

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 determinada 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 elucbrações 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 visibilités 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 enigmáticamente 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