁵⁷, da Audi UK, pelos diversos lugares por onde o automóvel vai passando detectam-se ilusões: nos pilares da estação de serviço, no cruzamento de estradas, no túnel e na saída do edifício. São construções insólitas, tão perturbadoras quanto apelativas, mas ajustadas ao slogan: atendendo àquilo que a estrada pode reservar (*Whatever the road holds*), o melhor é conduzir um Audi A6 (Figura 12).

O anúncio *Upside down*⁵⁸, da Peugeot (Figura 13), é diferente, mas prossegue, de algum modo, no mesmo registo de contrabando de sensações e emoções. Encontramo-nos num mundo às avessas, onde as coisas, tais como autocarros, se vão desprendendo. As pessoas jogam, conversam e trabalham sobre esse mundo invertido. Surge, porém, um carro que desafia a gravidade e “dá a volta ao mundo”: um “Peugeot 406, concebido para dominar a estrada” (*Designed to hold the road*).

Estes anúncios apresentam-nos, ao jeito de Escher, mundos impossíveis. Impossíveis, mas convincentes: “Tudo ali nos parece muito estranho e, no entanto, é bastante convincente” (Ernst, 2007: 51). Trocam-nos os olhos e até nos causam um impacto físico. “Falam-nos ao corpo”

⁵⁶ *Slice*, Lexus, Ag. Team One (Agency), Dir. Christian Loubek, USA, Out. 2007.

⁵⁷ *Illusions*, Audi A6, Ag. Bartle Bogle Hegarty, Dir. Anthony Atanasio, Jun. 2004.

⁵⁸ *Upside down*, Peugeot, BETC EURO RSCG, Dir. Frederic Planchon, França, Jan. 2001.



Figura 12: *Illusions*, Audi A6, 2004 (Outdoor)



Figura 13: *Upside down*, Peugeot, 2001

(Kerckhove, 1997: 38). Mexem connosco e, sobretudo, conduzem-nos a experienciar o impossível. Eis a principal razão para o tamanho do quadro ter que ser maior do que o tamanho do mundo. Para pintar, além das paisagens e das histórias previstas por Alberti, o sonho e o impossível.

Illusions e *Upside Down* suscitam reacções contraditórias: fascínio e descoordenação, atracção e vertigem. E, a par do estranhamento, insinua-

se um sentimento de insegurança. Ao nível da forma e do conteúdo. Recorde-se que ambos os *slogans* aludem a uma ameaça. Na verdade, esta combinação de fascínio, estranhamento e insegurança aparece em muitos anúncios.

Um automóvel desvia-se de orifícios enormes disseminados pelas ruas, abismos onde outros condutores se vão precipitando. Ao mesmo tempo, a cidade oscila como um barco em dia de tempestade. Mas o automóvel, sem sombra de hesitação, consegue alcançar o objectivo. O carro é um Nissan Rogue. E o anúncio acaba de um modo desconcertante. Afinal, a cidade agitada e esburacada resume-se a um labirinto de mármore (*Marble Maze*⁵⁹).

Outro automóvel avança numa cidade onde nada permanece estável: tudo se move, tudo se transforma, como se fosse construída com legos hiperactivos. Alteram-se os prédios, as casas, os pavimentos, as garagens... Como diria Pascal (1998:38), não há “fundamento fixo” onde se firmar. Tudo é movimento. “A cidade nunca descansa”. E, no entanto, o carro prossegue, impávido, a sua rota até ao destino (Figura 14). O anúncio é da Volkswagen e chama-se *Moving City*⁶⁰.



Figura 14: *Moving City*, Volkswagen, 2007

Com maior ou menor ironia, nestes quatro anúncios, a cidade e, por extensão, o mundo revelam-se imprevisíveis, caóticos, labirínticos e movediços. Quanto aos carros, o Audi assevera-se imune a sortilégios, o

⁵⁹ *Marble Maze*, Nissan, Ag. TBWA\CHIAT\DAY LA, USA, Dir. Thierry Poiraud, USA, Nov. 2007.

⁶⁰ *Moving City*, Volkswagen, Ag. DDB Milano, Italy, Dir. Andrew Hardaway, Itália, Dez. 2007.

Peugeot endireita o mundo, o Nissan evita as armadilhas e o Volkswagen segue, no meio da turbulência, o seu caminho. Em suma, abrigos seguros num mundo inseguro. Estes anúncios vão ao encontro da tese sustentada por Jackson Lears (1994) no sentido de a coexistência de contrários constituir uma das principais características da publicidade. Refira-se, por último, que a este retrato do mundo como um labirinto instável, baralhado e alucinado, o anúncio *Moving City* acrescenta as figuras da fragmentação, do puzzle e da metamorfose⁶¹.

Rapsódia: a decomposição de uma ordem e a recomposição de uma desordem

Na história da arte, em matéria de ilusões, Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) é um sério rival de M. C. Escher (1892-1972). Com os fragmentos de uma ordem da realidade, Arcimboldo constrói uma realidade fragmentada de outra ordem (Figura 15). Com alimentos, compõe um *cozinheiro* (1570), com flores, uma princesa (*Flora*, 1591) e com vegetais, um *Horticultor* (1590)... Uma “alquimia” que se assume como “a arte de decompor uma ordem e compor uma desordem” (Sarduy, 1972: 17).



Figura 15: Giuseppe Arcimboldo, *O Horticultor*, 1590

⁶¹ As figuras do fragmento, do puzzle e da metamorfose nos anúncios publicitários foram analisadas com mais detalhe no livro *Vertigens. Para uma sociologia da Perversidade* (Gonçalves, 2009: 31-59).

Este procedimento resulta bastante vulgar no imaginário contemporâneo, que, aliás, caracteriza. Não surpreende, portanto, o sucesso granjeado na área da publicidade. Não só as coisas se transformam em figuras humanas (por exemplo, o *Bibendum*, o Homem da Michelin, criado em 1898) como, proeza que Arcimboldo não ousou conceber, seres humanos se transformam em coisas (por exemplo, nos anúncios *Evolution*⁶², da Renault, e *Human car*⁶³, da Ford, um jovem e um grupo de bailarinos transformam-se em carros).



Figura 16: *Evolution*, Renault, 2006

Com a revolução Kepleriana, o mundo ganhou o infinito e perdeu o centro. Desorbitou (Sarduy, 1975). E, sem ponto nem geometria onde se firmar, continua desorbitado, como “uma esfera cujo centro está em toda a parte e a circunferência em parte nenhuma” (Pascal, 1983: 34), situação que facilita a excentricidade, a fragmentação e a instabilidade das configurações (cada vez mais encaradas como puzzles movediços). Os processos de desmontagem e remontagem, de que nos fala Severo Sarduy, proliferam nos anúncios publicitários e trazem as agências obcecadas. Opto, no entanto, por eleger dois anúncios que estimo particularmente talhados para o propósito de sondar o sentimento da vida do homem contemporâneo, tanto ao nível da experiência quotidiana como ao nível da biografia e da identidade pessoal. O que tendemos a investir na primeira e a vestir na segunda? Quais são, à luz desses anúncios, as nossas propensões?

No anúncio *Experience*⁶⁴, da Motorola, dirigido por Michel Gondry, uma jovem (a modelo Gisele Bündchen) salta sobre um telemóvel desenhado

⁶² *Evolution*, Renault Clio, Ag. Publicis Brussels, Dir. Style War, Bélgica, Mar. 2006.

⁶³ *Human car (Powered by you)*, Ford, Ag. Young & Rubicam Toronto, Dir. Jorn Threlfall, Canada, Mar. 2008.

⁶⁴ *Experience*, Motorola, Ag.. Cutwater, Dir. Michel Gondry, USA, Jul. 2007.

no solo, como se estivesse a jogar a macaca. Os cenários começam, então, a precipitar-se consoante as teclas e as funções do telemóvel tocadas: internet, correio electrónico, fotografia, música. O percurso desemboca numa piscina com “água de plástico” e termina na concha de uma mão voadora. A sucessão de cenários é vertiginosa. Mas o esquema não é original. Já tinha sido adoptado por outros anúncios, tais como o *Door handle*, da Ford Europe⁶⁵, onde um homem muda de ambiente abrindo portas. O anúncio *Experience* aporta, mesmo assim, uma atmosfera específica: a alucinação da relação entre o telemóvel e a nossa dispersão mundana, marcada pelo *in between*, pelo *zapping* e pelo *flash*.

O anúncio *Recette d'une femme mode*⁶⁶, realizado por Bruno Aveillan para as Galeries Lafayette, propõe-se mostrar-nos como se faz uma mulher. Com música ao jeito de Serge Gainsbourg, sucedem-se imagens de moda, ou seja, várias versões alternativas da mesma mulher (a modelo Inna Zobova). Além da fruição estética, ficamos a saber como é feita uma mulher: uma mulher é feita de muitas mulheres, sem deixar de ser a mesma mulher, em suma, uma mulher multifacetada (Figura 17).



Figura 17: *Recette d'une femme mode*, Galeries Lafayette, 1998

Há, naturalmente, mais anúncios do género, alguns recentes. É o caso do anúncio *Look what's inside*⁶⁷, da Unilever (Figura 18). Um homem toca

⁶⁵ *Door Handle*, Ford Europe, Ag. Ogilvy & Mather, Dir. Greg Gray, Reino Unido, Jun. 2006.

⁶⁶ *Recette pour une femme mode*, Galeries Lafayette, Ag. Publicis Conseil, Dir. Bruno Aveillan, França, Jul. 1998.

⁶⁷ *Look what's inside*, Cereals Pillows / Unilever, Ag. Saatchi & Saatchi Tel Aviv, Dir. Yariv Gaber, Israel, 2007.

à campanha. No interior, a mulher fica insegura. Não gosta de se ver. Bate com a cabeça no espelho e transfigura-se noutra mulher. Seguem-se mais três metamorfoses e outras tantas mulheres, todas diferentes. Por último, a última transformação produz o resultado desejado, mas já não corresponde integralmente a um ser humano.

Estes dois anúncios propõem-nos duas leituras distintas da fragmentação, que, sublinhe-se, não implica necessariamente alienação. Em *Look what's inside*, deparamo-nos com uma colecção de mulheres; em *Recette d'une femme mode*, com uma mulher plural. Esta última, pode não saber exactamente quem é, nem conseguir regressar ao núcleo da sua individualidade, o “não sei quê” que talha a identidade e o “quase nada” que faz toda a diferença (Jankélévitch, 1980). Tropeça, mesmo assim, no nome e na carne. Este texto já vai longo e quanto mais se expande mais se assemelha a um mosaico do Gaudi no Parque Güell. Urge encontrar um par de chaves para o fechar.



Figura 18: *Look what's inside*, Unilever, 2007

O anúncio *Digital TV*⁶⁸, da VTR Cable TV, proporciona-nos a primeira chave. Começa com pessoas a transportar vários tipos de assentos. Um homem sentado numa esplanada carrega no comando: o pavimento dá lugar a uma piscina com um tubarão. Um casal senta-se e carrega no comando: surgem uma japonesa em traje tradicional, um tuaregue com um camelo e um indiano. Num parque, uma família sentada num sofá carrega no comando: são envolvidos, primeiro, por um jogo de futebol e, em

⁶⁸ *Digital TV*, VTR Cable TV, Ag. Lowe Porta, Dir. Cucho Olivares, Chile, Jul. 2008.

seguida, por um jogo de ténis. Numa praça, várias pessoas aproximam-se de um jovem que, sentado, carrega no comando: desaparecem todos os transeuntes, menos uma jovem atraente. Um homem que passeia três cães passa por duas crianças, uma delas pega no comando: os cães transformam-se em desenhos animados. Nos 59 segundos do anúncio, ainda há lugar para uma corrida de carros, uma dança de prédios e uma voz que nos interpela: “Hoje, VTR mudou a forma de ver televisão. Vive a nova era digital de VTR. Tu escolhes, tu programas, tu controlas! VTR: integra-te, surpreende-te!”

O comando é a nossa varinha mágica, seja qual for a versão: televisão, DVD, consola, telemóvel ou computador. Quase todos os efeitos abordados neste texto estão contemplados nos comandos: *zoom*, *slow*, *fast*, *rewind*, pausa, *looping*, escolha da câmara, definição do formato, mudança de canal ou função, mosaico e efeitos especiais. O comando é um dos objectos que mais acompanham os seres humanos, em todas as idades. Com ele, sonhamos uma janela maior do que o mundo. E, assim, vamos reencontrando a vida, tecnicamente assistidos.

A segunda chave exala um perfume barroco. O texto é dividido em nove partes, cada uma com o respectivo subtítulo. Por sua vez, o nome de cada subtítulo é desdobrado em duas etiquetas: a primeira, alegórica e a outra, tópica. Ora, nada justifica retalhar o texto por tantas partes. Se calhar, até sobreviveria bem sem nenhuma. Trata-se de um jogo, senão de um divertimento, para significar o seguinte: cada subtítulo assinala que a parte correspondente trata de um procedimento ou de um assunto que já foi promovido, com sucesso, noutras esferas da actividade criativa. Com este desvio, faz-se alusão à literatura, ao ensaio, à banda desenhada, ao cinema, ao mito, ao conto, à pintura e à música. A ideia consiste em ilustrar a importância da intertextualidade na publicidade, sector de actividade que não desdenha inspirar-se em águas alheias. Para dar a ver o que nunca ninguém viu. Nada mais, nada menos do que o maná das audiências e o Santo Graal das agências publicitárias.

Referências Bibliográficas

- Adler, R. (2002) “O futuro da publicidade: As novas abordagens à economia da atenção” in Adler, R. P. & Firestone, C. M., *A conquista da atenção: A publicidade e as novas formas de comunicação*, São Paulo: Ed. Nobel.
- Adler, R. P. & Firestone, C. M. (2002) *A conquista da atenção: A publicidade e as novas formas de comunicação*, São Paulo, Ed. Nobel.
- Alberti, Leon-Battista (1868) *De la statue et de la peinture*, Paris: Chez A. Lévy Editeur.
- Baudrillard, J. (1976) *Léchange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard.
- Bauman, Z. (2002) *Modernidad líquida*, Mexico: Fondo de Cultura Económica.

- Becker, H. S. (1988) *Les Mondes de l'Art*, Paris : Flammarion.
- Bourdieu, P. (1976) « Le champ scientifique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº2-3, 1986, pp. 88-104.
- Bourdieu, P. (1984) *Homo academicus*, Paris : Ed. de Minuit.
- Bourdieu, P. (1992) *Les Règles de l'art*, Paris : Ed. du Seuil.
- Calabrese, O. (1991) *Caos e Bellezza. Immagini del neobarocco*, Milão: Domus Academy.
- Calabrese, O. (1997) *Como se lê uma obra de arte*, Lisboa: Edições 70.
- Carrol, L. (1998) *Alice no País das Maravilhas*, Porto: Civilização.
- Casetti, F. (2005) *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milão: Edizione Studio Bompiani.
- Cazeneuve, J. (1970) *Les pouvoirs de la télévision*, Paris : Gallimard.
- Dickens, C. (2009) *O Cântico de Natal*, Lisboa: Dom Quixote.
- Durand, G. (1969) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Bordas.
- Dorfles, G. (1988) *Elogio da Desarmonia*, Lisboa: Edições 70.
- Eco, U. (2009) *A Vertigem das Listas*, Lisboa: Difel.
- Ernst, B. (2007) *O Espelho Mágico de M. C. Escher*, Köln: Taschen.
- Febvre, L. (1975) *Le Problème de l'Incroyance au XVIe siècle : la Religion de Rabelais*, Paris : Editions Albin Michel.
- Foz, S. (1984) *The mirror makers: A history of American advertising & its creators*, New York: Morrow.
- Giddens, A. (1992) *As Consequências da Modernidade*, Oeiras: Celta Editora.
- Gonçalves, A. (2009) *Vertigens. Para uma Sociologia da Perversidade*, Coimbra: Grácio Editor.
- Grimm (1992) *Os mais belos contos de Grimm*, 2º volume, Porto: Civilização Editora.
- Hall, E. T. (1971) *La dimension cachée*, Paris : Éd. du Seuil.
- Hall, E. T. (1984) *Le langage silencieux*, Paris : Éd. du Seuil.
- Harvey, D. (1990) *The condition of postmodernity*, Malden: Blackwell Publishing.
- Hobbes, T. (2002) *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Holanda, F. de (1548) *Da Pintura Antiga*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- Jankélévitch, V. (1980) *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris : Ed. Du Seuil.
- Katz, E. & Lazarsfeld, P. (2008) *Influences personnelles*, Paris : A. Colin.
- Kerckhove, D. de (1997) *A Pele da Cultura*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Lapassade, G. & Lourau, R. (1971) *Clefs pour la sociologie*, Paris : Seghers.
- Lazarsfeld, P. F.; Berelson, B. & Gaudet, H. (1968) *The people's choice: how the voter makes up his mind in a presidential campaign*, New York: Columbia University Press. Ed.
- Lears, T. J. J. (1994) *Fables of Abundance: A Cultural History of Advertising in America*, New York: Basic Books.
- Lipovetsky, G. (2007) *A Felicidade Paradoxal. Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*, Lisboa: Edições 70.
- Mauss, M. (1980) « Essai sur le don » in *Sociologie et Anthropologie*, Paris : PUF, pp. 143-279.
- McLuhan, M. (1977) *La Galaxie Gutenberg*, Paris: Gallimard.
- McLuhan, M. (2008) *Comprender os meios de comunicação*, Lisboa: Relógio d'Água.
- McMahan, A. (2003) "Immersion, Engagement, and Presence: a Method for analysing 3-D video games", in Wolf, M. J. P. & Perron, B., *The Video Game. Theory Reader*, New York : Routledge, pp. 67-86.

- Panofsky, E. (1975) *La perspective comme forme symbolique*, Paris : Minuit.
- Pascal, B. (1998) *Pensamentos*, Lisboa : Edições Europa-América.
- Proust, M. (1976) *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard.
- Rabelais, F. (2007) *Gargantua*, Paris: Flammarion.
- Saedy, S. (1972) *Cobra*, Paris: Ed. du Seuil.
- Sarduy, S. (1975) *Barroco*, Paris: Ed. du Seuil.
- Schumacher, E. F. (1980) *Small is beautiful: Um estudo de economia em que as pessoas também contam*, Lisboa: Dom Quixote.
- Sodré, M. (2006) *As estratégias sensíveis. Afeto, mídia e política*, Petrópolis: Ed. Vozes
- Swift, J. (1997) *Viagens de Gulliver*, Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Thomas, L.-V. (1979) *Civilisation et divagations. Mort, fantasmes et science-fiction*, Paris : Payot.
- Wajcman, G. (2004) *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*, Lagrasse : Éditions Verdier.
- Weil, P. (2004) *A quoi rêvent les années 90*, Paris : Editions du Seuil.
- Winkin, Y. (1984) *La Nouvelle Communication*, Paris : Ed. du Seuil.
- Wolf, M. J. P. & Perron, B. (2003) *The Video Game. Theory Reader*, New York: Routledge

DE PASSAGEM. NOS RASTOS DE UM PERCURSO IMAGINÁRIO

Helena Pires¹

«...a landscape is, in many ways, a trace of the memories and imaginations of those who pass through it, even filmically. An intertextural terrain of passage, it contains its own representation in the threads of its fabric, holding what has been assigned to it with every passage, including emotions.»

In Giuliana Bruno, Atlas of Emotion.

Em trânsito, *outdoors*, o nosso ser transforma-se em desaparecimento. Dispensados de representação para o outro (Simmel, 1992), é aí, no «(não)lugar» (Auge, 1989), nos interstícios da invisibilidade, que passamos a seres outros. Seres desabrigados, perdemo-nos numa espécie de mapa de desatenções. Isto é, participamos do corpo da «multidão», distendidos na silenciosa cumplicidade com as formas sensíveis. O que significa este passar? Como apreendê-lo?

Motivada por estas inquietações, proponho-me pensar o intervalo entre o ser íntimo (Sennett, 1979) e o «já sentido» (Perniola, 1993), o fechamento e a abertura. Procurarei assim dar conta da indeterminação existente entre a esfera privada e a esfera pública, do «entre-fois» nos termos de Hannah Arendt. Captar este *meio* implica interrogar os espaços (e os tempos) que fazem o nosso trajecto imaginário de todos os dias. Com este propósito, interessa-me reflectir a partir das imagens — considerando, em particular, as *imagens de publicidade exterior* — que incessantemente revisitam os itinerários do nosso quotidiano fazendo *paisagem*. A leitura das imagens publicitárias que se nos interpõem *de passagem* permite-nos reconstituir percursos últimos de deriva. No limite da experiência, não deixamos, à maneira de Benjamin, de deambular por entre os labirintos possíveis. É nos lugares imaginários que se refugia o desejo de *flânerie*, mas também a sua perseguição.

Pela mão de Sofia Coppola (*Lost in Translation*) e de Steven Spielberg (*Minority Report*), interrogaremos o modo como as imagens publicitárias, no cinema, fazem paisagem, devolvendo-nos a reprodução do nosso pró-

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) [helena.pires538@gmail.com]

prio mapa de emoções — «e-motions» (*in-motions*) (Bruno, 2007). É este “pisca de olhos” ao esquecimento que me importa cartografar...

Sobre uma cartografia *in-motion*

Retomando as teses sobre o movimento de Henri Bergson, convocadas com o propósito de especular sobre o cinema, Deleuze (2004: 11) diz o seguinte: “... o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o acto de percorrer”. Precisamente, importa-me procurar dar conta do *acto de percorrer*, subjacente a determinadas cenas fílmicas que tenho por fim explorar. Isto é, importa-me direccionar a minha reflexão para a *passagem*. Usando os termos de Deleuze (*ibidem*), entendemos por passagem o *intervalo* entre dois instantes, ou duas posições, o *puro devir*, ou ainda, por outras palavras, o movimento que se *passa* entre os objectos ou partes, assim como o que exprime a *duração* ou o todo.

O movimento, ou a passagem, segundo Deleuze (2004: 34), tem duas faces: ele é *relação entre partes e é afecção do todo*. Enquanto a relação não pertence aos objectos — sendo sempre, pelo contrário, exterior aos seus termos — por sua vez, “o todo é o que muda, é o aberto ou a duração” (*ibidem*). Assim, interessa-me explorar, a partir da análise que se segue, a tessitura correspondente aos três níveis bergsonianos do movimento: o nível dos sistemas fechados, o do movimento que se estabelece entre as partes do sistema e aquele do todo cambiante que se exprime no movimento.

As imagens-movimento que tomarei por objecto, extraídas a partir de Steven Spielberg (*Minority Report*) e de Sofia Coppola (*Lost in Translation*), exibem *passagens* por entre a paisagem urbana. De cada enquadramento explorado — entendido como *a determinação de um sistema relativamente fechado que compreende tudo o que está presente na imagem, décors, personagens, acessórios* (Deleuze, 2004) — fazem parte imagens de publicidade exterior. Constituindo um quadro nos diferentes quadros, tais imagens publicitárias definem um ângulo de enquadramento, um ponto de vista sobre o conjunto das partes, a partir de um «centro indeterminado» (um sujeito). O que quer dizer que na relação com essas mesmas imagens se induzem fluxos, mudanças de natureza, *passagens*.

A opção pela análise de um determinado modo de encaixamento, a selecção dos conjuntos, compostos por um certo tipo de partes, prendeu-se, neste caso, com a procura de um singular percurso de *passagem*. Em particular, as imagens de publicidade exterior, fazendo paisagem, entretêm-se numa intrincada cartografia e-mocional (*in-motion*) (Bruno,

2007)². O que quer dizer uma cartografia, ou uma emoção, que contém movimento (*in-motion*). Contrariando uma visão estritamente óptica sobre o meio, isto é, uma visão estritamente espacial, Giuliana Bruno (2007) propõe uma visão tátil (*haptic*), uma visão que tem em conta o contacto recíproco com o meio ou mesmo uma ligação entre o sentir e o lugar. Segundo a autora, podemos dizer que viajamos de facto com as imagens-movimento. Nesta perspectiva, “o espaço cinematográfico move-se não apenas através do espaço e do tempo ou do desenvolvimento da narrativa, mas através do espaço interior” (*ibidem*: 7).

Especialmente estendida à passagem, a publicidade exterior inscreve-se na cumplicidade com uma dada geografia interior. Compondo, pontualmente, a paisagem urbana cinematográfica, as imagens de publicidade exterior não deixam, pois, de se abrir a uma singular «experiência» vivida de que procuraremos dar conta.

Percurso primeiro

Sofia Coppola, *Lost in Translation*

Sinopse — cena da chegada de Bob Harris a Tóquio, percurso de táxi entre o aeroporto e o hotel:

Numa primeira fase do percurso, Bob Harris (uma estrela americana de cinema que acaba de chegar a Tóquio para gravar um anúncio a um whisky) encontra-se no interior de um táxi, deixando-se transportar, à noite, através da cidade, meio-ensonado, recolhido sobre si e fechado ao que se pode ver, lá fora.

Numa segunda etapa, Bob vai dirigindo progressivamente a atenção, através da janela lateral do táxi, para as fachadas dos edifícios — revestidos de letreiros, néons e imagens publicitárias — que desfilam perante o seu olhar. O passageiro entrega-se assim à visão parcial de um fulgurante espectáculo luminoso, percebido em movimento, de dentro para fora.

Num terceiro momento, Bob Harris é subitamente surpreendido vendo-se a si mesmo retratado num outdoor. Trata-se de um anúncio publicitário em que se vê representado o actor de perfil e no acto de elevar à boca um copo de whisky. Do lado esquerdo do anúncio³,

² A autora chama a atenção para a raiz latina da palavra «emoção», segundo a qual esta significaria um movimento para fora: “Latin root of the Word emotion speaks clearly about a “moving” force, stemming as it does from *emovere*, an active verb composed of *emovere*, an active verb composed of *emovere*, “to move”, and *e*, “out”. The meaning of emotion, then, is historically associated with “a moving out, migration, transference from one place to another” (Bruno, 2002: 6).

³ O suporte no qual o anúncio se insere é de natureza temporária, isto é, oferece-se à exibição sequencial de um conjunto de imagens que se sucedem alternadamente umas às outras.

inscrevem-se caracteres japoneses. Em choque, Bob procura certificar-se de que não está a dormir esfregando, para tal, os olhos.

Seguidamente, o actor mergulha na invisibilidade (deixamos de o ver na cena). Uma tal transformação é cinematograficamente assinalada com a imagem de uma forma visual abstracta circular e intermitente, em grande plano, a partir da qual se sugere uma sensação de vertigem.

Por fim, o táxi chega à entrada do hotel.

Como definir a experiência da *passagem*? A experiência da indeterminação do *ser que passa*? Do ser em devir?

Benjamin procurou retomar um conceito de *experiência* capaz de ultrapassar as barreiras impostas por Kant (a consciência e a razão). Tratava-se assim de reencontrar «a plenitude do conceito da experiência dos primeiros filósofos», as experiências da teologia. Isto é, a experiência do êxtase religioso e, em última análise, a experiência da droga. No quadro da modernidade, regida pelas relações de produção capitalistas, uma espécie de «iluminação profana», de inspiração materialista ou antropológica, constitui o *sono*, e o *sonho*, de que é preciso, segundo o autor, *acordar*. O mundo das coisas, das imagens e das mercadorias, confunde-se com o mundo das coisas sonhadas. E é precisamente uma tal experiência vertiginosa que permite a «reactivação das forças míticas»⁴.

Para lá das preocupações políticas e dos propósitos que terão motivado, em parte, a reflexão de Benjamin, importa-me, a partir do excerto fílmico em análise, destacar a ambiguidade que caracteriza a *experiência de passar*, tal como esta ressoa na cena a explorar. Sugiro que esta mesma experiência arrasta consigo a indeterminação do *ser que passa*. Sugiro ainda que interrogar a *passagem* implica interrogar a *experiência do espaço-tempo*.

A cena em análise discorre *entre* um antes e um depois, num *durante*, num *intervalo* dilatado, ou mesmo suspenso, no tempo. O que quer dizer que em trama se justapõem diversos tempos. Ao tempo histórico da narrativa, isto é, à sucessão linear de instantes em si mesmos vazios de sentido, justapõe-se o tempo do «eterno retorno». E ao *sonho*, justapõe-se, nos termos de Benjamin, o *choque* do acontecimento.

Vejamos. Após um primeiro momento de sonolência e de fechamento ao mundo exterior, em que Bob Harris, o ocupante do táxi, se deixa transportar, não tendo aparentemente consciência do movimento mecânico em que o seu *passar* se inscreve, segue-se uma particular *experiência de pas-*

⁴ A acção presente é para Benjamin um acordar que arranca ao sonho da história uma «explosão» do Outrora, a inversão revolucionária.

sagem espacio-temporal. Levemente entediado, Bob acaba, de facto, por se deixar absorver pela visão das fachadas profusamente decoradas (revestidas de imagens, *néons*, letreiros luminosos...) que desfilam do *lado de fora* da *janela*. Um tal espectáculo capta toda a sua atenção. De súbito, petrifica-o o *choque*. Bob vê-se a si mesmo num anúncio a um whisky. A visão de uma tal imagem devolve-lhe, violentamente, a consciência exteriorizante de si, o seu inesperado *despertar* (Bob chega mesmo a esfregar os olhos, como que para garantir que não está a sonhar). De um ser incógnito, refugiado em si mesmo, um ser que faz corpo com a «multidão», Bob *passa* subitamente a identificar-se com um rosto. Um rosto que é imagem e que parece exibir uma força própria. Um rosto que se impõe com a estranheza, ou a auto-referencialidade, de um verdadeiro simulacro. Podemos assim dizer que em Bob se vê transformado o lugar do *esquecimento* de si, bem como o lugar da sua *invisibilidade*. Isto é, por um instante Bob *passa*, imaginariamente, a habitar o espaço do visível.

É então que, à maneira de Baudelaire, a *rua* se transforma em *casa*. E à «sensação de que tudo é Novo, de que tudo se faz moderno» junta-se a imagem de um «eterno retorno»⁵. Tendo deixado, de facto, o seu lar, e com ele a sua esfera íntima, algures na América, Bob depara-se inesperadamente com a transformação de si em imagem, exibida no espaço público. A sensação de estranheza produzida pela visão da sua própria imagem apanha o subconsciente do actor desprevenido. E é na silenciosa cumplicidade com o universo do visível que a memória do sujeito, ou a suspensão do esquecimento, ameaça irromper.

Abruptamente, o acelerado movimento de deslocação, no *espaço territorial percorrido*, o tempo histórico, parece inverter a direcção de uma tal experiência mnemónica. Uma dada composição vertiginosa de efeitos luminosos (em grande plano) preenche a tela. Bob deixa de ser para nós visível, reingressando no *desaparecimento* de si. A cena em análise acaba com a chegada do táxi, filmado do lado de fora (em plano geral), à entrada do hotel.

Sobre «*the man of the crowd*»...

“No próprio instante, porém, em que creio partilhar da vida de outrem, não faço mais que reencontrá-la em seus confins, em seus

⁵ Com as expressões referenciadas — a «sensação de que tudo se faz Novo, de que tudo se faz moderno» e o «eterno retorno» -, traduzindo ambas «a forma de sonhar o acontecimento» refere-se Benjamin aos conteúdos da consciência e às formas de representação do capitalismo triunfante, nos seus inícios.

pólos exteriores. É dentro do mundo que nos comunicamos, através daquilo que nossa vida tem de articulado. É a partir deste gramado diante de mim que acredito entrever o impacto do verde sobre a visão de outrem, é pela música que penetro em sua emoção musical, é a própria coisa que me dá acesso ao mundo privado de outrem. Ora, a própria coisa, já vimos, sempre é para mim, a coisa que eu vejo. A intervenção de outrem não resolve o paradoxo interno de minha percepção: acrescenta este enigma da propagação no outro da minha vida mais secreta — outra e mesma, já que, evidentemente, só através do mundo posso sair de mim mesmo. Então é mesmo verdade que os «mundos privados» se comunicam entre si, que cada um deles se dá a seu titular como variante de um mundo comum. A comunicação transforma-nos em testemunhas de um mundo único, como a sinergia de nossos olhos os detém numa única coisa. Mas tanto num caso como no outro, a certeza, embora inelutável, permanece inteiramente obscura; podemos vivê-la, não podemos nem pensá-la, nem formulá-la, nem erigi-la em tese. Toda a tentativa de elucidação traz-nos de volta aos dilemas.” (Merleau-Ponty, 2000: 22-23).

A partir da análise do breve percurso já descrito, podemos-nos interrogar sobre a natureza do intervalo que nos separa — mas também da interposição que nos agiliza — face ao mundo lá fora.

Antes de mais, Bob é para nós um *ser visto* como um «ser-qualquer» (Agamben, 1993). Ou seja, um indivíduo no seu *ser tal qual é*. Recolhido sobre si, imerso no seu próprio «mundo privado» (Merleau-Ponty, 2002), Bob não deixa transparecer mais do que a possibilidade de ser percebido como um ser que faz corpo com a «multidão», um ser que participa de um fluxo, um transeunte. Observando Bob, damos-nos conta da impenetrabilidade do universo em que este se abriga. Antevemos um mundo de silêncio e obscuridade. Isto é, percebemos, a enigmática aparência do visível. Percebemos que há o mundo de Bob e há o nosso mundo, a partir do qual vemos Bob. Há ainda um espaço-entre. Quererá isto dizer, usando os termos de Merleau-Ponty, que «só através do mundo podemos sair de nós mesmos»? E que mundo é este? Um mundo sensível comum a todos nós? Inicialmente, Bob parece recusar-se a testemunhar connosco um *mesmo mundo único*. Os seus olhos ameaçam fechar-se ao que *passa* fora de si.

A um dado momento, Bob rende-se ao impressionante espectáculo que do lado de fora (recorde-se que Bob encontra-se no interior de um táxi) se expõe. De uma posição de total passividade e aparente indiferença ao mundo exterior, Bob *passa* a testemunha ocular enquanto confere simultaneamente ao que vemos a força de *um mesmo visto por todos*. Inadver-

tidamente, o olhar de Bob arrasta-nos para uma esfera de cumplicidade anónima, agilizada a partir do universo do visível. Vendo o *mesmo* que Bob, participamos de um *mesmo mundo*. Aproximamo-nos do seu modo de sentir com os outros (Perniola, 1993). Isto é, aproximamo-nos de um sentir comum, essa espécie de «já sentido» de que nos fala Mario Perniola, um sentir que nos dispensa verdadeiramente de sentir. Transformada em paisagem, a cidade de Tóquio distende-se à maneira de um cenário vertiginoso (recorde-se que a uma dada altura Bob esfrega os olhos — a par da visão das fachadas digitais —, indiciando assim a liminaridade que faz coabitar em si o sono/o sonho com o estar acordado). De súbito, esse mesmo cenário (composto por imagens) converte-se literalmente para Bob em paisagem interior. A visão de si mesmo retratado na imagem de um anúncio publicitário devolve-lhe o efeito de um «choque» (Benjamin, 2006), a violenta irrupção da consciência do seu *aqui* e da sua *memória*. Partilhando até então com Bob uma mesma condição, isto é, aproximados pela cumplicidade que une todos aqueles que se encontram imersos no *esquecimento* de si mesmos enquanto *videntes* e, como tal, enquanto *seres visíveis*, eis que, subitamente, um movimento se interpõe. Ao mesmo tempo que «ser-qualquer», «homem da multidão», Bob Harris distende-se como objecto-imagem — visível sob o olhar comum —, desdobrando-se, por um lado, em *ser vidente* e, por outro, em *ser visto*.

Após a exposição em grande plano de uma imagem vertiginosa, uma repentina inversão da direcção do olhar pontua o nosso mapa de emoções («*e-motion*» de Giuliana Bruno). Bob desaparece da tela e a cena acaba com um plano geral em que o táxi no interior do qual este se adivinha chega ao hotel. Da nossa parte, cativos e protegidos na solitária posição de um qualquer *voyeur*, assim deixamos que se realize a condução do olhar em nós (pela mão da realizadora, Sofia Coppola), temporariamente dispensados de perseguir o *ser visível* de Bob Harris.

Percurso segundo

Sofia Coppola, *Lost in Translation*

Sinopse — Charlotte e a cena da passagem para peões:

Num primeiro momento da «cena da passagem para peões», com Charlotte, expõe-se uma imagem em movimento projectada sobre uma fachada distendida em altura e de superfície vidrada. Essa mesma imagem exhibe a figura de um animal pré-histórico — do tipo dinossauro — a caminhar da esquerda para a direita (seguindo a direcção da curva normal de leitura, numa perspectiva ocidental).

A par disso, Charlotte prepara-se para atravessar a passadeira, juntamente com a «multidão». Enquanto estão parados, à espera de atravessar a rua, alguns transeuntes, juntamente com Charlotte, olham esporadicamente para cima (para a imagem em movimento sobre a fachada-ecrã). O dia mostra-se chuvoso, pelo que os transeuntes circulam na sua maioria abrigados sob guarda-chuvas. O guarda-chuva de Charlotte é transparente.

Num segundo momento, exhibe-se, sobre a mesma fachada (cuja forma é similar à de um interface ou ecrã digital), a imagem em movimento de uma figura feminina (na diagonal e de frente relativamente ao nosso campo de visão) a caminhar na direcção de uma figura masculina (na diagonal e dando as costas relativamente ao nosso campo de visão). A acção desenrola-se tendo por cenário, na imagem, um espaço arquitectónico descaracterizado e composto por colunas de grande diâmetro. Sobre o «ecrã» discorrem caracteres japoneses, da direita para a esquerda (curva normal de leitura, numa perspectiva oriental).

A par da exposição da imagem descrita, Charlotte atravessa a passagem para peões, semi-confundida com a «multidão».

Finalmente, num terceiro momento, e ainda sobre a mesma fachada-ecrã, exhibe-se a imagem em movimento de um conjunto de elefantes que desfilam da direita para a esquerda. Sobre a assim descrita imagem-ecrã inscrevem-se caracteres japoneses.

Charlotte (agora em grande plano) permanece absorta em si mesma. Antes do fim da cena, Charlotte, enquanto caminha, desvia ligeiramente o olhar para o lado e para cima (em direcção às imagens projectadas no ecrã digital?).

O que significa, no espaço público, *passar* com os outros? Querirá isto apenas dizer que aí nos une a silenciosa partilha de um *mesmo* mundo sensível? A solidária *passagem* ao ser-outro? Diz Merleau-Ponty (2000: 23): “É segundo o sentido e a estrutura intrínsecos que o mundo sensível é ‘mais antigo’ que o universo do pensamento, porque o primeiro é visível e relativamente contínuo e o segundo, invisível e lacunar”.

Uma vez dispensada da sua função verdadeiramente pública, enquanto instância da discussão e do exercício de reflexão crítica, a praça pública oferece-se, antes, à intertextualidade e à comunhão do sensível.

No excerto fílmico em análise, são as imagens exibidas ao olhar comum — inseridas nas fachadas dos edifícios, aí se exibem enquanto suportes publicitários, e mesmo enquanto ecrãs digitais — que procuram captar para si mesmas toda a possibilidade do *ver*. É na passagem do território

(ou da inscrição de cada um no lugar) ao espaço imaginário, que os transeuntes (enquanto esperam atravessar a passadeira) se aproximam, inadvertidamente, entre si. Os olhares anónimos, que fugazmente se deixam entreter com a observação distraída de um mesmo objecto-imagem, comungam de uma condição comum enquanto visionários de um imponente espectáculo a *ser visto*. Aparentemente indiferentes à presença do outro, rendidos à incomunicabilidade da palavra e do pensamento, os transeuntes fazem a vez do «basbaque» (*badau*) de que fala Benjamin, solidários no seu modo silencioso de ser-com-os-outros. Remetendo para Victor Fournel, Benjamin define mesmo o «basbaque» como aquele cuja identidade desaparece: «É absorvida pelo mundo exterior..., que o inebria até ao esquecimento de si. Sob a influência do espectáculo que se lhe oferece, o basbaque torna-se num ser impessoal: deixa de ser um ser humano, torna-se público, multidão» (Fournel⁶, cit. em Benjamin, 2006)

Numa primeira cadência, a imagem de um animal pré-histórico, projectada sobre a fachada digital, faz irromper na cena a perturbadora justaposição dos opostos. Ao tempo histórico e acelerado, isto é, ao tempo mecânico (o tempo dos ponteiros do relógio) que a vida moderna imprime às rotinas do dia-a-dia (nomeadamente, às rotinas de circulação na rua), tempo investido na frenética ultrapassagem do instante, justapõe-se na imagem o movimento natural e vagaroso da vida antes-do-humano (Lispector, 2000). Para designar um tal efeito de contracção do passado e do futuro, Mario Perniola (1994) refere-se ao «enigma» ou ao «efeito egípcio». Reflectindo sobre a cultura-vídeo dos anos noventa, o autor fala-nos, a propósito de uma nova estética contemporânea, de uma espécie de mentalidade barroca, um modo de sentir ao mesmo tempo anti-nostálgico e anti-utópico. Também no excerto filmico em análise, a uma estética urbana vanguardista se associam, nas imagens digitais, vestígios de um tempo mítico, produzindo-se assim, sobre o olhar passivo da «multidão», a experiência da suspensão do instante, isto é, a experiência da reificação do presente (no rosto de alguns transeuntes que se encontram parados, antes de atravessar a rua, a olhar em direcção à imagem do dinossauro, é mesmo possível detectar uma leve expressão de espanto).

Pontuando uma segunda cadência, exhibe-se a imagem de duas figuras humanas (aparentemente de sexos opostos) voltadas de frente entre si e aparentemente caminhando uma em direcção à outra. À sua volta, o cenário que lhes serve de invólucro é um espaço vazio e asséptico. Sugerindo a interação, a relação e mesmo o encontro (amoroso?), a imagem oferece-se a um curto devaneio. Aos transeuntes que passam entregues ao seu *ser-qualquer* (Agamben, 1993) ou mesmo ao seu *ser-antes-do-humano* (Lis-

⁶ Victor Fournel (1858) *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris, p. 263

pector, 2000), é lançado um piscar de olhos com que se procura evocar a relação entre o sentir e o lugar (Bruno, 2007). Face à experiência da des-territorialização do passar, a fantasia delirante que a imagem promove é o lugar do re-encontro com o outro, a fissura possível que permite a cada um o *sair de si*, a *entre-abertura* ao mundo.

Finalmente, segue-se a imagem dos elefantes em fila, caminhando da frente para trás (da direita para a esquerda). O retorno do tempo mítico, que uma vez mais a imagem sugere, surge agora reforçado pela literal figuração da reprodução de um mesmo ou do «trânsito/movimento do mesmo ao mesmo» (Perniola, 1994).

À figura solitária, na primeira imagem, a que se acrescenta o par de indivíduos na segunda, junta-se por fim a série. Este conjunto de posições não perfaz uma árvore classificatória ou genealógica. Não se trata de assim evocar diversos modos de se ser. O que quer dizer, na expressão de Deleuze e Guattari (1980), que um tal conjunto *faz rizoma*. Entre a história natural e a humana evocadas pelas imagens entretece-se uma *aliança*. Mas não há entre ambas uma relação de correspondência. Ambas as vidas, animal e humana, não se identificam, nem se imitam entre si. Uma e outra são múltiplas e imperceptíveis, não se confundindo com os termos de uma relação. *Fazer rizoma* designa os transbordamentos, mas não *entre* o ser, o humano, e o não ser, o animal (ou o que nega o ser: *ser humano significaria não ser animal*). *Fazer rizoma* designa, ainda nos termos de Deleuze e Guattari (*ibidem*), o *devir* que nos atravessa, o que nos faz *involuir* no sentido do menos diferenciado.

Na rua, o nosso passar é feito de passagens que não nos levam a parte alguma. Isto é, na rua, não chegamos a ser verdadeiramente *indiferentes em relação a uma propriedade comum* (Agamben, 1993), tão pouco absolutamente solitários. Deambulamos entre o esquecimento de nós mesmos e a abrupta irrupção do sentir-com-os-outros, ou do «já sentido», segundo Perniola (1993). Também não chegamos a ser *espécie*, nem fazemos *espécie*. Embora diluídos na «multidão», o nosso corpo não desaparece com o corpo da «multidão». Até porque a «multidão» é ela mesma um devir, um devir-outro: um ser atravessado pelo ser-espécie-animal, uma *posição possível* do ser-espécie-humana. Na rua, nem indivíduo, nem espécie, o ser que passa é um ser *excepcional*. O que quer dizer, um ser que não se esgota na regra, na norma, um ser *a-normal*⁷ (Deleuze & Guattari, 1980: 299). Na rua, o ser que passa é um ser errante, um ser que deriva, um ser que se desvia. E as imagens que se lhe interpõem como um espectáculo a

⁷ Diz Deleuze e Guattari (1980: 298): “o anormal não pode definir-se a não ser em função de caracteres, específicos ou genéricos; mas o anormal é uma posição em relação a uma multiplicidade”.

ver, são antes um outro lateral, um transbordamento de si, um ser-outro, uma passagem do mesmo ao mesmo.

Sobre o ser-devir-com-os-outros...

Deambulando por entre os filamentos e as imagens que se vão estendendo ao nosso *passar*, negamos aos que do mesmo modo *passam* o reconhecimento do seu *ser visto*. É assim que Charlotte se entrega à passagem errante pelas ruas de Tóquio, abrigada sob a aparente in-diferença ao outro e fazendo corpo com o corpo da «multidão». Na inexpressividade do rosto de Charlotte instala-se o nosso próprio desejo. Em que estará a pensar? Que inquietações transportará dentro de si? Resta-nos a efêmera captação do seu ver-com-os-outros. O movimento dos seus olhos e do seu corpo (Charlotte ergue esporadicamente o olhar a fim de ver as imagens projectadas sobre a fachada digital) revela-nos a sua íntima ligação com o mundo sensível. Partilhando com Charlotte um mesmo objecto do olhar, poderemos então dizer que os nossos «mundos privados» (Merleau-Ponty, 2000) se tocam? E será esse objecto verdadeiramente um *mesmo*?

Como diria Merleau-Ponty (2000: 20), “a relação entre as coisas e o meu [nosso] corpo é decididamente singular”. E mais adiante, “... a coisa percebida pelo outro se desdobra: há aquela que ele percebe, sabe Deus onde, e há aquela que vejo eu, fora de seu corpo e que chamo de coisa verdadeira” (*ibidem*: 21). Há ainda *o mundo* que não se confunde com o «mundo privado» de cada um. O que quer dizer que a nossa suposta ubiquidade de videntes é desmentida pela visão do outro. Vendo Charlotte, surpreendemos o nosso próprio *ser visto*. Com as palavras de Merleau-Ponty, podemos dizer que Charlotte *se introduz no nosso universo por arrombamento, como dor e catástrofe. Ela surge não diante de nós, no espectáculo, mas lateralmente, como questionar radical*. Charlotte é o ser que nos permite pensar sobre *o corpo visível que, de repente, sentimos ter*. Charlotte permanece ao nosso olhar como uma incógnita, habitada por uma *paisagem privada* que é para-nós o que não cai nunca sob os nossos olhos, o espelho opaco da nossa própria solidão. Charlotte é para-nós uma janela de acesso à visão do mundo, onde nos descobrimos irremediavelmente desdobrados. Por um lado, a visão de Charlotte devolve-nos a única possibilidade de aproximação ao nosso próprio *ser visto*. Por outro, a falência do solipsismo, a urgência de pensar o mundo — e de nos pensarmos no mundo — a partir do que persiste na alteridade e no invisível. Isto é, pensar o visível implica pensá-lo a partir do outro e com o outro, que não é nunca aos nossos olhos um para-si tal como é um para-nós. Charlotte é

para-nós, como diria Baudelaire, um «amor que foge ao poeta». Ou, melhor, fiquemo-nos com as palavras de Benjamin (a propósito do soneto “*A uma transeunte*” de Baudelaire): “Aquele «nunca» é o clímax do encontro”: «um amor à última vista»⁸.

Percurso terceiro

Steven Spielberg, *Minority Report*

Sinopse — cena do transeunte anónimo praticando *jogging*, à noite:

Nesta cena, podemos ver um transeunte aparentemente anónimo (abrigado sob um capuz) praticando *jogging*, à noite, pelas ruas da cidade deserta. Projectada sobre uma fachada digital, uma imagem em movimento vai acompanhando o percurso do passante. Na imagem, começa por se destacar, em grande plano, uma figura masculina (identificada com a seguinte inscrição: *Vincent Nash / U.S. AHovney General*), em pose de quem dirige um comunicado ao público (do tipo comunicado de imprensa). Sobre o ecrã digital, discorre a inscrição dos seguintes enunciados: *National / Tuesday April 22nd; Vote Yes on the National Precrime Initiative...*

Segue-se a imagem de um casal dando a mão a uma criança e caminhando numa floresta. Sobre a imagem discorrem as seguintes palavras: *Life; Liberty; ...and the pursuit of happiness...*

A sucessão de imagens vai sendo acompanhada por uma voz off: «*We want to be absolutely certain the every american can band, can be better; can develop the validity of the system and we want to ensure...*»

⁸ A rua ia gritando e eu ensurdecia.

Alta, magra, de luto, dor tão majestosa,
Passou uma mulher que, com mãos sumptuosas,
Erguia e agitava a orla do vestido;

Nobre e ágil, com pernas iguais a uma estátua.
Crispado como um excêntrico, eu bebia, então,
Nos seus olhos, céu plúmbeo onde nasce o tufão;
A doçura que encanta e o prazer que mata.

Um raio... e depois noite! — Efémera beldade
Cujo olhar me fez renascer tão de súbito,
Só te verei de novo na eternidade?

Noutro lugar, bem longe! é tarde! Talvez nunca!
Porque não sabes onde vou, nem eu onde ias,
Tu que eu teria amado, tu que bem o sabias!

Soneto “*A uma transeunte*” de Baudelaire, in *As Flores do Mal*

what keep us safe, also keep us free; it Works!» (enunciado insistentemente repetido a várias vozes, femininas e masculinas, adultas, a que se juntam vozes infantis em coro) ...

Na fachada digital pode ainda ver-se a imagem de passageiros no metro, *segurando-se* aos manípulos de apoio, pendentes do tecto.

Entretanto, ouve-se, com insistência, a seguinte voz off: *«Vote yes on National Precrime Initiative!; On April 22nd vote yes on National Precrime Initiative!.*»

Michel de Certeau (2000) fala-nos dos «praticantes ordinários» da cidade⁹, daqueles que avançam anónimos, daqueles que distraidamente se entrecruzam, compondo trajetórias multiformes, histórias pessoais e fragmentadas que não conhecem o olhar vigilante do espectador. Mas será que podemos dizer que tais enunciações pedestres escapam verdadeiramente às «totalizações imaginárias do olhar»? Ao espaço geométrico ou geográfico das construções visuais panópticas? E como escapar às formas institucionalizadas de dar a ver, formas de dar ordem ao colectivo, ao conjunto no qual se dissolvem as diferenças e as particularidades? Como se conciliam as «criatividades sub-reptícias» com a tendência niveladora das errâncias, isto é, como se conciliam os desvios — que fazem o «espaço vivido» — com as organizações espaciais pré-determinadas, a partir das quais se exercita a retórica do dever fazer? Em última análise, como se entretece a relação entre o caos e a ordem? De que se compõe a organicidade móvel do espaço?

Durante todo o século XX — desde o expressionismo alemão (antes da I Guerra), às propostas de Frank Lloyd Wright (no período entre-guerras) e ao existencialismo de Hans Scharou (depois da II Grande Guerra) —, assistimos a um movimento romântico anti-urbano que augura na cidade um fenómeno estranho e adverso ao ser humano. Por detrás desta concepção, impõe-se o princípio de uma analogia entre *a lógica formal e funcional da cidade* e *a lógica formal e funcional dos seres vivos*. Este princípio implicaria tomar *a cidade como uma natureza*. Precisamente, a tensão instalar-se-ia, neste caso, entre duas noções sobre o conceito de «organismo» radicalmente opostas: por um lado, este seria entendido como

⁹ «Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço 'geométrico' ou 'geográfico' das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de "operações" ('maneiras de fazer'), a uma 'outra espacialidade' (uma experiência 'antropológica', poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível" (Certeau, 2000: 172).

uma unidade que tenderia para o equilíbrio, a harmonia e uma ordenada articulação de funções e, por outro, como uma massa informe, múltipla e aparentemente caótica.

Retomando o excerto fílmico em análise (e tal como descrito na sinopse), procurarei dar conta do modo como este ilustra uma tal tensão. Antes de mais, importa destacar a *descontinuidade* que caracteriza a articulação disjuntiva/conjuntiva dos lugares na cena¹⁰. Ou seja, os *slogans* e as imagens *gritantes* que se impõem no espaço geográfico, entretecendo uma espécie de «arquitectura superficial» (Goller, 2005), contrastam com o *silêncio da noite*, a obscuridade que envolve a cidade. Contrastam ainda com a prática *solitária* do transeunte anónimo que corre pelas ruas, aparentemente indiferente aos apelos fáticos que o procuram mobilizar. Contudo, uma forma comum (embora não imediatamente perceptível) compõe, a níveis diversos (a nível individual, por um lado, e a nível colectivo, por outro), uma mesma «natureza» fractal¹¹. De um lado, a trajetória pessoal encetada pelas ruas da cidade indicia uma preocupação com o corpo próprio. Entregue à prática de *jogging*, o transeunte anónimo encontrarse-ia assim rigorosamente investido nas suas rotinas de higienização, na disciplina de um corpo que se quer saudável e regrado. Do outro, as «imagens públicas» (Mons, S/D) promovem um discurso sobre uma calculada pre-visibility (o argumento do filme — e o objecto do discurso em análise — centra-se na pré-visão do crime) das formas e das funções que agilizam o corpo colectivo. Também neste caso se faz a apologia de um corpo são. Procura-se, aliás, num caso e no outro, combater a ameaça de desordem, de desvio, de doença. Entre ambos os níveis, o individual e o colectivo, o *corpo* constituiria, pois, um padrão comum.

A cidade-corpo oferece-se na cena como uma superfície de inscrição do discurso ideológico da modernidade. O que quer dizer que a cidade-corpo se traduz num interface, num território de passagem entre o tempo-espaço que compõe o universo material e mundano e o tempo-espaço de uma ordem universal idealizada. Palavras de ordem tais como «Vida» (*Life*), «Liberdade» (*Liberty*), «Felicidade» (*Happiness*) e «Segurança» (*Safe*) evocam — nos enunciados que compõem a mensagem veiculada pelas imagens em destaque —, alguns dos principais valores da sociedade americana. O corpo-cidade produz-se, antes de mais, como um corpo-ideal, um corpo projectado no reverso da problematidade, da precariedade, da vul-

¹⁰ A propósito dos vários tipos de enunciações pedestres, Michel de Certeau (2000: 178) fala do carácter descontínuo da interposição relativa a um próximo e a um distante, da articulação conjuntiva e disjuntiva dos lugares.

¹¹ Note-se que, segundo as ciências do caos, existe uma forma comum que unifica a natureza. O fractal traduz-se, assim, numa forma geométrica simples que se repete a níveis cada vez mais pequenos.

nerabilidade, da doença e do crime. Isto é, o corpo-cidade é aqui um corpo inteligível, um corpo que se projecta no reverso da singularidade. Fazendo corpo, as «imagens públicas» (Mons, S/D) procuram esgotar o *ser em comum*.

A concepção de uma cidade-corpo-são ou de uma cidade-corpo-disciplina pressupõe um ideal edificado sobre a ameaça de uma cidade-corpo-doente, a ameaça do desvio ou da errância. E é tendo por fim o combate a essa mesma ameaça que se convoca o sonho de uma unidade harmoniosa, na recusa da multiplicidade e da imprevisibilidade que fazem o «corpo-sem-órgãos» (Deleuze & Guattari, S/D). Promove-se, antes, um corpo contido, dispensado de excessos e de transbordamentos. Mas não será a cidade constituída ela mesma por um «corpo-sem-órgãos», uma massa disforme em permanente transformação, uma mistura de formas e de funções? Não será a cidade um corpo simultaneamente particular e universal? Um espaço-tempo intertextural de deslizamento entre o corpo individual e o corpo comum? Um espaço-tempo tensivo de osmose entre o esquecimento e a memória?

Sobre o «ser-qualquer»...

“O exterior não é um outro espaço situado para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso — numa palavra: o seu rosto, o seu *eidós*.” (Agamben, 1993: 54).

Na cena fílmica em destaque, o transeunte anónimo que corre solitário pelas ruas da cidade afigura-se como um ser aparentemente sem rosto. Trata-se de um ser que se encontra investido numa experiência *sem presente*: a experiência do passar. Isto é, o instante serve apenas a *passagem* entre um antes e um depois, a deslocação, no espaço, do corpo. Em si mesmo o instante é, neste caso, vazio de sentido próprio. Além do mais, tal experiência do presente é ainda uma experiência *sem presença*. O que aqui quer dizer uma experiência desterritorializada, uma experiência fechada ao lugar específico e ao mundo exterior. Com a expressão «*uma singularidade sem identidade e perfeitamente comum*», de Agamben (1993), poderíamos designar o *ser desconhecido que passa assim-como*, mas não o ser que passa indiferentemente, no sentido de qualquer um.

Da expressão de um pensamento colectivo, de uma ideologia e de um conjunto de crenças supostamente partilhadas dão conta as imagens veiculadas sobre a «arquitectura de superfície» (Goller, 2005) da cidade, à maneira de literais «imagens públicas» (Mons, S/D), isto é, imagens que se

oferecem ao exercício da esfera política, simulando cumprir a função da antiga *polis*. Os apelos ao reconhecimento e à participação de uma *identidade* comum, que a partir das imagens se fazem incessantemente ecoar, encontram no «ser-qualquer» um aparente obstáculo à sua eficácia. No ser *qual-quer*¹² que passa, ao lado dessas mesmas imagens, vemos, antes, a figura da singularidade. E a singularidade qualquer, como diz Agamben (1993: 53), não tem identidade. Ela não é determinada relativamente a um conceito, embora pertença a um todo. Na verdade, “a pertença, o ser-tal, é aqui apenas relação com uma totalidade vazia e indeterminada” (*ibidem*).

Confinado à sua própria singularidade, o ser-qualquer que passa, aparentemente indiferente ao mundo *lá fora*, não se define como um ser abrigado num interior delimitado do exterior. Entre ele e o exterior há, antes, um *limiar*, um ponto de contacto com um espaço exterior. E este limiar é o *qualquer* que se acrescenta à singularidade: um vazio, a experiência do próprio limite, o acontecimento de um exterior, o ser-*dentro* de um exterior (*ibidem*: 53-54). As imagens que do *exterior* procuram falar ao *interior* do ser encontram nele apenas a *in-diferença*, ou a não diferença, a indeterminação de um ser que pertence a uma totalidade ela mesma indeterminada.

O ser-americano («*We want to be absolutely certain the every American...*»), que as palavras e as imagens veiculadas no exterior evocam, traduz, antes de mais, a antinomia que constitui, nos termos de Agamben (*ibidem*: 15), o ser linguístico. Uma vez que o ser linguístico (o ser-dito) diz respeito ao universal e ao individual¹³, isto é, a um conjunto (*every american*) que é, ao mesmo tempo, uma singularidade (o ser-americano, *um(a) americano(a)*, *este(a) americano(a)*). Assim, podemos dizer, com Agamben (*ibidem*: 16-17), que “as singularidades puras comunicam apenas no espaço vazio do exemplo, sem estarem ligadas por nenhuma propriedade comum, por nenhuma identidade”. Precisamente, aquele que passa é o ser *qual-quer*, cujo *querer* implica o despojamento de toda a identidade, o ser que, parafraseando Agamben (*ibidem*: 17), se apropria da própria pertença, do sinal. O ser que passa é um ser que se transforma em exemplar, um passante que é uma singularidade, ao mesmo tempo que pertence ao

¹² O ser *qual-quer* não deixa de estabelecer uma relação com o desejo (contém, desde logo, algo que remete para a vontade) (Agamben, 1993: 11).

¹³ Diz Agamben (1993: 16): “Um conceito que escapa à antinomia do universal e do particular é-nos desde sempre familiar: é o exemplo. Qualquer que seja o âmbito em que faça valer a sua força, o que caracteriza o exemplo é o facto de valer para todos os casos do mesmo género e, simultaneamente, estar incluído entre eles. Ele é uma singularidade entre as outras, que está no entanto em vez de cada uma delas, vale por todas. Por outro lado, todo o exemplo é tratado, de facto, como um caso particular real, por outro, reconhece-se que não pode valer na sua particularidade. Nem particular, nem universal, o exemplo é um objecto singular que, digamos assim, se dá a ver como tal, mostra a sua singularidade”.

conjunto, no espaço-*entre*, no espaço vazio, na soleira comum aos habitantes da cidade. No excerto em análise, a aparente in-diferença às imagens, as quais procuram promover a ideia da universalidade, não é afinal mais do que um sinal de pertença. O que quer dizer um ponto de contacto entre uma singularidade e o seu *mais*, isto é, um limiar, uma passagem, uma relação com uma totalidade (em si mesma indeterminada) à qual a singularidade pertence.

Percurso quarto

Steven Spielberg, *Minority Report*

Sinopse — cena da passagem interior-exterior:

Circulando a alta velocidade, John Hampton (personagem interpretada por Tom Cruise) vai conversando (à distância) com o chefe da organização para a qual trabalha, a partir de um computador instalado no interior do veículo. Ambos se inter-visionam através de um ecrã digital. Numa primeira fase do trajecto, ao longo de uma passagem semi-interior, vêem-se, inseridos lá fora, painéis publicitários com a inscrição de nomes de marca, tais como: «Aquafina». Na fase seguinte, no espaço exterior à referida passagem, avistam-se edifícios em altura na superfície dos quais se inserem fachadas digitais expondo imagens publicitárias. Investido na conversação com o seu chefe, John mostra-se fechado ao mundo exterior.

À semelhança das «galerias com cobertura de vidro»¹⁴, que faziam a delícia dos olhares embasbacados na Paris de finais do século XIX, também na cena em destaque a *passagem* (com cobertura de vidro) de circulação automóvel não dispensa a exposição de mercadorias, sob a forma de painéis publicitários de grande formato, através dos quais se exibem imagens e nomes de marca.

Em si mesma caracterizada pela sua natureza interior-exterior, uma tal *passagem* entre-abrir-se-ia à passagem *entre* o interior e o exterior. Contudo, o fechamento ao horizonte, ao que se passa *lá fora*, coloca John Hampton no lugar inverso do *flâneur*. Recordemos o que a propósito do derradeiro *flâneur*, e da Paris de então, dizia Baudelaire (cit. em Benjamin, 2006: 55): “Ainda se apreciavam as passagens, onde o *flâneur* não tinha de se preocupar com os veículos, que não admitem os peões como concorrentes. Havia o transeunte que fura pelo meio da multidão, mas

¹⁴ “As passagens, uma nova invenção do luxo industrial”, diz um guia ilustrado de Paris, de 1852, “são galerias com cobertura de vidro...” (Benjamin, 2006: 38).

também havia o *flâneur*, que precisa de espaço e não quer perder a sua privacidade. Ocioso, deambula como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. E protesta também contra o seu dinamismo excessivo”. Precisamente, a circulação por via automóvel, bem como a velocidade inerente a essa mesma modalidade de transitar, tal como figurada na cena fílmica em análise, é impeditiva da deambulação e da errância de que nos falava Baudelaire. Em seu lugar, John deixa-se transportar no fechamento ao mundo exterior, no fechamento às imagens, laterais ao seu passar.

Podemos ainda assim dizer que o corpo de John participa, insensível e inadvertidamente, de um fluxo comum. Faz corpo com uma espécie de massa liquefeita que compõe o corpo da cidade. E mesmo na segunda fase do trajecto, já fora da passagem «interior», o fechamento ao horizonte persiste. É como se a abertura ao universo exterior encontrasse uma teimosa e irreversível resistência no «dinamismo excessivo» que impele o transeunte a «furar pelo meio da multidão».

Na vida quotidiana, o *esquecimento* equivale à imersão no «movimento perpétuo dos retornos idênticos» (Gauthier & Jeudy, 1989), à liquefacção do sentir-se outro, à ausência de dor pela perda de distinção, à entrega ao mesmo, à intemporalidade maquinal que nos aproxima de todas as coisas que passam, assim como retornam, no universo. Sobre John Hampton, cuja identidade é violentamente abalada, poderíamos dizer, com as palavras de Gauthier e Jeudy (*ibidem*: 138-139):

“Não podemos esquecer aquilo que vive no esquecimento perpétuo, inapto para integrar o modo de contiguidade da linguagem, vivendo no mimetismo mais absoluto, efectuando a repetição dos gestos sem a menor distância temporal. É o único homem [ser?] no mundo a viver em «tempo real». A sua impotência para produzir um único efeito de «tempo diferido» liberta o seu cérebro das necessidades de toda a sua base de dados. Ele não retém nada, não acumula nada, ele é uma superfície transparente de inscrição sobretudo apagada. Eis o mais belo símbolo da interactividade: ele representa assim a origem do interface na grande conquista tecnológica dos homens!”

Na cena em análise, evidencia-se em John — a partir do diálogo que este estabelece com o seu chefe — um ser completamente despojado de memória, um ser estranho a si mesmo. Tendo-se apercebido de que será responsável por um assassinio, pre-visto para as próximas trinta e seis horas, cuja motivação e alvo são por ele mesmo desconhecidos, John Hampton reage exasperado, sentindo-se impotente para comandar o seu

próprio destino. No diálogo, à pergunta «*What the hell is happening?*», John responde, insistentemente, «*They set me up! They set me up!*». E quando questionado sobre a identificação da vítima — «*Who is the victim?*»/«*Who is he?*» — ouve-se, em resposta: «*Somebody; Somebody, Leo Crowe!*»/«*I've no idea*»; «*I have never heard of him*».»

Investido no «tempo real», no «aqui e agora» que lhe permite encetar uma ligação instantânea com o seu interlocutor, John Hampton desrealiza-se, uma vez arrastado para fora do lugar que se estende à sua fisicalidade. Mas mais do que isso, John vê-se ultrapassado pela exteriorizante antecipação do seu próprio agir, do qual se sente excluído porque impedido de se assumir enquanto sujeito determinado. John desconhece em si o motivo que o levará a cometer um assassinio. Do mesmo modo, desconhece a sua futura vítima. O outro é-lhe tão estranho quanto ele mesmo. Impedido de produzir o «tempo diferido» que misteriosamente lhe escapa, John vê-se a si mesmo como uma «superfície transparente de inscrição sobretudo apagada». Esvaziado de interior, isto é, de consciência e de memória (no caso, figurada como uma espécie de tempo diferido virado para a frente), e simultaneamente encerrado na exterioridade que o agiliza, John Hampton é, ele mesmo, um interface.

Sobre a soleira do espaço-interior...

A cena em análise evidencia o efeito inebriante de circulação no espaço urbano. Composto por veículos ultra-velozes, por artérias de passagem semi-cobertas, por imagens, ao olhar oferece-se um espectáculo de transitoriedade permanente. A cidade mostra-se transfigurada sob a forma de um ser híbrido, um jogo de forças disformes e sobre-humanas.

A visão de uma tal fisionomia pressupõe o ponto de vista daquele que ocupa a posição privilegiada de um exterior. Isto é, a posição daquele que vê de fora para dentro. O interior transforma-se assim, temporariamente, em transparência. É este o olhar dominador que torna visível John Hampton, no interior do seu veículo. Ao mesmo tempo, pressupõe-se uma visão do exterior a partir do espaço interior. Na sequência da passagem interior (do tipo «galeria»), o ver de que se trata traduz-se na experiência do diorama. A visão de uma ampla vista realiza-se a partir de um ponto de vista que se imagina móvel. Na sequência que mostra o interior do automóvel, o observador ocupa a posição de um outro lateral, o que quer dizer a posição de um outro que aparentemente partilha uma mesma condição de visibilidade. Ou melhor, trata-se antes da posição de uma possível comunhão sensível, uma possível experiência de aproximação ao «mundo pri-

vado» (Merleau-Ponty, 2000) de John Hampton. Um espaço-abismo interpõe-se, porém, à partilha de um mesmo mundo visto. John, uma vez desrealizado da sua inscrição no espaço físico, encontra-se impedido de ver o que parcialmente se vislumbra, através da janela do veículo, lá fora.

No jogo dentro-fora que compõe visualmente a cena, precisamente, John Hampton torna-se ora visível ora invisível para nós. Por um lado, à distância de um olhar que pressupõe uma posição exterior em relação ao interior do automóvel, John desaparece, diluído numa espécie de massa fluida e indiferenciada. Deste ponto de vista, John (adivinhado dentro de um dos veículos em circulação) participa de uma «natureza» comum, de uma osmose entre o orgânico e o inorgânico, transformando-se ao nosso olhar num ser invisível enquanto ser individual. Por outro lado, na aproximação de um olhar que pressupõe uma posição interior, isto é, uma posição coabitante do dentro do automóvel em que circula John, este último ganha um novo estatuto. Isto é, torna-se para nós imediatamente visível. O ocupante do veículo adquire assim um nome, ao mesmo tempo que é visto em interacção com um interlocutor que, por sua vez, o reconhece enquanto tal.

A aproximação ao «mundo privado» (Merleau-Ponty) de John realiza-se não a partir da comunhão sensível de um mesmo mundo visto (tal seria o caso nas cenas exploradas em *Lost in Translation*), mas, antes, a partir da captação exteriorizante de um outro que nos é dado a ver na sua absoluta desterritorialização, ou seja, em interacção comunicativa não presencial, por meio de um espaço-tempo virtual. E é nesta distensão de John Hampton na virtualidade, para fora do universo territorial — ele mesmo caracterizado pela impossibilidade de inscrição física ou corporal — que se projecta uma exteriorizante topografia e-mocional (*in-motion*) (Bruno, 2007). Podemos assim dizer que John habita na fissura, na passagem entre uma espécie de «geografia íntima» (ameaçada pelo esquecimento) e a arquitectura anatómico-analítica do espectáculo a ver.

Por fim, sobre uma cartografia íntima...

Os excertos fílmicos explorados dão-nos conta de um modo particular de ser. De um modo de ser fora de portas, em trânsito. O território no qual o passar se inscreve anula-se na impossibilidade de uma relação identitária com o lugar. Isto é, por um lado, a vida quotidiana encenada, nos diversos casos, desdobra-se por entre múltiplos «lugares de passagem» (Auge, 1989) em si mesmos esvaziados de uma história e de uma memória — aeroportos, vias de circulação, hotéis. Por outro, a velocidade de des-

locação, contraindo o espaço, torna-se impeditiva da duração e da experiência do acto de percorrer. É precisamente na ausência de uma ligação com o lugar específico que as imagens se interpõem como um outro lateral, uma interrogação ao nosso próprio modo de ser-com-os-outros.

Mais especificamente, as imagens publicitárias *outdoors* devolvem-nos o «movimento perpétuo dos retornos idênticos» (Gauthier & Jeudy, 1989), essa espécie de mimetismo absoluto, agilizado sobre «uma superfície transparente de inscrição sobretudo apagada» (*ibidem*). Ou melhor, as imagens publicitárias, fazendo paisagem, constituem a exterioridade que dá acesso a um «espaço determinado» (Agamben, 1993). Isto é, investidas em exhibir-se como um rosto, uma passagem entre um dentro e um fora, as imagens publicitárias oferecem-se como um espaço que não é o reverso de um interior. A partir dessas mesmas imagens, procurámos interrogar uma dada cartografia emocional, nos termos de Giuliana Bruno. Inventariar os rastros das memórias e dos desvios que entretecem a paisagem, no limiar do esquecimento, foi o propósito que tentámos perseguir...

Referências bibliográficas:

- Agamben, G. (1993 [1990]) *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.
- Arendt, H. (2001 [1958]) *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Augé, M. (1989) *Los «No lugares». Espacios del Anonimato – Una Antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Baudelaire, C. (2006) *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (2006) *A Modernidade* (obras escolhidas de Walter Benjamin). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bergson, H. (1999) *Matéria e Memória – Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bruno, G. (2007 [2002]) *Atlas of Emotion – Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Certeau, M. (2000 [1990]) *A invenção do Cotidiano – Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2004 [1983]) *A Imagem-Movimento – Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (S/D) *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Goller, B. (2005) “La fuerza de la imagen: arquitectura superficial”, in Sola-Morales, I. de & Costa, X. (Eds.). *Metrópolis. Ciudades, Redes, Paisajes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Gauthier, A. & Jeudy, H.-P. (1989) “Trou de mémoire, image virale”, in *Communications*, n.49, Paris: Seuil.
- Lispector, C. (2000 [1964]) *A Paixão Segundo G. H.*, Lisboa: Relógio D'Água.
- Merleau-Ponty (2000 [1964]) *O Visível e o Invisível*, São Paulo: Editora Perspectiva.

- Mons, A. (S/D) *A Metáfora Social. Imagem, Território, Comunicação*. Lisboa: Rés-Editora.
- Perniola, M. (1993) *Do Sentir*, Lisboa: Editorial Presença.
- Perniola, M. (1994) *Enigmas. O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Lisboa: Bertrand Editora.
- Sennett, R. (1979) *Les Tyrannies de L'Intimité*, Paris: Éditions du Seuil.
- Simmel, G. (1992) "A metrópole e a vida dos espíritos", in Fortuna, C. (Org.). *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras: Celta Editora.

A IMAGEM DO MONSTRO NAS SOCIEDADES PÓS-MODERNAS

Jean-Martin Rabot*

«Um dia, quando era ainda menino pequeno, Jesus ouvira contar a uns velhos viajantes que passaram por Nazaré que no interior do mundo existiam enormíssimas cavernas onde se encontravam, como à superfície, cidades, campos, rios, bosques e desertos, e que esse mundo inferior, em tudo cópia e reflexo deste em que vivemos, tinha sido criado pelo Diabo depois de o ter precipitado Deus das alturas do céu, em castigo da sua revolta. E como o Diabo, de quem Deus ao princípio fora amigo, e ele favorito de Deus, comentando-se mesmo no universo que desde os tempos infinitos nunca se vira uma amizade igual àquela, como o Diabo, diziam os velhos, estivera presente no acto do nascimento de Adão e Eva, e tinha podido aprender como se fazia, então repetiu no seu mundo subterrâneo a criação de um homem e de uma mulher, com a diferença, ao contrário de Deus, de não lhes ter proibido nada, razão por que não teria havido, no mundo do Diabo, pecado original. [...] E agora, perante o pastor ajoelhado, de cabeça baixa, as mãos assim pousadas no chão, de leve, como para tornar mais sensível o contacto de cada grão de areia, de cada pequena pedra, de cada radícula subida à superfície, a lembrança da antiga história despertou na memória de Jesus, e ele acreditou, por momentos, ser este homem um habitante do oculto mundo criado pelo Diabo a semelhança do mundo visível, Que terá vindo cá fazer, pensou, mas a sua imaginação não teve ânimos para ir mais longe. Então, quando Pastor se levantou, perguntou-lhe, Por que fazes isso, Certifico-me de que a terra continua por baixo de mim, Não te chegam os pés para teres a certeza, Os pés não percebem nada, o conhecimento é próprio das mãos, quando tu adoras o teu Deus não é os pés que levantas para ele, mas as mãos, e contudo podias levantar qualquer parte do corpo, até o que tens entre as pernas, se não és um eunuco. Jesus corou violentamente, a vergonha e uma espécie de susto sufocaram-no, Não ofendas o Deus que não conheces, exclamou por fim, e Pastor, acto contínuo, Quem criou o teu corpo, Deus foi quem me criou, Tal como é e com tudo o que tem, Sim, Há alguma parte do teu corpo que tenha sido criada pelo Diabo, Não, não, o corpo é obra de Deus, Então todas as partes do teu corpo são

* Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho [jmrabot@ics.uminho.pt]

iguais perante Deus, Sim, Poderia Deus rejeitar como obra não sua, por exemplo, o que tens entre as pernas, Suponho que não, mas o Senhor; que criou Adão, expulsou-o do paraíso, e Adão era obra sua, Responde-me direito, rapaz, não me fales como um doutor da sinagoga, Queres obrigar-me a dar-te as respostas que te convêm, e eu recito-te, se for preciso, todos os casos em que o homem, porque assim o ordenou o Senhor, não poderá, sob pena de contaminação e morte, descobrir uma nudez alheia ou a sua própria, prova de que essa parte do corpo é, por si mesma, maldita, Não mais maldita do que a boca quando mente e calúnia, e ela serve-te para louvares o teu Deus antes da mentira e depois da calúnia, Não te quero ouvir, Tens de ouvir-me, que mais não seja para atenderes à pergunta que te fiz, Que pergunta, Se Deus poderá rejeitar como obra não sua o que levas entre as pernas, diz sim ou não, Não pode, Porque, Porque o Senhor não pode não querer o que antes quis.»

José Saramago (1991: 235-237)

«Não, se há monstros que aparecem, são aqueles que têm a pretensão de um saber absoluto. O saber do Universalismo. O saber da coisa em si. Eis os verdadeiros paranóicos. São perigosos, pois é em nome deste saber absoluto que abrem os campos. Ou então os justificaram. O universalismo, sendo sempre o prelúdio do totalitarismo.»

Michel Maffesoli (2008: 37)

Em guisa de introdução

A figura do monstro representa um dado universal do pensamento humano. É constitutiva de uma «predominância ontológica» (Durand, 1979). Mesmo quando foram recalcadas pelo pensamento racional e pelas instituições, as figurações da monstruosidade sempre gozaram de uma extrema vitalidade no pensamento comum. Parece mesmo

«que os “monstros” sempre suscitaram uma fascinação e até uma atracção sexual acerca da qual podemos recolher inúmeros testemunhos. Poderíamos assim evocar as deformações mecanicamente infligidas aos corpos em certas civilizações, no sentido de acentuar a sua beleza: os pés atrofiados das mulheres chinesas, as escarificações, o pescoço alongado das mulheres girafas ou as pernas ensebadas das mulheres elefantes» (Cuny – Le Callet, 2005: 16).

Há uma verdadeira profusão de representações e de discursos sobre os monstros, reais ou imaginários, físicos ou morais, humanos ou maquiados, nos domínios da arte, da literatura, do cinema e dos media interactivos. Num momento em que as linhas de demarcação que separavam as categorias do normal e do patológico, do permitido e do proibido, do racional e do irracional se diluem, as novas tecnologias ressuscitam monstros de todo o tipo. Parece haver mesmo, na nossa pós-modernidade, «um verdadeiro impulso para a imagem» (Hamon, 2001: 9). Para parafrasear Philippe Hamon, diríamos que a pós-modernidade, caracterizada pelo estio-lamento da crença numa razão emancipadora e progressista, deu lugar «a uma nova *imagética*» (*ibidem*: 13), consagrando novos objectos, novos lugares, novas técnicas e por último novas combinações. Na medida em que as imagens são transversais a estes objectos, lugares, técnicas e combinações, é suficiente lê-las para apreender o que a pós-modernidade tem de específico. Por conseguinte, as imagens fazem-nos tomar consciência da inanidade da separação entre o Homem e a natureza ou ainda entre o Homem e o artifício, separação que é a marca distintiva da *épistémè* moderna. Compreender-se-á assim que as imagens possam tornar-se o indício de uma fusão dos seres, de um reencantamento do mundo que faz da técnica «o motor do ambiente místico» (Maffesoli, 2004: 100). Na multiplicação das imagens que encenam de maneira virtual as monstruosidades joga-se a absorção do real pelo simulacro (Baudrillard, 1981: 1-4), da existência pelo inorgânico (Perniola, 2003: 7-10), do material pelo imaterial (Cauquelin, 2006: 131). A imagem do monstro é, por conseguinte, precisamente o que nos permite questionar o presente das nossas sociedades. «Os estrangeiros, os deuses e os monstros representam experiências do extremo que nos conduzem até aos limites. Subvertem as nossas categorias estabelecidas e desafiam-nos a pensar sempre de novo» (Kearney, 2003: 3).

O papel estruturante da imagem

A aversão pelas imagens acompanhou toda a história do Ocidente. Encontrámo-la no pensamento filosófico, no pensamento cristão e, mais recentemente, no pensamento revolucionário. Marie José Mondzin esclarece-nos, sem a mínima complacência, acerca dos primeiros tipos de pensamentos, sublinhando as nefastas consequências que acarretam consigo: «Duas iconofobias onde o medo que as imagens inspiram é indissociável de uma política securitária, de uma polícia dos corpos e dos desejos, nesse sentido em que o pensamento hebraico quer proteger o indivíduo das ameaças da idolatria e em que o pensamento grego, na sua vertente pla-

tónica, quer pôr os indivíduos ao abrigo do erro para fazer reinar o *logos*» (2007: 74). Acerca do pensamento revolucionário, Maffesoli constata que o revolucionário aspira a uma racionalidade acrescida e superior, que «os termos técnica, ciência, revolução, integram uma mesma *episteme*», que o marxismo «entende melhorar o mundo por meio do único instrumento que reconhece, a razão» (1979: 121). É em nome de uma razão imperiosa que o marxismo se esqueceu dos determinismos psicológicos que pesam sobre os homens e da opacidade que caracteriza as suas inter-relações. É também em nome dessa razão que o marxismo ignorou soberanamente as profundezas da natureza humana, aquilo a que Julien Freund (1990: 256-311) chamou de «disposições anímicas», Edgar Morin (1977: 365-387) de «complexidade», Nicolas Berdiaev (1936: 18, 118 e 120) de «mistério».

Forçoso é reconhecer, no entanto, que a aversão às imagens dizia mais respeito à ordem do pensamento do que à do vivido. A animosidade dos gregos contra as imagens, à semelhança de Platão e dos seus sucessores, pelos quais o divino não era digno de representação, mas apenas de contemplação, não teve efeito nenhum sobre a vida das cidades-Estado, já que a filosofia permanecia um movimento de pensamento elitista, reservado a uma minoria. Ora, se ficarmos atentos às mitologias populares, constatamos que a figura do monstro é um elemento estruturante do imaginário, constatamos que Homero é o nosso contemporâneo: «Homero é novo esta manhã, e nada é talvez tão velho como o jornal de hoje» (Peguy, 1934: 52).

Da mesma forma, os teólogos medievais, enquanto guardiões de uma concepção puramente racional da divindade, à semelhança de Anselmo de Cantuária que definia a fé como uma aspiração a Deus pela mera inteligência, nunca conseguiram pôr um termo às representações politeístas de Deus, sob forma pictural ou plástica, que caracterizavam o cristianismo popular. «Já que a inclinação do homem e do povo tende para a idolatria, é na elite, na parte instruída, que nasce, em geral, o protesto contra a degradação idólatrica da imagem, e, depois, contra a própria imagem» (Besançon, 1994: 506). Os teólogos pensavam domar a imagem pelo pensamento, tal como os filósofos que se debruçavam sobre as questões da arte, à semelhança de Hegel, pensavam domar o fantástico por meio da razão. Gilbert Lascault recorda-nos que já Tertuliano queria proibir as imagens em nome da seguinte argumentação: «Como poderíamos renunciar ao diabo e aos seus ajudantes se os representamos?» (2004: 46). Da mesma forma, Lascault mostra que a filosofia da arte pensa a monstruosidade para não ter que se interrogar sobre as razões que motivam um tal pensamento: «Pensar o monstro na arte consiste talvez em quebrar o seu poder» (*ibidem*: 63).

Os teólogos, que preconizavam uma aproximação puramente intelectual de Deus, nunca conseguiram abolir aquilo a que Jan Assmann chamou de «anti-monoteísmo», isto é, «um posicionamento hostil à distinção mosaica, ou seja à distinção entre religião verdadeira e falsa», acrescentando que «a distinção mosaica entre o verdadeiro e o falso na religião reencontra, em última instância, a distinção entre Deus e o mundo» (2007: 112 e 117). O cristianismo popular nunca entrou em ruptura com o mundo, com o carácter mundano de toda a manifestação religiosa patente nos cultos e nos rituais.

O «anti-monoteísmo» reveste-se da veneração da imagem da Virgem, do Espírito Santo, dos santos, e mesmo do diabo e dos animais. O combate da Igreja contra toda a forma de paganismo fez-se em vão: as crenças e práticas da Antiguidade romana, dos bárbaros, dos heréticos, mantiveram-se vivas durante muitos séculos. É a justo título que podemos evocar a multiplicidade das representações da Virgem nos cultos marianos: a de uma mãe protectora, a de uma fonte de misericórdia, a da encarnação do sofrimento, a de «uma homenagem a beleza feminina» (Le Goff, 2003: 108). Basta deitar um olhar de devaneio pelas vitrinas das casas de artigos religiosos, na Rua do Souto em Braga, para ter uma ideia dessa multiplicidade de representações da Virgem Maria e da importância do culto à beleza. O culto mariano verificou-se com a proliferação de igrejas dedicadas a Maria, de santuários reservados às peregrinações, de obras de arte, nomeadamente nos domínios da pintura e da escultura.

O culto dos santos é outro exemplo do vitalismo popular em matéria de crenças e de adoração das imagens. Este é tributário dos actos heróicos dos seus protagonistas. Os santos, matadores de monstros, em particular dos Sáurios, povoam a história e a iconografia cristãs: Santo André, São Jorge de Capadócia, São Marcelo de Paris, São Clemente, São Miguel, ou ainda Santa Margarida de Antioquia, engolida por um dragão antes de se extrair dele, rasgando-lhe a parede ventral e erguendo triunfalmente a cruz. É possível que o historiador Aviad Kleinberg tenha razão ao afirmar que «o cristianismo começou por ser um culto da personalidade» (2005: 24). A necessidade popular de venerar os santos tornou-se premente na Antiguidade Tardia e na Idade Média. Ao ponto de a maior parte das localidades procurarem a identificação a um santo. Foi a época da trasladação dos santos: os restos mortais de Timóteo, André e Lucas foram transportados para Constantinopla. Foi a época da «multiplicação dos corpos» dos santos pelos procedimentos da «diluição» e da «dissecação» (*ibidem*: 58). Um excerto alargado pode exemplificar esta avidez em relíquias santas, esta procura ou «invenção» (*ibidem*: 61) de santos:

«Num primeiro tempo, os membros das comunidades pobres em santos utilizaram métodos que podemos chamar de “diluição”: sendo que os restos mortais do santo, constituíam uma espécie de concentrado, tornava-se possível obter uma versão diluída do mesmo ao enxaguar os seus ossos e ao utilizar a água que serviu para esse efeito, ao introduzir no túmulo objectos, ampolas de óleo, de vinho e de água, ao retirar óleo das lâmpadas colocadas no túmulo, ou ainda ao raspar a pedra ou o gesso — estes materiais sendo chamados *brandea*, *palliola* e *sanctuaría*. Já que o chamado concentrado era inesgotável, podia-se retirar até ao infinito versões diluídas do santo. Estes materiais permitiam deslocar os poderes de cura e, numa certa medida, a presença do próprio santo, por todo o lado onde eram requeridos. No entanto, prevalecia a crença de que estas diluições representavam versões demasiadamente frouxas do santo. Assim sendo, começou-se, no Oriente, desde o século IV, a dissecar os cadáveres dos santos para repartir os pedaços. [...] No Oriente, ou nas cidades do Ocidente com menos sorte, exigia-se mesmo uma gota do concentrado do próprio santo, um concentrado que nem podia perecer nem enfraquecer. Um pedaço de crânio, um dedo, uma unha, um estilhaço de osso, uma gota de sangue, quaisquer destes elementos bastava para trazer à comunidade a inteira e todo-poderosa presença do santo» (*ibidem*: 58-60).

Esses dados comprovam que a cristianização do Ocidente foi um processo moroso e que, de uma certa forma, esta teve que adaptar-se ao paganismo. Este desconhece a transcendência do Deus único e o princípio de salvação que implica. Como o afirma Marc Augé, o paganismo «acolhe a novidade com interesse e espírito de tolerância; sempre pronto para alongar a lista dos deuses, concebe a adição, a alternância, mas não a síntese» (1990: 14). A realidade da epifania faz parte do quotidiano dos povos da Antiguidade Tardia e da Idade Média, acerca da qual Jacques le Goff nos recorda essa «surpreendente crença que encontramos tanto no Centro de França como no Norte da Itália, num santo cão, protector das crianças, São Guinefort» (2003: 90). E Jacques Lacan, que concedia grande importância aos jogos de palavra, assimilou as noções de fé, de feira e de *forum* (*cf.*, 2005: 96).

O culto do diabo, não é menos representativo de um tipo de vivência fecundada pela imagem. Durkheim (1979) esclareceu-nos acerca do inevitável pragmatismo das religiões, em particular da religião cristã, que sempre ficou enraizada no mundo: «Ver apenas a religião pelo seu lado idealista é simplificar arbitrariamente as coisas: a religião é realista à

sua maneira. Não há fealdade física ou moral, não há vícios ou males que não tivessem sido divinizados. Existiram Deuses do roubo, da astúcia, da luxúria, da guerra, da doença e da morte. O próprio cristianismo, por mais alta que tivesse sido a ideia de divindade, viu-se obrigado a abrir um espaço para o espírito do mal, na sua mitologia. Satanás é uma peça essencial do sistema cristão; ora, se é um ser impuro, não é um ser profano. O anti-deus é um deus, inferior e subordinado, mas dotado de poderes alargados. É objecto de rituais, pelo menos negativos. A religião, longe de ignorar a sociedade real e fazer abstracção dela, constitui, na realidade, uma imagem dessa sociedade. Ela reflecte todos os seus aspectos, inclusive os mais vulgares e mais repugnantes» (*ibidem*: 601). E não carecem representações do diabo na arte. O diabo é uma figuração ou uma incarnação daquilo que mais repele o Homem: o mal e a morte, enquanto mal supremo. Uma figura que está ligada à de Deus. Fejtö recorda-nos que na Bíblia dos hebreus, o poder incontestável de Yahvé fez com que Ele próprio «tivesse criado a serpente — o Dragão cuja imagem se encontra em todas as religiões e mitologias da Mesopotâmia — símbolo do mal, adversário do bem» (2005: 24). E, que no Novo Testamento, o filho de Deus fez-se Homem, lutou humanamente contra as tentações de Satanás, fez milagres minimalistas e apenas indispensáveis. Assim, Jesus contribuiu para alterar a imagem de Deus: de todo-poderoso passou a ser paternalista e protector. Essa mudança contribuiu no entender de Fejtö para dar mais ênfase ao Diabo: «Se a imagem de Deus se alterou com Jesus, a figura de Satanás, por contraste transformou-se. Tornou-se o inimigo poderoso, a pura expressão do mal e da corrupção. As suas competências, a sua influência “patológica” e o espaço aberto às suas intrigas, às suas tentações, à sua infiltração, cresceram pelo facto de que o advento do Salvador, proclamado pelos apóstolos, e a fé no Cristo ressuscitado não puseram um fim ao sofrimento no mundo, nem sequer à sua dominação» (*ibidem*: 63). Por outras palavras, o diabo integrou-se plenamente no cristianismo, tornando-se na figura invertida de Deus. Os dois acabaram por constituir as duas faces de uma mesma medalha. Tornaram-se, se quisermos empregar uma palavra de Norberto Elias, interdependentes. É dessa forma que podemos interpretar a seguinte reflexão de Lecompte: «O caminho dos cristãos tem sido traçado por Cristo. Mas o “príncipe das trevas” tem também por nome Lúcifer, isto é, em latim, “aquele que traz a luz”» (2003: 11).

Da mesma forma que Deus se tornou Homem, podemos dizer que o diabo foi humanizado. Não certamente no sentido de se tornar mais humano, mas antes como possibilidade de identificar, condenar e supliciar todos os inimigos da fé. O mal tinha que ser desmascarado nos outros e

em nós próprios, já que o demónio tinha a capacidade de se alojar no corpo de cada um. Referindo-se às representações *A tentação de santo António* e *O juízo final*, de Hieronymus Bosch ou de Brueghel o velho, Robert Muchembled diz-nos que estas obras tiveram como intenção «pôr em imagens os conceitos complexos e dar à ideia demoníaca uma forte dimensão humana. Ao transferir desta maneira o Mal para a essência da natureza humana, estes pintores contribuíram, à semelhança de outros artistas ou pensadores, para tornar o diabo mais concreto, mais presente, mais temível» (2004: 79). Mesmo que estas obras tivessem sido reservadas para a elite, as representações do diabo acabaram por ter um impacto sobre o povo. O cristianismo nunca se comprouve no «céu das ideias ou das abstrações» (Maffesoli, 1990: 11). Podemos invocar dois motivos. Primeiro, porque, como o mostrou Umberto Eco (2007), os monstros serviram, desde os primórdios do cristianismo, para definir a Divindade: «Assim como o explicava o Pseudo — Denys l'Aréopagite em *La Hiérarchie Céleste*, a natureza de Deus é inefável, e nenhuma metáfora, fosse ela poeticamente fulgurante, poderia falar Nele e todo o discurso seria inapto, já que só pode falar de Deus por negação, dizendo não o que Ele é, *mas o que Ele não é*; mais vale então nomear Deus por meio de imagens altamente dissimilares, à semelhança dos animais e dos seres monstruosos» (*ibidem*: 125). O segundo motivo encontra-se do lado dos *receptores* da fé, para utilizarmos uma palavra mais actual. O monoteísmo, tal como foi notado pelos pais fundadores da sociologia, é uma impossibilidade lógica. É constantemente ameaçado pelo politeísmo. Assim, a aversão pelas imagens sofreu reversos constantes ao longo da história, precisamente por causa do «interesse religioso dos laicos por um objecto religioso tangível e familiar, podendo ser relacionado com um determinado grupo de pessoas e excluindo os outros grupos» (Weber, 1971: 447). Podemos convocar um silogismo. As imagens são constitutivas dos grupos sociais, mas as imagens são múltiplas, daí que os grupos sociais sejam heterogêneos à semelhança das imagens que os constituem. Nada melhor poderá exemplificar essa heterogeneidade do que as seitas que hoje em dia surgem à volta de representações multifacetadas e diferenciadas do diabo. Encontramos a referência diabólica nos discursos políticos de Busch e do seu «eixo contra o mal», de Ahmadinejad na sua luta contra «o grande Satanás»; na moda com indumentária de marca *Diabolik*; na restauração rápida com o *Demoniak Bacon* da cadeia *Quick*; nas séries televisivas, *Buffy contra os vampiros*; nos videojogos como *Resident Evil*; na publicidade, com marcas de cerveja do tipo *Satan Gold*; no cinema, com *Rosemary's baby* ou *O exorcista*, nos sucessos musicais, como *Sympathy for the Devil* dos *The Rolling Stones* e do seu cantor vedeta Mick Jagger. Só podemos concordar

com a seguinte afirmação: «Se a fórmula anuncia “o anômico de hoje será o canônico de amanhã” [Maffesoli], podemos prolongá-la, dizendo “o diabólico de hoje será o simbólico popular de amanhã”» (Bobineau & Mombelet, 2008: 134).

Naturalmente, os exemplos que escolhemos pertencem a épocas bem marcadas. Mas, no fundo, são de todos os tempos. Em todo o caso, as reações recorrentes contra as manifestações do paganismo por parte de algumas figuras eclesásticas de autoridade mostram bem as interações entre o paganismo e o monoteísmo. Faz todo o sentido a seguinte reflexão de Peter Brown: «a conversão de um imperador romano ao cristianismo, nesse caso a de Constantino no ano 312, não teria provavelmente tido lugar se não tivesse sido precedida pela conversão do cristianismo à cultura e aos ideais do mundo romano» (1995: 72). As marcas do paganismo são ainda muito vivas no século IV. A bipolaridade parece ser a regra: o império era simultaneamente pagão e cristão. Constantino, que adorava o sol, converteu-se, no entanto, ao cristianismo. No ano da sua morte, em 337, Constantino vai ser elevado à categoria de Deus por decreto do Senado romano ao mesmo tempo que será sepultado na igreja dos Santos Apóstolos, na cidade que tem o seu nome, Constantinopla (*cf.*, Veyne, 2007: 161). Mesmo com a supressão progressiva do paganismo, com a proibição dos combates de gladiadores, das corridas de carros e das representações teatrais, em virtude da concorrência que, segundo São João Crisóstomo e Santo Agostinho, os espectáculos vinham a fazer à Igreja, o paganismo manteve-se vivo. A religião institucional impôs-se, mas por meio de uma rotinização do carisma, segundo a expressão de Weber. E, Paul Veyne mostrou que o Cristianismo soube impor-se ao esquecer o seu elitismo para adoptar «o ritmo que tinha sido o do paganismo: o de uma crença tranquila que conhecia momentos mais piedosos ao sabor do calendário ritual, e já não o de uma piedade que ama e cujo calor é sentido em permanência no coração de cada um. O apego conjugal cedeu o lugar à paixão amorosa» (*ibidem*: 202).

É essa paixão amorosa que encontramos nos acontecimentos banais ou extraordinários que pautam a nossa vida quotidiana. Se dos nossos dias, «as igrejas cristãs são lugares canonicamente consagrados e socialmente desconsagrados» (Debray, 2005: 142), não faltam lugares que são canonicamente desconsagrados e socialmente consagrados. São os «lugares altos» de que fala Maffesoli (2003: 71). Os centros comerciais e os hipermercados competem com os lugares oficiais de culto. As fotografias das revistas *people* encenam figuras que desfrutam de uma aura sacral, à volta das quais se agregam as mais variadas tribos: desportivas, musicais, e mesmo intelectuais. O ídolo não deve ser estigmatizado como sendo

uma palavra doente de sobrecarga semântica, segundo a expressão dos lexicólogos, mas deve ser considerado na sua função de «religação» que conforta «o ideal comunitário» (Maffesoli, 1993: 18).

O monstro como reconciliação do Homem com a natureza e o artifício

O dualismo é a marca distintiva do Ocidente. Separação da alma e do corpo na religião cristã, disjunção entre o objecto e o sujeito ou ainda entre a natureza e a cultura na *épistémè* moderna. Todo o processo de socialização a que o Homem ficou submetido desde a Idade Média veio reforçar essa separação. Ao convidar-nos e a incentivar-nos em «tornarmo-nos como mestres e possuidores da natureza», Descartes (1973 : 89) delineava o quadro daquilo que iria dar nascimento à nossa modernidade. É preciso reconhecer que, desde Kant, a natureza já não engloba a cultura. O Homem concebeu-se Homem, extirpando-se da ordem natural e animal. Assim tentou fazer face às exigências, às coacções, às limitações do seu corpo, ao socializar aquilo que mais irremediável e irreversivelmente o subordinava à lei da natureza: a morte. Esta foi socializada e domesticada pela cultura. Para isso contribuíram os rituais de enterro e de incineração. O recalçamento cultural dessa alteridade absoluta que é a morte, por meio de rituais funerários e de incineração, contribuiu grandemente para a transformação do «equilíbrio “nós-eu”» (Elias, 1991: Cap. III) e para a emergência da ideia moderna de indivíduo. Um indivíduo que se queria e pretendia autónomo e racional. Um indivíduo, separado dos outros e da natureza, enquanto legítimo representante da universalidade.

Ora, é preciso reconhecer que a humanidade, antes da evolução fulgurante e singular do Ocidente nunca precisou «de um conceito universal designando a pessoa humana enquanto ser praticamente separado de todo o grupo» (*ibidem*: 211). Na realidade, o coroamento de um indivíduo descarnado, abstracto e atomizado não pôs um termo ao sonho marxista de uma desalienação do Homem, isto é, ao «mito original de uma adequação entre o Homem, a natureza e os demais» (Freund, 1987: 103).

Podemos classificar as tentativas de resolução desse conflito no quadro da utopia de uma «*humanidade fusionada*» (Molnar: 249), na categoria «de uma pura hipótese que nenhuma observação poderia confirmar» (Freund, 1987: 104) ou ainda subsumá-las na ordem do paradigma da reconciliação ou na do esquema da salvação. No entanto existem. A vontade de reencontrar um mundo onde «o real é estruturado como uma vasta identidade» faz parte das mais legítimas e perenes aspirações do Homem: «as variedades estranhas de *Naturphilosophie* que floresceram

no século XIX, a estética romântica, o sucesso presente dos movimentos neo-chamánicos e do esoterismo do *New Age*, a voga cinematográfica dos ciborgues e das máquinas desejanter, todas essas reacções às consequências morais do dualismo, e muitas outras ainda, testemunham deste desejo, emboscado em nós com mais ou menos quietude, em reencontrar a inocência perdida de um mundo onde as plantas, os animais e os objectos eram concidadãos» (Descola, 2005: 542). Nem que Descola se dessolidarizasse com a ideia de uma possibilidade para os Modernos de «esquematisar as suas relações com a diversidade dos existentes por meio de uma relação englobante» (*ibidem*), de estabelecer uma negociação com os elementos estranhos ou ainda de encontrar uma unidade outrora alcançada pelos «colectivos totémicos e analógicos» (*ibidem*), forçoso é reconhecer que existem momentos em que o Homem precisa de se fundir no todo, de «acentuar o sentimento de pertença por meio dos mitos, das pequenas histórias e os afectos partilhados, como outros tantos vectores de comunhão» (Maffesoli, 2007: 117).

A história humana está repleta de exemplos que corroboram a necessidade que o Homem tem de fazer corpo com a natureza. Já na antiguidade pairava a ideia de uma indiferenciação entre os homens e a natureza. Os estóicos equacionaram a possibilidade de moldar os comportamentos humanos sobre os dos animais. Os cínicos preconizavam o retorno ao estado da natureza e a metáfora canina que lhes servia de referência dizia tanto respeito à comida, como à sexualidade, aos vestidos ou à habitação. Mais perto de nós, Baumgarten, opondo-se a Kant e à sua definição da estética entendida como juízo sobre o belo, e Nietzsche, enquanto discípulo de Schopenhauer, que sujeitou a vontade às manifestações abruptas da corporalidade, abriram o caminho para uma contestação da superioridade do conhecer sobre o sentir em matéria artística e para uma impugnação das categorias da metafísica de uma busca de transcendência e de uma prossecução de valores e ideais tidos como moralmente superiores. Aliás, Nietzsche (1972) contribuiu significativamente para o desmoronamento da ideia metafísica de um Homem perpetuamente perfectível porque dotado de razão. Por meio de alegorias e prescindindo do poder convincente do conceito, Nietzsche valorizou o concreto terrestre em detrimento do universal abstracto e concebeu a superação do Homem pela figura do Super-Homem, enquanto reapropriação da vida. No seu *Zarathustra*, convida-nos a permanecermos «*fieis à terra*», estigmatizando mesmo «o tempo em que a alma olhava para o corpo com desprezo» (*ibidem*: 12).

À sua maneira, estes autores projectaram para a frente o mau gosto que o grotesco transformou em seu modo de actuação. O grotesco podendo ser entendido como «dissonância [que] não se resolve em nenhuma con-

ciliação» (Sodré & Paiva, 2002: 25). Na óptica de Sodré e Paiva, o grotesco, precisamente, «rejeita a busca de um fundamento único da realidade, portanto, a metafísica entendido como “pensamento forte” e montagem universalista de sentido» (*ibidem*: 51).

Curiosamente, aquilo a que chamamos de pós-modernidade é uma fusão do Homem com o meio envolvente: a humanidade que se funde na natureza, na animalidade, no artifício, no maquínico. As novas tecnologias são a prova disso: apontam para uma redescoberta dos arcaísmos no Homem: «conjunção da natureza e da cultura, do selvagem e do artifício» diz-nos Michel Maffesoli (2004: 53). Esta redescoberta obriga-nos a tomar consciência do primitivismo, da monstruosidade, do grotesco que estão no Homem. À semelhança dos elementos do imaginário grotesco da Idade Média, as novas tecnologias remetem «para a alegre matéria do mundo, para o que nasce, morre, dá à luz, é devorado e devora, mas que, no fundo, cresce e se multiplica sempre, torna-se cada vez maior, melhor e mais abundante» (Bakhtine, 1982: 197).

Na pós-modernidade, que produz um tipo de imagem respeitosa da contradição que invariavelmente actua na sociedade, assistimos à eclosão de bizarras de toda a ordem: bruxas, como em *Harry Potter*; fantasmas, como nas festas de *Halloween*; representações de *Drácula* e do canibalismo na literatura e no cinema; as figuras exemplares do *Homem-máquina* no cinema e nos videogames, a semelhança de *Blade Runner* ou *Terminator*.

Estas figuras que encantam o nosso quotidiano traduzem a organicidade de todo o dado mundano. A encenação destas figuras desempenha o mesmo papel que as representações do bestiário na Idade Média, à semelhança das gárgulas que ornaram os telhados das sés e das catedrais, ou ainda das esculturas monstruosas na glíptica greco-romana: dar a ver o diferente, o estranho, o exótico, o bárbaro, o mal, para melhor os domesticar. E eventualmente para assustar e dominar os inimigos. Basta recordar que as gárgulas da Sé de Guarda estão todas direccionadas para a Espanha, e reparar nas figuras horrendas da proa do navio de guerra viking exposto no museu *Vasa* em Estocolmo. Os homens tiveram sempre que domesticar «o ‘temor da selvajaria’» (Cabecinhas, 2007: 51) que pontua toda a manifestação da alteridade. Uma alteridade que segundo os casos pode ser personificada pelas figuras do enfermo, do indígena, do indigente, do selvagem, do bárbaro, do animal, do diabo, do monstro.

O que é interessante na arte antiga ou medieval, é que ela concentra, através dos escritos literários, das representações picturais ou plásticas, as qualidades e os defeitos numa única figura. Deus é assim representado, à imagem do Homem e das relações entre os Homens, com toda a

sua ambivalência. E inversamente, a arte medieval propaga também uma visão do Homem concebido à imagem de Deus: um Deus compreendido como coincidência dos opostos na grande tradição teológica de Nicolau de Cusa, um Deus que «abraça as coisas mutáveis de forma imutável» (Nicolau de Cusa [Nicolas de Cues], 2008: 95).

Trata-se em suma de aprender a compor com a monstruosidade ou a crueldade que pontuam qualquer expressão da diversidade. Uma diversidade que hoje em dia se encarna nas figuras pós-humanas e um tanto monstruosas do ciborgue e que deixa antever «uma convergência entre o humano e o não-humano» (Besnier, 2009: 30). A própria ideia de um necessário acoplamento de dados biológicos representativos do antigo mundo com próteses electrónicas anunciadoras de um novo mundo, ou pelo menos portadores de uma nova utopia, no âmbito de uma revolução cibernética, contribuiu largamente para a desconstrução da noção de sujeito e para o desaparecimento por assim dizer programado «do regime da Presença, característico da metafísica ocidental, fazendo explodir as bases do logocentrismo no qual está alicerçado» (Lafontaine, 2004: 145). Presença da palavra e de um sujeito feito de interioridade que, por meio do discurso, exterioriza de maneira sequencial o que a memória armazenou. A ideia de uma desconstrução do sujeito, que encontramos em Derrida, remete para a noção de *Hipertexto*, ou seja para a existência de um armazenamento sem limites de informações interconectadas por meio de ligações. De maneira similar, a crónica da morte anunciada dos conceitos metafísicos de alma, de espírito e de ser pode ser relacionada com a noção de rizoma presente em Guattari e Deleuze. Os dois autores queriam libertar o desejo do cárcere subjectivo no qual o corpo composto de órgãos o prendia. O desejo, misto de máquinas e de fluxos maquínicos, a favor do qual os dois autores advogavam, punha um termo à ilusão do eu veiculado pela psicanálise. O rizoma dá efectivamente conta da multiplicidade dos fluxos e interconexões que compõem o inconsciente maquínico. Opondo a estrutura rizomática à genealogia arborescente, Guattari e Deleuze fazem da primeira um modelo de destronamento do substancialismo do ser: «A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem por fundamento a conjunção “e... e... e...”». Há nesta conjunção força suficiente para abalar e desenraizar o verbo ser» (Guattari & Deleuze, 1980: 36). Que se formam no inconsciente ou no magma dos computadores, os fluxos informativos ou maquínicos têm por vocação fazer estilhaçar aquilo que é a marca própria do Ocidente, «a unidade indivisível, quer se trate de metafísica (o ser), de psicologia (o eu) ou o mundo social (a nação, a classe, os corpos políticos)» (Paz, 1990: 149). O ciborgue participa nesse processo de estilhaçamento da unidade do ser, do eu e do mundo social. Faz cair as fron-

teiras que se erguiam entre o Homem, o animal e o artifício. É o que permite a Donna Haraway (2007) proferir as seguintes afirmações: «os ciborgues anunciam acoplamentos deploravelmente e deliciosamente fortes»; a «bestialidade obtém, neste ciclo de troca marital, um novo estatuto»; «as nossas máquinas são estranhamente vivas, e, nós somos horrivelmente inertes» (*ibidem*: 34-35).

Curiosamente e paradoxalmente, assistimos ao desenvolvimento de uma «estranha ‘física’ da *virtual reality*» (Miranda, 2002: 179) à medida que a sociedade integra parte da monstruosidade na normalidade, com a liberalização dos costumes, a legalização do aborto, a legitimação da trans-sexualidade, a despenalização da homossexualidade. Segundo José Gil (2006), o Homem moderno tem a imperiosa necessidade de experimentar a monstruosidade como resposta à sua banalização, enquanto consequência do apagamento das fronteiras que existiam entre o humano e o não humano. Pela encenação, nos media, de humanóides, ou seja, de «uma zona de essências difusas de seres cada vez mais numerosos e variados» (*ibidem*: 13), o Homem não faz mais do que andar à procura de uma identidade que se perde com «a extensão dos ‘direitos do Homem’ a toda a Natureza» (*ibidem*: 14).

Ver e dar a ver o que é diferente ou estranho para melhor incorporá-lo. É o que está em causa na representação dos monstros. É também o que está em causa na pós-modernidade. Nada ilustra melhor esta salutar incorporação e representação do que o excerto gravado no túmulo de um cemitério nova-iorquino, o de Graça Mackelly, a mulher com cabeça de mula, que, no século XIX, foi exibida nas mais diversas feiras: «Somos o encontro do mais escandaloso, do mais obscuro, somos a associação dos contrários, das diferenças, somos a história que concilia o inconciliável, somos um mundo onde o entendimento e a razão se comprometem» (cit. em Monestier, 2007: 10).

A imagem do monstro como forma de reencantamento do mundo

Por experiência sabemos que os monstros estão por todo o lado, seja na realidade como na mente humana. Dos monstros, os homens tiveram sempre representações e explicações diversas. A galeria dos seres fantásticos, de essência real ou imaginada, é, por assim dizer, inesgotável. Assim, no «jardim zoológico da realidade» faz eco o «jardim zoológico das mitologias» (Borges, 199: 10). Um jardim zoológico que encontramos hoje nos media interactivos. Os anões, os gigantes, os obesos, os monstros compostos, os monstros parasitários, as monstruosidades sexuais. Mas também o cen-

tauro, o minotauro, a esfinge, as sereias, o Béhémot, os dragões, os elfos, os grifos, as ninfas, etc. Desde sempre, os homens ficaram rodeados por monstros: arcaicos e modernos, sagrados e profanos, divinos e diabólicos, naturais e artificiais, humanizados ou robotizados, artísticos ou míticos. Sabemos que o racionalismo religioso e científico, que andam de mãos dadas, tentaram dar uma explicação ao inominável, ao indizível, ao intocável, ao impensável. A justificação teológica que Leibniz nos oferece acerca dos monstros, assim como a classificação científica que deles nos propõem Étienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, pai e filho, constituem precisamente uma maneira de os nomear, de os contar, de os conceber, de os pensar. Leibniz (1969), afirma que os «monstros estão nas regras e se encontram conformes às vontades gerais, embora não fôssemos capazes de desenredar essa conformidade. [...] É nesse sentido que podemos utilizar esta linda palavra de São Bernardo: *Ordinatissimum est minus interdum ordinate fieri aliuid*: está na grande ordem que haja uma qualquer desordem pequena» (*ibidem*: 262-263). Tendo por ambição eliminar da teratologia, a ciência dos monstros, todo e qualquer resíduo de religiosidade, de metafísica e de mitologia, a taxinomia da monstruosidade proposta por Étienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, conserva, no entanto, um sabor teológico e teleológico, nomeadamente quando este último (Isidore) quis «marcar que todo o monstro, por mais deformado que ele seja, participa numa lei geral e inscreve a sua surpreendente estrutura no plano global de uma natureza, onde tem um valor monádico, isto é, único, mas que, à semelhança de toda a mónada, é o espelho, o reflexo de todo o universo» (Beaune, 2004: 35).

Há, no entanto, uma concepção da organicidade do todo que não se inscreve no linearismo e no determinismo de uma concepção finalizada que coloca Deus ou a razão no fundamento de toda a ordem: a teoria de Fourier que «esboçou uma sociologia das mentalidades, da cultura interiorizada, das coisas ‘vulgares’ que fazem a nobreza anónima do ser-em-comum, do *ens imperfectissimum* realizado socialmente no humano. Esta imperfeição, lastimada no projecto histórico (liberal, positivista, marxista), é bem-vinda no cálculo serial dos destinos, orientado para a harmonia, cujo carácter sublime reside justamente na elevação e na conversão em dignidade e em beleza de tudo aquilo que nós, os civilizados, julgamos irrecuperável, doentio, desgracioso, etc.» (Tacussel, 2007: 19). Em suma, no sistema de analogias avançado por Fourier, existe uma multiplicidade de correspondências, onde os instintos animais se reflectem nas paixões humanas e onde os sentimentos dos homens se encontram na selvajaria animal. Deste ponto de vista, a monstruosidade não integra nenhum projecto, não remete para nenhuma causa primeira, não é

subsumida por nenhuma finalidade, não é recuperada por nenhum desígnio supra-humano. Antes pelo contrário, é reconhecida enquanto tal, por aquilo que é, ficando irremediavelmente amarrada no Homem.

A pós-modernidade reencontra, de uma certa maneira, o carácter espectacular da monstruosidade da Antiguidade, da Idade Média, do Renascimento e também da Idade Clássica. É a salutar aceitação da monstruosidade que nos convida à sucessão das idades, apesar da condenação e da estigmatização simultaneamente de ordem moral e científica às quais foi confrontada. Nos tempos passados, a mistura dos géneros, à semelhança do homem bestial, misto de homem e de animal, dos irmãos siameses, confusão de reinos, do uno no múltiplo e do múltiplo no uno, dos hermafroditas, enquanto desordem sexual por excelência, constituía uma afronta para a moral e para a religião. E isto, na medida em que esta mistura contradizia os antigos princípios religiosos das mitologias, nomeadamente o da não confusão destacado por Roger Caillois na sua obra *O Homem e o sagrado*. Hoje em dia, as formas híbridas popularizadas no cinema, com as figuras exemplares do Homem-máquina, constituem um desafio para a ciência. *The Terminator* é o ilustre representante desta confusão de carne e de mecânica, de sangue e de ferro. Na primeira versão cinematográfica de 1984, esse monstro assassino esconde atrás dos seus tecidos vivos um endoesqueleto metálico. Na segunda versão, de 1991, (*Judgement Day*), o monstro é em metal líquido e na terceira, de 2003 (*Rizing of the machines*), é composto de metal líquido agregado a um endoesqueleto metálico. O Homem deixou de ser cativo do mundo platonico das Ideias e não pode mais ser pensado em termos exclusivamente humanos. O pós-humano mais do que nunca faz parte do humano. O corpo pode metamorfosear-se-à vontade, é permeável e é possível integrar nele matérias compósitas. Assim, o humano só pode ser pensado em termos de «sincretismo da Técnica e do Homem», como no-lo diz Sébastien Boatto (2008: 251). Não é mais fácil à ciência de admitir que o Homem possa ser o prolongamento de si próprio, fora dos determinismos físicos e biológicos que até agora pesaram sobre ele, do que à religião de admitir que o Homem possa deixar de estar sujeito a esses poderes transcendentais que são a divina Natureza e a Graça divina.

Ao visualizar monstros sob todas as formas, ao misturar os géneros, a pós-modernidade permite ao Homem experimentar a imperiosa necessidade que ele tem em fazer corpo com aquilo que lhe parece ou lhe é estranho e hostil. A reprodução de imagens monstruosas, da Antiguidade até à utilização contemporânea das tecnologias do virtual, passando pela arte sagrada cristã, participa nesse processo de simbolização da negatividade, como condição de emergência e de regeneração da ordem social. Aquilo a

que Jean-Claude Beaune chama de «patológica técnica» (1998: 23) representa para os nossos contemporâneos o que o caos representava para os Gregos e o mal para os cristãos. Ao simbolizar a negatividade, a figura do monstro é efectivamente um escândalo (do Grego *skandalon*, a pedra que faz tropeçar), uma forma de refutação de todos os projectos lineares de redenção e mais particularmente as filosofias da história, com a sua propensão a querer racionalizar tudo (*cf.*, Mannheim, 2006: 95), a sua obsessão para a unidade da história universal (*cf.*, Löwith, 1991: 31), a sua vontade de subsumir o diferente sob as categorias da ordem ou da lei (*cf.*, Jaspers, 1987: 9). Projectos esses que, de uma certa maneira, conduziram à «autonomização de uma monstruosidade moral» (Foucault, 1999: 68), ou seja, à criminalização da monstruosidade, em virtude da propensão ao crime de qualquer monstro. Hoje em dia, o temor da confusão sexual, o medo dos cruzamentos e das hibridações desaparecem, ainda que inconscientemente assobrem os espíritos. Os filmes cinematográficos jogam de facto com estes medos atávicos. *King-Kong* encenando um monstro que espezinha os arranha-céus americanos; *Jurassic Park* de onde se escapam os dinossauros enquanto criaturas altamente primordiais; *O tubarão* que simboliza os dentes do mar e que nos obriga a assistir ao massacre perpetrado por um animal com proporções gigantescas; *Duelo* e o seu camião matador; ou ainda certos filmes de David Cronenberg, à semelhança de *eXistenZ*, caracterizado «por uma sórdida fusão de sexo e de tecnologia, pela iconicidade da violência, por fim, pela psicopatologia da vida, que compreende não só ligações obscuras, como também ligações enigmáticas e perigosas, cuja trama é ligada ao crime, à droga, à loucura» (Martins, 2007: 22 e 23), funcionam no mesmo registo simbólico que o do minotauro, a hidra de Lerna e o leão de Neméia, isto é, no da confusão.

Ainda hoje, a figura do monstro fica associada à do caos dos gregos e à do mal dos cristãos. A figura do monstro pós-moderno conserva algo da antiga aura, algo do sagrado contagioso que tanto fazia tremer os homens da Antiguidade e da Idade Média: o tal «*mysterium tremendum*» de que falava Rudolf Otto no seu livro *O sagrado*. Todas estas figuras são mágicas. Ao mesmo tempo que assustam protegem-nos do susto. Dão a conhecer o mal, permitem-nos visualizá-lo e experimentá-lo. Evidenciam o indizível e o inominável para melhor exorcizá-los. Desempenham uma função primordial que é a de nos forçar a admitir e pensar a insuperável «parte maldita» (*cf.*, Bataille, 1967) que está em nós. Testemunham a vivacidade do politeísmo e contribuem para uma «remitologização» ou uma «rema-gificação» do mundo, progredindo no sentido de um reforço das ligações sociais, alicerçadas numa partilha dos sentimentos e das emoções, numa identificação afectiva. A encenação dos monstros, na literatura, no

cinema, nos videojogos inscreve-se precisamente numa lógica de «monstração»: monstro vem de *monstrum*, «facto fabuloso ou prodigioso», derivado de *monere*, «avisar» e remete para *monstrare*, mostrar. Se o monstro é sempre de actualidade, à semelhança de *Voldemort*, o espírito do mal, da serpente *Basilic*, dos dragões e outras aranhas gigantes em *Harry Potter*, é porque permite projectar as angústias, as pulsões de morte, sobre um ser designado pela colectividade. É porque coloca o indivíduo em frente à sua fascinação pelo mórbido, eco dos seus desejos inconscientes. É porque representa o lado assombrado da personalidade e permite responder às exigências da visão clivada, os bons por um lado e os maus por outro. É porque simboliza simultaneamente a necessidade do retorno ao caos primitivo e a do restabelecimento da ordem.

Hoje em dia, o monstro continua a ser uma estrutura aliciante para as gerações actuais, precisamente na medida em que o seu modo operatório é sempre o mesmo: vem perturbar uma harmonia preexistente, à semelhança do javali de Erimanto, que causa a destruição ao matar Adônis e a natureza em flor; vem obstruir o caminho que leva ao conhecimento, à semelhança do ogre no *Pequeno Polegar*; vem ameaçar a ordem do vivo, à semelhança de *Drácula*. Os mitos ensinam-nos que o monstro constitui a figura invertida do herói, quer se trate de Teseu que, de acordo com a mitologia grega, matou o Minotauro, quer se trate de São Miguel, combatendo o dragão no *Apocalipse* de São João, quer se trate de John Connor que, numa das versões cinematográficas, vence o *Terminator T-1000*, a máquina de matar desenvolvida por *SkyNet*, uma entidade informática hostil, encabeça a resistência com o objectivo de salvar a humanidade. A figura do herói é também patente nos videojogos, como em *Mass Effect*, onde o jogador pode revestir a pele do comandante Shepard, tomar o comando do *Normandy*, a embarcação espacial de ponta da frota humana para vencer os *Geths*, esse exército de invasores robotizados provindo das profundidades do espaço sideral, no ano 2113.

Nesse sentido, os monstros são tão imortais como os heróis que os combatem. E é dessa imortalidade que se nutrem os mitos contemporâneos. Os monstros nunca se dão como derrotados: estão permanentemente em estado de vigília, vagueiam no limiar do mundo organizado, nos desertos, nos mares, e em todos esses lugares ainda inexplorados, como nos ecrãs de cinema ou dos computadores. A imagem do monstro é solicitada para evocar o seu contrário: o herói, na Grécia antiga; o santo, na tradição bíblica, este Apolo cristão, como o designa Gilbert Durand; o resistente, enquanto justiceiro ou salvador da humanidade, nos dias de hoje; ou ainda «o quadro dos poderes político-judiciais» (Foucault, 1999: 57) que, na óptica de uma representação burocrático-legal do ordenamento da cidade,

encarna o arquétipo da ordem. A saga *Alien*, respectivamente de Ridley Scott, James Cameron, David Fincher, Pierre Jeunet e Paul Anderson, ressuscitou o mito da luta entre o bem e o mal que encontramos na mitologia grega ou na escatologia cristã, a luta entre a *Bela e o Monstro*, como o mostrou Valérie Palacios no seu livro sobre *O cinema gótico* (cf., 2009: 87). Em suma, a aberração como atributo do prosseguimento dos fins, a perversão como condição da normalidade, a anomia como prelúdio da comunidade, a loucura como aperfeiçoamento da criatividade, ou ainda o desconhecido como complemento do conhecido.

Enquanto formas vazias, à semelhança de *King-Kong* (oco), *Frankenstein* (a-cerebrado), *Drácula* (exangue), *Alien* (descarnado), «os monstros podem revestir-se de significados diversos e sucessivos» (Legros et al., 2006: 205). O dragão que, no Japão, simbolizava os terremotos revestiu a figura de *Godzilla*, o monstro ligado às catástrofes atômicas. As imagens dos monstros do *Parque Jurássico* evocam a ideia de um fim da história patente em Francis Fukuyama, como consequência do desaparecimento de um inimigo real e externo (o comunismo), e o surgimento de perigos virtuais e internos, bem mais insidiosos, resultantes das manipulações genéticas. Na medida em que conduzem para o sagrado, para a partilha de emoções, as imagens monstruosas da pós-modernidade confortam a socialidade, o «ser-em-conjunto», e contribuem para o reencantamento do mundo.

Para ser exorcizado, o mal tem que ser dito, visualizado, experimentado. Para esse efeito serve a ordem da fusão e da confusão. Para que a ordem social possa funcionar e reproduzir-se, seres como Satanás e os vampiros aparecem como necessários. Na medida em que os vampiros personificam a subversão total dos valores, recitando o Pai Nosso de trás para frente, estando avessos à luz e à cruz, chupando o sangue em oposição ao poder seminal do Homem, eles evidenciam o mal que está no próprio Homem, o mal com o qual toda a cultura terá que se conciliar. Os vampiros contribuem, de forma inequívoca, para o reencantamento do mundo. Com efeito, o vampirismo representa uma forma de canibalismo que encena toda uma mística do sangue. Arquétipo do imaginário fecundado principalmente pela literatura e pelo cinema, o vampiro simboliza a irrupção do mal no universo domesticado da cultura. Ao mesmo tempo, o vampiro constitui o cadinho a partir do qual a vida pode emergir «... o vampirismo (...) é um exemplo do triunfo do sexo sobre a morte, da carne sobre o espírito, do corporal sobre o invisível» (David Pirie, cit. em Sala, 2003: 336). Como não ver no mito de *Drácula* a estreita ligação existente entre a morte e a vida, o detrito e a energia, no sentido em que os primeiros fortalecem os segundos? Como não reconhecer que na necrofilia cinematográfica se constrói uma forma de imaginário «no qual os vivos e

os mortos podem coexistir e entregar-se à rica promiscuidade dos corpos frios e quentes, no qual podem coexistir as almas inocentes e as almas condenadas»? (Pedraza, 2003: 310). Como não admitir que na trama do cinema necrófilo se joga o drama do imprescindível reconhecimento do mal, a imperiosa necessidade de quebrar as correntes da repressão submetida aos códigos rígidos da vida burguesa, a exigência incondicional da integração dos contrários?

A imagem de *Drácula* não faz mais do que nos recordar que as armas que a cultura ergueu contra o seu poder, à semelhança da água benta, representam um recurso débil, já que o mal é consubstancial ao próprio Homem. Deste ponto de vista, *Drácula* simboliza a ambiguidade de todo o Homem e de toda a cultura; ele representa «tanto uma purga como um estabilizador social, uma maquinaria perfeita de sublimação do universo simbólico do proibido, dos desejos mais primários proscritos e diabolizados pela cultura» (Cueto, 2003: 75).

Deste ponto de vista, podemos dizer que as bruxas, os canibais, os vampiros, os monstros desempenham uma função de primeira ordem que é a da regeneração da sociedade. O canibalismo, que existe sob forma de substituição na eucaristia cristã ou então nas representações cinematográficas, como em *O Silêncio dos inocentes* ou em *Hannibal Lecter*, ensina-nos que não há incorporação sem destruição.

Para além da repetição mítica e da projecção escatológica contidas na luta eterna entre o bem e o mal, podemos ver na multiplicação actual de imagens de monstros uma forma de reconhecimento do mal, uma vontade de acomodar-se a ele. Atento às lendas cristãs, Durand reparava nelas, uma inflexão na luta contra os monstros. Assim, ao «matador de dragões» (Durand, 1979: 188) correspondem heróis mais modestos, como Santa Marta que não vai além de entrelaçar a *Tarasque* com a sua cinta. Durand vê neste «procedimento de enlace», «uma bifurcação da atitude heróica no que diz respeito ao mal fundamental, nomeadamente: uma eufemização do mal» (*ibidem*: 187). Uma mesma intenção habita a curvatura de essência barroca, da qual Albertino Gonçalves nos diz que «torce as extremidades até que se contactem» (2009: 35). O mesmo acontece com as imagens de monstros que a pós-modernidade nos propõe nos chamados *media* interactivos. Poderemos ver nelas uma forma de enriquecimento da anatomia da estrutura do vivo, como diz François Dagognet. Poderemos detectar nelas uma função de primeira ordem que é a de nos confrontar com a figura do outro e a de nos fazer compreender que «este *outro* é também dos *nossos*» (Thomas, 1984: 183).

Bibliografia

- Assmann, J. (2007) *Le prix du monothéisme*, Paris: Flammarion, Aubier.
- Augé, M. (1990) *Génie du paganisme*, Paris: Gallimard.
- Bakhtine, M. (1982) *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard.
- Bataille, G. (1967) *La part maudite*, précédé de *La notion de dépense*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Baudrillard, J. (1981) *Simulacres et simulation*, Paris: Éditions Galilée.
- Beaune, J.-C. (2004) "Sur la route et les traces des Geoffroy Saint-Hilaire", in Beaune, J.-C. (dir.), *La vie et la mort des monstres*, Seyssel: Éditions Champ Vallon, pp. 11-43.
- Beaune, J.-C. (1998) *Philosophie des milieux techniques. La matière, l'instrument, l'automate*, Seyssel: Éditions Champ Vallon.
- Berdiaev (Berdiaeff) N. (1936), *Problème du communisme*, Paris: Desclée de Brouwer.
- Besançon, A. (1994) *Limage interdite. Une histoire intellectuelle de l'icôneclasse*, Paris: Fayard.
- Besnier, J.-M. (2009), *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous?*, Paris: Hachette Littératures.
- Boatto, S. (2008) "Le fer et le sang ou les Terminators", in Montagne, A. (dir.) (2008), "Les monstres, du mythe au culte", in *CinémAction*, Colombelles: Corlet Publications, n. 126, pp. 250-254.
- Bobineau, O. & Mombelet, A. (2008) "De l'impossible rassemblement des satanistes au développement foisonnant de l'imaginaire satanique", in Bobineau, O. (dir.) (2008), *Le satanisme. Quel danger pour la société ?*, Paris: Pygmalion, pp. 101-136.
- Borges, J. L. (2007) *Le livre des êtres imaginaires* (avec la collaboration de Margarita Guerrero), Paris: Gallimard.
- Brown, P. (1995) *La Toge et la mitre. Le monde de l'antiquité tardive (150-750 ap. J.-C.)*, Paris: Éditions Thames & Hudson.
- Cabecinhas, R. (2007) *Preto e branco. A naturalização da discriminação racial*, Porto: Campo de Letras, Editores.
- Cauquelin, A. (2006) *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris: PUF.
- Cueto, M. (2003) "Dramaturgias del mal", in *Domínguez*, pp. 61-84.
- Cuny — Le Callet, B. (2005) *Rome et ses monstres. Naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- Debray, R. (2005), *Les communions humaines. Pour en finir avec "la religion"*, Paris: Fayard.
- Descartes, R. (1973) *Discours de la méthode*, Paris: Le Livre de Poche.
- Descola, P. (2005) *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard.
- Domínguez, V. (Org.) (2003), *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Madrid: Valdemar.
- Durand, G. (1979) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Bordas.
- Durkheim, É. (1979) *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris: PUF.
- Eco, U. (dir.) (2007) *Histoire de la laideur*, Paris: Flammarion.
- Elias, N. (1991) *La société des individus*, Paris: Fayard.
- Fejtő, F. (2005) *Dieu, l'homme et son diable. Méditation sur le mal et le cours de l'histoire*, Paris: Buchet/Chastel.
- Foucault, M. (1999) *Les anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris: Gallimard/Le Seuil.
- Freund, J. (1990) *Philosophie philosophique*, Paris: Éditions La Découverte.
- Freund, J. (1987) *Politique et impolitique*, Paris: Sirey.
- Gil, J. (2006) *Monstros*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Gonçalves, A. (2009) *Vertigens. Para uma sociologia da perversidade*, Coimbra: Grácio Editor.
- Guattari, F. & Deleuze, G. (1980) *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Hamon, P. (2007) *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris: Librairie José Corti.

- Haraway, D. (2007) *Manifeste cyborg et autres essais. Science. Fictions. Féminismes*, Paris: Exils Éditeurs.
- Jaspers, K. (1987) *Raison et existence*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Kearney, R. (2003) *Strangers, gods and monsters. Interpreting otherness*, Londres & New York: Routledge.
- Kleinberg, A. (2005) *Histoire de saints. Leur rôle dans la formation de l'Occident*, Paris: Gallimard.
- Lacan, J. (2005) *Le triomphe de la religion*, précédé de *Discours aux catholiques*, Paris: Seuil.
- Lascault, G. (2004) *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris: Klincksieck.
- Lafontaine, C. (2004) *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*, Paris: Seuil.
- Le Goff, J. (2003) *L'Europe est-elle née au Moyen Age ?*, Paris: Seuil.
- Lecompte, J.-F. (2003) *Le diable dans tous ses états*, Anthologie de textes choisis et commentés, Paris: Éditions e-dite.
- Legros, P., Monneyron, F.; Renard, J.-B., Tacussel, P. (2006) *Sociologie de l'imaginaire*, Paris: Armand Colin.
- Leibniz, G. W. (1969) *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris: Garnier/Flammarion.
- Löwith, K. (1991) *O sentido da história*, Lisboa: Edições 70.
- Maffesoli, M. (2008) *La République des bon sentiments*, Paris: Éditions du Rocher.
- Maffesoli, M. (2007) *Le réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*, Paris: La Table Ronde.
- Maffesoli, M. (2004) *Le rythme de la vie. Variations sur les sensibilités postmodernes*, Paris: La Table Ronde.
- Maffesoli, M. (2003) *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*, Paris: Éditions du Félin/Institut du monde arabe.
- Maffesoli, M. (1993) *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*, Paris: Grasset.
- Maffesoli, M. (1990) *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris: Plon.
- Maffesoli, M. (1979) *La violence totalitaire. Essai d'anthropologie politique*, Paris: PUF.
- Mannheim, K. (2006) *Idéologie et utopie*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Martins, M. L. (2007) "La nouvelle érotique interactive", in *Sociétés*, n. 96 (2), pp. 21-27.
- Miranda, J. A. B. (2002) *Teoria da Cultura*, Lisboa: Edições Século XXI.
- Molnar, T. (1973) *L'utopie. Éternelle hérésie*, Paris: Beauchesne.
- Mondzain, M. J. (2007) *Homo spectator*, Paris: Bayard.
- Monestier, M. (2007) *Les monstres. Encyclopédie des phénomènes humains des origines à nos jours*, Paris: Le Cherche Midi.
- Morin, E. (1977), *La méthode, t. 1, La nature de la nature*, Paris: Seuil.
- Muchembled, R. (2004) *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Nicolas de Cues (2007) *La Docte Ignorance*, Paris: Bibliothèque Rivages.
- Nietzsche, F. (1972) *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris: Union Générale d'Éditions.
- Palacios, V. (2009) *Le cinéma gothique. Un genre mutant*, Rozières en Haye: Camion Noir.
- Paz, O. (1990) *Courant alternatif*, Paris: Gallimard.
- Pedraza, P. (2003) "Vampiras posmodernas. El mal como malentendido", in *Domínguez*, pp. 309-331.
- Peguy, Ch. (1934) *Pensées*, Paris: Gallimard.
- Perniola, M. (2003) *Le sex-appeal de l'inorganique*, Paris: Éditions Lignes, Éditions Léo Scheer.
- Sala, A. (2003) "Contenedores imaginarios del mal", in *Domínguez*, pp. 333-366.
- Saramago, J. (1991) *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Lisboa: Editorial Caminho.
- Sodré, M. & Paiva, R. (2002) *O império do grotesco*, Rio de Janeiro: MAUAD Editora.
- Tacussel, P. (2007) *L'imaginaire radical. Les mondes possibles et l'esprit utopique selon Charles Fourier*, Paris: Les Presses du Réel.
- Thomas, L.-V. (1984) *Fantasmes au quotidien*, Paris: Librairie des Méridiens.
- Veyne, P. (2007) *Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)*, Paris: Albin Michel.
- Weber, M. (1971) *Économie et société*, tome premier, Paris: Plon.

MEMÓRIA E PAISAGEM URBANA: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM PATRIMONIAL DE BRAGA DESDE OS ACERVOS ILUSTRADOS E FOTOGRÁFICOS DE REFERÊNCIA

Miguel Melo Bandeira*

Intróito

Na senda de uma geografia cultural prospectiva que toma aqui por missão explorar a difusão da imagem urbana enquanto veículo de produção patrimonial, e o modo como esta representação trabalha e inscreve o próprio património, constitui o ponto de partida da nossa reflexão. Indagar, pois, a relação biunívoca entre os modos como a partir da imagem urbana, particularmente vertida em postal ilustrado, se constrói uma identidade comum, embora alargada para além da erudição, interessa-nos, sobretudo, avaliar a evolução da ideia de memória visual e o potencial da paisagem como uma das valências centrais do património urbano. Importa, ainda que subtilmente, saber como é que este vai reagindo à fixação/difusão de vistas padrão. Isto é, no esforço de compreender a *sedimentogénese* das diversas camadas de imagens que fazem a memória colectiva da paisagem, e que se vão empilhando nesse conglomerado visual do património persistentemente invocado, o que persiste e o que desapareceu?

Trata-se de questões fundamentais quando se pretende perscrutar o domínio de *autenticidade* do valor da memória colectiva, esse atributo regulamentar de subjectividade que hoje em dia se impõe, para querer fazer a diferença entre o que é e não é digno de valor nestes domínios. O mesmo que, por exemplo, serve agora para estabelecer as estratégias de promoção turística, que apoia os desígnios do *marketing* urbano, ou, entre outros motivos, pretexta o debate público e as políticas urbanas para os centros históricos das nossas cidades.

Desde o caso de Braga e do contexto do projecto que no presente âmbito vimos a integrar — *Os postais ilustrados: para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário*¹ — propomo-nos apresentar um breve

* Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS) [bandeira@ics.uminho.pt]

¹ Projecto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia — PTDC/CCI/72770/2006, em curso no CECS — Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho — Instituto de Ciências Sociais.

ensaio geográfico que procura dar um testemunho aproximativo das representações da memória e da paisagem urbana que privilegiam este suporte.

Desde a imagem fotográfica, d'aquém e para além do postal ilustrado

Começando pelo suporte propriamente dito, a imagem fotográfica da cidade, tomada aqui mais do que como um objecto de estudo em si ou universo empírico ordenador de uma metodologia de abordagem, assume-se como um recurso, uma deriva não menos despicienda do estudo da paisagem urbana que temos vindo a dar seguimento de há uns anos a esta parte. Assim, não será tanto a fotografia em si mesmo que nos compromete, de cuja escalpelização semiológica, por natureza interdisciplinar, se encarregará de realizar a fase subsequente do projecto, mas tão só, dir-se-ia, o arriscar do *jogo de espelhos* desde o modo como esta inovação técnica vem determinando e, simultaneamente, também acolhe as próprias apreensões modernas e contemporâneas do património construído, no caso, da cidade de Braga.

A imagem fotográfica, para além da multidimensionalidade intrínseca que aúfere e que, como todos sabemos, não é de todo em todo neutra, logo de princípio pelas subtilezas que presidem ao momento da captação, desde o motivo substantivo que convoca, no modo como o perspectiva e o relaciona, bem como o enquadra, ou como o deixa iluminar, dele se distancia/aproxima, enfim, e tantas outras variações, designadamente, as que implicam todo o processo de edição, encontram no domínio do formato postal regularidades e tipologias que nos induzem a considerar uma finalidade axiomática de perscrutação.

Sem preocupação de conclusência, pela fase em que nos encontramos, e cingindo-nos ao universo do postal ilustrado, aponte-se de imediato o exemplo da elevada frequência com que um mesmo motivo persiste, quantas vezes captado da fotografia da própria reprodução fotográfica, da cópia da cópia pintada, da gravura e do desenho, ou até, veja-se, da resistente tradição da gravura feita sobre fotografia. Coexistindo pela subsistência admirável de um gosto, de um formato, de uma textura vinda já de trás, do debuxo feito sobre a projecção reflectida na prancheta da *câmara-escura iluminista*. Tudo isto nos revela permanências, convergências, que melhor nos ajudam a conhecer uma ideia coerente entre memória e paisagem urbana.

Vasculhamos também para lá da fotografia, *tout court*, quando a imagem do património se reconverte ao mosaico dos *pixel's* no monitor digi-

tal, que estimulam as nossas pupilas nos apelos oceânicos da variedade e da infinitude. Todavia, e ainda, quantas vezes debaixo da inércia dos conteúdos e dos formatos convencionais, verificamos que o que permanece ainda da imagem que emerge, recorrentemente continua a porvir daquilo a que continuamos a chamar fotografia. Isto é, uma expressão daquela velha persistência, da ideia primitiva de luta contra o tempo, dir-se-ia, como refere P. Varela Gomes (1993), de luto antecipado pela inexorabilidade do sentimento de perda definitiva que a conservação do património, mesmo no caso da sua representação, sempre incorpora.

Com a plena consciência de que para cada uma das imagens revisitáveis do património urbano existe recorrentemente uma declarada intenção de fidedignidade reprodutiva, o postal ilustrado, que se situa no meio das expressões anteriormente enunciadas, a luta e o luto, sem ter de resultar necessariamente de um espécime fotográfico, pela perenidade e estabilidade das suas características formais, fixa um modelo sintético e sintáctico de preservação da memória e do modo de perceber a paisagem. Todavia, temos consciência de que é também, incontornavelmente, um modelo redutor, como, admitimos na perspectiva de M. McLuhan, se consagrado enquanto *paradigma visual* [que sempre] *projecta um espaço euclidiano: um espaço enclausurado, controlado, linear e estático, abstraído do mundo que o rodeia*². Ainda assim, um suporte material de forte carga morfológica, amplamente reconhecido e reconhecedor do espaço nele configurado.

Por outro lado, a fotografia e o postal ilustrado afirmaram-se igualmente como uma novidade que se fundiu até à indistinção. Compreendendo o resgate da memória e o poder de representação da própria paisagem, tornaram-se ambos, diríamos mesmo, uma promessa de modernidade pelas suas virtualidades de difusão, pela finalidade do vencimento da distância, da mobilização do movimento e da energia de relação, mas também, pela reprodutibilidade uniforme que projectam, bem até, pela predisposição para o acondicionamento formal e seriado que última análise sugerem. Que o digam os coleccionistas, o mercado que gera e a *afición* que mobiliza. Quiçá talvez, também por isso, é mais fácil encontrar um coleccionador de postais do que de fotografias.

O postal ilustrado passou a servir de veículo de ilustração quer para a afirmação externa de uma comunidade, quer como elemento de consumo interno, ao constituir-se como instrumento de creditação e disciplina iconográfica dos trechos que se impunham como os mais ofertáveis da

² Marshall McLuhan *cit. em* Moisés de Lemos Martins, *in* Prefácio Neves, J. P. (2006) *O Apelo do Objecto Técnico*, Porto: Campo das Letras, C&S, pp.12

cidade. Nesta perspectiva, enquanto *paradigma visual*, sendo também o do *espaço e do território* (Martins, 2006), também por isso absorveu o conteúdo de uma conquista — o património — substância de (e do) poder. Assim, o postal ilustrado impôs-se como um ícone de modernidade da imagem da cidade, das suas realizações, da sua prosperidade, enfim, da sua capacidade de imposição.

Diríamos que, tal como acontece com a cartografia, essa *pintura do mundo*, outra expressão gráfica que foi sempre tentativa de o querer fixar para melhor o domar, também a imagem fotográfica da cidade reproduzida até à exaustão e, muito particularmente por via do postal ilustrado, serviria de algum modo para mais eficazmente a possuir.

A Fonte do Ídolo, o não-postal de uma máscara de longo rasto

A Fonte do Ídolo vista antes, de fora e, mais recentemente, para além do postal ilustrado, é o protótipo do monumento obliterado. Encravada sem expressão nem glória no logradouro traseiro de uma edificação dos anos quarenta, a fonte rupestre do Ídolo, um dos testemunhos epigráficos mais antigos da Península e *monumento nacional* desde há um século (1910), exemplifica bem o que, na ideia de F. Braudel (1977), testemunha um valor referencial de *longo curso*, acrescentaríamos, paralelo e misterioso. Isto é, sobrevivente por despercebido e intrigante porque continua por explicar.

Ainda assim, de imagem visivelmente mascarada e, naturalmente, esquecida do grande público, inclusive, dos próprios transeuntes que até há bem pouco tempo por ela passavam quotidianamente, ignorando-a, a Fonte do Ídolo viu-se excluída das sucessivas séries de postais ilustrados que entretanto foram sendo editadas. Como nota disso, E. P. Oliveira (1979), no catálogo da primeira exposição dedicada ao postal ilustrado, ocorrida em Braga no final do mesmo ano, sem esconder a sua surpresa, refere que a Fonte do Ídolo não figurava nos espécimes expostos.

Mais do que o tanque escavado onde se situa, que jamais favoreceu a sua exterioridade, o abandono crónico das entidades tutelares, centrais e locais, relegou-a praticamente à condição de um pardieiro esquecido. Ironia das ironias. Até ainda há bem pouco vislumbravam-se com frequência turistas desorientados, de guia na mão, mesmo ao lado do fito que procuravam, sem que muitos dos próprios habitantes locais suspeitassem sequer da sua existência.

No entanto, a fonte/santuário dedicada a uma insondável divindade paleocristã, descortinada pelo nome inarticulável de *Tongoe Nabiago*,

quicá mais tarde latinizada por reorientação votiva a *Asclépius*, nunca passou despercebida aos eruditos, mantendo até ao presente um verdadeiro rasto de devoção intelectual nacional e internacional. Admita-se, também por mérito da telúrica clerezia bracarense, herdeira e depositária da remota ancestralidade romanizadora, os testemunhos dessa época mereceram sempre a sua atenção.

Mais tarde, na segunda metade do século XIX, chegou mesmo a justificar a visita do rei D. Pedro V, aquando de uma das raras visitas que os monarcas fizeram à cidade. Facto que, porventura, nem que fosse pelos efeitos auspiciosos do expectável *by appointment* de Sua Alteza, jamais teve alguma consequência prática.

Sem enveredar pela senda das asserções do conceito de património e do processo de patrimonialização em si, a Fonte do Ídolo serve no entanto de motivo a uma das imagens de referência mais antigas da cidade de Braga.

A primeira que se conhece trata-se da gravura do *antiquário* Alves de Figueiredo, Bispo de Urianopolis, inserta na obra de Jerónimo Contador de Argote (1728/32). Exemplo em Braga da mentalidade *iluminista* atribuída ao tratamento da História e das *antiguidades*, que não enjeita sequer o enquadramento bucólico da figuração envolvente patente na respectiva fauna e flora, aliás, como era próprio das representações da época. Nesta figuração o motivo mais importante é sem dúvida a legibilidade epigráfica da inscrição latina, mais do que qualquer outro elemento da paisagem, que só serve de ornamento.



Figura 1. Gravura de Alves de Figueiredo. *Fonte do Ídolo*, Braga.

Mais tarde, com o arqueólogo J. Leite de Vasconcelos (1905), o mesmo motivo surge-nos agora *desenhado do natural* a partir de um típico esboço de campo³, deliberadamente *positivista* na finalidade descritiva que pretende alcançar. A preocupação de representação literal prende-se

³ [On line, <http://www.archiscan.net/infotop/Idolo2.jpg>, acesso em Dezembro de 2007]

neste caso com o uso da escala de levantamento, identificando a planta de afectação e a decomposição do objecto em planos de corte. A visão *objec-tual* e *objectiva* do elemento patrimonial, e é disso que aqui se trata, surge depurada de qualquer elemento de adorno e até mesmo de realismo figurativo, cingindo-se ao emprego do *crayon*, enquanto utensílio de campo e não como critério plástico. Mais do que o valor da representação em si, à qual é atribuída uma iluminação convencional de contraste para facilitar a leitura, são-lhe negadas as *nuances* expressivas da fotografia. Neste caso o valor decorre da precisão assumida do risco e na susceptibilidade da imagem poder ser medida e quantificada. Ou seja, a ênfase atribuída aos traços escultóricos é igual à que é colocada na representação das fissuras na rocha.

Passando ao largo do hiato do postal ilustrado, a Fonte do Ídolo desde que finalmente foi musealizada no ano de 2006, predispõe-se hoje para um novo tipo de “retrato”, já que, qual *Fénix renascida*, hoje em dia é possível vislumbrá-la profusamente através de qualquer “motor de busca” afecto ao processo global de comunicação electrónica.

A tipologia de imagens do monumento rupestre que neste momento perpassa ao grande público é a de um arranjo cenográfico cuidadosamente montado⁴. Um lugar algo asséptico, desde logo porque foi coberto, fechado ao exterior, deixando de incluir a água fluvial corrente que lhe dava a sua razão de ser. Aparelhada de uma iluminação teatral, com um jogo de luzes indirectas para sugerir uma ambiência misteriosa, mumificada, sente-se o ambiente cristalizado do tempo que parou. Já não tanto a fisionomia romântica reveladora das marcas do tempo, como se pretenderia de outras modas passadas, mas sim um ambiente algo fantástico, onde já não são tolerados os musgos nem a vegetação espontânea. A terra deu lugar a uma gravilha artificial, à qual não falta sequer o desumidificador de museu, suggestionando uma instalação própria de uma galeria de arte. A Fonte do Ídolo, de facto, é hoje um espaço museológico datado, que tem por expressão comum o privilégio atribuído ao contexto que se produz no âmbito das exposições de arte contemporânea.

Urbivisões e fixações

Imagens, como a *nova Bracaræ Auguste descriptio*, datada do ano 1594 e inserta no primeiro atlas urbano que se conhece, o *Civitates Orbis*

⁴ [On line, <http://www.viasatlanticas.org/imagenes/Fonte%20do%20idolo%20E0005.JPG>, acesso em Fevereiro de 2008]

Terrarum (1572/1617, 6 Vol's)⁵, editado por Georg Braun (1541-1622) e gravado em Colónia por Franz Hogenberg, constitui um dos ícones mais difundidos e regulares da imagem histórica da cidade.

De facto, mais do que as sucessivas reedições que a autarquia vem fazendo desde há anos da gravura em questão, quer a partir de cartazes e de postais de representação, a *vista geral* da cidade de finais do século XVI tem sido divulgada nos mais diversos contextos. Desde pano de fundo concedido às expressões gráficas decorativas de espaços comerciais, passando pelos rótulos de vinho da Adega Cooperativa de Braga, até à entronização como adereço gráfico a ilustrar a *nota*, papel-moeda, do Banco de Portugal, de quinhentos escudos⁶, cuja efígie foi dedicada ao reconhecido humanista bracarense, o filósofo, médico e matemático, Francisco Sanches (1550-1622), pode-se, enfim, dizer que a imagem é já um ícone histórico da urbe.

A *vista geral* sobre a cidade de Braga de final de *quinhentos* é usada compreensivelmente pelo seu factor distintivo e nobilitador. De facto, para além desta, e de outras urbes ultramarinas, somente Coimbra e Lisboa integram o repositório português da *civitas mundi* de então.

Curiosamente, no verso do mesmo espécime em papel-moeda anteriormente referido, deparamo-nos com um outro ícone de Braga, e que ainda hoje continua a ser dos mais amplamente difundidos. Referimo-nos à *Fountain of Towers*⁷, ou seja, o fontanário heráldico (1723) de D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728), mais propriamente a vista do largo do Paço tirada da varanda do Palácio dos Arcebispos pelo viajante inglês George Vivian⁸. Trata-se da reprodução de uma pintura aguarelada do início do século XIX, representativa de uma cena movimentada do quotidiano urbano, em particular, do encontro das mulheres que iam com os cântaros à fonte, enquadradas por diversos apontamentos ilustrativos desse mesmo dia-a-dia. A gravura em questão, pertencendo a uma série de imagens do mesmo autor dedicadas a Portugal, de inspiração marcadamente romântica⁹, dir-se-ia, arrisca já alguns laivos realistas, no que de

⁵ [On line, pesquisa: *Civitates Orbis* Braga, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

⁶ Chapa 11; efígie de Francisco Sanches; data de entrada em circulação 14-04-1982; data de colheita de informação; 31-05-1990; prescrição 01-06-2010; [On line, http://www.bportugal.pt/bnotes/dates/dates_p.htm, acesso em Fevereiro de 2007]

⁷ Mundo do Livro, Reproduções [On line, www.mlivro.com/ml_reproducoes.htm, acesso em Março de 2008]

⁸ *Braga - Fountain Towers, in Scenery of Portugal & Spain*, ed.1839 (39) lithography, (37x27,5)

⁹ Tendo por principais motivos as paisagens de Lisboa e arredores (Sintra, Arrábida, Belém, Setúbal e Torres Novas), Porto e Coimbra. No Minho vê-se representado Guimarães, Ponte de Lima e Tuy/Valença

monumental se impõe sobre aquilo que é mais comum, valorizando-se o ambiente informal do espaço público. Isto é, preenche as expectativas impressivas que virão mais tarde a ser cumpridas pela fotografia, por valorizar ainda que encenadamente a captação do instante dinâmico, e aquelas perspectivas que virão a justificar o postal ilustrado, por veicular a visão do viajante estrangeiro que de algum modo pretende revelar ao mundo o *casticismo* e o *pitoresco* locais.

Entre as vistas mais propaladas de Braga temos o local da *Arcada*¹⁰, cujo complexo alpendrado que defronta a Praça da República/Avenida Central é um dos motivos mais preservantes da imagem exportável da cidade. Não bastassem já de si para o confirmar os topónimos *República* e *Central* para deduzir da centralidade do lugar na expectativa e no investimento que lhe têm sido dados. Com efeito, desde que D. Diogo de Sousa (1505-1532) o mandou rasgar, este local desempenhou as funções de ponto de representação social comunitário, encontro cívico, e de cruzamento privilegiado da maioria das principais rotas que demandavam a cidade. Existem muitos argumentos para salientar esse papel. Desde o volume, frequência e recursos de intervenções ao nível de obras públicas, sem paralelo com mais nenhum lugar da cidade, passando pelo ponto de chegada e partida das primeiras ligações rodoviárias regulares inter-cidades, a primeira praça de táxis, os cafés mais antigos, até, naturalmente, à localização dos principais equipamentos públicos da modernidade urbana bracarense. Embora estas razões sejam suficientes para identificarmos o lugar como o mais cosmopolita de Braga nos dois últimos séculos, com a abertura do Jardim e Passeio Público, na segunda metade do século XIX, concebido à imagem do da capital, pode-se dizer, em síntese, que o local não mais deixou de ostentar a função de *vitrine* da cidade.

A *Arcada* e as perspectivas que daí se vislumbram, sustentaram aquele que, de princípio, é o espaço bracarense mais frequentemente fotografado e editado em postal ilustrado. De salientar, porém, que não sendo só objecto de captação visual em si, a *Arcada* propriamente dita serve também de observatório às perspectivas que enquadram a Praça da República/Avenida Central, quantas vezes recuperando o santuário do Bom Jesus como o ponto de fuga ideal da perspectiva Barroca que em tempos se premeditou para as vistas deste, quando então se designava de *Campo de Sant'Anna*.

Hoje em dia os grandes eventos públicos de Braga, os principais actos cívico-políticos, as emissões televisivas da cidade, atribuem à Praça da República/Avenida Central uma atenção redobrada. Aí são visíveis a maio-

¹⁰ [On line, pesquisa: Arcada de Braga, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

ria dos investimentos urbanos de aparato, tornando-a num verdadeiro barómetro do arranjo e do embelezamento urbano dominante, que altera de *indumentária* ao ritmo dos principais ciclos da vida política local. Mais não fosse, além das imediações da Sé Catedral, este é hoje e ainda sintomaticamente o local privilegiado para adquirir postais ilustrados.

Os créditos da gravura

Antes mesmo que a fotografia e o postal ilustrado despontassem, foram as imagens gravadas e as ilustrações de diversa procedência que consagraram os motivos do património *monumental* e imprimiram os planos e os enquadramentos tipo das imagens que mais tarde viriam a ser referência. Curiosamente, como já tivemos oportunidade de o referir, e como é próprio de todos os processos de mudança tecnológica, o arcaísmo da gravura sobreviveu à introdução da fotografia. Durante a segunda metade do século XIX foram executadas inúmeras gravuras a partir do levantamento de fotografias, como nos testemunham, neste caso, os espécimes de Braga obturados pelo célebre Carlos Relvas (1838-1894), que também por aqui passou.

Porém, o mais interessante do presente contexto *oitocentista* não deriva tanto da relação entre a fotografia e a gravura, mas mais, assim, pelo que advém do suporte e dos meios de divulgação da imagem estampada.

Foi precisamente com a publicação dos primeiros periódicos ilustrados que a divulgação da imagem corográfica e local, sobretudo, de temática urbana, popularizou e disseminou o gosto pela ilustração dos lugares.

Entre nós, desde as primeiras experiências datadas do início da década de 1830, o destaque vai para o célebre *O Panorama*, concebido desde 1837¹¹ à semelhança do *The Penny Magazine*, publicado em Londres entre 1832 e 1845, como órgão noticioso dependente da filantrópica *Society for the Diffusion of the Useful Knowledge* (Dias, 2007). Outros também, segundo o mesmo autor, vieram a merecer preferência do público aficionado, como o *Jornal de Bellas-Artes* [1848-1857], a *Ilustração* [1845-1852], a *Ilustração Luso-Brazileira* [1856], *Archivo Familiar* [1857], ou o *Archivo Pittoresco* [1857-1868].

Este último, *foi uma autêntica obra-prima das artes gráficas portuguesas e o expoente máximo da gravura de madeira* (Dias, 2007), ao qual podemos juntar *O Ocidente — Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* [1877/78-1909], o mais popular e internacionalmente premiado da época e no seu género. Por fim, acrescentemos ainda a edição d' *O Minho*

¹¹ Depois de períodos de interrupção publicou o último número em 1868.

Pitoresco [1886/7], de José Augusto Vieira, publicado em 2 volumes, aos títulos anteriores, que constituem, no seu conjunto, o principal acervo repositório das imagens urbanas de Braga da segunda metade do século XIX.

Num certo sentido, sairiam destas fontes os motivos dos planos e dos enquadramentos das imagens seleccionadas para as publicações ilustradas que determinariam o modelo tipo da fotografia urbana e do postal ilustrado de Braga. Assim o vem confirmar o levantamento de E. Oliveira (1985), que identifica como principal alvo das ilustrações publicadas o espaço compreendido pela Arcada/*Campo de Sant'Anna* (actuais praça da República e Avenida Central). Quanto ao restante, pode-se dizer, no geral, que as demais praças de Braga e o enquadramento privilegiado dos seus principais equipamentos públicos, civis e religiosos, fazem praticamente o pleno da ilustração e fotografia (Campo das Hortas, Largo de S. Sebastião, Campo de Santiago, Campo dos Remédios, Largo S. João do Souto, Praça do Município, Campo da Vinha, Carvalheiras e Largo de N^a S^a a Branca).

Fora do contexto do motivo da praça, só mesmo a Sé Catedral parece pontuar enquanto monumento que reverte sobre si o objecto de atenção singular independentemente da envolvente. Mas sobre este tema abordaremos a questão mais adiante.

De notar ainda que as pontes situadas à entrada das localidades merecem igualmente uma relevância neste tipo de levantamentos. No caso, a referência vai para a Ponte de S. João e para a Ponte Pedrinha, situadas respectivamente no que então eram os acessos das antigas estradas para Guimarães e para o Porto. Por fim, relevá-riamos o tópico dos arrabaldes, isto é, dos arredores, no caso de Braga, representados praticamente em exclusivo pelo Santuário do Bom Jesus e o Mosteiro de S. Martinho de Tibães.

Da regularidade dos contactos ao crescendo de acessibilidades

Com a construção da estrada ao Porto em meados do século XIX e a chegada do comboio a Braga na década de 1870, abandonada que foi a opção das obras de encanamento do Cávado com vista à sua navegabilidade até Prado, ficou definido o esqueleto dos acessos viários a Braga. Com isto deu-se o aumento da frequência e da velocidade dos contactos que romperam com o isolamento somente resgatado pela regularidade das ligações locais, todavia, lentas e contingentes. Era o tempo de extinção dos almocreves e o arranque do contacto com os transportes de longo curso.

É, pois, sob este prisma que avocamos a sugestão de *O Archivo Pittoresco* ao rever a gravura *Braga — Arco da Porta Nova*, de E. Casanova, de

1883 (Passos, 1996: 16-17), e que nos apresenta uma perspectiva da entrada mais movimentada da cidade de então, dando-nos a síntese da tensão dos *tempos* que se viviam, numa década já assumida de disseminação da fotografia em Portugal. Adiante do equívoco da legenda, cujo realismo da representação tolera que a copa das árvores mascarem o simbólico e monumental Arco, erguido sob a égide do último príncipe de Braga, o que verdadeiramente sobressai da ilustração é a amplitude do rasgão em *macadam* da rua do Andrade Corvo sobre o Campo das Hortas, sintomático exemplo do choque entre a modernidade rectilínea da nova rua de ligação à estação ferroviária, que marca a chegada do comboio a Braga em 1875, e a persistência rural das hortas que marginam a via fazendo jus ao topónimo. Para rematar não falta mesmo ao conjunto a simbólica lavradeira de cântaro à cabeça, de costas para o observador, e que se dirige bucolicamente a um ritmo que é já o do passado.

De facto o comboio trouxe mais e com maior frequência pessoas e mercadorias. Pelo caminho-de-ferro chegaram também novas ideias, hábitos e estilos de vida. Mais do que as novidades de Lisboa, também os ecos do cosmopolitismo parisiense se fizeram sentir como referência de uma modernidade almejada, conforme nos dá conta a imprensa local da época. Mas, talvez, mais bem relacionado com o tema da construção da imagem patrimonial da cidade, o comboio aportou também a Braga os primeiros turistas dignos desse nome. Os mesmos que irão alimentar o epíteto da *Cyntra do Norte*, a reconhecida expressão que na segunda metade do século XIX passou a consubstanciar a oferta hoteleira, sobretudo, do Santuário de Bom Jesus, e à qual se encontra indelevelmente associado o reputado empresário bracarense Manuel Joaquim Gomes (1840-1894). Com ele viria também a ser relançado o transporte público que no princípio da exploração justificou a ligação do *americano* desde a estação ferroviária à base do funicular do Bom Jesus. Não nos esqueçamos que o traçado desta travessia, ele próprio formatador do crescimento subsequente da cidade (Bandeira, 2002), virá a estabelecer um itinerário mental da própria Braga, em particular, identificador de uma imagem corrida, um *travelling* da urbe para os forasteiros que passaram a frequentar a estância/santuário.

Embora existam tópicos aqui e ali que nos dão conta da existência de fotografias ilustrativas da cidade de Braga desde meados do século XIX, não se conhecem, ou não estão declaradamente divulgados os espécimes que nos permitem identificar os primeiros motivos urbanos veiculados através deste suporte.

Todavia, a primeira série de fotografias que podemos encontrar no âmbito da comunidade de estudos urbanos de Braga recaem nas fotos de

Antero Seabra, datáveis de 1863 (Oliveira, 2000). O tema das fotografias divulgadas incide no motivo da *Arcada/Campo de Sant'Anna*, evocado antes e depois do ordenamento do Passeio Público. Isto é, antes e depois da Feira Agrícola de Braga, objectivo este que, tudo leva a crer, sugere ter constituído o móbil do levantamento fotográfico. Aliás, quer a data quer o local convergiram no acentuar dos diversos e principais melhoramentos urbanos, dignos do cosmopolitismo da época. Em 1863, o mesmo ano em que seria fundada a Associação Comercial de Braga, na praça em questão foi aberto o Teatro de S. Geraldo (no sítio do actual Banco de Portugal) e o Passeio Público, ambos alvos da objectiva do citado fotógrafo.

Seguindo o rasto dos primórdios da fotografia em Braga, sem a preocupação exaustiva de fazer a sua história, há que registar a emulação das treze *fotogravuras* dedicadas a Braga e ao Bom Jesus, editadas a propósito do I Centenário do Santuário (1884), e das quais E. Oliveira (1983) nos divulga ter a empreitada sido cometida a um fotógrafo de Lisboa (Oliveira, 1983:99)¹², ainda que engajado a uma casa filial de Braga. A série editada é, sobretudo, uma sequência decorrente da cobertura dos lugares relacionados com os festejos.

De *capa*, ou primeira listagem, temos enquadrado o plano à entrada da Porta Nova, onde deparamos uma multidão anfitriã, observadora, que ordenada aguarda expectante, fixando o fotógrafo como se este fosse a abstracção da dignidade que assomasse à porta da urbe. Ao centro, abrindo-se à passagem e à vista desarmada, descortina-se a perspectiva engalanada da Rua do Souto.

Se é verdade que os cerimoniais de investidura dos príncipes-arcebispos designados para presidir à mitra de Braga, pelo menos desde o primeiro terço do século XVI, era aí que decorriam, onde recebiam as chaves da cidade e iniciavam a sua entrada solene em prestimosos préstitos até à Sé, a escolha do local como frontispício, como começo, incorporou essa ideia de antecâmara de entrada de Braga. Isto é, com a chegada do caminho-de-ferro o Arco da Porta Nova que antes era já a porta da cidade reforçou mais ainda simbolicamente esse significado e apelo.

Do mesmo modo que temos o verso também temos o reverso. Uma segunda foto dá-nos o motivo inverso, o *de dentro*, induzindo uma ideia de percurso efectuado intra-muros. Porém, a sequência não é literal. Curiosamente, o Bom Jesus, que é o tema principal da festa merece só uma foto e, diga-se, apenas reservada a um plano geral distante.

Ainda assim, uma vez mais, o privilégio do objecto urbano captado recai na *Arcada/Campo de Sant'Anna*, a grande praça central. Por esta

¹² Fotógrafo da *Casa A. Solas*, de Lisboa, que tinha uma filial em Braga a *Photographia Universal*, na Rua do Souto, 4, de César de Lima.

altura este está já dividido entre a esplanada do Largo da Lapa e o Passeio Público com as respectivas ruas bordejantes. O jardim gradeado ao meio da praça, ao contrário de 1863, exhibe agora um manto vegetal exuberante e desenvolvido. Percebe-se a exaustividade das perspectivas fotográficas, já que uma parte significativa dos festejos tinha este espaço por ponto central.

Se incluirmos o contíguo Largo Barão de S. Martinho na presente sequência de tomadas de vistas do local, reunimos ao todo 7 motivos do total da série dos 13 espécimes.

Por fim refiram-se três apontamentos isolados, tantos quantos os outros núcleos do itinerário festivo. O Asilo de Mendicidade (Campo da Vinha), a Praça do Peixe, devido ao certame da exposição de flores (Praça do Comércio) e o rebuscado, ainda que provisório, “Pavilhão para o júri da exposição de Gado” (Campo Novo), ficando assim relatado o objecto do primeiro roteiro fotográfico conhecido para Braga.

A fotografia e o postal ilustrado

O enlace entre a fotografia e o postal ilustrado, pelos dados que hoje podemos dispor, apenas nos permite recuar ao incontornável Manoel Carneiro, fotógrafo e comerciante de Braga, cujos contornos biográficos são ainda desconhecidos. Entre o amador e o profissional, Manoel Carneiro, que também associará um seu irmão, é o autor das primeiras séries conhecidas de postais ilustrados de Braga, que foram editadas em 1901, 1902 e 1905¹³.

De entre a sua produção destacam-se duas séries que, pela sua unidade editorial inequívoca, merecem uma consideração especial, tanto mais que cada um dos exemplares no seu verso faz alusão à *Union Postal International*. Isto é, representam já uma dimensão unitária dos motivos que convocam e têm claramente expressas as suas finalidades postais.

Em primeiro lugar, recorrendo à “folha de prova” editada pela ASPA em 1979, como testemunho de série, temos os dez motivos a preto e branco aí patentes. Note-se que os locais seleccionados continuam basicamente a ser os mesmos que foram anteriormente privilegiados, ou sejam:

1. Perspectiva do Largo da Lapa (Praça da República) com enquadramento principal do Teatro S. Geraldo e o Banco do Minho;

¹³ Tendo também editado postais referentes a Guimarães e Póvoa de Varzim, in E.P.O. - Poster da Exposição – *Para o Estudo da Imagem de Braga. O Postal Ilustrado* – Ed. ASPA, Nov/Dez 1979

2. Arco da Porta Nova com perspectiva da rua D. Diogo de Sousa;
3. Campo das Hortas, com o cruzeiro por enquadramento principal e em segundo plano o Arco da Porta Nova;
4. Capela dos Coimbrãs, pela perspectiva Sul;
5. Ermida de S. João da Ponte;
6. Fachada da Sé de Braga;
7. Capela de N^a Sr.^a da Glória, na vertente Norte do complexo da Sé Catedral);
8. Alegoria à cidade de Braga (estátua: pormenor do frontão do Arco da Porta Nova);
9. Estátua do Rei D. Pedro V no *Campo de Sant'Anna*, próximo à desembocadura da Rua S. Gonçalo; e,
10. Cruzeiro no extremo nascente do *Campo de Sant'Anna*, próximo à desembocadura da actual Rua do Sardoal.

Em resumo, temos 3 motivos do *Campo de Sant'Anna* e 2 motivos dos conjuntos: Campo das Hortas/Arco da Porta Nova; e Sé Catedral. A presente série introduz-nos o tema de S. João da Ponte, lugar estreitamente associado aos principais festejos populares da cidade; a Capela dos Coimbras, de algum modo um dos mais raros e genuínos exemplos da presença da antiga nobreza de Braga; e, finalmente, o pormenor da alegoria Barroca à cidade, mais relevante em nossa opinião no modo como integra a série do que pelo local onde foi captada. De facto, este último motivo face aos restantes, do ponto de vista fotográfico é de indiferente relevância topográfica.

Algumas destas imagens continuariam a ser reeditadas, inclusive através de outros suportes como ilustrações de livros e até, registe-se, o *Guia do Viajante em Braga* (1905).

Em segundo lugar dispomos da pequena série de 5 postais ilustrados do mesmo autor. Esta tem a particularidade de conjugar os motivos de grande susceptibilidade patrimonial e identitária com os de propaganda dos principais jornais da terra. Na nossa percepção a relação entre a imprensa local e o postal dos correios traduz espontânea e genuinamente a convicção voluntarista na crença da circulação das ideias e das vantagens da sua disseminação, numa escolha à qual subjaz a vontade de exaltar, pela variedade e o cosmopolitismo, o progresso e modernidade de Braga.

Observando mais atentamente os espécimes em questão, ainda que, à partida, a relação entre a imagem e o título da publicação não induza qualquer tipo de mensagem implícita ou oculta, recupera, no entanto, algumas imagens da série anterior:

1. O Castelo da Cidade, tendo por fundo o “*Correio do Minho*” (bissemanário), “*Órgão do Partido Progressista*”, com passagens críticas ao Governo;
2. A Capella de S. João da Ponte, tendo por fundo o “*O Bracarense*”, “*Semanário Local, Artes e Lettras-Sciencia e Poesia — Em Defeza de Todas As Classes Sociais*”, mais situacionista no que toca ao modo como se refere ao governo;
3. O Palácio dos Falcões Cotta (Governo Civil), tendo por fundo “*A Opinião*”, periódico que na primeira página deplora o “*analfabetismo*” e exalta a “*instrução feminina*”¹⁴;
4. O Campo das Hortas (então a Praça da Alegria), enquadrando o cruzeiro e o Arco da Porta Nova, tendo por fundo o “*Commercio do Minho*” (trissemanário), anunciado como o “*Decano dos Periódicos Bracarenenses*”, estava no ano XXXI; e,
5. A Igreja de S. Paulo e o arranjo evocativo da muralha e antiga torre do Postigo de S. Sebastião ao Largo Paulo Orósio, tendo por fundo “*A Correspondência do Norte*” (bissemanário), aparentemente mais próximo da esfera de opinião do Partido Regenerador.

Entre os aspectos a reter, é de salientar que todas as *primeiras páginas* representadas datam do ano de 1903 (entre 18 de Janeiro e 7 de Março). A periodicidade dos jornais de algum modo complementava-se entre si, sendo que os seus endereços ficavam todos na Rua Nova de Sousa/Largo do Paço, certamente pela sua centralidade, mas também por se situar aí ou próximo um número significativo das tipografias. Do conjunto, somente “*O Bracarense*”, tinha a sua redacção na rua da Boavista.

A importância da presente sequência, que releva da selecção editada por Manoel Carneiro, traduz uma imagem da cidade onde o valor da modernidade patente na circulação das ideias, no debate político, na divulgação de notícias e na instrução da população se articula com a história de Braga, a sua ancestralidade e as suas dimensões identitárias e patrimoniais.



Figura 2. Bilhete Postal de Manoel Carneiro (1903), Praça d'Alegria, Braga, 14,1 x 9

¹⁴ “*Os progressos d'um povo e n'uma civilização religiosa e liberal annunciam-se pela importância que se dá à educação da mulher*”.

Repetidos dos mesmos negativos da série anterior, o Campo das Hortas e a Capela de S. João da Ponte, todos os restantes motivos, o Governo Civil, o Castelo da Cidade e a perspectiva captada do Largo Paulo Orósio, introduzem um novo alcance e significado na construção da memória e da paisagem urbana. O primeiro traz-nos a identificação do símbolo do Estado moderno e liberal do País, e os segundos, os traços cénicos evocativos da ancestralidade medieval em Braga.

Quando o postal ilustrado chancela a imagem da cidade

A partir de então o postal ilustrado vulgariza-se. Torna-se num artefacto comum e familiar, de uso corrente, ainda que segmentado, não fosse o caso de estar inserto numa sociedade generalizadamente analfabeta, para a qual a outra face, o verso, constituía mais que uma barreira substantiva. O postal ilustrado afigura-se tanto mais interessante quanto a sua natureza, sendo liberal por se supor mais ou menos espontânea, nos revela igualmente o papel interveniente do fotógrafo, quantas vezes o editor, indistinto(s) no papel e no modo como através da sua iniciativa este-reótipos mais ou menos importados, divulgam as modas, veiculam os perfis dominantes de enquadramento, os motivos e, simultaneamente, introduzem a sua própria criatividade, acrescentando, também, com mais subtilidade, ou não, os seus valores, gostos e ideias.

No cruzamento de todas estas razões, encontramos no exemplo do Arco da Porta Nova¹⁵, já aqui referido a propósito do simbólico desempenho de porta de entrada, verdadeira antecâmara da cidade, a primeira grande imagem de impacte, sobretudo, para os forasteiros que a demandavam a partir do único meio de transporte de longo curso então acedível a Braga, o comboio. Pelo menos assim foi nos cinquenta anos subsequentes à chegada do caminho de ferro.

Tal como nos dão conta as sucessivas edições postais, também por aí podemos assistir às transformações urbanas que decorreram de rupturas políticas, como a queda da monarquia e a implantação da república. Quando por toda a cidade se alterou a toponímia e reordenou o arranjo dos espaços públicos, os motivos do enquadramento postal também acompanharam o processo de transformação urbana. Veja-se o exemplo dado à Porta Nova que nos revela a alteração da fisionomia *postal* do Campo das Hortas.

Ainda que o topónimo da placa «Praça Conde S. Joaquim» tenha resistido, quiçá por se tratar de um benemérito, nos anos de 1915 a edilidade

¹⁵ [On line, pesquisa: Arco da Porta Nova, <http://images.google.com/images>, acedido em Abril de 2008]

procedeu à transladação do cruzeiro que dominava a praça para um lugar mais discreto, um pouco mais a Sul, na alameda das Carvalheiras¹⁶. No seu lugar colocou o fontanário monumental e, naturalmente, mais abstracto do ponto de vista confessional-ideológico, que em tempos havia defrontado a nobre fachada da Arcada.

Também no caso da estátua do Rei D. Pedro V se repetiu a mesma motivação. Inaugurada em 1879 sobre um pedestal ornamentado, no lugar central do *Campo de Sant'Anna*, aos Oratorianos, com toda a pompa e circunstância, conforme nos testemunha a gravura de *O Ocidente*¹⁷, podemos igualmente acompanhar pela sucessão da edição postal, a sua posterior remoção sem honra nem glória, no mesmo ano do anterior, para o recatado olhar dos principais atravessamentos urbanos, no caso, o largo Mousinho de Albuquerque¹⁸.

Outros exemplos postais poderiam ainda ser aduzidos como testemunhos visuais da transformação das mentalidades e dos estilos de vida na época. Entre os mais notórios, ilustrar-se-ia o desmantelamento em 1913 (Bandeira, 2000) do gradeamento segregador do Passeio Público, que tantas vezes serviu para diferenciar socialmente o lazer em Braga.

Existem outros exemplos ilustrados do mesmo tipo de transformações. Se nos abstrairmos dos motivos centrais dos planos fotográficos seleccionados e nos retivermos nos apontamentos visuais secundários, isto é, nos diferentes planos de enquadramento, detectamos igualmente elementos reveladores do sacrifício dos símbolos religiosos no espaço público aos ditames do laicismo republicano, tal foi o caso de vários outros cruzeiros, oratórios e alminhas¹⁹ espalhados que estavam pela cidade e arredores.

Três mitos visuais de Braga

Pelos mitos visuais de Braga, os que se perderam, os que se preservam e os que se querem impor, se perspectivados através da vaga de fundo da história da urbe, que convoca recorrentemente essa tensão permanente entre o pagão e o cristão (Bandeira, 2006), temos ainda assim o

¹⁶ Passos, J.M. S. (1996) *O Bilhete Postal Ilustrado e História Urbana de Braga*, Lisboa: Caminho, pp.37-38, Figuras n. 14 e 16

¹⁷ *O Ocidente*, 2(40), 15 de Agosto de 1879, pp.124 "Apontamento do natural por Soares dos Reis", in Oliveira, E. P. (1985) *Imagens do Minho Oitocentista*, Centro de Cultura e Desporto dos Trabalhadores de Segurança Social e Saúde, Braga, pp.135 e 149

¹⁸ Passos, J.M. S. (1996) *O Bilhete Postal Ilustrado e História Urbana de Braga*, Lisboa: Caminho, pp.110 e 124. Figuras n.163/5 e 194/6

¹⁹ Em 1912, uma postura municipal deliberaria a erradicação de todos os nichos religiosos do espaço público, embora não tenha sido cumprida na íntegra.

mote para abordarmos alguns dos ícones mais significativos do imaginário visual de referência, tanto admitidos de fora para dentro, como, ao invés, do que vem sendo internalizado pelos próprios *bracarenses*.

Para lá da indagação da origem do dito popular português, «*é mais velho do que a Sé de Braga*», usado quando alguém pretende rotular a elevada antiguidade de algo, a Sé Catedral²⁰ é a referência ideal. Fundada sob a presença de altos dignitários, com auto lavrado e a respectiva bênção e dedicação, há mais de 900 anos, em 28 de Agosto de 1089, a sede daqueles que viriam a ostentar o título de *Primaz das Hespanhas* é toda ela um símbolo de veneração, reverberando então aquele que já era um dos principais focos de irradiação da cristandade no extremo oriental do império romano. Evitando uma vez mais a vontade de perscrutar as névoas da História, sabida que foi a reutilização de pedras de *Bracara Augusta* na sua própria edificação, as epígrafes incrustadas nas paredes da catedral e as mais recentes escavações arqueológicas, tanto no interior como no exterior do templo, revelam-nos antecedências e permanências de rasto bem mais antigo, de sacros cultos paleocristãos, que se reportam, como hoje se aceita, à fundação da própria cidade.

Entre as referências de longo rasto sobressai o culto de Ísis, indiciado por uma das ditas epígrafes que testemunha o voto que lhe é atribuído pela sacerdotisa *Lucrecia Fida*, oficiante do culto imperial, e é igualmente explicado pela topológica razão de, no local onde se ergueu a Sé, ter antes existido um mercado romano, indexado a outra divindade pagã, denominado de *Genius Macelli*. Independentemente da reutilização das pedras e da sua consequente movimentação, tal como veio a ser comum nos últimos tempos do império, a cristianização dos templos pagãos terá conservado algumas inércias substantivas e, seguramente, também figurativas.

Mais do que a estreita associação entre difusão da fé, a troca de saberes e conhecimentos, e o comércio de bens e serviços, a divindade originária do delta egípcio, arrebatadora de crentes desde 2600 anos a.C., sendo uma das mais difundidas no clássico *orbe* mediterrânico, chegou a *Bracara Augusta* pujante da sua natureza feminina enquanto *arquétipo da maternidade* e arauto do *esforço civilizacional da Humanidade* (Sales & Sousa, 2004). Não deixa pois de ser curioso que a ancestralidade de Braga persistentemente personificada por uma invocação feminina, como sugerem os autores citados, afirmando que *a iconografia da Senhora do Leite, descende, em linha directa, das representações da Ísis lactans* (2004), a primeira dando o peito ao menino Jesus e a segunda amamentando o enigmático Horus, se tenha preservado ao nível de uma imagem tipo. Na

²⁰ [On line, pesquisa: Sé de Braga, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

realidade o mesmo traço de género que une a arqueológica *cibele* coroada, antropomorfização de *Bracara* recentemente estudada por Rui Morais²¹, as representações medievais de Santa Maria de Braga e a alegoria Barroca que pontua o frontão do Arco da Porta Nova, parecem ter mais de comum do que de distinto entre si. Não nos esqueçamos que as próprias insígnias da *pedra d'armas* de Braga, o brasão da cidade, assim o preservam, assim o confirmam.

Talvez por isso também se compreenda que a Sé Catedral de Braga, sendo desprovida de todo o arrojo gótico, alheia às acentuações românticas daquelas ousadias arquitectónicas que incidiram nas catedrais europeias do século XIX, permaneça no seu referente temporal equívoco. A Sé conserva a aura mística e mítica do eterno retorno ao lugar mágico ou sagrado, quiçá de ambos, da fertilidade do ventre materno, do *locus*, enfim, do reduto profusamente desenhado, fotografado, que serviu de motivo imagético privilegiado²², como se de facto quisesse ilustrar o lugar sagrado onde tudo começou.

Volvendo à *Braga Pitoresca ou a Verdadeira Cyntra do Norte*, que tem no Bom Jesus²³ — tal como a Pena caucionada à outra pena de Byron o teve para Sintra — o epicentro das primeiras produções de ilustrações e postais em série, nunca deixando de ser meta de peregrino e lugar de oração, foi e é, também, o primeiro grande destino turístico de referência do *oitocentismo* local. Desde sempre santuário cristão e, ou à vez, instância de repouso para os lídimos herdeiros do *tour*, essa expressão, chamar-lhe-íamos, do paganismo moderno, reconheceu no Bom Jesus, seguramente, de há três séculos, a crescente ambivalência da função de arrabalde divino e mundano destino de férias. Construído à imagem dos *sacromontes* tridentinos que proliferaram na Europa Barroca, o santuário foi edificado para recriar o itinerário da *via-crucis* dirigido ao simbólico gólgota, o lugar supremo da paixão e da proximidade do crente aos céus.

Envolto num misticismo acumulado o Bom Jesus incorporou no ambiente natural um halo de transcendência, fazendo verter sobre si

²¹ Conferência de Rui Morais, *Contemplando o Rosto de Bracara Augusta*, Org. Biblioteca Pública de Braga, realizada no Museu Nogueira da Silva, em Braga, no dia 2 de Abril de 2008.

²² Sobretudo a partir da abertura da Rua D. Paio Mendes (1875), rectificação a Sul da antiga Rua de Maximinos, ou dos Burgueses, que permitiu que se desfrutasse da imagem global e inteira do conjunto da fachada da Sé Catedral

²³ [On line, pesquisa: Bom Jesus de Braga, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

voluntariosos pecúlios materiais. Engrossou assim a galeria de beneméritos comendadores e multiplicaram-se as iniciativas das *mesas* administradoras que, das generosas esmolas e obras pias consagradas, nobilitando ainda mais o esplendor do culto, é certo, admitiram também para o local um estatuto de *plateau* dos desígnios terrenos, num processo de animação que deu lugar a hotéis e *chalets* burgueses. Recorde-se que o Bom Jesus foi ainda cenário romântico de amores liberais, como o do afamado enlace de Ana Plácido e Camilo Castelo Branco. Com a notoriedade adquirida tornou-se num espaço de veredas sinuosas, recantos íntimos de *promenades* burguesas, de abundante vegetação exótica, com lagos e grutas artificiais, coretos e quiosques, onde não faltou mesmo o *casino*, os botequins de circunstância e um *parque de diversões*. Entre todas as iniciativas, a mais paradigmática para o caso que nos convoca, foi a criação da *Casa das Estampas* (1926), do arquitecto Raul Lino, marco testemunho da permanente imanência da imagem no Bom Jesus do Monte, instrumento de fixação das pulsões entre o humano e a natureza num sítio que se pretendeu sempre único.

Daí que, além da profusão de postais temáticos sobre o local, que perfaz uma série dentro da própria série de Braga, a vista panorâmica do Bom Jesus sobre a cidade seja ainda a decorrência natural de toda a carga simbólica reunida. Fosse também o escape de alma que está inevitavelmente na base da expressão popular «*Braga por um canudo*», aforismo das vistas amplas que se podem tirar do famoso mirante onde a confraria instalou um dos primeiros telescópios turísticos em Portugal. Circunstância que, em nossa opinião, reúne a vantagem de permitir uma observação pormenorizada da cidade, bem como do contexto regional do seu entorno, a partir de uma visão de cima — de pássaro, para não dizer do céu — suficientemente distante para vislumbrar o mar nos dias límpidos e as principais serras e vales do baixo Minho, por outro lado, aceitavelmente próxima para individualizar uma referência familiar pelo óculo indiscreto.

Conta-se mesmo que o conhecido Nicolas Sault (1769-1851), aquando da entrada das tropas napoleónicas na cidade (1809), enquanto lá em baixo os seus soldados chacinavam e a pilhavam, este *Maréchal d'Empire* tendo-se instalado com o seu Estado Maior no Bom Jesus, “maravilhado com a paisagem [...] diz-se que exclamou: *Que lindo país têm estes bárbaros!*” (Feio, 1984: 119).

Da *Braga por um canudo*, cujo panorama é anterior à própria fotografia e não exclusiva do ponto de tomada de vistas tradicional, temos uma sucessão de imagens que nos revelam a expansão da mole urbana. Veja-se o exemplo de algumas gravuras e desenhos como o *Panorama do Poente* de A. P. Cardoso Cruz (Pimentel, 1844), onde o autor identifica no

horizonte Vila do Conde, Fão, Esposende e Barcelos. Sabemos que o Bom Jesus não era a gávea exclusiva de observação da paisagem urbana. Outros locais de observação como o alto dos campanários das igrejas e os mirantes dos conventos serviram para esse fim. Neste ponto destaque-se mesmo a elevação do Picoto, mais próxima da cidade, onde desde o *Renascimento* têm surgido indicadores seguros de que se desfrutava de uma espécie de visão de *varanda sobre a cidade*.

Todavia, esse manto verde que envolvia a urbe e a separava do santuário, transgredido somente pelo tentáculo da *rua-estrada* de Nova de Santa Cruz até aos Peões, deu lugar a um *continuum* urbanizado que hoje se estende pela encosta acima até ao regaço do observador. Do espaço urbano mais ou menos indiferenciado que hoje se oferece surgirá o terceiro e último mito visual de Braga que aportamos, o mais recente e o mais abrangente: *Braga sempre a crescer*.

Retirado do *slogan* de uma já passada campanha eleitoral do inamovível Presidente da Câmara Municipal, o engenheiro F. Mesquita Machado, reeleito consecutivamente praticamente há tantos anos quantos os da democracia em Portugal, a generalidade das vezes com maioria absoluta, proporciona-nos uma realidade que personifica a expressão de uma época fortemente marcada pela urbanização da sociedade. Uma fase da nossa história que ficará conhecida pela hegemonia dos critérios quantitativos do crescimento.

Sem ceder à tentação dos números que, todavia, estão ao nosso alcance através da consulta de uma qualquer fonte institucional de referência estatística, diríamos, sem outros enlaces, que o caso de Braga traduz essa saga desruralizante, de litoralização do País e do aumento demográfico constante das cidades portuguesas nestes últimos mais de quarenta anos. Trata-se de um fenómeno que se acentua após a implantação do sistema democrático, tendo por móbil a carência de alojamento e fazendo desta uma prioridade estruturante das políticas urbanas. Aqui as idiossincrasias históricas e o contexto posicionaram em trajectória de conflito a área de expansão da cidade (1970/80) com os terrenos de valor arqueológico do tempo de *Bracara Augusta*.

Como já tivemos oportunidade de abordar em anterior trabalho, a tensão entre os interesses do sector imobiliário e os defensores afectos do património cultural que se lhes opuseram, de algum modo interpretaram a dramatização dos campos litigantes do debate urbano bracarense dos últimos anos (Bandeira, 2006). Os devotos do património, dir-se-ia, apologistas do valor sacralizado dos testemunhos romanos, enfrentaram os politeístas do pragmatismo político, divididos entre a resposta social que no início era reivindicada e a emergência utilitária da sociedade de con-

sumo que despontava, num certo sentido resultando no contraste discursivo entre um certo intelectualismo moralizante e um populismo predador. Ambas, porém, e em simultâneo, ajudaram a estigmatizar uma imagem nova da cidade,

De facto o crescimento da Braga só por si tornou-se num sinal de modernidade e progresso, sobretudo, perante uma maioria de população submissa e apática, muita dela de antecedentes rurais, pejada que foi de todo o tipo de carências, quando não, num passado ainda recente, mesmo de fome, com baixos níveis de instrução e nenhuns indicadores daqueles que hoje chamaríamos de práticas culturais. Uma cidade deslumbrada pelo alojamento barato, enfardada com a fartura do consumo que agora podia aceder, muito por força de um intervencionismo autárquico activo, abonado de recursos e autonomias, incontornável na criação de emprego directo e indirecto e na animação da economia através das obras públicas intensivas.

Por outro lado, para lá de uma religiosidade formal decrescente, mais notória desde os meados de 1960, mas que, todavia, se acentuou com o forte pendor ideológico secular que resultou à revolução, pode-se hoje dizer, está quase que ausente da própria imagem pública. Não fossem as frontarias e os retábulos do *Rococo* bracarense, ou, de um modo publicamente mais vivencial, as celebrações pascais da Semana Santa, e uma certa imagem de marca da cidade não passaria mesmo de um equívoco, já que até os ícones religiosos correm eles mesmo hoje o risco de se confundirem com um novo tipo de idolatria. Será, ainda assim, no caso concreto da Semana Santa²⁴ que temos um dos *postais* mais fortes da cidade, que atrai vagas de fotógrafos na esteira do último reduto do *Barroco* vivo entre nós. Busca-se algo freneticamente o material expressionista das faces dos celebrantes, dos contrastes de iluminação, da imagem omnipresente de Cristo Redentor. Vislumbra-se mesmo um último bastião de autenticidade e espontaneidade facial, às vezes enfunadas de tragicomédia, filtradas no contraste entre a luz das velas e da chama das tochas e as trevas nocturnas das procissões, entre o prosaísmo dos *néons* e das faturas e o anacronismo dos pés descalços dos penitentes. É a verdadeira assunção do preto e branco, dos rostos reveladores de boçalidade, de delicadeza, de sofrimento, de beleza que desponta e do desajuste que se revela. A cidade cheira a incenso como uma imensa sacristia ao mesmo tempo que come, bebe e se diverte, sem dever nada à folia que subsiste do recomeço pagão de outras eras.

²⁴ [On line, pesquisa: Semana Santa Braga, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

Entre as boas-vindas da placa da auto-estrada que nos acena com o epíteto de *Cidade do Barroco*, eufemismo erudito de resgate à *Roma de Portugal*, mais ajustado aos *slogans* do tempo do SNI²⁵, para lembrar ao viandante motorizado que Braga não enjeita as tradições de uma religiosidade enraizada e exuberante, e a saudação dos mortos, como notou L. Mumford (1961), de cujas necrópoles à entrada da cidade clássica eram as primeiras a surgir aos forasteiros, detectamos o *postal* do cristão e do pagão em Braga. Do mesmo modo que o monumental novo Estádio Municipal do premiado arquitecto Souto Moura, obra de referência do regime, é *Barroca* por exaltar a grandiosidade *principesca* do autarca, ela é, simultaneamente, pagã pela natureza da função que lhe está destinada, os *jogos do povo*, consagração que se faz aos novos ídolos da contemporaneidade, os futebolistas. Uma vez mais e sempre a imagem de Braga confronta-nos permanentemente com essa tensão entre o *Barroco* e o *Romano*, entre o cristão e o pagão.

Uma nota de final de jornada

Do mesmo modo que a memória colectiva de uma cidade deve particularmente à sua paisagem, o registo dessa mesma memória visual, por via da ilustração e, particularmente, desde que a imagem fotográfica se impôs, passou a auferir de um novo tipo de sanção, basicamente assente na quantidade e na frequência dos motivos captados. Neste papel, o postal ilustrado, os suportes que o anunciaram, bem como os meios que de algum modo sobram ou herdaram da sua função original, fixaram no imaginário colectivo um conjunto de arquétipos visuais que são inerentes a um conceito mais disseminado de património urbano. De algum modo a perceptível trajectória declinante do postal ilustrado e, por inerência, da fotografia patrimonial urbana que está subordinada a esse conceito permite defrontar o fecho de um ciclo. Isto é, perante as transformações radicais na informação e nas comunicações que vivemos, uma certeza desponta, e que nos conduz necessariamente por uma senda *pós-postal*.

Porém, a transição de meios e, muito mais, de ambientes, tudo indica, decorre ainda que numa fase inicial sob o desígnio dos mesmos conteúdos patrimoniais. O grande desafio que falta cumprir na eficácia do reconhecimento da paisagem enquanto património²⁶, mais do que o monumento em si para além do que está inscrito nos conjuntos e nas envolventes, é

²⁵ SNI - *Secretariado Nacional de Informação*, organismo do *Estado Novo* criado por António O. Salazar que sucedeu ao SPN - *Secretariado de Propaganda Nacional*, existentes entre 1933 e 1974.

²⁶ Introduzida na nossa legislação pelo DL 2032/49 de 11 de Junho.

reforçado pela preservação dos enquadramentos e figurações patentes nos postais ilustrados.

Num sentido mais lato a fotografia urbana assume-se assim como uma fonte incontornável de suporte ao planeamento e ordenamento do território, sobretudo, no que concerne às intervenções admitidas para as paisagens urbanas de forte carga patrimonial.

As dívidas da imagem e da paisagem urbana de Braga ao postal ilustrado, sendo certamente o mote final deste ensaio reflexivo, destacam-se pelo modo como os postais contribuem para fixar o património na consciência cívica dos cidadãos. Certos da necessária prossecução do projecto onde este ensaio se insere, reiterando a inércia do valor visual do postal ilustrado, concluiríamos aduzindo um exemplo em que o dito postal se confunde com a realidade e esta produz um dos postais mais persistentes da imagem exportável da cidade de Braga. O exemplo poderá ser o do jardim de Santa Bárbara²⁷, um arranjo urbanístico da década de 1950, concebido para enquadrar a monumentalidade do “forro” da ala medieval do Paço Arquiepiscopal (hoje Reitoria da Universidade do Minho), visível desde que as *hortas* do arcebispo deram lugar a uma operação urbanística já contemporânea. Inicialmente pensado para ser um parque infantil, tornou-se num jardim municipal profusamente florido, subordinado a complexos desenhos geométricos com intensas mudas de espécimes de flores variadas. Ainda que marcadamente datado no conceito e no uso, este local ainda hoje se assume como um dos principais motivos da imagem externa da cidade, ao ponto de, recentemente, ter reunido um elevado consenso de preferências, mesmo numa perspectiva intergeracional, por ter sido escolhido como uma das principais *maravilhas* (Bandeira, 2007) do património urbano de Braga.



Figura 3. Bilhete Postal, Jardim de St^a Bárbara (1903), 14,1x9
J. Arthur Dixon, Inverness, Scotland, 195?

²⁷ [On line, pesquisa: Jardim de Santa Bárbara, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

A supremacia do deslumbre tecnológico que consagrou o tédio da imagem, feita sacrifício à exaustão dos sentidos, permite hoje, novamente, à imagem urbana, desde que vertida em postal ilustrado ou nalgum dos artefactos que com ele se relacionam, exemplo gravura e fotografia, resgatar um renovado suporte às narrativas visuais das cidades, sobretudo, para aquelas que nos são mais próximas e mais cerca dos nossos afectos.

Por outro lado, através do postal tomamos consciência de que as nossas cidades reflectem ainda uma trajectória estruturante de modernidade incumprida, por *sofrer*, se pensarmos que o património é, por si, um domínio equívoco do espaço e do tempo nas nossas sociedades contemporâneas.

Referências bibliográficas

- Argote, J. C. (1728) *De Antiquitatibus Conventus Bracaraugustani*, Lisboa.
- Argote, J. C. (1732-34) *Memórias para a História Eclesiástica do Arcebispado de Braga, Primaz das Hespanhas*, Lisboa.
- Bandeira, M. S. de M. (2007) “De (e para além d’) as 7 maravilhas & pesadelos de Braga — A defesa do património na imprensa local: instrumento e finalidade de participação cívica”, comunicação in 5º SOPCOM, *Comunicação e cidadania — Tecnologia, linguagem e cidadania*, Braga, 6 de Setembro de 2007.
- Bandeira, M. S. de M. (2006) “Cidadania pelo património um matiz *Barroco* na cultura urbana” — *in Relações Sociais de Espaços – Homenagem a Jean Remy*, Lisboa: Edições Colibri/CEOS, pp.35-53.
- Bandeira, M. S. de M. (2002) “O Espaço Urbano de Braga — obras públicas, urbanismo e planeamento (1790 - 1974) - A cidade dos finais do *Antigo Regime* ao advento da *II República*”, (polycop.) Braga.
- Braudel, F. (1977) *Ecrits sur l’Histoire*, Paris : Flammarion.
- Catálogo da Exposição “*Para o Estudo da Imagem de Braga. O Postal Ilustrado*”, Braga, ASPA, 1979.
- Dias, E. (2007) “O Archivo Pittoresco (1857-1868). Subsídios para sua História”, Ciclo de Conferências *Arquivo Pittoresco, 150 Anos Depois (1857-2007)*, Hemeroteca Municipal de Lisboa. Lisboa, 13 Setembro 2007.
- Feio, A. (1984) *Coisas Memoráveis de Braga e outros textos* – Universidade do Minho, Biblioteca Pública de Braga, Braga.
- Ferreira, J. A. (1928/35) *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga (Séc.III Séc. XX)*, 4 Tomos, Braga: Mitra Bracarense, pp.2241.
- Gomes, P. V. (1993) *Longe de Jerusalém – Vértice*, Bimestral Maio-Junho, II série, pp.14-16.
- Martins, M. L. (2006) “Sob o Signo do Som e do Fluxo”, in Prefácio Neves, J. P. (2006) *O Apelo do Objecto Técnico*, Porto: Campo das Letras, C&S, pp.11-13.
- Mumford, L. (1964 [1961]) *La Cité a Travers L’Histoire*, Paris : Editions du Seuil.
- Oliveira, E. P. (2000) *História da Associação Comercial de Braga*, Braga: Ed. ACB.
- Oliveira, E. P. (1985) *Imagens do Minho Oitocentista*, Centro de Cultura e Desporto dos Trabalhadores de Segurança Social e Saúde, Braga.
- Oliveira, E. P. (1983) *As Comemorações do I Centenário do Bom Jesus do Monte - (1884)*, Braga: Mínia, 6 (7), pp.99.

- Oliveira, E. P. (1979) “*Para o Estudo da Imagem de Braga. O Postal Ilustrado – Catálogo da Exposição ...*”, Braga: ASPA.
- Passos, J. M. S. (1997) *As Edições das “Memórias do Bom Jesus do Monte”*, 5 (III Série), Braga: Mínia. Pp.275-286
- Passos, J. M. S. (1996) *O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana de Braga – Memória da Cidade*, Lisboa: Ed. Caminho.
- Pimentel, D. P. F. S. (1844) *Memórias do Bom Jesus do Monte*, Coimbra: na imprensa da Universidade.
- Sales, J. C. & Sousa, R. F. (2004) “Reminiscências do culto de Ísis no território português: o exemplo de Braga”, in *Diário do Minho, Caderno Cultura*, de 10-03-2004.

Referências electrónicas

- <http://www.archiscan.net/infotop/Idolo2.jpg>, acesso em Dezembro de 2007
- <http://www.arqnet.pt/dicionario/ocidente.html>, acesso em Fevereiro de 2008
- <http://www.viasatlanticas.org/imagenes/Fonte%20do%20idolo%20E0005.JPG>, acesso em Fevereiro de 2008
- http://www.bportugal.pt/bnotes/dates/dates_p.htm, acesso em Fevereiro de 2008
- http://www.mlivro.com/ml_reproducoes.ht, acesso em Março de 2008
- <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008

Fontes

- Braga-Fountain Towers*, in *Scenery of Portugal & Spain* – ed.1839 (39) lithography, (37 x 27,5).
- Colecção de cinco Postais editados por Manoel Carneiro, tendo motivo publicações periódicas e fotos de locais de referência da cidade de Braga, Braga, 1903.
- Poster *fac-simile* – prancha de dez postais da autoria de Manoel Carneiro, Editado pela ASPA durante a Exposição “Para o Estudo da Imagem de Braga. O Postal Ilustrado”, 17-11-1979 a 2-12-1979, Porto, 1979.

O POSTAL E A MODERNIDADE: MEMÓRIA, IMAGEM E TÉCNICA¹

Maria da Luz Correia*

Moisés de Lemos Martins**

O postal não tem só duas faces

«Nous prenons la dernière correspondance. Bientôt il n'y en aura plus. Eschatologie, apocalypse et téléologie des épîtres mêmes. Pour la même raison il n'y aura plus d'argent, je veux dire de billets ou de pièces de monnaie, et plus de timbres. Bien sûr, la technique qui est en train de remplacer tout ça, elle avait déjà commencé à le faire depuis si longtemps»

(Derrida, 1980: 69).

Com ilustrações e diálogos, como preferia a Alice do conto de Lewis Carroll, o postal foi desde o seu aparecimento no século XIX um meio de comunicação que juntou à sua marginalidade uma adesão maciça e diversificada. Aberto e fechado à leitura, público e privado, oferecendo-se à apropriação do seu utilizador (muitas vezes original e criativo na forma como o preenche, inscrevendo palavras na imagem, desenhando no verso, escrevendo em diversos sentidos no mesmo quadrado para aproveitar o espaço, cifrando a caligrafia), prático, económico e acessível, passível de estar em simultâneo ao serviço de várias indústrias e instituições (turismo, publicidade, moda, cultura, religião, ideologia política, arte...), sedutor enquanto meio de comunicação e enquanto objecto de colecção — pode-se bem dizer que o postal tem mais de duas faces.

Meio de comunicação interpessoal destinado a circular como uma carta aberta, o postal ilustrado é concebido e utilizado contando com o pressuposto da publicidade da sua mensagem privada (à excepção dos casos em

* Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS) [mariadaluzcorreia@gmail.com]

** Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS) [moiseslmartins@gmail.com]

¹ O presente texto enquadra-se no projecto *Os postais ilustrados: Para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário*, aprovado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia em 2007 (PTDC/CCI/72770/2006) e em curso no Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS), do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, sob a coordenação de Moisés de Lemos Martins.

que os utilizadores cifram a caligrafia ou dos postais enviados num envelope fechado)². Por outro lado, quer aberto quer fechado, no postal ilustrado cabem simultaneamente dois níveis de comunicação. Se a partir do verso do minúsculo cartão, se inscreve uma ligação íntima interpessoal à distância, abrindo-se um original espaço privado de comunicação entre remetente e destinatário, por outro lado, a sua face possibilita uma circulação e arquivo de imagens (e respectivas legendas) de carácter ilustrativo, artístico, etnográfico, publicitário, propagandístico que se inserem no domínio público. Enfim, o postal ilustrado integra uma dimensão privada (embora seja frequentemente enviado como uma carta aberta — a sua finalidade, como já explicámos, é precisamente esta —, o postal, no seu todo, corresponde a um espaço privado) e uma outra pública (além da exposição de postais nos escaparates dos estabelecimentos comerciais, note-se ainda que a partir de 1931, quando se instituiu o Depósito Legal Obrigatório, passou a haver um arquivo público das edições nacionais e regionais de postais ilustrados)³.

Fragmento com verso e reverso, o postal ilustrado, pelo seu formato pequeno, pressupôs desde o seu aparecimento uma economia de linguagem relativamente à cultura e sociabilidade epistolares, que na época tinham corpo em longas e desenvolvidas cartas. Práticos, prontos a enviar no último segundo, os postais têm um papel pelo menos precursor, à luz dos nossos acelerados dias, onde as abreviaturas progressivamente ininteligíveis se sucedem em *chats* e SMS.

Meio de comunicação destinado a avivar relações afectivas, próximas e distantes, informais e formais, o postal entrou desde logo nos circuitos caseiros e comerciais, passando até a ser produzido e usado para enviar imagens de familiares com mensagens deles próprios (os *real photo post-cards*). A sua acessibilidade tornou-se generalizada, quer em relação à sua produção e edição, quer em relação ao seu consumo. De edição progressivamente económica e simples, o postal ilustrado foi um dos primeiros meios de comunicação a ser disponibilizado a todas as comunidades

² É oportuno lembrar a este propósito a *Post Secret Community* [<http://www.postsecretcommunity.com>; <http://postsecret.blogspot.com>], um projecto artístico, criado por Frank Warren em 2004, cujos membros se dedicam a criar, enviar e publicar postais ilustrados nos quais revelam anonimamente (e de um modo criativo) os seus segredos mais íntimos.

³ Note-se que esta distinção não é absolutamente linear: se, por um lado, as mensagens íntimas do verso são elas mesmas frequentemente condicionadas pela imagem e o texto da face, a imagem dita 'pública' também é transformada pelo remetente a partir do momento em que este se apropria dela e a envia — um postal com o verso em branco que apenas incluísse os endereços do remetente e do destinatário contaria mesmo assim com um espaço privado de comunicação (note-se que há efectivamente postais que apenas permitem colocar o endereço do destinatário, não dispondo de espaço para uma mensagem). A distinção entre as dimensões pública e privada do postal não implica, assim, que elas sejam separáveis ou nitidamente delimitáveis entre si como o contraste 'frente/verso' pode parecer indicar.

locais e aos seus membros, independentemente da dimensão daquelas e das possibilidades económicas dos últimos. Os *real photo postcards*, por exemplo, acessíveis a todo o fotógrafo amador, permitiram que o utilizador deste meio de comunicação fosse simultaneamente o seu produtor e editor, situação completamente singular na primeira metade do século XX. Ainda hoje, as fáceis condições e os baixos custos de edição deste meio constituem um importante factor para a sua sobrevivência enquanto instrumento da indústria do turismo e da publicidade.

Lado a lado com a diversidade de elementos que podem integrar (fotografias, imagens tipográficas, colagens, texto manuscrito...), os postais abrem ainda lugar à assimilação simultânea de uma multiplicidade de discursos. Além da já referida dupla dimensão da comunicação que se encerra no postal — privada e afectiva, por um lado, pública e turística/publicitária/propagandística, por outro —, há ainda frequentemente neste meio de comunicação outra espécie de amálgama discursiva: postais etnográficos e turísticos, frequentemente carimbados no verso ou na frente com logótipos de empresas, postais turísticos à mistura com mensagens religiosas ou propagandísticas, postais religiosos com logótipos publicitários...

Apesar das suas singulares características, é problemático adjectivar o postal ilustrado como um meio de comunicação «moderno». Contemporâneo do nascimento da fotografia (segunda metade do século XIX), o postal é hoje, no entanto, inseparável do seu ar *retro*, do seu aspecto obsoleto bem como da miragem apocalíptica que espregueia toda e qualquer espécie de correspondência clássica, dificilmente fazendo par com as ‘novas imagens técnicas’, apesar de vários aspectos que partilha com elas (já a este respeito fora Jacques Derrida particularmente explícito, há mais de vinte anos).

De facto, no seu formato tradicional, circunscrito a um cartão cujo verso é normalmente manuscrito (ainda que de forma breve) e cuja imagem está estabilizada num papel, o postal ilustrado parece vindo de um outro mundo de comunicações, de um outro mundo de relações, que não o actual, cujas ligações interpessoais à distância se enlaçam progressivamente através de um ecrã e de um teclado (do computador, do telemóvel...). O postal não tem esse ritmo “quasi instantané” que Derrida (1995:36) apontava a um suporte revolucionário como o e-mail. A experiência comunicativa que cabe num bilhete-postal supõe uma constituição de espaços e tempos diferentes, uma travessia do tempo e do espaço, que liga ao mesmo tempo que separa destinador e destinatário. Numa época em que “numa espécie de primitivismo *ultra-tech*, tudo está a ficar ligado: coisas, imagens, objectos, corpos e máquinas” e é abolida “a distância entre ligação e desligação” (Miranda & Cruz, 2001: 269, 270) o postal ainda liga e desliga, separa e reúne, respeitando a “natureza dividida e divisora do humano”: enviar e receber um postal implica invariavelmente percorrer a distância temporal

e espacial, maior ou mais pequena, entre quem envia e quem recebe. Ao contrário dos meios de comunicação electrónicos, todo o postal está irremediavelmente associado a um espaço físico concreto, a um remetente e um destinatário fixos num endereço real. A consumada recuperação do postal para o ciberespaço na figura do *e-card*, a sua substituição pelo formato das MMS nos telemóveis, ou ainda a sua transformação num suporte multimédia como a *D-carte*, seriam então alguns sinais da decrepitude deste meio de comunicação, tal como ainda o conhecemos hoje. Mortos os postais, seriam os *e-cards*, ou mesmo os *posts* nos *weblogues*, as *D-cartes*, ou as MMS os seus mais legítimos herdeiros, artefactos dessa nova tecnologia de envio que poria fim à tradicional correspondência.

Todavia, mesmo que fora da sua idade de ouro e abandonando progressivamente a sua função de meio de comunicação interpessoal e afectivo, a verdade é que, contra todos os sinais e miragens apocalípticas, o postal ilustrado continua a ser produzido (através de processos tecnológicos cada vez mais apurados), editado, vendido e coleccionado, e a cruzar-se connosco no escaparate de qualquer quiosque, nos *stands* de *freecards*, nos museus e livrarias. O advento dos *freecards*, cujos escaparates se tornaram tão presentes quanto os *flyers*, *mupies*, *outdoors*, e toda a parafernália publicitária que acompanha o nosso quotidiano, é um indício de que o postal constitui um suporte comunicativo que urge enquadrar no contexto comunicativo e tecnológico actual. Por outro lado, a venda de postais, que reproduzem obras de arte em museus e livrarias, é hoje uma das utilizações omnipresentes deste meio de comunicação. O postal continua, é um facto, a integrar colecções e a envolver coleccionadores e trocas entre estes. Vejam-se, neste sentido, as actuais bases de dados e os locais de venda *online* como o *Ebay*, o *Delcamp Auctions*, o *Multicolect.com*, as páginas do *Flickr*, ou uma comunidade internacional como o *Postcrossing*. O postal continua efectivamente a ser editado, vendido e comprado, e até — em cada vez menor escala, é certo — enviado e recebido. Constituem boas ilustrações do que acabámos de dizer, associações como o *Postcrossing*, ou a manchete “La carte postale est immortelle”, que figurava no *Le Monde*, em meados de Agosto de 2007.

Um *dejá-vu* no postal

«...Quase como no atlas complementar duma Memória!»

(Rocha Peixoto, 1975: 403)

Artefacto do passado, se o postal continua a seguir os trilhos da modernidade, muito se deve ao modo como este meio de comunicação e objecto

de colecionismo se relaciona com uma certa *febre de arquivo* que Jacques Derrida (1995) aponta à sua época.

Para este filósofo, sofremos de um *mal d'archive*, ardemos nessa paixão de compulsivamente correr atrás do arquivo, havendo nesta vertigem um desejo nostálgico e repetitivo de retorno, regresso, restauração, recuperação (1995: 142). Embora de um outro modo, também Jean Baudrillard diagnostica o mesmo mal à sua época. Sedentos de retrospectiva, estaríamos na actualidade, segundo este sociólogo, empenhados numa constante rebobinagem da modernidade, a “historializar tudo, arquivar tudo, memorizar tudo sobre o nosso passado e o de todas as culturas” (1992:19).

Num tempo, aparentemente contraditório, que se julga de esquecimento, estamos, de facto, atolados de técnicas de arquivo de toda a espécie, cada vez mais numerosas, refinadas, complexas, poderosas. Procedemos no nosso quotidiano ao registo de tudo. Registamos, arquivamos e repetimos, repetimos, repetimos... Através de um ínfimo gesto, podemos gravar, aceder, divulgar, partilhar e destruir arquivos de toda a espécie. Multiplicam-se as próteses de memória a que vamos habituando o nosso corpo: telemóveis com sofisticadas câmaras e outras funcionalidades multimédia, *Ipods*, máquinas digitais... E proliferam mais e mais ‘atlas complementares de uma memória’: programas virtuais de informação geográfica como o *Google Earth*, bases de dados de imagens como o *Flickr* ou de vídeo como o *YouTube*...

Ora, se o “atlas complementar de uma memória”, que o remoto postal constituía em 1908 (data presumível da redacção do curioso texto de Rocha Peixoto, *A arqueologia e a etnografia nos bilhetes postais*), já há muito saiu da sua idade de ouro, verdade é também que nunca como agora os postais e as suas imagens foram tão maciçamente restaurados, expostos, repetidos, revistos. Populares objectos de arquivos e bases de dados de acesso público, como o *Ebay*, o *Delcamp Auctions*, o *Multicollect.com*, ou páginas do *Flickr* que lhe são especialmente dedicadas, bem como motivo fundador de comunidades internacionais de troca, como o *Postcrossing*, os postais constituem um poderoso mobilizador desse *mal d'archive* que Derrida endossa ao ar do tempo⁴. E constituem-no em pelo menos quatro dimen-

⁴Não deixa de ser curioso que o artista plástico português Daniel Blaufuks tenha em Janeiro deste ano (2008) apresentado na Agência de Arte Vera Cortês uma mostra precisamente designada *O Arquivo*, e que, andando à volta de temas como os arquivos pessoais, os instrumentos e suportes de registo, a memória e o esquecimento, colocasse, como um dos pontos-chave da mostra, um slide com um enorme verso de um postal ilustrado. Note-se, ainda, e por curiosidade, que não é a primeira vez que Blaufuks usa os postais nas suas obras (em *Perfect Day*, composto por algumas sequências de vídeo, usa uma série de postais dos anos 50, desta vez não pela relação deste meio de comunicação com a memória e a questão do arquivo, temática recorrente no artista plástico, mas pela sua ligação às viagens e ao seu imaginário).

sões. A primeira relaciona-se com uma das funções primordiais do postal. Assentando no armazenamento, catalogação, repetição e reprodução maciços de imagens de paisagens, costumes, acontecimentos históricos, logótipos, produtos e obras de arte, o postal, contemporâneo da afirmação da fotografia, uma era de “reprodutibilidade técnica”, impulsionou, desde o seu aparecimento, a generalizada tendência “para a superação do carácter único de qualquer realidade através do registo e da sua reprodução”, diagnóstico que Benjamin (1992: 81) traçou da sua época⁵. Por outro lado, e no que respeita aos dias de hoje, a edição, venda, compra e envio de um postal, qualquer que seja o seu tipo, é, por si só, uma forma de convocar o passado e de o repetir, dado o facto de bastar a imagem em abstracto do postal (a ideia de um cartão com uma imagem na face e no verso uma divisão com espaço para selo) para nos chegar o vago vislumbre de um mundo antigo, de um mundo em que a comunicação ainda não tinha esse ritmo instantâneo do directo. Noutra dimensão, os postais turísticos e de divulgação artística, actualmente editados e vendidos, tratando-se de reedições ou usando simplesmente imagens antigas, apresentam frequentemente motivos ligados ao passado, à tradição, às origens e à história de uma dada cultura. E, finalmente, numa última dimensão, os postais antigos são actualmente os procurados objectos arcaicos de que já falámos, marcando presença, tanto em leilões de rua e exposições, como nos leilões *online* e nessas novas e sofisticadas bases de dados digitais.

Ora, para Derrida, todo o arquivo, fundando-se numa violenta singularidade⁶, pressupõe a possibilidade de repetição, reprodução, reimpres-

⁵ Em relação a esta função primordial, note-se que se desde a época em que a sua ilustração era rudimentarmente gravada e reproduzida em cartões, este meio de comunicação era já exemplar e precursor da compulsão para repetir determinadas imagens, para as guardar ao longo do tempo e para as restaurar de cada vez que as repetia. Hoje, com vida em formato digital, antes de migrar para o seu formato físico e com um tratamento tecnológico em sintonia com a actualidade, o postal dispõe de um leque de imagens infinito, que pode reproduzir exaustivamente, dos modos mais variados e originais, e a custos cada vez mais irrisórios (situação que, no princípio de século XX, quando a técnica da imagem dava os seus primeiros passos, estava ainda longínqua). Como o viu Rocha Peixoto, os postais compõem um suplemento da memória, semelhante a um arquivo, tal como o define Derrida (1995: 26): “un dispositif documentaire ou monumental comme hypomnema, supplément ou représentant mnémotechnique, auxiliaire ou aide-mémoire”. Assim, arquivo marginal e aparentemente obsoleto, representante visual e escrito da nossa memória viva, o postal ilustrado tem assegurado cada vez mais eficazmente a “possibilité de la mémorisation, de la répétition, de la reproduction et de la réimpression” (Derrida, 1995: 27) — possibilidade ampliada por bases de dados e outras tecnologias que progressivamente lhes têm sido aplicadas (quer no momento da sua produção — por exemplo, bases de dados de imagens — quer no momento do seu armazenamento — por exemplo, bases de dados de postais para organização, divulgação, troca e venda).

⁶ Segundo Derrida, todo o arquivo padece de violência. Instituído-se e conservando-se como “unidade de uma configuração ideal”, regida por uma lei, um arquivista, e uma técnica de arquivo particular, que não determina apenas a estrutura do conteúdo, mas o seu próprio aparecimento enquanto conteúdo arquivável, a sua relação com o futuro. No caso dos postais ilustrados, um

são. Ao assegurar esta possibilidade, o arquivo encerra em si (e tanto mais, quanto mais a multiplica) o próprio vírus que o “anarquiva”. Com efeito, segundo o filósofo, ao introduzirmos a compulsão de repetição no arquivo, estamos a inscrever no seu seio aquilo a que Freud chamou a pulsão de morte, a pulsão de destruição, de perda, de esquecimento, de anarquivo — pulsão que, de resto, afectaria também a memória viva. A pulsão de morte, conceito introduzido em *Au-delà du Principe de Plaisir*, estaria associada a uma tendência contínua dos organismos vivos para a repetição, encarada como uma espécie de compulsão regressiva — eterno retorno do mesmo, revivência contínua do mesmo destino — no limite, até à morte, ao inorgânico, ao sem vida que estava lá anteriormente ao vivo (Freud, 1996: 309, 310). “O arquivo trabalha sempre contra si mesmo” (Derrida, 1995: 27), porque se ele existe contra a possibilidade de esquecimento, ao pressupor a repetição, ele não faz mais do que caminhar para esse esquecimento a que se quer furtar.

Correríamos compulsivamente atrás do arquivo, sem perceber que a nossa obsessão, o nosso repetitivo e nostálgico desejo conduz a esse lugar onde o arquivo, na excessiva repetição de si mesmo, se anarquiva. Se nas palavras de Miranda e Cruz (2001), o pânico na modernidade oscila entre a ligação e a desligação totais, também hesita certamente, na perspectiva de Derrida, entre o arquivo e o anarquivo absolutos, entre o registo de tudo e a sua total destruição, entre a memória e o esquecimento absolutos. “Temos de nos munir de todos os signos do passado para enfrentarmos a ausência de futuro”, observa, de outro modo, Baudrillard. Pois, neste pânico que oscila entre o arquivo e o anarquivo, o que está em causa, em perigo, é, de facto, em última instância, “a vinda do porvir” (Derrida, 1995: 56), na qualidade de coisa não conhecida e não conhecível enquanto tal. A questão do arquivo, da febre do arquivo, “c’est une question d’avenir, la question de l’avenir même, la question d’une réponse, d’une promesse et d’une responsabilité pour demain” (Derrida, 1995:60). Como se num único maço de folhas destinado a narrar as nossas memórias, estivessemos a escrever excessivamente, a garatujar sucessivamente sobre páginas já escritas, correndo o risco de as tornar ilegíveis e de não guardar papel em branco para o futuro.

Também o postal, nas suas infundáveis reproduções e reapropriações, tem contribuído para um inelutável sentimento de *déjà vu*, que ameaça o próprio futuro. Os acontecimentos históricos, as tradições, os monumen-

leque de motivos, uma estrutura própria, um determinado tipo de convenções e uma técnica particular (de armazenamento, produção, reprodução, impressão...), cruzam-se para que se forme essa “configuração ideal”, essa massa relativamente homogénea de imagens que nos acode, quando pensamos em postais turísticos, postais publicitários, postais de divulgação artística...

tos e obras de arte, repetidos até à exaustão desde o aparecimento do postal, os motivos do passado nos postais novos, os postais antigos armazenados, expostos e comercializados em bases de dados digitais, ou os modernos *freecards*, que se apossam agora deste meio de comunicação centenário, mais não são do que alguns exemplos de formas dessa exaustiva repetição que tende para o esquecimento, seja pela “lenta e violenta liquidação da memória”, seja pela “promoção espectacular, a passagem do espaço histórico para o espaço publicitário” (Baudrillard, 1992: 39).

O postal e a lógica do vice-versa. Entre a estética e a técnica

“A fotografia já não está em condições de dizer algo mais sobre uma barragem ou uma fábrica de cabos do que: o mundo é belo”

(Walter Benjamin,

A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica)

Derrida, partindo da interpretação do conceito freudiano de pulsão de morte, considera que do silencioso esquecimento que emudece o arquivo enquanto compulsivamente o procuramos, sobra apenas um discreto ruído, o seu “simulacro erótico”, as suas “máscaras de sedução”, as belas impressões, a beleza do belo. Baudrillard fala por sua vez no esquecimento através da “promoção espectacular” das “imagens publicitárias”, que nos servem “de referência primitiva, de mito fundador” (1992:39,40).

Meio de comunicação popular e maciço, o postal serve-se de imagens, ora criadas por fotógrafos, ora por ilustradores, ora por artistas plásticos, *designers*, criativos da publicidade... Cartão para se guardar, objecto coleccionado, e que nos seus primórdios foi apanágio de uma elite letrada, o postal desde sempre esteve associado às imagens belas, à emancipação da fotografia enquanto arte. Ora com belas paisagens, ora com acontecimentos espectaculares, ora com bonitas mulheres, ora com gravuras românticas e festivas, o postal acompanhou, tanto quanto formou ao longo do tempo, um padrão estético consensual, tendo sido considerado desde o seu aparecimento um objecto a guardar e a mostrar, expor, trocar, à semelhança dos retratos, dos quadros e de outros objectos emoção estética. Nos dias de hoje, como já referimos, se a sua função de meio de comunicação interpessoal recuou consideravelmente, a sua função de objecto-imagem mantém-se por toda a parte, desde os escaparates dos museus, às lojas de *souvenirs*, aos *stands* de *freecards*.

Contemporâneo da era da reprodutibilidade técnica, o postal ilustrado assenta em imagens reproduzidas e reprodutíveis, tendo contribuído e

continuando a contribuir para essa incansável repetição, que tende para o esquecimento, a que se referem Derrida e Baudrillard, bem como para a quotidiana “violência das imagens”, de que nos fala Jean-Luc Nancy (2003: 35), quando se refere à sua proliferação, excesso e imparável bombardeamento, protagonizados nomeadamente pela indústria publicitária. Tendo sido das primeiras ligações a dar primazia à imagem como modo de comunicação, pública e interpessoal, o postal, meio de comunicação marginal e ‘menor’, precipitou, de facto, o tempo onde múltiplas vozes acorrem a denunciar um «excesso de imagens» (Cruz, 2001: 42), a reconhecer uma «civilização da imagem» (Martins, 2002: 186), e continua ainda hoje a alimentá-lo.

Desempenhando um papel preponderante neste meio de comunicação e na sua análise, interessa-nos assim, por isso, em primeiro lugar, esclarecer a natureza particular da imagem. Apoiar-nos-emos a este propósito na concepção de Jean-Luc Nancy. Descolada do mundo, mas simultaneamente recortada do mundo, a imagem é «uma concentração de mundo». No conceito de imagem, tal como o filósofo francês o apresenta, jogam-se essencialmente dois aspectos. O primeiro diz respeito a uma espécie de efeito de contágio da imagem. O segundo remete para a sua auto-suficiência e auto-justificação, para a espécie de invólucro hermético que separa a imagem do mundo e que a impõe como única e absoluta. São estes aspectos que dão à imagem o seu poder e a sua força.

Por um lado, ao conjugar exterioridade e interioridade (a primeira advém-lhe da sua superfície, a segunda do efeito de enquadramento que nela se manifesta: “En venant au devant, elle va au dedans” e “Son dedans n’est pas autre que son devant” (Nancy, 2003: 25), a imagem oferece-se à penetração e, simultaneamente, penetra-nos, estabelecendo uma espécie de contágio. A imagem é sempre um retrato, porque tira, extrai sempre uma intimidade (*ibidem*: 16), e mais ainda: “todos os retratos são retratos de Mona Lisa”, como escrevia Clarice Lispector em *A Paixão segundo GH*. À semelhança do retrato da *Gioconda* de Da Vinci, célebre pelo efeito permanentemente sedutor do olhar retratado, todas as imagens extraem uma intimidade em dois sentidos: oferecem ao nosso olhar uma particular intimidade; e, simultaneamente, olham-nos na nossa singular intimidade.

Por outro lado, dobrando-se hermeticamente sobre si mesma, a imagem está “fora do mundo”, não o imita, não é mimetismo nem cópia nem aparência, é a intensidade, a força de uma “concentração de mundo” (*ibidem*: 27). “Ressemblance qui n’a rien à quoi ressembler”, segundo o postulado de Maurice Blanchot⁷, a imagem é “ela mesma”, existe apenas em relação a si própria, a imagem convém e inclui-se a si mesma, ela é sempre imagem da

⁷ A fórmula de Blanchot é citada por Jean-Luc Nancy (2003) na contra-capá.

imagem, e como observa Nancy, diz sempre, ao contrário de Magritte, que “ceci est une pipe”. “Excesso sobre os signos”, unidade hermética e auto-suficiente, exibindo mais do que aparentando, a imagem exclui o outro e funda-se na sua própria e única singularidade, provindo daqui a afinidade da sua natureza com a natureza da verdade e da violência⁸.

O postal ilustrado é, neste sentido, exemplar, como já procurámos explicar, não apenas por esse ruído visual para que contribui, mas também, e conseqüentemente, pelo sobre-estímulo da emoção estética a que está votado. Reproduzidos aos milhares em qualquer pequena cidade e extraíndo uma espécie de *génie du lieu*, os postais de tipo turístico, etnográfico ou comemorativo, por exemplo, corresponderiam a um retrato que intercepta as intimidades do olhar sobre um tempo e um lugar imaginados, exibindo, mais do que apresentando, e tirando daí mesmo a sua força. Os *freecards*, os postais com reproduções de obras de arte e outros tipos de postais que de um modo criativo promovem instituições e produtos, seriam igualmente exemplares, ora de um esforço de apropriação e restauração das imagens belas, ora de um esforço de criação que vai buscar o seu poder à imagem.

De facto, não surpreende que esta nossa época de amnésia seja simultaneamente a época de um forte (e impotente) *déjà vu*. Que a época onde procuramos, usamos, produzimos, e aumentamos febrilmente arquivos pessoais e públicos de toda a espécie, seja a mesma em que parecemos enigmaticamente estar a apagá-los e que a propagação infinita das imagens seja a única marca, traço, pista, que liga um fenómeno ao outro. Intimando repetidamente a nossa intimidade, por um lado, auto-suficiente e fora do mundo, por outro, as imagens ou as “belas impressões” são a única marca tangível dessa compulsão repetitiva e regressiva que é a febre do arquivo. Encarnando uma espécie de referência primitiva, fundadora e absoluta, as imagens equivalem a uma “memória-síntese”, que trazemos connosco desses ‘lugares’ onde nos vamos esquecendo. Seguindo as considerações de Derrida e de Baudrillard, a deflagração das imagens pode entender-se a partir deste ponto de vista: à medida que a nossa memória vai sendo invisivelmente liquidada, que os nossos arquivos vão sendo silenciosamente apagados, e que, saturados, esgotados, quase chegamos a essa espécie de grau zero, as marcas que trazemos dessa inversa e imperceptível viagem — e que são simultaneamente efeito e sintoma dela — são

⁸Derrida (1995:124), referindo-se especificamente ao arquivo, seria bastante claro relativamente à violência de tudo o que se fecha sobre si mesmo: “Le rassemblement sur soi de L’Un ne va jamais sans violence, ni l’autoaffirmation de l’Unique [...]” “Dés qu’il y a de l’Un, il y a du meurtre, de la blessure, du traumatisme. L’Un se garde de l’autre, il se protège contre l’autre”.

as imagens, imagens de imagens, fantasmas, “memórias da morte” (Derrida, 1995: 25). Para Derrida, partindo sempre da interpretação de Freud e do seu conceito de pulsão de morte, dá-se aqui a transição entre Thanatos e Eros, entre a morte e o amor, sendo que da devastação furiosa que a pulsão de morte provocaria nos arquivos e na memória viva, sobraria apenas alguma marca, caso esta pulsão se maquilhasse de “qualquer cor erótica”. Esta marca, di-lo o filósofo, seria a “beleza do belo”, os “ídolos sexuais”, os “simulacros eróticos”. Sofrendo dessa febril e compulsiva procura do arquivo, a nossa época estaria então também, em hipótese, atolada de simulacros que apelavam de uma forma ou de outra à emoção estética, sendo que partimos do pressuposto de que eles hoje não se cingem às manifestações artísticas. A este propósito, Klossowski (1997) marcava a diferença entre o regime artesanal e o regime industrial, explicando que enquanto, no primeiro, a emoção voluptuosa se comunicava a partir de obras de arte, no segundo, esta emoção é produzida maciçamente através da proliferação de simulacros, imagens, clichés. Se o regime industrial a que Klossowski se refere sofreu entretanto algumas alterações na sua configuração, a verdade é que a questão da produção de emoção estética através de imagens de circulação maciça se mantém actual. Quanto ao postal em particular, forte instrumento desse regime industrial de então (nos termos que o autor o descreve), se ele continua hoje a impulsionar a massificação de imagens — e o seu correlativo sobre-estímulo da emoção estética —, muito se deve ao seu modo fragmentário de operar, à mistura de imagens e palavras de que parte, à hibridez de discursos que permite, bem como à restauração e criação de imagens belas de que frequentemente se serve.

A actual ambiguidade entre o domínio da emoção estética e o da técnica é uma das questões que fundamentalmente nos ocupam. Heidegger no seu texto *A questão da técnica* (tradução portuguesa de *Die Frage nach der Technik*), apontava já para uma afinidade entre a natureza da imagem bela e a natureza da técnica. A imagem bela, tanto como a técnica, correspondem à “produção”, conceito que Platão expõe em *O Banquete* (“toda e qualquer passagem do não Ser ao Ser”, segundo tradução portuguesa: Platão, 1991: 74). Neste sentido, constituem ambas uma forma de desvelamento e de verdade. No entanto, o desvelamento que rege a técnica moderna em particular corresponde, segundo o filósofo, a uma produção no sentido de “exploração” e não no sentido de “criação”, que é todavia o exacto sentido visado por Platão em *O Banquete*. A técnica moderna, baseando-se num “apelo de exploração que reune o homem a dispor do que se desencobre como disponibilidade” (Heidegger, 2001: 23) — isso a que o filósofo chama *Gestell* (dispositivo) —, teria assim um carácter

imperioso e conquistador, mais do que criativo e verdadeiro⁹. Assim, a “produção” de um postal ilustrado seria, à primeira vista, e adoptando a terminologia de Heidegger, mais próxima da produção no sentido da *provocação* do que da produção no sentido da *criação*. O rio Reno que poderia figurar num postal ilustrado (e com certeza figurará em muitos) é um rio Reno mais pronto a rimar com esse Reno enquanto “objecto dis-posto à visitação turística por uma agência de viagens” do que com o Reno dos versos que lhe dedicou Hölderlin e a que Heidegger se refere¹⁰. Na situação de comunicação que, por exemplo, implica um postal ilustrado turístico, não apenas as paisagens se transformariam em produtos da indústria de turismo, como os seus remetentes e os seus destinatários se transformariam igualmente em intermediários, servidores e potenciais consumidores dessa mesma indústria. Destinado à comercialização e desde cedo instrumento privilegiado, tanto da indústria do turismo como da publicidade, o postal ilustrado é, em grande parte, um meio de comunicação, orientado pela técnica moderna, no sentido mais instrumental que Heidegger lhe confere. Mas ao reunir as naturezas da técnica e da arte no conceito platónico de *produção*, Heidegger aponta para a ambiguidade das fronteiras entre a exploração *furiosa* e racional da técnica moderna e a produção poética, artística e estética. O filósofo constata que, mesmo ao serviço da técnica moderna, o rio Reno se mantém como rio da paisagem, como rio de uma *imagem bela*. Mais ainda, Heidegger entende que, no caso da agência de viagens, é apenas como rio da paisagem que o rio Reno pode servir a técnica moderna.

Ora, a imagem e a emoção estética que lhe está associada, antes consignadas ao terreno da criação, revertem hoje o seu efeito de exibição, de auto-legitimação, a sua força ou mesmo a sua violência, em prol de indústrias como a publicidade e o turismo. O postal (de tipo turístico, de tipo publicitário, de tipo ‘híbrido’...) é sem dúvida orientado por essa provocadora e estratégica técnica moderna, mas só o é porque abre espaço às “máscaras de sedução”, às imagens belas, ao poder especular e espectacular da imagem que o cobre: paisagens belas, mulheres belas, lugares belos, acontecimentos belos. Meio de comunicação moderno, o postal ilus-

⁹ Na essência da técnica moderna — o “dispositivo” — residiria então o seu perigo, perigo que Heidegger enuncia de duas formas: por um lado, dela proviria uma relação equívoca do Homem com o real e consigo mesmo (ambos passariam a ser perspectivados como “disponibilidade”) e, por outro, ela traria ainda consigo a ocultação de um modo mais original de desvelamento (a criação) e de uma verdade primeira, ameaçando destruir “toda a visão do que o descobrimento faz acontecer de próprio”, bem como pôr “em perigo qualquer relacionamento com a essência da verdade” (Heidegger, 2001: 35).

¹⁰ “E, não obstante, há de se objectar: o Reno continua, de fato, sendo o rio da paisagem. Pode ser. Mas de que maneira? — à maneira de um objecto dis-posto à visitação turística por uma agência de viagens, por sua vez dis-posta por uma indústria de férias “ (*ibidem.*: 20).

trado foi uma das primeiras ligações entre sujeitos “a ser capturada pela performatividade técnica” (Miranda, 2001:269), ao mesmo tempo que foi também uma das primeiras ligações técnicas a usar a imagem — e a imagem bela, em particular — como o interface por excelência. Se o turismo e a publicidade são hoje, como Martins (2002: 186) nos diz, “poderosas indústrias de *sedução*” que, à semelhança de outras, “fazem confluír a comunicação, o consumo e o lazer”, tendo “a sua sorte ligada às tecnologias, designadamente aos media”, o postal ilustrado foi desde cedo, devido às suas singulares características (nomeadamente, o papel predominante da sua imagem e a ligação afectiva que o cobre), um meio-chave de “sugestão”. Ele faz parte dessa “contemporaneidade” que conjuga “racionalidade técnica” e “aparelhamento estético” (Martins, 2002: 185) e que culmina nessa espécie de remoinho espectral onde se perdem os contornos que antes distinguiam “propriedades, sujeitos, objectos, imagens, desejos e dinheiros” (Miranda, 2001: 262). Estereótipo, lugar comum, ou cliché, o postal joga nos reinos da sedução e da sugestão, precisamente e paradoxalmente porque vem da terra do cálculo e do “dispositivo”.

Com efeito, a febre de arquivo que Derrida entende ser um mal do seu tempo e do qual tendem a sobrar “belas impressões” (Derrida, 1995: 25) e a violência das imagens para a qual o postal contribui e de que nos fala Nancy (a propósito da *matraquage publicitaire*) têm o seu mais potente motor na técnica e nos seus imperativos de performatividade. Por essa razão, também Klossowski via no regime industrial a emoção voluptuosa produzida maciçamente, através da proliferação de simulacros, imagens, clichés. A técnica, que condiciona “a própria instituição do acontecimento arquivável” e maximiza as suas possibilidades de reprodução, repetição, recriação, interpela e acompanha hoje a nossa febre de arquivo. Ela joga no terreno da repetição e do esquecimento, mas sabe mascarar-se com sedutores simulacros, sabe dar-nos uma poderosa “memória-síntese”, ao recorrer à estrondosa propagação das imagens belas, à “estereotípia da sugestão” (Klossowski, 1997: 23). Ao pretender maximizar ilimitadamente a performatividade para que se orienta, a técnica moderna e as suas indústrias repetem, reproduzem e reinventam essas “belas impressões”, que nos chamam a um contágio íntimo e que têm essa força hermética de se auto-fundarem. No caso do postal, o sentimento de *déjà-vu* que nos acompanha, quando nos confrontamos com a paisagem de uma cidade europeia, de uma obra de arte, de um logo ou imagem publicitária de qualquer empresa, muito se deve a este cartão de duas faces. Por outro lado, a sensação de termos mais presente a imagem do cartão que ocasionalmente compramos num quiosque, que retiramos de um *stand* de publicidade, ou que compramos num museu, do que memórias de momentos vivi-

dos nessa cidade, café, ou museu, é recorrente e sintomática do poder desse minúsculo postal ilustrado. Se o postal continua a manifestar-se como um instrumento de sugestão do regime industrial de hoje (porventura já diferente do regime a que se referia Klossowski), muito se deve sem dúvida à força das suas imagens, mas também à sua própria imagem em abstracto, ao seu formato e ao que ele convoca. Os diferentes aspectos deste meio de comunicação marginal, em uso numa época que tendemos a convocar pelo nosso excessivo passado, combinando recursos e identidades, ligando tempos e espaços diferentes, e aderindo passivamente a essa sedução das imagens, têm sido já em certa medida abordados. Deve todavia ser assinalado que no postal estão sobretudo em causa a sua popularidade e evidência, conjugadas com uma certa marginalidade, o seu modo fragmentário de operar, o seu carácter híbrido (quer de discursos, quer de recursos), a sua relação com o passado, bem como a essa ligação primordial que o postal tem com as imagens belas, as artes, e enfim, a sua relação com a «reprodutibilidade técnica» e a reprodução maciça das imagens, ao serviço das mais variadas indústrias. São sobretudo estes aspectos que, a nosso ver, conferem a este meio de comunicação a sua eficácia e que lhe permitem continuar a responder, enquanto meio ‘below the line’, a imperativos de performatividade técnica. Enviando milhões de ‘miragens’, pedaços de ‘sonhos’, sedutoras sombras ao mundo, o postal é parte de uma contemporaneidade, onde *outdoors*, *mouppies*, *flyers* e ecrãs invadem os olhos que antes eram ‘o espelho da alma’.

Mas “onde mora o perigo/ é lá que também cresce/ o que salva”, advertem-nos Hölderlin (cit. em Heidegger, 2001: 31). Se a actualidade se pauta por essa débil demanda de arquivos e memórias, pelo ruído das imagens, por esse hipnotismo dos sentidos alimentado por irresistíveis e inesquecíveis fantasmas, é também neste horizonte que surge a possibilidade de reapropriação, subversão e transgressão desse espectáculo visual que as mais variadas indústrias, orientadas para a performatividade técnica, trazem, diária e repetidamente, até nós. Essa possibilidade, a nosso ver, tem tido a sua mais evidente expressão em manifestações artísticas que vão dos museus às ruas. Ora, descrevendo aspectos atractivos para a sua reabilitação enquanto instrumento publicitário, no limiar entre a racionalidade técnica para que se orienta e a sedução estética que procura, o postal é neste contexto um meio de comunicação bastante particular. Dos aspectos que lhe conferem hoje uma actualidade e relevância renovadas, há um que sobressai. Constituindo na sua origem a citação de um lugar, de um acontecimento, de uma paisagem, de um retrato que se reunia às palavras de um remetente singular e único, o postal tem como princípio básico e natu-

reza primeira, o cruzamento de discursos¹¹, recursos, registos, tempos, lugares. Mais especificamente, o postal envolve a possibilidade de uma indústria se intrometer no diálogo íntimo de um remetente e de um destinatário ao mesmo tempo que pressupõe a hipótese de um sujeito na sua singularidade tornar única uma imagem que foi reproduzida maciçamente, neutralizando esta intromissão, ou mesmo transgredindo-a. O postal é, pois, um meio-chave para compreender e para ilustrar a linguagem deste tempo esgotado com arquivos e sobreaquecido pelo contínuo estímulo da emoção estética, onde palavras como *remake*, *mashup*, *sample*, *copy-paste* ou reciclagem cultural estão na ordem do dia e onde os discursos se têm extremado entre a constatação de uma maior autonomia dos indivíduos, pela maior disponibilidade e acessibilidade de meios e ferramentas personificadas, e a convicção de uma maior e mais ambígua dependência e interferência das indústrias e da publicidade na vida pessoal e quotidiana. Derrida em *La Carte Postale de Socrate à Freud et Au-Delà* (1980) apontava para as características do postal que faziam dele um formato ilustrativo da modernidade, chamando à atenção para a fragmentação, o anonimato, as duplas identidades e o cruzamento de discursos. Meio de comunicação exaustivamente evocado por um realizador como Jean-Luc Godard, no filme *Les Carabiniers*, adepto fervoroso da autonomia proporcionada pela tecnologia digital, e estreitamente ligado às temáticas do arquivo, da citação, do *sample*, o híbrido postal afirma-se como marco de uma cultura, cujas intercepções, imbricações e ramificações se complexificam progressivamente, pelo acumular de arquivos e pela ambiguidade crescente das relações entre o domínio técnico e o domínio estético. As reapropriações de um instrumento publicitário e turístico como o postal, que poderão ter tido o seu início aproximado com a obra de Marcel Duchamp “Rendez vous dimanche 6 février 1916 à 1h $\frac{3}{4}$ de 1^m après-midi” (uma série de 4 postais produzidos por este artista plástico), dividem-se hoje por projectos tão diferentes quanto as colagens do britânico John Stezaker (o postal como imagem publicitária, reciclado em fragmentos até formar uma imagem); os trabalhos do artista plástico português Daniel Baufukus (o postal e as viagens, o postal como arquivo, profundamente associado à

¹¹ Referindo-se concretamente a um postal com a gravura de Mathew Paris, que representa Sócrates e Platão, em posições ‘invertidas’, Derrida anota: “Ce que je préfère, dans la carte postale, c’est qu’on ne sait pas ce qui est devant ou ce qui est derrière, ici ou là, près ou loin, le Platon ou le Socrate, recto ou verso. Ni ce qui importe le plus, l’image ou le texte, le message ou la légende, ou l’adresse” (Derrida, 1980: 17). Mais à frente, o filósofo acrescenta: “Dés lors que, à la seconde, le premier trait se divise et doit bien supporter la partition pour s’identifier, il n’y a plus que des cartes postales, des morceaux anonymes et sans domicile fixe, sans destinataire attitré, lettres ouvertes, mais comme des cryptes. Toute notre bibliothèque, toute notre encyclopédie, nos mots, nos images, nos figures, nos secrets, un immense château de cartes postales” (*ibidem*).

temática da memória); o projecto *PostSecret* do norte-americano Frank Warren (o postal como carta aberta, ilegível, no entanto, porque remetida a uma sociedade global e anónima, o postal como reduto do passado, mas passível de ser combinado com os meios do presente); os *Boring Postcards* de Martin Parr (o postal como padrão estético, que facilmente se reverte em anti-padrão, o postal e a dicotomia entre o belo e o feio); os *real photo postcards*, coleccionados e editados por Harvey Tulcensky (o postal e a sua ligação à fotografia amadora, aos arquivos pessoais, e a uma fragmentação da própria arte e das suas manifestações); enfim, certamente por muitos mais projectos. O que é comum a todos eles é a reapropriação de imagens públicas e privadas, maciças e anónimas, técnicas e/ou belas para o domínio das artes plásticas; de outro modo, trata-se da restauração de um postal, pessoal e anónimo ou maciço e anódino, enquanto objecto/material estético, através da sua combinação com outros elementos, da sua integração numa particular arquitectura, esta frequentemente votada à mesma lógica que o próprio postal encarna: uma autonomia ou dependência quotidianas diante das imagens e dos formatos com intuítos de performatividade técnica, citação, reapropriação, *sample*, *mashup*, reciclagem, *patchwork*.

Não podemos saber ainda qual o contributo exacto das manifestações artísticas que tendem a juntar, montar, cortar e colar, alguns dos ‘estilhaços’ dessa nossa pesada e esquecida cultura, cristalizada e sintetizada na publicidade. Suspeitamos que há progressivamente uma linha mais tênue, um gesto cada vez mais imperceptível, que distingue a reabilitação do postal nos quiosques turísticos, nas livrarias dos museus e nos *stands* dos *freecards* (e, enfim, a partir de muitos outros pontos), da sua reapropriação pela arte contemporânea. Com a caixa de correio atolada, de tão cheia, distinguimos cada vez menos os remetentes das *belas impressões* que nos enviam. Por outro lado, nunca tivemos tantos cartões, bilhetes, postais, para que sejamos nós próprios os seus remetentes — quem sabe, *criadores* verdadeiros e mais próximos desse *real*, hoje multiplicado, fragmentado e exausto, mas porventura passível de reinvenção.

Referências bibliográficas

- Baudrillard, J. (1992) *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Lisboa: Terramar Editora.
- Benjamin, W. (1992 [1936-1939]) “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d’Água.
- Derrida, J. (1995) *Mal d’Archive*. Paris : Galilée
- Derrida, J. (1980) *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris : Flammarion.
- Freud, S. (1996 [1920]) *Au-delà du Principe de Plaisir*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Heidegger, M. (2001 [1954]) “A questão da técnica”, in *Ensaio e Conferências*, Petrópolis, RJ: Vozes.

- Klossowski, P. (1997 [1970]) *La Monnaie Vivante*. Paris: Rivages.
- Martins, M. L. (2002) *A linguagem, a verdade e o poder. Ensaio de Semiótica Social*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia / Ministério da Ciência e da Tecnologia.
- Miranda, J. B. & CRUZ, M. T. (Org.) (2001) *Crítica das Ligações na Era da Técnica*. Lisboa: Tropismos.
- Nancy, J.-L. (2003) *Au fond des images*, Paris: Galilée.
- Platão (1991) *O Banquete*, Lisboa: Edições 70.

V

IMAGEM E ARTE

A PROSA DAS IMAGENS

José Bragança de Miranda¹

“The system was breaking down. The one who had wandered alone past so many happenings and events began to feel, backing up along the primal vein that led to his center, the beginning of a hiccup that would, if left to gather, explode the center to the extremities of life, the suburbs through which one makes one’s way to where the country is”.

John Ashbery, “The System”

1. Cinemática geral

A nossa época é caracterizada por uma cinemática geral, um processo que muito cedo chegou à consciência pública. Assim, já em 1842, Paul de Kock fazia a seguinte consideração:

«Voyager en chemin de fer ne fatigue pas; c’est un plaisir, un agrément... on se sent rouler avec une douceur inconcevable, ou plutôt on ne se sent pas rouler. On voit fuir devant soi les arbres, les maisons, les villages... tout cela passe ! passe... bien plus vite que dans une lanterne magique... et tout cela est véritable, vous n’êtes point le jouet de l’optique !... Le chemin de fer est la véritable lanterne magique de la nature.» (Kock, 1842:188)

funcionando como um novo dispositivo óptico, a janela do comboio exhibe o movimento do mundo, acelera o seu devir instável², ao mesmo tempo que, fora da janela, outros dispositivos o punham em movimento. De facto, com o advento dos transportes e do trânsito, as migrações em massa, mas também de tecnologias como o telégrafo, a rádio e, essencialmente, a televisão que culminam hoje no *wireless* e na *cloud computing*, na tendência

¹ Universidade Lusófona de Lisboa [bragancamiranda@gmail.com]

² Wolfgang Schivelbusch, um eminente historiador da técnica, afirma: «*Even the elementary concepts of space and time have begun to vacillate. Space is killed by the railways, and we are left with time alone. Now you can travel to Orleans in four and a half hours, and it takes no longer to get to Rouen. Just imagine what will happen when the lines to Belgium and Germany are completed! I feel as if the mountains and forests of all countries were advancing on Paris.*» (Shivelbusch, 1986:37)

ao movimento (e aquilo que determina — velocidade, aceleração, instantaneidade, directo) foi-se intensificando.

Esse fenómeno afectou profundamente a experiência ocidental, deixando sinais evidentes na cultura e nas artes, desde logo no futurismo, mas também no cinema ou nas artes cinéticas. Mas, na realidade, remete para uma temporalidade mais longa, que circularmente faz comunicar o mais arcaico com o contemporâneo. Contrariamente aos lamentos sobre a positividade ocidental, a metafísica codificada por Platão e Aristóteles pressupõe desde sempre a mobilização do real, instaurando uma subtil dialéctica entre o parado e o em movimento. Se Platão, a mobilização da cidade em direcção às ideias eternas, parece determinada por uma visão estática e perfeita, voltada contra a volubilidade das aparências, do ponto de vista estratégico, o real tem de ser posto em movimento, tem de ser «motorizado»³. O que implica que a metafísica se baseia numa orientação do movimento sobre o estático e do estático sobre o movimento. A metafísica é uma primeira instância de controlo que visa «corrigir» o real, que se operacionaliza numa série de eixos ou dualismos: próximo / distante, original / cópia, coisa / imagem e, claro, estático / dinâmico, etc. Tudo indica que a teologia política medieval correspondeu à efectuação generalizada deste programa metafísico. Trata-se de corrigir ou declinar o real, pondo o movimento para o levar para a imobilidade final da perfeição metafísica ou teológica, ou finalmente histórica⁴.

Na modernidade o movimento torna-se determinante, e parece poder dissolver «tudo o que é sólido» (como afirma Karl Marx no *Manifesto*)⁵, abalando a aparente estabilidade medieval, com as suas ordens e estamentos rígidos. A economia moderna exigiu desde sempre a flexibilidade e a desapareição da rigidez. Mas trata-se de uma dissolução aparente, correspondendo fundamentalmente à «desarticulação» da plasticidade do movimento medieval, teologicamente orientado para a Cidade de Deus. Com efeito, na modernidade, o movimento metafísico e teológico cinde-se em movimento físico e cronométrico (por exemplo, para Galileu a velocidade corresponde à relação entre o movimento de um sólido numa dada extensão do espaço num determinado período de tempo), suportado pela

³ Esta motorização do real ainda ecoa em Marx quando este refere que «a luta de classes é o motor da história».

⁴ É certo que do ponto de vista metafísico ou nas teodiceias mais ou menos seculares, o movimento foi sempre sinal de degradação, mas a questão é outra.

⁵ «All fi xed, fast-frozen relations, with their train of ancient and venerable prejudices and opinions, are swept away, all new-formed ones become antiquated before they can ossify. All that is solid melts into air, all that is holy is profaned, and man is at last compelled to face with sober senses, his real conditions of life, and his relations with his kind.» (Marx e Engels, 2008:38).

técnica, e em movimentos «simbólicos», basicamente estéticos e políticos (cujo melhor sinal são as utopias de todo o género e a expansão da arte).

O impulso para o movimento — e mobilização do real — expressa-se a todos os níveis — nas tecnologias de transmissão e de recepção, na invenção do motor a vapor e de explosão e a experiência do trânsito que suscita, pela intensa circulação de corpos, objectos e imagens, etc. Mas suportando tudo isto, é a técnica moderna que tem vindo a potenciar as possibilidades de mobilização da vida e de tudo e todos que nela andam. A «mobilização geral» diagnosticada por Jünger nas duas guerras mundiais, a mobilização pela imagem e a forma a que Gombrowicz deu atenção particular⁶, acrescentam-se ou fundem-se com a dinâmica das redes tecnológicas as quais constituem a matriz do que se pode denominar por «cultura telemática», anunciada profeticamente por Paul Valéry nos anos 30 como «distribuição da realidade sensível ao domicílio»⁷.

Esta mutação confere ao real uma estrutura cinemática que se tornou decisiva com a instalação de uma cultura de envios generalizados e erráticas recepções, sobre as quais se joga a economia política geral que caracteriza a contemporaneidade. Dada a crescente intensidade da tendência ao movimento, as artes desde cedo procuraram dar-lhe sentido — dado que o movimento suscitado pela economia se baseava apenas a rentabilidade —, casos do cubismo e do futurismo, que desenvolvem uma estética das máquinas e dos dinamismos, culminando nas artes da *performance* e na *web-art*. Se movimento antigo se baseava na promessa de uma paragem futura, o movimento moderno parece desenvolver-se em pura perda, como se deduz do *ready-made* — a Roda de Bicicleta — de Marcel Duchamp, ou caoticamente, como se lamentam todos os nostálgicos da «serenidade».

A intensificação do cinemático suscita e recebe resposta por parte do cinema⁸. Sabe-se como Bergson fez do cinema e da sua específica forma de misturar o parado (fotogramas) e o movimento, um modelo da metafísica. Mas na verdade, é a implementação técnica pelo cinema de esta estrutura que faz dele algo de essencial, uma espécie de miniatura do real, onde se cruzam todas as dimensões do real. Enquanto reinscrição do real, o cinema está animado pela vontade do Directo, do imediato, que apenas a televisão pôde cumprir, como veremos.

⁶ A teoria da mobilização foi recentemente reelaborada por Sloterdijk (Sloterdijk, 2002).

⁷ Para uma análise da cultura telemática, Cf. José Bragança de Miranda, «The End of Distance: The Emergence of Telematic Culture» in Claudia Alvares (Ed), *Representing Culture: Essays on Identity, Visuality and Technology*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008.

⁸ Simultaneamente assiste-se no século XX ao surgimento de inúmeras filosofias do «acontecimento», indo desde Bergson e Whitehead até, nos nossos dias, a Heidegger, Blanchot, Lyotard, Deleuze, Badiou, etc., etc., e que constituem uma reflexão profunda sobre o movimento, as suas qualidades políticas e estéticas, bem como sobre o seu destino.

No contexto do cinematismo, o cinema é um sintoma crucial. Pelo facto de ser, primariamente, uma certa forma de mobilização do real torna-se enigmático, sendo quase impossível defini-lo pelos géneros ou pela arte. De facto, existe algo ilusório numa teoria do cinema, apesar de existirem em abundância. Esta mesma profusão revela que nenhuma delas, nem todas em conjunto, conseguem captura ou definir, conceptualmente, o cinema, que se lhes apresenta como um resto intotalizável. Isso é da própria natureza da coisa tratada: Se a teoria é da ordem do conceito, o cinema é da ordem da «imagem»⁹. É da própria natureza do cinema obstar à «teoria». Neste caso aplica-se o dito de Beckett sobre James Joyce, de que este «não estaria a escrever sobre algo, mas a escrever algo». Também o cinema não é sobre o real, mas pertence ou reescreve o real. É por isso que não pode existir uma teoria sobre o cinema, que o observe do exterior e em bloco, pois o cinema é especulativo, é o reflectir e o reflectido num mesmo espaço, o do cinemático. Qualquer filme, para além de narrar algo ou associar imagens e sons concretos, especula ou reflecte sobre o cinema e sobre a relação deste com o cinemático (e a mobilização). O cinema é uma possibilidade do cinemático. Não se trata de uma *mise en abîme* interminável, mas de estar à altura da sua emergência que culmina numa imensa projecção da/na história. Não admira que, na época da realidade virtual, tenha vindo a surgir uma série de livros sobre Platão e o cinema, ou sobre *Cave (s)* e Cinema, sobre a pura especulação, etc. Fechado o período filosófico, ao invés do que previra Marx, não foi a prática que consumou o especulativo, mas o «cinema», segundo modalidades ainda por captar.

Na verdade, em torno da câmara de cinema e os seus adereços técnicos, como a luz e a toma de som, etc. e da sala de projecção e do espectador, articulam-se uma infinidade de máquinas e linhas associativas que sendo por demais evidentes, não são verdadeiramente analisadas. O cânone analítico mostra-o à saciedade. Ou se analisa o seu «interior», o filme, equivalente materialmente à película saída da caixa, onde domina a intriga, a narrativa, o trabalho dos autores, o estilo de montagem, etc., enfim a reunião quase miraculosa do disperso; ou se analisa o «exterior» do filme, insistindo na produção, no sistema clássico de Hollywood, na economia ou nos efeitos sobre os espectadores, etc. Victor Burgin acrescenta a estas perspectivas a ideia de um «cinema recordado» que segue outros percursos:

⁹ Quanto muito podem fazer-se «história(s) do cinema, a maneira de Jean-Luc Godard, mas o que ele nos restitui é uma certa forma de cancelar o conceito, fracturando-a pela memória das imagens. Ou então, pode-se sempre praticar uma metafísica do conceito, como a de Gilles Deleuze, estendendo-o à plasticidade das imagens, que assim se tornam deleuzianas. História godardianas, metafísicas deleuzianas, trata-se de vias abertas a todos, e todos a praticam, embora não da mesma maneira, nem com o mesmo interesse.

«a ‘film’ may be encountered through posters, ‘blurbs’, and other advertisements, such as trailers and television clips; it may be encountered through newspaper reviews, reference work synopses and theoretical articles (with their ‘film-strip’ assemblages of still images); through production photographs, frame enlargements, memorabilia, and so on. Collecting such metonymic fragments in memory, we may come to feel familiar with a film we have not actually seen. Clearly this ‘film’ — a heterogeneous psychical object, constructed from image scraps scattered in space and time — is a very different object from that encountered in the context of ‘film studies’?» (Burgin, 2007:22-23).

Burgin capta uma experiência fundamental: por natureza, o filme circula, está em movimento, para além de ser movimento cristalizado e de também trabalhar o movimento. Este aspecto tornou-se mais evidente com a televisão que leva ao extremo esta tendência, e, nos nossos dias, com os procedimentos digitais, com a telemática que envia o cinema, cada vez mais longe das místicas bobines. Bobiine, diz grotescamente o herói de *Krap’s Last Band* de Samuel Beckett.

De certo modo, as «sequence-imagens» de Burgin, imprevisíveis e desordenadas, baseadas num caleidoscópio de imagens e fragmentos de filmes, de algumas frases memoráveis, de imagens marcantes, de que os *FilmStills* de Cindy Sherman são exemplares, etc., correspondem ao movimento inverso do filme. Tal como este acolhia fragmentos do mundo, partes de paisagens, edifícios das cidades, objectos de todo o género, etc., também um filme se fragmenta, entra dentro de outras composições, é apropriado pelas artes ou a economia, ou incrusta-se nas memórias.

Este duplo movimento esteve presente desde os inícios do cinema. De facto, todo o filme é um «lance» que se inscreve num espaço alargado, o do cinematográfico. Mesmo um materialista puro e duro como Dziga Vertov afirmava: «O meu filme significa a luta entre a visão habitual e a visão cinematográfica, a luta entre o espaço real e o espaço cinematográfico, a luta entre o tempo real e o tempo cinematográfico» (Vertov, 1929). Vertov pressupõe uma luta entre o cinematográfico e o «real», cujas estruturas o cinema deverá abalar, atacar na sua raiz. Mas dado que um filme é um objecto único, instável, deve-se estabelecer uma diferença entre ele e a pulsão cinematográfica. O filme trabalha o espaço cinematográfico e é trabalhado por ele, inscrevendo-se no real, reinscrevendo-o no mesmo acto. Será assim que o cinema reconfigura o aspecto da vida, como bem notou Walter Benjamin¹⁰.

¹⁰ Walter Benjamin antecipa as teses de Victor Burgin, pois também a ele não interessa a estética do cinema, ou se o cinema é arte, mas os seus efeitos na relação com o real.

A tensão entre filme e cinematismo é constitutiva, por razões a que voltaremos, e não é menos importante que o conflito, referido por Vertov, entre o cinemático e o real. A revolução russa permitiu alimentar a ilusão de que o real pode ser provocado, senão mesmo corrigido, pelo cinemático, mas o problema é que, na modernidade, época do cinema, o real se torna crescentemente cinemático. A modernidade é a culminação da razão cinematográfica, de que o cinema constitui um momento capital. A partir da explosão dos media ocorrida em meados do século passado, e acima de tudo com a televisão e o vídeo, e a passagem para o digital, o cinema expande-se. Artistas como Valie Export, ou Peter Weber, ou teóricos como Gene Youngblood depositaram as suas expectativas nessa expansão do cinema, mas a expansão fazia parte da própria natureza do cinema, mesmo que fazendo parte do seu inconsciente óptico, ou do seu ponto de cegueira.

Não é que não se trate de um momento importante aquele em que no cinema se levou em linha de conta os percursos e circulações erráticas dos fotogramas, as interferências que sofre. O estilhaçamento, porque passa mal, é exibido mundialmente. Neste processo o filme surge como um «objecto» instável, entre o cinematismo que elabora, determinado por uma mobilização geral da existência por uma máquina em roda livre, e a explosão cinematográfica em que cada filme necessariamente deflagra. Daí a necessidade de fortalecer a tensão entre o objecto fílmico e o cinemático. Como dizíamos, um filme é sempre um reflexo dessa tensão. Só existe filme aquém e além do cinemático. Em contrapartida, o filme é sempre estilhaçado pela vida e pelos percursos porque passa, criando um rio de fragmentos que desaguam no velho rio de Heraclito, que Miguel Soares dá a ver na sua série fotográfica intitulada *SpaceJunk*. Sem esse processo, o filme é puro efeito de arquivo, e a tentativa de esteticizar o cinema é, de facto, mais uma das histórias que procuram classificar o arquivo e estabilizar esse objecto estranho que o cinema é¹¹. Dir-se-ia, como podemos intuir a partir de *L'Atalante* de Pierre Vigo, que um filme é um veículo para navegar o *mare magnum* das imagens e dos fragmentos do real, atraindo-os e magnetizando-os, mas esse veículo é também ele um amontoado de peças e pedaços, corpos e intrigas, que a memória restitui à sua liberdade e que continua a trabalhar intimamente o pensamento.

A incessante repressão desta possibilidade intrínseca ao cinema torna-se visível na época da televisão, remetendo para um fenómeno bem mais geral, o da libertação da prosa.

¹¹ Recorrendo a um conceito de Eric Santner, e alargando um pouco o seu âmbito, diria que o cinema enquanto «objecto», varia entre um objecto em movimento, uma espécie de «transitional object» (Winicott) e um «stranded object» (um «objecto encalhado», resultante de um naufrágio do cinema nas possibilidades que ele próprio abre) (Santner, 1990:25-26).

2. O devir prosa do real

O que o cinema trouxe de novo foi uma resposta efémera e necessária à cinematográfica moderna, indissociável da «dissolução» de toda a solidez (Marx). Um efeito de tal dissolução é a instabilidade das formas e a sua intensa deformação¹². O informe cresce ao mesmo tempo que aluem as formas historicamente construídas e transmitidas. Trata-se de um processo necessário, que pretendemos apreender aqui a partir da questão da prosa. Assim, num momento crucial do século XIX, Mallarmé vem anunciar com algum dramatismo que se tinha «*tocado no verso*». Pequeno evento poético, pareceria à primeira vista, mas que para o poeta francês apontava para um fenómeno decisivo: «Os governos mudam, mas a prosódia ela permanece intacta» (Mallarmé, 1894:64), eis a sua tese. Como se fosse mais fácil fazer a revolução francesa do que tocar na língua e nos seus ritmos milenares. Volvidos mais de cem anos, começamos a intuir o que estava em causa. Desde sempre, mas claramente nos escribas egípcios, a escrita foi altamente controlada, como também a palavra. Palavras havia que eram essenciais, as do senhor, e por isso mesmo se escreviam em letras de bronze e de pedra; às vezes, escreviam-se mesmo sobre os corpos daqueles que desobedeciam ou eram punidos, como sucedia com os pequenos ladrões e prostitutas medievais, ou nos corpos tatuados nos campos nazis, ou pela estrela amarela que antecipava o pior, ou no processo que Kafka visionara nesse conto de título «*A colónia penal*». As letras tornavam-se enormes, rígidas e monumentais. Tratava-se de exibi-las publicamente, para ordenarem o mundo. Confundiam-se aliás com a ordem do mundo. É verdade que se falava, mesmo nas cortes, que o povo falava abundantemente, quando não se calava por prudência. Mas essas palavras pesavam pouco ou nada, elas esvaíam-se entre os monumentos e as suas letras como os rios debaixo das pontes ou escorrendo nos meandros das margens. Tudo isto dependia de uma hierarquia que procurava impedir o carácter comum da palavra. Com a modernidade as palavras monumentais desaparecem, embora aparentemente, pois algumas conservam a sua densidade arcaica: as da lei e, estranhamente, as da poesia. Como se a poesia tivesse herdado a antiga monumentalidade, sendo ela agora que define as palavras que devem permanecer daquelas que o vento leva. Quando Mallarmé se dá conta de que algo tinha mudado, é o momento em que a tipografia tinha embaratecido a palavra, em que logo a seguir as rádios e mais tarde a televisão transmitem um infindável rio de palavras. Isso não deixa de abalar a hierarquia antiga e a própria poe-

¹² Isso ocorre por estilhaçamento ou pela velocidade, que tem o mesmo poder de deformação.

sia. A rima, a prosódia e no final a própria sintaxe são atacadas, ao mesmo tempo que a palavra se dissemina por todo o lado. Com os *graffiti*, com os blogues actuais este processo incrementou-se. Na verdade, era preciso libertar a prosa, quer da rigidez da lei quer da cristalização poética, para que a palavra comum, a de todos, se pudesse ouvir. Essa libertação da prosa é insuportável para os poderosos e até para muitos poetas. Mas ela é historicamente necessária. Em vez de estar garantido pela forma poética, que originou tanta má poesia, trata-se agora de encontrar a poeticidade na prosa comum, sem garantias.

Que estamos perante um processo de âmbito mais geral, é a intuição de Hegel, autor a quem se deve o primeiro grande diagnóstico do surgimento da prosa enquanto sintoma de universalidade do humano. Embora Hegel se centre mais especificamente na arte — é na sua *Estética* que o assunto é directamente abordado —, o problema tem um alcance inaudito e inesperado. Dada a importância da arte no esquema especulativo, como primeira manifestação histórica do espírito (*Geist*), o problema generaliza-se para além da crise da arte que anuncia. Assim, em discussão sobre uma peça de juventude de Goethe — *Götzund Schengen* —, Hegel sublinha claramente a natureza prosaica da modernidade. Esta emerge em que o imaginário da cavalaria e da heroicidade medievais estava a regredir relativamente à emergência de «a newlyarising objective ordering legal system». À semelhança das personagens de Shakespeare que servem de eixo entre o moderno e o medieval, suscitando um conflito no qual tendem a ser destruídas, também a personagem de Goethe tende a manter interiormente a heroicidade num mundo que lhe é antitético. Na síntese de Hegel:

«For chivalry and the feudal system in the Middle Ages are the only proper ground for this sort of independence. Now, however, the legal order has been more completely developed in its prosaic form and has become the predominant authority, and thus the adventurous independence of knights-errant is out of relation to the modern world and if it still proposes to maintain itself as the sole legitimacy and as the righter of wrong and helper of the oppressed in the sense that chivalry did, then it falls into the ridiculousness of which Cervantes gave us such a spectacle in his *Don Quixote*» (Hegel, 1975:196).

O mundo do conceito que se expressa na «legalidade» é bem aquele que a prosa de Cervantes, parodicamente mas com uma certa nostalgia, revelava como antitético da poética antiga. D. Quixote é sintoma de uma sobrevivência impossível e letal, em que o antigo sobrevive apenas como

delírio e loucura, inaugurando um mundo da prosa bem mais potente e aberto ao comum¹³.

Sabendo-se que Hegel (tal como Aristóteles na sua Poética) dá prioridade à poesia, percebe-se que qualquer coisa de profundamente sério esteja associada a este diagnóstico do fim da poesia e do começo do prosaico. O assunto excede a crise da poesia (e, em geral da arte), embora seja evidente que, com o surgimento de novas formas técnicas como o gramofone ou cinema, ocorreu uma crise das artes literárias, que se intensificou com a crítica à cristalização da poesia em formas e ritmos canónicos, que foram profundamente subvertidas pelo primeiro vanguardismo. Todos estes processos — técnicos, conceptuais e artísticos — são indissociáveis de uma crítica do romantismo europeu, e aos seus valores estéticos e à política poética que implicava¹⁴.

O problema é essencialmente político, apesar de se ter revelado primeiramente na arte. Para além do argumento hegeliano, que haveria que reconstruir mais finamente¹⁵, é de destacar pela sua importância a interpretação de Walter Benjamin, claramente inspirada em Hegel. Assim, nos Paralipómenos das «Teses sobre o conceito de História», Benjamin afirma que

«O mundo messiânico é o mundo da actualidade plena e integral. Só nele existe uma história universal. Aquilo que hoje assim se designa mais não pode ser do que uma espécie de esperanto. Nada lhe pode corresponder antes de ser eliminada a confusão instituída com a construção da Torre de Babel. Esse mundo pressupõe aquela língua para a qual terão de ser traduzidos, sem reduções, todos os textos das línguas vivas e mortas. Mas não como língua escrita, antes como língua festivamente experienciada. Esta festa foi expurgada de toda a solenidade, não conhece cânticos celebratórios. A sua língua é a própria ideia da prosa que todos os homens entendem...» (Benjamin, 2010:161).

¹³ Num fragment póstumo intitulado «Ueber Mythologie, Volksgeist und Kunst» (On mythology, national spirit, and art), Hegel deixa bem claro o efeito de delírio que significa a sobrevivência daquilo que perdeu sentido histórico: «When in our time the living world does not form the work of art within it, the artist must place his imagination in a past world; he must dream a world, but the character of dreaming, of not being alive, of the past, is plainly stamped on his work» (Verene, 1985:37).

¹⁴ O tema final do romantismo europeu consubstanciou-se na defesa da transformação do real numa espécie de «obra de arte total», formulada wagneriana, altamente influente, mas demasiado indefesa perante efeitos políticos desastrosos. Sobre esses efeitos calamitosos na Alemanha hitleriana, Eric Michaud, *Unart de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996; e no caso do totalitarismo russo, Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, 1992.

¹⁵ Sobre este assunto, ver António Vieira Filho, *Poesia e Prosa: Arte e Filosofia na Estética de Hegel*, Campinas, Pontes Editores, 2008.

A oposição entre uma geopolítica com nações e línguas separadas (ou unidas numa língua pseudo-universal com o «esperanto» ou a lógica») e uma «história universal», recairia numa espécie de romantismo estético ou místico, não fora o facto do «teológico» ser um método de nihilização das diferenças, propulsando-as noutras direcções¹⁶, interrompendo o seu curso incessantemente, cuja força material se relança sobre as interrupções e se recria. Esse segundo elemento parece ter escapado a Agamben, que comenta este fragmento da maneira seguinte:

«Insofar as it has reached perfect transparency to itself, insofar as it now says and understands only itself, speech restored to the Idea is immediately dispersed; it is «pure history»—history without grammar or transmission, which knows neither past nor repetition, resting solely in its own never having been. It is what is continually said and what continually takes place in every language not as an unsayable presupposition but as what, in never having been, sustains the life of language. The Idea of language is language that no longer presupposes any other language; it is the language that, having eliminated all of its presuppositions and names and no longer having anything to say, now simply speaks» (Agamben, 1999:35).

Mas a actualidade integral é a afecção de todo o tempo, existente, que existiu ou venha a existir, que ocorre em cada momento soberano no seio do que está presente materialmente e em movimento. É por estar em movimento que a política benjaminiana é da ordem da declinação e não da suspensão numa história ou harmonia «puras». Aliás, a pureza é ela própria uma forma de mobilizar o presente, matematicamente ou idealmente. A imagem teológica — mas há outras, a de Spartakus, por exemplo —, afecta de interrupção soberana a continuidade automática do presente, mas só pode ter efeitos na medida em que este a sustente e materialize. Aliás não é por acaso que Agamben desliza do problema da prosa para o da «linguagem» e deste para a oposição entre o dizer e o dito, tal como num livro dedicado à ideia da prosa sugere que «A verdura, que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o “enjambement”), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direcções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Esta suspensão, esta sublime hesitação entre o sen-

¹⁶ Benjamin refere que o choque entre a ideia de felicidade, de origem messiânica, e a «política profana», é a «tarefa de uma política universal cujo método terá de chamar se niilismo». Cf. Walter Benjamin, «Fragmento teológico-político» in *O Anjo da História*, ed. e trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 22.

tido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até ao fim» (Agamben, 1999:33). Em suma, para Agamben a prosa só é aceitável enquanto ideia da linguagem, que em si mesma é algo entre poesia e prosa¹⁷. Mas a prosa, essa, esvanece-se e nem vê-la.

Ora, Benjamin leva muito a sério a tese hegeliana, que radicaliza desinserindo-a da dialéctica especulativa. É mesmo a prosa que é sinal de uma cesura na história¹⁸. De facto, neste autor, tudo é duplo, material e imaterial. A época da reprodução é a do fim da «unicidade», do «único», do «parado», e a sua cisão generalizada. Trata-se de duplicação material do existente, em imagens e sons livres, e *deshierarquização* de outros duplos históricos, como os que opõem material e imaterial, único e cópia, damejem e coisa. Se a ideia de prosa acompanha a fragmentação técnica, que nunca a absorve inteiramente, o que a alimenta é justamente o que, noutra fragmento, define como a materialidade da «prosa libertada» tende a «quebrar as cadeias da escrita»¹⁹, ou seja, as regras gramaticais e sintácticas, mas também as formas herdadas da arte, que sobrevivem ocas e *ready-made*. Em suma, a materialização da ideia da prosa tem de passar por esta «libertação», que deve ser entendida como disseminação das frases, comuns, banais e livres, circulando ao encontro de todos e produzidas por todos. A prosa domina quando todos acedem à história, e não apenas os heróis ou os senhores. Dada a mística que envolve tudo isto, nomeadamente na ideia da prosa de Agamben, diria que nunca esteve em causa a oposição entre poesia e prosa, mas a libertação da frase, ou seja, materialmente, de todas as frases.

Gertrude Stein, numa definição lapidar refere que «A sentence is not emotional a paragraphis» (Stein, 1975:23). Só se faz mística «emocionali-

¹⁷ A ideia corresponderia assim à pura potência do dizer, o que equivaleria a não dizer nada efectivamente, ou quanto muito a desdizer o já-dito.

¹⁸ Entre muitos indícios do interesse benjaminiano, já patentes no seu livro sobre o romantismo alemão, é de referir a sua «descoberta» de um obscuro autor alemão de princípios de Século XIX, Carl Gustav Jochmann, cujo ensaio sobre «A regressão da poesia» publicou em 1939, em circunstâncias polémicas. No resumo de Esther Leslie, «His reading of 'On the Regression of Poetry' echoed ideas in the 'Work of Art' essay: poetry was degraded; such loss of imaginative faculties and influence was to be applauded and not deplored; the finest products of higher culture were crutches for a crippled society; poetry must end in order for humanity to progress; only when the value of peripheral things ceased to be inflated by their rarity would true value emerge in a 'truly human society'. Jochmann closed with a twist. Poetry would return, after social revolution, but it would be unlike what came before, and would be available to all» (Leslie, 2007:177).

¹⁹ Na frase completa lê-se: «O mundo messiânico é o mundo de uma actualidade plena e integral. Só nele existe uma história universal. Não a história escrita, mas a festivamente experienciada. Esta festa foi expurgada de toda a solenidade, não conhece cânticos celebratórios. *A sua língua é a prosa liberta, que rebentou com os grilhões da escrita*» (Benjamin, 2010: 160).

zando» a frase, encadeando-a em formas, mobilizando a emoção daquele que recebe a frase. Mas o que resiste é a frase no seu prosaísmo mais absoluto.

Quando a prosa vigora é o estado do mundo que se altera. Aliás, Benjamin mostra-nos outras possibilidades, que têm sido desatendidas, e que se centram sobre as imagens, como veremos. Baste por agora afirmar que o destacar ou descolar das imagens relativamente aos objectos únicos e superiores, liberta parcialmente os objectos e obras, de arte ou não, criando uma disseminação similar à das frases que a tipografia de Gutenberg potenciou historicamente. Tal como as frases, também as imagens circulam erráticamente. Materialmente estamos perante um processo em tudo similar ao da libertação da prosa. Seria preciso extrair todas as consequências deste factóide que a «imagem» liberta-se com as «imagens», tal como a prosa se liberta com as frases. Acrescente-se ainda a hipótese de a «prosa» liberta não poder deixar incólume a própria filosofia, que sempre às portas do saber absoluto. Depois de enunciado prosaicamente na fenomenologia do espírito, tal saber fractura a própria filosofia, a arquivada e aquela em curso. O que leva a pressupor que na temporalidade elástica e bizarra que corresponde à realização do especulativo — que pode ocupar interminavelmente toda a pós-história — os «conceitos» se libertam das linhas hierárquicas e causais com que foram encadeados pelas «filosofias» autorais, disseminando-se livremente com conceitos e ideias, ou mesmo «vagas noções»²⁰, irrompendo por todo o lado²¹.

Retornando a Hegel, poderemos entender melhor o alcance deste processo e as suas ambiguidades. Para o autor alemão, se a arte foi necessária historicamente para obviar ao prosaísmo do mundo²², a libertação da prosa na modernidade é necessária e problemática. A prosa liberta-se, para ver imediatamente encadeada pela «prosa do conceito». Dentro do programa especulativo as consequências são interessantes, tanto mais que é evidente que Hegel se sente desconfortável perante a irrupção da prosa e o império do prosaico, daquilo que chama «*a prosa da vida*» (Hegel, 1975:229). Numa passagem sintomática, Hegel alude à beleza do conceito, o que deve ser interpretado. Dentro da estratégia da *Aufhebung*, a reali-

²⁰ É neste quadro que se deveriam discutir as teses do «fim da filosofia» de Marx (nas Teses sobre Feuerbach) e as elucubrações heideggerianas, mormente no ensaio «O Fim da filosofia e o começo do pensar». Refira-se ainda que a importância assumida pelo «conceptualismo» a partir dos anos 60, constitui um ponto de viragem da arte contemporânea. De facto, o mesmo ocorre com os conceitos.

²¹ Percebe-se o escândalo — que todos possam pensar equivale para os pensadores profissionais e autorizados a que ninguém pense. Mas aceite a primeira premissa, nada impede que quem queira pensar em sistema e num sistema o possa fazer. Com o estigma de saberem que se trata de lances particulares dentro do pensar global e comum....

²² Esta tese hegeliana é em si mesma bastante insegura, pois o paganismo e o animismo primitivo correspondiam a uma poética, ou no mínimo a uma espécie de delírio da forma.

zação do especulativo implicaria que o conceito subsumisse sob a prosa a imagem (a arte), criando um sincretismo plástico, finalmente poético.

Ao afirmar a possibilidade de um sincretismo de tudo o que a história dispersou ou deixou como resíduo, na sua imensa galeria de imagens e de monumentos sob o império do conceito, o que poderia constituir um programa poético para os nossos tempos, outras possibilidades ficam em aberto. Primeiramente, é preciso levar ao extremo a libertação da prosa, o que no caso do conceito se expressa na crescente matematização do real pela técnica computacional; em segundo lugar, a pulverização dos sistemas e das formas *ready-made* e à disposição implica privilegiar a separação relativamente às «sínteses», aceitando a dissonância geral e a produtividade mundial das imagens, ideias e frases. Essa pulverização existente, mas incomunicável durante toda a história até ao surgimento da «globalização», nunca impediu a sua união mítica, plástica, política etc., nem obviou à existência de sistemas e de formas hierárquicas. A libertação da prosa revela a sua fragilidade actual, e periculosidade de sempre.

Se existe, como pretendem alguns, uma tendência do especulativo — e o ocidente confunde-se com o especulativo — para produzir sínteses plásticas,²³ só teria sentido como efeito de actos e decisões que estão em curso, por todo o lado. Um pouco como descreve Rimbaud, numa das suas *Illuminations*: «Avivant un agréable goût d'encre de Chine, une poudre noire pleut doucement sur ma veillée. — Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et, tourné du côté de l'ombre, je vous vois, mēs filles! mes reines!» (Rimbaud, 1999). No aparentemente baixo, na inferioridade da tinta-da-china, na chuva do pó negro que dos jornais passou a caminhar sobre o mundo, surgem novas ligações, outras soberanias, ainda por pensar e sem preparação. Na época da prosa tudo (re)começa por lances livres e espontâneos, ao invés do que sucede na vontade hierárquica e de controlo ocidental²⁴.

3. A prosa das imagens

Embarcados nesta direcção, daremos mais um passo em frente, um pouco mais arriscado. Afirmaremos que também as imagens tinham de ser libertadas, também elas devem engrossar o grande rio da prosa, nas margens do qual estão os humanos.

²³ Numa interpretação decisiva, Catherine Malabou mostra que a noção de plasticidade é essencial para captar as formas do especulativo na fase pós-histórica. Cf. Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel: plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, 1996.

²⁴ Soaria o alarme perante a possibilidade de que os actos não fossem colectivizáveis e geríveis num quadro de conjunto, como sempre pretendeu a energologia ocidental, que reduziu sempre a política à gestão da energia dos muitos pela vontade de poucos. Mas é a manutenção em aberto da possibilidade de actos livres que é política, não a sua arregimentação, que é sempre segunda e posterior.

Sendo certo que desde o século XIX estava em curso um desbancaamento geral das imagens sublimes, sagradas e superiores, que perderam a rarefação e docilidade metafísica e teológica, tornando-se abundantes. Se arte era um sintoma da crise do «império icónico» medieval²⁵, que abriu uma crise através da qual penetrou o prosaísmo da vida, como se verifica no caso de Courbet com «Origem do Mundo» ou na Olimpia de Manet, rapidamente a história de arte e os géneros artísticos, para além da estética, procuraram domesticar este imenso território das imagens, cuja abundância se foi intensificando com o surgimento da fotografia e do cinema. O aumento das imagens e o facto de poderem aparecer em locais até então interditos ou impossíveis — desde os jornais aos placards urbanos, mas também as casas privadas —, acabou por abalar a tentativa estética de as hierarquizar, como o reconhece um eminente historiador de arte, Hans Belting (Belting, 1987).

Sintoma da nova situação, pese embora as suas ambiguidades, foi o surgimento desde os anos 80 da chamada «cultura visual», que faz o reconhecimento desta crise, e das fraquezas procura fazer força. De maneira superficial, a cultura visual ocupar-se-ia com os objectos-produtos de máquinas ópticas, como fotografia, vídeo, televisão, cinema, imagens gráficas e digitais, etc. Mas esta mera enumeração revela que a cultura visual constitui antes de mais uma nova problemática. Com efeito, na sequência da convergência operada pelo digital alterou-se a maneira como percebíamos e analisávamos as imagens, separadamente ou em géneros, como era o caso da fotografia ou do cinema, do vídeo, etc. Foi a crise da imagem e os efeitos que operou sobre a nossa visão do «real», que trouxe à frente os regimes escópicos e a visualidade. A visão tornou-se crescentemente mediada por tecnologias ópticas, que envolvem os sujeitos e determinam televisualmente o real. Está-se perante um processo que articula máquinas, dispositivos, imagens e corpos em aparelhamentos complexos que são parte essencial da constituição da experiência contemporânea.

Este processo foi acompanhado pela indisciplina geral das imagens, que escaparam aos «frames» onde apareciam legitimamente, descolando do real e circulando a enorme velocidade. De algum modo o antigo sistema entrou em colapso e vigora agora, como referimos atrás, uma cultura

²⁵ A iconologia cristã e a teologia política medievais constituíam a única experiência coerente de organização da terra através da lógica da «imagem» (a do Ícone de Cristo). Este assunto bem tratada numa importante obra de Maria José Mondzain: «Vouloir régner sur la planète entière par l'organisation d'un Empire qui tirât sa puissance et son autorité de l'articulation du visuel à l'imaginal tout le vrai génie du christianisme. C'est l'Église fondée par Paul qui la première. semble-t-il, a apporté des réponses aux problèmes que nous soulevons à présent. Ces problèmes sont ceux que pose l'iconocratie, c'est-à-dire l'ensemble du dispositif qui, en donnant sa chair et sa figure à l'essence même du retrait, prend invisiblement possession de toutes les visibilitées mondaines.» (Mondzain, 1998:189).

telemática, de envio e reenvio permanente, cuja natureza é inseparável de um prosaísmo radical da vida.

O dispositivo televisivo desempenhou um papel essencial nessa disciplina geral das imagens (e dos sons). A dificuldade de aceitar este facto é sintomática. Por exemplo, partindo da televisão como imagem do mundo, Eduardo Lourenço denuncia a presença de «uma sociedade infinitamente anónima», que seria o «subproduto da mais fascinante das invenções». Mas é fascinante porque em vez de transmitir a realidade, a irrealiza, ou virtualiza, ao mesmo tempo que produz «consumidores angélicos da pura e inexistente virtualidade», à qual contrapõe a «ausência realidade», a da «inamovível miséria». Entrada em crise a literatura e a cultura, sobrevive apenas «a vida como televisão», de que «nenhum horror real» nos consegue despertar. Numa visão típica Lourenço afirma que «A única caverna verdadeiramente platónica (a televisão) continuará a emitir quando já não houver ninguém para a contemplar. Só a fuga para a virtualidade pura nos consolou ou nos serve de refúgio.» (Lourenço, 2007). Percebe-se o desencanto de Lourenço, nunca ingénuo, nem idealista. Mas esta visão apocalíptica da televisão deve-se ao facto de, em última instância, não cumprir as funções que a literatura cumpria, de dar uma «imagem autêntica» do mundo, para consumidores examinadores. O problema estriba em saber se isso alguma vez sucedeu. O facto de Flaubert odiar a realidade, mostra que a literatura era uma forma de combate com ela e contra ela, criando espaços perfeitos e máquinas de guerra, onde éramos convidados a penetrar. Nem se vivia mal, mas nem todos são Flaubert, nem se calhar conseguiríamos viver permanentemente no universo fechado do flaubertismo (e o mesmo para os «mundos» à Steinbeck, à Musil ou à Beckett)²⁶. Ora, o que Lourenço mais crítica é precisamente o que constitui a novidade da televisão, a impessoalidade absoluta que promove, a permanente monitorização do real²⁷, a criação de um espaço televisual que prolonga e reduplica o real. Uma das questões mais impor-

²⁶ Dir-se-ia que apesar de tudo criam mundos coerentes, mas trata-se sempre de reduções do real ao simulacro literário, que não merece privilégio sobre outros simulacros, como os da pintura, ou do cinema, ou aqueles em estado ausente e que ainda não se cristalizam em figuras estáveis.

²⁷ Na interpretação de Stalney: «...in characterizing television's material basis, I have not included transmission as essential to it; this would be because I am not regarding broadcasting as essential to the work of television. In that case, the mysterious sets, or visual fields, in our houses, for our private lives, are to be seen not as receivers, but as monitors. My claim about the aesthetic medium of television can now be put this way: its successful formats are to be understood as revelations (acknowledgments) of the conditions of monitoring... here is no sensuous distinction between the live and the repeat, or the replay: the others are there, if not shut in this room, still caught at this time. One is receiving or monitoring them, like callers; and receiving or monitoring, unlike screening and projection, does not come between their presence to the camera and their presentness to us» (Cavell, 1982).

tantes da televisão foi realmente a libertação das imagens, o incremento da impessoalidade, a inscrição profunda no real pelo Directo.

Daí que o artista experimental e romancista, Jean-Paul Fargiersus tente com algum desempoeiramento que:

«...la télévision devient le centre nerveux, la source d'énergie, de tous les arts au XXe siècle. ... Point fixe de leurs pulsions et moteur de leur propulsion. Peu à peu j'élabore un système d'indices, de preuves, de renvois convergents vers une seule manifestation: l'effective». Um pouco provocatoriamente, afirma mesmo «l'antériorité de l'apparition de la télévision sur le cinéma» (Fargier, 2010).

Contrariamente à visão corrente sobre a arte vídeo²⁸, as artes contemporâneas estão marcadas pelo «desejo de televisão», patente na *video-art*, que estaria omnipresente na modernidade cinematográfica de «Guitry à Pasolini, de Bresson à Tarantino, de Resnais à Kiarostami», sem esquecer Godard, estendendo-se afinal a boa parte da vanguarda, de «Joyce et Godard, Sollers et Pollock, Kerouac et Dubuffet, Paik et les Corsino, Mercê Cunningham et Bill Viola, Cageet Vostell, Dos Passos et Pollet... Garry Hill, Lydie Jean-Dit-Pannel, Marina Abramovic, etc.» (*ib*). Independentemente de misturar tácticas estéticas em diversas, o que permite esse passo de Fargier é a sua tese de que o «centro das imagens», de todas as imagens está no Directo. Acrescentando, que tal centro «não é um ponto fixo, mas um espaço em expansão, que cresce à medida que nele se penetra e nunca se consegue abraçar inteiramente».

Os lamentos dos elitistas e estetas, que nunca se acabam de se recompor da crise da literatura, tal como hoje têm dificuldade em aceitar a crise do cinema, remetem para o facto fundamental da irrupção da prosa. Tal como as fases para se libertar obrigaram os artistas a ir contra a literatura e a poesia, também as imagens para se libertar precisaram do seu estado prosaico que é próprio da televisão. Isso explica que em torno da televisão (e na sua continuação das imagens digitais, vernaculares ou turísticas) e das imagens em que ela própria se estilhaça — e estilhaça o real —, se tenham travado combates de uma enorme ambiguidade e que seja tão comum a visão apocalíptica. Trata-se de uma luta por impor uma nova hierarquia e não para a abalar. Daí que se vire o cinema contra a televisão, considerando que é, ou contém, uma «ética» ou «estética» das imagens, enquanto as que lhe ficavam no exterior seriam meramente banais e

²⁸ É o caso, por exemplo, de David Joselitt, que procurando evitar o «elitismo» das críticas à televisão, a vê apesar de tudo como um regime monstruoso da economia mercantil, denunciado pelos artistas da neo-vanguarda dos anos 60 e 70 (Joselitt, 2007).

menores. Mesmo a conhecida frase de Godard segundo a qual «Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image», confere ainda à «imagem» um dramatismo, tornando-a «rara» e «escassa», quando ela é abundante e a abundância mesma. A estratégia de guerrilha em trono do seu dispositivo, travada desde os anos 60 por artistas de vídeo como Nam Paik, Bill Viola, etc. ou os conceptualistas, estilo Serra ou Aconcci, só tem sentido enquanto «artistização» deste dispositivo, sendo regressiva quando se confunde com estratégias de sublimação e purificação das imagens pelo conceito.

A arte só pode existir sem garantias nem condições prévias. Ela não antecede a prosa das imagens, mas trabalha-a substantivamente e confere-lhe um sentido político através deste trabalho. Toda a possibilidade de intervenção tem a ver com a maneira como a TV transforma o *rem* em imagens e as imagens em efeitos de real, nessa vontade de directo que, até às redes actuais, apenas a televisão cumpria. A prosa das imagens significa libertar as imagens do *meta-tagging* teórico. Nesse sentido, porque a televisualidade domina, torna-se essencial a maneira como as imagens são criadas, disseminadas e como circulam e com que efeitos. A quase obrigatoriedade de falar de imagens, no plural, é indício de que chegaram, enfim, à idade da prosa.

4. Breve conclusão

A possibilidade de criar máquinas e dispositivos potentes, plásticos e sintéticos (ie., pós-especulativos), exige a máxima libertação das frases, das imagens, e das ideias etc. É esse o devir prosa da existência. É na circulação destes fragmentos que se joga qualquer possibilidade da arte contemporânea, cuja importância começamos a reconhecer politicamente. Aliás, já em Hegel se adivinhava o fundo político da prosa. Numa passagem sobre Esopo afirma que este tinha sido um escravo disforme, que trata a natureza com «olhos prosaicos»,

«But yet his notions are only witty, without any energy of spirit or depth of insight and substantive vision, without poetry and philosophy. His views and doctrines prove indeed to be ingenious and clever, but there remains only, as it were, a subtle investigation of trifles. Instead of creating free shapes out of a free spirit, this investigation only sees some other applicable side in purely given and available materials, the specific instincts and impulses of animals, petty daily events; this is because Aesop does not dare to recite his doctrines openly but can only make them understood hidden as it

were in a riddle which at the same time is always being solved. In the slave, prose begins, and so this entire species is prosaic too» (Hegel, 1975:387).

O que desagrada a Hegel é que a prosa tenha a sua origem na servidão, na escravatura, penetrando dissimuladamente no mundo da arte que lhe seria antitético, por espiritual. Mas o retorno da prosa do mundo implica que na sua origem servil está expectante uma outra decisão, não a da superação da prosa pela arte e, finalmente pelo conceito, mas o de voltá-la contra a idealização da história, contra a sublimação do domínio. Na sua presença efectiva, que a dissemina em frases, imagens e ideias, ela corresponde a uma pobreza essencial, base de toda a política minimamente digna²⁹.

À prosa das frases e dos pensamentos, deve-se acrescentar então a «prosa das imagens», de modo a voltar o seu carácter banal e indisciplinado contra a lógica do controlo³⁰. Querer controlar as imagens é ao mesmo tempo gerar e alimentar a vontade de controlo. De facto, a arte não está garantida por boas imagens ou imagens belas, por géneros ou classificações, mas pelo facto, como afirma enigmaticamente Samuel Beckett, de «fazer-imagem». O que implica reentregar ao «comum» o que apenas dele provém. Mas a possibilidade de uma imagem comum se tornar em imagem do comum ou assumida pelo comum, por improvável que seja, começa apenas depois da sua libertação generalizada.

²⁹ Não por acaso Benjamin associa modernidade e pobreza no ensaio «Erfahrung und Armut». (Benjamin, 2010:77ss). A noção de «pobreza» não é crítica, mas tem a ver com a tentativa de pensar uma rarefacção que não seja determinada pela exuberância do mercado e da posse. Como diz Carl Einstein: «O pobre rebela-se a não fica sozinho Entrevê, de facto, a época em que os homens lutarão por outras coisas que não as posses, que não o predomínio e a superioridade n o combate» (Einstein, 1985:163). A «pobreza» einsteiniana ou benjaminiana, talvez modelada pelo franciscanismo, compartilha com o proletário de Marx o não ter atributos, ser definida pior nada, mas com uma diferença essencial, ela não se opõe à riqueza dialecticamente, ela corta com toda a dialéctica da pobreza e da riqueza.

³⁰ Referimos já a estrutura de monitorização da televisão, que pôde ser vista como uma forma de vigilância anunciada pelo 1984 de Georges Orwell. Mas de facto, As coisas são bem mais complexas, pois a televisualidade excede a televisão, implicando ainda os circuitos de vídeo integrados, os videogravadores, os dispositivos digitais como o Youtube, etc., mas também os efeitos contrários do directo, a disseminação geral, e a problematicidade do conjunto. Vistas bem as coisas, a televisão é inquietante e enigmática porque a tecnologia que a desenvolve já nada tem a ver com a «produção» nem a reprodução, mas com o que pode ser definido como «teletecnologia» (Stiegler e Derrida) ou «transdução» (Simondon).

Bibliografia:

- AGAMBEN, Giorgio (1985) *A Ideia da Prosa*. Lisboa: Livros Cotovia
- AGAMBEN, Giorgio (1999) «Language and History: Linguistic and Historical Categories in Benjamin's Thought» in *Potentialities*, Stanford University Press
- BELTING, Hans (1987) *The End of the History of Art?* Chicago: University of Chicago Press
- BENJAMIN, Walter (2010) «Sobre o conceito de História» in *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim
- BURGIN, Victor (2007) *Remembered Cinema*. Londres: Reaktion Books
- CAVELL, Stanley (1982) «The fact of television» in *Daedalus*. Vol. 111, No. 4, pp. 55-86
- EINSTEIN (1985) «Il povero» in *Lo Snob e altri saggi*, Napóles: Guida
- FARGIER, Jean-Paul (2010) *Cine et tv vont en vidéo (avis de tempête)*. Paris: Del'incidence éditeur
- HEGEL (1975) *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. Oxford: The Clarendon Press
- JOSELITT, David (2007) *Feedback: Television against Democracy*. Mass: MIT Press
- KOCK, Paul de (1842) «Les chemins de fer» in *La grande ville. Nouveaux tableaux de Paris comique, critique et philosophique, t. I*. Paris
- LESLIE, Esther (2007) *Walter Benjamin, Critical Lives Series*. Londres: Reaktion Books
- LOURENÇO, Eduardo (2007) «A vida como televisão» in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, dossier «O Estado do Mundo»
- MALLARMÉ, Stéphane (1894) «La Musique et les Lettres» in *Oeuvres Complètes*, Vol. II, Paris: Gallimard
- MARX e ENGELS (2008) *The Communist Manifesto*. Londres: The Pluto Press
- MONDZAIN, Marie-José (1998) *Espace iconique et territoire à gouverner» in Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil
- RIMBAUD, *Illuminations* in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard
- SANTNER, Eric (1990) *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. Ithaca: Cornell University Press
- SCHIBELBUSHC (1986) *The railway: the industrialization of time and space in the 19th century*, Berkeley: University of California Press
- SLOTERDIJK, Peter (1989) *A Mobilização Infinita: Para Uma Crítica da Cinética Política*. Lisboa: Relógio d'Água
- STEIN, Gertrude (1975) *How to Write*. New York: Dover
- VERTOV, Dziga (1929) *Weltbühne*. Berlin, XXV, n° 30
- VERENE, Donald Phillip (1985) *Hegel's Recollection: A Study of Images in the Phenomenology of Spirit*. New York: State University of New York Press

DA FOTOGRAFIA DE IMPRENSA À FOTOGRAFIA DE ARTE: QUANDO A ACTUALIDADE SE PRESTA AO OLHAR ARTÍSTICO

Madalena Oliveira*

Introdução

Se a fotografia publicitária é o género de imagem que se dirige ao cumprimento de uma função conativa ou apelativa, a fotografia jornalística é, por definição, a que melhor se presta ao cumprimento da função referencial da mensagem visual. Contudo, especialmente no âmbito de um certo fotojornalismo e de uma certa publicidade, estas funções são muitas vezes superadas pela função expressiva, emotiva ou mesmo poética da fotografia artística propriamente dita. Buscando justamente este efeito artístico, parece evidente que as imagens que servem a criação publicitária procuram um maior poder de persuasão numa natureza mais real (como é nitidamente expresso pela estratégia de marcas como a *Benetton*), enquanto que as imagens usadas na imprensa tendem a servir-se de mecanismos que procuram a criatividade para se tornarem relevantes.

Diz-se comumente que a fotografia de imprensa deve testemunhar a realidade do acontecimento pelo seu traço visual, conferindo assim à actualidade registada um carácter de verdade (Joly, 2005:209). Sugerem, aliás, os manuais de fotojornalismo que a fotografia de imprensa visaria, deste modo, argumentar em torno de uma informação, em princípio já conhecida, com o objectivo de a esclarecer ou de a tornar mais credível. Tem certamente este entendimento raízes profundas na convicção segundo a qual a fotografia haveria de ser tomada como uma “inocorrupível matriz de verdade” (Lemagny, 1998).

É certo que informar pela imagem supõe escolher uma fotografia que resume um acontecimento. Informar através da fotografia de imprensa significa naturalmente mediatizar um facto real, mas com efeito, não apenas isso. A ligação entre a fotografia e o jornalismo está, quiçá desde sempre, marcada pela tentação de uma abordagem estética da realidade, uma espécie de *mise en forme* dos factos. Compreende-se, pois, o entendimento

* Centro de Estudos Comunicação e Sociedade (CECS) [madalena.oliveira@ics.uminho.pt]

segundo o qual uma abordagem visual da realidade depende de uma vivência do instante ou do acaso e de uma capacidade intuitiva do fotógrafo para conseguir aquilo que, para efeitos técnicos, se chamaria o “instante decisivo” (Almasy, 1990). Mas consentirá este modo de agir sobre a actualidade uma atitude acrítica relativamente ao presumido carácter de verdade incorruptível? Não é, por definição, a *mise en forme* já de si uma potencial medida de corromper a suposta verdade dos factos?

Perguntar-se-ia se o nosso enfoque é o problema da objectividade da fotografia de imprensa, ou mesmo o da possibilidade de ela se revelar uma linguagem universal. Ainda que o seja também, esse é um debate iniciado desde o aparecimento da fotografia na imprensa. A questão que aqui colocamos retomamo-la de Martin Joly: «como explicar o paradoxo fundamental das fotografias de imprensa quando a sua função por natureza efémera se torna durável e finita para constituir uma espécie de memória colectiva, todavia separada da actualidade que a provocou?» (2005:188).

São, por certo, clássicos os exemplos de imagens que correram o mundo como âncoras de notícias, mas que permanecem hoje como símbolos duradouros da História, independentemente da verdade que registaram: os corpos vitimados da Guerra de Crimeia fixados, em 1863, num daguerriótipo de Mathew Brady, a exibição do martírio de Che Guevara numa maca de campanha numa caserna, documentada numa imagem de Freddy Alborta, ou o próprio Einstein com a língua de fora, uma fotografia tirada por Arthur Sasse, em 1951. Não menos emblemática é a imagem do beijo de um marinheiro a uma enfermeira, em Times Square, captado por Alfred Eisenstaedt, durante as comemorações, em Agosto de 1945, da notícia da rendição do Japão e, portanto, do anúncio do fim da Segunda Guerra Mundial. O marinheiro beijava indiscriminadamente as mulheres com quem se cruzava na rua, mas o fotojornalista alemão registou este em particular, mais verosímil de uma paixão. A imagem circulou em vários jornais do país e hoje continua a ser, de algum modo, um símbolo consolidado da exuberância da América no final da longa batalha, apesar de estar, de certa maneira, desligada da verdade ou não do beijo registado. É também a estas imagens que se refere Umberto Eco quando sugere que cada uma delas se tornou «num mito e condensou uma série de discursos. Ultrapassou as circunstâncias individuais que a produziram, já não fala sobre esta ou aquela personagem individual, mas exprime conceitos». Para o semiólogo italiano, cada uma destas imagens «é única, mas ao mesmo tempo remete para outras imagens que a precederam ou que a seguiram por imitação». Além disso, «pouco importa saber se se tratava de uma pose (portanto uma simulação); se pelo contrário era o testemunho de uma bravata inconsciente», porque o que nelas há de extraordinário é

o facto de o que registam ser atravessado «pelas tramas do simbólico» (Eco cit. em Joly, 2005:187).

Poderia a natureza da fotografia sugerir-nos encerrar o seu valor numa espécie de “poder mostrador da imagem”. Com efeito, mantendo com a realidade a que se refere uma certa relação de analogia, ou seja, reenviando, nos termos da Semiótica peirciana, ao objecto em virtude de caracteres que lhe são próprios, a fotografia inscreve-se, por defeito, na categoria dos signos icónicos. Não deverá, no entanto, esta inscrição impor-nos apenas uma leitura das semelhanças existentes entre a realidade e a sua representação fotográfica. Ainda que esse seja o mecanismo que está na base do funcionamento do ícone, seria um logro descuidar o mérito simbólico da fotografia. É, pois, mais aí do que no seu carácter representacionista que nos situamos para compreender por que razão, também do ponto de vista informativo, a realidade parece prestar-se a um certo olhar artístico que ultrapassa os próprios adágios da tarefa informativa.

A poética das imagens

É verdade que, desde sempre, a fotografia teve algo de sedutor. Sabemos, porém, que, competindo primeiro com o cinema e mais recentemente com os ecrãs, mas também com todas as formas amadoras de fotografia e de vídeo, a imagem do papel se obriga hoje a ser cada vez mais extraordinária. Falta-lhe, sobretudo, o movimento, mas também a simultaneidade própria da reportagem televisiva em directo. Compreender-se-á bem, então, que a fotografia de imprensa pretenda romper com o já visto, dedicando o seu génio especialmente à surpresa. Ora, talvez por isso, seja de algum modo compreensível também que não se lhe peça exclusivamente que revele a informação, mas que corrobore, que cause sensações, que envolva emocionalmente. Por outras palavras, que se lhe peça que seja apelativa, sedutora, desejante... Paradoxal, dir-se-ia, sabendo que falamos de imagens de pendor informativo. Resulta, ainda assim, esta intuição efectivamente da leitura impressiva de umas tantas propriedades da fotografia de imprensa pouco condizentes com a mera condição ilustrativa relativamente à notícia.

Distanciamo-nos neste ponto da, pelo menos aparente, resignação de Roland Barthes ao carácter representacionista da fotografia, quando sugere que a essência desta imagem «não é em primeiro lugar alterar a nossa visão do mundo, criar um universo imaginário, mas pelo contrário atestar o real, autenticá-lo, restituir a sua aparência imediata» (1980: 133). Se nos mantivéssemos na linha desta tese barthesiana, segundo a qual a fotografia testemunha ‘aquilo que foi’, arriscaríamos não compreender como podem

algumas fotografias apresentar-se como provocadoras ‘daquilo que ainda só será a partir delas próprias’. Há muito que a fotografia de imprensa se afastou do objectivo estabelecido por Barthes para toda a fotografia: o de ser um certificado de presença. Ainda que o seja, com efeito, emanando do real passado por uma espécie de magia (*ibidem*: 138), a fotografia jornalística não se rende apenas a dar visibilidade ao actual. Como toda a actividade jornalística, também o fotojornalismo se verga, de algum modo, à lógica da constituição, que é, diz José Bragança de Miranda, uma lógica da ordem da ficção, ainda que sempre abismada pela realização (1998:9). É por isto, e não tanto por averiguarmos mutações na natureza da fotografia, que recusamos a pressuposição de Barthes, segundo a qual a fotografia possuiria uma força constativa. Pelo contrário, reconhecemos à imagem fotojornalística uma força performativa, porque julgamos certa a intuição de Ken Kobre para quem «os fotógrafos fazem hoje mais do que registar notícias». Na realidade, os fotojornalistas parecem ter-se transformado em «intérpretes visuais das cenas usando as suas câmaras e lentes, sensibilidade à luz e as suas agudas capacidades observadoras para trazer aos leitores um sentimento sobre como foi o acontecimento» (1980: 338).

Sabendo-a no advento da televisão, não será, com efeito, de estranhar que a fotografia em geral, mas também inescapavelmente a fotografia jornalística, mantenha com a ordem do sentimento uma relação de íntima cumplicidade. Se é verdade que a emoção é característica do modo como desde sempre consumimos televisão (Couture, 2005:11), é por certo compreensível que a natureza da fotografia se confunda, ela própria, com a promoção de sensações. A mesma sugestão teria Tolstoy quando, referindo-se mais genericamente à arte, considerava que esta actividade humana consistiria no seguinte: «um ser humano conscientemente, através de determinados sinais externos, passa para os outros sentimentos que viveu e os outros são contaminados por estes sentimentos e também os experienciam» (Tolstoy, cit. em Graham, 1997:31)

Decalcando as práticas e sensibilidades da pintura, a fotografia herdou desta tradicional arte o culto pela expressão visual de sentimentos. Copiou-lhe as técnicas e apropriou-se de uma certa poética cara às telas, ultrapassando assim as resistências da sua assimilação à arte e, portanto, do reconhecimento dos fotógrafos na categoria de artistas². Se bem que não tenha confirmado os auspícios de alguns, segundo quem a pintura teria morrido, bem depressa a fotografia contrariou as apreciações de Bau-

² A relação com a arte constitui um debate que atravessa toda a história da fotografia. Especialmente intensa na segunda metade do século XIX, esta controvérsia é marcada por pequenas vitórias como a que marcou, em 1859, a admissão da exposição da Sociedade Francesa de Fotografia no Salão de Belas Artes da Exposição Universal.

delaire, conquistando um estatuto incontestavelmente superior ao de «arte fria e mecânica, sem alma, incapaz de suscitar emoções». É por isso, e não pela sua fiabilidade para revelar o real, que a fotografia se coloca a jeito da ‘febril rivalidade’ que Susan Sontag (2002) dizia caracterizar a sua coexistência com a arte. Pode, por conseguinte, admitir-se que não terá sido tanto pela sua aptidão para fixar os traços do real que a fotografia irritou profundamente os círculos da pintura, mas antes pela sensibilidade estética com que, desde cedo, o tentou fazer.

Aos que consideraram a fotografia uma imagem de repetição maquinal, os fotógrafos responderam com a habilidade para fazer da lente um olho interpretativo da realidade enquadrada pelos instantâneos. Com a extraordinária habilitação técnica para presenciar o mundo exterior e testemunhar factos, a fotografia, sobretudo a fotografia dita artística, revelou também uma vocação expressiva em tudo comparável à imaginada pelos pintores: a vocação que, segundo André Maurois, consiste em “criar, para além do mundo real, um mundo mais humano” (1966). Arte pouco segura, no dizer de Roland Barthes, a fotografia não subtraiu, no entanto, nem a imaginação nem o sentimento à imagem maquínica; utilizou-os antes para se apoderar simbolicamente dos objectos por ela representados. «Fotografar pessoas é», para Susan Sontag, «violá-las, vendo-as como nunca se viram a elas próprias, conhecendo-as como nunca se conheceram antes»; é justamente «transformá-las em objectos que podem ser simbolicamente possuídos» (2003:14).

Em matéria de jornalismo, a fotografia de imprensa parece ter consentido o mesmo gesto. É que, apesar de se crer que a fotografia implica o conhecimento e a aceitação do mundo tal como a câmara o regista, também do ponto de vista da reportagem informativa «há uma agressão implícita em cada uso da câmara» (*ibidem*:17). É a agressão própria de quem define um enquadramento, de quem escolhe um ângulo, de quem selecciona o objecto exposto à lente, de quem, na verdade, interpreta visualmente a notícia, para transmitir a emoção dos factos.

Eis-nos, pois, chegados ao ponto central da nossa tese: a convicção segundo a qual a reportagem fotográfica de actualidade é bem mais próxima da actividade artística do que a sua apreensão pelo género jornalístico recomendaria. Com preocupações de ordem estética, o fotojornalista aventura-se nos domínios da arte, abandonando a intransigência de valores caros à prestação jornalística. Ele busca o sentimento dos factos que escreve em imagens. O efeito começa justamente neste ponto de partida do homem da máquina para o objecto: se não a esteticização absoluta do real, pelo menos a sua transfiguração pelo espírito artístico que parece habitar em todo o fotojornalista. A ser esta a nossa via de leitura

das imagens de actualidade, então é no cruzamento dos propósitos do jornalismo com os desígnios da arte que nos situamos.

O triunfo da emoção

Orientados por este olhar, buscámos nas várias fotografias premiadas por um dos mais importantes galardões mundiais alguma evidência para o nosso argumento³. Referimo-nos, por conseguinte, aos prémios do World Press Photo⁴, de que retomámos as fotos do ano desde 1980. Apesar de a organização prever várias categorias para os prémios que atribui, optámos por observar particularmente as fotos vencedoras do prémio principal, designado por World Press Photo of the Year⁵. Muitos casos mediáticos da actualidade mais próxima teriam servido os mesmos propósitos. Tivemos, no entanto, uma preocupação diacrónica que padece, ainda assim, do enviesamento provocado pelo facto de atendermos a imagens candidatas a um concurso. Examinámos estas fotografias com uma interrogação: ‘se procuram registar factos, por que razão nos despertam sobretudo reacções emotivas? Como nas fotografias a que nos referíamos na introdução, em algumas temos inclusive dificuldade de identificar o acontecimento a que se referem, porque o que registam transcende os próprios factos a que estariam, por força de uma função referencial, efectivamente vinculadas.

No registo da fome que afecta a população do Uganda (1980), na reportagem sobre um massacre de palestinianos em Beirute (1982), na imagem das vítimas de um devastador sismo na Turquia (1983), no retrato da criança que sobreviveu durante seis horas à erupção de um vulcão na Colômbia acabando por morrer (1985) ou na representação de um campo de vítimas de minas, em Angola (1996) é sempre a mesma moldura que enquadra a informação visual intensamente apresentada ao público: a do sofrimento humano. Talvez não seja excessivo que nos apropriemos da adequada expressão de Susan Sontag para constatar que o que fazemos em todas estas imagens é ‘olhar o sofrimento dos outros’ (2003). Presume-

³ Recomendaria a metodologia científica o emprego de métodos mais sistematizados para análise visual dos materiais que observámos. Contudo, reclamámos para este nosso argumento inicial apenas uma leitura impressiva e especulativa de um conjunto de imagens, na expectativa de a desenvolvermos posteriormente no quadro de um estudo mais amplo acerca da sentimentalização das imagens jornalísticas.

⁴ Fundada em 1955, a World Press Photo é uma organização independente, não lucrativa, particularmente conhecida pela dinamização do maior e mais prestigiado prémio anual de fotojornalismo.

⁵ As imagens observadas estão disponíveis em [http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=blogsection&id=15&Itemid=115&bandwidth=high]

se que no registo da calamidade (natural ou humana), a fotografia se dispensa de artificios, porque a dureza por ela assinalada é suficientemente impressionável. Mas a própria opção por uma espécie de estilo anti-arte encerra em si mesma uma estratégia de exploração da emoção. Não deixa, por isso, de configurar uma opção estética, cuja finalidade é, em todo o caso, a exaltação da expressão.

Para Sontag, desde a invenção da máquina fotográfica, a fotografia tem feito companhia à morte, no sentido em que ‘aprendeu’ a surpreendê-la em acção. Por outro lado, «a consciência do sofrimento que se vai acumulando num número seleccionado de guerras ocorrendo por todo o lado é algo fabricado», até porque «o genuíno pode não ser suficientemente terrível»; pode precisar na verdade «de ser aumentado» (Sontag, 2003:69). Fabricado, portanto, por imagens que repetem mecanicamente o que, para Barthes (1980), nunca poderia repetir-se existencialmente. Se esta forma de potenciar a memória pode ou não permitir a criação de um mundo mais humano, como sugeria Maurois (1966), isso não saberemos; mas se um mundo mais humano for sinónimo de um mundo mais emotivo, então não restarão dúvidas de que a fotografia é também ela humanizadora.

No plano jornalístico, sugere, de facto, Susan Sontag, que se procuram imagens para prender a atenção, sobressaltar, surpreender. Lembrando um *slogan* da revista *Paris Match* (fundada em 1949) — “o peso das palavras, o choque das fotografias” —, a autora anota a «normalidade de uma cultura na qual o choque se tornou no principal estímulo ao consumo e numa fonte de valor» (Sontag, 2003:30). Morte... Choque... voltamos assim às imagens premiadas pela organização World Press Photo a que nos referíamos nos parágrafos anteriores. Imagens que, informando, procuram na crueza dos factos despertar para uma racionalidade emotiva que não consente um olhar puramente objectivo. Levar-nos-á isto a pensar que há hoje, talvez mais do que nunca, na fotografia de imprensa um ímpeto para uma função de tipo apelativo, que não dispensa a criatividade como factor de relevância. É neste sentido que a imagem foto-jornalística se torna, de algum modo, também ela auto-referencial, na medida em que há nela uma referência extra-imagética.

Na abertura deste texto, admitíamos uma certa inversão nas estratégias próprias da fotografia publicitária e da fotografia jornalística. Regressando à foto do ano de 1980, que regista a mão de uma criança faminta sobre a mão de um missionário, sugerimos agora um olhar comparativo com uma das imagens de campanha da *Benetton*, de 1990, onde se exibem também duas mãos (uma branca e outra negra) sobrepostas. São em muitos aspectos fotografias obviamente diferentes. A primeira regista uma realidade que o fotógrafo testemunhou, uma cena que pré-

existe, de facto, ao sentido que o leitor lhe reconhecerá. A segunda resulta, provavelmente, de uma encenação que o fotógrafo constrói para ilustrar um sentido que, pelo contrário, pré-existe à sobreposição das mãos. Por outras palavras, poderíamos dizer que, na primeira imagem, a mão faminta sobre a mão do missionário, que sugere o problema da desnutrição, decorre justamente do real vivido e experimentado. Na segunda imagem, porém, as duas mãos — que se imaginam propositadamente assim colocadas para aquela imagem em particular — são usadas como estímulo ou alerta para um problema de ordem mundial a que a marca de vestuário quis associar o seu nome. Poderíamos abreviar as diferenças entre os dois retratos na questão da espontaneidade ou não das imagens, a que acrescem as condições de captação pela lente. Na primeira, não se admite que tenha havido um particular trabalho de iluminação. Na segunda, presume-se que todos os aspectos da imagem foram trabalhados ao pormenor. No entanto, apesar da distinta natureza e finalidade, não haverá em ambas as imagens — a jornalística e a publicitária — um certo sentido estético coincidente?

À fotografia publicitária satisfaz especialmente — sabemos-lo sem surpresas —, uma maior força persuasiva. À fotografia de imprensa convém, por seu lado, uma estratégia propícia ao melhor alcance de um factor de relevância. À pergunta sobre se é ou não legítimo que seja o jeito artístico a fornecer à realidade a relevância que a torna noticiável deveremos responder com a cautela própria de quem reconhece que à arte se autoriza, se não a falsificação do real, pelo menos a sua transfiguração.

A sedução do olhar

Provavelmente mais emotiva do que nunca, a fotografia é hoje também ela expressão da transformação do *homo videns* em *homo sensibilis*, homem movido especialmente por afectos, sensações, desejos e paixões. «Não será que, depois do *homo politicus* e do *homo economicus*», interpela Maffesoli, «não nos confrontamos com o surgimento de um *homo aestheticus*?» (1988:246). Adivinha-se na interrogação do sociólogo o reconhecimento de que a nossa civilização se define por uma cultura do sentimento que é, segundo diz, a consequência da atracção. «As pessoas agregam-se», explica Maffesoli, «segundo as ocorrências ou os desejos. É uma espécie de acaso colectivo que prevalece.» (*ibidem*: 244). Pode, por certo, admitir-se que a fotografia tem também uma espécie de função agregadora. Ela reúne a atenção do leitor em torno do objecto seleccionado e enquadrado. E ao fazê-lo segundo a ordem emotiva, a fotografia promove, na verdade, aquilo que

José Augusto Mourão chamou de “mundialização dos afectos” ou de “sentimentalização das sociedades” (2002:76). No plano jornalístico, dir-se-ia, aliás, que, com a fotografia, se perde em informação em proveito da expressão de um tempo que, diz Perniola, é de dominante sensológica (1993).

Com uma talvez inexplicável capacidade para seduzir, a fotografia (de que não se pode apartar a fotografia de imprensa) tem porventura tanto de sentimento como de pensamento⁶. Se ela pressupõe, por um lado, requisitos da faculdade de pensar, por outro, estimula a faculdade de sentir, o que, em boa verdade, condiz bem com uma tendência generalizada da contemporaneidade. De facto, quando, em 1979, Baudrillard publicou *De la séduction*, havia nele já a intuição de que o sentimento dominava de algum modo a socialidade, determinada pela consumação de prazeres imediatos. Ora, apta para o registo instantâneo, a fotografia serve bem esta ânsia de um prazer, no caso, de tipo visual, ainda que extensivo a outros sentidos. Mas como instrumento de sedução, a fotografia tem também algo da ordem da simulação, da ilusão e da aparência. É que a sedução não é da ordem do real, porque no regime da simulação e da aparência o real é, também o diz Baudrillard, o lugar do desencantamento. Ora, a sedução é cúmplice do encantamento e por isso joga-se no «desprendimento do real através do próprio excesso das aparências do real» (Baudrillard, 1992: 73). Quando dizíamos que as fotografias de referência ao nosso trabalho se desligam, em certo sentido, do referente para o qual deveriam remeter, estaria já implícita na nossa observação esta ideia de uma espécie de “desprendimento do real”. Em *De la séduction*, Baudrillard esboça a tese segundo a qual os objectos — a que acrescentamos os objectos fotografados — traçam uma semelhança alegórica do real consigo mesmo, ferindo-o de uma certa irrealidade. Por conseguinte, torna-se irreprimível a ideia de que «seduzir é morrer como realidade e produzir-se como engano. É ser presa do seu próprio engano e mover-se num mundo encantado» (*ibidem*: 79-80).

Também em Marcuse encontramos a constatação de uma nova racionalidade que tem por base o universo sensorial. Dada a transformação da sexualidade em Eros, diz Marcuse numa passagem de *Eros et Civilisation*, «os instintos vitais desenvolvem a sua sensorialidade, ao mesmo tempo que a razão se torna por sua vez sensorial na medida em que integra e organiza a necessidade em termos de enriquecimento dos instintos vitais» (1971:179). Se a herança moderna, de que faz parte toda a história da fotografia, passa pela figura de um Eros libertado, então é claro

⁶ Apesar de o encontro em que o presente texto foi apresentado propor uma relação entre imagem e pensamento, o que desde o início procuramos fazer é propor uma relação entre imagem e sentimento.

que para falarmos da experiência contemporânea nos serve bem um conceito caro a Bataille, o de erotismo. Os aparelhos de comunicação, entre os quais encontramos a máquina fotográfica, exercem sobre nós um domínio erótico que é, para Bataille, um domínio de violência e de violação, uma vez que só a violência pode pôr tudo em causa, «a violência e a inominável perturbação a que está ligada» (1988: 15). Ora, não é numa violação dos corpos que a câmara fotográfica como dispositivo dispara a imagem que se apresenta diante da lente? Não é em violência que as imagens mais genericamente se nos impõem e se sucedem sem que os nossos olhos consigam delas desviar-se?⁷

O que especulávamos relativamente à capacidade expressiva da fotografia é o que Kerckhove (1997) chama de arte salvadora, é o “sentir mais” como fórmula para compreender o mundo em que estamos a entrar. Mas o arrebatamento do sentir descobriu notícia onde antes não se via qualquer coisa de valor, propondo uma «equivalência da história e do *fait-divers*, do acontecimento e do espectáculo» (Baudrillard, 1995:128). Erigidos como feições específicas da socialização contemporânea, o *sentir* e o *fazer-se sentir* são, tal como anotámos a partir da proposta de Perniola, traços distintivos de uma época mais sensológica do que ideológica. Ora apresentando-nos o *já sentido* — que é afim do *já pensado* e do *já feito* —, ora alentando a experiência de um *querer sentir*, é, de algum modo, num desvio do pensamento para o sentimento que a fotografia — como genericamente todos os media — nos traz hoje o mundo à nossa interioridade. E é justamente porque o traz à nossa interioridade, procurando um *sentir em conjunto* em detrimento do *sentir individual* que a câmara fotográfica se transforma em máquina potencialmente sensitiva que age sobre a nossa intimidade com uma espécie de erotismo táctil. Mas o erotismo significa alheamento, não do *sentir* que consistiria «em delegar noutros o que deveríamos ser nós a sentir» (Perniola, 1993:22), mas alheamento da razão. É que, do ponto de vista erótico, estamos sempre sujeitos a um “deixar-se ir”, a uma quase irremediável entrega do corpo à alucinação do desejo, ao desenfreamento da paixão. Estilizada pelos sentidos — por sentidos administrados pela técnica —, a experiência actual é aquela em que a aferição do poder se faz pela sedução. De que decorre o

⁷ Repare-se a este propósito no modo como Derrick de Kerckhove se refere à televisão: «... a televisão é hipnoticamente envolvente: qualquer movimento no ecrã atrai a nossa atenção tão automaticamente como se alguém nos tivesse tocado. Os nossos olhos são atraídos pelo ecrã como o ferro por um íman.» (1997:39). Também interessante a expressão com que Georges Duhamel, citado por Benjamin no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1992:107), menciona o poder das imagens: «As imagens em movimento tomaram o lugar dos meus pensamentos». Não será isso o que acontece já desde a fotografia?

poder da fotografia senão da sua capacidade de sedução, mesmo no que à informação diz respeito?

O que à primeira vista poderia ser encarado como a transfiguração da experiência pela estética parece, no entanto, dever ser examinado como a criação de uma “experiência «sintética»” «que faz verter e reverter presença e ausência, imagem e corpo, real e virtual, possível e existente» (Miranda & Cruz, 2002). Experiência sintética porque intensa mas sucinta, por um lado, e porque produzida por síntese maquínica, por outro. Até nisto a fotografia pode ser encarada como a expressão das artes mais contemporâneas: no facto de ser, por definição, uma imagem de síntese de cada acontecimento. Se esta parece ser a sua função do ponto de vista estritamente jornalística, enquanto arte, a fotografia «é um domínio muito perigoso» (Sasha Stone, cit. em Benjamin, 1992: 132).

Bibliografia

- Almasy, P. (1990) *Le photojournalisme : informer en écrivant avec des images*, Paris : Presse et Formation.
- Barthes, R. (1980) “La chambre claire : notes sur la photographie”, in *Les Cahiers du Cinéma*, Paris : Galimard Le Seuil.
- Bataille, G. (1988) *O erotismo*, Lisboa: Antígona.
- Baudrillard, J. (1995) *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, J. (1992) *Da sedução*, Campinas: Papirus Editora.
- Benjamin, W. (1992) “Pequena História da Fotografia”, in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d’Água, pp. 115-135.
- Couture, X. (2005) *La dictature de l’émotion – Où va la télévision*, Paris : Audibert.
- Graham, G. (1997) *Philosophy of the arts*, London : Routledge.
- Joly, M. (2005) *As imagens e os signos*, Lisboa : Edições 70.
- Kerckhove, D. de (1997) *A pele da cultura: uma investigação sobre a nova realidade electrónica*, Lisboa: Relógio d’Água
- Kobre, K. (1980) *Photojournalism. The professional’s approach*, Boston : Focal Press.
- Lemagny, J.-C. (1998) *Histoire de la Photographie*, Paris : Larousse.
- Maffesoli, M. (1988) “A ética da estética: homo aestheticus”, in *Comunicação & Linguagens*, 6/7.
- Marcuse, H. (1971) *Eros et civilisation: contribution à Freud*, Paris: Editions de Minuit.
- Maurois, André (1966) *Ce que je crois : avec les objections faites par quelques lectures et les réponses aux objections*, Paris : Bernard Grasset.
- Miranda, J. A. B. de (1994) *Análítica da Actualidade*, Lisboa: Vega.
- Mourão, J. A. (2002) “Vínculos, novos vínculos, desvinculação”, in Miranda & Cruz (Eds.) *Crítica das ligações na era da técnica*, Lisboa: Tropismo.
- Perniola, M. (1993) *Do Sentir*, Lisboa: Editorial Presença.
- Sontag, S. (2003) *Olhando o sofrimento dos outros*, Lisboa: Gótica.
- Sontag, S. (2002) *On Photography*, London: Penguin Books.

IMAGEM, PENSAMENTO: APROXIMAÇÕES A GUY DEBORD

José Gomes Pinto¹

«E quando agora levantar os olhos deste livro
nada será estranho, tudo grande».

R. M. Rilke

Nas primeiras linhas do contrato que assinam a Simar Films e Guy Debord pode ler-se a seguinte cláusula: «Entende-se que o autor finalizará o seu trabalho com total liberdade, sem controlo de quem quer que seja e sem mesmo ter em conta qualquer observação que possa ser feita sobre qualquer aspecto do seu conteúdo ou da forma cinematográfica que lhe pareça conveniente dar ao seu filme». Debord, neste documento de ofício, declara também que, ele mesmo, deve ser tido não só como o *realizador* do filme, mas também como o seu *autor*. De resto, a palavra que Debord utiliza em todo o documento, depois de as primeiras alíneas terem sido traçadas, é mesmo o de *autor*, aquele de quem vem e a quem pertencem todas as modificações do material vazio, branco, negro. Guy Debord, deveria apresentar-se a si próprio, deveria ser o seu único representante, a matéria e a forma de si mesmo. Este esforço por se apresentar a si mesmo, como único, como motor primeiro, faz lembrar as palavras de Platão, na *Carta VII*, quando dizia que era necessário mostrar aos tiranos, eivados de preconceitos filosóficos, o que é «a obra filosófica em toda a sua extensão, qual é o seu carácter próprio, as suas dificuldades e o trabalho que ela exige». À obra de Guy Debord aplica-se o seguinte princípio, um princípio platónico que parece ter-se já perdido das análises da sua obra: Debord, sujeito, é objecto e o princípio de si próprio, do seu fazer, das suas imagens, do seu pensamento: «não pretendo assemelhar-me seja a quem for», diz no primeiro volume de *Panegírico*, acrescentando em 1978, no filme *Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo*: «Quanto a mim, nunca me arrependi de nada do que fiz, e confesso que me vejo ainda inteiramente incapaz de imaginar que outra coisa poderia ter feito, sendo eu quem sou»... Debord mostra a afinidade e fidelidade necessárias e elementares para com o seu objecto: a *sua* visão

¹ CICANT/Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias [jgomespinto@gmail.com]

mundo. Recordemos, outra vez, as palavras de Platão, «o que não tem nenhuma afinidade com o objecto, não conseguirá a visão, nem pelo entendimento, nem pela memória». O pensamento de Debord, as suas obras cinematográficas são um esforço constante de apresentação do si mesmo. Daí a presença constante de imagens suas nos seus filmes, nos seus livros, a sua presença constante, como figurante, nos dois volumes de *Panegírico*, são o exemplo daquilo que Giorgio Agamben dizia ser a função do rosto «...o rosto é sobretudo, a paixão de revelação, paixão de linguagem». Porque no rosto, se está com toda as suas propriedades, completava Agamben. Debord é, assim, “a coisa em si mesma”, que Platão evoca na *Carta VII*. Quem convive com a coisa em si mesma e com ela mantém afinidade, a saber, consigo mesmo, e se realiza e apresenta no esforço de se expressar, então, como lembra Platão, «brota repentinamente a verdade na alma, como a fagulha do fogo, e alimenta-se a si própria».

Ora, este *auto*-designar-se autor, tem assento na mesma forma e modalidade das teorias de Debord. Num dos filmes de Debord, podemos ler sem surpresa, em forma de nota de rodapé, a seguinte passagem: «tudo pode chegar». Isto designa justamente o espaço de abertura, esse estar aberto a... É esta força da vida que conduz Debord a assumir-se como autor, ou seja, aquele que é por si e a quem qualquer exteriorização lhe cabe. Debord vai mesmo mais longe fazendo-se mesmo designar como autor-realizador-técnico do seu filme, isto é, ele concebe, realiza, faz. Se quiséssemos lembrar Aristóteles, Debord vê-se a si próprio como *causa*, e em todos os seus modos.

Apesar destas curiosidades históricas ou poéticas, das relações imaginárias que possam advir da tomada de posição de Debord num escrito de ofício, o que perturba estética e teoricamente, apesar dos milhares de linhas escritas com fervor e entusiasmo, algumas vezes com raiva, são as imagens do filme com livro homónimo, *A sociedade do espectáculo*, publicado pela primeira vez em livro em 1967 na Editions du Champs Livres. É no filme homónimo, de 1973, que Debord finalmente começa a desenhar-se, e fá-lo com o seguinte moto: «Este filme está dedicado a Alice Becker-ho», lendo-se depois, projectado na tela, a seguinte passagem dos escritos de juventude de Hegel: «Já que cada sentimento particular não é mais que a vida parcial, não a vida inteira; a vida pode ser tomada através da diversidade dos sentimentos e também de se encontrar na soma dessa diversidade... no amor, o separado ainda existe, mas já não como separado, mas como unido, onde vivo reencontra o vivo».

Surpreende ainda mais, porque toda a literatura sobre Debord, que tem condicionado certamente o olhar sobre as imagens montadas sob a sua voz lânguida, assenta no pressuposto de que as suas teses são exauridas da

mais pura forma racional e fundadas num método implacável e destrutivo, da destruição de tudo em que a sociedade moderna se transformou, o *espectáculo*, conceito que acunha com o livro e que ilustra com o filme.

Essa dedicatória relembra, pela aparente contradição que se estabelece entre o interior e o exterior da sua obra, aquela entrada do livro de Max Stirner, *O único e a sua propriedade*. Se recordarmos as teses de Stirner, não deixa de ser surpreendente também que este tenha a seguinte dedicatória: «Meinem Liebchen Marie Dähnhardt». E causa estranhamente porque de seguida se poder ler: «Há tanta coisa a querer ser a minha causa! A começar pela boa causa, depois a causa de Deus, a causa da humanidade, da verdade, da liberdade, do humanitarismo, da justiça; para além disso, a causa do meu povo, do meu príncipe, da minha pátria, e finalmente até a causa do espírito e milhares de outras. A única coisa que não está prevista é que a minha causa seja a causa de mim mesmo! “Que vergonha, a deste egoísmo que só pensa em si”».

Debord foi um leitor de Stirner, com ele terá aprendido a amar a sua própria causa, mas a verdade é que, se prolongarmos contacto com o textos e as imagens de Debord, com alguma da sua literatura, impressionam a afirmação do amor, a dedicatória que exalta o próximo, que o defende das intempéries, como se de um cerco se tratasse. Parece que Debord assume a *vergonha* sublinhada ironicamente por Stirner. Giorgio Agamben, que muitas vezes se tem chegado a Debord, que confessa em algum momento que Debord lhe terá dito que não ser filósofo nem artista, mas sim e *unicamente* um estratega, escreveu num belo texto a seguinte passagem acerca do amor em *Ideia da prosa*: «Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente— tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro».

A julgar pelas coincidências entre interior e exterior, entre próprio e estranho na obra de Debord, somos conduzidos pelo caminho mais de uma ideia romântica que de uma ideia positivista da obra de Debord. Em Debord previve, de facto e de forma bastante clara, uma ideia de paixão, uma ideia de que algo de não sensível, que não pode ter imagem; uma ideia de que a razão e as suas condições de possibilidades, ficam aquém de uma possibilidade de inteligibilidade; uma ideia de que só na abertura se pode o *próprio* realizar. Diz: «O meu método será muito simples. Nomearei aquilo que ame; e o resto, a esta luz, há-de suficientemente mostrar-se e fazer-se entender».

De resto, a última das tarefas que em 1957 no *Relatório sobre a construção de situações* Debord propõe para a instalação de verdadeiros momentos de vida, que romperiam o espectáculo e que deveriam ser colec-

tivas, diz assim: «Devemos pôr em destaque as palavras de ordem do urbanismo unitário, comportamento experimental, propaganda hiperpolítica e construção de ambientes. As paixões já foram por demais interpretadas; trata-se agora de encontrar outras». Poucas linhas antes, dizia: «A nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambientes momentâneos da vida e a sua transformação numa qualidade passional superior». Se a crítica que Debord realiza àquilo a que chama de *estado actual das condições modernas de produção*, ou seja, o espectáculo, surge como implacável, é porque por detrás permanece uma convicção, dir-se-ia mesmo um impulso de fé, uma paixão de que isso a que se chama *comunidade*, propriedade de todos os homens, os mortos, os vivos, os vindouros, em quanto a *coisa própria*, se apresente como algo a que não se pode chegar com a razão, com a crítica transcendental, mas sim através daquilo que desde muito cedo ele se define como paixão, como situação, como o despoletar da vida. É essa a missão daquilo a que Debord chama «as acções apropriadas».

A teoria deve ser sempre um momento da prática, da acção sobre o mundo e sobre o próprio sujeito, de forma a que aquilo que se encontra separado, se possa unir enquanto separado. Essa metafísica das paixões presente nos textos e nos filmes de Debord, apesar da sua designação estilística ou formalidade de género, é constitutiva de todo o seu discurso, de toda a sua obra, de si mesmo como *autor*. É isso que ecoa quando n' *A sociedade do espectáculo*, a obra cinematográfica, sobre umas fotografias registadas no filme do próprio Debord, ouvimos ecoar as palavras de Shakespeare de *Henrique V*, no acto IV, 3: «We few, we happy few; we band of brothers»; ou quando observamos uma passagem do filme de Orsen Welles, *Arkadin*, onde se afirma «brindemos à amizade», «brindemos ao carácter». Também é este pressuposto metafísico que lhe faz escrever no parágrafo 207 do livro *A sociedade do espectáculo*, o livro, a seguinte apropriação de *O único e a sua propriedade*: «o desvio não fundou a sua causa em nada».

O projecto de Debord com este filme de 1973 é o de filmar a teoria, o de pôr em imagem *aquilo* que os conceitos, frios, puros, solitários, históricos, assépticos, não conseguiram por si só exprimir. Se pelo texto nos adentramos pelos caminhos da enunciação e definição, pela imagem conhecemos a possibilidade de um tempo cíclico, mágico, aberto, não linear e fechado, teleológico. O cinema era para Debord o *medium*, o meio apropriado para que a teoria se tornasse prática, para que a teoria fosse só um momento da prática. A imagem junto do pensamento, a imagem e pensamento juntos. Mas isso já o havia conseguido também com *Hurllements en Faveur de Sade*, onde não se ouvem urros nem se fala de Sade, e quando no filme surge somente o branco e negro, consoante a sua voz

recite alguns textos ou quando o silêncio se faz. A partir daí, alguém fará meses mais tarde algo semelhante com a música, o espectador passa a fazer parte do próprio filme. O filme faz agir. De resto, Debord no seu guião faz mesmo ocorrer a seguinte indicação: «No momento em que a projecção começar, Guy-Ernst Debord deve subir ao cenário para pronunciar algumas palavras de introdução. E deverá simplesmente dizer: Não há filme nenhum. O cinema está morto, não pode haver mais filme. Passemos, se quiserem para o debate».

Em Junho do ano de 1958, surge o primeiro número da revista *Internacional Situacionista*. Lá, seis anos mais tarde da realização de *Hurléments...*, Debord assina um artigo que leva por título «Com e contra o cinema». Neste pequeno texto, reconhece a pertinência do cinema como instrumento que pode estar ao serviço da criação de situações, da criação de vida, podendo ser também meio apropriado para que o já constituído, o espectáculo, possa começar a ser desactivado. Para Debord, o cinema, a imagem concatenada, não está fora do espectáculo, pertence-lhe. Todavia, e porque toda a imagem é sintoma, indício e efeito da moderna sociedade, o cinema aparece como o instrumento ideal para que a crítica se torne prática, para que pensamento e imagem se equivalham. O cinema de Debord quer ser acção e é tomado como uma acção apropriada.

Toda a realização cinematográfica de Debord, a sua *coisa própria*, está assegurada por certos princípios, uns princípios traçados já em 1958, nesse primeiro número da *Internacional Situacionista*. Num artigo intitulado *Definições*, podemos encontrar os conceitos-métodos fundamentais para a consecução da *autoria* dos seus filmes, a saber, os conceitos *deriva* e *desvio*. *Deriva* é definida da seguinte maneira: «Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida através de ambientes variados. Emprega-se também, mais particularmente, para designar a duração dum exercício contínuo desta experiência». E *desvio* é definido deste modo: «Emprega-se como abreviação da seguinte fórmula: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas actuais ou antigas, numa construção superior do meio ambiente. Neste sentido, é impossível existir uma pintura ou uma música situacionista; o que pode ocorrer é uma utilização situacionista destes meios. Numa acepção mais básica, o desvio no interior das antigas esferas culturais constitui um método de propaganda, testemunhando o desgaste e a perda de importância destas esferas».

Traduzindo e inserindo estas definições no contexto que aqui nos convida, o da imagem e pensamento e da sua coexistência: num mundo onde a mediação está controlada pelas instituições que levam o peso do espectáculo e onde a vida aparece como invertida, manifestação do não-vivo, o

método para desconstruir esse controlo e essa hegemonia, tem fundamento na deriva e no desvio, que devem ser integrados e funcionando em conjunto: na imagem como expressão do pensamento. Mediante este método novo, podem criar-se situações — «momento de vida, concreta e deliberadamente construída pela organização colectiva de um ambiente unitário», e dum jogo de acontecimentos que se manifestam sempre como pontuais e historicamente comprometidos, para que os indivíduos, esses estranhos que se reencontram em quanto tal na paixão do vivo, possam voltar a adquirir todos os elementos e caracteres da sua verdadeira essência, o de serem a *própria coisa*.

Todo o filme *A sociedade do espectáculo* está assente no desvio, nesse modo de diferir o contexto e o significado cultural e histórico dos elementos que o compõem, para que emirjam, e de modo a que possam, a partir deles próprios, manifestar-se uma nova acepção, uma nova forma de fazer viver, de enunciar, de expressar. O desvio, tal como é utilizado neste filme, tem sempre como função diferir a imagem para uma imagem-outra, descomprometida do seu eixo histórico, re-contextualizada, actuante. Se partirmos da definição de Vilém Flusser de que as imagens «são superfícies que pretendem representar algo», e se recordarmos que sempre o fazem de forma particular — não há imagem do universal —, as imagens que nos surgem em fragmentos e num ritmo constante neste filme, remetem para a possibilidade de as transcender. A voz lenta e monocórdica de Debord, que recita parágrafos do seu livro, anulam a validade interna da imagem e a relação texto-imagem e imagem enquanto texto, operando como uma restituição da imagem ao seu valor original: o do particular, de todos os particulares. Assim, são o momento do reencontro do espectadores nas imagens. Para utilizar uma formulação de Giorgio Agamben, as imagens deste filme são imagens *quaisquer*, não imagens de qualquer coisa. Essa deflagração das imagens e concomitantemente a sua minguia, dão azo a que o pensamento possa ser visto, tocado. O pensamento deixa de pertencer, de estar vinculado ao universo representativo, daquilo de que a representação é objecto, para estar a salvo também do seu significado particular. Os desvios das imagens de Debord, coincidem com aquela tarefa que para Benjamin, referindo-se a Platão, deveriam ter as ideias: a de salvar os fenómenos. Não existe portanto, uma forma iluminada do pensamento de Debord, mas sim sempre uma mística e uma fé, ou melhor, um impulso de fé na imagem enquanto condição de possibilidade: uma potência que o representar tem na imagem, mas já separada do seu conteúdo interno, para poder remeter para o fora daquilo que ela própria possibilitou. A imagem em Guy Debord é sempre uma imagem aberta. Dá-se assim uma superação da imagem por si mesma. Ela torna-se uma espé-

cie: um fazer-se ver. Diz Agamben a este respeito em *Profanações*: «A imagem é um ser cuja essência é a de ser uma espécie, uma visualidade ou uma aparência. É especial o ser cuja essência coincide com o dar-se a ver, com a sua espécie. O ser especial é absolutamente insubstancial. Não tem lugar próprio, mas acontece-lhe a um sujeito e é neste como um *habitus* ou um modo de ser, como a imagem no espelho. A espécie de cada coisa é a sua visibilidade, quer dizer a sua pura inteligibilidade. Especial é o ser que coincide com o fazer-se visível, com a sua própria revelação». A imagem de Debord é sempre *aberta*, sem território definido, próprio. Por via do seu esforço, Debord é, neste sentido, um autor insubstancial.

As imagens que se vêem discorrer em *A sociedade do espectáculo* são, por força desse método da *deriva* e do *desvio*, puras espécies. Nelas pensamento e imagem coincidem. Sabemos que o projecto de Debord era idêntico ao de Eisenstein, já que ambos queriam filmar a teoria, fazer do seu pensamento imagem, coisas. Esse projecto, o de filmar a teoria, é pois a forma como o pensamento devém prática, devém acção. A montagem é, naturalmente a sua condição de possibilidade. Neste filme, a representação é sempre um abrir de possibilidades, não um fechar-se. Mas isso não é algo que se possa fazer de uma só vez. Este filme necessita da repetição e retenção, do pensamento reiterado, do esforço de a ele retornar, de às imagens retornar.

Neste filme o pensamento faz-se imagem e a imagem é *a coisa em si mesma*, não o duplo, do pensamento. Ao vermos a montagem das imagens de *A sociedade do espectáculo*, reconhecemos o choque que este filme produz, e podemos recordar o célebre poema de Rainer Maria Rilke, *A pantera*. Diz assim o poema: «Seus olhos estão cansados/de ver passar os barrotes que já nada retêm./Parece-lhe haver milhares de barrotes/e que por detrás dos milhares de barrotes já não existisse mundo.// O suave andar dos seus pés fortes e elásticos,/que vão traçando um círculo minúsculo,/é como uma dança que vem de fora em direcção a um centro/no qual a grande vontade se levanta surda.//Somente, às vezes, a cortina das pupilas/se levanta em silêncio. E entra uma imagem,/cruza a tensa calma dos membros/e ao chegar ao coração deixa de ser». Mas ao contrário das imagens da pantera aprisionada, desse espectador passivo que reconhecemos na pantera, as imagens *de* Debord, ao chegarem ao coração, abrem-se e querem fazer agir.

Bibliografia

- Agamben, G. (2005) *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
 Agamben, G. (2004) *The open. Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press.
 Agamben, G. (2001) *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
 Agamben, G. (1999) *Idea da prosa*. Lisboa: Cotovia.

Agamben, G. (1987) "The Thing-Itself", *SubStance*, 16, 2, pp. 18-28.

Debord, G. (2006) *Œuvres*, Paris: Gallimard.

Flusser, V. (1998) *Ensaio sobre a fotografia*. Para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'água.

Hamann, J. G. (1998) "Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in Kabbalistischer Prose", In *Sokratische Denkwürdigkeiten / Aesthetica in nuce*. Stuttgart: Reclam, pp. 78-147.

Platão (1989) *Timaeus. Critias. Cleitophon. Menexenus. Epistles*. Harvard: Harvard University Press.

Rilke, R. M. (2000) *Elegías de Duino / Los Sonetos a Orfeo y otros poemas* (ed. bilingue). Barcelona: Círculo de Lectores.

Rilke, R. M. (2005) *O livros das imagens* (ed. bilingue). Lisboa: Relógio D'água.

Stirner, M. (2008) *O único e a sua propriedade*. Lisboa: Antígona.

“«DESANESTESIA» — CHAMAR A ATENÇÃO PARA A ATENÇÃO À CHAMADA”

Fernando José Pereira¹

No já distante ano de 1969 o grupo inglês *Art & Language* afirmava, como conjunto constituído por artistas, a sua diferença relativamente aos teóricos da arte dado que a natureza da sua implicação com a arte os fazia partir de relações e pontos de vista diferentes. A premissa mantém-se nos nossos dias. A especificidade do olhar interno, isto é, dos artistas é necessariamente divergente de todos aqueles que se encontram de fora. As teses que defendo neste texto são, portanto, produto de uma visão singular e internalizada sobre o território da arte contemporânea e das implicações que esta produz na própria construção da minha obra.

Esta é uma intervenção que quer ser experimental no sentido do risco que habitualmente é atribuído à arte. O que vos proponho é o levantamento de algumas questões que actualmente me preocupam na produção que desenvolvo e, também, a proposta de uma hipótese de trabalho que me proponho partilhar aqui, hoje. Vou tratar dois vídeos de uma série que realizei nos dois últimos anos e que razões que lhe são exteriores os mantêm ainda hoje inéditos. Um para iniciar esta comunicação e o outro para a finalizar.

Comecemos, então, por contextualizar as questões com factos recentes e com o nosso testemunho de observador atento das grandes exposições deste ano: o já famoso “grand tour”, a fórmula mágica encontrada pelo turismo cultural para dar continuidade a eventos desencontrados. Aí, pretensamente, se encontrariam as imagens que definiriam a visualidade da arte contemporânea no nosso presente. A impressão que fica da mais emblemática das grandes exposições deste verão, a *documenta* de Kassel, é a de que o curador partiu de uma premissa complexa: a arte contemporânea não possui já capacidades para se regenerar e, como tal, afirma o abandono desse território e o avanço para outras latitudes. A sua referência a uma exposição sem forma remete para um universo de relacionamentos perceptivos com as obras, as imagens, que quer decididamente ultrapassar a sua condição mediadora. Introduce-se o contexto e renova-se a convicção na noção de experiência estética globalizadora utilizando, para tal, desde cortinas barrocas a paredes pintadas ao bom estilo século XIX. Talvez esteja aqui o primeiro sintoma do cansaço provocado pela pre-

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [efejotape@netcabo.pt]

sença massiva das feiras, bienais e outras mega-exposições no imaginário contemporâneo das imagens. Se é verdade que em Kassel fomos confrontados, desta vez, com imagens de um género diferente não o é menos que não eram essas imagens que ansiávamos ver. As imagens que a *documenta* mostrou frustraram todos aqueles que aí foram com o intuito de ver arte contemporânea. O problema nem é complexo: o curador abandonou quase por completo a matriz geográfica da arte contemporânea para se aventurar em territórios estranhos e exóticos. Assim, tínhamos muitas imagens de muitos artistas chineses e, também, de muitos outros extra-europeus que, aparentemente, aí se encontravam pela simples razão de o serem. Encontramo-nos claramente no campo da aporia. A ideia de um beco sem saída que povoa a exposição afirma, antes de mais, a desistência do estatuto da imagem artística para se regenerar continuamente, ainda que em agonia constante, como foi claro ao longo de todo o século XX. Que, contudo, afirmou a sua vitalidade. Esta é uma alteração que merece reflexão pois a aparente estabilização a ser operada nas imagens artísticas pelas grandes exposições, no sentido da sua banalização, parece ter chegado a um ponto crítico. E, como afirmava Deleuze, perante a existência de tal ponto só existem duas possibilidades: ou recuar ou avançar. Parece que em Kassel se optou pela impossibilidade, quer dizer, pelo recuo e, na tentativa de torner a questão, se convocaram as imagens exteriores para comporem a situação. Mas tal situação das imagens não produz também a reacção correspondente? Será necessário procurar fora destas mega-exposições a permanência pelo risco de experimentar tão característico da arte contemporânea? A resposta tem sido avançada ao longo de toda a produção contemporânea mais recente na sua aproximação e fusão com a indústria da cultura hoje espelhada na profusão expositiva de grande dimensão. A amabilidade que estas imagens proporcionam para um melhor “encaixe” por parte do público tornam-nas em resíduos das imagens artísticas mas, também, e sobretudo em iconografia popular. A indústria do ócio potencia o consumo rápido das imagens — não há ninguém que resista ao manancial de imagens que advém de um qualquer “grand tour” — que, obviamente, se vão transformando elas próprias em repetição de imagens. A necessária condição de estabilização das imagens artísticas presentes nas exposições populares traz consigo outro fenómeno perverso: é que ao afirmarem-se como ícones de uma determinada forma “oficial e global” de fazer imagens edificam uma espécie de fronteira² que

² Fronteira e não limite como seria desejável. É que, se um olhar desatento tende a identificar as duas noções com a mesma significação semântica, elas são claramente diferenciáveis. O limite permite a aproximação e, como tal, a vivência. Já a fronteira impõe o corte e a conseqüente impossibilidade. A sua significação vazia permite, contudo, uma possibilidade de trabalho como veremos mais à frente.

relega para o seu exterior todas as outras e formam assim o epicentro de um círculo vicioso que se desenvolve continuamente.

A condição de sobrevivência das mega-exposições — veremos até quando — constrói-se com o acesso a algumas âncoras que lhes permitem expandirem-se mediaticamente, isto é, para um outro regime de imagens que as apoie incondicionalmente. A cada vez maior intensidade de marketing promocional necessária mimetiza, no território da arte, algumas das estratégias comerciais mais agressivas. O exemplo de Kassel, de novo, aparece como paradigmático, a saber: só foram conhecidos na tarde anterior à inauguração os nomes dos artistas presentes acentuando, assim, uma estratégia de crescendo até às vésperas da abertura da exposição. A imagem mediática global de um evento desta dimensão afirma toda a sua força em estratégias deste tipo bem como em criteriosas frases-chave que irão povoar o imaginário anterior à abertura e, obviamente, alimentar um aumento de expectativas. Em Kassel essas frases passavam nada menos nada mais por: Será a modernidade a nossa antiguidade? O que é a vida nua? O que deve ser feito? Exemplificativos de todas estas questões dois factos que remetem para o catálogo: a cronologia (sim o catálogo está estruturado em termos cronológicos) da *documenta* inicia-se no século 14 e vem até 2007! O primeiro “artista” da secção representativa da produção dedicada ao ano da exposição (2007) é Ferran Adrià, como se sabe o famoso cozinheiro catalão...

Concordemos, ou não, mas existe uma matriz geográfica para a arte contemporânea e essa está situada no chamado Ocidente. Não estamos, claro, a afirmar a ausência de obras importantes fora deste contexto, seria de todo errado, contudo, deverá ter-se a ideia de que a experiência da arte contemporânea se afirma inicialmente aí. Realizar uma exposição de arte contemporânea em que a presença de artistas destas regiões é claramente minoritária poderá ter duas explicações: por um lado, o interesse crescente e o respectivo desenvolvimento de artistas e obras contemporâneas em outras paragens (o caso chinês é significativo, ao que parece até em termos de mercado); por outro, um acentuado tom neo colonialista de procura de outras fontes alternativas — a pretensa crise das imagens contemporâneas ocidentais assim o exige. Não só Kassel mas também Veneza apresentam-se como eventos com geografias alargadas à condição global. Mas será isso possível? Não estaremos aqui a tratar de um enorme esquema comercial que, desta forma, é potenciado à escala planetária — virá o tempo em que o Gran Tour se fará a uma outra escala, disso poderemos estar certos.

Já no distante ano de 1998 um livro conjunto de Fredric Jameson e Zlavoj Zizek discutia a temática da expansão multiculturalista. Dizia então o autor esloveno numa antecipação de grande actualidade:

“Como culminación de este proceso hallamos la paradoja de la colonización en la cual sólo hay colonias, no países colonizadores: el poder colonizador no proviene más del Estado – Nación, sino que surge directamente de las empresas globales. A la larga, no sólo terminaremos usando la ropa de una República Bananera, sino que viviremos en repúblicas bananeras.”

Não é esta república já a casa de todas estas imagens que nos chegam diariamente em exposições afirmativas de uma totalização compulsiva? A crescente vertente nomádica da arte contemporânea na sua intencionalidade de ocupação global aparenta uma real dimensão multicultural, contudo, um olhar mais atento de imediato observa a permanência de um grupo mais ou menos alargado de artistas que são os produtores da imagética global ao qual são acrescentados, sempre, alguns artistas locais. Estão, deste modo, aparentemente criadas as condições para uma reacção a este estado das coisas. O próprio Roger Buerger (director de Kassel) o afirma no seu curto texto para o catálogo recusando o acondicionamento de artistas, por exemplo, e nas suas palavras, *made in Índia*, e criando a ideia de que este alargamento é mais que necessário no nosso tempo. Não se trata, contudo, de uma verdadeira posição de ruptura antes de uma espécie de simulacro em que se ofusca, de facto, a preponderância do *mainstream* mas devido, como vimos, a uma deslocalização para outros territórios que não os da arte contemporânea. Temos, por isso, uma homogeneização imagética que se apresenta, como sempre, segundo uma lógica de recusa de uma normatividade (Moraza) mas que resulta na institucionalização da anormatividade, quer dizer, numa outra e nova forma de normatividade, numa espiral contínua de ocupação espacio-temporal ininterrupta.

As condições para a reacção a este estado de coisas saem, portanto, completamente baralhadas ou não fosse tão verdade a brilhante constatação de Giorgio Agamben de que no actual período do capitalismo não se pode profanar o improfanável. O improfanável são as imagens que povoam as exposições e que, por certo, ambicionam, antes de tudo, a integração no esquema global a profanar. Resta-nos o desencanto da atenção e a infelicidade do discernimento. É, então, neste contexto que proponho a análise de uma possibilidade em aberto: a desanestesia.

Uma exposição recente comissariada por Karina Daskalov em Paris — “invisible colors” — colocava, como questão central, o problema da informação, a informação nua, e o seu relacionamento com a arte que é produzida na contemporaneidade imersa, como vimos, em feiras e bienais à escala global. A exposição era baseada teoricamente num texto de T.J. Clark onde se colocam algumas questões de grande importância sobre-

tudo no que se refere ao consumo do tempo. Aí, o autor argumenta sobre a necessidade de criar uma oportunidade para uma atenção sustentada, bem como, nas suas palavras, produzir: “visual images that carry within them the possibility of genuine difficulty, genuine depth and resistance” (Clark, 2006). Não devemos ser ingénuos, para lá de toda a intencionalidade do autor é óbvio que a sua simples utilização como mote numa exposição com a visibilidade que esta teve no circuito da arte contemporânea — a galeria Maria Goodman — introduz um primeiro nível de domesticação que conduzirá inevitavelmente ao desencanto de que falávamos anteriormente. Contudo, a sua importância é decisiva para a noção que pretendemos analisar já que coloca como pontos de partida algumas das questões que considero essenciais, nomeadamente, a relação das imagens com o tempo da sua recepção. A própria exposição, ao concentrar-se em seis autores e em algumas obras paradigmáticas, pretendeu impor uma espécie de relacionamento negativo com um verão povoado por milhares de imagens artísticas espalhadas pelo *grand tour* europeu... e preparadas para consumo imediato. Se para Clark as imagens devem conter em si uma genuína dificuldade então esse é o território da proposta *desanestésica*, uma proposição para a construção das obras que pretende, também, retirar-se do universo feliz das imagens contemporâneas e do seu permanente carácter anestesiado bem como da sua predisposição para consumo rápido. Para tal terão, antes de mais, que deliberadamente se afastar da cumplicidade amável da imagética global da arte. Esse será, talvez, o problema maior da sua implementação: o discernimento necessário a uma cartografia que lhes permita, ao mesmo tempo, posicionar-se como objectos visíveis mas resistentes, isto é, que contenham no seu âmago a condição necessária a uma fuga à condição polar que determina a expansividade global e a sua congénere negativa.

Marcel Duchamp referia-se aos seus objectos *ready-made* como anestesiados de gosto, isto é, neutralizados. A banalidade apropriava-se de poderes paradoxalmente inusitados que lhe conferiam um distanciamento no interior de uma produção altamente vigiada por convenções. Mas esse não é o nosso tempo. Talvez a desconstrução da neutralização passe por um ajuste contemporâneo com a noção de anestesia. A sua etimologia conduz a uma significação de negação da beleza. Contudo, hoje, a sua aplicação operativa orienta o seu sentido para a anulação da dor. Entre a negação da estética e da dor podemos construir esta outra noção que lhes é exterior: a desanestesia (Pereira, 2004). Tentará corporizar, no seu jogo de significações, uma aproximação ao real.

O processo de desenvolvimento de uma espessura crítica para as práticas artísticas no interior da produção imagética poderá, então, incorpo-

rar no seu *fazer saber* a desocultação da dor assim como a desocultação da estética. O resultado objectivo desta tarefa de revelação não conduz necessariamente às imagens da banalidade objecta como uma aproximação simplista poderia fazer entender. Antes, direcciona o olhar para uma possibilidade no interior desta aparente impossibilidade. Aquela que é potenciada pela introdução das estruturas complexas do saber na produção das imagens. Longe da efectividade sugerida pelo *realismo* numérico mas consciente das suas possibilidades operativas e mediais. Em pleno distanciamento das lógicas de ingenuidade conduzidas pelo deslumbramento³ maquínico, o que estas imagens nos têm para mostrar são segredos que são oferecidos à sua desocultação pelo olhar dos artistas.

Não falámos, contudo, de uma transparência que, sabemos, revelar-se-ia totalmente enganadora⁴. Caso contrário estaria, obviamente, enredada em outros objectivos comunicacionais. Referimos uma produção que quer concentrar-se no seu tempo, política, social e tecnicamente mas que intenciona uma mais valia relativamente à simples fruição. Em tempos de ampla discussão sobre a expansão da noção de interactividade, talvez seja necessário recorrer a uma mais vasta opção estética: aquela que vem acompanhando todas as obras que, ao requerer um processo de mediação, se opõem a um grau de instantaneidade que tantas vezes manietta da sua condição; uma produção que se propõe conservar o tempo como necessário a uma outra forma de interactividade, desta feita, diferida; uma arte que pretende reflectir⁵. Criar enigmas⁶. O que na nossa contemporaneidade é, antes de mais, uma forma de resistir.

³ Heinz von Foerster em “Cybernetics of Cybernetics”, no livro *Communication and Control in Society*, New York, 1979 refere de uma forma assaz curiosa esta espécie de cegueira: não se pode ver que não se vê o que não se pode ver.

⁴ Juan Luís Moraza no seu texto “El reverso del arte”, in *Archipiélago – cuadernos de crítica de la cultura*, nº 52/2002, afirma: “Nada es más invisible que la evidencia, pues esta funciona como un marcador contextual que desvia la mirada de aquello que se supone debe permanecer oculto.”

⁵ Refere Edmond Couchot no seu texto “Tecnologias da simulação”, in *Revista de Comunicação e linguagens*, nº25-26, Edições Cosmos, Lisboa, 1998, sobre a chamada arte interactiva: “Mas no horizonte deste sistema perfila-se também uma outra face da arte, inquietante. Uma arte impaciente e febril, em que qualquer espera, mediação, distancia se tornaria algo de intolerável e de inintegrável. Uma arte que preferiria a hipervelocidade do reflexo às lentidões da reflexão, a fulgurância do sinal à ondulação do signo. Uma arte que, renunciando à espera, à hesitação, à interrogação, à dúvida, à reserva, nos privaria das nossas faculdades de juízo, de crítica — uma vez que criticar seria já fazer uma pausa, sair do tempo real — e portanto de qualquer apreciação, diferenciação. Uma arte que, se marca a mesma hora para todos, teria perdido o gosto do tempo.”

⁶ “La sombra que planea sobre la obra es tanto mayor cuanto más fuerte es la iluminación que la rodea (Perniola). En ella se encuentra la complejidad y la «soberanía» necesaria para su supervivencia como obra de arte que resiste y que se distancia internamente, para dejarse contaminar socialmente mejor y para, naturalmente, poder ejercer su intencionalidad de conta-

As metamorfoses que a produção imagética contemporânea nos oferece poderão ser extremamente rápidas nas suas morfologias efêmeras. Tão velozes que nos dificultam a sua compreensão. Aí, nesse ponto de indistinção fronteiriça, reside o poder da intervenção artística. A sua localização numa zona de significação vazia, potencia os seus limites territoriais, o seu núcleo incomunicável e, obviamente, as suas múltiplas significações. A sua aproximação ao real.

“Desanestesia”, ao seu modo, tenta potenciar a reflexão em torno destas questões, sobretudo, desde uma visão compulsivamente internalizada, aquela que é permitida neste novo regime de produção das imagens.

“Desanestesia” é constituída por quatro vídeos realizados entre 2005 e 2006. Destes vou tratar dois: “intraporia” e “anosognosia” que poderão funcionar como exemplares daquilo que este conjunto pretende afirmar. “intraporia” refere-se a um suplemento internalizado do fechamento da aporia e pretende convocar, desta forma, a referência a uma espécie de paradoxo existente na nossa condição global: por mais que nos façam querer na amplitude alargada da actual situação global, o que aparece como mais distinto no meio de toda esta indistinção é o claro fechamento a que somos sujeitos nesta complexa trama de vigilâncias e ameaças várias. “anosognosia” é a incapacidade que alguns doentes têm de avaliar correctamente a gravidade do seu estado. O trabalho agora apresentado pretende, obviamente, alargar esta condição de impossibilidade ao social. Aparentemente menos fechado que o primeiro aponta, contudo, para um desencanto exterior que funciona como antítese dessa condição ampla que afirma a exterioridade dando, assim, continuidade, agora em espaço aberto, a todas as condicionantes e ameaças anteriormente nomeadas. Como afirma uma das personagens desse primeiro filme complexo mas magnífico de David Lynch, *Eraserhead*: encontro-me fechada no exterior do meu apartamento. Não será esta uma realidade palpável da nossa contemporaneidade hipervigiada?

Referia o cineasta polaco K. Kieslowski que o grande problema da aproximação ao real ambicionada pelos documentários é que nem tudo é passível de ser descrito. As imagens ficam como que acorrentadas a uma

minar.” (Pereira, 2004b). “Dizia o cineasta polaco que o que mais medo lhe metia eram as imagens das lágrimas verdadeiras. A paixão pela realidade contém, então, uma subtil nuance que é necessário ressaltar: não é de ficcionar a realidade que se trata mas, antes, de experimentar a realidade como ficção. O que determina, naturalmente, a exterioridade perante os códigos impositivos da comunicação e uma aproximação — perigosa — aquilo que designaremos por comunicabilidade do incomunicável. O risco que tal operação comporta tem a ver, sempre, com seu fechamento estéril. A saída possível pode, contudo, manifestar-se nessa espécie de suspensão que permite, ao mesmo tempo, potenciar a comunicação e miná-la, de imediato, com essa estranheza essencial que resiste à significação.” (Pereira, 2007)

condição ética que determina a impossibilidade da sua continuidade em territórios que lhe estão vedados. A hipótese da sua ultrapassagem, como faz diariamente a comunicação, aproxima-as perigosamente de uma espécie de obscenidade, antes de mais, pela sua banalização e consequente normalização⁸. A ficção afirma-se, então, como um poderoso mecanismo de ultrapassagem deste problema. É este ficcionar da realidade que, ao tirar partido de todas as possibilidades tecnológicas ao nosso dispor, nos permite introduzir mais aprofundadamente nela mesma. Ao mesmo tempo, a utilização da edição videográfica constitui uma abertura operativa que direcciona a obra para o território da narrativa cinematográfica, contudo, estas têm a responsabilidade acrescida de não quererem ser acrescentadas ao espectáculo diário do devorar das imagens. Acima de tudo pela opção declarada de não se oferecerem como respostas para nenhuma questão, antes como interrogações enigmáticas constantes que apelam à reflexão e ao pensamento. Por isso mesmo podemos considerá-las como intimamente ligadas à realidade. Porque assim o querem.

Bibliografia

- CLARK, T. J. (2006) *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*. Yale: University Press
- ⁹PEREIRA, F. J. (2007), “tempo suspenso”, in Catálogo da exposição *Por entre as linhas*, Lisboa: Museu das Comunicações
- PEREIRA, F. J. (2004a) “desanestesia (mnemópolis inexteriores)”, in *Museus na U. Porto*, Porto: Universidade do Porto
- PEREIRA, F. J. (2004b) “La apolgia de la crisis”, in *Inexterioridades*, Auditório da Galiza, Santiago de Compostela

O VOO SUSPENSO DO TEMPO: ESTUDO SOBRE O CONCEITO DE IMAGEM DIALÉCTICA NA OBRA DE WALTER BENJAMIN

Maria João Cantinho¹

Plus il avançait vers cette image trompeuse du rivage de l'île, plus cette image reculait; elle fuyait toujours devant lui, e il ne savait que croire de cette fuite.

Fénelon, *Télémaque*, IX.

Elas, as imagens, podem convocar os nossos sentidos, a nossa imaginação ou o nosso pensamento. Muitas vezes, convertem-se no próprio alimento do pensamento, tal a sua pregnância. Isso não faz delas personagens secundárias, mas antes e pelo contrário, são personagens centrais, aglutinadoras do sentido, concentrando em si a potência do pensamento. Por vezes enigmáticas, ambíguas, mas também podem ser metáforas luminosas, guiando-nos através da obscuridade da razão. No caso de Walter Benjamin, a imagem desempenha um papel fundamental, um fio condutor e tem inúmeras repercussões nas mais diversas áreas, desde a fotografia ao cinema e à pintura, da questão da linguagem até à concepção da história, do tempo e da modernidade. A cada momento, na sua escrita e obra, confrontamo-nos com essa evidência e, ao mesmo tempo, com o embaraço que é próprio da relação entre a palavra e a imagem. À medida que se adensa a leitura e a tentativa de compreensão dessa relação, tanto maior o número de paradoxos e dificuldades que daí ressaltam. Atesta-se, assim, a presença de aporias, mas também a fecundidade polémica que nos permite avançar no pensamento, questionando a evidência e a pertinência do olhar, bem como a possibilidade de constituição da imagem, enquanto princípio dinâmico e potenciador do seu pensamento. Mais do que isso, como tentarei demonstrar, a imagem dialéctica revela-se como a preciosa chave capaz de abrir a compreensão da concepção da história e do tempo em Walter Benjamin. A imagem, mesmo tomada no seu contexto mais genérico — não falando ainda especificamente da “imagem dialéctica” — “possui, ao mesmo tempo, uma virtude de concretude imediata e a capacidade de suscitar a prática” (Rochlitz, 1992:152)², de acordo com o autor.

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL/UNL) [mjcantinho@gmail.com]

² Nessa mesma passagem, Rochlitz afirma que a imagem ocupa, sem dúvida, um lugar central no pensamento de Benjamin e que este “se considera como um perito em imagens e que põe o seu saber ao serviço da transformação social.”

Se, por vezes, a relação entre a palavra/pensamento e a imagem nos aparece, na sua obra, como a mais cristalina evidência (e raros são os casos), que se adequa à expressão de uma ideia, a título de exemplo, todavia, na maior parte dos casos, vibra asperamente a estranheza no seu interior, obrigando-nos a uma concentração do olhar. No entanto, o que nos é desde o início anunciado, no seu pensamento, é esse compromisso incontornável com a imagem. E, se por um lado, essa contaminação se revela muito sedutora, por outro, pode revelar-se perigosa, pela ambiguidade que comporta.

Procurei circunscrever a minha análise da imagem no pensamento benjaminiano e focar-me na questão da imagem dialéctica e crítica, *enquanto instrumento de cognoscibilidade* e que é, *ao mesmo tempo, condição e fruto da legibilidade da história*. A partir deste nó, tento levar a cabo uma compreensão do conceito, tanto como *instrumento*, como enquanto *condição operatória*, que muitos autores (sobretudo os que se encontram ligados ao pensamento da história de arte e da comunicação) consideram ser um pensamento imagético por excelência, mantendo uma intensa familiaridade com o pensamento de Aby Warburg como igualmente das concepções surrealistas da imagem, pelas quais o autor se interessou vivamente, nomeadamente o conceito de Warburg, da “imagem em movimento” e as técnicas de montagem tão utilizadas pelos artistas do movimento surrealista. O surrealismo já havia mostrado a Walter Benjamin de que maneira a imagem poderia preencher uma função revolucionária.

Não podemos afirmar a existência de um pensamento sistemático da imagem em Benjamin, mas antes um tecido complexo de reflexões, em torno das infinitas relações entre imagem e pensamento que, de forma imprevisível, determinaram e influenciaram as mais variadas disciplinas, indo da técnica e da arte até à fotografia, à pintura, ao cinema, tendo tido o seu impacto determinante da história de arte, na história, na crítica literária (a multiplicidade de estudos literários e críticos que tomam por base os pressupostos benjaminianos da linguagem e da tradução é imensa). E são essas consequências, que geraram novas formas de pensar a arte e a crítica, a compreensão das modalidades artísticas, que nos permitem avaliar a importância do seu pensamento na actualidade e na reflexão contemporâneas. Se, como o disse anteriormente, não existe em Benjamin um pensamento sistemático acerca da imagem — o que de resto podemos afirmar relativamente aos vários domínios por ele abordados, desde a linguagem à história, da arte à técnica — ateste-se, no entanto, uma reflexão incontornável sobre o olhar, sobre a natureza e as funções da imagem, que perpassa todo o seu pensamento e chega até aos nossos dias de uma forma inesgotável.

Não é possível falar de modernidade sem referir a reflexão benjaminiana acerca do pensamento da aura e do seu afundamento, da experiência do choque como descoberta do desaparecimento da aura e da familiaridade do olhar³, tão magistralmente abordada por Baudelaire⁴ e por Benjamin, em Baudelaire⁵. Tematizando as grandes fantasmagorias do homem do século XIX, consciente do falhanço da experiência autêntica (*Erfahrung*) e da sua dissipação na experiência vazia do choque (*Erlebnis*⁶), o autor reconhece o lado saturniano da experiência alegórica, cuja imagem não é senão a apresentação dessa queda. A percepção lúcida de uma nova época, a da reprodutibilidade e da técnica, onde emerge uma nova relação com as coisas, com o trabalho, com a cidade, passa por uma compreensão das novas modalidades de relação do homem com a tradição, com a linguagem, a história, o conhecimento. Essa mutação contamina toda uma visão absolutamente diferente da história e do conhecimento e passa, sem dúvida, pela perda da visão aurática e nostálgica do passado para uma compreensão dialéctica e crítica (operada pela imagem dialéctica), que é apresentada, na sua forma mais luminosa, n' *O Livro das Passagens* e, também nos últimos escritos de Benjamin, em 1940, nomeadamente *Sobre o Conceito de História*.

Importa, pois, perceber que o eixo fundamental dessa revolução copernicana — como lhe chamou o próprio Benjamin — se encontra suportado, não apenas por uma *reflexão acerca da linguagem e da história*, mas também da *natureza da imagem e da função da dialéctica no seu pensamento*. Arriscaria, mesmo, dizer que a imagem alberga em si, pela polaridade e tensão que comporta, pela sua natureza interruptora, desconstrutiva e violenta, toda a possibilidade de acesso ao conhecimento da história e da temporalidade messiânica que nela se encontra alojada. Para ele, a imaginação é uma faculdade que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias. Ela é que realiza a montagem, por excelência e não desfaz a continuidade das coisas

³ Gostaria de salientar, também, as obras de Gérard Raullet, *Le Caractère Destructeur*, Catherine Perret, Walter Benjamin sans Destin, Didi-Huberman, *Ce que nous regarde, ce que nous voyons*, como obras fundamentais para a compreensão da aura.

⁴ Advirto o leitor para a obra de Baudelaire.

⁵ *O Livro das Passagens* é, a muitos títulos, extremamente importante para compreender o choque como a experiência da modernidade, mas gostaria de assinalar o livro de Walter Benjamin sobre Baudelaire: Charles Baudelaire, un Poète Lyrique à l'Apogée du Capitalisme, "Le Paris du Second Empire chez Baudelaire", tradução de J.Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1982.

⁶ A este propósito podemos também citar o texto "O Narrador", in *Mythe et Violence*. Neste texto, mais do que a perda da experiência autêntica, o que se encontra em causa é a experiência do emudecimento, como a mais exacerbada expressão do desamparo, como o seu correlato. Não posso deixar de frisar, em complemento com este texto benjaminiano, o facto objectivo da apatia e a mudez das vítimas do Holocausto, como a expressão do desespero atroz.

senão para fazer surgir melhor as “afinidades electivas”. Entre o conceito goethiano de imagem e a noção de correspondência baudelaireana, Benjamin vê na imagem o modo de dar a ver o conteúdo histórico das coisas. Como veremos, existe na imagem uma componente de violência, que antecipa a apresentação do conteúdo histórico.

A Imagem Dialéctica

Como Aby Warburg⁷, historiador de arte e antropólogo de imagens (como ele próprio se intitulava), Benjamin pôs a imagem no centro nevrálgico da vida histórica. Como ele, compreendeu que um tal ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo, levando a cabo uma crítica da visão positivista e progressista da história. A imagem não está na história como um simples ponto sobre uma linha. Ela possui uma *temporalidade de face dupla*: precisamente como imagem dialéctica, como se verá posteriormente, em toda a sua equivocidade.

No *Livro das Passagens*, onde Benjamin projecta, de uma forma fragmentária e ambiciosa, a reflexão sobre a modernidade, o desenvolvimento do conceito de imagem atingiu o seu brilho mais intenso. É o clarão irradiante que se constitui como o que melhor define a *natureza* da imagem dialéctica, como o afirma o próprio autor em [N 9 7]: “A imagem dialéctica é uma *imagem fulgurante*. É então como *imagem fulgurante* no Agora da cognoscibilidade que é preciso reter o Outrora”. Esta *fulguração*, que é intrínseca à imagem dialéctica é também o *signal ou o sintoma* que indicia a salvação da história, pois “toda a concepção autêntica do tempo histórico repousa inteiramente sobre a imagem da redenção”. V. *Livro das Passagens*, [N 13 a, 1]⁸.

Todo o conhecimento da história, de acordo com o próprio autor, não pode ser senão fulgurante [N1,1] condição que evoca claramente a dimensão judaica e teológica da interrupção⁹, sincopando e rasgando a conti-

⁷ Como o afirma Georges Didi-Huberman, em *Devant le Temps*, p. 92, “Warburg e Benjamin puseram em acção com o carácter de “montagem” (Montage) do saber histórico que eles produziram. A concepção inicial do *Livro das Passagens*, em 1927-29 é contemporânea de Mnemosyne, mas também das “montagens de atracções” cinematográficas de Eisenstein e das montagens surrealistas de Georges Bataille, na revista *Documents*”.

⁸ Esta extraordinária passagem, cuja fórmula se encontra na obra de Lotze, abre o caminho a toda a concepção benjaminiana da história e da temporalidade messiânicas, objecto que não será, aqui, objecto de estudo, pela sua vastidão, pela tradição longa que vai até aos místicos contemporâneos do judaísmo.

⁹ Gérard Bensussan, na sua obra *Le Temps Messianique*, Bibliothèque J.Vrin, Paris, 2001, estabelece uma profunda e pertinente relação entre o carácter profético e interruptor da história com a dimensão mística tradicional do judaísmo, tomando em particular o caso de Walter Benjamin e da sua concepção da história.

nuidade da temporalidade histórica. É, pois, à luz desta concepção messiânica da história e do seu conhecimento, que deve ser compreendida a noção de imagem dialéctica, enquanto apresentação da história no seu clímax. Palpitando no coração da história, é ela que rompe, desmonta a “falsa historicidade” e permite que o autêntico fenómeno da história, arrancado ao seu anonimato, seja devolvido ao seu “lugar pleno”, enquanto fenómeno originário que contém em si a sua pré e pós-história, numa imagem síncrona.

Como o afirma Walter Benjamin, a imagem dialéctica é uma imagem crítica, pois constitui-se como a *interpenetração “crítica”* do passado e do presente, sintoma da memória colectiva e inconsciente — é isso mesmo que produz a história. Como ele o diz, na passagem [N 2ª, 3], “Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão para formar uma constelação”. E acrescenta: “só as imagens dialécticas são imagens autênticas (ou seja, não arcaicas); e o lugar onde as encontramos é na linguagem”.

Se atendermos ao texto benjaminiano das teses *Sobre o Conceito de História*, como se sabe, o último texto que o autor escreveu, em 1940, podemos confrontar alguns excertos com *O Livro das Passagens*, cruzando-os para obter uma leitura mais clara e significativa. Quando Walter Benjamin afirma que “o mundo messiânico é o mundo da actualidade integral e, de todos os lados, aberta” (Benjamin, 1989:350), refere também que este é um “espaço de imagens” (*Bildraum*) “que nós procuramos”, acrescentando que esse é o lugar da história universal. Essa actualidade “supõe uma língua universal, não uma língua como outra qualquer, mas a própria língua, celebrada e festejada, purificada”. Ela “é a ideia da prosa, que é compreendida por todos os homens, como a língua dos pássaros é compreendida pelas crianças nascidas num domingo”. Esta passagem, que foi tematizada admiravelmente por Agamben, no ensaio “Langue et Histoire”¹⁰, parece concentrar o que de mais íntimo caracteriza o pensamento benjaminiano: a relação indissociável entre a imagem dialéctica, a história — e a possibilidade do seu conhecimento — e a linguagem, enquanto lugar por excelência da apresentação da sua visão messiânica, visão que reclama a total “abertura de todos os lados, integral”, retomando uma tradição vasta do judaísmo, que se alarga à actualidade¹¹. A necessidade de

¹⁰ Walter Benjamin et Paris, pp. 793/807.

¹¹ Destaco inúmeros autores como Agamben, Bensussan, Derrida, Pierre Bourretz, entre muito outros. Há um filão inesgotável de autores que trabalham essa relação entre messianismo, linguagem e história, na esteira de pensadores como Benjamin, Rosenzweig, Buber, Ernst Bloch, que foram os principais filósofos da modernidade, que tematizaram de forma bastante aproximada e familiar este tema.

redimir a história da humanidade é o desejo que sustém a tarefa benjaminiana de romper com uma visão tradicional da história, insuflando-a de utopia. A imagem dialéctica, à luz desta concepção, aparece também como *imagem de desejo* (Proust, 1994:122)¹², na sua condição equívoca e dialéctica; por um lado, de ver destruir o fio da continuidade, por outro, o desejo de um tempo que há-de vir. O desejo utópico, tal como ele se apresenta na imagem dialéctica, vive nessa dilaceração íntima e que ganha a sua configuração na *dialéctica em suspensão*.

Por outro lado, subjacente ao estudo da transversalidade entre história, imagem dialéctica e linguagem, esteve sempre latente, também, o desejo de compreensão do fenómeno originário, à maneira goethiana¹³, intenção aliás claramente expressa no livro das Passagens:

“Apareceu-me de forma clara e nítida, ao estudar a apresentação de Simmel do conceito de verdade em Goethe, que o meu conceito de origem no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e concludente do conceito de Goethe do domínio da natureza para este da história. A origem. (...) Ora, eu empreendo também no trabalho sobre as Passagens um estudo sobre a origem. Procuo reencontrar a origem das formas e das transformações das passagens parisienses, do seu nascimento ao seu declínio (...)” [N2a,4]

Como se pode ver, a noção de imagem dialéctica condensa, tomada enquanto categoria/condição de apresentação, a mais complexa significação na obra de Benjamin. Ela não é somente uma imagem, no sentido vulgar do termo, mas a absoluta concentração de todas as categorias benjaminianas. Fulgurante, ela é expressão de um tempo desformalizado e qualitativo, messiânico, como é, também, *potência originária*, *imagem de desejo*, no seu sentido mais amplo, isto é, converte-se na máxima expressão da possibilidade de conhecimento da história, ao transformar-se numa síntese autêntica e única, irrepetível. Trata-se, assim, do fenómeno originário da história, cuja potencialidade da síntese é elevada ao seu mais elevado grau.

A imagem dialéctica não pode conceber-se senão como “imagem fulgurante”. Mas como é que procede uma tal imagem? A que nível ela opera? A ambiguidade paira sobre o texto de Benjamin. É verdade que a

¹² Parece-me ser esse o sentido da afirmação benjaminiana de imagem, nessa passagem: o “espaço de imagens (Bildraum) que nós procuramos” converte-se no espaço utópico a que aspira o novo olhar da história.

¹³ A questão da origem aparece também na sua obra *A Origem do Drama Barroco Alemão*, sendo a sua tematização claramente exposta no famoso prefácio.

imagem dialéctica permanece aberta e inquieta, instável. É como se nela se configurasse a possibilidade de uma cesura, cujo sintoma é o clarão do reencontro entre o *Outrora* e o *Agora*, projectando a sua luz para uma dimensão a que poderemos designar por aquilo que há-de vir. Se a possibilidade do conhecimento histórico acontece no acto imediato da visão deste clarão, a leitura da imagem dialéctica configura-se então como o gesto absolutamente incontornável para a cognoscibilidade da história. Neste sentido, a possibilidade da leitura da imagem dialéctica configura-se como o seu motor fundamental ou condição operatória que gera o conhecimento histórico verdadeiro. Se, por um lado, ela é capaz de, por um efeito destrutivo, operar uma cesura na continuidade da história, por outro, ela leva a cabo a descoberta de uma pertença, que lhe permite a elaboração de uma síntese autêntica.

Por isso a imagem dialéctica e crítica contém em si uma dimensão monadológica, que lhe descobre o próprio autor [N10,3]: “Que o objecto da história seja arrancado, por uma explosão, ao *continuum* do curso da história: é uma exigência que decorre da sua estrutura monadológica. Isto não aparece senão quando o objecto é destacado por explosão (...) O objecto histórico, em virtude da sua estrutura monadológica, encontra representado, no seu interior, a sua própria história anterior e posterior.” Como podemos claramente deduzir, a “destrutibilidade” é uma característica absolutamente fundamental na constituição do objecto histórico. Ela é a condição *sine qua non* daquilo que nos parece ser a possibilidade da construção de um novo olhar histórico, numa visão da história a contrapêlo¹⁴. É através dela que se opera a desformalização do tempo e se rompe a “falsa continuidade” da história, para dar lugar à verdadeira síntese que constitui o objecto histórico. Como o próprio autor o afirma [N10a,1]: “O momento crítico ou destruidor, na historiografia materialista, manifesta-se pela desintegração da continuidade histórica, desintegração que permite ao objecto histórico a sua constituição. De facto, é absolutamente impossível visar um objecto no curso contínuo da história (...). Do mesmo modo que Heisenberg enunciara a lei da incerteza da física quântica, lançando-nos no desconcerto, dada a impossibilidade de observar o electrão na sua trajectória sem que o próprio olhar do observador interferisse nela, também Benjamin percebe a vertigem autofágica a que sucumbe a teoria do progresso, tornando impossível ao historiador seguir a “trajectória do objecto histórico na continuidade do tempo”. Se Heisenberg traçara o grande paradoxo da física, ao enunciar a lei da

¹⁴ Gérard Raulet, na sua obra *Le Caractère Destructeur*, comentando a tese VII, Sobre o Conceito de História, afirma que se trata de “destruir a tradição para fundar uma outra tradição”.

incerteza, o impacto da afirmação benjaminiana relativamente à visão da história é igualmente importante para a sua compreensão. Ao dizê-lo, Benjamin declara o fracasso da visão positivista, reclamando um novo paradigma para o conhecimento histórico. Aos seus olhos, apenas a visão materialista¹⁵ alcança o fenómeno histórico. E, se a imagem dialéctica é a expressão final dessa desintegração, enquanto momento desconstrutivo, ela constitui-se simultaneamente como crítica, na medida em que a sua legibilidade é a sua condição essencial. Que a legibilidade da imagem seja considerada como um momento da dialéctica da imagem, isso tem um significado duplo: se, por um lado, a imagem dialéctica produz, ela própria, uma leitura crítica do seu próprio presente, na conflagração que produz com o seu Outrora, ela produz, então, um efeito de cognoscibilidade, no seu próprio movimento de choque, onde Benjamin via a “verdade carregada de tempo até à sua explosão” (*ibidem*).

Por outro lado, esta nova concepção da imagem coloca, como já vimos, uma nova concepção do tempo, não apenas *material*, como também *espectral* (função que é admiravelmente explicada por Huberman e, antes dele, por Mário Pezzella (Benjamin, 1989). Ela visa a pré-história (*Urgeschichte*) das coisas sob o ângulo de uma arqueologia que não é somente material, mas também psíquica (Huberman, 2000:108), como um sintoma da própria vida psíquica e da memória. Isto é, a história é perspectivada na sua dimensão mais espectral¹⁶, numa dialéctica da consciência e do inconsciente: numa dialéctica do sono e do sonho, do sonho e do despertar. Cada época histórica e cada objecto histórico se constitui dialecticamente como um “espaço de tempo” (*Zeitraum*) e como um “sonho de tempo” (*Zeittraum*) [K1,4]. Isto significa que a imagem dialéctica é, ela própria, sintoma desta espectralidade do tempo, imagem “onírica”. Ela concentra o momento da cognoscibilidade histórica, que se constitui nessa dobra do sonho e do despertar, ou seja, no instante biface do despertar, como que suspenso nessa ambiguidade. Este despertar (gesto que convém ao historiador, como uma decisão a levar a cabo), como o afirma Benjamin, é “a revolução copernicana, dialéctica da rememoração” [K1,3], evocando a experiência proustiana da rememoração. Do mesmo modo que Proust começa a história da sua vida pelo despertar, cada apresentação da his-

¹⁵ Desde as primeiras teses do seu texto Sobre o Conceito de História que Benjamin o afirma. A primeira tese, enigmática, coloca o materialismo como o “jogador que deve infalivelmente ganhar”. Gostaria de chamar a atenção para a importância do materialismo histórico e da leitura de Marx para as teses benjaminianas. Há inúmeros estudos sobre o assunto, mas ainda hoje os mais notáveis me parecem os de Arno Münster. (Münster, 1996) e (Benjamin, 1989).

¹⁶ Esta dimensão espectral também é salientada por Derrida, ainda que tomada num sentido diferente de Huberman (Derrida, 2000).

tória (*Geschichtsdarstellung*) deve começar pelo despertar, insistindo Benjamin¹⁷ nesta viragem como a revolução copernicana. Esta constante interrelação entre o despertar e a configuração da imagem dialéctica aparece frequentemente no *Livro das Passagens*. A analogia entre o momento do despertar [N 3a, 3] e o Agora da cognoscibilidade (*Jetztzeit*) remete-nos para a ideia de “iluminação profana”, que os surrealistas levavam a cabo¹⁸. Do mesmo modo que “Proust começa a história da sua vida pelo despertar, cada apresentação da história deve começar pelo despertar, ela não deve mesmo tratar-se de outra coisa” [N 4, 3]. Paradigma da dialéctica, o despertar convoca o presente para o passado, faz com que a luz do presente ilumine o passado, na sua forma descontínua. Aquele que desperta é o que sai do sonho, que também poderíamos chamar o pesadelo da história (vista à luz do paradigma historicista). É o que desperta de uma visão mítica da história, arcaica.

Aquilo que surge nesta dobra dialéctica — entre o sonho e o despertar — é a *imagem*. Cada apresentação da história deve, assim começar pela imagem porque é precisamente uma imagem o que é libertado pelo despertar, como bem o reconhece Huberman (2000:113). A imagem é colocada, antes de tudo, no próprio centro da história, enquanto fenómeno originário [N9^a, 4], mónada ou objecto histórico [N10, 3]. É através dela que o ser se desagrega e explode [N11, 4]. Ao desintegrar-se, mostra aquilo de que é feito, através da imagem e nela própria. Deste modo, a imagem não se reduz a uma representação mimética, mas é “o intervalo tornado visível, a linha de fractura entre as coisas” (Huberman, 2000:114), a fissura que torna possível a abertura.

A imagem autêntica será então pensada como uma imagem dialéctica¹⁹, pensada, como Benjamin o faz, como uma fulguração. Esse clarão constitui-se como a marca da historicidade, comportando em si o momento crítico e perigoso da sua legibilidade. As potencialidades da imagem são, por um lado, a da explosão; no sentido em que se desagrega, pelo seu carácter destrutivo, a continuidade e a homogeneidade do tempo; a do clarão, pois é essa luz que permite, na imagem, a leitura do autêntico fenómeno originário da história, permitindo a sua apresentação. A actuali-

¹⁷ Para Benjamin, um dos aspectos que mais interessava no estudo da obra de Proust era evidentemente o estatuto da imagem, além da importância da dicotomia sonho/despertar. (Rochlitz, 1992).

¹⁸ O momento do despertar seria idêntico ao Agora da cognoscibilidade, na qual as coisas tomam o seu verdadeiro rosto, o seu rosto surrealista. [N 3^a, 3]. A este propósito, ver o ensaio “Surrealisme”, redigido por Walter Benjamin, onde o autor explora este conceito, em *Oeuvres, Poésie et Révolution*, Vol II, Tradução de Maurice de Gandillac, Les Lettres Nouvelles, Paris, 1971.

¹⁹ [N 2^a, 3]: “Só as imagens dialécticas são as imagens autênticas”.

dade da imagem nasce da relação entre o *Agora* (instante, clarão) e o *Outrora* (latência, fóssil), relação de que o futuro (tensão, desejo) guardará os traços. É pois neste sentido que Benjamin definiu a imagem como *dialéctica em suspensão*: (...) Não se trata de dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo no qual o *Outrora* encontra o *Agora* num clarão, para formar uma constelação. Por outras palavras: a imagem é a *dialéctica em suspensão*. Porque, enquanto que a relação do presente ao passado é puramente temporal, a relação do *Outrora* com o *Agora* é dialéctica: ela não é de natureza temporal, mas de natureza figurativa (*bildlich*). Só as imagens dialécticas são imagens autenticamente históricas, ou seja, não arcaicas(...)" [N3, 1].

Que tempo opera sobre a imagem no seu trabalho dialéctico? A suspensão faz-nos pensar numa ruptura. É a imobilização instantânea, num movimento ou num devir. “Quando o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões aparece a imagem dialéctica. É a ruptura na continuidade do pensamento” [N10a, 3] [N11,4], fazendo emergir um contra-ritmo: o ritmo dos tempos heterogéneos, marcando o verdadeiro compasso da história. A história, ao fissurar-se, desagrega-se em imagens²⁰, e não em histórias. Rompe-se a narrativa da história, marcada pelo fio da sua continuidade. Do mesmo modo que, na linguagem, a modernidade é marcada pela desagregação da narratividade, correlato da perda da experiência autêntica, também a história é sincopada por imagens, rompendo o fio narrativo da história contínua. A lucidez do olhar recusa a totalidade, a “bela ilusão”, é antes atraída pela errância do fragmento que dá a ver em si a sua essência. Tal como Aby Warburg, também Benjamin acredita que “Deus se encontra nos detalhes”, que o ínfimo permite a intimidade e a descoberta da pertença recíproca.

A imagem dialéctica contém o poder de desmontar ou desconstruir a história. Didi-Huberman estabelece uma analogia com a metáfora do relojoeiro que desmonta o relógio para ver como ele funciona (2000:120). No momento em o faz, este deixa de funcionar. Esta paragem, síncope na continuidade da história, é a *dialéctica em suspensão*, que abre a possibilidade ao relógio para funcionar de outro modo, acertando-o pelo compasso de uma outra temporalidade. Assim, como Huberman o afirma, “pode-se desmontar um relógio para aniquilar o insuportável do tempo, mas também para se compreender melhor como funciona, para reparar o relógio

²⁰ Huberman fala num conceito de imagem-malícia, a este propósito, p.119: “A imagem seria então a malícia na história: a visual malícia do tempo na história. Ela aparece, ela torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento” (2000:119).

defeituoso. Tal é o duplo regime do verbo desmontar”. É por isso que é preciso entender o que Benjamin diz, quando afirma que a imagem dialéctica não é qualquer coisa que se desenrola, desenvolve e cresce, mas uma imagem suspensa. Um salto, uma ruptura no fio da continuidade, uma cristalização imagética, para que tudo volte a integrar uma outra dimensão da temporalidade — a do tempo messiânico. Desmontar, efectivamente, para que possa voltar-se à montagem da história. Esta ideia da “desmontagem” está entrelaçada com a da suspensão, a “dialéctica da suspensão” produtora de uma visibilidade que é, ao mesmo tempo, originária, arrastando consigo o turbilhão da história, mas que também é estrutural: está votada à desmontagem da história como à montagem de um conhecimento mais subtil e mais complexo do tempo. Uma imagem que “desmonta” algo, que desintegra e dá a ver o modo como as coisas “funcionam”, nos seus mais ínfimos detalhes, é uma imagem que faz suspender, que confunde, que problematiza o real, supondo o desconcerto e o choque. Este princípio do choque, violento, caracteriza justamente a violência utópica que emerge na imagem dialéctica.

Mas esta suspensão antecede o método benjaminiano da montagem dialéctica: a sobreposição dos tempos, a descoberta de uma nova ordem para o acontecimento histórico, liberto da continuidade. A montagem supõe, com efeito, a desmontagem, a dissociação prévia para reconstruir uma nova síntese²¹, heterogénea. Recompondo assim uma nova estrutura, o trabalho da montagem define-se como o novo método de conhecimento: O método deste trabalho: a montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar (...) [N1a, 8]. É preciso, então, dar aos objectos dispersos uma nova ordem, incrustrando-as numa outra ordem histórica, à maneira do colecionador, tal como Benjamin refere, no texto sobre Fuchs. O historiador procede a essa reinversão da dispersão empírica resultante da ruptura dialéctica. A montagem dialéctica, levada a cabo pelo historiador, aparece então como uma operação de conhecimento histórico. Tudo — sintomas, crises, imagens, latências, Outroras e Agoras — é integrado, formando o objecto do conhecimento histórico e que não pode dissociar-se do método: Um método científico caracteriza-se pelo facto de que, encontrando-se novos objectos, ele desenvolve novos métodos. Exactamente como a forma em arte se caracteriza pelo facto de que, conduzindo a novos conteúdos, ela desenvolve novas formas. É somente por um olhar externo que a obra de arte tem uma forma e uma só, e que o tratado tem uma forma e uma só [N9,2].

Como vemos, a imagem dialéctica apresenta-se, aos olhos do historiador, como um paradoxo. Se por um lado ela representa ao mesmo tempo

²¹ Nunca é demais lembrar que o conceito goethiano de síntese se encontra na base [N 9^a,4].

a sua *negatividade* (pelo seu teor fantasmático, o seu anacronismo, etc., ela é, por outro lado, *fonte de conhecimento*, a desmontagem da história e a montagem da historicidade. Algo a que, na sua dupla condição, Huberman chama a *malícia da imagem* (Huberman, 2000: 124-125). Sem querer cair nas pretensões teológicas do termo, dir-se-ia que esta malícia se faz insidiosa na imagem e cria um mal-estar na representação. Como um sintoma da catástrofe da história, insidiosa e latente, na representação da imagem. O exemplo mais pungente desse mal estar é precisamente a imagem do “anjo da história”, o *Angelus Novus*²². O anjo é a mais pura representação dessa malícia do tempo e da imagem. Concentra a dolorosa condição daquele que se vê impotente perante a catástrofe.

Mas, ao mesmo tempo, nessa dupla condição, a imagem dialéctica é também redentora da dispersão empírica, integrando os destroços da história, tal como Benjamin nos mostra na metáfora do telescópio, aplicada à história e à sua montagem, conferindo a esses destroços avulsos a mais bela e simétrica ordem, que lhe é imposta. Quando o autor fala da imagem dialéctica como de um processo em que o “o passado [se vê] telescopado pelo presente”²³ [N 7^a,3], ele não utiliza certamente essa palavra (telescopagem) sem a lúcida consciência do paradigma duplo que aí se encontra contido: por um lado; o valor de choque, de *violência*, em resumo o valor de desmontagem que sofre a ordem das coisas, e, por outro, o valor de *visibilidade*, de conhecimento, o valor da montagem de que beneficiam, graças ao telescópio, a visão ao perto e a visão longínqua. A metáfora do telescópio aplicada à imagem, trouxe a Benjamin um conjunto de reflexões que se prende com a multiplicidade de configurações visuais, com o ritmo plural do tempo, igualmente com a fecundidade dialéctica. O carácter errático com que se desmontam e se formam novas imagens, ao mesmo tempo que ocorre a sua configuração estrutural, a ideia benjaminiana do historiador como aquele que “apanha os detritos da história”, o *Lumpensammler*; criando a história, configurando-a a partir desses mesmos detritos, são os aspectos que se prendem de forma mais indissociável nesta dimensão da dialéctica em suspensão. No caleidoscópio, a poeira dos objectos permanece errática, mas ela é encerrada numa caixa inteligente, que confere a esses detritos formas articuladas, orgânicas e simétricas. Os agregados transformam-se em formas, mas jamais cristalizadas. A disseminação e a reestruturação são os seus princípios fundamentais, persiste nessas formas a sua condição de dialéctica negativa.

Esta fenomenologia do caleidoscópio, como lhe chama Didi Huberman (2000: 136), “exprime não apenas a sua estrutura de imagem — a sua dia-

²² *Sobre o Conceito de História, tese IX.*

²³ Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart.

léctica e o seu duplo regime — mas ainda a sua própria condição — condição igualmente dialéctica, duplo regime — do *saber sobre a imagem e sobre a arte em geral*.” Assistimos, assim, com Walter Benjamin, com o surrealismo, com as tendências estéticas da modernidade, a um estilhaçamento da harmonia e da bela totalidade que preenchem o ideal da beleza do século XIX. As grandes experiências musicais do século XX, como Schönberg, Boulez, Stockhausen, vieram demonstrar, no campo da música, como a harmonia já não é palavra de ordem, do mesmo modo que a pintura e a arte nos mostraram (com Cézanne, Picasso e os surrealistas, enquanto pioneiros) que a a continuidade, a forma bela e arte figurativa se tornaram anacrónicas. As imagens, no contexto da modernidade, sofreram uma mutação profunda da sua natureza. O espaço da arte deu lugar à representação imagética do movimento, da pluralidade do ponto de vista, de uma “actualidade vista de todos os pontos de vista, aberta”. Arauto de uma experiência em declínio (e notemos como Benjamin foi porta-voz de uma modernidade emergente e em vertiginosa mutação), de uma captação lúcida de uma nova época da reprodutibilidade e da técnica, que foi a do nosso século passado, o seu pensamento inquieto tentou traçar uma arqueologia da modernidade, uma arqueologia das imagens que ainda hoje perdura, enquanto marco fundamental do pensamento estético, da história e da linguagem.

Como podemos concluir, para Benjamin a imagem foi constantemente um veículo da reflexão e da comunicação. Expressão da metamorfose do seu pensamento, ela foi-se adaptando à evolução das suas ideias e pode-se dizer que a cada uma das suas fases corresponde ao nascimento de uma concepção diferente da imagem. Tome-se, em primeiro lugar, o conceito de imagem alegórica que aparece na sua obra *A origem do Drama Barroco Alemão*, ou o conceito controverso (e original) das imagens-pensamento (*Denkbild*), mais ligadas à linguagem de carácter fragmentário e frequentemente aforístico. Veja-se a evolução do conceito da imagem sob a forte influência do surrealismo, na qual Benjamin bebe a técnica da montagem. Durante o período do marxismo, a imagem sofre uma dupla metamorfose; por um lado, a reflexão sobre a fotografia, que reforça a teoria do choque e a sua oposição à aura; por outro, a imagem dialéctica.

Esta dinâmica constante, no seio do próprio conceito, faz com que perseguir o conceito nos deixe como o Fénelon do diálogo platónico. Quanto mais nos aproximamos, mais ela nos foge, como um animal selvagem e esquivo, indiferente ao nosso apelo. A sua bravia beleza fascina-nos. Mas são em vão os nossos esforços, restam-nos os traços, a enigmática presença do que nos escapa.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter (1989) *Écrits françaises*, “Sur le concept d’histoire” Paris: Gallimard
- DERRIDA, Jacques (2000) *Foi et Savoir*. Paris: Seuil
- HUBERMAN, Didi (2000) *Devant le Temps*. Paris: Minuit
- MÜNSTER, Aro (1996) *Progrès et catastrophe. Walter Benjamin et l’Histoire*. Paris: Kimé Ed.
- PROUST, Françoise (1994) *L’Histoire à Contretemps*. Paris: Gallimard
- ROCHLITZ, Rainer (1992) *Le Désenchantement de l’Art*. Paris: Gallimard

Aparentemente a imagem superou o pensamento, já não necessitando dele. Trata-se de um resultado paradoxal, se repararmos que a filosofia ocidental, a de Platão, por exemplo, começa precisamente num conflito com as imagens. Esse conflito é resolvido através das ideias eternas, um procedimento que abre caminho ao «conceito», de que a técnica digital é a culminação. No momento final deste processo, a relação entre imagem, palavra e texto tornou-se praticamente num enigma, sendo nosso propósito, neste ensaio plural, escrito a muitas mãos, interrogá-lo, debatê-lo e clarificá-lo, na medida do possível.

ISBN 978-989-755-288-5



9 789897 552885

