

imagens de intervalo

o postal ilustrado e a cultura
visual contemporânea

imagens de intervalo o postal ilustrado e a cultura visual contemporânea

autora

Maria da Luz Correia

design e paginação

Antônio José Pedro

edição

Edições Húmus, Lda., 2021
End. Postal: Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão
Tel. 926 375 305
humus@humus.com.pt
www.edicoeshumus.pt

impressão

Papemunde – V. N. Famalicão

1.ª edição: Dezembro de 2021
Depósito legal 493848
ISBN 978-989-755-714-9

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

Esta publicação obteve financiamento do Governo Regional dos Açores, através da Direção Regional da Ciência, Tecnologia e Transição Digital.

Este livro resulta da adaptação de uma tese de doutoramento financiada pela bolsa SFRH/BD/41890/2007, atribuída pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Esta investigação foi distinguida com o Prémio de Excelência atribuído pelo CECS.

imagens reproduzidas

na composição gráfica da capa

Cartão estereoscópico da série *Os 25 estádios da corte ao casamento*. Fonte: Harper Stereograph Collection, Boston Public Library. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

Cartas de jogar Moriarty, Movie Souvenir Card Co. of Cincinnati, Ohio, 1916. Fonte: Wikimedia Commons. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

Ferdinand von Wright, *Águia*, 1877, óleo sobre tela, proprietário desconhecido. Negativo em vidro, placa de colódio húmido, 391 x 327 mm, Daniel Nyblin ca. 1879. Fonte: Finnish National Gallery. Open Glam. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

Flores de fogo, Ilustrações de Catálogos Japoneses de Fogos de Artifício (ca. 1880s). Fonte: Yokohama City Central Library. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

Formas de Arte na Natureza (*Urformen der Kunst*), Karl Blossfeldt, 1928. Fonte: Rijksmuseum. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

Fotografia de um cristal de neve, Wilson Bentley, ca. 1910; Fotografia de um cristal de neve, Wilson Bentley, ca. 1905. Fonte: Museum of Photographic Arts (MOPA), The MET Collection, Josh Rosenthal Fund. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

Fotografia espírita. William Hope. C.a. 1920. Fonte: National Media Museum. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

Fotografias circulares Kodak N.º 1. Fonte: National Media Museum. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

Ginásio Sueco com o Sistema de P.H. Ling (*Schwedische Haus-Gymnastik nach dem System P.H. Ling's*), Theodor Bergquist, 1913. Fonte: Internet Archive / Wellcome Library. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

Papagaios tetraédricos de Alexander Graham Bell, 1903-9. Fonte: Internet Archive / Library of Congress. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

Theresa Babb (esquerda) e Alice Merriam no navio Bangor, junho de 1899. Fotografia de John Talbot. Fonte: Cambden Public Library. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

Treino físico para homens de negócios (*Physical Training for Business Men*), Harrie Irving Hancock, 1917. Fonte: Internet Archive / Library of Congress. The Public Domain Review (publicdomainreview.org).

**imagens
de intervalo**

o postal ilustrado
e a cultura visual
contemporânea

**Maria da
Luz Correia**

lúmens

*Do mesmo modo que todas as cidades
para um Gulliver são um salão de
jogos gigante, também um livro, por
mais científico que seja, contém os
brinquedos do seu autor.*

Else Lasker-Schüler

Índice

**prefácio. a invenção da
fotografia e do cinema
e a transformação
contemporânea da
partilha do visível**

Moisés de Lemos Martins
011

introdução

019

01.

**notas prévias sobre
a indisciplina**

031

**1.1. a imagem e
o conhecimento:
saberes visuais**

036

**1.2. o contemporâneo:
referências históricas**

047

**1.2.1. o sentido
da diferença**

054

**1.2.2. o sentido
da anacronia**

056

**1.2.3. o sentido
da margem**

059

02.

**a cultura visual
contemporânea**

065

**2.1. o postal ilustrado
e a cultura visual
contemporânea**

088

03.

**das histórias da imagem
à imagem recreativa**

109

**3.1. arqueologias
do saber visual**

110

- i. da imagem aurática à imagem estética à imagem técnica**
110
- ii. média ‘quentes’ e ‘frios’: a era ‘mecânica’ e a era ‘elétrica’ da imagem**
116
- iii. teoria crítica da cultura: imagem ‘operação’, ‘afeção’, ‘ligação’**
118
- iv. a tríade dos ‘regimes escópicos’**
121
- v. máquinas de visão: lógicas ‘formal’, ‘dialética’ e ‘paradoxal’**
124
- vi. paradigmas da imagem, do ‘pré’ ao ‘pós-fotográfico’**
129
- vii. a imagem mediológica: ‘logoesfera’, ‘grafoesfera’, ‘videoesfera’**
132
- viii. do regime representativo ao regime estético das artes**
135
- ix. ‘das estrelas para os ecrãs’: imagem eterna, histórica, atual, virtual**
140
- x. sociologia do imaginário: da ‘representação’ à ‘apresentação’**
143
- xi. a tese do simulacro em Baudrillard**
145
- xii. da ‘imagem-movimento’ à ‘imagem-tempo’**
147

**3.2. repensando as
arqueologias da
imagem: da imagem
representativa à
imagem recreativa**
149

04.
a rutura do fotográfico
151

**4.1. o postal ilustrado e
a fotografia de atrações**
171

**4.1.1. a reprodução do
espaço: os postais locais**
180

**4.1.2. a fotografia
recreativa e os postais
fantasia**
185

**4.1.3. a reprodução
de obras de arte e o
postal ilustrado**
193

**4.2. o postal e a
recreação: o coletor,
o viajante e o brincador**
215

05.
**recreação e montagem:
os paradoxos da imagem
e da técnica**
223

**5.1. a duplicidade
da imagem**
225

**5.2. dos paradoxos
da técnica às
contra-técnicas**
231

5.2.1. as contra-técnicas
241

**5.3. do fotográfico
ao cinematográfico:
a recreação e a
montagem**
250

**5.4. o postal ilustrado:
‘o cinema como uma
época do sistema postal’**
264

06.

recreação entre *high & low, copy & write*: os paradoxos da estética
275

6.1. a arte estética e as suas críticas
276

6.1.1. as contra-estéticas: desterritorialização, desautorização, desestetização
290

6.2. a arte de massas e as suas críticas
311

6.2.1. o *kitsch*, entre a arte estética e a arte de massas
316

6.3. o estado da cultura contemporânea e a esquiva imagem recreativa
321

6.4. o postal ilustrado entre *low & high, copy & write*
328

07.

da recreação à remediação: ruturas e continuidades do digital
347

7.1. o digital e a cultura visual contemporânea
356

7.1.1. instantaneidade e simultaneidade
359

7.1.2. ubiquidade e conectividade
363

7.1.3. transparência e visibilidade
371

7.1.4. interatividade e horizontalidade
375

7.1.5. imaterialidade e virtualização

379

7.1.6. simulação e sensibilidade

384

7.2. o postal ilustrado e a remediação do digital

393

7.2.1. brevidade:

time is money

399

7.2.2. proximidade:

wish you were here

403

7.2.3. não

confidencialidade:

rear window

408

7.2.4. participação e apropriação: *ready made*

414

7.2.5. materialidade e sensibilidade:

keep in touch

418

7.2.6. virtualização e simulação: *as if*

425

referências

bibliográficas

443

filmografia

455

agradecimentos

456

prefácio

a invenção da fotografia e do cinema e a transformação contemporânea da partilha do visível

Moisés de Lemos Martins

Bem pode ser científico este livro, publicado por Maria de Luz Correia, que nos propõe uma estimulante leitura do quadro das mutações que a cultura visual, os média, a arte e a tecnologia têm operado na identificação do humano, nos últimos cento e cinquenta anos, a partir da máquina fotográfica e do postal ilustrado. Qual salão de jogos gigante nas cidades de Gulliver, reconheço, todavia, em *Imagens de Intervalo: o postal ilustrado e a cultura visual contemporânea*, tanto a autora, como todos os seus brinquedos.

Permito-me fazer esta glosa livre a um fragmento textual de Else Lasker-Schuller, que reli na abertura do livro de Maria da Luz Correia, e que já lhe servira de epígrafe na tese de doutoramento, por mim coorientada, na Universidade do Minho, e por Michel Maffesoli, na Université Paris Descartes – Sorbonne V. A tese foi defendida, em 2013, no emblemático edifício da Sorbonne, em Paris. Esta tese também foi distinguida, em 2017, com o Prémio de Excelência de Teses de Doutoramento em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais, do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho. Por brinquedos, deve entender-se, aqui, o imaginário, ou seja, o regime de sonhos que povoa o

ser humano. É que nós somos aparentados aos caracóis. Deslocamo-nos, por todos os caminhos que empreendemos, transportando connosco os nossos sonhos, exatamente como os caracóis, que se deslocam carregando a concha que trazem às costas. E *Imagens de Intervalo: o postal ilustrado e a cultura visual contemporânea*, cuja publicação decorre precisamente do prémio que acabo de assinalar, oferece-nos uma boa manifestação da metáfora dos brinquedos, com a sua coleção de imagens, citações e histórias. Refiro-me aos postais colecionados por Maria da Luz Correia, e de igual modo às recorrentes referências à arte contemporânea, ao cinema e à literatura.

Devo começar por assinalar que, enquanto orientador científico, foram raras as ocasiões, ao longo da minha vida académica, em que tive a oportunidade de avaliar uma tese de tão grande qualidade, qualquer que seja o ponto de vista: coerência e força da estrutura; originalidade, luminosidade e profundidade do pensamento; exaustiva capacidade de análise da informação convocada, cobrindo completamente o campo da arte; e ainda, um estilo singular e apelativo.

Não poderia deixar de fazer este prelúdio elogioso, nem deixar de manifestar o quão excecional considero o trabalho desenvolvido por Maria da Luz Correia. Mas tendo sido seu professor de semiótica no primeiro ano da Licenciatura de Comunicação Social, na Universidade do Minho, em 2002, a minha surpresa não é assim tão grande. A publicação deste livro, quase vinte anos mais tarde, é um importante momento no percurso de Maria da Luz Correia, um marco na sua “aventura intelectual”, para falar como Jacques Rancière (1987)¹, que a autora cita amiúde. Socorrendo-me, ainda, do ideário que este filósofo francês propõe em *Le maître Ignorant*, posso dizer que a publicação de *Imagens de Intervalo: o postal ilustrado e a cultura visual contemporânea* é também um marco na nossa relação pedagógica e científica, pautada pelo “método da igualdade”, da vontade e da liberdade.

O trabalho aqui desenvolvido por Maria da Luz Correia não se limita a esta relação. Integra-se, ainda, numa vasta rede de cumplicidades, explícitas

1 Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard.

na abundante prática da citação, assim como no enquadramento institucional da tese de doutoramento e da sua publicação em livro. Com efeito, esta tese desenvolveu-se em articulação com o projeto de investigação “Os Postais Ilustrados: para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário” financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/CCI/72770/2006), por mim coordenado, entre 2008 e 2012, e a cuja equipa de investigação Maria da Luz Correia pertenceu, desde o primeiro momento (Martins, 2011b; Martins & Oliveira, 2011).

Gostaria de chamar à atenção para o facto de a tese de doutoramento de Maria da Luz Correia, realizada numa cotutela, estabelecida entre a Universidade do Minho e a Université Paris Descartes – Sorbonne V, ter contado com a minha orientação, e também com a orientação do sociólogo francês Michel Maffesoli, residindo nela a particularidade de se integrar em sólidas e muito antigas relações de cooperação e de amizade, entre o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade e o Centre d’Études sur l’Actuel et le Quotidien (La Rocca & Martins, 2009; Maffesoli & Martins, 2011). Permito-me assinalar, ainda, a coincidência de a última lição de Michel Maffesoli na Sorbonne ter decorrido precisamente na véspera da defesa da tese de Maria da Luz Correia. Além de mim próprio e de Michel Maffesoli, as provas públicas contaram com a arguição de Patrick Tacussel, José Bragança de Miranda e Fabio La Rocca, o que contribuiu para fechar com chave de ouro este ciclo de cooperação entre a Universidade do Minho e a Universidade Paris Descartes – Paris V.

O enquadramento disciplinar do livro *Imagens de Intervalo: o postal ilustrado e a cultura visual contemporânea* são os estudos visuais. Mas não se trata de olhar as imagens do ponto de vista do caos produzido pela técnica, nem de as encarar como o sintoma desse caos, como poderíamos dizer, partindo do interior de uma teoria da cultura, como eu próprio o faço em *Crise no Castelo da Cultura: Das Estrelas para os Ecrãs* (Martins, 2011a), e mais recentemente, em “Para uma nova teoria dos média, do espaço público e da opinião pública” (Martins, 2021)². Também não se

2 Martins, M.L. (2021). *Para uma nova teoria dos média, do espaço público e da opinião pública. A Liberdade por Princípio: Estudos e testemunhos em homenagem a Mário Mesquita*. Lisboa: Tinta de China.

trata de naturalizar a regulação da relação entre o sujeito e a cacofonia das imagens. Como escreve Maria da Luz Correia, este livro interessa-se pelo processo de profunda transformação na partilha do visível, empreendido pela revolução ótica do séc. XIX, com a invenção da fotografia e do cinema. Nesse sentido, começa por cartografar inúmeras teorias da imagem: particularmente de Walter Benjamin, Marshal McLuhan, Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Michel Maffesoli, Clément Chéroux, Vilém Flusser, Rosalind Krauss, José Bragança de Miranda e de mim próprio. Retoma, por outro lado, as análises críticas da modernidade, relativas aos média e à comunicação em geral, tanto sociológicas, de que são exemplo as análises de Michel de Certeau e de Michel Foucault, como filosóficas, particularmente as análises de Guy Debord, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Giorgio Agamben e Mario Perniola. Diria, enfim, no que diz respeito ao pensamento da imagem, que uma das principais novidades do livro, e da tese que lhe deu origem, é o rompimento definitivo com o regime da analogia e com o regime linguístico, que constituiu nos anos 60, por exemplo em Roland Barthes, o modelo para pensar o visual.

Imagens de Intervalo: o postal ilustrado e a cultura visual contemporânea procura pensar a imagem tecnológica segundo os seus próprios termos, acomodando o pensamento a uma imagem, que se desprende da matriz da representação e se desenvencilhou dos paradigmas da *mimesis* e da correspondência, numa linha de pensamento que eu próprio venho perseguindo, há muito anos (Martins, 2002; 2009)³. As representações do humano nos média em geral jogam, é um facto, com alguns efeitos diagnosticados pela análise crítica da modernidade. Estou a pensar, por um lado, na transformação radical da nossa relação com a natureza e nas alterações profundas no aparelho de percepção, onde se misturam as águas de fenómenos simulacrais, quero dizer, a alienação e a expropriação da socialidade, a imobilidade e a desterritorialização, a perda de consciência histórica e a dissolução da memória coletiva. E penso igualmente, por outro lado, nos

3 Martins, M. L. (2002). “De animais da promessa a animais em sofrimento de finalidade”. O Escritor, 18-20, pp. 351-354. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/1676>; Martins, M. L. (2009). “Ce que peuvent les images. Trajet de l’un au multiple”. Les Cahiers Européens de l’Imaginaire, 1, pp. 158-162. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/24132>

fenómenos opostos de naturalização da cultura, intensificação dos laços sociais, localismo, tribalismo e hedonismo. Com efeito, no contexto da tecnologia, é hoje convocada a estética, tendo em atenção o “apelo do objecto técnico”, na fórmula de José Pinheiro Neves (2006), ou então, como diria Mario Perniola (2004), o seu “*sex-appeal*”⁴. Estética quer aqui dizer, sensibilidade, emoção, afeição. E por essa razão, passámos a caracterizar como híbrida a atual sensibilidade. São as máquinas produzidas pela ciência que mobilizam as afeições. Além disso, a fusão de técnica e estética dá conta da substituição progressiva de figuras planas como as de projeto, promessa, historicidade e finalidade, que na modernidade identificam o humano, pelas figuras côncavas da dobra, da prega, do requebro e do fratal, onde uma permanente hemorragia de sentido não pára de declinar a temática do fim, seja do fim da história e da verdade, seja do fim do simbólico e da mediação.

Tendo como enquadramento disciplinar os estudos visuais, Maria da Luz Correia escolheu como objeto de estudo as imagens “pobres”, como lhes chamaria Walter Benjamin, porventura o filósofo mais recorrentemente citado pela autora. No caso, as imagens pobres são as do postal ilustrado. Mas é preciso ter em conta que o postal ilustrado se tornou um símbolo da contemporaneidade. Temo-lo entre nós, desde que a máquina fotográfica foi inventada, em meados do séc. XIX. No entanto, se considerarmos os meios de comunicação do séc. XX, o postal ilustrado é certamente, a par do *cartoon*, aquele que tem menor importância. Antes do advento dos *cultural studies*, nos anos 60 do séc. XX, dir-se-ia, com facilidade, que o postal ilustrado não tinha dignidade suficiente para ser estudado. Todavia, definido hoje, por alguns teóricos, como uma técnica de comunicação multimodal, comparável ao *post* que publicamos num blogue, ou numa rede social como o Facebook e o Twitter (Martins & Correia, 2014; Martins, Oliveira & Correia, 2014⁵), o postal é objeto de diversos projetos de investigação,

4 Neves, J. P. (2006). *O apelo do objecto técnico*. Porto: Campo das Letras; Perniola, M. (2004). *O Sex Appeal do Inorgânico*. Coimbra: Ariadne Editora.

5 Martins, M. L. & Correia, M. L. (Org.) (2014). *Do Post ao Postal*. Famalicão, Húmus. <https://doi.org/10.3917/soc.111.0163>. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/35295>; Martins, M. L.; Oliveira, M.; Correia, M. L. (2014). “La carte postale et la représentation des espaces public et intime”. *Degrés: Revue de Synthèse à orientation sémiologique*, n. 156-157: 1-13. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/41140>.

no âmbito da história dos média, da história da arte, dos *media studies* e dos *visual culture studies*. E também na Universidade do Minho, o postal é objeto de investigação, desde 2007 (Martins, 2011b), assim como o tem sido no Reino Unido, nas Universidades de Lancaster e de Manchester (Gillen & Hall, 2009), ou ainda nos Estados Unidos, nas Universidades de Nova Iorque e Illinois (Prochaska & Mendelson, 2010), para citar apenas alguns exemplos. Como Maria da Luz Correia nos dá a ver, e como o podemos comprovar olhando para a profusão de ilustrações do livro, o postal ilustrado é hoje, umas vezes objeto de coleção, outras matéria iconográfica, e também objeto reconsiderado por inúmeros curadores, diretores artísticos e outros agentes, de museus, galerias e centros de arte, moderna e contemporânea (Chéroux & Eskildsen, 2007; Rosenheim, 2010).

Em *Imagens de Intervalo: o postal ilustrado e a cultura visual contemporânea*, Maria da Luz Correia faz a demonstração de que o postal ilustrado nos permite compreender a própria natureza dos meios de comunicação, os quais, como já o assinalara Marshall McLuhan, não se seguem nem se destroem uns aos outros. E também não se dividem entre novos média e velhos média. Porque é da natureza dos meios de comunicação interligarem-se e hibridar-se, misturando o antigo e o novo.

Um outro aspeto que este livro nos permite confirmar é que o postal ilustrado constitui uma excelente chave para compreender a contemporaneidade, assim como os processos tecnológicos e culturais, que lhe estão associados, com a subversão da natureza das imagens, operada pela revolução ótica da segunda metade do séc. XIX, e também com a saturação do regime da representação e a exacerbação das emoções na nossa cultura. O postal ilustrado é, de facto, um bom exemplo dessa passagem das imagens originais, as imagens com “aura”, como as descreveria Walter Benjamin, às imagens profanas, isto é, a cópias de produção tecnológica (Benjamin, 1955/2012). Neste sentido, o postal ilustrado é uma expressão da atmosfera cultural contemporânea, a de uma época das imagens de produção tecnológica e, além disso, a de uma época com a marca da cultura visual, em que a técnica e a estética se fundem. O postal ilustrado constitui, pois, uma metonímia da época do *post*, que hoje assinala o nosso quotidiano (Martins & Correia, 2014), e reconverte, por outro lado, a experiência humana em

emoção, ilustrando a tese, em situações mais extremadas, de que a estética constitui todo o conteúdo da ética, como poderíamos dizer, lembrando Maffesoli (1990).

O postal ilustrado permite-nos compreender, de facto, o contemporâneo como um olhar tecnicamente orientado, indicando a condição de quem vive o quotidiano sob o signo da fragmentação e do sincretismo. As imagens cartografadas por Maria da Luz Correia remetem para operações de “recreação”, “montagem”, “reinvenção” e “remediação”. Sendo fragmentada a nossa experiência atual, uma fragmentação que aliás se estende à história e à memória, que já não são contadas em “grandes narrativas” (Lyotard, 1979), recrear imagens e refazer o real, na amálgama de “tecnologia e arcaísmo” (Maffesoli & Martins, 2011; Martins, Oliveira & Correia, 2011), é a “mitopoética” que nos espera, para falarmos como Derrida (1967, pp. 418-419)⁶, um ofício de artesão, o ofício de quem pega nos instrumentos que tem à mão e os utiliza com proporção, equilíbrio e justiça, tal o deus géometra que conhecemos em *Timeu*, um dos diálogos de Platão.

julho de 2021

6 Derrida, J. (1967). La structure, le signe et le jeu. *L'écriture de la différence* (pp. 409-428). Paris: Seuil.

introdução

O presente livro parte do trabalho de investigação realizado entre 2008 e 2013, no quadro da tese de doutoramento, com o título *Intermitências na cultura visual contemporânea: o postal ilustrado e a imagem recreativa* (Correia, 2013)⁷. A edição é, assim, uma versão condensada e revista desta tese de doutoramento que foi orientada por Moisés de Lemos Martins e por Michel Maffesoli, resultando de uma cotutela entre a Universidade de Minho e a Université Paris Descartes – Sorbonne, Paris 5. Redigida e concebida entre Paris e Braga, a tese, defendida em julho de 2013 no edifício da Sorbonne, foi arguida por José Bragança de Miranda, Patrick Tacussel e Fabio La Rocca. Enquadrado no projeto de investigação coletivo *Os postais ilustrados para uma socio-semiótica da imagem e do imaginário* (PTDC/CCI/72770/2006), este trabalho, que se inscreveu no domínio das Ciências da Comunicação e no subdomínio da Teoria da Cultura na Universidade

⁷ Correia, M. L. (2013). *Intermitências na cultura visual contemporânea: o postal ilustrado e a imagem recreativa.* / *Intermittences dans la culture visuelle contemporaine: la carte postale illustrée et l'image récréative.* Braga: Universidade do Minho. Paris: Université Paris Descartes – Sorbonne. (tese de doutoramento em co-tutela internacional)

do Minho e em Sociologia na Université Paris Descartes – Sorbonne Paris 5, recebeu em 2017 o Prémio de Excelência de Teses de Doutorado do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, no contexto do qual nos foi proposta a sua publicação em formato de livro. Esta descrição sumária do enquadramento institucional da tese faz já adivinhar o esforço de tradução, não apenas entre a língua portuguesa e a língua francesa, mas também entre áreas de saber e campos de estudo, que marca de modo transversal a presente publicação.

Reconhecendo a cultura visual contemporânea como resultante do processo de dinamização do comércio de imagens, desencadeado com o advento da fotografia no séc. XIX e intensificado até ao séc. XXI em função de conjunturas socioeconómicas, tecnológicas e artísticas particulares, perguntámo-nos, ao longo da referida tese, de que modo este processo determinava a relação entre os média e o real, entre a instituição estética e o artista e entre a iconografia quotidiana e os seus consumidores. Esta vasta problemática encontrava uma direção mais estreita na história do postal ilustrado, popular suporte da fotografia e meio de comunicação interpessoal usado quotidianamente durante as primeiras décadas do séc. XX, que desde o seu aparecimento no final do séc. XIX até à atualidade é recorrentemente objeto de apropriações artísticas, em áreas tão diversas como a arte contemporânea, o cinema, o design gráfico e a ilustração. O trabalho que se apresenta nesta publicação é resultado de um esforço de síntese e de uma tentativa de condensação da referida tese de doutoramento, tendo sido realizado um considerável conjunto de cortes e de ajustes que procuramos explicitar nesta nota introdutória. Em todo o caso, diríamos que o texto publicado conserva a alargada missão de pensar a cultura visual contemporânea nas suas dimensões tecnológica, artística e política, nomeadamente a partir da análise dos postais ilustrados circulados no início do séc. XX e das apropriações artísticas que o têm reusado.

Com efeito, a dimensão tecnológica das imagens foi pensada neste trabalho, tendo em consideração, por um lado, o marco fundador que nos media studies se atribui habitualmente ao final do séc. XIX, momento de popularização da fotografia e do advento da cidade moderna, e por outro, o momento tecnológico presente, caracterizado pela experiência do

digital e pela proliferação das ligações virtuais do séc. XXI. Apoiando-nos em pensadores dos média que vão dos fundadores contributos de Walter Benjamin (1955/2012), Marshall McLuhan (1964/1994) e Friedrich Kittler (1999) aos mais recentes estudos de Bolter & Grusin (2002), tivemos em conta na nossa análise do postal ilustrado as características materiais dos média – do postal ilustrado à fotografia ao cinema e ao digital – os seus impactos sensoriais e psíquicos, os seus contextos históricos e geográficos, e ainda, muito especialmente, a rede de relações de continuidade e rutura, solidariedade e rivalidade que estabelecem entre si. Igual preocupação foi a nossa com a dimensão estética das imagens que passou por uma revisão das categorias axiológicas da arte e não arte, do *high* e *low*, do autor e do espectador, do original e da cópia que têm sido instabilizadas desde o final do séc. XIX e que têm uma convincente expressão na história do postal ilustrado, cuja circulação social no início do séc. XX é caracterizada pelos efeitos da encenação, da fotomontagem e da apropriação, tão valorizadas pelos seus colecionadores como pelas vanguardas que os reusaram. Neste âmbito, inspirados no legado da “iconologia do intervalo” proposta pelo historiador de arte Aby Warburg (Gombrich, 1970/1986; Didi-Huberman, 2002) ou pela mais recente proposta dos *visual culture studies* (Boehm, 1994; Mitchell, 1996; Mirzoeff, 1999), procurámos explorar os intervalos entre a iconografia popular e a arte, as traduções entre as operações da arte e o comércio social de imagens (Rancière, 2003). Finalmente, inspiradas no legado de Michel Foucault (1975), partimos do pressuposto do estatuto político das imagens, tendo-nos interessado especialmente pelas “manhas”, “táticas” e “astúcias” (Certeau, 1980) que subvertem as violências da assimetria, da desigualdade e da opressão que também permeiam as imagens. O olhar irónico de Agnès Varda sobre a *pin-up* dos postais turísticos, a homenagem de Susan Hiller aos “artistas desconhecidos” e outras gestos de desmontagem dos clichés do postal ilustrado, realizados no contexto da arte e no contexto da sua circulação quotidiana, correspondem a tais subversões.

Uma noção, tão fundamental para articular estas três dimensões como para reiterar o desconfortável mas inescapável lugar entre línguas a partir do qual foi realizado o presente trabalho, é a noção “recreação”.

Esta noção, que mantém a sua centralidade na presente publicação, foi omitida do título da presente publicação por dificilmente veicular, em língua portuguesa, o seu duplo sentido. Com efeito, o termo de “recreação”, quer na língua francesa (*recréation*), quer na língua inglesa (*recreation*), corresponde à ideia de diversão e jogo mas também ao significado de reinvenção e reuso. Usado no contexto francófono, no início do séc. XX, para fazer referência ao divertimento fotográfico e aos experimentos fotográficos amadores, a terminologia da “recreação” faria para nós alusão à natureza paradoxal da imagem, dotada de propriedades sensíveis e estéticas, por um lado, e provida de potencialidades narrativas e históricas, por outro. A ideia de “recreação” permite-nos pensar o estatuto lúdico da imagem, concebê-la como superfície de diversão, dominada nomeadamente pelo exercício imaginário do “simulacro” e pelo jogo sensorial da “vertigem” (Caillois, 1958). O sentido de “recriação”, também implícito nesta noção, corresponde ao esforço de pensar a imagem enquanto entidade histórica, fazendo-a corresponder às atividades de reinventar, de reusar, e enfim, de repor em jogo. A noção de “recreação” tem ainda uma proximidade assinalável com a ideia de “remediação” (Bolter & Grusin, 2002), remetendo-nos para o diálogo lúdico e a interação histórica entre os média, independentemente das suas relações cronológicas, traduzidas recorrentemente nas categorias do “novo” e do “velho”. Próxima da noção de “imagem malícia” proposta por Georges Didi-Huberman (2000), a ideia de “recreação”, embora aparentemente menos ambiciosa em termos políticos, detém, enfim, uma estreita afinidade com a noção de “montagem” em Walter Benjamin (1936/1991; 1931/2012), cujo “caráter excitante” é também compensado pela natureza histórica de que a sintaxe das imagens técnicas se pode igualmente revestir.

A nossa retrospectiva dificuldade com o termo “recreação” e com a aptidão deste termo para veicular a ressonância histórica e a força política que atribuímos ao jogo e à imaginação denuncia uma retrospectiva insatisfação com o exercício de cartografar as táticas que subvertem a assimetria opressiva que também constitui as imagens. Mesmo se tivemos como pressupostos “a força subversiva e crítica diante da ideologia” que é própria dos

estudos da cultura visual (Stiegler, 2008⁸) ou a atenção dispensada pelos estudos dos média à “natureza construída e ideologicamente determinada” do próprio conhecimento (Huhtamo & Parikka, 2011, p. 28⁹), parece-nos, em retrospectiva, que, embora sendo transversal ao nosso estudo enquanto fundamento teórico, a dimensão política não teve sempre uma expressão satisfatória, sobretudo no que toca à análise dos postais ilustrados. Não considerámos em toda a sua extensão “a malha de assimetrias – de género, mas também de etnia, de idade, de geografia, de cultura e de sociedade” (Correia & Cerqueira, 2017¹⁰) que, estando desde logo implícita na arqueologia de saberes refeita na tese, permeou a circulação quotidiana do postal ilustrado no início do séc. XX e que trespassou até hoje as suas práticas de coleção, os seus sistemas de arquivo e as suas apropriações artísticas. Por exemplo, é sintomático que a obra de Mallek Alloula (1981/2001), *Le Harem Colonial*, pioneira na análise interseccional dos postais fotográficos de mulheres argelinas, ou o ensaio de Naomi Schor (1994), que a partir dos postais de Paris do início do séc. XX elaborava uma reflexão sobre a intersecção do género com as práticas da *flânerie* e da coleção, não tenham sido objeto de uma mais vasta problematização na tese. Os postais, décors por excelência “do palco pequeno-burguês do sonho e da nostalgia” conforme os descreveu o apátrida Walter Benjamin (citado por Schwarz, 2011, p. 172), beneficiariam sem dúvida de uma análise que questionasse a ambivalência das figurações do género e da sexualidade, impressa nos postais fantasia e eróticos da *belle époque*, ou ainda a oscilação entre a totalização imperialista e a fragmentação diferenciadora das vistas do mundo e dos retratos do Ocidente e do Oriente circuladas nos postais topográficos e turísticos circulados na Europa e nos EUA na primeira metade do séc. XX.

8 Stiegler, B. (2008). « Iconic Turn » et réflexion sociétale », *Trivium*, 1. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/308> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trivium.308>.

9 Huhtamo, E. & Parikka, J. (2011) (eds). *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: University of California Press

10 Correia, M. L. & Cerqueira, C. (2017). Desarrumando o nosso álbum: fotografia e género. Disarranging our album: photography and gender. *Comunicação e Sociedade*, vol. 32: 9 – 17; 19 – 27. DOI: [https://doi.org/10.17231/comsoc.32\(2017\).2747](https://doi.org/10.17231/comsoc.32(2017).2747) (versão em português) [https://doi.org/10.17231/comsoc.32\(2017\).2748](https://doi.org/10.17231/comsoc.32(2017).2748) (versão em inglês).

Não é por acaso que citamos Walter Benjamin: a obra do filósofo alemão, autor de textos fundamentais sobre a fotografia, locutor radiofônico de programas como *Jogos de Rádio* (Benjamin, 2014¹¹), colecionador de postais ilustrados (Benjamin, 1996; Schwarz, 2011), autor de breves ensaios sobre os selos (Benjamin, 1928/2004a, pp. 56-59) e o telefone (Benjamin, 2004, pp. 79,80), de comentários dedicados à iluminação pública, aos panoramas e às exposições universais (Benjamin, 2019), havia não só de ser fundamental para a tese de doutoramento como nos continua a parecer, e não é demais repeti-lo, de uma atualidade surpreendente e de uma releitura urgente quer no âmbito dos estudos da cultura visual quer no âmbito da história dos media. Com efeito, e independentemente dos comentários retrospectivos e dos ajustes prospetivos aqui elencados, foi a possibilidade de contribuir para estas duas áreas de estudo que mais definitivamente pesou no nosso desejo de, sete anos depois da sua defesa, publicar este estudo. Por um lado, o estudo da cultura visual, iniciado há séculos como o faz ver o trabalho de revisão da *french theory* (Didi-Huberman, 2008) reforçado nos anos 90 pelos *visual cultural studies* (Mitchell, 1996) não dispensa e, pelo contrário, torna premente uma revisão da teoria da imagem, que tenha em consideração as suas dimensões tecnológica e cultural, a partir do domínio das ciências da comunicação. Por outro lado, o estudo do postal ilustrado, o mais popular veículo de difusão da fotografia nas primeiras duas décadas do séc. XX, reveste-se de particular importância para a história dos média. Este domínio, renovado por movimentos como a arqueologia dos média (Huhtamo & Parikka, 2011) que, desde os anos 80, têm revalorizado o legado de historiadores e/ou mediólogos como Walter Benjamin (ou ainda como Aby Warburg, Siegfried Giedon e Marshall McLuhan), não deve abdicar de, em permanência, rever as propriedades materiais, as práticas culturais e condições socio-económicas que caracterizam média negligenciados como é o caso do postal ilustrado. Esta perspetiva da cultura visual, da história dos media e, concomitantemente, da história

11 Benjamin, W. (2014). *Radio Benjamin*. Londres: Verso.

da fotografia, têm marcado o nosso trabalho desde então (Correia, 2015; 2016; 2017; 2019¹²).

Retomemos, pois, a problemática discutida na tese de doutoramento, explicitando então doravante, os ajustes realizados na presente publicação. As duas hipóteses de partida da tese de doutoramento eram, assim, as seguintes:

- 1) “a cultura visual contemporânea resulta de um conjunto de processos de fratura, de natureza socioeconómica, tecnológica, e artística, ocorridos entre o final do séc. XIX e a atualidade, cujo impacto se faz sentir ao nível da saturação do regime representativo da imagem, da progressiva dissolução das linhas de demarcação entre novos e velhos média, do desgaste das categorias axiológicas da instituição estética (arte e não arte, *high* e *low*, autor e espectador/consumidor/fruidor, original e cópia) e de um conjunto de perturbações sensoriais, afetivas, e mnemónicas na experiência visual quotidiana que seriam acompanhadas por táticas de reuso, de reapropriação, e de micro-narração.” (Correia, 2013, p. 18)
- 2) “o postal ilustrado, integrado na circulação iconográfica diária desde o final do séc. XIX até à atualidade, através dos contextos sua produção comercial, da sua utilização quotidiana, e da sua apropriação artística, proeminentes sobretudo nas primeiras três décadas do séc. XX como nos anos 80, 90 e 2000 – trechos cronológicos considerados como as suas duas idades de ouro (Ripert & Frère, 1983; Malaurie, 2003; Hossard, 2005; Willoughby, 1993) – , reflete as complexidades

12 Correia, M. L. (2015). ‘Futurografia, as cidades imaginárias na fotomontagem’ in Leitão, L. & Leite, J. (org) (2015), *Discutindo o imaginário: olhares multidisciplinares*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

Correia, M. L., (2016). No negativo: morte e fotografia. In Martins, M. de L., Correia, M. L., Vaz, P. B. & Antunes, E. (ed), *Figurações da morte nos média e na cultura: entre o estranho e o familiar* (pp. 207-226). Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. URL: http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2474/2387

Correia, M. L. (2017). Contra-retratos: a subversão do grão fotográfico. *Revista de Comunicação e Linguagens | Journal of Communication and Languages*, nº47, 137-156. URL: <http://www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/83/99>

Correia, M. L. (2019). *Machines à voler, machines à voir: intersections entre l’histoire de la photographie et l’histoire de l’aviation*. In Dominique, Faria, Alan, Dobson, António, Monteiro & Luís Nunes, Rodrigues, *L’aviation et son impact sur le temps et l’espace* (pp. 227-251). Paris: Éditions Le Manuscrit.

detetadas na generalidade da cultura visual contemporânea, permitindo, contudo, uma problematização mais adequada, mais direcionada, e mais concreta das mesmas.” (Correia, 2013, p. 18)

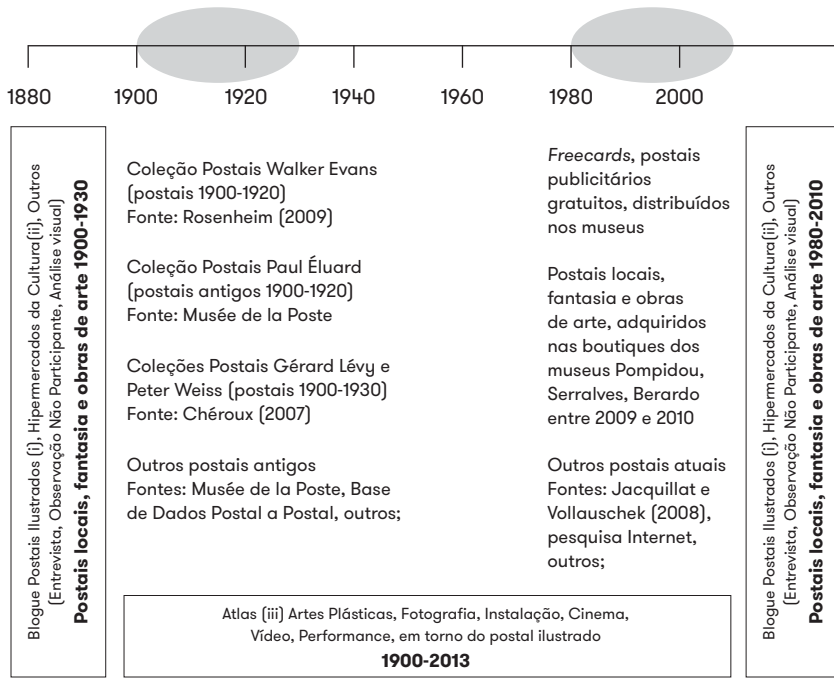


Diagrama 1. “Cruzamento das táticas metodológicas delimitação cronológica postais antigas, postais atuais e intervenções artísticas que reusam o postal ilustrado” (Correia, 2013, p. 67)

No capítulo reservado às explicações metodológicas da tese, procurava-se sistematizar o complexo dispositivo que delimitava o quadro empírico enunciado nesta segunda hipótese da tese e que assentava, grosso modo em três eixos: a participação num weblogue coletivo dedicado ao postal ilustrado (<http://postaisilustrados.blogspot.com>), espécie de diário colaborativo de investigação; a produção de um atlas, que reunia intervenções das artes plásticas, do design gráfico, do cinema, instalações e vídeos, realizadas entre o final do séc. XIX e os anos 2000, que, de algum modo, reusavam o postal ilustrado; e por fim, a realização de uma abordagem

antrológica nos centros de arte contemporânea de capitais europeias cuja importância no séc. XXI era comparada no nosso estudo com o papel das Exposições Universais no séc. XIX (diagrama 1). No caso, foram selecionados o Centre Pompidou em Paris, a Fundação de Serralves no Porto, e o Museu Berardo em Lisboa. Nestes três centros, através da observação direta não participante, da entrevista, do questionário e da pesquisa documental, atínhamo-nos a três fenómenos diferentes: os postais e apropriações artísticas presentes nas salas de exposição e/ou coleções dos museus; os postais vendidos nas boutiques e livrarias dos museus; os postais publicitários recorrentemente distribuídos gratuitamente nas cafetarias destes museus.

Ora, o quadro empírico que vimos de descrever só parcialmente foi mantido na presente publicação, tendo nós igualmente abdicado das precisões metodológicas que acompanhavam a sua análise. Servindo-nos de uma dicotomia que presidiu às querelas fundadoras da área das ciências da comunicação, nomeadamente entre a escola norte-americana da *Mass Communication Research* e a alemã Escola de Frankfurt, podemos dizer que, sempre que a decisão se colocou, preferimos, na presente publicação, sacrificar o desenho metodológico a fragilizar o dispositivo crítico. Renunciamos, por exemplo, na presente edição à análise dos postais produzidos e usados entre os anos 80 e os anos 2000, fossem eles publicitários, turísticos, fantasia ou com reproduções de obras de arte. Abdicamos dos cinco capítulos que, na tese de doutoramento, a partir de entrevistas, de questionários, e da pesquisa documental, se dedicavam à análise da circulação social destes postais vendidos nas livrarias e distribuídos gratuitamente nas cafetarias dos centros de arte contemporânea, nas suas três dimensões: a produção, a receção e a composição (Rose, 2007). Por isso mesmo, a segunda hipótese da tese dificilmente poderia ser verificada na presente edição. Em contrapartida, e recorrendo sobretudo à pesquisa documental, foi conferida uma maior importância aos postais dos últimos anos do séc. XIX e das primeiras décadas do séc. XX, circulados na Europa e nos EUA. Esta alteração, motivada pela já convocada necessidade de síntese, ao restringir o período histórico dos postais estudados, diminuiu em certa medida o risco de “naturalização dos média” a que alude a historiadora Lisa

Gitelman (2006, p. 8¹³), identificando um conjunto de imagens, em retrospectiva, mais consentâneo com a direção geral do nosso quadro teórico. Os postais ilustrados produzidos e trocados entre os anos 1900 e 1930, que passamos a colecionar, quando pensados na sua relação de continuidade e de rutura com a fotografia, o cinema e o digital, parecem-nos, em retrospectiva, determinantes para repensar a cultura visual contemporânea e as categorias da “novidade” e da “velhice” dos média.

Pelas características particulares do já explicitado desenho metodológico, assim como graças a um benevolente descuido com os direitos de reprodução, uma considerável parte das imagens de postais das primeiras três décadas do séc. XX que apresentávamos na tese provinham da consulta de catálogos de exposição tais como *The Stamp of Fantasy/La Photographie Timbrée*, que reproduzia por exemplo postais fantasia da coleção de Gérard Lévy e Peter Weiss e as páginas dos álbuns da coleção de postais de Paul Éluard (Chéroux & Eskildsen, 2007), ou *Walker Evans and the Picture Postcard*, que apresentava os postais de vistas colecionados pelo fotógrafo Walker Evans (Rosenheim, 2009). Ora, na presente publicação, mesmo se as coleções e as exposições se mantêm cruciais para o nosso estudo, abdicamos da reprodução da quase totalidade destas imagens, tendo procurado outras fontes, de que é exemplar o conjunto de postais ilustrados que desde 2008 até ao presente, fomos colecionando, através da aquisição em feiras, antiquários, e sites de venda *on-line*. Além dos já consultados arquivos do *Musée de La Poste*, em Paris, onde pudemos analisar a coleção de postais fantasia de Paul Éluard, e da *Postal a Postal*, uma base de dados de postais criada pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, em Braga, fizemos agora também recurso aos repositórios digitais da Biblioteca Nacional de Portugal, do Arquivo Municipal de Lisboa, da Hemeroteca Municipal de Lisboa, e ainda da *Gallica*, a Biblioteca Digital da Biblioteca Nacional de França e dos seus parceiros.

Além de privilegiarem o postal ilustrado enquanto veículo privilegiado de difusão da fotografia e meio de comunicação quotidiano do início do séc. XX, os ajustes realizados procuraram conservar a importância atribuída

13 Gitelman, L. (2006). *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*. Cambridge, Mass : MIT Press.

às apropriações artísticas dos postais, cuja genealogia se fragmenta entre os surrealistas, o movimento da *mail-art* e a generalidade da arte contemporânea. Estas apropriações interessavam-nos sobretudo na medida em que nos colocavam numa posição fronteira entre as operações da arte, as imagens comerciais e os discursos críticos e teorias interpretativas, posição que o pensador Jacques Rancière (2003) havia de definir a propósito da noção de “imagem metamórfica”. Embora o “atlas”, a já referida coleção de descrições e reproduções das apropriações artísticas do postal ilustrado, tenha sido sacrificado enquanto secção autónoma na presente edição, ele manteve-se enquanto “máquina de leitura” (Didi-Huberman, 2009, p. 56) operando ao longo do texto: por isso, houve o cuidado da reintegração no corpo de texto de algumas das referências às apropriações artísticas dos postais, até aí apenas explicitamente convocadas no referido “atlas”. Mais uma vez, por motivos que se prendem com os direitos de reprodução e com os ajustes realizados, renunciámos a uma parte considerável das imagens destas apropriações artísticas. Ao mesmo tempo, e embora seja um caso isolado no que diz respeito às intervenções de arte contemporânea convocadas, decidimos, pela importância de que se revestia, acrescentar no capítulo 6 a referência ao projeto *Wonder Beirut* dos libaneses Joana Hadjithomas e Khalil Joreiged, que apenas tivemos ocasião de conhecer recentemente, a partir da exposição *Cartes postales, nouvelles d'un monde revé*, em exibição no Museu Departamental de Arles Antiga, entre julho e agosto de 2019, comissariada por Magali Nachtergaele e Anne Reverseau, no quadro da última edição dos *Rencontres d'Arles*.

Resumimos de seguida a estrutura da presente publicação. O primeiro capítulo, dedicado a considerações epistemológicas, identifica a tática da “indisciplina” (Mitchell, 1995; Rancière, 2006) como o fio de Ariadne que tece o nosso trabalho, reportando-se a um quadro de saberes que, fixados em torno da imagem e do contemporâneo enquanto objetos de pensamento, se fragmentam em domínios diversos como os estudos dos média, a teoria da imagem, a sociologia, os estudos culturais, a história de arte, a filosofia, a antropologia... O segundo capítulo dedica-se a pensar a circulação quotidiana de imagens, tornada possível a partir do séc. XIX, em função de variações da conjuntura social e económica (dos processos de

industrialização e de globalização aos conflitos mundiais), mediante interações tecnológicas entre mídia como a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo, o digital e a Internet, e ainda resultante do arquivo de operações artísticas constituído ao longo dos últimos dois séculos. É neste capítulo que também se revê a história do postal ilustrado, enquadrando este meio de comunicação no fenómeno mais alargado do comércio de imagens, nas suas dimensões socioculturais, tecnológicas e artísticas. O terceiro capítulo é dedicado à revisão sistemática de diferentes arqueologias da imagem. A especificidade do paradigma fotográfico e a sua afinidade com o postal ilustrado, seu principal veículo de difusão durante as primeiras décadas do séc. XX, as figurações dos postais de vistas, dos postais fantasia e dos postais com reproduções de obras de arte, as coleções e apropriações artísticas que lhes têm sido dedicadas correspondem ao que nos ocupa no capítulo 4. No capítulo 5, a meio caminho entre a teoria da imagem e o pensamento da técnica, desenvolvemos as noções de “recreação” e de “montagem”, explorando a afinidade do postal ilustrado com o paradigma cinematográfico. As categorias estéticas binárias do *high* e do *low*, do original e da cópia, do autor e do espectador são sujeitas, no capítulo 6, a uma revisão que tem em conta as subversões e apropriações do postal ilustrado no contexto da arte contemporânea. O último capítulo, inspirado pela noção de “remediação” (Bolter & Grusin, 2002), é dedicado às interações entre os média e nomeadamente dedica-se a pensar os usos e as imagens do *velho* postal ilustrado do início do séc. XX a partir da *novidade* do digital e dos seus mundos virtuais.

setembro de 2020

01. notas prévias sobre a indisciplina

“Os pensamentos são sem fronteiras,
livres de direitos de alfândega.”

Aby Warburg (citado por Didi-Huberman, 2002, p. 485)¹⁴

No filme *Shadow of a Doubt* de Alfred Hitchcock, Ann, a mais nova filha dos Newton, uma criança que era uma leitora voraz, ripostava que não mentia, diante das objeções que um detetive fazia às histórias que ela lhe contava: “Eu nunca invento nada. Eu vou buscar tudo aos meus livros. É tudo verdade”. Esta criança, com o seu apetite de conhecimento e a sua imaginação fértil, com a sua oscilação entre os ares sérios de quem defende as invenções da ciência e as sonhadoras frases de quem se perde nas ficções da literatura, pode servir como uma caricatura da nossa postura epistemológica; seja porque ela personifica a infância com a sua oscilação entre a curiosidade dos *porquês* e a imaginação dos *talvez*, seja porque na sua ingênua observação de que todos os livros *são verdade*, Ann enuncia de algum modo um outro princípio que guiou a presente publicação: uma perspectiva *indisciplinar* do conhecimento, que rompe com os esquemas hierárquicos de legitimação dos saberes.

14 Didi-Huberman (2002, p. 485), por sua vez, cita a célebre máxima de Warburg a partir de um texto de W.S. Heckscher: esta máxima, é, segundo o autor, de uma adaptação de uma conhecida fórmula de Cícero: *liberae sunt enim nostrae cogitationes*.

Olhando em retrospectiva, os momentos-chave da nossa pesquisa foram sobretudo aqueles em que nos abeiramos da infância do conhecimento, isto é, da ignorância que quer aprender e do saber que quer inventar, que contam com o espírito endiabrado da criança. O esforço da nossa investigação foi muitas vezes interrompido pelos riscos das aventuras infantis, pela desaruminação dos quartos de brincar, mas também pela malícia das piruetas e pela astúcia das travessuras de criança. Por outro lado, podemos dizer que a reflexão epistemológica aqui empreendida foi de algum modo indisciplinada, na medida em que o nosso olhar sobre a cultura visual contemporânea se guiou muitas vezes pela máxima do *lâcher-prise*, abismando-se no interior de uma disciplina, para logo saltar para o seu exterior. Embrenhamo-nos muitas vezes neste estudo como quem seguisse um mapa que crescia em diferentes sentidos cada vez que dávamos um passo: os países que se iam multiplicando neste mapa fictício não foram desencadeados, por uma qualquer organizada lei de proximidade geográfica, mas antes pela labiríntica “lei do bom vizinho”, que outrora orientou a disposição dos livros da célebre biblioteca de Aby Warburg (Gombrich, 1970/1986, p. 327).

Frisamos: o nosso estudo foi, em boa medida, alimentado por um pueril ímpeto traquina e por uma recorrente indisciplina – desde o célebre elogio da “gaia ciência” por Nietzsche (1882/1998) até hoje, foram muitos os pensadores a reconhecer no estilo de ação infantil e na postura de indisciplina, atitudes integrantes do processo de pesquisa e de reflexão; admitimos, aliás, que é também por esta espécie de confortável sustento teórico, que hoje compreendemos retrospectivamente e nos atrevemos a reconhecer que os rompantes de entusiasmo e os mergulhos na desordem, que pontuaram o nosso trabalho, não fizeram só parte deste trabalho, como foram provavelmente um dos seus mais fortes alicerces.

Jean-François Lyotard (2005), num texto em que se concentrava nas difíceis tarefas de ensinar e de aprender filosofia, chamava a atenção para a urgência de procurar a infância onde quer que esta estivesse, de continuamente nos religarmos à “estação da infância”, figurando esta última como sendo o “cúmplice” e o “monstro” de todo o pensamento (2005, p. 148): o “cúmplice” porque pensar, como ser criança, começa com um desejo impetuoso de enunciar os possíveis, num dialeto prematuro que balbucia, num

gesto desajeitado que tateia o não consciente, o não sabido, o não pensado; o “monstro” porque, para o pensador, esta língua gaguejada que o assombra não basta, este movimento trapalhão que o persegue não é suficiente, sendo necessário, em simultâneo, e como que para o sossegar, um difícil esforço de tradução, um árduo exercício de postura: nenhuma aprendizagem nem nenhum trabalho seriam possíveis sem este cúmplice e este monstro que é a infância. Giorgio Agamben não só fazia também corresponder o germe do pensamento aos momentos em que o homem reconhece a sua eterna pertença à infância (Agamben, 1985/1999, p. 95), como atribuía ao exercício do estudo o mesmo ritmo polarizado que Lyotard conferia à atividade do pensamento: combate entre “estupefação” e “lucidez”, entre “descoberta” e “perda”, entre “paixão” e “ação”, entre inspiração e realização (1985/1999, p. 54). Também Michel Maffesoli, alertando para a necessidade de um recorrente regresso à infância, de um perpétuo estatuto de aprendiz se refere ao mito do *puer aeternus*, “essa eterna criança brincalhona e maliciosa que impregnaria os modos de ser e de pensar” (2000, p. 15), e que não pouparia o investigador contemporâneo. Georges Didi-Huberman (2000, p. 128), evocando o texto de Charles Baudelaire *La morale du joujou*, também recorre à figura da criança e à descrição das suas brincadeiras, para dar conta da alternância entre as forças destrutivas e as forças construtivas que estão em jogo na exploração do conhecimento: desejando conhecer o seu brinquedo, a criança que joga é animada pelo turbilhão dos seus sentidos, que a leva tantas vezes a partir irresistivelmente este brinquedo, mas ela é também orientada por um desejo de conhecimento e uma aprendizagem da malícia, que lhe permitem tirar partido dele.

Foram dois pensadores da circulação social de imagens que nos inspiraram uma conceção positiva da indisciplina. W.J.T. Mitchell (1995, p. 541) define a “indisciplina” como sendo uma ocasião de turbulência ou incongruência em que se rompem as fronteiras internas e externas de uma disciplina pondo em questão as suas práticas e rotinas, “o momento de caos ou de perplexidade em que uma disciplina, uma maneira de fazer as coisas, compulsivamente realiza a revelação da sua própria inadequação”. Enfim, a indisciplina é então consonante com a ideia de conflito, implicando que não haja uma subordinação a um qualquer esquema estável e muito

menos hierárquico que pacifique as disciplinas entre elas, uma aceitação consensual de verdades absolutas... Neste sentido, podemos dizer que a “indisciplina” se identifica com o “pensamento da diferença”: o filósofo italiano Mario Perniola (2000/2006, p. 33) e o sociólogo português Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 39) referem-se a esta tradição representada por Nietzsche, Freud e Heidegger, para quem o conhecimento e a verdade estão sujeitos às condições históricas e intersubjetivas, e são contagiados pela “impureza do sentir”, não havendo possível consenso ou conciliação sobre uma visão do mundo (Perniola, 2000/2006, p. 34).

Jacques Rancière (2006)¹⁵, num recente artigo publicado na revista australiana *Parrhesia*, estabelece uma ligação entre a sua noção de discórdia (“méssentente”) e a conceção de indisciplina. As disciplinas, como o observa Rancière (2006, p. 9), são apaziguadoras, pois procuram, com os seus métodos, ferramentas, categorias, hierarquias e conceitos, estancar a hemorragia que é a experiência humana, regular as vivências sociais, organizar as suas inerentes desordens e tensões, estabilizar a sua intrínseca e constante transformação. Ora, a indisciplina vive precisamente, como nos diz Rancière, parafraseando uma célebre expressão de Foucault, do “rumor da batalha”, e por isso não reconhece as disciplinas enquanto territórios, mas revê-as como “armas numa disputa”, como armas de um combate sem fim que se desenrola no espaço sem fronteiras do pensamento comum.

A indisciplina é assim uma tática de “complexidade” – para fazer referência ao conhecido paradigma de Edgar Morin (1990) – que prefere a diferença e o “mal-entendido” (Benjamin, 1927/2000)¹⁶ à homogeneidade e ao consenso, este último outrora suportado pelas grandes “narrativas de legitimação”, conforme assinala Jean-François Lyotard (1979). Recusando a tradicional separação entre a dita “cultura científica” e a dita “cultura literário-artística”, à semelhança do que é proposto por Susan Sontag

15 Veja-se a este propósito o nº 17 da revista francesa *Labyrinthe*, publicada no primeiro trimestre de 2004, com o título *Jacques Rancière, l'Indiscipliné*. No mesmo sentido, uma revisão dos textos publicados no nº 27 da mesma revista, publicada no segundo trimestre de 2007, com o mote *La fin des disciplines?*, será também útil, especialmente no que se refere à contribuição de Pasquier & Schreiber (2007).

16 “Porque o termo mal-entendido designa a rítmica através da qual a única verdadeira realidade se imiscui na conversa. Quanto mais um homem sabe realmente falar, mais ele é propenso a felizes mal-entendidos” (Walter Benjamin, 1927/2000, p. 9).

(1965/2004) a propósito da sensibilidade contemporânea, a postura da indisciplina toma as diferentes disciplinas enquanto relatos possíveis, o que não as invalida, mas reinscreve a sua força no alargado domínio da linguagem comum, no horizonte aberto que é a capacidade de inventar histórias... Ora, é neste horizonte que perfilamos o presente trabalho.

Não poderemos deixar de acrescentar que, no quadro desta reflexão sobre a cultura visual contemporânea, vimo-nos desde logo bifurcados em duas linhas epistemológicas relativamente diferentes, curiosamente representadas pelos dois proponentes da *indisciplina* aqui referidos: W.J.T Mitchell é fundador de um vanguardista campo de saber de origem anglo-saxónica, os *visual culture studies*, enquanto Jacques Rancière é um pensador da imagem, da estética e da política, que de algum modo representa a mais tradicional *french theory*: esta dicotomia é nomeadamente objeto de reflexão por parte de Georges Didi-Huberman (2008) num artigo publicado na revista *Trivium*, no qual contrasta estas duas linhas de pensamento da imagem: de um lado, a vanguarda anglo-saxónica dos *visual culture studies*, pensando coletivamente, em permanente comunicação, dedicada a um refrescante anúncio do *novo*; do outro lado, a tradição francesa, com os seus pensadores dispersos, comunicando pouco entre si, dedicados a uma não menos importante releitura do *velho*. Além disso, como se notará, este trabalho não se ficou pelos domínios das ciências da comunicação e da sociologia, disciplinas em que se enquadrou institucionalmente a tese de doutoramento em cotutela que lhe deu origem, nem tampouco privilegiou as divisões entre elas, experimentando ainda as lentes da filosofia, da história da arte, da antropologia, da semiótica, das artes plásticas, do cinema, da literatura... Cientes da inevitável impreparação para estudar a circulação social de imagens no contemporâneo, dedicamo-nos, com as já referidas liberdade e indisciplina, a uma revisão do “arquivo do saber” (Foucault, 1969).

1.1. a imagem e o conhecimento: saberes visuais

Em *La Bibliothèque Fantastique À propos la tentation de St Antoine de Gustave Flaubert*, Michel Foucault (1995) refere-se a um “fantástico singularmente moderno”, patente sobretudo a partir do séc. XIX, e manifesto nomeadamente na expressão literária: uma fantasia que passa a estar dependente do saber, e um conhecimento que passa a subordinar-se à imaginação. Com efeito, o romance de Flaubert é bem ilustrativo deste paradoxo: construído pelo escritor a partir de uma paciente pesquisa e de uma rigorosa erudição mas atingindo o leitor-espectador com uma efervescência fantástica e uma imaginação delirante, apresenta um Santo António visionário dedicado ao estudo da bíblia e procurando refugiar-se nos signos impressos do texto sagrado, mas assolado por alucinações, fantasmagorias e delírios.

De Cervantes, a Gustave Flaubert, a Lewis Carrol, a Jorge Luís Borges, a Jules Michelet, são inúmeras as referências literárias, históricas, cinematográficas e artísticas quando pensamos no perfil do homem visionário, que cultiva um conhecimento enciclopédico, metuculoso e exato, e que é assombrado, nas entrelinhas, por uma prodigiosa imaginação, e que de algum modo personificaria a já referida erosão da fronteira entre a cultura científica e a cultura artístico-literária conforme é descrita por Susan Sontag (1965/2004). Esta figura é, por exemplo, reconhecível no mordomo que protagoniza *Santiago*, o documentário de João Moreira Salles (2007): o mordomo aposentado da família Salles, que vive num pequeno apartamento do Leblon, no Rio de Janeiro, é amante do cinema, da ópera, da dança lírica e do boxe, e dedica a sua vida a escrever à máquina 30 mil páginas que narram os dramas e vidas de mais de 500 anos de nobrezas e dinastias de todo o mundo. Levando uma vida solitária, Santiago imagina as grandes estrelas de Hollywood como Fred Astaire e Cyd Charisse, e as grandes figuras da história como Lucrecia Borges como sendo as suas mais fiéis companhias. Ora, esta figura cristaliza precisamente a contradição que aqui nos interessa explicar.

Edgar Morin em *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, lembrava como a aparição da fotografia no séc. XIX passava a difundir um novo paradigma de visão do mundo, a que este atribuía a designação de “voyance”, termo

muito usado pelo poeta Arthur Rimbaud, e que estava tão perto da ideia científica de *visualização* como da ideia supersticiosa de *vidência* (Morin, 1956, p. 24). O nosso estudo da circulação social de imagens, decorrente do aparecimento das técnicas de reprodução e de comunicação nos finais do séc. XIX e do desenvolvimento de outros artefactos de visualização e de conexão nos séculos XX e XXI – de que viria a resultar a proposta da noção de *imagem recreativa* – enredou-se também ele nesta crónica tensão entre a força construtiva, potenciadora de saber, e a força destrutiva, portadora da desordem e do desvario, que atravessa as imagens e que tem sido certamente o grande motor das polémicas entre iconófilos e iconoclastas, ao longo da história da imagem. Na viragem do séc. XIX para o séc. XX, nas mais diferentes áreas do conhecimento e nos mais distintos domínios da imaginação, pode constatar-se uma progressiva imbricação entre o conhecimento racional do mundo e a imaginação fantasiosa de mundos. Bragança de Miranda associa este encontro paradoxal da imaginação com o conhecimento ao séc. XIX:

O séc. XIX é ambivalente: por um lado, está marcado pela racionalização e pela tentativa de conferir exatidão e perfeição ao mundo (...) e por outro pelo “fantástico”: “marionetas”, “sombas”, “duplos”, “sósias”, “fantasmas”, que começam a vaguear, primeiramente pela literatura, depois pelo cinema, e depois por toda a experiência. (Miranda, 2002/2007, pp. 166, 167).

Tendo o presente trabalho apoiado grande parte da sua pesquisa na recolha de imagens, é com a intenção de rever alguns dos mais importantes contributos para esta valorização epistemológica da imagem que aqui nos detemos. Com efeito, como veremos, a admitir a existência de um *ikonische wende* (Boehm, 1994, 2008), ou de um *pictorial turn* (Mitchell, 1994) enquanto momento de rutura na arqueologia do saber visual, não seria nos anos 90 mas sim entre os séculos XIX e XX que, com as devidas precauções, o fixaríamos.

Na história de arte, Aby Warburg, proponente de uma *iconologia do intervalo*, é um dos autores que contribui, na primeira metade do séc. XX,

de uma maneira decisiva para a restauração da ligação privilegiada entre a imagem e o conhecimento. Desde logo, o pensamento de Warburg é contaminado por um paradigma figural, procedendo por analogias e correspondências: a sua famosa biblioteca ainda hoje instalada no Instituto Warburg está organizada, não por ordem alfabética nem temática, mas sim em função de uma rede de afinidades que o historiador designava por “lei de boa vizinhança”; por seu lado, o inacabado atlas *Mnemosyne*, que segundo Didi-Huberman (2002, p. 452) põe à vista “um pensamento por imagens”, reúne na mesma página reproduções de imagens tão diversas como os seus temas favoritos da história de arte, anúncios publicitários, selos, recortes de imprensa, mapas astrológicos da Antiguidade Oriental, fotografias de danças sagradas dos índios americanos... Pioneiro autor a confrontar a história da arte com a antropologia, Warburg interessou-se tanto pela pintura renascentista como pelo ritual da serpente dos índios Hopi, visando ao longo da sua obra, não tanto o estudo da arte, mas sim o estudo da imagem, enquanto “potência mitopoética” que atravessava toda a história da humanidade. A imagem é para Warburg, como o refere G. Didi-Huberman (2002, p. 48), um “fenómeno antropológico total”: órgão dos resíduos mnémônicos de uma sociedade e recetáculo das suas tensões espirituais, a imagem seria para Warburg uma condensação “daquilo que é uma cultura num dado momento da sua história”. Ao longo da sua vida, Warburg procura empreender uma “genealogia das semelhanças” (Didi-Huberman, 2002, p. 173), que se dedica sobretudo à cultura visual no ocidente. Com uma espécie de vida própria, as imagens seriam, segundo ele, os elementos-chave para compreender dois aspetos fundamentais desta cultura: o anacronismo dos processos de transmissão cultural – marcada por sobrevivências, metamorfoses e sedimentações – e a ambivalência, a conflitualidade, e a dialética, que caracterizam ao longo da história a relação com essa mesma cultura visual.

O filósofo Walter Benjamin, contemporâneo de Warburg, olhador das passagens, dos cartazes publicitários, dos objetos de infância, das cidades, não só apresentou muitas similitudes com o referido historiador de arte, como foi juntamente com ele um dos primeiros a refletir e a expor a propriedade epistemológica da imagem. Desde logo em *Origem do Drama Trágico*

Alemão, Benjamin já problematizava a necessidade de um projeto filosófico recorrer à contemplação e à apresentação – “representação contemplativa”, é a expressão que usa (1928/2004b, p. 15) – de fragmentos de pensamento, de detalhes do real, comparando tal tarefa à construção de um mosaico. As “ideias” que formam tal projeto teriam um caráter “monádico” – no sentido leibniziano – e seriam semelhantes a constelações, comparação que seria mais tarde igualmente aplicada às imagens dialéticas.

Esta última noção é desenvolvida no texto *Questões Epistemológicas: Teoria do Progresso*, no qual Walter Benjamin se propõe a “dar às datas a sua fisionomia” (2019, p. 606, N11,2), e em que explora o papel da imagem no conhecimento histórico. Escolhendo a montagem como método, Benjamin pretende ver a história com um “olhar estereoscópico”; mostrando-a mais do que dizendo-a, desagregando-o a reagregando-a em imagens (Benjamin, 2019, p. 586, N1,8). A *imagem dialética*, elemento central do método *benjaminiano*, é por ele assim definida: “a imagem é antes aquilo em que o que já foi converge com o agora numa constelação fulminante. Por outras palavras, a imagem é a dialética em repouso.” (Benjamin, 2019, p. 592, N3,1). Como se concedesse uma vida e um movimento próprios às imagens, Walter Benjamin nota que a marca histórica das imagens não tem a ver com a época em que estas se inscrevem cronologicamente mas antes com o momento em que elas alcançam a sua *legibilidade*, espécie de ponto crítico em que a verdade destas explode, instante perigoso em que o seu *fulgor* se manifesta. Comparando esse momento com o intervalo entre o sono e a vigília, e abrindo um paralelismo entre a tarefa do historiador e a tarefa do intérprete dos sonhos, Walter Benjamin fez ainda do inconsciente um objeto da história convocando assim outra figura central dos séc. XIX e XX, no que respeita à reabilitação epistemológica da imagem.

Referimo-nos, claro, a Sigmund Freud, que fundou a psicanálise, especializando-se na interpretação das memórias e dos sonhos descritos pelos pacientes em estado de hipnose. Inventor da ideia de inconsciente, Freud concedeu importância a esse continente negro das imagens, que serviriam de mediação entre o *ego*, o *superego* e o *id*. Atento ao caráter paradoxal da imagem na psicologia humana, Freud dedicou atenção ao *sin-toma*, e nomeadamente ao sintoma histérico (com que estava familiarizado

através da iconografia dos ataques de histeria realizada pelo neurologista Jean-Martin Charcot, de quem Freud foi um discípulo), cujos movimentos ilógicos se manifestariam sob a forma de repetições, de derivações, e de antíteses (Georges Didi-Huberman, 2002, pp. 295-296). De igual modo, Freud refletiu ainda sobre o conflito entre a pulsão de vida, que associou ao princípio de realidade e à figura de Eros, e a pulsão de morte (destruição, agressão), que ligou ao princípio de prazer e à figura de *Thanatos* (Freud, 1920/2009), distinguindo a imagem como vestígio do afrontamento destas pulsões, que se relacionariam de modo ambivalente. Enfim, conforme o corrobora Gilbert Durand (1994), a psicanálise, desde logo com Freud, e mais tarde com Carl Jung e Jacques Lacan, contribui de modo fundamental para uma “reavaliação positiva do sonho, da fantasia, ou mesmo da alucinação” (veja-se particularmente, no que a isto diz respeito, Lacan, 1949/1966).

Por outro lado, também a antropologia, ciência igualmente explorada a partir do séc. XIX, (e que como já vimos interveio de modo determinante no corpus teórico do historiador de arte Aby Warburg) teve um papel-chave na valorização da imagem enquanto fonte de conhecimento, ao dedicar-se ao pensamento mágico, às figurações supersticiosas, aos estados de transe, aos objetos encantados de comunidades não ocidentais e ditas primitivas: de Lévi-Strauss a Marcel Mauss a Roger Caillois e a Michel Leiris, são vários os exemplos de antropólogos que se fizeram exploradores das *terrae incognita* das perturbações e dos fantasmas, constitutivas da complexidade humana. Antropólogos como Lévi-Strauss e Marcel Mauss foram pioneiros na defesa do procedimento fotográfico como modo de recolha de dados no âmbito de pesquisas etnográficas e forneceram ainda algumas das primeiras grelhas de análise destes documentos visuais.

Roger Caillois e Michel Leiris, ambos dissidentes do movimento surrealista, associar-se-iam a um grupo de poetas, escritores, fotógrafos e pensadores da época, no qual se inscrevia nomeadamente Georges Bataille, que teriam em comum o interesse pela etnografia, pelo primitivismo, e que manteriam um diálogo permanente com a obra de Marcel Mauss. Desta corrente contra-surrealista resultariam diferentes iniciativas tais como a revista *Documents* (1929), que fazia amplo uso de reproduções fotográficas, o *Collège de Sociologie* (1937) e ainda a revista e sociedade secreta

Acéphale (1936). Este movimento coletivo, embora de breve duração, teve um grande impacto na esfera intelectual (sendo os seus seminários frequentados por exemplo por Walter Benjamin), propondo-se, conforme o seu próprio programa enunciava, a usar os prometedores resultados dos estudos das estruturas sociais ditas primitivas na descoberta dos “elementos vitais” da sociedade moderna, das suas “camadas profundas” (Bataille, Leiris & Caillois, 1938, p. 6), tão presentes nos “instantes raros, fugitivos e violentos” da experiência íntima de cada um (Bataille, Leiris & Caillois, 1938, p. 7), nas obsessões e fantasmas da psicologia individual, como na organização social da vida coletiva. Georges Bataille, voz preponderante do movimento, e tomando nomeadamente um papel central na “montagem de repulsões” experimentada na revista *Documents*, exerce e difunde “uma gaia ciência da imagem pressentida como indefinidamente lábil, nova, provocadora e afirmativa”, conforme o descreve Georges Didi-Huberman (1995/2003, p. 13).

A fenomenologia, fundada por Edmond Husserl, e prolongada pelo trabalho de pensadores como Maurice Merleau-Ponty e Martin Heidegger, também teve uma influência considerável na reflexão sobre a imagem enquanto fonte de conhecimento, contribuindo em dados momentos para uma definição mais completa desta última. De um modo geral, esta disciplina reabilita a experiência como instrumento de conhecimento, e a descrição desta como método: a complexidade do mundo imprimir-se-ia não apenas na visão, mas também no tato, no movimento, na imaginação... Neste contexto, e inspirado nomeadamente pela arte de Cézanne, Maurice Merleau-Ponty (1964), em particular, contestou a compreensão da imagem como uma entidade abstrata, dependente do espaço cartesiano e da perspectiva renascentista, e passou a integrá-la na experiência, considerando-a como cristalização do exercício da visão, do tato, do movimento, e da imaginação, e como resultado do diálogo recíproco entre aquele que sente e o sensível. A sua célebre ideia de imagem enquanto parte integrante da “carne do mundo” é um contraponto ao entendimento representacionista de imagem, fortemente criticado por Martin Heidegger em *A época das imagens do mundo* (no original, *Die Zeit des Weltbildes* e *The Age of the World Picture* na versão traduzida consultada; Heidegger, 1938/1977).

Neste ensaio, Heidegger refere-se à imagem enquanto produto (*Gebild*) do produzir representacional, e reprova a conquista do mundo como imagem e a permanente luta entre visões do mundo, que seriam inerentes à modernidade e ao fenómeno do progresso científico. O filósofo conclui que a verdade do incalculável e do invisível, vedada a toda a imagem deste tipo, só seria aproximável através de um questionamento criativo, de uma postura de estranhamento do mundo e de uma abertura ao nada, enfim, de toda a reflexão que gira em torno de uma espécie de olho de ciclone. Ainda segundo o filósofo, esta última estaria, em contrapartida, presente nas imagens cegas, compostas por poetas como Holderlin e artistas como Van Gogh.

A tradição da sociologia do imaginário, que teve no sociólogo alemão Georg Simmel uma das suas principais inspirações, inscreve-se igualmente na reabilitação da imagem como fonte de conhecimento. Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Michel Maffesoli, juntamente ainda com Georges Balandier e Pierre Sansot, seriam reconhecidos pelo primeiro (Durand, 1994, p. 37) não só como representantes desta tradição da sociologia do imaginário, mas também como elementos de uma coletiva corrente de pensamento, dita Escola de Grenoble (entretanto fragmentada em laboratórios de investigação como o Centre de Recherches sur l'Imaginaire, o Centre d'Etudes sur l'Actuel et le Quotidien...). Com efeito, Michel Maffesoli insiste ao longo de toda a sua obra no estatuto epistemológico da imagem, entendendo-a como vetor de conhecimento, elogiando procedimentos alegóricos que concorrem para uma “sociologia da pele” (1990, p. 108).

Inspirado na ideia de “forma” do sociólogo Georg Simmel, Michel Maffesoli (1996/2005) propõe nomeadamente o neologismo de “formismo”, para designar uma *démarche* epistemológica que passa pela atenção às aparências e aos fenómenos estéticos para compreender o social. Esta proposta epistemológica propõe a “forma” como objeto de uma sociologia que pretende deter-se sobre os limites da aparência, da coisa, do fenómeno, da situação, partindo do princípio simples segundo o qual “o que é, é” (1996/2005, p. 107). A “forma” é ainda, segundo Michel Maffesoli (1996/2005, pp. 109, 110) o único objeto sociológico que não pretende apagar as contradições, os paradoxos, as heterogeneidades, as singularidades,

reunindo-as no todo orgânico e complexo da socialidade contemporânea: a forma “permite a conjunção, ela favorece o curto-circuito”. Por outro lado, a “forma” (que o sociólogo contrapõe à fórmula), não impõe verdades absolutas, ela vive das dúvidas, das incertezas, das ambivalências e das potencialidades (Maffesoli, 1996/2005, p. 113). Acrescente-se ainda que a “forma” vive do excesso, isto é, para descrever o social, ela procede sob o modo caricatura, exagerando a fisionomia, intensificando a tendência, reforçando a força (1996/2005, p. 116). Finalmente, a “forma” é “formante” e “informante” segundo as expressões de Michel Maffesoli (1996/2005, pp. 110, 130): por um lado, a forma, nas suas diferenças, faz o laço social, gera a sociedade; por outro lado, ela não só revela em si mesma os traços da socialidade estudada como se constitui como uma espécie de intuição que permite saber qual a boa solução para cada contexto e cada situação social.

Michel Maffesoli (1996/2005) faz ainda o elogio do recurso epistemológico à “descrição”, à “intuição” e à “metáfora”, procedimentos que seriam próprios do olhar fenomenológico, todos constituindo parte de uma abordagem intelectual atenta às empatias, às afinidades e às analogias, que intencionaria contemplar o mundo na sua complexidade, abrir-se à realidade na sua instabilidade, acariciar o existente nas suas contradições, e, enfim, elaborar um conhecimento alusivo ao mundo que, como ele, se quer móvel, provisório, inacabado. Discípulo de Maffesoli, Fabio La Rocca (2007) faz apelo à “sociologia visual como paradigma fenomenológico do conhecimento”. A este propósito, devemos ainda referir a apologia da “análise figural” feita por Bragança de Miranda (2002/2007, p. 54) que convoca ainda a este propósito a ideia de “metaforologia” de Hans Blumenberg: para o autor a análise da experiência e da cultura contemporânea passam por um pensamento “atento às analogias e correspondências, aos traços, que nos permite interrogar as formas e os tipos que configuram os ‘fragmentos’ (e mundos-miniatura que as ‘obras’ enquanto miniaturas-do-mundo são) dentro de ‘figuras’ que constituem a experiência” (Miranda, 2002/2007, p. 55).

A semiótica interveio também favoravelmente em determinados momentos para o reconhecimento do estatuto epistemológico da imagem. Neste contexto, é oportuno explicitar que não nos identificamos com uma concepção da semiótica puramente linguista. Chamamos a atenção

para os trabalhos de Charles Peirce (1897/1955), que reconhece os signos não linguísticos e que estaria na origem nomeadamente do discurso da indicialidade a propósito da fotografia. Salientamos ainda a obra de Roland Barthes que sobretudo na sua fase final se rendeu ao exercício de uma “semiótica leve” das imagens, como a descreveram Gervereau (1994, pp. 26, 29), Rancière (2003, p. 38) ou ainda Mourão & Babo (2007), deixando progressivamente de se basear nas estruturas da linguagem e no trabalho de classificação e descriptação de uma suposta linguagem icónica, para dedicar aos fragmentos visuais um olhar mais livre, que vai em busca do prazer das imagens, percurso que culminaria de modo evidente em *La Chambre Claire*¹⁷. Poderemos ainda referir a abordagem semiótica de Julia Kristeva, que também sai do reino do dizível para se dedicar a temas como a abjeção, e, a refletir sobre a imagem, a partir do mito de Medusa, da “verdadeira imagem” do Santo Sudário, como acontece no texto que comenta a exposição *Visions Capitales: Partis pris*, que organizou no *Musée du Louvre* em 1998. Em síntese, parece-nos justa e lúcida a observação de Mourão & Babo (2007) quanto ao legado da semiótica:

Ao contrário daquilo que a crítica salientou desde então para cá, a semiologia, devedora embora da linguística estruturalista, confere à imagem um estatuto que lhe permite, pela primeira vez, sair das malhas da iconografia, de uma dimensão interpretativa hermenêutica de cariz textual onde desde sempre havia estado. (Mourão & Babo, 2007, p. 127)

Também Moisés de Lemos Martins (2011a, pp. 42, 72, 73), se pronuncia relativamente a esta área das ciências da comunicação, dedicadas ao “consumo dos media” e às “culturas do ecrã”, ao denotar uma viragem do paradigma da semiótica da língua para o paradigma da semiótica da imagem.

17 “O semiólogo arrepende-se de ter passado uma boa parte da sua vida a dizer ‘Atenção! Isso que vos parece uma evidência visível é de facto uma mensagem encriptada através da qual uma sociedade ou um poder se legitima através da sua naturalização, fundando-se na evidência sem frase do visível’. Ele muda de direção, valorizando, através da noção de “punctum”, a evidência sem frase da fotografia para rejeitar, na platidade do *studium*, a decifragem das mensagens” (Rancière, 2003, p. 38).

Posicionando-se entre as ciências da comunicação e os estudos culturais, o sociólogo, semiólogo e mediólogo insiste na passagem do modelo da palavra ao modelo da imagem na construção do conhecimento, admitindo que o paradigma linguístico deixou de servir os *frames* do cinema com a sua “densidade carnal” e as imagens eletrônicas com a sua multiplicação alucinatória. A propriedade epistemológica da imagem seria reconhecida na obra deste autor de dois modos. Por um lado, o recente hermenêuta das imagens guia-nos no seu último livro *A Crise no Castelo da Cultura* através da cacofonia da cultura visual quotidiana (da televisão, aos videoclips ao cinema...), reconhecendo a relevância da imagem na percepção da sensibilidade contemporânea. Por outro lado, como o notamos numa recensão a este mesmo livro (Correia, 2011b), é preferencialmente com uma linguagem metafórica, um estilo figurativo, e uma prosa imagética, que Moisés de Lemos Martins exprime o estado da cultura contemporânea, apropriando-se da alegoria como um recurso metodológico:

as metáforas do castelo e das estrelas resumem de modo figurado o âmbito geral do ensaio. Mas não são as únicas. Ao longo do texto, Moisés de Lemos Martins cultiva persistentemente esse “amor da metáfora” que para Robert Musil (2008, p. 257) é uma espécie de emanção da ‘alma’. É preferencialmente apresentando visões e descrevendo gestos que Moisés de Lemos Martins exprime o estado da cultura contemporânea. No lançamento do livro na Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva, em Braga, José Bragança de Miranda e João Caraça que o apresentaram, seriam unânimes na constatação e no elogio ao recorrente recurso à metáfora pelo autor. Por sua vez, o autor faria notar que esta linguagem imagética não é ‘apenas forma’ mas é ‘fundo’ no seu modo de pensar. (Correia, 2011b, p. 175).

Por fim, os *visual culture studies*, formação disciplinar vanguardista surgida nos anos 90, tem trazido inúmeros contributos para consolidar a valoração epistemológica da imagem, mas também suscitado algumas polémicas. As já referidas palavras de ordem que os lançaram, anunciando um

ikonische wende (Boehm, 1994, 2008), ou um *pictorial turn* (J.W.T. Mitchell, 1994), tinham sobretudo dois intuitos. Primeiramente, com esta expressão, os proponentes dos estudos da cultura visual, pretendiam, por um lado, descrever uma cultura popular e um debate científico doravante dominados pelas imagens (Mitchell, 1994, p. 15), fenómeno despoletado pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução e pela emergência de média como a fotografia, o cinema, o vídeo, a televisão e a Internet. Em segundo lugar, o *visual turn* opunha-se à ideia de *linguistic turn*, lançada por Richard Rorty (1979) nos anos 60, e constituía-se assim como uma reivindicação contra o paradigma linguístico que segundo estes autores teria orientado o pensamento da imagem, em disciplinas como a semiótica, a psicanálise, a retórica, e até a história da arte e os estudos culturais. Os *visual culture studies* rejeitavam decifrar as imagens enquanto linguagem, recusavam-se a lê-las como textos, e alertavam para a urgência de estudá-las, de acordo com a sua natureza e a sua lógica próprias, marcadas pelo “seu denso mutismo e sua evidente plenitude” (Boehm, 2008, p. 8).

Embora se compreenda em boa medida a exigência do conhecimento da imagem através da imagem, a ideia de um *visual turn*, inevitavelmente ressoando a uma negação do *linguistic turn*, e parecendo pôr entre parênteses pelo menos dois séculos de estudo da imagem, acabou por revelar evidentes deficiências, aos olhos de muitos autores. Em primeiro lugar, como o observam Jessica Evans e Stuart Hall (1999, p. 2), ao contrário do que a polarização *linguistic turn vs visual turn* parece refletir, a emergência da cultura visual deveria ser contextualizada em continuidade e não em oposição com o *linguistic turn*, que seria, segundo os autores, um sinónimo de *cultural turn*, isto é, de uma generalizada tendência nas ciências sociais e humanas para compreender as práticas sociais enquanto práticas de significação. Mesmo se era importante refletir sobre as diferenças entre o textual e o visual, renegar esta ideia seria para Evans & Hall (1999) equivalente a “recuar às assunções pré-semióticas de reflexionismo”. É também neste sentido que Rosalind Krauss (1996, p. 83) critica a rejeição da semiótica enquanto recurso de análise da imagem. Em segundo lugar, como o próprio J.W.T. Mitchell (2002, p. 173) posteriormente o reviu, o diagnóstico um *visual turn* sugere facilmente um esquema temporal binário, que

distingue de modo simplista uma era da palavra de uma era da imagem, e que acaba, além de tudo, por ser modesto, se considerarmos os muitos séculos e momentos durante os quais o estatuto epistemológico da imagem foi menosprezado (Krauss, 1996, p. 84). Por último, como chama a atenção Georges Didi-Huberman (2008), o anúncio do *visual turn* nos anos 90 é proposto enquanto uma novidade epistemológica e uma rutura científica, o que implica a desconsideração pela linhagem de pensadores que contribuíram pelo menos desde o séc. XIX para o reconhecimento da imagem enquanto fonte de conhecimento (provenientes da história de arte, da filosofia, da antropologia, da fenomenologia, da psicanálise, da sociologia). Neste sentido seria, segundo o filósofo, mais legítimo refletir sobre a reabilitação cognitiva da imagem empreendida pelos estudos da cultura visual enquanto um “*iconic return*”.

De qualquer modo, os estudos da cultura visual têm evidentemente tido um importante papel na redefinição do funcionamento do visual e da lógica da imagem, e prosseguido o trabalho de alargamento do leque de experiências óticas e de objetos icónicos estudados. Não deixando de relacionar os elementos icónicos com os elementos verbais e de articular a experiência visual com outros modos de percepção (o tato, o *háptico*, a audição, o olfato), esta formação disciplinar tem ainda colaborado no sentido da recontextualização da visão relativamente à panóplia de artefactos materiais e de mediações técnicas que a servem, assim como tem contribuído para relançar a discussão em torno dos regimes escópicos dominantes em que esta se inscreve.

1.2. o contemporâneo: referências históricas

No filme *Hugo* de Martin Scorsese (2011), uma adaptação da ficção histórica escrita e ilustrada por Brian Selznick, Hugo é um menino órfão, que na década de 1930 vive secretamente na estação de Montparnasse e substitui as funções do seu tio relojoeiro sempre embriagado e entretanto desaparecido, acertando incansavelmente os ponteiros dos relógios da estação. Durante a sua estadia na estação, Hugo vai roubando algumas peças dos

relógios para, no seu esconderijo, consertar um fascinante autômato avariado, que o seu pai, entretanto morto, havia recuperado em Londres, e que se descobrirá mais tarde, pertence a George Méliès, uma espécie de *étoile déchu*, cineasta falido, cujos filmes estavam na altura “ultrapassados” para o gosto da época. Com uma presença ostensiva no filme, a imagem do relógio figura o tempo cronológico da modernidade, tão implacável quanto o polícia que vigia a estação e persegue as crianças vadias, tão imparável quanto os comboios que chegam e partem da estação, tão inelutável quanto a rápida evolução da indústria cinematográfica a que o cineasta Georges Méliès não se teria sabido adaptar – tratam-se todos eles de imagens do progresso: a cena em que Hugo, fugindo ao polícia, fica pendurado nos ponteiros do gigantesco relógio da estação é por isso não só um *remake* da célebre cena de *Safety Last!* de Harold Lloyd mas também uma reinterpretação do clássico plano de *Tempos Modernos*, em que Charlie Chaplin fica preso nas rodas da engrenagem das máquinas da fábrica onde trabalha. Mas outras imagens do filme remetem-nos para uma diferente espécie de tempo, como se fossem armadilhas na marcha deste progresso, pontos de fuga ao curso desta história que a enviesam e lhe dão outro ritmo, um ritmo que escapa à modernidade enquanto projeto que supõe a linearidade dos ponteiros, que inventou a sequencial sucessão das épocas, enfim, que acreditou na continuidade invencível das linhas férreas. Os momentos em que Hugo no seu esconderijo procura arranjar o autômato avariado que pertencera a Méliès, os planos de filmes como *Voyage vers l’Impossible* do hoje reconhecido precursor do cinema fantástico, os sonhos de Hugo que numa mistura de reminiscências e pressentimentos incluem o descarrilamento do comboio que em 1895 destruiu a fachada da Gare de Montparnasse, o momento em que Hugo com o seu autômato nos braços está prestes a ser atropelado por um comboio, são algumas destas imagens. Este filme é por isso uma boa metáfora da modernidade e da sua crise, e é ainda uma ímpar alegoria de dois modelos temporais que aqui gostaríamos de distinguir: o historicismo *moderno* e o anacronismo *contemporâneo*.

Não é acidental termos escolhido uma obra cinematográfica recente, que simula a década de 1930, para ilustrar a modernidade e a sua crise, e em especial, para fazer referência à substituição do paradigma historicista

moderno pelo paradigma anacrónico próprio da cultura visual contemporânea. Antes de mais, o cinema, e em especial o cinema de Georges Méliès, por si só, abalou a noção de tempo, como o indica de modo explícito Edgar Morin:

O tempo do cinematógrafo é exatamente o tempo cronológico real. O cinema, pelo contrário, expurga e retalha a cronologia; ele põe em acordo e em “raccord” os fragmentos temporais segundo um ritmo particular que não é o da ação mas sim o das imagens da ação. A montagem une e ordena num contínuo a sucessão descontínua e heterogénea dos planos. É esse ritmo que, a partir de séries temporais partidas em pequenos pedaços, reconstituirá um tempo novo, fluido. (Morin, 1956, p. 64).

Mas além disso, é precisamente nos anos 30 que um sentimento de crise e de mal-estar, muito associado ao incremento da técnica na existência, se começa a generalizar entre os intelectuais da época.

Neste âmbito, serão de lembrar os famosos diagnósticos de uma crise da aura da obra de arte, precipitada pelas técnicas de reprodução da imagem, pela vanguarda e por média como o cinema, e de uma crise da experiência quotidiana, desencadeada pelo incremento técnico e pela guerra, ambos traçados por Walter Benjamin (1936/1991; 1933/2010) na década de 1930. Admitamos que, desde aí até ao séc. XXI, as mutações se multiplicaram e se sucederam rapidamente, no âmbito científico, tecnológico, económico, artístico, social e político, encontrando-nos em permanência desprevenidos, como que obrigados a arranjar mil improvisos para de algum modo “ler o que nunca foi escrito” nas palavras de Hofmannsthal citadas amiúde por Benjamin (1942/1991, p. 453), ou dar mil jeitos para “dizer o que [a nossa língua] não sabe dizer”, para desta vez parafrasear Jean François Lyotard (2005, p. 134). Prova disso é a catadupa de certidões de óbito que foram sendo perentoriamente emitidas – a morte de Deus (Nietzsche), a morte da arte (Hegel), a morte da filosofia (Heidegger), o fim das grandes narrativas (Lyotard), o fim da história (Fukuyama), a morte da imagem (Debray), a morte do real (Baudrillard), a morte do autor (Barthes), o adeus ao corpo (Le Breton) – ou ainda a miríade de grandes nomes com que se procurou

designar a época, miríade na qual a dupla mais debatida se mantém ainda indubitavelmente a *modernidade* e a *pós-modernidade*. Após quase cem anos, o ponto de vista de Walter Benjamin permanece atual, e a sua crítica ao modelo temporal que orientou a *modernidade* será por nós retomada, propondo um paradigma histórico que aqui identificamos como *contemporaneidade*. Recusando tanto as figuras da linha como do círculo para definir a historicidade, Benjamin aderiu à sua época tanto quanto a criticou, encarou o presente ora com uma apreensão crítica e persistente ora com um otimismo lúcido e resistente, fazendo-se ora detrator do determinismo do novo ora combatente da nostalgia do velho.

A modernidade é “a época das épocas”, escreveu alguns Hans Blumenberg (citado por Bragança de Miranda, 2002/2007, p. 67). O moderno tem sido perspectivado como o patamar posterior à época medieval, pressupondo uma cissura na continuidade da tradição, estando relacionado com a revolução industrial, a laicização dos estados, a implementação do capitalismo, a difusão dos credos positivistas, dos ideais iluministas, dos valores humanistas, dos sonhos revolucionários, que se baseavam numa confiança no progresso tecnológico, científico, económico, social, cultural, artístico e político. Se a modernidade estabilizou o espaço através do positivismo, ela também harmonizou o tempo através do historicismo. Este último consistiu na visão da História enquanto sucessão linear de acontecimentos com uma determinada origem e um certo destino, enquanto sequência cronológica de períodos, de patamares e de épocas, conceções que partiriam da tradição filosófica ocidental e que estariam também, apesar do suposto processo de secularização moderno, ainda enraizadas na tradição cristã, como o nota Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 43).

O historicismo, contaminado pelo modelo evolucionista e teleológico, acompanha a linha cronológica dos grandes acontecimentos, protagonizados pelas heróis e pelos vilões de cada época, uma linha que, se numa primeira fase da modernidade parece avançar gloriosamente em direção ao horizonte do progresso (do conhecimento como da política...), numa segunda fase desta parece catastroficamente abismar-se na perspectiva do fim (com as guerras, os totalitarismos, as crises financeiras, a bomba atómica). Se as extremarmos, uma perspectiva é como que o reverso da

medalha da outra e o modelo de temporalidade historicista parecia já ditar que o homem moderno se viesse a encontrar no fio da navalha, ora Dédalo que voa, ora Ícaro que cai, algures entre o cume e o abismo, tanto erguido pelo progresso científico e tecnológico, que formaria uma sociedade mais justa e mais livre, como arruinado por este, que afinal contribuiria para uma sociedade injusta e menos livre.

O moderno adota, como o sugere Georges Didi-Huberman (2000, p. 244), o paradigma da “história-esquecimento”: a modernidade é o tempo que passa inexoravelmente, a mudança que avança irreversivelmente, ou ainda nas palavras de Michel Maffesoli (2000, p. 77), “a tirania do tempo acelerado, do tempo progressista, do tempo racional e orientado em direção a uma meta a atingir”. Inevitavelmente, diante da página em branco do presente, o sujeito moderno ora se compraz com otimismo porque julga ter apagado uma rasura, ora se angustia com pessimismo porque descobre que se tratava afinal de uma palavra essencial, perdida agora para sempre, não saindo dessa “oposição dicotômica entre um presente esquecido (que triunfa) e um passado longínquo (que perdeu ou que se perdeu)” (Didi-Huberman, 2000, p. 237).

Estas duas posições extremas, que oscilam entre o sonho do *happy ending* e o pesadelo do *sad ending*, correspondem ambas aos efeitos nocivos do modelo historicista que Nietzsche (1874/2017) já reconhecia na segunda das suas quatro considerações intempestivas, intitulada *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*. Por um lado, a ideia de que os acontecimentos de que somos contemporâneos concorrem para uma civilização que se aperfeiçoa, que é mais democrática e livre não deixa de lembrar a frequente ilusão própria ao historicista de que a época em que vive possui “a mais rara virtude, a justiça, em maior grau do que outras épocas” (Nietzsche, 1874/2017, p. 46) Por outro lado, o generalizado sentimento de crise da época de que somos contemporâneos e as predições de tom apocalíptico que ela suscita, não deixam de testemunhar “a crença nociva na velhice da humanidade, a crença de ser tardio e epígono” (1874/2017, p. 46), crença que Nietzsche igualmente consideraria efeito de uma sociedade sobressaturada de história. Walter Benjamin (2019, p. 589, N 2, 5), na sua crítica da modernidade, referir-se-ia igualmente a estes dois extremos

da modernidade: “A superação do conceito de ‘progresso’ e do conceito de ‘épocas de decadência’ – apenas duas faces da mesma moeda”.

A linha da argumentação pós-modernista que refuta habitualmente os diferentes traços da retórica modernista que acabamos de descrever não é tampouco para nós satisfatória. O pós-moderno tem sido perspectivado como o patamar posterior à época moderna, pressupondo uma rutura com esta e com os seus ideais, denunciados ora como ilusórios, diante das catástrofes das duas guerras mundiais, da bomba atômica, dos totalitarismos fascista e comunista, do crash financeiro, ora como desnecessários, diante de uma aparente consolidação da democracia nas sociedades capitalistas ocidentais durante os anos que seguiram estes acontecimentos (e que teriam supostamente apaziguado as suas contradições, ultrapassado as questões de desigualdade de raça, de género, de classe, de religião, e até mesmo a velha dicotomia entre o grupo dominante e o grupo dominado). O pós-modernismo, ao decretar a morte do moderno, sentencia a ressurreição da tradição, dos arcaísmos, dos mitos, das religiosidades, dos misticismos e dos localismos, trocando o paradigma temporal da “história-esquecimento” pelo esquema de “história-renascimento” (2000, p. 244) como os designaria Georges Didi-Huberman.

Pacificando o progresso do novo com o regresso do velho, satisfazendo o desejo de viver o presente com a necessidade de reviver o passado, o pós-moderno consola progressistas e nostálgicos, oferecendo aos hedonistas o que é juntamente com o que foi. O sujeito do discurso pós-modernista não festeja nem lamenta a folha em branco do presente; ele aceita todas as palavras já escritas, como uma sopa de letras, que pode combinar e misturar aleatoriamente: uma boa imagem disso são alguns dos mais exagerados edifícios arquitetónicos do pós-modernismo, que citam aqui e ali, e de modo um tanto arbitrário, elementos arquitetónicos do passado. Apesar da sua pertinência diante de certos fenómenos contemporâneos, a fórmula com que Michel Maffesoli (2000) define a pós-modernidade – a sinergia do arcaísmo com o desenvolvimento tecnológico – partilha de algum modo de uma tal sensibilidade.

Algumas conceções do pós-moderno têm o mérito de se fundar na diferença, e, enfim, na limitação e na finitude da natureza humana, na impureza

e complexidade desta, propugnando uma concepção trágica da existência (Maffesoli, 2000; Martins, 2011a): as produções da ciência, da técnica, da arte, e da política já não são endeusadas, julgadas capazes de formar uma sociedade do bem, mas também não são tidas como demoníacas, projetadas como instrumentos de uma sociedade do mal, ao contrário do que frequentemente acontece nas extremadas posições do modernismo. Neste contexto, entre outros, o texto de Jean-François Lyotard (1979) *La Condition Postmoderne Rapport sur le savoir* permanece um notável contributo, com o diagnóstico da famosa crise das grandes meta-narrativas, que durante a modernidade puderam legitimar o que era verdadeiro, justo ou belo. No entanto, estas concepções também têm também o defeito de generalizar um niilismo epistemológico, uma indiferença política, e um relativismo estético, que resvalam na aceitação do existente, na aquiescência do instituído, na adesão ao estabelecido (Martins, 2011a, p. 124).

Fazendo ruir o esquema narrativo tradicional que se lança com o *era uma vez* e que acaba no *foram (in)felizes para sempre* e preferindo muitas vezes os *figurantes* aos *heróis*, a ideia de *contemporaneidade* supõe um modelo temporal alternativo quer ao paradigma histórico que orientou os discursos *modernistas*, quer ao modelo temporal que predomina nos argumentos *pós-modernistas*. Desencadeado por ruturas científicas e técnicas, o contemporâneo revê-se numa espécie de pirata que segue com as artimanhas de um fugitivo experimentado, sabendo-se em movediças águas, e camuflando-se em cada porto que para, em cada ilha em que se perde, arriscando-se nas diferenças das terras, das línguas, dos costumes, e sujeitando-se às imprevisíveis metamorfoses que o atravessam a si e a estas a cada ancoragem, constantemente no limiar do naufrágio¹⁸.

Substituindo ao cronómetro da história uma espécie de sismógrafo do tempo, o contemporâneo é sentido como o abalo do presente que nele abre um palimpsesto de temporalidades (históricas e não históricas). Este

18 A metáfora da navegação para ilustrar a experiência contemporânea não deixa de lembrar a relação que Paul Virilio (1988, pp. 66, 67, 68) estabelece entre a história das técnicas da imagem na sociedade ocidental, o barco e a loucura. Esta metáfora seria retomada também por Martins (2011a). Com efeito, desde a *Odisseia* de Homero até *Moby Dick* de Herman Melville (1851/2003), para apenas referir dois dos mais canónicos exemplos literários, o marinheiro é correntemente retratado como sujeito a um contínuo “*despaimento*”, capaz de fazer tremer o real.

sismógrafo reage certamente aos sentimentos de crise e de mal-estar generalizados que dominam a *contemporaneidade* (já pressentidos por Walter Benjamin no início do séc. XX), mas ele é ainda mais sensível às táticas de resistência, às intervenções minúsculas, às pequenas narrativas, às ações marginais, às invenções insignificantes, que renovam a dialética entre a tradição, a herança, o passado, a rememoração, por um lado, e a mudança, a rutura, o presente, o esquecimento, situando-se algures entre o fio condutor do “ontem”, o passado recente e o fio disjuntor do “hoje”, o futuro próximo. Mais do que na arte do *connaisseur*, no conhecimento do sábio, na revolução do político, estes gestos vão ser procurados na cultura do sujeito ordinário, no quotidiano do *homem sem qualidades* para citar Musil, na socialidade da multidão sem nome.

Num texto intitulado *O que é o contemporâneo?*, Giorgio Agamben sintetiza alguns dos traços deste modelo temporal e paradigma histórico, citando autores como Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin e Michel Foucault. É com base neste e noutros textos que procuraremos resumir as três características daquilo que entendemos por *contemporaneidade* e que designamos assim: o sentido diferencial, o sentido anacrónico, e o sentido marginal.

1.2.1. o sentido da diferença

O contemporâneo ignora o consenso das substâncias, das essências, dos estados de coisas, das moralidades, preferindo estar atento ao conflito que reside nas irregularidades da história, nas diferenças de linguagens, nas heterogeneidades das vozes, nas fronteiras dos países que reclamam em simultâneo: “aqui é o mundo”¹⁹. O contemporâneo assenta nomeadamente na rutura de uma categoria fundamental da modernidade que é a “identidade”, apenas reconhecível nas figuras da alteridade e da labilidade, do movimento e da fluidez: conforme nota Moisés de Lemos Martins (1996, p. 49): “a nossa atual experiência de identidade não se revê na imagem de

19 A expressão é retirada do sugestivo título da tese de doutoramento de José Miguel Braga (2012), *Aqui é o mundo! Teatro e Técnicas de Expressão*, defendida em 2012 na Universidade do Minho.

uma realidade estável, fixa ou permanente”; também para Bragança de Miranda (2002/2007, p. 141), a identidade funcionaria doravante “através de uma cadeia de relações binárias, organizando o espaço onde nos relacionamos com o ‘outro’, com a ‘multiplicidade’ ou até a ‘fluidez’, etc”. É o sentido da diferença, ou o “pensamento da diferença”, nomeadamente representado por Nietzsche, Freud e Heidegger, conforme assinalam Mario Perniola (2000/2006) e Moisés de Lemos Martins (2011a), que marca assim, em primeiro lugar, o nosso entendimento de contemporâneo.

Nietzsche teria sido um dos mais célebres detratores das referidas categorias estáticas: um bom exemplo disso, é a sua *Genealogia da Moral*, na qual o filósofo critica os estudos modernos das origens da moral no âmbito da psicologia e da filosofia, contrapondo a redoma de cor “azul” em que estas ciências colocam ideias como *bom* ou *mau*, ao fundo de documentos da história de tom “cinzento” no qual o filósofo pretende retrair a proveniência destas expressões, revendo os plurais usos delas e as suas transformações. Passado quase um século, Michel Foucault (1971/2001, p. 1005) faria o elogio da genealogia nietzschiana, que criticava a perseguição de uma identidade primeira (contra a diferença que nós somos), a procura da perfeição do começo (contra a impureza destrutiva que gera e cria), e a demanda da verdade (contra a propagação milenária do erro que nos acompanha). Para Michel Foucault, o “sentido histórico” defendido por Nietzsche na sua ideia de genealogia, oposto ao sentido supra-histórico do historiador tradicional, teria três usos: “o uso paródico e destrutor de realidade”, “o uso dissociativo e destrutor da identidade”, e por fim, “o uso sacrificial e destrutor da verdade”.

Também Sigmund Freud teria um papel fundamental nesta prevalência da ideia de diferença, ao rebater a ideia de um sujeito consciente, mestre de si próprio, trabalhando a ideia de *inconsciente* (cuja primeira e mais significativa abordagem se mantém *A Interpretação dos Sonhos*), assim como refletindo sobre os paradoxos da memória e do esquecimento (especialmente na obra *Para além do princípio do prazer*). Finalmente Heidegger teria sido responsável, sobretudo nas suas obras finais, pela demolição da metafísica, da ontologia, e da ideia de verdade em que estas estavam assentes (trabalho que foi relido e prosseguido por Jacques Derrida). Também

Jean-François Lyotard (1979) faz corresponder o contemporâneo (embora o designe por pós-moderno) às consequências epistemológicas, políticas e estéticas da rutura com o racionalismo, o positivismo e o iluminismo modernos, enumerando as “transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e da arte a partir do séc. XIX”, nas sociedades ditas desenvolvidas. Segundo o autor, à homogeneidade de substâncias como a verdade, a justiça, e a beleza, teriam sucedido a “heterogeneidade dos jogos de linguagem” a “sensibilidade às diferenças” e a “capacidade de suportar o incomensurável” (Lyotard, 1979, p. 9). Daí, a preferência do contemporâneo pelas reflexões sobre a técnica, os estados patológicos, as perturbações da identidade, as contradições do sentir, as condições alucinatórias...

1.2.2. o sentido da anacronia

Em segundo lugar, o contemporâneo alimenta-se dessa “força diagonal” que abre um “hiato entre o passado e o futuro” (Arendt, 1961/2006, p. 25, p. 27). É essa fissura no curso da história que o une ao presente ao mesmo tempo que não o arranca ao passado, aspeto que, a nosso ver, o distingue do “atual”. Com efeito, embora o entendimento a este respeito não seja, é certo, unânime – veja-se a este propósito a distinção entre “atual” e “contemporâneo” feita por Bragança de Miranda²⁰ –, o termo “contemporâneo”, que dá por exemplo título ao inspirador ensaio de Giorgio Agamben *O que é o contemporâneo?*, contém na sua literalidade a referência à coexistência

20 Com efeito, Bragança de Miranda (2002/2007, p. 19) prefere o termo “atual” ao termo de “contemporâneo”: “é preciso distinguir contemporaneidade e atualidade. Enquanto a atualidade é o processo dinâmico no qual cada pormenor, ou particular, põe em jogo uma certa imagem da “história” a qual se torna decisiva, a contemporaneidade é a reunião heteróclita dos fragmentos ou particulares, enquanto particulares”. A nosso ver, no entanto, a noção de atualidade seria mais restritiva por poder ser facilmente confundida com uma fixação exclusiva no presente, em detrimento da articulação desta com o estudo do arquivo e do passado. Aliás, J. Bragança de Miranda (2002/2007, p. 10) admite a possibilidade de uma tal confusão: “Nada mais ilusório do que confundir a atualidade com o presente, pois é no arco do tempo que vai da instauração metafísica e teológica do mundo à atualidade que podemos intuir os traços do que está em curso”. Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 41), por sua vez, resolve o problema assimilando os dois termos, dando origem a uma ideia de presente histórico que se assemelha com à conceção aqui explorada de contemporaneidade: “as Ciências da Comunicação vão insistir no atual e no contemporâneo”.

de um momento histórico com uma pluralidade de dimensões temporais, que nos faz preferi-lo a outras terminologias.

A contemporaneidade pressupõe, a nosso ver, uma estratégia de anacronismo que recusa quer o determinismo do novo, quer a nostalgia do velho: a história das tecnologias e a reflexão sobre sobre as suas potencialidades e perigos, sobre a as linhas de continuidade e de rutura entre os ditos velhos média e novos média, enfim, a história da imagem são por isso alguns dos seus problemas eletivos. O contemporâneo exprimiria então esse sentimento de *jet lag* entre a tradição e a mudança, e ainda o curto-circuito das muitas ligações temporais da vida humana... A contemporaneidade segue como o viram Benjamin (1942/2010, p. 18) e Agamben (2008, p. 30), o *kairos* da moda, combinando tendências presentes com detalhes outrora *démodés*, citando antigos costumes no coração do novo.

O *contemporâneo* é neste sentido o *inatural*, o *intempestivo* ou o *extemporâneo*, como os entendeu Nietzsche: segundo o filósofo, a ciência histórica apenas podia dar algum contributo aos seus contemporâneos se fossem atualizada, vivida, se conduzisse à ação (1874/2017, p. 15): por exemplo o estudo da filologia clássica só seria útil ao sujeito moderno ao “intervir extemporaneamente, isto é, contra a época, sobre a época e a favor de uma época futura” (1874/2017, p. 15). O contemporâneo poderia também servir de adjetivo aos objetos de estudo de Michel Foucault, que Gilles Deleuze (1989) elogiou com o epíteto de “historiador do presente” por ter sabido cruzar os movimentos de sedimentação com os movimentos de atualização, as linhas de estratificação e as linhas de criatividade, enfim, por ter procurado na história e no arquivo, isto é no desenho d’o que que nós somos (o que nós já não somos mais)” o atual e o novo, ou seja “aquilo em que nos estamos prestes a tornar”. As considerações de Michel Foucault sobre a especial vocação da arqueologia para captar as as falhas, as ruturas, os cortes, a sua “insistência sobre as descontinuidades” (Foucault, 1969, p. 231), ou ainda os seus elogios à genealogia nietzschiana (Foucault. 1971/2001, p. 1006) seriam a confirmação do seu entendimento da história como um leque de “diferentes palcos”, de diferentes tempos.

Walter Benjamin em textos como *Sobre o conceito de história* e o *Livro das Passagens* (nomeadamente o capítulo intitulado *Questões*

Epistemológicas, Teoria do Progresso) esboça uma concepção semelhante de contemporaneidade. Para o filósofo alemão, o tecido da história não seria um “tempo vazio e homogêneo” mas sim um “tempo preenchido pelo Agora” (Benjamin, 1942/2010, p. 17). O historiador sujeitaria as fisio-nomias revolutas e os fragmentos do passado a uma “telescopagem (...) pelo presente” (Benjamin, 2019, p. 600; N7a, 3). Como o anjo de Klee, que avança numa determinada direção enquanto os seus olhos ficam retidos na direção contrária (Benjamin, 1942/1991, p. 438), o historiador seria um “profeta que olha para trás” (Benjamin, 1942/1991, p. 448). O desenrolamento histórico seria não um fio mas “uma corda muito desfiada em mil mechas, que pende como tranças desfeitas, nenhuma destas mechas tem um lugar determinado, até que elas sejam todas retomadas e entrançadas num penteado” (Benjamin, 1942/1991, p. 445). O contemporâneo corresponderia ao penteado feito pelo historiador em função do presente, tendo este desembaraçado e entrançado as diferentes mechas de tempo, conforme as suas relações figurativas (*bildlich*)... Com efeito, em Benjamin, este penteado é uma metáfora equivalente às constelações, às imagens dialéticas ou mónadas em que a história se desagregaria. Relembramos a este propósito a definição de “imagem dialética”

Não se pode dizer que o passado lança luz sobre o presente, nem que o presente lança a sua luz sobre o passado; a imagem é antes aquilo em que o que já foi converge com o agora numa constelação fulminante. (...) De facto, enquanto que a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a do que já foi com o agora é dialética: não é decurso temporal, mas imagem, surge abruptamente. (Benjamin, 2019, p. 591; N2a, 3).

Embora não corroborando por inteiro a concepção histórica de Benjamin, também Kracauer (1966, p. 69) se aproximaria desta, ao admitir que o tempo “envolve os acontecimentos numa diversidade de áreas e dimensões “ e que não se deveria por isso falar em “marcha do tempo” mas sim em “marcha dos tempos”. Área intermediária, antecâmara como a veria Siegfried Kracauer (1969), a história do *contemporâneo* é uma ciência

provisória que, vivendo para a urgência do presente, lida com a impureza dos “tempos moldados” da memória. Com efeito, Siegfried Kracauer no ensaio *Time and History* (que viria a ser incluída sem grandes alterações na obra póstuma *History: Last Things before the Last* sob o título *Ahasuerus, or the Riddle of Time*), considera que há um paradoxo fundamental, uma tensão irreduzível, uma antítese inextrincável entre, por um lado, o tempo anacrônico da memória que forma os ditos “tempos moldados”, e por outro lado, o tempo irreversível da história. Para ele a figura que personificaria melhor um tal antagonismo insolúvel seria Ahasuerus, a mítica figura do judeu errante: este judeu teria muitas caras que se iriam sucessivamente sobrepondo e metamorfoseando e transformando ao ritmo dos seus passos: na sua deambulação, Ahasuerus só pode seguir, avançar, sem avistar nunca o destino, e sem jamais ver o caminho que ficou para trás, sem vislumbrar o ponto de partida (1966, p. 77). Como Ahasuerus que avança com os seus rostos provisórios, o historiador também só pode aceder a uma antecâmara, a uma “área intermediária”, exercitando o seu “olhar provisório sobre as últimas coisas antes das últimas” (1969, p. 16).

Finalmente, assentando a sua postura numa releitura das noções de Walter Benjamin, da ideia de *Nachleben* em Aby Warburg, assim como na *démarche* de Carl Einstein que por exemplo não pôde descrever a arte africana sem fazer uso das experiências cubistas, Georges Didi-Huberman (2000) descreve igualmente uma temporalidade que se aproxima desta ideia de contemporâneo, comparando-a com a exuberância do complexo enredo da memória (com as suas reminiscências e os seus esquecimentos), contra a simplicidade das figurações tradicionais da história.

1.2.3. o sentido da margem

Em terceiro lugar, no meio das grandes linhas orientadoras de uma época, o *contemporâneo* está atento de algum modo às margens, às exceções, aos desvios, às derivações, às defasagens. Neste sentido, a nossa abordagem declara-se herdeira da postura de Walter Benjamin (2019, p. 585, N1,2) anunciada no capítulo dedicado à *Teoria do Progresso*: “O que para

os outros são desvios são para mim os dados que definem a minha rota”. Como também o alertam Ella Shohat e Robert Stam (2002, p. 55), é para nós importante explorar as “cegueiras” daquilo que é a visão hegemónica de uma época. Também Giorgio Agamben (2008, p. 22) designa por contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com o seu tempo, que no meio da intensidade da luz, presta atenção à parte da sombra: “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o feixe de trevas que provém do seu tempo”. Assim, à atmosfera hegemónica de um tempo, ao olhar que domina os discursos acerca de uma cultura e de uma época, o contemporâneo quer contrapor os pontos cegos.

Ao sentimento de mal-estar e à constatação de uma crise da cultura, que se generalizaram na primeira metade do séc. XX (com origem nas duas guerras mundiais e no crash financeiro, mas também no aparecimento da fotografia, do cinema, no desenvolvimento das técnicas de reprodutibilidade e dos transportes, e na conseguinte exploração da indústria cultural criticada pela Escola de Frankfurt) e que têm regressado em força com a omnipresença dos dispositivos digitais e das redes sociais na vida quotidiana, a promiscuidade entre a arte e o mercado, os paradoxos da biotecnologia, os acidentes nucleares, as crises monetárias, a desestruturação do mercado de trabalho, entre muitas outras complexidades, o contemporâneo opõe os intervalos de resistência.

No que toca à cultura visual em específico, vários têm sido os diagnósticos que se deixam abater por uma impressão de apocalipse latente: as sentenças da sociedade de controlo panóptico (Michel Foucault), da sociedade do espetáculo (Guy Debord), da sociedade do simulacro (Jean Baudrillard), são disto exemplares. Em *La Survivance des Lucioles*, contra o desânimo de Agamben, Pasolini, ou Debord, que de algum modo se prostram diante da requisição da experiência pela “bolsa de valores modernos” e pela “bolsa de valores pós-modernos” (2009, p. 104), Georges-Didi Huberman propõe que não se aposte nessas bolsas, defendendo que se projete menos “a comunidade que vem”, e se atente mais nas “comunidades que ficam” (Didi-Huberman, 2009, p. 128), por mais marginais, clandestinas, passageiras, nómadas, que estas sejam. Inspirado em Walter Benjamin, o filósofo lembra a postura deste filósofo como exemplar de uma tal *démarche*. Com

feito, apesar de afetado mais do que qualquer outro pelas vicissitudes do seu tempo, Benjamin subscreve, citando Pierre Naville, a necessidade de organização do pessimismo através da experiência contemporânea do visual, do exercício atual da imaginação:

Organizar o pessimismo significa... no espaço da conduta política... descobrir um espaço de imagens. Mas este espaço de imagens não pode ser medido de forma contemplativa. Este espaço de imagens (*Bildraum*) que nós procuramos... é o mundo de uma atualidade integral, e de todos os lados, aberta (*die Welt allseitiger und integraler Aktualitat*). (Naville citado por Benjamin, 1942/1991, p. 447)

Visado em cheio pelas crises do seu tempo (que o viriam a levar ao suicídio, na fronteira entre a Espanha e a França, durante a II Guerra Mundial), este filósofo percorre as passagens parisienses, as ruas, olha as montras, os espelhos da cidade, os edifícios como a Biblioteca Nacional, os rostos da multidão, com uma atenção fisionomista, descreve as suas experiências com haxixe em Marselha, conta as suas histórias de infância, coleciona postais, livros e brinquedos e dedica-se ainda à arte narrativa num tempo em que teria declinado a faculdade de contar histórias²¹.

Propondo ainda uma conceção positiva de barbárie em *Experiência e Indigência*, o filósofo propõe que a sobrevivência à crise da experiência e à crise da história passa pelo riso e pela derisão (Benjamin, 1933/2010, pp. 77, 78). Para Benjamin, os melhores espíritos da sua época, como por exemplo Bertolt Brecht, seriam tão críticos em relação a esta quanto recetivos a ela, vivendo “uma existência cheia de milagres, que não se limitam a superar os prodígios da técnica, mas ainda se riem deles”; diante da crise económica, da guerra, os seus contemporâneos deveriam procurar sobreviver nem que fosse através do riso (Benjamin, 1933/2010, pp. 77,78). Em *O Autor*

21 Lembramos os escritos autobiográficos e de caráter narrativo do filósofo alemão, como os *Escritos Autobiográficos* (Benjamin, 1996), os ensaios *Infância Berlinesse 1900* (Benjamin, 2004) e *Rua de Sentido Único* (1928/2004a) ou ainda a compilação de contos e histórias de Walter Benjamin reunidas e traduzidas em português e editadas pela Teorema em 1992 (Benjamin, 1992).

enquanto Produtor, Benjamin volta a descrever a postura de Brecht e o seu teatro épico, dirigindo um elogio à capacidade de rir: “diga-se que não há melhor começo para o pensar do que o riso. E, particularmente, a vibração do diafragma oferece melhores oportunidades ao pensamento do que a vibração da alma” (Benjamin, 1934/2012, p. 128).

O contemporâneo privilegia os pequenos acontecimentos aos grandes, as micronarrativas às macronarrativas, embora não possa dispensar um trabalho de correlação de ambas. À semelhança de Walter Benjamin, o historiador do contemporâneo é um fisionomista dos “pequenos momentos”, dos “farrapos” e dos “resíduos” do tempo, dos “restos da história” (Benjamin, 2019, p. 589, N1a, 8; Benjamin, 2019, p. 590, N2, 6) que não deixam de ser contrapostos, e compostos numa visão mais geral do seu tempo. É certamente por ser um *olhador* do minúsculo no meio da maiúscula crise da sua época, que Benjamin constata que os seus contemporâneos têm de (1933/2010, p. 78) “se arranjar, de maneira diferente e com muito pouco”. Também Kracauer (1969), pela mesma altura, no livro póstumo *History: last things before the last*, já aqui referido, propunha uma contínua interceção entre a micro e a macro-história, ou seja, entre aquilo que na linguagem cinematográfica ele entendia por *close-ups* e *long shots* (dando preferência aos primeiros sobre os segundos).

Na esteira de Georg Simmel, Michel Maffesoli (2000, p. 83) faria mais recentemente também o elogio desta abordagem microssociológica, que privilegia “o detalhe, o anedótico, o instante”. Para o sociólogo, apesar de não poder ignorar os valores e as instituições que dominam a um dado momento uma sociedade, o contemporâneo está sobretudo atento aos “minúsculos desvios da vida corrente” (Maffesoli, 1979/1998, p. 118). A condição histórica contemporânea basear-se-ia cada vez mais nos episódios do quotidiano: “Estas pequenas histórias que partilhamos com os outros e que constituíam o cimento social das gerações de outrora, vamos reencontrá-las na base da socialidade contemporânea” (Maffesoli, 2000, p. 123).

Finalmente, mais do que aos génios, aos reconhecidos e aos protagonistas, o contemporâneo pertence aos sujeitos “anónimos” e sem nome: a história que lhes é dedicada contribuiria para a “humanização da humanidade” (Walter Benjamin, 1937/2010, p. 144). Do mesmo modo que o cinema

de Eisenstein ou de Makhmalbaf dá voz e expressão e gestos aos “figurantes” como o observa Georges Didi-Huberman (2012), também o estudo do contemporâneo e a sua história se ocupa com a fisionomia dos “rostos perdidos”, com as ações heroicas do sujeito anónimo, com “a qualidade dos homens sem qualidades”, nas palavras de Jacques Rancière (2008, p. 55).

02. a cultura visual contemporânea

“As imagens contaminaram, para o bem e para o mal, a integralidade da vida quotidiana.”

Michel Maffesoli (1993, p. 107)

Numa sala de estar iluminada, com uma janela que filtra a cidade noturna, as silhuetas seminuas de um casal misturam-se a um amontoado de objetos e imagens. Ambos com um corpo insuflado de sensualidade e de olhos voltados para nós, o homem está à esquerda, junto a um gira-discos enquanto segura um gigante chupa-chupa, e a mulher, do lado oposto, permanece sentada no sofá diante de uma pequena mesa onde está pousada uma embalagem de fiambre e uma chávena de café. Do seu lado, está a televisão, onde brilha o rosto de uma qualquer *star*, enquanto na parede estão suspensos um retrato antigo e um poster anunciando a banda desenhada *Young Romance*; no *abat-jour* do candeeiro vê-se um antigo logótipo publicitário da marca de carros *Ford*. Do outro lado da sala, há um jornal esquecido em cima de um outro sofá, e ao fundo vislumbra-se ainda uma segunda mulher de vestido vermelho que segura um aspirador no cume das escadas. Pela grande janela, transparecendo nitidamente a rua a preto e branco, assome a fachada abrilhantada pelos reclames luminosos da sala de cinema da Warner, onde se pode ver o cartaz de *The Jazz Singer*, aquele que fica para a história do cinema como o primeiro filme sonoro.

Poucas serão as imagens que, como a colagem de Richard Hamilton, datada de 1956 e intitulada *Just what is it that makes todays homes so different so appealing?*, descreverão tão bem a cacofonia de visões que nas nossas casas como nas nossas ruas compõem a cultura visual contemporânea. Hoje a essa convulsão visual figurada por Hamilton através diferentes recortes da sua colagem – que nos remetem para o cinema, a publicidade, a fotografia, os jornais e revistas e a banda desenhada – acrescentaríamos apenas imagens dos nossos telemóveis e *tablets*, dos nossos computadores e consolas de jogos de vídeo, e pela janela, das nossas ruas percorridas por luzes ofuscantes e ininterruptas, tal como as apresenta Chantal Akerman no documentário *O Estado do Mundo* (2007), onde o cair da noite em Xangai se reduz a uns melancólicos minutos durante os quais um enxame de reclames luminosos percorre imóvelmente a cidade. Desde o séc. XIX até à atualidade, a densa malha social de imagens, em grande parte engendrada pelo desenvolvimento das técnicas da imagem e da comunicação, da fotografia ao cinema à televisão e mais tarde ao digital e à Internet, enredaria progressivamente as nossas casas, as nossas cidades, as nossas máquinas e as nossas cabeças.

Temos identificado a cultura visual contemporânea com a troca coletiva de imagens realizada a partir do séc. XIX até à atualidade. Não é por acaso que escolhemos um emblemático exemplar de colagem para ilustrar este período de tempo e introduzir a profunda rutura cultural ocorrida no final do séc. XIX, detetada por autores como Walter Benjamin, cujo visionário programa teórico dá ainda respostas, e passado quase dois séculos, às questões lançadas pela circulação iconográfica atual. Com efeito, apesar de constatações como as de Jessica Evans & Stuart Hall (1999, p. 5) sobre o excesso de reciclagens do pensamento de Walter Benjamin no âmbito dos estudos da cultura visual, reiteramos a nossa intenção de desenvolver uma reapreciação do pensamento deste filósofo, cuja complexidade e cuja vastidão, que tendem a ser minimizadas por leituras mais superficiais, nos asseguram um inesgotável recurso de exploração, no contexto específico da nossa problemática. A cesura cultural a que nos referimos teria sido, para Walter Benjamin, perpetrada por fatores técnicos, como a emergência da fotografia e do cinema, por ruturas artísticas, e, enfim, por mudanças sociais, conforme explicita:

De facto, qualquer forma de arte desenvolvida situa-se no ponto de interseção de três linhas de desenvolvimento. A técnica, em primeiro lugar, trabalha no sentido de uma determinada forma de arte. Antes de surgir o filme, havia aqueles livrinhos de fotografias cujas imagens, através da pressão do polegar, passavam muito depressa, para o observador, um combate de boxe (...); havia as máquinas de bazares que, dando uma volta à manivela, mostravam sequências de imagens. Em segundo lugar, as formas de arte tradicionais em determinadas fases do seu desenvolvimento, esforçaram-se por obter efeitos que posteriormente, foram facilmente obtidos por novas formas de arte. Antes de o cinema se impor, os dadaístas procuraram através dos seus espetáculos, levar ao público um movimento que Chaplin provocou com toda a naturalidade. Em terceiro lugar, mudanças sociais, que frequentemente passam despercebidas, suscitam uma mudança na receção, que beneficia novas formas de arte. Antes do cinema ter começado a criar o seu público, já o público se reunia no Kaiserpanorama para a receção de imagens (que tinham deixado de ser imóveis). (Benjamin, 1955/2012, p. 87).

Enfim, o advento da cultura visual, dependente destas variáveis técnicas, artísticas e sociais, seria, segundo o filósofo alemão, acompanhado pela generalização de um regime de representação próprio às imagens técnicas, a “montagem”, processo de confeção visual a partir de fragmentos múltiplos, popularizado pelo cinema, mas cujo princípio seria coextensivo a outros média. É tendo em conta a atualidade deste diagnóstico do filósofo alemão, nas dimensões aqui elencadas, que identificamos a cultura visual contemporânea com o intervalo de tempo alargado que se desenrola entre a segunda metade do séc. XIX e a primeira metade do séc. XXI.

Baseámo-nos, então, num complexo de condições sociais, de dispositivos tecnológicos, de ações artísticas e de discursos teóricos, circunscrito em grande parte ao Ocidente moderno, determinantes para definir a imagem na contemporaneidade. O hiato, que se encetou com a revolução industrial europeia no séc. XIX e que culminaria no mercado global do séc. XXI, tem

sido acompanhado por um inédito incremento da técnica, nomeadamente no que toca às tecnologias da imagem e da comunicação – da fotografia ao cinema à televisão e à Internet – que alimentam um cada vez mais volumoso comércio social iconográfico. Estes dois séculos têm ainda sido marcados por decisivas ruturas na história da imagem e na história da arte, nas quais a fragmentação visual e a hibridação mediática têm sido constantes, postas em prática quer pelas vanguardas como o dadaísmo e o surrealismo, quer por artes marginais como o design, a banda desenhada, o cinema, entre outros, e cuja repercussão se reconheceria ainda no panorama visual eclético, policêntrico, centrífugo e prolixo do séc. XXI.

Finalmente, a cultura visual contemporânea é acompanhada pela emergência de novas áreas do saber mais sensíveis à importância do estudo da imagem como a antropologia, a fenomenologia e a psicanálise, de movimentos como a Escola de Frankfurt que empreende uma teoria crítica da indústria cultural e na qual se destaca o pensamento de Walter Benjamin, de formações epistemológicas como a iconologia fundada por Aby Warburg e desenvolvida pelo ciclo de pensadores que o rodearam (Erwin Panowsky, Fritz Saxl, Ernst Gombrich...), ou mais recentemente pela afirmação de correntes de pensamento e abordagens disciplinares como a sociologia do imaginário, a semiótica, e finalmente ainda, pela ainda ‘fresca’ implantação dos *visual culture studies*.

O *sex-appeal* do universo de formas, cores, brilhos e luzes que Richard Hamilton montou nos anos 50 com fragmentos de revistas atraía, como uma vitrine, para o interior de uma loja de imagens, cujo stock já teria começado no séc. XIX a exceder a sua área... Além da experiência visual da natureza, da contemplação e do uso da arquitetura, e do culto dos ícones religiosos, há muito exercidos pela multidão, é na segunda metade do séc. XIX que uma densa nuvem icónica começa a pairar sobre o quotidiano europeu, turvando os seus meios mais populares como os seus meios mais eruditos.

É nesta época que se põem a proliferar as montras e vitrines das passagens e dos grandes armazéns, os letreiros e reclames, os guias de viagens e souvenirs, os calendários, as capas de romances, os dicionários ilustrados, as brochuras e as estampas, que se lança a moda do papel de parede, conforme assinala Michel Melot (2007). É ainda no séc. XIX que se fundam,

conforme também refere o autor de *Une Une Breve Histoire de l'Image*, os primeiros museus de cera, onde os visitantes contemplam com espanto as efígies quase vivas das celebridades. É nas metrópoles da viragem do século que se difunde uma panóplia de espetáculos e diversões populares (das fantasmagorias aos panoramas, dioramas, e teatros óticos) e que se organizam as primeiras exposições universais, festas do nacionalismo e do capitalismo, feiras mundiais de produtos e tecnologias que se constituíam como espetáculos arquitetónicos, teatrais, musicais, plásticos, e que pretendiam exhibir o progresso industrial, económico e cultural de um dado país. É, enfim, logo depois, no início do séc. XX, que as ruas se enchem de estúdios fotográficos e de salas de espetáculos mostrando os primeiros filmes, que se espalham pela cidade os cartazes, que se trocam e se colecionam postais ilustrados e que a imprensa passa a ser ilustrada com fotografias.

Ainda antes do aparecimento da fotografia, nas vésperas do séc. XIX, em 1796, Aloys Senerfeld inventa a litografia, processo de reprodução e impressão, caracterizado pela sua rapidez de execução e pela acuidade dos seus resultados (primeiro gravados a preto e branco e depois a cores) e que Gilles-Louis Chrétien concebe, por sua vez, o mecanismo ótico do “fisionotrago”, um aparelho mecânico de retratos. Encontramos no ensaio *Photographie et Société* de Gisèle Freund uma descrição do funcionamento deste aparelho, espécie de *photomaton avant la lettre*:

O fisionotrago foi fundado sobre o princípio bem conhecido do pantógrafo, tratava-se de um sistema de paralelogramos articulados suscetíveis de se deslocar num plano horizontal. Com recurso a um estilete seco, o operador seguia os contornos de um desenho. Um estilete com tinta seguia os deslocamentos do primeiro estilete e reproduzia o desenho a uma escala determinada pela sua posição relativa. Dois pontos principais distinguem o fisionotrago (...) ele deslocava-se num plano vertical e era provido de um visor (...) que substituindo a ponta seca, permitia reproduzir as linhas de um objeto já não a partir de um plano mas sim a partir do espaço. Depois de ter posicionado o seu modelo, o operador, em cima de um banco atrás do aparelho,

manobrava visando os traços a reproduzir, daí a designação de *visor*. (Freund, 1974, p. 15).

Por seu lado, o cinema é precedido por muitas tentativas para conferir movimento à imagem, que vão desde pequenos objetos lúdicos e de pendor individual como o taumatropo, o fenacístoscópio, o zootropo, o praxinoscópio, o caleidoscópio, e o estereoscópio, a grandes espetáculos de carácter coletivo, como as exibições de lanterna mágica e fantasmagorias, os panoramas – edifícios circulares cujo décor e os efeitos de sombra e de luz reconstituíam, por exemplo, acontecimentos históricos – e os dioramas, semelhantes aos primeiros mas onde a sala era móvel, dispositivos que de algum modo sonharam a sétima arte, que viria, como de resto a fotografia, a aparecer no mesmo século. Estes artefactos pré-cinematográficos, alguns dos quais foram, como é conhecido, objeto de interesse por parte de Walter Benjamin, encontram-se, na sua maioria, elencados e sinteticamente descritos no ensaio *Techniques of the observer* de Jonathan Crary (1988).

A invenção da fotografia, protagonizada por Nicéphore Niépce, Jacques-Mandé Daguerre e William Henry Fox Talbot, que a torna reproduzível por volta de 1840, conhece uma evolução nos seus processos de reprodução e impressão, ao longo de todo o séc. XX. Estes processos, progressivamente aperfeiçoados – da tiragem artesanal à fototipia ao offset – acompanham a rápida vulgarização dos aparelhos fotográficos destinados ao utilizador comum. Desde o fascínio e o entusiasmo iniciais desencadeados pelo invenção do “espelho capaz de recordação”, conforme o epíteto de Montesquiou citado por Walter Benjamin (2019, p. 823; Y 8a,3), à emergência de manuais e revistas dedicadas à prática fotográfica amadora, de máquinas como o *photomaton*, à proliferação de fotógrafos ambulantes com as suas máquinas à *la minute*, à intrusão da fotografia nas festas populares e nos parques de diversão, à sua intervenção sistemática em todos os momentos rituais familiares e ao recurso amador a mecanismos de fotografia instantânea como a *poloroid* – são inúmeros os acontecimentos que impuseram este meio como um dos momentos mais fraturantes da história da imagem, e que lhe conferiram um papel dianteiro na compreensão da circulação social de imagens, na contemporaneidade... Imagem conectada fisicamente ao seu

referente, com ação de *duplo* e de *corte* no espaço e no tempo, a imagem fotográfica rompe com o regime da representação, e, conforma uma visão que oscila entre o atual e o virtual, o empírico e o onírico, o arquivo e o souvenir (ver cap. 3). Os processos de reprodução fotomecânicos permitem a multiplicação e circulação de diferentes obras de arte outrora únicas, e alargam a divulgação de todo o tipo de representações visuais. Ao mesmo tempo, o uso do aparelho fotográfico e a experimentação de procedimentos de revelação e de manipulação fotográficos pelas vanguardas do início do séc. XX que foi apanágio do grupo dadaísta, do movimento surrealista e dos seus dissidentes, assim como o impacto deste meio na generalidade das práticas artísticas modernas e contemporâneas, são outros fatores que explicam a necessidade anunciada por Walter Benjamin de abandonar a discussão da “fotografia enquanto arte”, para abraçar o debate da “arte enquanto fotografia” (Benjamin, 1931/2012, p. 109).

Por sua vez, o cinematógrafo é apresentado pelos irmãos Lumière em 1895: são estes dois irmãos, proprietários de uma fábrica de material fotográfico em Lyon, que imprimem movimento às imagens captadas pelos olhos mecânicos... Divertimento visual que se inscrevia na continuidade dos brinquedos óticos e dos espetáculos coletivos, o cinema de Lumière reunia o público numa sala escura, onde misteriosamente desfilavam as cidades, os rostos humanos, as fábricas, os transportes que os espectadores surpresos reconheciam como reais. Nas salas de Georges Méliès, o público podia ainda assistir a epopeias fantásticas como viagens ao sol e à lua, ver a tela a preto e branco agora dotada de cores, assistir a encenações, a truques visuais como a sobreimpressão, a múltipla exposição, o grande plano, a desfocagem e outras manipulações, formando as primeiras “vistas ditas em transformação”, que para Edgar Morin (1956, pp. 62, 63) teriam tido o mérito de juntar ao génio fotográfico do “duplo”, o génio cinematográfico da “metamorfose”, e de, enfim, transformar o *cinematógrafo* em *cinema*, a sétima arte. Finalmente, para Walter Benjamin (1936/1991, p. 184), se a fotografia é “o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário”, o cinema impõe-se na sua continuidade, assumindo-se, para o autor, como o meio que melhor representa a arte da sua época.

A televisão, a *caixinha mágica* que se foi abrindo no séc. XX, desde os anos 30, no interior das casas, interrompida no seu progresso pelas duas guerras, conheceria os seus anos de maior sucesso apenas por volta de 1950. Inicialmente atração visual que reunia multidões em volta dela, a televisão depressa se torna o solitário *centro de mesa* de todos os lares europeus e norte-americanos. A retransmissão de filmes, a publicidade, as séries, os noticiários, os concursos, os *talkshows* – os conteúdos da televisão, primeiro a preto e branco e mais tarde a cores, concederiam progressivamente ao homem ordinário os 5 minutos de fama prometidos pela célebre profecia de Andy Warhol. Associada ao aparecimento do vídeo, cuja vulgarização se consolidaria na segunda metade do séc. XX, a televisão assegurou a projeção dos vídeos familiares dos amadores, e serviu ainda, em conjugação com este, de ferramenta de experimentação a vanguardas como a *pop art*, assim como aos trabalhos de artistas contemporâneos. Máquina de *zapping*, a televisão, inicialmente com um único canal, é hoje TV por cabo e acolhe na sua programação uma cacofonia indiferenciada de imagens: no seu sofá, o telespectador assiste à publicidade que intervala ora a redifusão do último filme de Robert Bresson, ora um episódio de concursos como *Quem quer ser milionário?*, ora a série televisiva *Twin Peaks* de David Lynch, ora os programas de telerrealidade como *Big Brother*.

A emergência do computador e da Internet e o desenvolvimento da tecnologia digital, processo que se iniciou nos anos 80, constituíram a mais recente revolução da história dos média, sendo que hoje dificilmente alguma porção de real escapa à trama do digital e à rede de conexões da Web 2.0 (de que se anuncia já a passagem para Web 3.0). A infografia, imagem resultante de tais tecnologias, é uma figura produzida a partir de operações matemáticas, sendo visualizada no ecrã a partir da sua conversão em pixels: rica em possibilidades lúdicas e científicas, ela traduz-se em ambientes virtuais, mundos simulados, que permitem experimentar protótipos, testar realidades... Como afirma Debray (1992, p. 387), na *videoesfera* podemos: “visitar um edifício que ainda não está construído, (...) andar num carro que apenas existe no papel, (...) pilotar um avião falso num verdadeiro cockpit”. A tecnologia digital e a Internet não conformam apenas um novo meio de comunicação como têm vindo a reconfigurar todo o complexo mediático

contemporâneo, convertendo o tecido das velhas imagens analógicas na textura das novas imagens digitais, e multiplicando os seus suportes de difusão através de um fluxo de informação imaterial e de um sistema de conexões planetário, o ciberespaço... Absorvendo os antigos dispositivos como introduzindo os mais recentes meios – computadores, *smartphones*, *tablets*, consolas, molduras digitais, e outros gadgets multimédia – a informação digital é uma espécie de máquina total que absorve conteúdos fotográficos, televisivos, cinematográficos, videográficos, infográficos, que facilita a reprodução, o armazenamento, a manipulação, e a partilha de imagens, estendo-a e transformando-a constante e infinitamente. Aos olhos de muitos, a história da imagem e a história de arte não sairiam ilesas da rutura do numérico e há quem reconheça no paradigma da “interatividade” próprio aos ambientes digitais uma “nova mimesis tecnológica”, que estaria a modelar boa parte das atuais intervenções artísticas (Bragança de Miranda, 1998).

Como já adiantamos, esta dilatação do comércio social de imagens técnicas desencadeada no séc. XIX é acompanhada por uma série de conturbações na cultura e na arte... Estas manifestar-se-iam desde o definitivo abandono da perspectiva renascentista com o cubismo, aos primeiros gestos anti-arte do dadaísmo e do surrealismo, que teriam ambos em Marcel Duchamp um exemplar mestre, ao cada vez mais vasto cenário da arte atual, que o filósofo italiano Mario Perniola qualificaria recentemente com o desdenhoso título de “super-estética” (1990/1994), e cuja dispersão teria um bom espelho na diversidade dos seus formatos: pinturas, esculturas, fotografias, colagens, vídeos, *ready-mades*, instalações, *happenings*, *performances*, *land art*, *streetart*, vídeos, artefactos eletrónicos, jogos interativos, e enfim, construções híbridas de todo género. Apesar da fisionomia aparentemente heteroclita da arte destes dois séculos, esta seria, a nosso ver, atravessada por uma característica geral, uma tendência comum, que teria desde logo a sua raiz na perda da autonomia da arte, tal como esta nos tinha sido legada pela disciplina estética do séc. XVIII (Burke, 1757; Kant, 1790/1998; Hegel, 1835/1992). Adotando a *mimesis* das imagens técnicas, as práticas da arte seriam desde o séc. XIX progressivamente contaminadas pela iconografia coletiva, passariam a servir-se dos dispositivos

tecnológicos mais variados – sobretudo de média como a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo, a Internet, a realidade virtual... –, tornar-se-iam na sua grande maioria *artes montáveis*, para retomar a expressão de Walter Benjamin (1936/1991) e tomariam parte, por outro lado, nos discursos teóricos e no pensamento crítico, convocando a história de arte, a filosofia, a sociologia, a política, e outros domínios epistemológicos... Neste contexto, será oportuno convocar Jacques Rancière, para quem o regime contemporâneo da arte, a seu ver inaugurado no séc. XIX, se define precisamente pela instabilização, solidarização, transação e mistura entre os domínios das operações da arte, do comércio iconográfico e dos discursos críticos e modelos teóricos (2003, p. 25). Podemos ainda sustentar este mesmo ponto de vista, ao constatar que na pluralidade da produção artística que se acumula desde o dealbar do séc. XX até à atualidade, e retomando os termos de Susan Sontag (1965/2004, p. 337), se vem desenhando uma idêntica inclinação para o esmorecimento do limite que separava a “cultura artística-literária” da “cultura técnico-científica”, processo de erosão que, na nossa perspetiva, para o bem e para o mal, encontrou a sua alavanca no séc. XIX, nomeadamente com acontecimentos como a invenção da fotografia e do cinema e com a constituição do mercado da arte e a sua institucionalização. Finalmente note-se ainda neste campo, a complexificação de outras dicotomias como original/cópia, autor/recetor, *low/high*, decorrente nomeadamente da afirmação de domínios culturais antes considerados menores ou excluídos das honras da arte sob a etiqueta do *popular* ou do *decorativo*, como o design, o artesanato, o graffiti, a moda, a publicidade...

Embora já tenhamos limitado a ideia de *cultura visual* de modo contextual, subscrevemos a observação de Jessica Evans & Stuart Hall (1999, p. 4) segundo a qual a expressão de *cultura visual* é tão grandiloquente quanto falaciosa: o seu uso abusivo nem sempre tem sido acompanhado de uma problematização à altura da complexidade de que o termo é revestido. Assim, propomo-nos empreender uma reflexão crítica, que, por um lado, tenha em conta o contexto em que a expressão é introduzida, e que, por outro lado, explicita a natureza da apropriação que aqui realizamos da mesma, assim como do entendimento particular que a fundamenta. Deve então assinalar-se que a ideia de *cultura visual* está conotada com um

campo de saber recente, os ditos *visual culture studies*, que, embora não ocupando um lugar de destaque no corpus teórico explorado na presente tese, nos oferecerão, como veremos mais à frente, recursos de pensamento que convergirão em dados momentos com as questões por nós trabalhadas. Apesar da referida corrente epistemológica apenas se ter afirmado sobretudo nos anos 90, com autores como J.W.T. Mitchell, Martin Jay, Chris Jenks, Nicholas Mirzoeff, Jessica Evans e Stuart Hall, o termo “cultura visual” terá sido introduzido já nos anos 70 pelos historiadores de arte Svetlana Alpers e Michael Baxandall, altura em que eram aliás também lançadas duas das obras fundadoras deste domínio, *Ways of Seeing* de John Berger (1972/2002) e *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de Laura Mulvey (1975/2008):

Quando, há uns anos atrás, eu observei que não estava a estudar a pintura holandesa, mas sim a pintura como parte da cultura visual holandesa, eu pretendia algo específico. A minha intenção era focar noções sobre a visão (o mecanismo do olho), sobre os instrumentos de visão (o microscópio, a *camara obscura*) e sobre competências visuais (mapeamento, mas também experimentação) *como recursos culturais relacionados com a prática da pintura*. (...) O termo cultura visual eu devo-o a Michael Baxandall. (Alpers, *Visual Culture Questionnaire*, 1996, p. 26)

As muitas polémicas que envolveram esta formação disciplinar teriam tido o seu auge no célebre questionário da revista *October*, lançado em 1996 a diferentes historiadores de arte, teóricos de cinema, artistas. Nesta revista, eram postas à consideração dos respondentes, quatro afirmações. Na primeira, sustentava-se que os *visual culture studies* privilegiavam um modelo antropológico em detrimento de um paradigma histórico, tornando-se antagonistas dos estudos que tinham em conta os imperativos semióticos e sócio-históricos. Na segunda, defendia-se que a cultura visual tiraria a sua inspiração de uma antiga geração de historiadores de arte como Aby Warburg e Alois Riegl, e que levaria outras formações disciplinares, como a história de arte, a arquitetura e os estudos cinematográficos, a regressar a estas referências. A terceira afirmação sustentava que a experiência visual

considerada neste domínio privilegiava uma “imagem desencarnada, re-criada nos espaços virtuais da troca de signos e da projeção fantasmática”, favorecendo assim as lógicas do mundo globalizado e do mercado mundial. Por fim, na quarta afirmação, observava-se que os *visual culture studies* originavam pressões noutros domínios da academia, como a história de arte, a arquitetura e os estudos cinematográficos, no sentido de uma subordinação a um semelhante modelo de interdisciplinaridade, sobretudo no que dizia respeito à sua vertente antropológica. A vintena de respostas a este questionário foi bastante díspar, congregando defensores e detratores da cultura visual, e tendo daí resultado dois célebres ensaios, representativos das diferenças em jogo nesta guerrilha epistemológica: referimo-nos a *What Do Pictures “Really” Want?* de J.W.T. Mitchell (Mitchell, 1996), adepto e fundador dos estudos da cultura visual, e *An Archive without Museums* de Hal Foster (Foster, 1996), historiador de arte, que aí empreendeu uma vigorosa crítica desta área de estudo, que segundo ele seria orientada pelo paradigma cibernético e que seria de algum modo cúmplice de uma fetichista e consumista subordinação às imagens, quer no domínio mediático quer no domínio artístico.

Um dos pontos sensíveis do debate em torno desta formação disciplinar, conforme assinala Mirzoeff (1999, p. 22), e conforme está patente no inquérito da *October*, não se prende tanto com a ênfase que estes autores conferem ao visual, mas antes com o privilégio que atribuem ao cultural no que se refere à história da imagem: acusar-se-iam os *visual culture studies* de diluir a história na cultura, e de privilegiar um modelo antropológico em detrimento de um paradigma histórico. Ora, a disseminação do termo cultura remonta ao séc. XIX, tendo na altura sucedido de algum modo à palavra civilização. A ideia de civilização provém do esforço de restaurar a unidade perdida, de reorganizar o tempo e o espaço, esforço que até ali teria sido dispensado pela visão unificadora de Deus. A civilização, em certo sentido, não faz mais do que trocar o horizonte do absoluto divino pelo horizonte do progresso total: foi o seu espírito universalista que legitimou as guerras coloniais, o seu ideário racionalista que amarrou os impulsos e as paixões e neutralizou a espontaneidade, e a sua vocação historicista que subordinou o destino humano ao imperativo do progresso. Tendo em

conta estas circunstâncias, compreendemos que o termo cultura, conforme observa Bragança de Miranda (2002/2007, p. 63), se tenha imposto “como categoria do particular”, e que o seu uso correspondesse de algum modo a uma reação contra a modernidade positivista, no seu intuito imperialista de globalizar o mundo em torno dos ideais da razão e do progresso. A defesa do valor da cultura contra o valor da civilização, de iniciativa romântica, constitui-se em duas frentes, que correspondem ainda hoje a uma dupla aceção que a palavra cultura conserva, e que têm sido ambas objeto de crítica.

Por um lado, podemos distinguir uma *frente antropológica*: como contraponto à ideia de *civilização*, a proposta da *cultura* é essencialmente plural e designa por consequência particularismos locais de origem histórica, mais ou menos institucionalizados. De acordo com Moisés de Lemos Martins (1996, p. 55), esta conceção antropológica faria então referência à partilha dinâmica de “uma história ou uma língua, porventura uma religião, ou então um habitat, certo modo de vida, determinadas artes e tradições”, que, na sociedade mediática contemporânea, seria doravante acompanhada de relativismo, tolerância e diálogo no que toca a outras culturas, numa espécie de simbiose entre resistência e abertura, que o sociólogo, inspirado em Brassand, reconheceria nas figuras da *transcultural* e da *translocalidade*. Também Mirzoeff (1999, p. 23) faz menção à *transcultural*, ao explicitar que a ideia de cultura trabalhada pelos *visual culture studies*, embora inspirada pelo modelo antropológico e maioritariamente centrada no Ocidente moderno, não tem a rigidez espacial e temporal que fundou o paradigma antropológico, tendo em conta “a permeabilidade transcultural das culturas e a instabilidade da identidade”.

Podemos igualmente reportar-nos a uma conceção estética da cultura, mais restrita: como contraponto à ideia de civilização, a proposta da cultura evidenciou o desejo romântico de uma inversão de prioridades que, com a revolução industrial, teriam privilegiado a esfera da produção técnico-científica em detrimento da esfera da produção artístico-literária. Esta aceção de cultura, de origem renascentista, corresponde à constituição da estética e à admiração da arte nas suas diversas formas (artes plásticas, música, teatro, dança, literatura...) enquanto “objetos que cada civilização deixa atrás de si como quintessência e perdurável testemunho do

espírito que a animava” (Arendt, 1961/2006, p. 210). Esta cultura, que reúne “o melhor que foi pensado e conhecido” (Arnold, citado por Mirzoeff, 1999, p. 23), corresponde a um entendimento mais restrito da cultura que a faz corresponder a “um conjunto de práticas e de experiências associadas à arte e a um interesse humanístico, ou gravitando em torno deles”, conforme explicita Maria Teresa Cruz (1992, pp. 45, 46), que acrescenta ainda que um tal entendimento “remonta ao humanismo renascentista e sobretudo à elevação romântica das coisas do espírito”. É o grandioso significado destas “coisas do espírito” que é exemplarmente posto em causa no início do séc. XX por Ulrich, o herói de *O Homem sem Qualidades* de Musil:

Poderia perfeitamente dizer-se que ele próprio teria gostado de vir a ser um príncipe e senhor do espírito – e quem não gostaria do ser, se o espírito é naturalmente o que há de mais elevado e poderoso? É o que nos ensinam. Quem pode, adorna-se de espírito, enfeita-se com ele. (...) Podem ler-se os poetas, estudar os filósofos, comprar quadros e conversar pela noite adentro: mas será espírito o que se ganha com isso? E se o for, será que com isso o possuímos? (...) Que faremos nós com todo esse espírito? Vai sendo produzido continuamente numa escala verdadeiramente astronômica sobre enormes quantidades de papel, de pedra, de tela, e também não paramos de o receber e consumir, com um tremendo dispêndio de energia nervosa. Mas, para onde vai ele depois? (Musil, 1943/2008, p. 217).

Embora genealogicamente oposta à civilização, a cultura sofre de fraquezas semelhantes às que caracterizavam esta primeira ideia: a cultura é o novo lugar onde a contemporaneidade busca a unidade perdida, como assinala Guy Debord (1967/2006, p. 843), mantendo a mesma tendência generalizadora e conciliadora da ideia de civilização, que se reflete numa estratégia de ordenação do espaço, e a mesma inclinação estabilizadora e substancializadora, que se traduz numa estratégia de disposição do tempo. A cultura, enquanto substantivo, tem em si implícita uma tendência para a naturalização e a totalização, como o assinalam Bragança de Miranda e

Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 212) que se manifesta, em primeiro lugar, na sua inclinação para suavizar o caráter artificial e tornar opacos os processos de mapeamento, circunscrição, ordenação e divisão operados (cultura ocidental/cultura periférica; cultura erudita/cultura popular; cultura técnico-científica/cultura artístico-literária; ficção/documentário; real/imaginário...) e em segundo lugar, na sua vocação para abarcar e dar unidade à experiência contemporânea, que apenas se reconheceria nas figuras do caos, do fractal, do desagregado, do disperso, do policêntrico, do fluxo (Martins, 2011a, p. 23) e do móvel, e que teria nesta frase de Bragança de Miranda (2002/2007, p. 8) a sua expressão radical: “Apenas é seguro que estamos em movimento”.

Cada vez mais atrelada ao complexo mediático da informação e do entretenimento, e sujeita aos processos de institucionalização e normalização, circunscritos pelo mercado global e pelos seus imperativos, tanto a cultura no seu sentido antropológico, como a cultura no seu sentido estético, foram progressivamente ganhando uma conotação negativa. A teoria crítica da cultura sugere uma liquidação progressiva das múltiplas e idiossincráticas culturas ditas periféricas (culturas não ocidentais, populares, marginais, dialetos menores, mímicas tradicionais, artesanatos locais...) a partir da sua absorção na produção de uma cultura global, onde predomina o modelo ocidental, os seus valores estéticos e os seus suportes técnicos dominantes, através de processos de nivelamento, de indiferenciação, de falsificação e folclorização, próprios aos procedimentos de institucionalização e de mediatização a que a cultura está sujeita. É por exemplo contra esta cultura que se insurge o cineasta Pier Paolo Pasolini que, nos anos 60 a acusaria de se ter transformado numa “forma inteligente de barbárie”, conforme narra Georges Didi-Huberman (2009, pp. 28-29). É também, partindo deste contexto que, como assinala Hannah Arendt em *A crise da cultura*, desde as primeiras décadas do séc. XX, a ideia de cultura tende a provocar mal-estar “precisamente entre aqueles que são os seus principais representantes.” (Arendt, 1961/2006, p. 208). Horkheimer & Adorno, por sua vez, também observam: “Falar em cultura sempre foi contrário à cultura” (Horkheimer & Adorno, 1944/1985, p. 123).

Contudo, inspirando-nos na proposta de Hannah Arendt (1961/2006, p. 228) ou ainda na visão de Antonin Artaud (1938/1964), defendemos uma concepção positiva de cultura, que a transfigure numa terceira frente, numa frente histórica, numa frente política, admitindo em simultâneo os seus paradoxos. Por um lado, aceitámos que a cultura possa funcionar como um *fardo na mão* diante do presente, correspondendo a uma espécie de reserva de conhecimentos, noções, tradições, imagens, teorias e narrativas, que encarada como uma formação natural e como uma realidade dada, identificada espontaneamente com o mundo, se propicia a apagar as diferenças das nossas experiências do mundo, passando estas últimas a ser controladas, estabilizadas, uniformizadas e falsificadas pela primeira, neutralizando por consequência o pensamento, a imaginação e a ação individuais e coletivos: neste sentido, a cultura opõe-se claramente à história e à política, e o diálogo entre ambas as esferas resulta nesse terreno de produção dos “pseudo-acontecimentos” descrito por Daniel J. Boorstin (1961/2012) nos anos 60. Por outro lado, a cultura pode trabalhar como uma *força à mão* diante do presente, disponibilizando um arquivo de conhecimentos, noções, tradições, teorias e narrativas, que, reconhecido como construção histórica e artifício de representação do mundo (dependente de processos de regulação, institucionalização, mediatização, e aparelhamento técnico), pode ser por nós confrontado com as nossas “várias experiências do mundo” (Cruz, 1992, p. 46), suscitando a sua dinâmica redefinição e crítica atualização, e potenciando o pensamento, a imaginação e a ação individuais e coletivos na esfera pública. “tudo o que está aí no arquivo geral a que temos o hábito de chamar cultura” deve ser utilizado conforme indica Bragança de Miranda (2002/2007, p. 21). E esta máxima tanto se aplica ao pensamento como à ação.

Articular a esfera da cultura com a esfera da política assemelha-se então ao difícil, mas desafiante jogo de articular pensamento e ação, crítica e experimentação, tradição e acontecimento, exercício que segundo Hannah Arendt (1961/2006) decorreria nesse ínfimo “hiato entre o passado e o futuro”, intervalo infimamente estreito mas infinitamente aberto, de que a filósofa faria o elogio. Hannah Arendt (1961/2006) no admirável prefácio do livro *Entre o Passado e o Futuro Oito Exercícios sobre o Pensamento Político*, reflete precisamente sobre a urgência de articular o pensamento

e a ação, tomando em consideração duas situações típicas que afetaram os intelectuais da sua época (Arendt, 1961/2006, pp. 22-23). Por um lado, intelectuais como o caso de René Char foram confrontados com a sensação angustiante dos acontecimentos em que se viram compelidos a participar e que se viram repentinamente constrangidos a abandonar, não terem tido a sua realização cabal, uma vez que o seu pensamento não estivera, de certo modo, à altura da sua ação, dissipando-se esta última no tempo, desarticulada de qualquer narrativa e desconetada de qualquer tradição. Por outro lado, intelectuais um pouco mais velhos como o caso de Jean-Paul Sartre, foram acometidos pela sensação frustrante de os conceitos, teorias e noções que trabalhavam terem perdido a sua capacidade explicativa face à experiência, compelindo-os, como por compensação, ao abandono do campo do pensamento em favor do campo da ação, e a uma participação comprometida nos acontecimentos da sua época.

Esta segunda conceção, este entendimento positivo de cultura acorda-se plenamente com a proposta de Antonin Artaud de uma “cultura em ação”, de uma *cultura-órgão* de onde seria passível extrair “ideias cuja força viva é idêntica à da fome”:

podemos começar a formar uma ideia da cultura, uma ideia que é também um protesto. (...) Protesto contra a ideia que nós temos da cultura, como se houvesse a cultura de um lado e a vida do outro; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e exercer a vida. (Artaud, 1938/1964, p. 13)

Ora, a ideia de cultura visual herda os mesmos paradoxos da ideia de cultura, concentrando-se nos modos sob os quais a imagem a integra: como assinala G. Rose (2001/2007, p. 4), trata-se em grande parte de compreender “a plethora de maneiras através das quais o visual toma parte da vida social”. Esta preocupação não é contudo, reafirmamos, uma novidade ou uma invenção dos *visual culture studies*, movimento com que a expressão ‘cultura visual’ ficou irremediavelmente conotada. Com efeito, como já mencionámos, o desenvolvimento das tecnologias da imagem e da comunicação encetado no séc. XIX e a densidade do fluxo iconográfico quotidiano

daí decorrente, assim como a gradual erosão das fronteiras entre a arte e a sociedade lançada com os movimentos de vanguarda foram acompanhados por uma produção teórica centrada nas relações entre o homem e a imagem, e o papel destas na sua cultura, cuja energia e vigor se manifestam desde logo no dealbar do séc. XX. É partindo de um tal arquivo, que nos propomos analisar as complexidades da cultura visual contemporânea, estando sobretudo atentos aos seus momentos de rutura, que exigem a reelaboração e redefinição do discurso em torno desta, através do questionamento das suas habituais categorias. Tendo assim em conta as ruturas operadas desde o séc. XIX no campo do discurso hermenêutico das imagens, na esfera das tecnologias da imagem e da iconografia social, o programa da nossa contribuição para a redefinição da cultura visual pressupõe a revisão de cinco aspetos que nos parecem fundamentais e que consubstanciam a relação da imagem com os regimes de significação, os dispositivos tecnológicos, os modos de consumo, os exercícios de apropriação e as práticas artísticas.

O primeiro aspeto é a preocupação com a definição do modo de referencialidade da imagem. Neste âmbito, subscrevemos a rejeição do paradigma da semelhança e da representação que durante séculos orientou a história da imagem e a história da arte e que, segundo inúmeros pensadores, teria entrado em decadência no séc. XIX. Segundo Walter Benjamin, a fratura do modelo referencial traduzir-se-ia na passagem do regime representativo da imagem àquilo que podemos entender como o seu regime lúdico: a imagem reproduzível seria dotada de um novo estatuto, baseado num “definhamento da aparência” e num “ganho formidável para o espaço do jogo” (1936/1991, p. 243). Georges Didi-Huberman refere-se ao abalo que a imagem teria sofrido por esta altura, no quadro de um certo “mal-estar na representação” (2000, p. 125). Também segundo Moisés de Lemos Martins (2011a), com a imagem tecnológica, saímos dos modelos da *correspondência* e da *analogia*, que traduziam uma relação na qual a imagem estava ainda subordinada à palavra e ao real, para entrarmos no regime da *autotelia* próprio à nossa cultura de ecrãs. Finalmente, Michel Maffesoli (2004, p. 183) também chama à atenção para o deslize operado do modelo da “representação”, traduzido numa imagem una e distante, ao paradigma da “apresentação”, refletido numa visão plural e próxima. Partindo do

princípio de que as “imagens têm elas mesmas a sua própria ação” (Rose, 2001/2007, p. 11), alinhamo-nos neste sentido com a *démarche* dos *visual culture studies* que têm procurado compreender o modo de funcionamento particular do visual, “a lógica das imagens” (Boehm, 2008), reivindicando que as imagens não podem ser estudadas se as submetemos exclusivamente ao modelo da palavra e do texto. Contudo, isto não significa omitir o valor incontornável da legenda, de acordo com a máxima de Walter Benjamin (Evans & Hall, 1999, p. 7), nem sequer minimizar a importante tarefa de estudar as complexas relações que podem reunir e separar a imagem e a palavra, os processos de experiência visual quotidiana e os processos de elaboração de micronarrativas daí decorrentes, ou nos termos de Jacques Rancière (2003, p. 23) as duas *funções-imagens* com que doravante nos confrontamos: uma imagem que é presença sensível, muda, suspensiva e uma imagem que é inscrição histórica, falante, decifrável.

Num segundo eixo, o estudo da cultura visual contemporânea é redefinido pelo progressivo interesse pelos artefactos tecnológicos e os média, na sua materialidade e o trabalho de revisão da dicotomia *velhos média e novos média*, num momento em que a técnica, como observa Michel Maffesoli (1990, p. 111), passou de “iconoclasta” a “iconófila”. Neste sentido destacamos novamente o papel precursor do pensamento de Walter Benjamin que se debruçou sobre as propriedades materiais das tecnologias da reprodução e dos média como a fotografia e o cinema e a sua repercussão na cultura, propondo que a redefinição política desta última passasse pelo reuso das técnicas que lhe eram contemporâneas: segundo Benjamin (1934/2012, p. 130) o “autor” dever-se-ia converter em “engenheiro”, servindo-se do “aparelho produtivo” da sua época mas alterando-o, através de processos técnicos como a “montagem”, a “refundição”. Conforme aponta Bragança de Miranda (2002/2007, p. 88), esta perspectiva aponta para a necessidade de “colocar questões tecnológicas à cultura”, subscrevendo Kittler quando este afirma que “nos estudos culturais, a forma de pensar de um engenheiro de estruturas é mais útil do que uma adaptação que se mantém inteiramente à superfície, como a da Escola de Frankfurt”.

Salienta-se, evidentemente, neste âmbito, o trabalho de Friedrich Kittler (1999), mas também de outros mediólogos como Marshall McLuhan

(1964/1994), e Régis Debray (1992), ou ainda de especialistas da técnica como Gilbert Simondon (1989). Neste contexto, Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 166) chama, num sentido semelhante, a atenção para a importância de “debater a técnica e o papel que as novas tecnologias, que incluem os média, têm na redefinição da cultura, ou seja na delimitação do humano”, alertando para a novidade que constituem os dispositivos de comunicação e de informação na experiência contemporânea. Assim, igualmente nos acordamos neste ponto com uma das prioridades dos *visual culture studies*, que no contexto do ocidente modernizado e tecnológico – que, como alertariam Mitchell (2002) e Shohat & Stam (2002), é um dos objetos do estudo da cultura visual, e não o seu exclusivo objeto – se ocupam com o estudo das técnicas de reprodução e de comunicação, e de toda a panóplia de artefactos mediáticos híbridos como a fotografia, a televisão, o cinema, o vídeo, a Internet, e outras mediações mais marginais (Mirzoeff, 1999, p. 28).

A atenção privilegiada concedida à receção e ao impacto sensorial, psíquico e social das imagens técnicas é o terceiro aspeto deste projeto de estudo da cultura visual contemporânea. Neste ponto, ser-nos-ão indispensáveis as reflexões de Aby Warburg sobre as forças passionais e dionisiacas da imagem (Didi-Huberman, 2002), ainda que não relacionadas diretamente pelo historiador de arte com a questão da técnica. Mais uma vez, será também a este propósito relembrada a abordagem de Walter Benjamin (1936/1991, p. 217), que foi um dos primeiros autores a procurar estudar as “profundas transformações da percepção” desencadeadas pelas artes de massa como a fotografia e o cinema, através das noções de *choque*, de *inconsciente ótico*, entre outras...

Indo ao encontro da observação de Bragança de Miranda (2002/2007, p. 12) que alerta para a necessidade de uma mudança de rumo na teoria crítica das “tecnologias da cultura que arrancam definitivamente no séc. XIX”, cuja ação se faz sentir menos ao nível das falsas ideias, e mais ao nível do complexo sensorial humano, preocupamo-nos com as afeções despoletadas pelo ambiente sensorial contemporâneo. Também Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 80), convocando McLuhan, alerta para o impacto dos artefactos técnicos, que não se faria sentir ao “ao nível das ideias e dos conceitos” mas antes nas “relações dos sentidos e modelos de percepção”: neste ponto

de vista, os média e os dispositivos tecnológicos contemporâneos na sua generalidade, seriam “maquinetas que modelam em nós uma sensibilidade puxada à manivela”, fundindo a técnica com a estética; segundo o sociólogo, os novos média, que teriam um efeito aditivo, estariam na origem de um estado alucinatório, esgazeado, efervescente, que culminaria num imaginário melancólico.

Será ainda fundamental neste contexto uma reflexão sobre o pendor emocional e o sentido tátil que Michel Maffesoli atribuiria aos dispositivos de comunicação pós-modernos que na sua ótica não pretendiam transmitir mensagens, definindo-se pelo “grau zero de conteúdo”, e apenas se destinariam a “tocar o outro, estar simplesmente em contacto” (1993, p. 112). Finalmente, na esteira dos estudos da cultura visual, não nos centraremos apenas no impacto visual, mas também no ambiente tátil, *háptico*, auditivo, olfativo (Mitchell, 2002) que envolve a experiência das imagens técnicas, e estaremos particularmente atentos às perturbações do sentir que trespassam o nosso confronto quotidiano com o visual: fascínio, desejo, vertigem, prazer, aversão, repulsa, fétichismo, escopofilia, voyeurismo, exibicionismo.

Num quarto eixo, destaca-se no nosso estudo a atenção à relação entre a imagem e as estratégias de apropriação e recriação. Trata-se da oscilação da imagem entre os polos da dicotomia produtor/consumidor, técnica e contra-técnica. Neste sentido, acordamos com a visão ambivalente de Walter Benjamin que, se por um lado, diagnostica os efeitos traumáticos da técnica sobre a experiência humana (1936/1991; 1933/2010), por outro lado, propõe, como referimos, re-usos do “aparelho produtivo” que permitam dinamitar as hierarquias entre autor/recetor, produtor/consumidor (Benjamin, 1934/2012)²². Do mesmo modo, podemos colocar a hipótese de que no apelo à “filosofia do acontecimento”, com que Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 207) concluía o seu mais recente livro, estaria implícita a ideia de que o naufrágio da cultura na experiência tecnológica espera por quem saiba “construir o barco ‘a partir dos destroços’” e “aprender a ‘arte de sobreviver’” (2011a, p. 196). A ideia de um “espectador emancipado” introduzida por Jacques Rancière (2008) poder-nos-á igualmente servir de

22 Estes exercícios foram elogiados e relançados por Bragança de Miranda (1998, p. 220) no seu ensaio *Da interactividade. Crítica da nova mimesis tecnológica*.

recurso teórico nesta dimensão do nosso estudo. As propostas situacionistas de “desvio” e “construção de situações” introduzidas por Guy Debord (Debord & Wolman, 1956/2006; Debord, 1953/2006; Debord, 1957/2006) serão igualmente convocadas na perspectiva de uma redefinição da cultura visual, através de ações que se confrontem com a experiência tecnológica contemporânea, através do reuso dessas mesmas tecnologias. Neste contexto, chamemos ainda a atenção para as “artes de fazer” de Michel de Certeau (1980), que alerta para os processos de reapropriação e as táticas de escape do utilizador dos dispositivos técnicos e do consumidor de cultura, que aliam o pensamento à ação, numa espécie de política furtiva, exercida no quotidiano. Finalmente, façamos ainda referência aos estudos da cultura visual, que, herdando as inquietações do movimento social e político dos estudos culturais, dos estudos de género e feministas, dos estudos pós-colonialistas, e bastante influenciados pela teoria da vigilância foucaultiana, se, por um lado, se concentraram sobre as relações de poder e de dominação entre aquele que olha e aquele que é olhado e entre os produtores de imagens e os seus consumidores (Berger, 1972/2002; Mulvey, 1975/2008), por outro, têm procurado concentrar-se sobre as práticas de receção como potenciais espaços de resistência. Neste sentido, a dimensão política dos estudos da cultura visual tem-se direcionado também no sentido de cartografar as *táticas* do consumidor de imagens, isto é, às micro-narrativas que constrói quotidianamente a partir da sua experiência visual. Nicholas Mirzoeff (1999) menciona precisamente uma tal preocupação:

Exatamente como anteriores abordagens à vida quotidiana procuraram dar prioridade às formas através das quais os consumidores criavam para si diferentes significados a partir da cultura de massas, também a cultura visual explora as ambivalências, os interstícios e os lugares de resistência na vida quotidiana pós-moderna do ponto de vista do consumidor. (Mirzoeff, 1999, p. 9)

Por fim, e como quinto problema orientador do estudo, é nosso objeto a particular relação da imagem com a instituição artística, ou seja o trabalho em torno da arte enquanto instituição, e das dicotomias estéticas *high*

art/low art, original/cópia, autor/recetor, a partir de um questionamento da autonomia da arte, tal como esta nos foi legada pela disciplina estética fundada no séc. XVIII (Burke, 1757; Kant, 1790/1998; Hegel, 1835/1992). Georges Didi-Huberman (2000), no contexto dos seus estudos sobre Walter Benjamin, Aby Warburg, Carl Einstein, assinalaria o contributo destes filósofos e historiadores para a refutação da arte estética, a constituição progressiva de uma antropologia das imagens e o alargamento das fronteiras dos objetos da história de arte.

Walter Benjamin (1936/1991; 1955/2012) dá-se conta nos anos 30 da decrepitude da imagem aurática, até ali separada da sociedade pela esfera autónoma da estética, assim como da progressiva erosão das dicotomias que lhe estavam associadas: original/cópia; autor/recetor; trabalho intelectual/trabalho manual; artes de vanguarda/artes de massa... Jacques Rancière (2003, p. 25) daria também conta que no séc. XIX não só se baralham as classes sociais e se abala a ordem dominante, como se misturam e solidarizam as fronteiras que outrora isolavam firmemente as operações da arte, das formas visuais coletivas, e dos discursos críticos em torno destas. Rosalind Krauss (1982/1986; 1981/1986) tem-se igualmente destacado pelo seu trabalho de crítica à arte enquanto instituição, que não só insiste em fundar-se nas mais clássicas categorias da história de arte (autor, original, estilo...) como as pretende aplicar a objetos alheios à sua esfera, como é o caso da fotografia.

Mais do que os “momentos de olhar formalmente estruturados” (Mirzoeff, 1999, p. 7), os *visual culture studies* têm privilegiado a experiência visual quotidiana e o panorama iconográfico assimilado de modo espontâneo às nossas vivências diárias: conforme assinalam Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly (2003/2007, p. 101), “o estudo da cultura visual não pode ser confinado ao estudo das imagens, devendo dar conta da centralidade da prática ativa da visão na experiência quotidiana”. Neste contexto, têm defendido um alargamento das práticas visuais estudadas, e proposto uma reflexão acerca das relações complexas, caracterizadas por constantes fenómenos de confronto e de contaminação, mantidas entre os domínios da arte e da não-arte, e registando assim “as transações e traduções entre eles” (Mitchell, 2002, pp. 173, 203). Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 33)

aprova esta proposta epistemológica, partilhada pelos estudos culturais, de “desessencializar os territórios culturais” e de deslocar “os estudos da cultura” para as “artes menores como a fotografia, a banda desenhada, o cartoon, a literatura popular e a literatura de cordel, a arte e a música pop, os graffitis, o design gráfico”.

2.1. o postal ilustrado e a cultura visual contemporânea

“Curiosamente, o modo de expressão tido como o mais vulgar é muitas vezes o mais inovador de uma época. É aí onde comunicamos melhor que inventamos mais (...) as ruturas estéticas decisivas intervêm geralmente no domínio menos esteta do presente.”

Régis Debray (1992, p. 399)

Conta-se que no cerco de Strasbourg, durante a guerra franco-prussiana, postais ainda sem ilustração foram autorizados a circular em balões de ar quente: o primeiro balão-correio que os transporta, o *Neptuno*, pilotado por Duruof, descola da praça Saint-Pierre em Paris no dia 20 de Setembro de 1870, e é fotografado por Nadar, célebre amante da aviação e da fotografia. Se tivéssemos de escolher um episódio da história do postal ilustrado que melhor figurasse o contexto em que este é acolhido, não teríamos dúvidas em evocar este momento em que, durante uma guerra, um balão carregado de mensagens sem envelope levanta voo diante da deslumbrada objetiva de Nadar. O fascínio pela fotografia e o entusiasmo pela aviação, que eram

apanágio deste admirador das duas máquinas que revolucionariam o séc. XIX (Morin, 1956, p. 13), prenunciavam quais seriam as duas fundamentais vocações do postal ilustrado: a reprodução fotográfica do mundo e a supressão das distâncias, através da comunicação. Numa época de desenvolvimento de transportes e onde se viria a impor uma indústria do lazer e do turismo, *Neptuno*, deus dos mares e da navegação, dava nome a este balão de postais que se fazia assim um avatar do navio, que, como lembra Michel Foucault (1984/2001, p. 1581), condensa uma contradição essencial da civilização ocidental: instrumento das conquistas imperialistas e aparelho técnico fundamental do desenvolvimento económico, ele foi também desde sempre a sua “maior reserva de imaginação” (figura 1).

Embora frequentemente marginalizado na história dos média, o postal ilustrado afirmou-se na viragem do séc. XIX para o séc. XX como um incomparável agitador da cultura visual e um meio de comunicação ímpar, ao permitir trocar quotidianamente pequenas gravuras, coloridas litografias e simples fotografias, e oferecendo as suas liliputianas vistas de lugares e os seus miniaturais retratos de pessoas às mensagens privadas que circulavam à vista de todos no espaço público: uma boa imagem desta circulação iconográfica quotidiana é-nos precisamente dada por postais ilustrados da época que enfatizavam a saturação do espaço urbano por transportes, transeuntes, mas sobretudo por reclames publicitários e anúncios comerciais dos novos meios de comunicação (figura 5). Tendo sido um dos primeiros meios de comunicação interpessoais a assentar na partilha de imagens, o postal afirmou-se desde logo como uma “imagem-mensagem”, de acordo com a feliz expressão de Enrico Sturani (1992), ou ainda como um “mandato ótico”, conforme se lhe refere não menos legitimamente Jacques Derrida (1980, p. 246). Consequência de progressos nos Correios, de novos processos de reprodução e de inovações nos procedimentos de impressão, o postal ilustrado tem a sua história encoberta pela mesma “bruma” “espessa” que segundo Walter Benjamin (1931/2012, p. 97) turvava os começos da fotografia e as origens das técnicas de impressão: emaranhado de diferentes narrativas, de inúmeras variantes, a história deste meio apenas nos permite concordar com Frank Staff (1966, p. 8) quando este afirma que o postal ilustrado não foi inventado, e que foi, sim,

o resultado de sucessivas contribuições, ajustes, e mudanças, cujo traçado não é fácil de reconstituir.

A parte mais consensual da história é a de que foi o conselheiro prussiano do Império Alemão, Heinrich von Stephan – eventualmente inspirado em iniciativas privadas já realizadas anteriormente (Carline, 1959, p. 21; Ripert & Frère, 1938, p. 38) – que inventou o postal em 1865, na conferência da União Austríaca-Alemã dos Correios realizada em Karlsruhe, ao propor aí um formato epistolar alternativo à carta, com as dimensões de um envelope, que viria já com um selo pré-impreso e que dispensaria qualquer invólucro, apenas exigindo do remetente uma mensagem sucinta e o pagamento da respetiva taxa postal. Os argumentos de von Stephan em favor da folha de correspondência aberta – *offenes Postblatt* – foram grosso modo a simplicidade e a brevidade:

A forma da carta foi sujeita, como muitas outras instituições humanas, a uma série de transformações ao longo do tempo (...)
A forma atual da carta não proporciona suficiente simplicidade ou brevidade para um número substancial de comunicados. Não proporciona simplicidade porque selecionar e dobrar folhas de papel, usar envelopes e adesivos, colar selos, etc, é um inconveniente; Não proporciona brevidade porque quando escrevemos uma carta normal, a tradição obriga a que não nos limitemos aos simples factos. (von Stephan citado por Siegert, 1993/1999, p. 147).

O postal não foi imediatamente aceite: a proposta foi rejeitada pelo diretor dos correios alemães devido à não confidencialidade da mensagem, aspeto que seria considerado por este “indecente” e “imoral” (Siegert, 1993/1999, p. 148). Paradoxalmente a não confidencialidade do postal, que esteve na origem deste fracasso, ditaria passado quatro anos o seu triunfo: segundo Siegert (1993/1999, p. 152), N. Hossard (2005, p. 17) e G. L. Ulmer (1985, p. 128), sobretudo na Alemanha e na França, a receção positiva do postal não terá sido alheia à instabilidade sociopolítica na Europa que culminaria com a guerra franco-prussiana de 1870: através de um modo de correspondência sem envelope, a censura e o controle das mensagens dos

soldados tornar-se-iam mais simples e mais eficazes. Em 1969, o vienense Emmanuel Hermann relança a ideia de von Stephan com sucesso: em outubro do mesmo ano o cartão de correspondência – *Correspondentz Karte* – circula pela primeira vez na Áustria. No prazo de três meses, comercializam-se cerca de três milhões de exemplares (Basto, 1994, p. 204), e ao longo da década de 70 o postal instala-se em quase todos os cantos do mundo: em 1870, a Alemanha, o Reino Unido e a Suíça introduzem também o postal. Um ano mais tarde, segue-se a Bélgica e a Dinamarca. Em 1872, a Rússia, a Suécia e a Noruega adotam o cartão postal. Finalmente, a Roménia, a Espanha, os EUA e a França incluem o formato em 1873. Em 1874, a Itália adere ao cartão de correspondência e em 1877, a Turquia. Em Portugal, o primeiro postal oficial é, por sua vez, emitido em janeiro de 1878 (Vasconcelos, 1985, p. 6; Ventura, 2009, p. 9). Estas datas são alvo de algumas contradições entre os diferentes historiadores; em todo o caso, tivemos em conta as precisões de L. Wolowski (1873, janeiro/março), de Carline (1959, p. 21), de Ripert & Frère (1983, p. 17) e de Chéroux (2007b, p. 194).

Em 1975, são 22 os países que fundam em Berna a União Geral dos Correios, mais tarde nomeada União Postal Universal, liberalizando a circulação internacional dos postais emitidos por cada país – os primeiros postais oficiais não eram autorizados a atravessar as fronteiras nacionais – e atribuindo uma taxa de envio fixa para a mesma, bastante inferior à da carta. Conhecidos por *postcard* na Inglaterra, *correspondentz karte* na Alemanha, *carte postale* em França, bilhete postal em Portugal, os primeiros postais são um cartão monocromático, que circula sem envelope e cujo formato é de 12 centímetros por 8 (Wolowski, 1873, janeiro/março, p. 90). A face, além do selo pré-estampado no canto superior direito, continha uma moldura onde se inscrevia o nome e o endereço do destinatário, e um cabeçalho, onde figurava a seguinte menção informativa na língua de origem e no idioma oficial, o francês: “Carte Postale – Union Postale Universelle – Côté réservé à l’adresse” (Basto, 1994, p. 206). O verso, em branco, era preenchido com a mensagem pessoal.

Se os acontecimentos que se prendem com a introdução do bilhete-postal no final do séc. XIX usufruem, como referimos, de uma certa unanimidade, menos consensuais são os episódios que dizem respeito à

conversão da superfície em branco do cartão de correspondência numa catadupa de desenhos, ilustrações, grafismos, caricaturas, fotografias, recebidos com um inédito entusiasmo na maioria das metrópoles europeias. Uma vista de olhos às revistas especializadas de cartofilia e aos manuais de história deste meio de comunicação depara-se de imediato com o *efeito Rashomon*²³ que a compilação dos vários relatos produz. Como o narram Carline (1959, p. 23) e Chéroux (2007b, p. 194), a imprensa da época debatia-se, envolvia-se em intermináveis querelas e até lançava concursos no sentido de determinar quem teria pela primeira vez inserido uma imagem no cartão de correspondência... Contudo é provável que, dependente de iniciativas individuais, o postal ilustrado tenha surgido em simultâneo em diferentes cidades e em diferentes países: não contando sequer com as ações espontâneas dos remetentes e com as possíveis infrações à lei, deve recordar-se que se, num primeiro momento, as administrações postais de cada país restringiam o uso dos cartões de correspondência às suas emissões oficiais, rapidamente a produção de postais é liberalizada e entregue às mãos dos diferentes editores e comerciantes. Na Alemanha, a iniciativa privada é liberalizada em 1972 (Staff, 1966, p. 50) em França, esta só é legislada por volta de 1875 (Ripert & Frère, 1983, p. 19; Malaurie, 2003, p. 28; Hossard, 2005, p. 19;); no Reino Unido, a produção apenas é liberalizada em 1895 (Carline, 1959, p. 28; Schor, 1992, p. 212); nos EUA, isto acontece apenas em 1898 (Carline, 1959, p. 28). Em Portugal, a primeira emissão não oficial data de 1895, e foi publicada pela Companhia Nacional Editora (Basto, 1994, p. 208). É também referida por Teixeira de Carvalho (1901, 13 de julho) como pioneira – “os primeiros que apareceram no país” – uma série de postais editada pela Tipografia Auxiliar d’Escritório da família Caetano da Silva – ilustrada com imagens dos “costumes, monumentos ou paisagens de Coimbra”.

Ora, numa época de intenso progresso nos processos de reprodução e de impressão de imagens, “não foi preciso muita imaginação” para

23 Retomamos aqui a expressão que tem origem no célebre filme *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, em que um mesmo crime é contado por diferentes personagens, cada uma a partir da sua perspetiva. O termo, que designa basicamente a perceção subjetiva de um acontecimento e a particular construção da memória deste, ficou associado ao cinema e à produção audiovisual mas também à psicologia.

aplicar ao postal os motivos icônicos que, como assinala Georges Guyonnet (1947, p. 9), já decoravam desde há um século os cartões de boas festas. É, aliás, neste sentido que alguns historiadores não deixam de na história do postal ilustrado aludir à linhagem de objetos visuais que de algum modo renunciavam a sua fisionomia: desde as remotas folhas decoradas que serviam para mandar recados no Oriente no séc. X, às cartas de jogar, aos cartões de visita e comerciais, aos cartões de boas festas de Demaison, e, claro, às célebres *cartes de visite* de Disderi (Carline, 1959, pp. 10, 23; Staff, 1966; Milne, 2010, pp. 94-102)

Em todo o caso, é mais ou menos unânime que os pioneiros postais ilustrados tenham circulado a partir da década de 70 e que as suas primordiais vocações tenham sido propagandísticas, publicitárias e/ou turísticas. Os postais *comemorativos e propagandísticos*, “suporte de alegorias à glória da pátria ou de acontecimentos excepcionais” (Hossard, 2005, p. 22), apelavam ao nacionalismo e assinalavam guerras, aniversários, exposições universais e outras efemérides (figura 2). Além das pioneiras emissões dos correios – de que é exemplar aquele que é tido como o primeiro postal ilustrado português, um postal comemorativo dos 500 anos do nascimento do Infante D. Henrique, com um desenho de Francisco Pastor, publicado pelos Correios em 1894 – as iniciativas não oficiais, reportadas por numerosos historiadores (Carline, 1959; Staff, 1966; Ripert & Frère, 1983; Malaurie, 2003), remontam ao ano de 1870, em que o alemão André Schwartz e o francês Léon Besnardeau, no contexto da guerra franco-prussiana, teriam feito circular postais com pequenas gravuras de cariz militar e patriótico: no segundo número da revista de cartofilia francesa, *La Carte Postale Illustrée*, Emile Strauss atribui a invenção do postal ilustrado ao livreiro alemão de nome André Schwartz, que em 1870 teria posto ao dispor dos soldados alemães postais com uma pequena gravura de um soldado e de um canhão, símbolo do estado de guerra (Carline, 1959, p. 23; Staff, 1966, p. 50; Ripert & Frère, 1983, p. 22). Por outro lado, um artigo do *Petit Journal des Grandes Expositions* (Réunion des Musées Nationaux, 1978, novembro) reclama a primazia do livreiro francês Léon Besnardeau que teria comercializado no mesmo ano postais com desenhos de armas e a inscrição “Lembrança da Defesa Nacional, Guerra de 1870, Exército da

Bretanha, Campo de Conlie, Família, Honra, Liberdade, Pátria” (Maurie, 2003, p. 24; Hossard, 2005, p. 17).

Numerosos autores acordam-se também sobre a primazia dos *postais publicitários* (figura 3). Quando o postal é introduzido, já se tinha generalizado a prática de enviar cartões comerciais com ilustrações (Willoughby, 1993, p. 33) e antes ainda da produção dos postais ser liberalizada, os comerciantes logo carimbam e imprimem reclames nos cartões emitidos pelos correios (Hossard, 2005, p. 19; Willoughby, 1993, p. 39) (figura 4). Teixeira de Carvalho (1901, 13 de julho, p. 52) considera este facto por si só suficiente para atribuir a “origem” do postal ilustrado às “práticas comerciais”:

O bilhete postal ilustrado tem a sua origem nas práticas comerciais; (...) Naturalmente as casas comerciais lembraram-se de carimbar os seus bilhetes postais para os autenticar e com a necessidade moderna do reclamo. Quando à simples menção da firma comercial se substituiu primeiro o desenho do edifício que ia dizer longe a grandeza da casa e mais tarde o emblema e a divisa, estes passaram a carimbar o bilhete-postal. O emblema e a divisa mostraram a conveniência da decoração, e assim vimos aparecer os bilhetes postais profusamente ilustrados, como um reclamo fácil e de efeito. (Teixeira de Carvalho, 1901, 13 de julho, p. 52).

Ripert & Frère (1983, p. 19), por sua vez, relatam que o primeiro *cartão reclame*, que anunciava os armazéns parisienses *La Belle Jardinière*, data de 1873. Aliás, os grandes armazéns, “templos dedicados” ao extâse em que o consumidor está em direto contacto com a mercadoria e tem conhecimento imediato do seu preço (Benjamin, 2019, p. 168, A12 5; p. 169, A13), vão obter nos postais ilustrados um prático e atrativo veículo publicitário.

Tidos entre os percursos, estão igualmente os *postais Gruss aus*, de vocação turística: estes postais, que não estavam também isentos de apelos nacionalistas e de intuítos comerciais, impressos com litografia a cores, apresentavam diminutas vistas das cidades, motivos decorativos, a menção *Gruss Aus* (Souvenir de.../Greetings from.../Recordação de...) e o

nome da cidade (figuras 4 e 9). Começando a ser produzidos na década de 80 e 90 na Áustria e na Alemanha, e tendo sido introduzidos em Portugal, por volta de 1896, nas cidades de Lisboa, do Porto e de Coimbra, segundo Neudin (1987, p. 16), estes postais turísticos disseminaram-se rapidamente nos centros urbanos e nas localidades balneares, obtendo grande popularidade na Europa e nos Estados Unidos (Willoughby, 1993, p. 42; Malaurie, 2003, p. 29).

Desde os primeiros postais ilustrados com gravuras minúsculas e baças, passando pelos postais que misturam o brilho da cromolitografia ao lado reservado à correspondência, até aos postais fotográficos em que o cliché a preto e branco, colorido manual ou industrialmente, enche uma face de maiores dimensões e com um verso dividido, torna-se evidente que foram, por um lado, o desenvolvimento da fotografia, dos processos de reprodução e de impressão e, por outro, o progresso dos correios e das normas da União Postal Universal, que fizeram do postal ilustrado um dos mais populares vetores da iconomania do nosso tempo. A litografia, e em especial a impressão litográfica a cores, dita cromolitografia, na altura já usada noutras publicações ilustradas e bastante desenvolvida nas oficinas de impressão alemãs, impulsionou a comercialização dos postais ilustrados, ampliando as dimensões da imagem, sofisticando os seus motivos e refinando as suas cores. Por seu lado, a fotografia, inicialmente revelada artesanalmente, passa no final do séc. XIX a usufruir de um leque de processos fotomecânicos, dos quais se destaca, no contexto da produção de postais, a fototipia. Muito mais económica do que a impressão litográfica, a fototipia, desenvolvida por Alphonse Louis Poitevin, respeita a qualidade da tiragem fotográfica tradicional ao mesmo tempo que permite a sua produção em massa: este procedimento, que desencadeia a industrialização do postal ilustrado, só viria a ser abandonado nos anos do pós-guerra, a favor da impressão *offset*. Quanto aos correios, a União Postal Universal em 1878 uniformiza o tamanho do postal ilustrado nos 9cmx14cm, formato que manteria uma grande consensualidade durante décadas: apenas a partir dos anos 40 se substituem estas dimensões – 9cmx14cm – pelo postal de 10cmx15cm, que é hoje o formato mais unânime. Por outro lado, foi no início do séc. XX que se trocaram as faces ao duplo cartão de correspondência:

a frente, que antes era reservada ao endereço, passa a ser preenchida com uma imagem, e o verso, onde se inscrevia a mensagem e a imagem, passa a ser dividido a meio e a conter, de um lado, a mensagem do remetente, e do outro, a morada do destinatário. A sugestão partiu do inglês Frederick Hartmann por volta de 1900 e, entre 1902 e 1907, diversos países aderem a este modelo que, com evidência, conferia uma dimensão central à imagem impressa, em detrimento da mensagem escrita (Carline, 1959, p. 29; Willoughby, 1993, p. 67, 68; Hossard, 2005, p. 23). Embora esta mudança tenha feito do elemento visual o rosto do postal, para autores e colecionadores de postais como Sturani (1992, p. 79), a alteração traduziu-se num empobrecimento da arte gráfica que até aí se exercia nos cartões ilustrados, pois a mensagem manuscrita deixou, a seu ver, de criativamente interagir com o texto. Sturani (1992, p. 79) comenta assim o formato antigo dos postais, em que a imagem se encontrava na mesma face que a mensagem:

os ilustradores mais originais criaram imagens que se articulavam com o suporte de modo a deixar espaços vazios não apenas nas margens mas também no próprio interior. Esta construção sincopada da imagem decorria da lição da arte japonesa direcionando-se para uma estilização anti-naturalista. Atingimos então um extremismo gráfico que se diverte a fraturar a figura humana (Sturani, 1992, p. 79).

É nas duas primeiras décadas do séc. XX, ao longo das quais se populariza o postal de pequenas dimensões coberto por uma imagem fotográfica, que muitos historiadores reconhecem a idade de ouro do postal ilustrado. Se para uns, este título não passa de um mito (Phillips, 2000, p. 10), para outros, ele é exaustivamente corroborado por informação estatística, de que nos limitamos a reproduzir uma parte. Segundo Carline (1959) e Ripert & Frère (1983), estima-se que apenas em 1905 circularam pelos postos dos correios de todo o mundo cerca de sete biliões de postais. O centro da indústria de postais é nesta altura a Alemanha (Staff, 1966, p. 58) mas também em França a produção atinge grande proporção, empregando em 1910, 33 mil pessoas neste negócio. Mesmo se se encontrava em quarto lugar no que

respeita à fabricação mundial de postais – atrás da Alemanha, dos EUA, e da Grã-Bretanha –, este país produzia na primeira década do séc. XX cerca de 300 milhões por ano, segundo os dados avançados por Ripert & Frère (1983, p. 42). Mito ou não, é certo que a voga deste modo de comunicação residia quer na popularidade dos correios quer no fascínio dos seus usuários pelas atraentes ilustrações. No início do séc. XX, os Correios são, como o observa Lista (1979, p. 5), “uma espécie de *perpetuum mobile* proliferante e gigantesco, fazendo corpo com a estrutura topográfica do próprio corpo social”. A troca de correspondência através do sistema postal acompanha a existência quotidiana, e é provavelmente a prática de comunicação mais generalizada nesta altura: trata-se de um modo de contacto dinâmico com uma preponderância inigualável nos laços sociais. Com uma mensagem breve, baixos portes de envio e uma distribuição rápida – em algumas cidades europeias faziam-se segundo Tom Phillips (2000, p. 12) e Gillen & Hall (2009, p. 2) 5 a 10 entregas de postais por dia – os postais eram nos centros urbanos um meio de comunicação diário e terão certamente um papel considerável na dinamização da cultura visual. Espécie de “correspondência em estampas”²⁴, o postal ilustrado é no fim do séc. XIX um elemento recém chegado ao comércio das imagens coletivas, que contava até ali com as imagens religiosas, os cartazes e as estampas, e as gravuras de alguns livros e de alguns jornais... Surgidas ao mesmo tempo que a banda desenhada, as miniaturas de imagens vão de encontro a um público já familiarizado com as “pinturas idiotas, painéis de portas, cenários, telas de saltimbancos, letreiros, gravuras populares” que Arthur Rimbaud elogia em *Une saison en enfer* (Rimbaud, 1873, p. 29) mas que ainda não conhecia o cinematógrafo (Carline, 1959, xv) e que acolhe a fotografia com o fascínio próprio dos primeiros anos da sua história (Benjamin, 1931/2012). Ora, o postal ilustrado, acessível à maioria da população e passível de ser comentado e trocado com uma vasta rede de familiares e amigos, compõe no início do séc. XX um universo visual de uma diversidade inédita, produzido por ilustradores de imprensa e de publicidade (como era o caso de Raphael Kirchner, Alphonse Mucha e outros nomes hoje reconhecidos entre o pódio

24 Retomamos aqui a célebre definição da banda desenhada dada por Rodolphe Topfler, “literatura em estampas”.

da *art nouveau*), caricaturistas e fotógrafos e autores de banda desenhada, segundo Ripert & Frère (1983).

Muitos destes artistas [criadores americanos de postais ilustrados] tinham começado na banda desenhada. A reprodução em postais dos heróis de banda desenhada nasceu, no início do século, de uma preocupação comercial: o Chicago Tribune junta à sua edição de domingo, aquela que assegurava três quartos do lucro deste jornal diário, um painel de postais para recortar. Em 1906, o Sunday, que pertencia a Hearst, imita-o com folhas de postais ilustrados destacáveis, desenhados por Outcault e Oppen, ambos autores de *comics* (Ripert & Frère, 1983, p. 119).

Vistas e retratos, documentário e ficção, arte e não arte, o postal ilustrado é pelo menos durante as primeiras duas décadas do séc. XX o mais importante meio de comunicação, no que toca à circulação social de imagens. Chegando assiduamente às caixas de correio, os postais invadem o interior das casas do início do século, com o fulgor de imagens mecânicas e o brilho sintético das suas cores: menos dispendiosos que as estampas e que os retratos fotográficos, as miniaturas seladas são coladas como souvenirs nos álbuns, tiradas e folheadas distraidamente de uma gaveta, ou arrumadas na caixa de sapatos, assumindo-se como uma distração verdadeiramente popular. Se a acumulação de postais começa por ser um *hobby* principalmente feminino e doméstico, destinado ao prazer visual em contexto privado (Staff, 1966, p. 81; Schor, 1992, p. 211; Rogan, 2005), rapidamente este passa a interessar igualmente o público masculino e se estabelece no contexto público de modo organizado, sob a forma da cartofilia, com a sua rede de lojas, sociedades, clubes e revistas especializadas: para um panorama dos clubes e revistas fundados nas duas primeiras décadas do séc. XX, veja-se Malaurie (2003, pp. 20-21). Difundindo imagens e vencendo distâncias, o postal ilustrado, exposto nas vitrines e empilhado nas estantes das lojas de imagens, junta-se ao frenesim das grandes cidades, doravante erigidas em altura, religadas pelos muitos transportes e meios de comunicação de massa, e preenchidas com letreiros que tudo anunciam (figura 5).

Quer na Europa quer nos Estados Unidos, das lojas, às feiras, aos mercados, não houve universo comercial que mais contribuisse para a mania dos postais do que as exposições universais. Um postal ilustrado frequentemente apontado como o primeiro postal comercializado em França é o célebre postal *Libonis* ou *Tour Eiffel*, editado por ocasião da Exposição Universal de 1889 em Paris (figura 6). Nesta exposição, a grande atração era a subida à Tour Eiffel e decidiu então vender-se aí postais de tom acastanhado com uma vinheta da Torre Eiffel, desenhada por Léon-Charles Libonis. Estes postais, que podiam ser expedidos a partir do primeiro andar da torre, obtiveram um enorme êxito junto do público – são tirados 300 mil exemplares e vendidos quase todos. Carline comenta muito oportunamente este sucesso:

Ninguém nesta altura se deu conta que esta era a ideia que tornaria o postal ilustrado tão universalmente popular – a oportunidade para escrever para casa com uma cruz na imagem e as palavras: ‘É aqui precisamente que eu estou agora’ (Carline, 1959, p. 25).

A exposição Naval Real em 1891 em Londres reproduz o modelo do postal *Libonis*, e faz os seus visitantes subir o farol Eddystone e a partir daí expedir o seu bilhete postal. A Exposição Universal de 1900 publica milhões de postais de Paris (Ripert & Frère, 1983, p. 26). Por sua vez, na *World Columbian Exposition* em Chicago em 1893 são publicados os primeiros postais ilustrados norte-americanos: tratavam-se de litografias a cores produzidos por Charles W. Goldsmith, onde se podiam ver os diferentes edifícios da exposição (Carline, 1959, p. 28; Ripert & Frère, 1983, p. 39; Sloan, 2010, p. 178).

Questionando-nos porque é que os postais ilustrados e as exposições universais formaram, sobretudo na *belle époque*, um fenómeno de eficaz simbiose, a resposta parece intuitivamente passar pela simetria das contradições que atravessavam estes cartões com símbolos nacionais, reclames publicitários e turísticos, vistas do mundo e estas exposições que exibiam o progresso da pátria, expondo as suas indústrias, os seus produtos, as suas

idades e edifícios (figuras 6 e 7). Walter Benjamin, que era um dedicado colecionador de postais ilustrados, redige um breve texto a propósito das exposições universais do início do século, que apelida de centros de adoração da “mercadoria-fétiche” (Benjamin, 2019, p. 114). Segundo o filósofo alemão, à semelhança dos mundos ilustrados por Grandville, as feiras mundiais continham também um “elemento utópico” e um “elemento cínico”. Por um lado, haveria um “esplendor das distrações”: os visitantes poderiam evadir-se, divertir-se e comprazer-se nas montanhas russas e outros jogos e atrações disponibilizados para a ocasião. Por outro lado, haveria uma “entronização da mercadoria”: os visitantes acabariam por sujeitar-se à propaganda industrial, comercial e política destas festas. Também Johanne Sloan (2010), a propósito da Expo 67, em Montreal, no Canadá, nota, passado quase um século o mesmo paradoxo: se as exposições universais comportam “imperativos imperialistas, tecnocráticos e comerciais”, há algo nelas que também apela a um salto escapista, uma fuga imaginária, uma deslocação onírica para fora deste paradigma ideológico. Esta oscilação entre a celebração do progresso técnico, a afirmação comercial e a autopromoção nacionalista (Martins, Oliveira & Bandeira, 2010), e a vocação para a distração sonhadora e o exercício lúdico era comum à maioria das exposições universais, como era também característica dos postais ilustrados. Refletindo um pouco este antagonismo, inclui-se também a observação de Carline (1959, p. 26) que nota a curiosidade do facto de na Exposição Universal de 1889 em Paris e na Exposição Naval de Londres se ter associado a prática de escrever e enviar os postais que publicitavam a monumentalidade de edifícios como a Tour Eiffel e o farol Eddystone, à ocasião da chegada ao topo destas construções, à vertigem da subida em altura e ao prazer da vista panorâmica: de resto, depois destas experiências, o gesto de escrever um postal quando se assomava ao cume de uma montanha, de um vulcão, de um monumento, tornar-se-ia durante muito tempo um hábito popular. Albalat citado por Schor (1992, p. 215) dá também de algum modo conta desta tensão entre imperialismo comercial e escapismo onírico que envolvia postais e exposições universais, quando, no contexto da exposição de 1900, se refere aos postais como “quadrados de papel manchados de tinta que ingenuamente irradiavam uma infantil glória da pátria”. Por seu

lado, Johanne Sloan (2010, p. 178) reafirma-o, quando, referindo-se aos postais litográficos da *World Columbian Exposition*, descreve os desenhos dos pavilhões desta exposição, que pretendia claramente celebrar a superioridade do Ocidente, como lembrando “o estilo das aguarelas românticas e atmosféricas de Veneza de J.W.Turner”.

Numerosos historiadores do postal ilustrado (Ripert & Frère, 1983; Malaurie, 2003; Hossard, 2005; Willoughby, 1993) consideram que após um período de declínio, viver-se-ia desde os anos 70 do séc. XXI uma nova vaga de postais ilustrados, que alguns deles designam mesmo por “segunda idade de ouro do postal ilustrado”. Evidentemente, o postal ilustrado deixou de ser um meio de comunicação utilizado quotidianamente como o era no início do séc. XX, mas é certo que assume hoje outras formas e outras funções, sendo reinventando no quadro da arte, da publicidade e da comunicação. Esta espécie de nova vaga do postal ilustrado acorda-se com uma visão não linear da história dos média, lembrando ainda o prazer acrescido que um objeto pode proporcionar logo que é alienado da sua função original, conforme Giorgio Agamben resume nesta sugestiva máxima: “Tudo aquilo que é velho (...) é susceptível de virar brinquedo.” (Agamben (2008, p. 85). Também na sua obra *Le système des objets*, Baudrillard (1968, p. 165) observa que todo o objeto é simultaneamente “real” e “sonhado”, sendo que quando se liberta da sua prática concreta, não se extingue necessariamente a sua prática mental. Georg Simmel é ainda mais claro quando, nas suas reflexões sobre estética, menciona uma beleza irreal que nos atrairia nos objetos desusados: “Talvez achemos belo isso que a espécie experimentou como útil e que, na medida em que vive em nós, nos dá prazer, sem que, individualmente sintamos ainda a utilidade do objeto” (Simmel, 1896/1988, p. 137).

Assim, nas últimas décadas do séc. XX, vários fenómenos têm reaproximado este meio de comunicação novecentista do nosso quotidiano. Resumimo-los aqui:

- i) o aparecimento dos *frecards*, postais publicitários gratuitos distribuídos em rede, nos anos 80, cuja forma foi adotada internacionalmente, foram uma das primeiras operações que trouxeram de volta ao quotidiano o velho formato de correspondência. Segundo o site da *Postalfree*,

- é em 1985 mais exatamente, que nasce em Espanha a primeira empresa especializada na veiculação deste suporte como meio publicitário.
- ii) A emergência do movimento da *mail art* nos anos 70 que, não envolvendo sempre a confeção ou apropriação de postais ilustrados, a praticou frequentemente, foi talvez também um modo de reparação do antigo meio de comunicação, nem que mascarado sob a forma de uma recriação artística (Held Jr, 1991). Ainda no quadro da arte, o postal tem ainda sido usado mais recentemente como obra de arte *lowcost* através das edições de autor e em leilões como o *RCA Secret*, e o *Linden Postcard Show*, entre outras iniciativas.
 - iii) Também no quadro da arte, uma renovada atenção concedida à iconografia popular e uma consideração do papel de curadoria dessa iconografia que o artista contemporâneo e a instituição da arte, através das suas galerias e museus, assumem: o postal ilustrado enquanto objeto visual banal produzido em massa é desde o início do séc. XX colecionado por vanguardas artísticas como o surrealismo e o dadaísmo, por fotógrafos como Walker Evans, continuando hoje a ser acumulado por artistas contemporâneos como Martin Parr, cuja coleção ascende aos 20 mil exemplares (Parr & Weski, 2008) e sendo objeto de exposições em museus europeus e norte-americanos de arte moderna e contemporânea; vejam-se neste quadro as exposições *The Stamp of Fantasy/La photographie timbrée* exibida em 2007 no Jeu de Paume que mostrou as coleções de postais de Gérard Lévy e Peter Weiss (Chéroux, & Eskildsen, 2007); a exposição *La Subversion des Images* no Centre Pompidou em Paris em 2009 que, entre outros objetos, exibiu ao público a coleção de postais de Paul Éluard, pertencente ao Musée de la Poste (Bajac, Chéroux, Le Gall & Poivert, 2009); veja-se igualmente a exposição *Walker Evans and the picture postcard* no Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque, em 2008 (Rosenheim, 2009).
 - iv) A diversificação e aumento do investimento por parte de museus e galerias em postais ilustrados, com fotografias do museu, reproduções das peças da sua coleção e das peças expostas temporariamente, vendidos nas suas boutiques e livrarias, nos seus portais on-line e websites. O postal ilustrado junta-se aqui aos *souvenirs*, objetos de *merchandise* que

proliferam nos lugares da arte moderna e contemporânea das grandes capitais mundiais.

- v) O surgimento de novas editoras e novos ilustradores de postais por volta dos anos 80,
- vi) que reinventam os seus formatos e as suas ilustrações: uma boa imagem da renovação operada é-nos fornecida pela antologia *Cartes Postales* elaborada por Jacquillat & Vollauschek (2008), ambos criativos da agência londrina Fl@33. Veja-se também neste quadro trabalhos como o do designer gráfico Alan Fletcher com os seus *Maverick Postcards* editados pela Phaidon (Fletcher, 2004).
- vii) Os diferentes processos de hibridação do postal ilustrado com o digital, o on-line e os dispositivos móveis, que adquiriram em muitos casos contornos lúdicos.

No ponto anterior, tínhamos chegado à conclusão que a ideia de cultura visual privilegia uma consideração da experiência quotidiana de olhar e de ver, em detrimento daquilo que Mirzoeff (1997, p. 7) designa por “momentos de olhar formalmente estruturados”, que correspondem por exemplo a uma ida ao cinema, a uma visita ao museu, ou ainda a uma sessão caseira de televisão. Ora, o postal ilustrado corresponde precisamente a um objeto icónico marginal, que se no início do séc. XX se trocava diariamente e ocupava o espaço doméstico e público, no séc. XXI continua a distrair os nossos olhares, afixado nos mil recantos das nossas casas e locais de trabalho, presente nos expositores rotativos, geralmente colocados no exterior das lojas, e ainda à mão nos cafés, nos restaurantes, nos cinemas, e nos museus, sob a sua forma publicitária. Invadindo as salas dos museus e as galerias de exposições, o postal é ainda vendido nas suas boutiques, deixando os visitantes deambular entre as reproduções das obras aí expostas, ou simplesmente serem atraídos por um fluxo de imagens díspares, que ora são tidas como souvenir turístico, ora como antiguidade, brinquedo, máxima, talismã, lembrete. Veremos que o postal ilustrado, enquanto meio menor da cultura visual contemporânea, e tendo em conta o contexto sócio-histórico que o acolheu, e as propriedades materiais que o caracterizam, se inscreve, nos impactos fraturantes que se exerceram sobre

a *praxis vital* contemporânea para usar uma expressão de Peter Burger (1974/1993), doravante confrontada com os paradoxos da onnipresença da imagem e da infiltração da técnica nos mais diversos domínios da experiência, assim como tentaremos compreender de que modo este tende a realçar ou a esbater as dicotomias próprias à cultura ocidental, que dividem real e imaginário, produtor e consumidor, autor e recetor, original e cópia, arte e não arte, novos e velhos média.

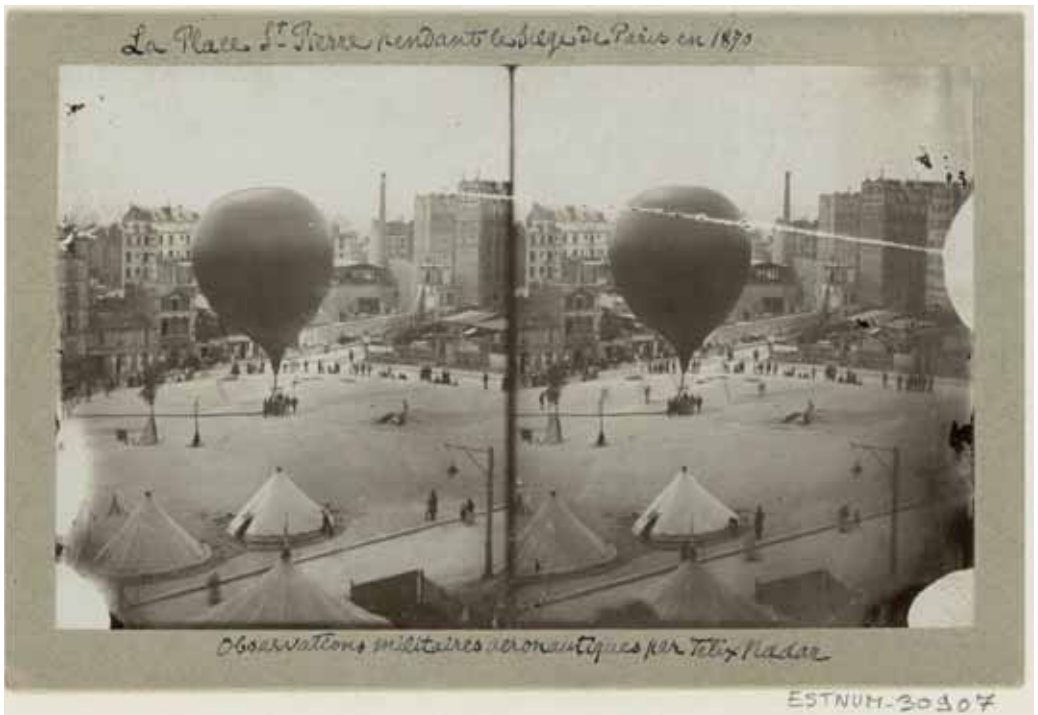


Figura 1. Praça St Pierre (Montmartre) durante o cerco de Paris em 1870 (com o balão de observação “Neptuno”): observações militares aeronáuticas. Félix Nadar. Fonte: gallica.bnf.fr / Biblioteca Nacional de França.



Figura 2. Postal comemorativo do Centenário da Índia. 1498-1898. 1898, Sé de Lisboa, Carlos Reis. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.



Figura 3. Postal publicitário Braga. Almeida Martins, Fábrica Social Bracarense – Rua Nova de Santa Cruz – Braga. Circulado a 28 de dezembro de 1903. Fonte: Coleção Pessoal de Olga Carneiro, Postal a Postal, Repositório de Postais Ilustrados (postaisilustrados.uminho.pt/).



Figura 4. Postal de tipo Gruss Aus Lembrança de Cintra: Castello da Pena, Monserat. Litografia/Gravura A.L. Freire, Lisboa. C.a. 1902. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.



Figura 5. Postal com fotomontagem En Gros messe Leipzig, c.a. 1900. Não circulado. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 6. Postal Libonis Tour Eiffel, Exposição Universal de Paris, 1889. Circulado em setembro de 1889. Fonte: Biblioteca Forney, Paris.



Figura 7. Postal ilustrado dirigido a Júlio Jaobetty Rosa por João Zagalo, representando a Exposição Internacional de Ghent. Circulado a 11 de abril de 1913. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa.

03. das histórias da imagem à imagem recreativa

“o arquivo é (...) isso que faz com as coisas ditas não se amontoem indefinidamente numa multitude amorfa, (...); isto faz com que elas não recuem com o passar do tempo, mas que umas que brilham muito como estrelas próximas nos venham de muito longe, enquanto que outras muito contemporâneas sejam já de uma extrema palidez”

Michel Foucault [1969, p. 178]

Uma história da imagem aventura-se frequentemente no traçado genealógico dos contextos sócio-históricos que a circunscrevem, das relações que se foram estabelecendo ao longo do tempo entre esta e um dado domínio da cultura (religião, arte, comunicação...), dos artefactos técnicos que a veiculam, dos seus regimes de referencialidade, dos seus modos de produção e das suas formas de receção. O esforço de esboçar as fraturas do processo histórico que culminou na circulação social de imagens contemporânea é, pelo menos desde o início do séc. XX, comum a inúmeros historiadores de arte, mediólogos, semiólogos, sociólogos e filósofos: os critérios em que baseiam as suas arqueologias da imagem são heterogêneos, havendo quem privilegie ora o impacto do contexto sócio-histórico e o elo que liga a imagem a um determinado âmbito da cultura, ora o papel dos recursos

tecnológicos que intervêm na produção e na receção, ora o modelo de referencialidade da imagem, que traduz a relação desta com a linguagem e com o real. Estes critérios foram identificados nos gráficos explicativos que se seguem, no lado superior esquerdo, de acordo com a tipologia previamente selecionada. Propomo-nos aqui um exercício de revisão destas histórias, procurando delimitar um arquivo, que as disponha num esquema comum, adaptando-as na sua integralidade a categorias por nós arranjadas: média/técnica, referencialidade/mimesis, produção/receção, espaço e tempo, área do conhecimento/experiência e função social, objecto-símbolo.

Este esforço de reconsideração do modo como diferentes autores foram narrando a história da imagem reafirma a nossa conceção da cultura visual contemporânea, enquanto objeto de estudo *inatual* que se confronta com as ruturas, mas persegue também as continuidades, que se debate com a mudança recorrendo à tradição. Nas exposições e gráficos que se seguem, procurou-se conciliar o desejo de conservar as profundas diferenças e singularidades que separam cada uma destas arqueologias da imagem, com a sua releitura e reatualização de acordo com a diferença e a singularidade do nosso próprio problema. Devemos acrescentar que, sendo a imagem dotada de um poder de camaleão nos seus jogos quotidianos com o sujeito contemporâneo, cujo complexo sensorial, o tecido afetivo, a trama mnemónica e o potencial cognitivo, entre outros aspetos, seriam diariamente afetados, consideramos que os estádios demarcados nestas histórias do visual não podem ser reduzidos a simples sucessões cronológicas, podendo conviver entre si, seja no amplo âmbito de uma cultura policêntrica e mundial, seja mesmo no restrito contexto da cultura ocidental, que privilegiaria os contornos europeus da história da imagem.

3.1. arqueologias do saber visual

i. da imagem *aurática* à imagem *estética* à imagem *técnica*

Walter Benjamin, nomeadamente em artigos como *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, expõe a passagem do *regime representativo*

da imagem àquilo que poderíamos entender como o seu *regime lúdico*. Sugerimos esta designação, baseados numa das notas de rodapé (nota 10) daquela hoje que é hoje tida como a segunda versão deste ensaio, na qual Walter Benjamin decompõe a *mimesis* em duas vertentes: a aparência e o jogo. Segundo o filósofo alemão, a perda da *aura*, essa *manifestação única de uma lonjura por mais próxima que esteja*, traduzir-se-ia num novo estatuto da imagem, baseado num “definhamento da aparência” e num ganho para o “espaço do jogo” (Benjamin, 1936/1991, p. 243): a distância transcendental da obra de arte teria sido substituída por uma proximidade lúdica. Esta constatação de uma rutura na história da imagem teria então base num diagnóstico de uma crise da “representação” e da “bela aparência” (1936/1991, pp. 235, 237) e da decadência de formatos como a escultura e a pintura (1936/1991, pp. 192, 244). Pretendemos então aqui resumir brevemente as diferenças entre o regime representativo da imagem e o seu regime lúdico, tais como estas foram expostas por Walter Benjamin nos referidos ensaios.

Quanto ao modo de produção da imagem (que afeta certamente o seu modelo referencial), enquanto que no regime tradicional, a imagem artesanal usufruía de um laço superficial, total, único e eterno com o real, no seu regime contemporâneo, a imagem técnica relaciona-se de modo profundo, parcial, repetido e perfeitível, com o seu referente. Conferindo um papel central à técnica, Benjamin considera que um dos méritos sociais do cinema – e, por conseguinte, da fotografia, depreendemos nós – é ter permitido um encontro equilibrado entre “o humano e o equipamento técnico” (1936/1991, p. 208), através da montagem (ver cap. 5). Segundo o filósofo, enquanto que o pintor está a uma certa distância do real que representa, o fotógrafo e o operador de câmara penetram o *tecido do real* que reproduzem, decompondo-o e recompondo-o (Benjamin, 1936/1991, p. 207). O confronto entre o homem e a máquina faz-se na fotografia através da experimentação de diferentes ângulos e de dimensões, e no cinema, através dos contínuos testes da câmara sobre os atores, na repetição constante de *takes*, e, claro, na desmontagem do real em fragmentos múltiplos operada pelo *cameraman* e na sua posterior remontagem, assentando na manipulação de uma imagem perfeitível e resultando paradoxalmente na

visão de uma realidade isenta de aparelhos, uma realidade “ilusionista”. Esta natureza de segundo grau revelada pelos olhos mecânicos permitir-nos-ia não só compreender mais detalhadamente as “mil determinações das quais depende a nossa existência”, como identificar um campo de ação até aqui ignorado, ou seja, o vasto mundo do nosso “inconsciente ótico” (Benjamin, 1936/1991, pp. 204, 208, 210).

Relativamente à receção, no regime representativo da arte a receção da obra de arte tomava a forma de “recolhimento” e na atenção individual, próprio de um “comportamento associal”: o espectador era seduzido e a sua postura era contemplativa; o sentido dominante era a visão (1936/1991, p. 213). No regime lúdico da arte, a receção traduz-se numa postura de *distração* coletiva, só comparável à relação das massas com a arquitetura: esta postura de distração traduziria um modo de “iniciação a novos modos de atitude social” (Benjamin, 1936/1991, p. 213). A obra de arte, tome ela forma nas colagens dos dadaístas que provocam o escândalo, na fotografia que assalta o espectador com as suas mudanças de dimensão, ou no cinema que o surpreende com as suas mudanças de planos, tem uma qualidade traumática; os sentidos dominantes são o tato e o movimento. O espectador é, em suma, agredido através da estratégia do *choque* que Benjamin define assim:

o processo de associação daquele que contempla estas imagens é desde logo interrompido pelas suas transformações. É isto que constitui o choque traumatizante do filme que, como todo o traumatismo, exige ser atenuado através de uma especial atenção. Pelo seu próprio mecanismo, o cinema concedeu aos traumatismos morais praticados pelo dadaísmo o seu carácter físico (Benjamin, 1936/1991, p. 214)

Finalmente, enquanto que no regime representativo da imagem, dominava a função *ritual* da obra de arte – função presente tanto no culto mágico e religioso da beleza, isto é na arte antiga e na arte religiosa, como no seu culto profano, isto é, na arte secularizada – no regime lúdico da imagem, onde a arte é finalmente reconduzida às massas, este “fundo ritual” deveria ser substituído por “um fundo constituído por uma outra prática: a

política” (1936/1991, p. 186). Note-se, em todo o caso, que, na arte secularizada, que intervala a arte religiosa e a arte de massas, o culto ritual e a singularidade aurática tornar-se-iam já, segundo Walter Benjamin, cada vez mais ambíguos. Conforme podemos ler numa nota da segunda versão de *A Obra de Arte*:

Na medida em que o valor de culto da imagem se seculariza, as noções de substrato da sua singularidade tornam-se mais indefinidas. Cada vez mais a singularidade da manifestação dominante na figura de culto é suplantada pela singularidade empírica do artista, ou da sua realização plástica, na concepção do observador. (...) Apesar de tudo isto, a função do conceito do autêntico na observação da arte mantém-se inequívoca: com a secularização da arte, a autenticidade toma o lugar do valor de culto. (Benjamin, 1955/2012, p. 69)

Será assim a fotografia, o cinema, mas também a vanguarda, e ainda a arte mágica da pré-história que permitirão a Walter Benjamin empreender uma “crítica revolucionária das concepções tradicionais da arte” (1955/2012, p. 79), das suas categorias abstratas, não históricas que nos teriam sido legadas pela estética do séc. XIX, nomeadamente proposta por Hegel, e que já não se adequariam à natureza contemporânea da arte e da imagem, entretanto profundamente alteradas pela possibilidade da sua reproduzibilidade técnica²⁵. A constatação da degradação da aura é acompanhada em Benjamin pela ideia da extinção da “autonomia” da arte (Benjamin, 1936/1991, p. 193) e pela eliminação de velhas dicotomias como *cópia/original* (1936/1991, p. 186), *autor/espectador* (1934/2012, p. 126), *cultura científica/cultura artística* (1934/2012, p. 119), *trabalho físico/trabalho intelectual* (Benjamin, 1936/1991, p. 238).

A recusa da arte enquanto esfera independente é manifesta em Walter Benjamin quer através da sua preferência pelas artes populares, como a fotografia, o cinema, o desenho e a caricatura, quer através da sua

25 Esta leitura contraria a interpretação de Peter Burger (1974/1993, p. 62) que reconhece em Walter Benjamin uma ausência de rutura entre a “arte medieval, sagrada” e a “arte moderna, profana”.

admiração pelas intervenções dadaístas e surrealistas, quer ainda através da sua constatação das relações ambíguas entre as artes mais fecundas e revolucionárias e o mercado. No seu texto sobre Eduard Fuchs, colecionador e historiador de géneros ditos menores como a caricatura, a arte erótica e os quadros de costumes, Benjamin elogia-o como tendo sido “um dos primeiros a desenvolver as características da arte de massas” e explicita assim, ainda que veladamente, a razão do seu próprio interesse pela arte de massas, ao notar que, se a obra de arte teria estado durante tanto tempo separada da sociedade, o único modo de “restituir à obra de arte a existência na sociedade” teria sido, por um lado, procurando-a num “mercado em que ela (...) sobrevivia reduzida à sua condição de mercadoria” (Benjamin, 1937/2010, pp. 141, 142) e, por outro, libertando a história da arte do “fétiche do nome do mestre”. A sua admiração pelas colagens dos dadaístas, que teriam provocado o escândalo do seu público ao integrar materiais degradados e elementos reprodutíveis nas suas composições pictóricas (1936/1991, p. 212), o seu elogio das agressões à arte perpetradas por Marcel Duchamp através dos *ready-mades* que não eram no seu dizer “obras acreditadas para desempenhar esse papel” mas antes simples “objetos tirados do seu contexto funcional” (1936/1991, p. 231), e ainda o seu reconhecimento das intervenções surrealistas, que se faziam dependentes do acaso e que cultivavam o gosto por objetos caducos, decadentes, “antiquados” (1936/1991, p. 231; 1929/2016b, p. 298), demonstram o modo como Benjamin aprova o ataque do vanguardismo à autonomização e à institucionalização da arte. Finalmente, o seu olhar crítico constatou uma colisão crescente entre “os elementos importantes da arte e os interesses do capital” que se manifestava nomeadamente nas artes mais promissoras, aparentadas à arquitetura, pela sua função social e pela receção coletiva que pressupunham: a publicidade, espalhada nos edifícios das metrópoles modernas, seria segundo o autor exemplar desta colisão (Benjamin, 1936/1991, p. 230) e não deveria ser demarcada rigidamente da arte.

tabela 1. Walter Benjamin, da imagem aurática à imagem estética à imagem técnica

	Imagem religiosa/ mágica e arte aurática	Imagem estética/ artística e arte secularizada	Imagem técnica/montável e arte de massas
Média/Técnica	Pintura rupestre, Arquitetura, Mosaico, Fresco, Escultura;	Pintura, Escultura, Gravura, Estampa, Litografia, Imprensa;	Fotografia, Cinema, Colagem e Montagem;
	Materialidade e Imobilidade;	Materialidade e Mobilidade Restrita;	Imaterialidade e Ubiquidade.
Referencialidade/ Mimesis	Magia;	Aparência;	Jogo;
		Representação; Criação como um todo (Totalidade e Continuidade);	Montagem/Découpage/ Ângulo; Criação como junção de fragmentos e partes montáveis (Parcialidade e Descontinuidade);
		Belo;	Crise do Belo (extravagância, barbarismo, escândalo);
Produção/ Receção	Primeira técnica: humana;	Primeira técnica: humana;	Segunda técnica: humano e máquina (híbrida);
	Artesanal/Manual; Uma vez; Eternidade;	Artesanal/Manual; Uma vez; Imortalidade;	Industrial/Mecanizada; Muitas vezes; Perfetibilidade;
	Aura; Coletivo; Recolhimento/ Devoção; ("tutela clerical", Benjamin, 1936/1991, p. 213)	Bela Aparência; Individual; Recolhimento/ Contemplação; ("degradação da burguesia", Benjamin, 1936/1991, p. 213; "escola de comportamento associal", Benjamin, 1955/2012, p. 88)	Choque; Coletivo; Distração/Riso/Hostilidade/ Hábito; ("iniciação a novos modos de atitude social", Benjamin, 1936/1991, p. 213; "espécie de jogo de comportamento social", Benjamin, 1955/2012, p. 88)
	Valor Ritual, de Culto; Tradição;	Valor de Exposição;	Valor de Uso; Proximidade na vida quotidiana;
			Ilusão/Experiência de um real aparelhado, de uma "natureza de segundo grau" (Benjamin, 1936/1991, p. 204), de um espaço penetrado pelo inconsciente ótico;

	Imagem religiosa/ mágica e arte aurática	Imagem estética/ artística e arte secularizada	Imagem técnica/montável e arte de massas
	Percepção mágica;	Percepção ótica;	Percepção semelhante à “do psicopata e do sonhador” ;
	Visão e tato;	Visão;	Tato ; Forças Sensório-motrizes;
Espaço Tempo	Unicidade (no tempo e no espaço) e Autenticidade;	Unicidade (no tempo e no espaço) e Autenticidade;	Multiplicidade (no tempo e no espaço) e Acessibilidade;
	Tradição/História; Duração;	Não Historicidade/ Misticismo;	Atualização (risco de liquidação da herança cultural); Fugacidade;
Áreas do Conhecimento/ Experiência e Função social	Religião	Estética	Política
Relação Arte e Não Arte		Estável	Instável [“colisão crescente entre os elementos importantes da arte e os interesses do capital (...) daqui se segue que não é fecundo querer fixar uma demarcação de princípio entre a publicidade e a arte”, Benjamin, 1936/1991, p. 229]
		Autor vs Público; Original vs Cópia;	Autor-Público; Original-Cópia;

ii. média ‘quentes’ e ‘frios’: a era ‘mecânica’ e a era ‘elétrica’ da imagem

Mcluhan (1964/1994) distingue dois tipos de média, *média quentes* e *média frios*. Os primeiros estariam, segundo o autor, associados à era mecânica e incluiriam a fotografia, o cinema, a rádio, a imprensa, a literatura e a tipografia: o seu paradigma rever-se-ia nas sociedades ocidentais, modernas, e de tradição textual. Por outro lado, os média frios associar-se-iam à era elétrica e incluiriam a luz elétrica, o telefone, a televisão, o cartoon, os contos, os provérbios, anedotas, o hieróglifo, entre outros: o seu modelo poderia ser reconhecido nas sociedades não ocidentais, primitivas e de tradição oral.

Analisando a imagem a partir desta distinção, a imagem quente, na sua fragmentação, define-se pelo elevado significado e alto teor informativo. A imagem fria, impondo-se na sua unidade, distingue-se pelo elevado impacto sensorial e intensa estimulação sensível, sobre um público que dispõe de pouca informação. Assim, no âmbito da produção / receção, na imagem fria há uma maior abertura à criatividade das estruturas e das configurações. Acolhendo contradições, a imagem fria é mais complexa, e possibilita assim uma maior participação, inclusão e interdependência dos recetores. Seria ainda mais propícia ao fortalecimento do coletivismo e das relações tribais, privilegiando sentidos como a audição e o tato. Já a imagem quente, mais plana, pressupõe a extinção de tensões, fomentando o individualismo e estruturação normativa das relações sociais: o sentido predominante é a visão. Enquanto que a primeira tem tendência a fundar universos lúdicos, de diferença e de improvisação, a segunda só vive do mundo do *sério*, com a sua mesmidade e previsibilidade.

tabela 2. Marshall McLuhan, a era ‘mecânica’ e a era ‘elétrica’ da imagem

*média técnica	Imagem Quente, Mecânica Média Quentes e Era Mecânica	Imagem Fria, Elétrica Média Frios e Era Elétrica
Média/Técnica	fotografia, cinema, rádio, imprensa, literatura e tipografia;	luz elétrica, telefone, televisão, cartoon, contos, provérbios, anedotas, caligrafia, hieróglifo e ideograma;
Referencialidade/ Mimesis	Significado [alto teor informativo]; Fragmentação [1964/1994, pp. 12,13]; Superfície, Fracionamento, Explosão;	Efeito [baixo teor informativo]; Unidade [1964/1994, pp. 12,13]; Profundidade, Integralidade, Implosão;
Produção/ Receção	Centralização; Linearidade das conexões e das sequências; Especialização de segmentos; Simplicidade: unidirecionalidade do homem prático e eficiente [1964/1994, p. 50]; Baixo grau de participação; Exclusão e Independência;	Descentralização; Criatividade das estruturas e das configurações; Totalidade do campo; Complexidade: múltiplas direções do homem afetivo e emocional [1964/1994, p. 50]; Alto grau de participação; Inclusão e Interdependência;

*média técnica	Imagem Quente, Mecânica Médias Quentes e Era Mecânica	Imagem Fria, Elétrica Médias Frias e Era Elétrica
Produção/ Recepção	Enfraquecimento dos laços tribais (individualismo); Visão; Hipnose/Entorpecimento; Hard; “Máquina (no original, “Machine”); Literacia, Erudição, Cultura, Racionalidade;	Fortalecimento das relações tribais (coletivismo); Audição e Tato; Alucinação/Frenesim; Soft; “Automatismo” (no original, “Automation”); Iliteracia, Intuição, Barbarismo, Irrracionalidade;
Espaço/Tempo	Repetição, Homogeneidade, Uniformidade, Continuidade, Previsibilidade (1964/1994, pp. 14, 15); Vida e sério; Culturas literárias e ocidentais;	Singularidade, Heterogeneidade, Diferença, Descontinuidade, Imprevisibilidade (1964/1994, pp. 14, 15); Jogo e humor; Culturas orais e não ocidentais;

iii. teoria crítica da cultura: imagem ‘operação’, ‘afeção’, ‘ligação’

A crítica de Bragança de Miranda (2002/2007, p. 120) à cultura traduz-se num ataque à dimensão estética da existência, que segundo o autor, teria aparelhado por inteiro o mundo moderno. Para o analista da “atualidade”, na modernidade o esteticismo próprio dos românticos que procurariam o belo e o sublime conjugar-se-ia com o racionalismo dos iluministas que procurariam a verdade. Razão e paixão teriam contribuído para uma dominância da cultura, para um primado do sujeito, e enfim, e para uma primazia da experiência vivida e presente (*Erlebnis*) sobre a experiência transmissível e histórica (*Erfahrung*) (Miranda, 2002/2007, pp. 116, 117).

O autor dá conta que o aparelhamento estético da existência se apresentaria sob duas formas: por um lado, na sua primeira versão, a fundação disciplinar da estética estaria associada à constituição de uma instituição (conjunto de artistas, museus, colecionadores, comissários, escolas, imprensa especializada, críticos, público e profissionais) que através de um dado cânone exerceria um controlo racionalista sobre o que seria ou não seria arte; por outro lado, na sua segunda versão, a disciplina estética seria também responsável por um duplo processo de esteticização da vida e desestetização da arte, fenómenos que implicariam a perda do cânone, ativando uma a postura niilista do “vale tudo”, fenómeno facilmente

reconhecível nas práticas do vanguardismo moderno. Inspirado em Walter Benjamin, Bragança de Miranda admite ainda que seria sobretudo a técnica, sob a forma das tecnologias de reprodução como a fotografia, a litografia, e o cinema, que permitiria a passagem do primeiro momento de estetização da arte à fase de estetização da experiência (2002/2007, p. 110). De acordo com o seu ponto de vista (2002/2007, p. 120), o regime metafísico da estética em que assentaria a cultura visual moderna fundar-se-ia nos constantes processos de reversibilidade entre mimesis e anti-mimesis, visível e invisível, sensibilidade e indiferença, semelhança e não semelhança, obra e anti-obra, arte e anti-arte, estetização e desestetização.

Para o autor, a “realização histórica” deste regime teria base na convergência de três principais procedimentos, que se sucederiam, tanto quanto se exerceriam em simultâneo. O primeiro seria o “procedimento de operação”, generalizado no séc. XIX, que rodaria em torno da obra: será certamente equivalente ao que Walter Benjamin descrevia como regime de distância da aparência. O segundo, o “procedimento de afeção”, generalizado no séc. XX, teria como centro a sensibilidade, transformando os modos de perceção, intensificando a vida emotiva, agredindo o complexo sensorial, nomeadamente através de processos de esteticização da vida e de desestetização da arte: trata-se certamente, no léxico de Walter Benjamin, do regime da proximidade do jogo, caracterizado pelo “choque”. Finalmente, o terceiro seria o “procedimento da ligação”, que giraria em torno do espectador e dos mecanismos de interatividade, “fazendo convergir todos os elementos do dispositivo estético num único espaço, o ‘espaço de controlo’ ou cyberspace”.

No artigo *Da Interatividade. Crítica da Nova Mimesis Tecnológica*, o autor concentra-se sobre a rutura suscitada pela passagem do procedimento de afeção manifesto nas imagens produzidas pelas vanguardas ao procedimento de ligação presente nas artes interativas (1998, p. 187). As primeiras seriam produzidas, segundo Bragança de Miranda, no quadro de uma “mimesis reprodutiva e representativa” e os seus produtores orientar-se-iam ainda segundo o paradoxo “do visível e do invisível”, optando frequentemente por táticas de “desestetização” da arte e “desnaturalização” da cultura, que favoreceriam ainda o diálogo humano (1998, p. 195). Por seu

lado, as segundas seriam o resultado de uma “mimesis produtiva, imaginária e perfeita” que se ocuparia apenas da “visualização”: nestas, as táticas dominantes seriam a “esteticização” da vida e a “naturalização” da cultura, levando a uma fusão tecnológica entre a vida e a arte, a cultura e a natureza, e limitando a experiência a um “diálogo entre o programa e o utilizador” realizado num espaço de controlo. Enfim, dever-se-á acrescentar que a intensificação dos procedimentos de esteticização, fenómeno transversal à cultura moderna, seria para o sociólogo acompanhada pela complexificação crescente de um manancial de máquinas e maquinarias, de técnica e tecnologias da imagem e da comunicação.

tabela 3. José Bragança de Miranda: Imagem Operação, Imagem Afeção, Imagem Ligação

*Média/Técnica	Dispositivo Estético		
	Imagem Operação	Imagem Afeção	Imagem Ligação
Média/Técnica	Pintura a óleo; Técnica Materializadora;	Tecnologia de Reprodução Fotográfica; “Técnica Dissolutiva, Desmaterializadora, Indiferenciadora” (2002/2007, p. 145);	Tecnologias de Comunicação e Informação Digitais; Técnica Constituidora do Real, onde se extinguem as distinções entre matéria e imagem, espaço digital e espaço histórico;
	Mediação material;	Mediação técnica;	Mediação <i>friendly</i> , <i>etérea</i> ;
Referencialidade/ <i>Mimesis</i>	Procedimento Operação; Cânone estético: <i>belo, sublime</i> ; Obra;	Procedimento Afeção; Contra o cânone estético: <i>choque</i> ; Sensibilidade;	Procedimento Ligação; Novo cânone estético: <i>interativo</i> ; Espectador;
	Representação/Repetição; <i>Mimesis</i> Reprodutiva;		Apresentação; <i>Mimesis</i> Produtiva;

*Média/Técnica	Dispositivo Estético		
	Imagem Operação	Imagem Afeção	Imagem Ligação
Produção/ Receção	Distância;	Proximidade;	Internamento;
	Consciente;	Inconsciente Ótico;	Inconsciente Erótico;
	Ligações Livres e Voluntárias, Contratualismo; Técnica;	Ligações Involuntárias, Estranhas, Imprevisíveis, Perigosas; Paixões; Imagens;	“a ligação livre do contratualismo moderno e as ligações atrativas do romantismo”; Imagens e Técnica; Controlo das ligações através da Imagem [2002/2007, pp. 148-150];
	Espectador Passivo vs Ativo no Exterior Tensão Ligação vs Desligação		Espectador Ativo-Passivo no Interior Ligação-Desligação
Espaço e Tempo	Tempo Diferido		Tempo Real
	Espaço Visível/Invisível		Visualização do Espaço
Relação Arte Não Arte	A favor da autonomização, institucionalização;	Contra a autonomização, contra a institucionalização;	Autonomia/Instituição – Não Autonomia/ Ciberespaço;
	Estetização da arte [Positivismo e Racionalismo];	Estetização da vida e Desestetização da arte [Negativismo e Niilismo];	Estetização total, Fusão da vida e da arte, do real e do virtual no espaço de controlo [Positivismo feliz Racionalismo/Esteticismo];

iv. a tríade dos ‘regimes escópicos’

Martin Jay (1988), apropriando-se da ideia de *regime escópico* em Christian Metz, diferencia três regimes de olhar contemporâneos.

O primeiro regime escópico corresponderia ao modelo de visão dominante no Ocidente; assente na representação e designado como “perspetivismo cartesiano”, este modelo tomaria tanto forma no aspeto geométrico e tridimensional da perspetiva renascentista descrito pela famosa ideia da janela de Alberti, como no caráter positivista e matemático do espaço de visão descrito por René Descartes, nomeadamente no *Dióptrico*, no qual o filósofo procurou estabelecer uma simetria exata entre a coisa e a visão dela, baseando-se esta na perceção sensorial e em operações intelectuais. Como o lembra Jay (1988, p. 5), se um dos primeiros praticantes da perspetiva

renascentista foi Brunelleschi, o sistema piramidal deste esquema espacial teria sido teorizado por Leon Battista Alberti. O teórico de arte italiano concebía o suporte pictural como uma espécie de janela através da qual o pintor projetaria e o espectador veria uma cena do mundo: “Antes de mais onde eu desenho eu inscrevo um quadrângulo de ângulos retos, tão grande quanto eu desejar, que eu considero ser uma janela aberta através da qual eu vejo o que quero pintar” (Alberti, 1450/1966, p. 56). O espaço cartesiano como a perspectiva renascentista apresentariam o contexto da visão como um espaço abstrato, linear, uniforme, e estático, de onde estava erradicado toda a vida e toda a dinâmica, de onde estavam ausentes o pintor e o espectador, substituídos por esse ponto de vista imaterial que era o centro do quadro, o seu “olho absoluto” (Jay, 1988, p. 8). Como o sugere Jay (1988), a obra de Richard Rorty *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979), seria uma crítica exemplar da supremacia da visão e do pensamento, concebidos enquanto modos de acesso direto ao mundo por René Descartes. É impossível não convocar igualmente, a este propósito, a crítica de Maurice Merleau-Ponty (1964, pp. 36-60) ao espaço visível descrito por Descartes, que segundo ele procuraria conjurar os espectros, as ilusões, e enfim as complexidades da relação do espaço com a visão.

O segundo regime escópico referido por Martin Jay corresponde a uma estética realista, assente num espaço de visão bidimensional caracterizado pela descrição fragmentária e pela materialidade da superfície: este modelo, inspirado nomeadamente na obra de Svetlana Alpers *The Art of Describing*, seria exemplificado pela pintura holandesa, pelo impressionismo e pela fotografia (1988, pp. 14, 15).

O terceiro modo de visão alternativo seria a estética barroca: esta não estaria confinada ao séc. XVII mas seria uma “possibilidade visual permanente ao longo de toda a arte moderna”. Caracterizado pela exuberância material e pelo frenesim visual, o barroco, cujo sentido dominante é o tato, prefere o vidro deformador dos espelhos côncavos e convexos à lisura do espelho tradicional, mostrando a sua predileção por formas como a curva, a dobra, a espiral e o puzzle, em detrimento das linhas retas do classicismo. Jay (1988, p. 16) convoca a obra de Christinne Bucci-Gluckman (1984/2002) *La Folie du voir* para sublinhar o modo como a estética barroca definiria

melhor a complexidade da experiência visual contemporânea, proporcionada pela fotografia (como esta é por exemplo descrita a propósito do surrealismo por Rosalind Krauss) e pelo digital.

tabela 4. Martin Jay, Regime escópico dominante e alternativas

*Referencialidade/ Mimesis	Regime Escópico Subcultura visual dominante no ocidente moderno	Regimes Escópicos Alternativos Outras subculturas visuais	
Média/Técnica	Pintura a óleo;	Impressionismo, Fotografia;	Fotografia Surrealista, Ambientes Multimédia e Digitais;
	Pintura Renascentista, Estética Clássica (linhas retas);	Pintura Holandesa, Estética Realista (traço, pincelada);	Arte barroca (séc. XVII), Estética Barroca (curvas, dobras, espirais, puzzles);
Referencialidade/ Mimesis	Representação;	Apresentação;	Presença;
	Semelhança Analógica com o mundo;	Reprodução fragmentária do mundo;	Imagens excessivas, desorientadas, extasiantes, que não pretendem ter qualquer relação com o mundo (opaco, ilegível, indecifrável);
	Primazia da visão na sua abstração;	Primazia da coisa;	Primazia da imagem na sua materialidade;
	Perspetiva Geométrica e Linear (ótica de Descartes e janela de Alberti)	Descrição Superficial e Detalhada (as cores, as texturas, as sombas e a luz...)	Exibição Extravagante e Vertiginosa (as matérias, as deformações...)
	Enquadramento Totalizante;	Enquadramento Fragmentário;	Desenquadramento;
Produção Receção	Razão Geométrica e técnica pictural que permite criar formas, e ordenar os objetos no espaço;	Sensibilidade visual e técnica pictural que permite fabricar texturas, criar superfícies e jogar com as cores, a luz e as sombas;	Sensibilidade estética e técnica que permite multiplicar imagens, exibir matérias, e jogar com formas complexas;

*Referencialidade/ Mimesis	Regime Escópico Subcultura visual dominante no ocidente moderno	Regimes Escópicos Alternativos Outras subculturas visuais	
Produção Receção	Primazia de um olho cêntrico, absoluto, singular, estático e abstrato sobre o visível ou invisível;	Primazia do visível;	Primazia do estético, do sensível;
	Pintor/Espectador como entidades sem corpo;	Pintor/espectador como entidades com corpo [capazes de reproduzir/perceber as cores, as texturas do, a materialidade do real];	Pintor/Espectador melancólicos [capaz de produzir o informe e sujeito à sua força];
	Olho cêntrico, absoluto, singular, estático e abstrato;	Olhar não localizado sobre uma superfície onde se encontra reproduzido um fragmento de mundo pré-existente;	Olhar desorientado, experiência visual vertiginosa de imagens ambíguas, opacas, complexas;
	Visão; Exercício ótica e geometria;	Visão/Tato; Observação;	Tato/Movimento; Prazer visual;
Espaço e Tempo	Tridimensional, Total, Abstrato, Cartesiano, Estático, Tempo imóvel;	Bidimensional, Fragmentário, Concreto, Ptolemaico, Instável, Tempo móvel;	Pluridimensional, Excessivo, Material, Frenético; Tempo acelerado;
Área de conhecimento/ experiência e função social	Filosofia racionalista/ Geometria; (Descartes, Alberti)	Filosofia empirista/ Geografia; (Bacon, Ptolomeu)	Filosofia metafísica/Física; (Leibniz, Pascal)
Objeto-símbolo	Janela e Espelho	Mapa	Espelho Anamórfico

v. máquinas de visão: lógicas ‘formal’, ‘dialética’ e ‘paradoxal’

Em *La machine de Vision*, Paul Virilio reflete sobre o impacto da técnica e da multiplicação de próteses de perceção visual, definindo três lógicas da imagem (1988, p. 133). A primeira lógica da imagem, que duraria apenas até ao séc. XVIII, é a “lógica formal”, que tem base na ligação entre esta e a realidade, materializando-se nas técnicas da pintura, da gravura e da arquitetura. A segunda, que nasce no séc. XIX, com o aparecimento da

fotografia e do cinema, é a “lógica dialética”, assente no elo da imagem com a atualidade. A terceira, a “lógica paradoxal”, arranca com o digital, a holografia e a infografia, e é fundada na relação entre a imagem e a virtualidade. A distinção entre estas três lógicas não é rígida. Por exemplo, Paul Virilio (1988, p. 40) considera que a *imagem fática*, propagandista ou publicitária, assim como a *imagem pública*, promovida pela iluminação elétrica, pela fotografia, pelo cinema e por outros dispositivos técnicos, por promoverem o controlo panóptico, concorrerem para uma percepção artificial do mundo, e difundirem uma representação deste em função de poderes totalitários e de interesses mercantilistas das indústrias mediáticas, embora próprias da era dialética, seriam precursoras da “visão sem olhar” da paradoxal máquina da era virtual (1988, p. 125).

Um outro exemplo é sugerido por Virilio logo que esta deteta dois momentos da história do cinema, que sugerem linhas de continuidade e de rutura entre as lógicas formal e dialética da imagem do séc. XVIII e dos ecrãs do final do séc. XX. Numa primeira fase, haveria uma vertente estética do *cinema-espetáculo*, na qual a imagem seria ainda “solitária” (Virilio, 1988, p. 114) isto é, destinada à subjetividade de um espectador proveniente de uma elite intelectual, que seria confrontado com uma obra de ficção artesanal, percebida em função das suas experiências artísticas, memórias e imaginação. Numa segunda fase, com os conflitos mundiais, suceder-se-ia a esta uma vertente documental na qual a imagem é essencialmente “solidária”, isto é, acessível democraticamente, produzida industrialmente, antiestética, realista e objetiva, fundada no automatismo das técnicas de captação da imagem e do movimento. Virilio (1988, pp. 112, 113) cita um leque de frases de cineastas da época para atestar esta última tendência: “Captar e não reconstituir” diz Stroheim, “A observação no cinema (...) não é antes, é ao mesmo tempo” diz Rohmer, o realizador deve “filmar friamente para tornar os espectadores iguais diante da imagem” diz Rossellini...

Da imagem formal, à imagem dialética, à imagem paradoxal, a nossa sociedade de imagens laboraria para uma máquina de visão, o “*perceptron*” segundo a sua expressão, em que as percepções sintéticas, artificiais e industriais captadas pela câmara seriam automaticamente tratadas pelo computador, colapsando a presença humana e os seus modos de representação neste

processo, e precipitando fenómenos como a perda paulatina da memória ou amnésia, o enfraquecimento progressivo da imaginação, o desdobramento do ponto de vista, a inversão da percepção e o chamado efeito de real (1988, p. 128).

O “desdobramento do ponto de vista” teria a ver com o estranho hiato que surge na partilha da percepção visual entre os objetos e os sujeitos, o inumano e o humano, o inorgânico e orgânico, o inanimado e o animado, as coisas e os homens, a máquina de visão e o homem que vê: um novo intervalo se estenderia entre o olho nu humano e o olho vestido da máquina, tendo este último em muitos contextos mais minúcia e mais rapidez, fazendo-se não só um melhor observador como também um melhor vidente (1988, p. 129). Esta ideia de um desdobramento do ponto de vista, no qual as máquinas de visão assumiriam poderes de previsão por serem mais rápidas que os olhos humanos, teria o seu cúmulo no retrato esboçado pelo escritor Don DeLillo no seu romance *Cosmópolis*, em que Eric vê os factos desenrolando-se no écran de vigilância da sua limusina e no mostrador do seu relógio, antes de estes se sucederem na realidade. Isto acontece com a sua própria morte:

Quando olhou para o relógio viu o interior de uma ambulância, com dispositivos gota a gota e cabeças sacudidas pelos solavancos do veículo. A imagem durou menos de um segundo, mas aquela cena, aquelas circunstâncias eram-lhe familiares, de qualquer forma sobrenatural. Tapou o relógio e olhou para Benno (...) Olhou para o mostrador do relógio. Viu uma série de criptas, uma parede coberta de criptas ou compartimentos, todos fechados. Em seguida, viu uma das criptas abrir-se, num movimento deslizante (...) Quando olhou outra vez para o relógio, viu uma etiqueta identificativa (...) leu o que lá estava escrito. Homem Z. (...) Tapou o relógio com a mão sã. Sabia que Homem Z era a designação atribuída nas morgues aos cadáveres masculinos não identificados. (...) Não é o fim. Está morto dentro do mostrador do seu relógio mas ainda vivo no espaço original, à espera do som do tiro. (DeLillo, 2003, pp. 212, 215)

A inversão da percepção, que ocorre nomeadamente no caso da imagem fotográfica publicitária – “o cartaz impõe-se a mim, a sua imagem apercebe-me” (1988, p. 131) – seria ainda mais intensa na era paradoxal. Este fenómeno de inversão é, aliás, também diagnosticado por Martins (2011a, p. 24) naquilo que descreve como a era dos ecrãs: “através dessa inversão, os seres humanos são percebidos como coisas e as coisas por sua vez são vistas como seres vivos”. Finalmente, e seguindo a intuição de Baudrillard, também para Virilio (1988), a máquina de visão concorreria para uma indistinção progressiva entre o factual e o virtual e levaria a uma “desrealização generalizada”, que afetaria todos os domínios da experiência.

tabela 5. Paul Virilio, Lógicas formal, dialética e paradoxal da imagem

*contexto sócio-histórico	Lógica Formal da Imagem Séc. XIII/Séc. XIX	Lógica Dialética da Imagem Séc. XIX/Séc. XX	Lógica Paradoxal da Imagem Séc. XX/Séc. XXI
Média/ Técnica	Pintura, Gravura, Arquitetura;	Iluminação Pública, Fotografia, Cinema, Televisão, Telégrafo, Carro, Avião;	Videografia, Holografia, Infografia;
	Superfície material pouco durável;	Superfície material mais durável;	Fluxo imaterial substituível;
	Mensagem inesquecível, Memória viva;	Mensagem durável, Arquivo;	Mensagem atualizável, Banco de dados;
Referencialidade <i>Mimesis</i>	Imagem e Realidade;	Imagem e Atualidade;	Imagem e Virtualidade;
	Imagem que transfigura o real;	Imagem que repete o real;	Imagem que reconhece o real;
	Representação;	Apresentação;	Simulação (presença);
	Visão Subjetiva;	Visão Substancial;	Visão Acidental;
	Realidade ≠ Ficção;	Atual ≠ Potencial;	Virtual = Real;

*contexto sócio-histórico	Lógica Formal da Imagem Séc. XIII/Séc. XIX	Lógica Dialética da Imagem Séc. XIX/Séc. XX	Lógica Paradoxal da Imagem Séc. XX/Séc. XXI
Produção/ Receção	Artista; Elite Intelectual; Espaço Público; Humano; Estético; Ficção (Ilusório); Subjetivo; Intencionalidade; Visão Subjetiva; <i>Vision</i> ; Ótica Natural: olhar relativo e imagens mentais; Sentidos; Artesanato de uma visão com olhar; Ser do sujeito; <i>Contemplação Solitária</i> , Subjetiva (dependente da instrução artística, da imaginação e das memórias pessoais.); Propriedade, Apreciação instruída;	Amador, Curioso, Cientista; Massas/Espectador; Imagem Pública que se restringe ao espaço público; Humano + Maquínico; Anti-estético; Documentário (Atual); Objetivo; Improviso; Visão Substancial; <i>Prise de vue</i> ; Ótica Foto-cinematográfica; Ótica Passiva: próteses sensoriais; Indústria de uma visão sem olhar; Ser do objeto; <i>Visão Solidária</i> , Objetiva (fundada no automatismo das técnicas de captação da imagem e do movimento); Comunicação, Tele-Espetáculo;	<i>Perceptron</i> (inversão, percepção/desdobramento ponto de vista); Imagem Pública que se infiltra no espaço doméstico; Inumano; Performante; Informação (Virtual); Subjetivo/Objetivo; Inteligência Artificial; Visão Acidental; <i>Surprise de vue</i> ; Ótica Eletrónica, Numérica, Estatística; Ótica Ativa: órgãos sensoriais sintéticos; Indústria do não-olhar; Ser do trajeto; <i>Visualização Sintética</i> (as máquinas produzem imagens de síntese para serem lidas por outras máquinas); Comutação, Tele-ação;
Espaço e Tempo	Distância, Lentidão; Espaço; Negativo; Sujeito; Energia Potencial; Passado, Presente, Futuro; Lugar Vivido; "Grande Movimento" (2009:69);	Velocidade transtextual e transvisual; Tempo; Positivo; Objeto; Energia Cinética; Tempo diferido e extensivo; Lugar Reproduzido; "Grande Velocidade" (2009, p. 69)	Ubiquidade instantânea audiovisual; Luz; Neutro; Imagem; Energia Cinemática; Tempo real, intensivo; Previsão, Antecipação; Não-lugar; "Instantaneidade" (2009, p. 69)

vi. paradigmas da imagem, do ‘pré’ ao ‘pós-fotográfico’

Lucia Santaella & Winfried Noth (2001/2008) destacam três paradigmas de produção da imagem: o “paradigma pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico”. Tecendo algumas críticas à logística de imagens de Paul Virilio (1988) assim como à dualidade entre *representação* e *simulação* estabelecida por Edmond Couchot (1998), e alertando para as limitações da sua própria classificação, os autores explicitam que o critério usado na divisão tripartida dos paradigmas por eles delineado é um “critério materialista”, preocupando-se em distinguir as fases da imagem a partir do modo como são “materialmente produzidas, com que materiais, instrumentos técnicos, meios e mídias” (2008, p. 162). Utilizando uma série de categorias próprias, os autores procuram salientar o caráter absolutamente revolucionário das imagens digitais relativamente aos modos de representação artesanais e analógicos, uma vez que estes últimos (imagem pré-fotográfica e imagem fotográfica) correspondem ainda ao primado da imagem ótica, baseando-se nas leis da física, ao contrário do que acontece os modos de representação numéricos, baseadas no primado de uma matriz algorítmica, e dominadas pelas leis da matemática.

O “paradigma pré-fotográfico” diz assim respeito às imagens produzidas artesanalmente, usando uma superfície material e as habilidades manuais do artista, que representam o visível e o imaginável, através da pintura, da escultura, do desenho e da gravura. Trata-se de uma imagem monádica, implicando a fusão do sujeito criador com o mundo: o seu *suporte de armazenamento* é pouco durável, sujeito à erosão do tempo; o seu *agente produtor* assume-se como um criador que exerce o seu olhar subjetivo sobre o mundo, o seu “pensamento figurado”; a *natureza da imagem* reside na representação, na figuração por imitação, mimesis ou cópia; a relação da *imagem com o mundo* é metafórica e por isso na classificação dos signos de Peirce esta imagem seria considerada um “símbolo”; os seus *meios de transmissão* exigem que o espectador se desloque ao local em que se encontra conservada esta imagem; o *papel do recetor* é nesta imagem a contemplação, a experiência do sagrado, o culto do divino, que exige o distanciamento; o *tempo* desta imagem assume-se enquanto perenidade, duração e repouso.

O “paradigma fotográfico” identifica as imagens produzidas por captação e por conexão automáticas de fragmentos do visível, como a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo e até a holografia: todas fazendo uso de próteses óticas, “dependem de uma máquina de registo, implicando necessariamente a presença de objetos reais pré-existentes” (2008, p. 157). Imagem didática, esta imagem implica a colisão e o confronto entre o olhar do sujeito e o olhar da máquina, o real e o seu duplo. O *suporte de armazenamento*, químico ou eletrónico, embora também sujeito à deterioração, é mais durável uma vez que é reprodutível. O *papel do agente produtor* tem base nas suas faculdades perceptivas e na rapidez da sua capacidade de reação, assumindo-se este como um *voyeur*, que exerce um “pensamento performativo”, e que se desloca e se move no espaço e no tempo: o seu olhar subjetivo confronta-se com o olhar da objetiva. A *natureza da imagem* assenta na reprodução e no reflexo: tratam-se de vestígios e indícios fragmentários do real. Quanto à *relação da imagem com o mundo*, esta impõe-se como metonímica e na classificação semiótica tripartida de Charles Peirce, o paradigma fotográfico corresponde ao índice. Relativamente aos *meios de transmissão*, estes são maioritariamente públicos e coletivos, identificando-se com todos os meios de comunicação de massa: da imprensa, à publicidade, ao cinema à televisão... O *recetor* desta imagem dedica-se à “observação”, reconhecendo, identificando e enfim tecendo constantes relações com a memória. Pode dizer-se que o *tempo* é aqui da ordem do relâmpago, uma vez que ele se situa no instantâneo, na interrupção abrupta do fluxo temporal.

Por fim, o “paradigma pós-fotográfico” é lançado pelas imagens digitais ou numéricas, que são calculadas através de técnicas computacionais. Triádica, a produção desta imagem é baseada na comunicação entre o computador e o ecrã, por sua vez mediada pelas operações abstratas do programador. Os *meios de armazenamento*, não sujeitos às condicionantes do espaço e do tempo, estão eternamente disponíveis. O *agente produtor* exerce um “pensamento lógico e experimental”, definindo-se pelas suas capacidades de cálculo, de manipulação e de controlo: o olhar ubíquo e antecipador daqui resultante, espécie de olho de ciclone, é “de todos e de ninguém”. A *natureza da imagem* define-se pelas simulações, pelas modelizações, pela experimentação. A *relação desta imagem com o mundo* é

metamórfica, uma vez que ela nos guia até um mundo virtual onde o real é experimentado, calculado, controlado, e visualizado através de operações abstratas: na tríade de Peirce, a imagem numérica corresponde então ao “ícone”. A *transmissão* de informação é individual e planetária, não sendo tanto da ordem da comunicação mas mais da ordem da “comutação”. O *receptor* que pode interagir, respondendo a instruções, reagindo a comandos, e transformando assim as imagens, estando porém internado nas “circunvalações da imagem”, num clima de imersão, mergulho, navegação sem bússola. O *tempo* é aqui “puro, manipulável, reversível, reiniciável” como se estivesse amarrado ao horizonte abstrato do devir.

tabela 6. Lucia Santaella, pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico

*Média/Técnica	Paradigma Pré-Fotográfico	Paradigma Fotográfico	Paradigma Pós-Fotográfico
Média/Técnica	Pintura, Escultura, Desenho, Gravura; Sujeitos à deterioração;	Fotografia, Cinema, Televisão, Vídeo, Holografia; Menos sujeitos à deterioração porque reproduzíveis;	Imagens numéricas ou infográficas; Não sujeitos aos condicionalismos do tempo e do espaço;
Referencialidade/ Mimesis	Representação, Imitação, Cópia do real e do imaginário; Metáfora (imagem como janela para o mundo); Símbolo (tríade de Charles Peirce);	Reprodução, Captação, Reflexo, Vestígio fragmentário do real; Metonímia (imagem como fragmento do mundo); Índice(tríade de Charles Peirce);	Simulação, Modelação, Experimentação; Metamorfose (imagem como cálculo refinado, manipulação funcional, experimentação simulada, controlo eficaz do mundo); Ícone(tríade de Charles Peirce);
Produção/ Receção	Criação Artesanal, Imaginação Visual;	Captação Automática e Conexão Dinâmica;	Cálculo através de operações informáticas, baseadas numa matriz algorítmica;

*Média/Técnica	Paradigma Pré-Fotográfico	Paradigma Fotográfico	Paradigma Pós-Fotográfico
Produção/ Receção	Habilidade Manual, Olhar do Sujeito;	Próteses Óticas, Olhar do sujeito vs Olhar da câmara;	Técnicas Computacionais Olhar de todos e de ninguém, ubíquo e antecipador;
	Pensamento Figurado;	Pensamento Performante;	Pensamento Lógico, Experimental;
	Criador;	Voyeur em movimento;	Manipulador;
	Contemplação;	Observação;	Interatividade;
Espaço e Tempo	Perene;	Instantânea;	Pura;
Área do conhecimento, experiência e função social	Física (primado da imagem ótica);		Matemática (primado da imagem numérica);

vii. a imagem mediológica: ‘logoesfera’, ‘grafoesfera’, ‘videoesfera’

Para Régis Debray (1992) a história da imagem confunde-se com a história dos média. Alertando para o carácter não evolutivo e linear do seu esquema, o autor distingue no seu livro *Vie et Mort de l’Image*, três mediasferas, as “três cesuras mediológicas da humanidade”, como as designa, correspondem a três idades do olhar, mas que poderiam segundo o autor conviver em simultâneo, comunicar entre si. A *logoesfera* estender-se-ia da invenção da escrita à revolução de Gutenberg, e corresponderia à era da *imagem-ídolo*: o seu regime de referencialidade é a presença. Imagem eterna e divina, fabricada pelo artesão anónimo e votada ao culto coletivo, a *imagem-ídolo* está profundamente ligada ao tempo cíclico das celebrações religiosas de um local e da sua comunidade; o ídolo é uma imagem “enraizada num solo étnico” (1992, p. 289), fundada na crença. O sentido dominante é o tato.

A *grafoesfera* seria desencadeada pelo desenvolvimento das técnicas de impressão e de reprodução, e seria pelo sociólogo identificada com o tempo da *imagem-arte*: o seu modo de referencialidade é a representação. Imagem séria e laica, que se destina à contemplação estética e à edificação cultural mas que também contribui para o prestígio social, a *imagem-arte* é criada pelo artista inspirado e destina-se ao gosto instruído dos indivíduos

privilegiados da sociedade ocidental, que reconhecem o homem no centro de um movimento linear e de um esquema evolutivo da história... Imagem do museu, do teatro, da ópera, a imagem estética é ainda a fotografia e o cinema que, sendo inicialmente instrumentos de reprodução ou distrações populares, rapidamente se veem elevadas ao estatuto de arte. A *imagem-arte* pertence ainda segundo Debray (1992, p. 383) à *sociedade do espetáculo* tal como a descreveu Guy Debord: diante de um quadro, de uma fotografia, de uma tela de cinema, nós ainda estaríamos diante de uma imagem. O sentido predominante é nestes contextos a visão: “o olho posiciona-se fora de campo (...) vemos de longe (...) o olhar é livre (...) Há um princípio (...) de autonomia na visão”; a imagem é ainda “ídea” (1992, pp. 383, 384).

A *videoesfera* estaria ligada ao aparecimento da televisão a cores e culminaria com a emergência da Internet e da tecnologia digital; esta seria considerada por Debray a era da *imagem-visual*: o seu sistema de referencialidade é a simulação. Imagem irónica e interessante, destinada à distração, ao jogo, à surpresa, à informação, a *imagem-visual* é produzida por um artista que é também um investigador com “iniciativa”, e destina-se a uma sociedade mundial, cujas escolhas já não dependem do gosto mas sim do “poder de compra” (1992, p. 294). O seu tempo é o tempo acelerado e comprimido (“pontual”, como o designa Debray), a-histórico, com que a nova geração tecnológica regista e produz os acontecimentos. É a seu ver com a *imagem-visual* que culmina “a longa fase de transição das artes plásticas às indústrias visuais”. Já não estamos diante da imagem mas nela, pois que esta é auto-referente, conciliadora, autotélica, pacificadora, não pressupondo qualquer alteridade... Na era da *imagem-visual*, que denotaria uma certa estética barroca para Debray, à supremacia sensorial da visão suceder-se-ia a supremacia sensorial do ouvido – como já o tinha intuído McLuhan (1964/1994) –, preferindo o pathos e o afeto em detrimento da ideia: “a orelha imerge-se no campo sonoro (...) ouvimos de perto. O espaço sonoro absorve, bebe, penetra (...) o ouvido é servo (...) Há um princípio de passividade na audição.” (1992, pp. 383, 384). Também Moisés de Lemos Martins (2011a, pp. 23, 24) descreve a contemporaneidade com a figura do fluxo, que coincidiria com a figura do som:

O som também é fluxo ou seja, não tem centro e participa do ser ilimitado para que remete a intransividade dos verbos fluir e ressoar. Viver sob o signo do fluxo, seja este luz, som ou sensibilidade, significa viver segundo o paradigma do tempo e da audição, e não do espaço, nem da visão. (...) Para falarmos como McLuhan, o paradigma visual projeta um espaço euclidiano: um espaço enclausurado, controlado, linear e estático, abstraído do mundo que o rodeia. Em contrapartida, o paradigma acústico é o paradigma do objeto técnico (...), um regime de fluxos que não se fixam em nenhum território.

A *imagem-visual*, que segundo o Debray partilha muitas características com a primitiva e arcaica *imagem-ídolo*, desencadeia em última instância a morte da imagem: “o triunfo icônico engendrou assim a sobre-imagem, forma acabada da não-imagem, uma vez que a imagem absoluta não é imagem de mais nada (...) o hiper-ícone explodiu. É por isso que há cada vez menos imagens na civilização de ecrãs (dita da imagem por antífrase)” (1992, pp. 420, 421, 455, 456).

tabela 7. Régis Debray, logoesfera, grafoesfera, videoesfera

*Média/Técnica	Imagem-Ídolo Logoesfera	Imagem-Arte Grafoesfera	Imagem-Visual Videoesfera
Média/Técnica	da invenção da escrita à revolução de Gutenberg (imagens e objetos religiosos); Tesouro;	das técnicas de impressão e de reprodução à televisão a cores (artes plásticas, fotografia, cinema); Coleção;	da televisão a cores à Internet, à realidade virtual, à infografia... (televisão, vídeo, Internet...); Banco de dados;
Referencialidade/ Mimesis	Presença (natural e sobrenatural); Arquétipo; Com a imagem; Índice (Charles Peirce); Imagem Viva;	Representação (real e ilusório); Protótipo; Diante da imagem; Ícone (Charles Peirce); Imagem Física;	Simulação (virtual); Estereótipo; Na imagem; Símbolo (Charles Peirce); Imagem virtual;

*Média/Técnica	Imagem-Ídolo Logoesfera	Imagem-Arte Grafoesfera	Imagem-Visual Videoesfera
Produção/ Receção	Artesão, Representante religioso ou mágico; Anónimos; Grupos religiosos intolerantes; Celebração, Réplica, Fidelidade; Divino; Santo; Culto; Coletivo (Pertença e Crença); Ídolo trágico, endeusado, solene; Público; Proteção e Salvação; Crença; Tato	Artista, Génio; Elites intelectuais rivais; Criação, Inspiração; Humano; Belo; Contemplação; Individual (Instrução e Gosto) Arte heroica e edificante; Privado; Prestígio; Ideia; Visão	Empreendedor, Inovador; Grupos económicos concorrentes; Produção, Informação, Difusão, Iniciativa; Mercado; Novo; Surpresa, Distração, Imersão; Individual e Coletivo (Poder de compra) Visual interessante, lúdico e irónico; Público e Privado; Performance e Eficácia; Afeto e Emoção; Audição
Espaço e Tempo	Comunidade local (igrejas, mosteiros, templos, palácios); Cíclico – Tempo Imóvel; Eternidade; Repetição;	Sociedade Ocidental (museus, cinemas, bibliotecas, média...) Linear – Movimento Lento; Imortalidade; Tradição;	Sociedade Planetária (meios de comunicação de massa e ciberespaço); Instantâneo – Velocidade; Atualidade; Inovação;
Área do conhecimento	Teologia;	Estética;	Economia;
Objeto-símbolo	Auréola e Raio;	Espelho e Compasso;	Tesoura e Cola;

viii. do regime representativo ao regime estético das artes

Jacques Rancière (2003, p. 26) insurge-se contra a perspetiva mediológica de Régis Debray que segundo ele pretendia determinar e o que é e o que não é imagem, exclusivamente à luz das características técnicas dos dispositivos de produção e de comunicação visuais. À trilogia de Debray, Rancière opõe uma dualidade: “o regime representativo das artes” e “o regime estético das artes”, considerando que este último se implanta no

séc. XIX (2003, pp. 20, 21). O primeiro supunha um sistema de relações estáveis entre o visível e o dizível: como as palavras, as imagens descreveriam qualquer coisa visível ou exprimiriam ainda qualquer coisa invisível, como uma ideia ou um sentimento: o seu regime de referencialidade é a “semelhança”. O segundo é desencadeado por uma instabilização destas relações, uma rutura nos procedimentos que imbricavam visível e dizível:

No regime novo, o regime estético das artes, que se constitui no séc. XIX, a imagem não é mais do que a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Ela já não é um duplo ou uma tradução, mas uma maneira através da qual as coisas falam e se calam (Rancière, 2003, p. 21)

O seu sistema de referencialidade é a “arqui-semelhança”. A este novo regime, corresponde então uma imagem com duas forças, duas formas: por um lado, trata-se de uma imagem obstinadamente calada, esplendorosamente muda, uma imagem que é presença sensível impermeável ao sentido, um bloco de visibilidade em bruto que não permite qualquer narração (2003, pp. 19, 20); por outro lado, trata-se de uma imagem insistentemente sugestiva, persistentemente eloquente, uma imagem falante, no sentido em que é indício de uma história, pista de uma narrativa, testemunho legível de uma intriga escrita nas coisas (2003, p. 20). Segundo Rancière, o regime estético é contemporâneo do relacionamento complexo, e da solidariedade tensa, do instável jogo entre as ações artísticas, o comércio social de imagens, e a hermenêutica e exegese das imagens, enfim, nas suas próprias palavras, entre “as imagens da arte, as formas sociais da iconografia e os procedimentos teóricos da crítica da iconografia” (2003, p. 24).

Segundo Rancière, o fim das imagens é apenas uma espécie de passagem parênteses entre o regime representativo e o regime estético, parênteses que procurou exorcizar as tensões inerentes a este último regime: ao contrário do que considera Régis Debray, a suposta morte das imagens nada teria a ver com a “catástrofe mediática” por este descrita; ele respondeu, sim, a um momento da arte, correspondente às primeiras duas décadas do séc. XX, um período em que correntes como o simbolismo, o

construtivismo e o futurismo engendraram o projeto comum de “uma arte libertada de imagens”. Este projeto teria tomado duas formas: “a arte pura”, que queria que a sua obra não fosse mais do que uma ideia, e “o tornar-se vida da arte”, que pretendia que a sua obra não fosse mais do que a própria vida (exercendo-se e simultaneamente suprimindo-se no quotidiano, no trabalho, na ação política). Este momento foi, lembre-se, descrito por Walter Benjamin como “teologia negativa da arte”:

a arte experimenta uma aproximação da crise (...) É dela que provém posteriormente uma teologia negativa da arte sob a forma da ideia da arte pura, que não só recusa qualquer função social, mas também toda a determinação por qualquer assunto concreto. (Em poesia, Mallarmé foi o primeiro a atingir esta posição. (Walter Benjamin, 1936/1991, pp. 184, 185)

Por outro lado, a semiologia que procurava decifrar as mensagens escondidas atrás das imagens, ou “a crítica marxista das aparências” teriam feito ainda parte do trabalho de luto desta morte das imagens (2003, p. 30). Mas o trabalho de luto cansa, como o escreve metaforicamente Rancière: rapidamente, a crítica deixa de se queixar que as imagens ocultam o real para passar a constatar que as imagens já não ocultam mais nada... O caminho seguido por Debray quando, com um diagnóstico equívoco, deplora o fim das imagens (um pouco à semelhança de Baudrillard, que dita o fim do real), e o trajeto de Roland Barthes (1980) quando em *La Chambre Claire* se deixa tentar pelo reencontro com o prazer da imagem, ao percorrer o velho álbum de fotografias, marcariam de modos diferentes o esgotamento deste luto.

Do regime estético contemporâneo, que não se livra das tensões entre a arte, o comércio social de imagens e o discurso crítico, resultariam assim três tipos de imagens expostas nos museus contemporâneos, segundo Rancière: “a imagem nua”, “a imagem ostensiva”, “a imagem metamórfica” (2003, p. 31, 32). A primeira corresponderia à *imagem não artística*: exposições de imagens documentais, enquanto testemunhos históricos, enquanto fragmentos da narrativa coletiva. A segunda é a *imagem artística*,

que privilegia o regime da “arqui-semelhança”: exposições de imagens que privilegiam obras de arte capazes de chocar com a sua apresentação bruta e muda, com a sua “potência obtusa”. A terceira é uma espécie de *imagem entre-três* uma vez que recusa “a possibilidade de circunscrever uma esfera específica de presença que isolaria as operações e os produtos da arte das formas da circulação da iconografia social e mercantil e das operações de interpretação desta iconografia” (2003, pp. 32, 33): esta imagem, que é também designada por “frase-imagem” no léxico de Rancière, exposta amiúde nos museus de arte contemporânea funda-se então na impossibilidade de distinguir uma natureza exclusiva às imagens da arte e joga precisamente no intervalo instável que se cria entre a arte e a não arte, a imagem e a palavra, apropriando-se do trabalho de problematização teórica.

tabela 8. Jacques Rancière, regime representativo, racionalista e estético

* contexto sócio-histórico	Regime Representativo Artes do séc. XIX	Regime Ideológico, Racionalista	Regime Estético A partir do séc. XIX
Média/Técnica	Imagens individuais (pintura e outros)	Não Imagens séc. XX: Simbolismo, Futurismo, Construtivismo;	Imagens coletivas (vitrines, imprensa ilustrada, romance, fotografia, cinema...);
Referencialidade/ Mimesis	Semelhança Relação Imagem-Palavra; Visível-Dizível; Estável	Não Semelhança Relação Imagem-Palavra; Visível-Dizível; palavra sem imagem, dizível sem visível;	Arqui-semelhança Relação Imagem-Palavra; Visível-Dizível: Instável Duplo regime da imagem: (i) Imagem calada, muda; Presença sensível impermeável ao sentido; Bloco de visibilidade em bruto; (ii) Imagem sugestiva, eloquente, falante; Indício de uma história, pista de uma narrativa; Testemunho legível de uma intriga escrita nas coisas;
Relação Arte-Não Arte	Relação estável entre obras de arte, comércio social de imagens e hermenêutica das imagens;	Relação obras de arte, comércio social de imagens e hermenêutica das imagens negada, ausente, recalçada;	Relação obras de arte, comércio social de imagens e hermenêutica das imagens instável, aceite, presente, manifesta.
	Vida feita Arte	Arte Pura	Imagem Metamórfica
		Semiótica Linguística e Crítica Marxista Ambição desmistificadora	Imagem Ostensiva Imagem Artística;
		Documental, Veracular: Testemunhos histórico, Fragmento da narrativa coletiva;	Impossível distinguir uma natureza exclusiva das imagens da arte; Jogo no intervalo instável que se cria arte e não arte, imagem e palavra;
			Trabalho lúdico de problematizar, narrar, interpretar as imagens;

03. das histórias da imagem à imagem recreativa

ix. das estrelas para os ecrãs: imagem eterna, histórica, atual, virtual

Também segundo Moisés de Lemos Martins (2011a), as imagens produzidas tecnicamente – da fotografia ao cinema à televisão e à Internet – romperiam progressivamente a sua relação com a palavra, com o mundo, com o corpo e com o *outro*, sendo mediadas por uma técnica que se teria tornado progressivamente autotélica, abandonando o seu esquema instrumental, que a fazia depender do “domínio estrito do trabalho” para “penetrar a totalidade da cultura” (Martins, 2002, p. 186). Este processo, que se exprimiria em termos epistemológicos no declínio de uma semiótica fundada no modelo da língua e da estrutura (2011a, p. 72), tendo sido desencadeado pela “revolução das máquinas ópticas” culminaria hoje com a imposição da imagem digital, enredada nas conexões da Internet, alojada nas consolas de videojogos, nos ecrãs de computador, e circulando de interface em interface sob a forma de um caótico fluxo (2011a, p. 23). A imagem numérica deitaria definitivamente por terra os modelos de referencialidade da *correspondência* e da *analogia*, que traduziam outrora uma equação entre a imagem e o real, ora regulada pela materialidade das coisas, ora controlada pelo significado das palavras: “Os ecrãs exprimem a rebelião (...) de uma imagem produzida numericamente (informaticamente). Os ecrãs são dispositivos de imagens separadas, de imagens autotélicas, autónomas” (Martins, 2011a, p. 73).

Esta imagem sintetizada já não refletiria qualquer visão do mundo, sendo simplesmente capaz de ecoar o barulho dos olhos para glosar Régis Debray (1992): à semelhança deste mediólogo, e de McLuhan, Moisés de Lemos Martins considera que a experiência do ecrã já não se revê no paradigma da visão, ainda conotado com um espaço abstrato, geométrico, estático, delimitável, mas antes no modelo da audição, que define um espaço sensível, vago, movimentado, impregnável. As imagens costuradas pela tecnologia digital, pelos média e pelos ambientes virtuais seriam marcadas pelo seu impacto alucinatório sobre os nossos sentidos, pelos estados de excitação e efervescência, pelo seu efeito aditivo, e enfim, pela sua repercussão melancólica (2011a, p. 187), que se definiriam nas figuras do trágico, do barroco e do grotesco. No que respeita à relação entre arte e não arte, o sociólogo considera que na contemporaneidade (2009, p. 2) a arte que já

não procura um universal estético e que vagueia antes “pelas convulsões da experiência moderna”, atrelada que está aos média, aos objetos quotidianos, às “técnicas da fotografia, da publicidade e do design gráfico”. Finalmente, se Moisés de Lemos Martins tende a fraturar a história da cultura em dois segmentos, dispondo a pré-modernidade religiosa e a modernidade logocêntrica de um lado e a modernidade tardia e à pós-modernidade do outro – cesura que exprime na transição da “palavra para o número , do logos para o ícone, da ideia para a emoção, do uno para o múltiplo, enfim, das estrelas para os ecrãs”, ou ainda do “paradigma industrial” para o “paradigma informacional” (2011a, p. 21, 24) –, é em quatro fases que o sociólogo (2011a, p. 49) divide a história dos média, configuração que aqui adotaremos parcialmente para dar conta das diferentes ruturas que atravessam a história da imagem.

tabela 9. Moisés de Lemos Martins, Imagens da pré-modernidade, modernidade, modernidade tardia e pós-modernidade

*Média/ Técnica	Pré-modernidade Imagem Artesanato	Modernidade Imagem Média Clássicos	Modernidade Tardia Imagem Média de Massas	Pós-Modernidade Imagem Média Numéricos
Média/ Técnica	Oralidade, Imagem Manual, Manuscrito;	Imprensa e Publicidade;	Média de massas: cinema, televisão; Média individualizantes: fotografia, postal Ilustrado, vídeo;	Tecnologia digital; Ciberespaço; Média clássicos, média de massas e média individualizantes adaptados ao digital; Artes Interativas; Design; Redes sociais; Jogos Eletrónicos;
Referencialidade/ <i>Mimesis</i>	Teoria da Correspondência: imagem-palavra que diz as coisas;	Teoria da Analogia: imagem-palavra que representa as coisas;	Da Teoria da Analogia à Teoria da llocução: imagem que representa e faz as coisas;	Da Teoria da llocução à Tese do Simulacro: Imagem faz as coisas; nós e as coisas passamos a imitar e a representar a imagem; Regime do Virtual: imagem autotélica, alucinatória, sem relação com a palavra;

*Média/ Técnica	Pré-modernidade Imagem Artesanato	Modernidade Imagem Média Clássicos	Modernidade Tardia Imagem Média de Massas	Pós-Modernidade Imagem Média Numéricos
Produção Receção	Comunicação Espontânea;	Comunicação Pública; Paradigma da imagem e da visão (pers- petiva abs- trata, espaço euclidiano);	Comunicação Mediática; Paradigma da imagem e da visão, paradigma do tato [“sensibilidade (...)” penetrada pela apa- relhagem técnica de um modo simul- taneamente ótico e táctil” Martins, 2011a, p. 80]	Comunicação Convergente e Híbrida (média clássicos e modernos migram para o digital, para a Web e o digital) Paradigma do som e da audição (perspetiva sen- sível, espaço concreto); Fusão Técnica e Estética (sensações, emoções, ligações afetivas maquinadas e simula- das); Reação Aditiva; Melancolia;
Espaço e Tempo	Espaço mítico e religioso: Rituais e Cerimónias, Fé; <i>O acento cir- cunflexo da eternidade</i> (Paul Celan). “o tempo de promessa que nos arranca à imanência” (2011a, p. 65) Espaço religioso (clássico, sublime e dramático).	Espaço público crítico, modelo industrial: Indivíduo e Cidadania; <i>O acento grave da historicidade</i> (Paul Celan). “o tempo da nossa respon- sabilidade pela permanência do sentido da comunidade” (2011a, p. 65) Espaço público ideológico (clássico, sublime, dramático).	Espaço mediático, modelo indus- trial: Indivíduo e Felicidade, Lazer; <i>O acento agudo da atualidade</i> (Paul Celan) “o tempo do nosso confronto com o outro e com as coi- sas” (2011a, p. 65) Espaço público-privado sensológico (barroco, grotesco, trágico)	Espaço mercado global, modelo infor- macional: Tribos e Consumo, Mobilidade e Produtividade; Perda dos acentos do tempo e das coordena- das do espaço: virtuali- dade, instantaneidade, ubiquidade, omnipre- sença; (2011a, p. 90)
Área do Conhe- cimento	Teologia; Tradições religio- sas e populares (ícones e textos); Artesanato.	Sociologia Clássica; Literatura; Jornalismo.	Filosofia, Ciências da Comunicação, Semiótica Linguística; Jornalismo, Publicidade, Marketing, Relações Públicas, Produção audiovisual; Artes do Espetáculo...	Ciências da Comunicação, <i>Cultural Studies</i> ; Biotecnologia, Engenharia Genética, Ciências da Computação e da Programação, Informática, Produção Multimédia...
Relação Arte/Não Arte	Estável		Instável	

x. sociologia do imaginário: da ‘representação’ à ‘apresentação’

Por sua vez, Michel Maffesoli (2004, p. 183) denota igualmente a deslocação do paradigma da “representação”, que corresponderia à postura moderna de distanciamento apoiado no carácter único, consistente e estável das substâncias, ao modelo da “apresentação”, que residiria na postura pós-moderna de proximidade assente no carácter plural, contraditório e instável da vida, de que a sociologia do imaginário deveria dar conta: “deixar parecer enquanto tal a própria realidade. Ver, fazer ver. Descrever, metaforizar o plural das formas” (2004, p. 184).

Para Maffesoli, esta imagem arruína as dicotomias modernas entre o conteúdo e a forma que seriam oriundas do paradigma logocêntrico da representação, para fazer valer a pluralidade introduzida pelo paradigma estético da apresentação: isto é, passamos da homogeneidade séria de uma mensagem e de um significado transmitidos à heterogeneidade lúdica das emoções, afetos, prazeres, paixões partilhados socialmente (1993, p. 83). Com uma função de “co-presença” (1993, p. 116), a imagem funde o prazer sensorial (associada a sentidos como o tato, o movimento, o olfato) e a comunhão social (orquestrada doravante nos transitórios *feelings* e nas fugidias *identificações*), favorecendo a existência coletiva (ao contrário da imagem representativa, que solicitaria a razão e se basearia numa perspectiva ótica do espaço, expondo uma estrutura social de identidades fixas, que se liga a uma existência individual). A apresentação própria aos média tribais distingue-se da representação própria aos média de massas, até ao nível da esfera espaço-temporal que ocupam: se a primeira é tempo que se condensou em espaço e vive do instante presente que se faz eternidade, a segunda corresponde a um espaço ordenado pelo tempo e nela, o instante presente é apenas mais um ponto no traçado cronológico do progresso.

Tratada ao longo de toda a sua obra como forma primordial do laço social, esta *imagem apresentativa* corresponde ainda no pensamento de Michel Maffesoli à ideia de “imagem vida”, isto é a uma entidade dotada de oximoros constitutivos e atravessada por tensões internas: a “imagem viva” é imagem-objeto e objeto-imagem, material e imaterial (Maffesoli, 1993, p. 107), detentora de forma e conteúdo, de aparência e essência, de

real e irreal, abrigando em si a vigília e o sonho (Maffesoli, 1993, p. 94), o documentário e a ficção, o quotidiano e o fantástico, e tendo, por isso, afinidades com a ideia de simulacro proposta por Jean Baudrillard (1981) e Mario Perniola (1978), conforme Maffesoli o constata (1979/1998, p. 154).

tabela 10. Michel Maffesoli, Imagem Moderna e Imagem Pós-Moderna

*contexto sócio-histórico	Imagem Moderna (Séc. XV-Séc. XX)	Imagem Pós-Moderna (Séc. XX-Séc. XXI)
Média Técnica	Média de Massas (Imprensa, Rádio, Televisão...); Comunicação Verbal; Tradição Religiosa, Profana, Política, Cultura-civilização; Conteúdo vs Forma; Aparência vs Essência; Objeto vs Imagem, Material vs Imaterial;	Média de Tribos (Telemóveis, Computadores, Internet, Jogos Eletrónicos...), Gadgets, Design, Publicidade, Video-clips; Comunicação Não Verbal; Manifestações Comunicacionais, Lúdicas, Artísticas, Cultura-Imaginário; Conteúdo-Forma; Aparência-Essência; Objeto-Imagem, Material-Imaterial;
Referencialidade/ Mímesis	Representação; Unicidade e Harmonia Interna;	Apresentação; Pluralidade e Contradição Interna;
Produção/ Receção	Razão, Inspiração apolínea; Ideia; Sério; Identidade; Distância; Mensagem, significados, informações, comunicados; Apatia, Ativismo (Passivo vs Ativo); Individual (<i>Erlebnis</i>); Experiência ótica;	Imaginação, Inspiração dionisíaca; <i>Feeling</i> ; Jogo; Identificações Sucessivas; Proximidade; Emoções, afetos, paixões, prazeres partilhados socialmente – “estilo comunicacional” (Maffesoli, 1993, p. 108); “grau zero de conteúdo” (Maffesoli, 1993, p. 112); Impassibilidade, Participação (Passivo-Ativo); Coletivo (<i>Erfahrung</i>); Experiência tátil, háptica, olfativa;
Espaço e Tempo	Espaço Temporalizado (sequências de tempo longas, futuro, espaço esquadrihado pelo tempo); Espaço político (1993, p. 118); História (Chronos); Estabilidade; Dramático; Real vs Irreal;	Tempo Espacializado (sequências de tempo reduzidas, presente, tempo contraído espontaneamente em espaço); Espaço doméstico (1993, p. 118); Acontecimento (Kairos); Efemeridade; Trágico; Real-Irreal;
Área do conhecimento	Sociologia Clássica e Positivista; Lógica;	Sociologia do Imaginário, Fenomenologia; Estética;

xi. a tese do simulacro em Baudrillard

Jean Baudrillard (1981, p. 17) no seu célebre texto *La précession des simulacres* (publicado originalmente em 1978 no nº10 da revista *Traverses*) distingue quatro fases da imagem. Na primeira, a imagem é “boa aparência”, isto é, ela reflete a realidade e é da ordem do sacramento. Na segunda, própria à postura iconoclasta, a imagem é “má aparência”, isto é, ela esconde e deturpa a realidade, e por isso é da ordem do malefício. Na terceira, a imagem faz de conta que é uma aparência, mascarando a ausência de realidade e por isso é da ordem do feitiço. Finalmente, na sua quarta fase, a imagem já não se declina como aparência, mas como simulação: “ela não tem relação com qualquer realidade que exista: ela é o seu simulacro puro”.

É sobre esta última fase que o filósofo se debruça, lançando a partir daqui a famosa teoria do simulacro. O simulacro ter-se-ia afastado do regime de representação, do mecanismo da imitação, da figura do reflexo, do paradigma do duplo: até mesmo a paródia se teria eclipsado (1981, p. 11). A era da simulação seria uma era de nostalgia do real, que o reproduziria e o produziria por isso sem cessar: “estratégia do real, do neorreal e do hiper-real”. Mas esta produção é de algum modo contra-produtiva, uma vez que se tornaria impossível isolar o real do irreal, o fatual do ilusório, o atual do virtual: “por todo o lado nós vivemos num universo estranhamente parecido com o original – as coisas são aí duplicadas pelo seu próprio cenário”. Qual ilha de Morel, a contemporaneidade teria reduzido tudo a um simulacro flutuante, a um modelo gravitante, a uma banda de Moebius reversível, de que seria impossível sair.

tabela 11. Jean Baudrillard, da mimesis à dissimulação à simulação

*Referencialidade/ Mimesis	Imagem Boa Mimesis do Real	Imagem Má Mimesis do Real	Imagem Dissimulação do Real (séc. XIX)	Imagem Simulação (hipersimulação) (séc. XX)
Média/ Técnica	Pintura, Escultura, Imprensa Ilustrada...		Média de Massa (imprensa, rádio, fotografia, cinema, televisão, vídeo);	Ciberespaço;
Referencialidade/ Mimesis	Representação/ Espelho /Imitação: <i>forma simbólica verdadeira do real;</i>	Representação/ Espelho/Imitação: <i>forma simbólica falsificadora do real;</i>	Representação/ Espelho/Imitação: <i>forma simbólica que esconde a ausência de real;</i>	Ausência de Real; Liquidação do referente; Implantação do Hiperreal;
	Distinção entre verdadeiro e falso, real e imaginário, bom e mau...	Distinção entre verdadeiro e falso, real e imaginário, bom e mau...	Crise da distinção entre verdadeiro e falso, real e imaginário, bom e mau...	Indistinção entre verdadeiro e falso, real e imaginário, bom e mau...
	Iconolatria (imagem-rosto com profundidade de sentido, verdade);	Iconoclastia (imagem-máscara sem profundidade de sentido, mentira);	Iconofilia (nostalgia do real e do ilusório, comprazimento no fantástico...);	Histeria (impossibilidade de contactar o real e de sentir o ilusório);
Produção/ Receção	Sacramento	Malefício	Sortilégio, Feitiço (Controlo Panóptico)	Sortilégio, Feitiço (Controlo Manipulador)
Espaço e Tempo	Distância e Projeção Máximas; Utopia; Esfera do transcendente imaginário, do <i>opératique</i> : o universo existente é oposto um universo alternativo do mesmo modo que ao estado de vigília se opõe o estado de sonho; Irreal/Ideal por contraposição com o real;		Distância e Projeção Mínimas; Ficção Científica; Esfera do antecedente ficcional, do <i>opérateur</i> : o universo existente, universo da produção e da tecnologia, impõe- se na continuidade de um universo possível, antevisto virtualidades ilimitadas do primeiro; irreal/ficcional no prolongamento do real;	Supressão de Distância e de Projeção; Implosão; Modelo; Esfera do imanente hiperreal, do <i>opérationnel</i> : os modelos substituem o real, e cumprem funções de antecipação, manipulação, simulação; nada distingue a operação de gestão do real da ação do real; o ficcional é banido;
Área do conhecimen- to	Religião e Arte, Criação (Teologia e Estética);		Indústria, Produção, Tecnologia;	Pós-indústria; Informática;

xii. da ‘imagem-movimento’ à ‘imagem-tempo’

Gilles Deleuze (1983, 1985) distingue, no contexto cinematográfico, dois tipos de imagens: a “imagem-movimento”, própria do cinema clássico, e a “imagem tempo”, própria do cinema moderno. O deslize de um paradigma ao outro seria desencadeado por vários fatores segundo Deleuze (1983, p. 278): as duas guerras mundiais, a crise do sonho americano, a tomada de consciência das minorias, a inflação da circulação social de imagens, a influência das experimentações literárias, a crise de Hollywood e de antigos gêneros cinematográficos.

Deleuze (1983, pp. 279, 280) descreve os cinco traços da crise da imagem-movimento. Esta crise envolve uma “situação dispersiva”, isto é, a imagem reenvia doravante a uma realidade dispersa, a uma cidade horizontal à altura de um homem sem qualidades, ora protagonista, ora personagem secundário, ora figurante. Implica ainda um “enfraquecimento das ligações”: dá-se uma rutura no fio que ligava os acontecimentos, as pessoas e as coisas, e a imagem passa a reenviar a uma realidade lacunar, dominada pelos tempos mortos, pelo tempo em direto e pelo tempo sem história (é assim que entendemos a ideia de “acontecimento não pertencente”). Usa-se a “forma-errância”: o terceiro traço da crise é assim a deambulação perpétua, o ato de vaguear contínuo, o vaivém constante num espaço desfeito, em lugares banais, como um armazém, uma plataforma abandonada, enfim, em não-lugares. Em quarto lugar, consolida-se a “tomada de consciência dos clichés”: a imagem-movimento em fase terminal inclui o “cliché” como modo de ligar o mundo de acontecimentos, de pessoas e de coisas doravante fraturado: os clichés, “slogans sonoros e visuais” (1983, p. 281), exprimem-se no mundo interior dos personagens (clichés psíquicos) e no seu mundo exterior (clichés óticos e sonoros): os néons, os jornais, a rádio... Finalmente, procede-se à “denúncia do complot”: a crise da imagem-movimento exprime-se na denúncia do controlo panóptico, através das técnicas de registo e de reprodução.

Feita de “opsignos”, de “sonsignos”, e até de “tactisignos” (Deleuze, 1985, p. 22), a *imagem tempo* vai assumir-se pela sua crueza, pela sua nudez, pelo caráter insuportável do quotidiano: a grande mudança é que o cinema

vai agora procurar tornar “o tempo e o pensamento” (1985, p. 29) visíveis, sonoros, e até tocáveis. Sistematizamos neste quadro as principais diferenças entre os dois paradigmas de imagem.

tabela 12. Gilles Deleuze, Imagem Movimento e Imagem Tempo

*Contexto sócio-histórico	Imagem Movimento (primeira metade do séc. XX)	Imagem Tempo (segunda metade do séc. XX)
Média Técnica	Cinema	Cinema
Referencialidade/ <i>Mimesis</i>	Real Representado; <i>Montage</i> (montagem vs plano)	Real Visado; <i>Montrage</i> (montagem-plano)
Produção/ Receção	Situação sensório-motriz: <i>imagem-percepção, imagem-afeção, imagem-ação</i> ; Personagem entregue a uma ação; Adulto capaz de ação; Movimento;	Situação ótica, sonora e tátil pura (<i>opsignos, sonsignos, tactisignos</i>) que, reusando clichés, tem doravante de escapar ao mundo deles para se tornar <i>imagem-tempo, imagem legível e imagem pensante</i> (<i>cronosignos, lectosignos, noosignos</i>); Personagem-espectador entregue a uma visão; Criança apta a ver, ouvir, tocar; Visão, Audição, Tato;
Espaço e Tempo	Imagem indireta do tempo; O tempo depende do movimento; “Movimento Aberrante”: é de algum modo conjurado, procurando através dos intervalos entre as imagens não abalar a proporção do esquema sensório-motor. Mesmo quando se torna absoluto, era ainda sob a forma do sublime (Deleuze, 1985, pp. 57/58); Atual; Subjetivo vs Objetivo; Banal vs Extremo; Físico vs Mental;	Imagem-tempo direta; O movimento depende do tempo; “Movimento Aberrante”: está presente na experiência intolerável do cotidiano; há agora no filme uma aberração que vale por si mesma, cuja causa direta é o próprio tempo; Virtual-Real; Subjetivo-Objetivo; Banal-Extremo; Físico-Mental;
Relação Arte Não Arte	Estável;	Instável (Imagem-Cliché);

3.2. repensando as arqueologias da imagem: da imagem representativa à imagem recreativa

Após esta exposição de algumas arqueologias da imagem, passamos a apresentar aquilo que consideramos ser o estádio contemporâneo do visual, que designamos por *imagem recreativa*, e que a nosso ver se teria generalizado a partir do séc. XIX. Embora se trate apenas de uma introdutória exposição de uma noção que será mais adiante devidamente explorada (cap. 4), esta deixa claro que, embora reconheçamos as devidas diferenças que separam os média tradicionais dos ditos novos média, preferimos debruçar-nos sobre essa fina linha que como em filigrana une a revolução ótica do séc. XIX à revolução digital do séc. XXI.

A designação de *imagem recreativa* (que pretende aludir à recreação mas também à recriação) traduz uma influência inegável da oposição do regime representativo da imagem ao seu regime lúdico, empreendida por Walter Benjamin (1936/1991), e baseia-se ainda numa terminologia associada à produção fotográfica do início do séc. XX. Veremos que a fotografia, na sua vertente documental como ficcional, será a imagem técnica que, pelas suas propriedades materiais e pelas suas apropriações sociais, melhor permitirá redefinir as formas do encontro e da hibridação entre velhos e novos média. A fotografia, apresentando o duplo paradigma de referencialidade que é comum a estas duas categorias, por um lado, origina o impacto sensorial e psíquico dos restantes dispositivos tecnológicos (que se terá certamente vindo a agravar ao longo destes dois séculos mas que descreve uma certa continuidade, podendo ser reconhecido no paradigma analógico como no paradigma digital nas sensações de *vertigem* e nos exercícios de *simulacro*, para convocar duas categorias de Roger Caillois, 1958), e por outro lado, suscita igualmente as táticas de ação, reuso e apropriação do produtor e do recetor de imagens na contemporaneidade (táticas que como veremos serão exercidas quer nos primórdios da história da fotografia quer no presente momento da história dos jogos de vídeo).

Finalmente, a ideia de *imagem recreativa* traduz ainda a instabilidade das relações entre arte e não arte e o fracasso de distinções como original/cópia, autor/recetor, pois baseia-se precisamente nos processos de livre

migração das imagens, remetendo para o caráter coletivo do puzzle iconográfico contemporâneo.

tabela 13. Imagem Recreativa

Imagem Recreativa (séc. XIX – séc. XXI)	
Média/Técnica	Fotografia, cinema, televisão, vídeo, tecnologia digital e Internet.
Referencialidade/Mimesis	Jogo (Walter Benjamin, 1936/1991). Desmontagem e Remontagem. Recreação/Metonímia: imagem enquanto vestígio, com impacto sensorial, efeito fascinante de presença, móbil de souvenir. (Rancière, 2003) Recriação/Metamorfose: imagem enquanto fragmento de uma história, peça de um puzzle, elemento combinatório de uma possível narrativa. (Rancière, 2003)
Produção e Recepção	Ilusão, Alienação, Loucura, Maldição, Esquizofrenia, Irreal, Sensação Experiência, História, Conhecimento, Graça, Intuição, Real, Pensamento Coletivas Tátil, Sonoro, Háptico, Visual, Olfativo...
Relação Arte/Não Arte	Instável

04. a rutura do fotográfico

“A fotografia constituiu tão grande
revolução quanto a máquina a vapor
ou a tipografia.”

José Bragança de Miranda (2002/2007, p. 169)

Entendemos o fotográfico como uma rutura fundamental na história da imagem, na genealogia dos média e ainda na história da arte. Se todas as imagens mantiveram desde sempre uma afinidade com a técnica, é verdade que, na fotografia, a intervenção tecnológica é mais ostensiva do que noutras imagens que a precederam: é com certeza neste sentido que Walter Benjamin observa que o fascínio exercido pelos mais antigos clichés se deve a neles ser visível “a primeira imagem do encontro entre o homem e a máquina” (Benjamin, 2019, p. 815, Y 4a, 3). Visão híbrida, a imagem fotográfica define-se pelo negativo: arte que se faz na ausência do *homem* (Bazin, 1992), *black box* de onde o humano de algum modo se retira (Vilém Flusser, 1983/2011, p. 44), processo visual autónomo que não precisa necessariamente de um olhar (Jean-Marie Schaeffer, 1987), *máquina de visão* que perde progressivamente a humanidade (Virilio, 1988), técnica visual que se traduz numa rarefação da palavra humana, a fotografia tem sido por estas e por outras razões descrita como um dispositivo melancólico. Referindo-se à “reprodução mecânica de que o homem é excluído”, Bazin (1992, pp. 16, 17) afirma: “Todas as artes são fundadas na presença do homem, só na fotografia usufruímos da sua ausência”. Também Jean-Marie Schaeffer (1987, p. 22)

se dá conta deste aspeto inumano das imagens técnicas; “em fotografia: a produção da marca é um processo autónomo que não é necessariamente mediatizado por um olhar humano”. Susan Sontag refere-se em diferentes ocasiões à fotografia como um “objeto melancólico” não apenas porque esta implique a já referida retração da presença humana – e tenha assim um carácter de “fragmento involuntário do mundo” (Sontag, 1974/2012, p. 73) – mas porque esta testemunha a “inexorável dissolução do tempo” (Sontag, 1974/2012, p. 24), ou ainda de outro modo, retomando as palavras de William Fox Talbot que Sontag cita, porque ela tem uma “especial capacidade” para “registar ‘os estragos do tempo’” (Sontag, 1974/2012, p. 73), daí advindo a sua afinidade com a “ruína”.

Juntando *mimesis* e *ludus*, a imagem fotográfica distingue-se de outras imagens pela vocação lúdica que a caracteriza, pelo jogo que envolve entre o homem e a máquina, o operador e o aparelho... Aliás, as origens da fotografia parecem denunciar esta sua propensão recreativa: trata-se de uma invenção que não partiu de cientistas nem de pessoas de erudição académica, mas antes de *bricoleurs* solitários, amantes do espetáculo, “possuídos da sua imaginação” conforme a expressão de André Bazin (citado por Morin, 1956, p. 17). Referimo-nos a Joseph Niépce Nicéphore que permanece para a história como o inventor da fotografia em 1826, Louis Daguerre que, além de inventor e proprietário do diorama, prossegue o trabalho de Niépce desenvolvendo os daguerreótipos, e William Henry Fox Talbot a quem é atribuída a façanha de ter tornado a fotografia reproduzível em 1840, através do procedimento do calótipo.

A este propósito, Vilém Flusser (1983/2011, p. 43), reconhece na máquina fotográfica um brinquedo e no fotógrafo um jogador: a aparição das imagens técnicas, a possibilidade de uma produção automática de imagens conduziria para o autor a uma passagem do *homo faber* ao *homo ludens*. Flusser (1983/2011, pp. 75, 76) concebe este jogo entre o fotógrafo e o seu aparelho como uma brincadeira em que se coopera tanto quanto se “luta”. Por sua vez, Phillipe Dubois (1983/1999) em *O ato fotográfico* salientará também a dimensão recreativa da fotografia: o autor concebe a fotografia como uma experiência e um jogo que se estende do momento da sua produção aos momentos da sua receção. A propósito do modo como

a fotografia fratura o tempo em instantâneos, o autor compara mesmo a “brincadeira da foto” com o conhecido jogo infantil do *macaquinho do chinês* (também chamado de *jogo de estátua* ou *stop*). Neste jogo, como é sabido, um dos participantes com a cabeça voltada para uma parede, diz “um dois três macaquinho do chinês” enquanto os outros jogadores vão avançando na sua direção e se imobilizam; logo que acaba de dizer a fórmula, o primeiro jogador vira-se de frente e verifica se os outros participantes estão realmente imóveis: aqueles que se mexerem perdem: “do ponto de vista do jogo, estão mortos” (Dubois, 1983/1999, p. 165); a vitória, ou de outro modo, a vida pertence àquele que mais depressa chegar à parede, parecendo, no entanto, continuamente imóvel. Ou seja, conforme acontece neste jogo infantil, em que vence o jogador que pareça paralisado cada vez que é visto, também na fotografia apenas contam os momentos estáticos e descontínuos, cortados do fluxo móvel e contínuo do tempo. O que nos interessa particularmente na visão lúdica da fotografia, defendida por autores como Flusser e Dubois, é o tratamento da fotografia enquanto ação, prática, gesto, jogo, quer ao nível da sua produção quer ao nível da sua receção, isto é, a afirmação do cliché na continuidade da experiência.

Desde que apareceu, a fotografia tem estado sujeita a vários discursos quanto ao seu regime de referencialidade, isto é, quanto ao modo como esta imagem se relaciona com o seu referente, com o real. Conforme Philippe Dubois sistematiza, ao longo da história da fotografia, têm sido defendidas essencialmente três teses acerca de tal regime. Em primeiro lugar, no contexto daquilo que podemos designar por teoria do *real reproduzido*, acredita-se que a fotografia é uma cópia objetiva do real, um espelho transparente do mundo, um registo automático do visível: esta visão própria do realismo fotográfico, predominante no início do séc. XX, entre críticos e adeptos da fotografia, tem vindo a ser apelidada, como explicita Dubois de “discurso da mimesis” (1983/1999, p. 26). Em segundo lugar, no quadro do que entendemos por perspectiva do *real produzido*, empreende-se uma dura crítica à ingenuidade desta primeira consideração mimética do cliché fotográfico, defendendo-se que este último parte de uma visão subjetiva do real, sendo culturalmente construído e tecnicamente mediado (pose, enquadramento, objetiva, abertura do diafragma, velocidade do obturador,

película ou sensor, tratamento, impressão...), envolvendo uma escrita e uma linguagem, à semelhança de outras imagens: Dubois identifica esta posição como o “discurso do código e da desconstrução”, (1983/1999, p. 26). Por último, autores como Charles S. Peirce, Walter Benjamin, André Bazin, Roland Barthes, Rosalind Krauss, Phillippe Dubois, Jean Marie Shaeffer, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, entre outros, podem, a nosso ver, ser tomados como representantes do dito “discurso da indicialidade e da referência” (Dubois, 1983/1999, p. 26). Defensores daquilo que podemos nomear *o real recriado*, estes autores, recusando o paradigma do *real reproduzido*, e valorizando o esforço de decifragem semiótica e de crítica ideológica exercido no quadro da perspectiva do *real produzido*, não se sentem porém satisfeitos nem com uma nem com outra perspectiva, admitindo que a fotografia tem, comparativamente com outros média, uma relação inédita com o seu referente, pois é materialmente dependente da sua presença física: como Disderi observa no início do séc. XX, “A fotografia não saberia abdicar da presença dos objetos que quer reproduzir” (citado por Couchot, 1998, p. 28). Partindo frequentemente de uma releitura da segunda tricotomia do signo de Charles S. Peirce, estes autores, entendem o cliché como um indício do real. De acordo com o próprio Charles S. Peirce (1897/1955), nesta tríade do ícone-índice-símbolo, a fotografia, contendo uma dimensão icónica, tenderia também a afirmar-se pela sua dimensão indicial:

As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas, porque sabemos que elas são, até certo ponto, exatamente iguais aos objetos que representam. Mas esta semelhança é devida ao facto das fotografias terem sido reproduzidas em tais circunstâncias que foram forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Deste ponto de vista, então, elas pertencem à segunda classe de signos: os signos por conexão física (Peirce, 1897/1955, p. 106)

É esta terceira conceção da fotografia que também assumimos aqui como nossa. Traço, vestígio, rasto, indício de uma fração de tempo e de uma

porção de espaço, a imagem fotográfica tem uma posição singular na “árvore genealógica das imagens”, situando-se do lado das “marcas das mãos, das máscaras mortuárias, das sombras, do Sudário de Turim”, como o nota Rosalind Krauss (1985, p. 31)²⁶. Para reusar os termos de Jacques Rancière, podemos afirmar que rejeitamos quer o modelo da fotografia enquanto semelhança quer o paradigma da fotografia enquanto não semelhança, descobrindo antes nela uma *arquissemelhança*, isto é, o tipo de relação:

que define a relação de um ser com a sua proveniência e com o seu destino, essa que rejeita o espelho em favor da relação imediata entre o progenitor e o engendrado: visão cara a cara, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa. (...) A *arquissemelhança* é a semelhança que não dá uma réplica da realidade mas que testemunha imediatamente desse algures de onde ela provém. (Rancière, 2003, pp. 16, 17)

O olhar fotográfico desdobra e descontinua o tempo e o espaço, estando por isso na origem de um universo tão *spectral* quanto *fractal* (Flusser, 1983/2011, p. 89). Dependente de duas operações, a fotografia exerce um calque, e por isso é *duplo*, derivando daqui a sua *verosimilhança* que a faz tão reconhecível quanto ilusória, ao mesmo tempo que consiste num corte, e nesse sentido é *fragmento*, provindo daqui a sua *plasticidade*, que a mostra tão material e concreta quanto estranha e perturbadora. Relativamente ao carácter de *duplo*, que está em grande parte na origem do discurso da *mimesis* e das frequentes comparações da fotografia com o espelho, é verdade que a fotografia, ao contrário de outros signos indiciais como por exemplo uma pegada, tende, devido à sua propriedade icónica, a assimilar-se ao seu referente, a dissipar-se no próprio objeto que a sua objetiva capta: se ela funciona como um dedo que aponta bocados de espaço e bocados de tempo, este dedo dissimula-se invisível; se ela atua como uma voz que

26 Esta genealogia de imagens já tinha sido também traçada por André Bazin (1992) em *Ontologia da Imagem Fotográfica*, na qual o autor compara a fotografia à múmia, ao Santo Sudário de Turim, à impressão digital. Sobre a relação do Sudário com a fotografia, ver também Hans Belting (2006/2011, pp. 73-77).

balbucia *aqui, agora!*, esta voz esmorece emudecida. Como declara Barthes a propósito da fotografia, não é esta que vemos, o referente adere à sua superfície (1980, p. 18). Sem a *verosimilhança* da fotografia, o cliché deixaria de ser reconhecível; mesmo que se mantivesse dependente da presença material do referente, cessaria de nos dar qualquer informação sobre este: é o que acontece numa foto que ficou queimada pela luz, excessivamente desfocada, deteriorada com a humidade... Também é a acuidade visual do *duplo* que permite que a fotografia nos iluda, nos faça sentir em presença de um ausente, um pouco como nessa lenda narrada por Plínio, que nos é recordada por Agamben (1998/2004, p. 150), segundo a qual Parrhasios teria desenhado um lençol tão perfeitamente que Zeuxis lhe teria pedido impaciente que o retirasse para poder ver o quadro que estava por trás.

No que respeita ao seu carácter de *fragmento*, a fotografia, devido à sua *plasticidade*, manifesta em simultâneo a sua propriedade material e concreta, e o seu impacto estranho e surpreendente. Incompleta, abrindo sobre um campo, ao mesmo tempo que é determinada pelo fora de campo, a fotografia exerce-se no confronto entre dois espaços-tempo: o *espaço-tempo da produção fotográfica*, do *operator* como diria Barthes (1980, p. 22), que está dependente da presença física do referente num instante e num lugar, sujeito à comparência concreta de um bocado de real parcial e fugaz, mas que é também mediada por processos óticos, químicos ou digitais, inerentes ao jogo entre o aparelho fotográfico e o seu operador, entre o revelador e o seu quarto escuro, entre o editor fotográfico e o seu programa; e o “*espaço-tempo da receção fotográfica*”, do *spectator* como diria Barthes (1980, p. 22), que envolve o conflito entre o condensado de tempo e de espaço enquadrado no cliché e o condensado de tempo e de espaço que circunscreve o olhador. Por um lado, o rasgo fotográfico, pela sua materialidade, afirma a sua pertença genética ao tecido do mundo a que foi arrancado e a que é, na sua circulação, constantemente remendado. Por outro lado, a rompedura fotográfica, pela sua plasticidade, isto é, pelo modo camaleonesco como ao longo da sua produção e da sua circulação se vai inscrevendo no tempo e no espaço, rejeita a sua pertença genética relativamente ao tecido do mundo, aparecendo como um corpo estranho. É a tensão entre a relação de junção e de separação que caracteriza o corte

fotográfico, que faz ressoar no cliché o incisivo rumor da “alteridade radical” que lhe atribui Jean Baudrillard (1990).

Alinhando-se com o discurso da indicialidade, o nosso entendimento do fotográfico, pode ser sistematizado em dois polos que, embora difíceis de separar, intitularemos de *cliché-atual* e de *cliché-virtual*. Por um lado, compreendemos a fotografia como um *levantamento do real*, materialmente dependente dele, um documento capaz de constituir arquivos e provas, e por outro, apreendemo-la no seu *efeito de real*, no seu efeito ilusório, na sua impressão perturbadora, que exerce fascínio e impacta nas sensações... Dispositivo aparentado à câmara escura, ao microscópio, ao telescópio, imediatamente aproveitado pelas instituições científicas (biologia, medicina, geografia, geometria...) e jurídicas (fotografias de identidade, provas...), a fotografia também é parente dos jogos e dispositivos pré-cinematográficos que se propagaram no séc. XIX (taumatropo, fenacístoscópio, zootropo, praxinoscópio, caleidoscópio, estereoscópio, panorama, diorama...) e do próprio cinema, servindo neste contexto a comunicação, o lazer e o entretenimento. Walter Benjamin (1931/2012, p. 100) foi possivelmente o primeiro autor a distinguir uma tal polaridade na fotografia, ao assinalar que os olhos mecânicos – que pressupunham o aparelho fotográfico mas também os seus meios auxiliares: ampliação, retardamento... – representavam um encontro entre a “técnica” e a “magia”: por um lado, eram um instrumento de observação da natureza, tornando visíveis “aspetos fisionómicos” (Benjamin, 1931/2012, p. 100) do mundo até ali ocultos, úteis à botânica, à medicina e a outros domínios do conhecimento; por outro lado, eram um modo de engendrar uma “natureza diferente”, de carácter ilusionista, mostrando um espaço “embrenhado pelo inconsciente”, um ambiente toldado por um “sonhar acordado”. Importa ainda neste contexto lembrar a ideia de “fotogenia” utilizada por Edgar Morin (1956, p. 57) para descrever o modo como a fotografia desdobra a realidade “empírica” numa realidade “onírica”, transfigurando a “visão” em “vidência” e em “voyeurismo”:

Tudo se passa como se diante da imagem fotográfica, a vista empírica se desdobrasse numa visão onírica, semelhante àquilo que Rimbaud chamava vidência, não alheia àquilo que as videntes

chamam ver (nem talvez a essa plenitude que os *voyeurs* atingem através do olhar): uma segunda vista como se diz. (Morin, 1956, p. 24).

Tanto oriunda do mundo da ciência como do mundo do espetáculo, é na medida mesmo em que a fotografia se impõe como reprodução fidedigna, que ela precipita também, aos olhos dos seus espectadores, a exibição de um fascinante simulacro.

Índice icônico, destinado ao conhecimento do referente envolvido no *espaço-tempo da produção fotográfica*, o cliché-atual parece-nos corresponder ao “princípio indiciário da proximidade física” referido por Phillippe Dubois, associando-se às funções de observação, registo, reprodução e arquivo de que o aparelho fotográfico é dotado, funções bem manifestas no discurso de François Arago quando apresenta o daguerreótipo em Paris à Câmara dos Deputados: nele Arago apregoa os contributos que a fotografia podia trazer à arqueologia, à geografia, à astronomia, e às ciências em geral... Neste sentido, a fotografia equivaleria ao que Walter Benjamin designa por “vestígio”: “o vestígio é a manifestação de uma proximidade, por mais distante que possa estar daquilo que a deixou. (...) No vestígio apropriamo-nos da coisa.” (2019, p. 464, M 16a, 4)

O aparelho fotográfico converte a sua indicialidade em diferentes funções, que colidindo entre si, podem, contudo, ser divididas em três principais categorias: função de documento-atestação, função de registo-arquivo, e função de observação. Testemunhando a presença do acontecimento/objeto que interceta, o cliché certifica, sendo por isso usado como documento de identificação e como prova jurídica. De seguida, registando e servindo de suporte de armazenamento, a fotografia é *aide-mémoire*, uma ferramenta de memória voluntária. Rosalind Krauss (1982/1986) lembra como a fotografia tem os primeiros anos da sua história ligados a objetivos de expedição, pondo os “operadores” com as suas objetivas ao serviço das muitas “vistas” do mundo, que deviam ser gravadas, armazenadas e classificadas num armário concebido para o efeito, que funcionava como uma espécie de arquivo topográfico, atlas total, sistema geográfico integral... Num tal arquivo, a fotografia está sujeita a uma superfície plana, envolvendo

na sua forma analógica um suporte sensível bidimensional, ou, em todo o caso, no seu formato impresso, uma superfície sem relevo, que será organizada e categorizada segundo determinados critérios. Phillipe Dubois (1983/1999, p. 97) e Vilém Flusser (1983/2011, p. 69) referem-se ambos a esta propriedade da fotografia: o primeiro descreve-a como “objeto plano: ao mesmo tempo chato, planário e achatado”; o segundo, notando que a especificidade da fotografia relativamente a outras imagens reside no seu modo de distribuição, indica que é característico desta estar sujeita a um “suporte material, papel ou coisa parecida” a um cartão, uma página de revista... Nos bancos de clichés digitais, a capacidade de armazenamento aumenta e estas imagens são convertidas num infindável fluxo de informação, com uma estrutura ainda mais complexa.

Por fim, como referimos, o aparelho fotográfico possibilita uma exploração, pesquisa e estudo do referente. Relativamente a esta última função, podemos dizer que ela tira partido de duas propriedades da fotografia, aqui já referidas: a sua *verosimilhança* e a sua *plasticidade*. Por um lado, a possibilidade de *reconhecer* o real a partir da fotografia reside na continuidade sem falhas da luz captada pela objetiva fotográfica: semelhante à continuidade sem interrupções do visível, é esta componente propriamente física do ato fotográfico que garante a proximidade entre o mundo visto pelos olhos mecânicos e o mundo visto pelos olhos humanos, e que confere à fotografia o seu caráter de *duplo* e a sua afinidade com a *verosimilhança*. Por outro lado, a possibilidade de conhecer o real através da fotografia consiste também paradoxalmente na descontinuidade dos processos óticos, químicos e digitais. Com efeito, esta natureza fractal aplica-se tanto à imagem fotográfica analógica como digital – embora uma fundada na química e nas propriedades de emulsão da película, e visibilizada pelo grão, e a outra fundada na eletrónica e na qualidade do sensor, e visibilizada pelos pixéis. É esta componente propriamente tecnológica do ato fotográfico que permite que os olhos mecânicos sejam superiores aos olhos humanos... Ampliar um detalhe do visível, reduzir uma porção desmesurada deste como nas fotografias aéreas, conferir maior clareza ou nitidez a um plano desfocado, enfim... – são várias as operações, resultantes da propriedade de

corte do fotográfico, e da qualidade *plástica* que lhe é inerente, que fazem deste uma ferramenta de conhecimento do real.

Embora a tecnologia fotográfica, favorecida pela emergência do digital, tenha nos últimos avançado progressivamente, a *verosimilhança* da informação fotográfica, o seu aspeto reconhecível, baseada na dimensão icónica, continua por vezes a entrar em confronto com a sua *plasticidade*, que lhe garante a exploração cognitiva do real, assente na dimensão indicial: o desejo de auscultar detalhadamente o momento e o lugar captados pode levar a uma ampliação e uma fracturação da imagem a tal ponto que desapareça o objeto fotografado para começar a aparecer o grão fotográfico:

Ver os grãos implica uma espécie de aproximação do olhar, como se estivéssemos aumentando a textura, como se o observador mergulhasse na imagem a tal ponto perto dela que só consegue perceber, além de um certo limiar a própria trama, o pontilhismo puro, informe, e aleatória bem aquém do motivo (...) ver a última ampliação da foto em *Blow up*, aquela em que tudo se perde e se dilui, e que se compara com um quadro abstracto quando talvez seja a foto de um cadáver (Dubois, 1983/1999, p. 101).

A referência de Dubois a *Blow up* de Antonioni (1966), embora relativa à função de observação da fotografia e por isso ao seu estatuto de *cliché-atual*, conduz-nos ao segundo polo da imagem fotográfica: o *cliché-virtual*. Ícone indicial, a imagem fotográfica pode ser, neste âmbito, identificada com o “princípio da distância espaço-temporal próprio do fato fotográfico” enunciado por Dubois (1983/1999, p. 91), e associa-se mais diretamente ao *espaço-tempo de receção fotográfica* e à “aura” tal como esta é entendida por Benjamin: “A aura é a manifestação de uma distância, por mais perto que possa estar aquilo que a sugere. (...) na aura é ela [a coisa] que se apodera de nós” (Benjamin, 2019: p. 576, M16 a, 4).

De *Blow up* de Antonioni (1966), aos mais recentes *Uncle Boonmee* de Apichatpong Weerasethakul (2010) em que um cliché tirado por um velho aparelho fotográfico Pentax, ao ser revelado, desvela a existência de seres semelhantes a gorilas com olhos vermelhos, e *O estranho caso*

de *Angélica* de Manoel de Oliveira (2010), em que um fotógrafo ao rever as provas fotográficas de uma jovem morta tem a impressão de a ver abrir os olhos, sorrir, e mover-se, são vários os filmes, as obras literárias e as experiências fotográficas que exploram o confronto entre as funções de atestação, registo/arquivo, e observação do aparelho fotográfico e as sensações de ilusão, surpresa, reminiscência e alucinação que este também provoca. Trata-se da dimensão fantasmática da fotografia, do seu poder ilusório, explorado por certos operadores no início do séc. XX no sentido de distorcer o real, e hoje assumido enquanto objeto de teorização por diversos autores contemporâneos como Tom Gunning (2006), Don Slater (1995), Clément Chéroux (2013), Margarida Medeiros (2010). Estes pensadores têm um comum objetivo, que nos parece ter sido traduzido com especial expressividade na introdução de *Fotografia e Verdade* de Margarida Medeiros:

Compreender a dimensão pulsional e fantasmática desencadeada por toda e qualquer fotografia em virtude do poder de convicção que convoca, mesmo que reconstrua, reenquadre, saliente, desoculte ou reinvente a realidade a que é suposta referir-se (Medeiros, 2010, p. 10).

Diante do cliché fotográfico, desencadeia-se uma tensão colaborativa entre o espaço-tempo da produção fotográfica, e o espaço-tempo da receção fotográfica, entre as quais se abre o abismo enigmático, o intervalo espiralesco, o fora de campo e fora de tempo, no qual reside o efeito mágico da fotografia, o seu potencial alucinatório e a sua eventual afinidade com a “memória involuntária”. Com efeito, se enquanto reprodução do real, a fotografia é uma técnica de arquivo que corresponde à “memória voluntária”, também lhe podemos reconhecer o seu recorrente efeito de madalena de Proust: um velho *snapshot* despoleta recorrentemente um emaranhado de reminiscências. Este confronto é bem descrito por Walter Benjamin que, além de atribuir ao aparelho fotográfico o poder de revelar o nosso *inconsciente ótico*, afirma em *Pequena História da Fotografia*: “quem contempla a fotografia sente o impulso irresistível de procurar, aqui e agora, o cintilar

insignificante do acaso com o qual a realidade, por assim dizer, ateou o carácter da imagem” (Benjamin, 1931/2012, p. 100).

É também a nosso ver este transtornante hiato que atinge o olhador de fotografias que Roland Barthes identifica com o célebre “*punctum*”: “o *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me aponta (mas que também me mortifica, me assalta)” (Barthes, 1980, p. 49). Ferida, buraco, picadela, o *punctum* designa o lançamento de um desejo, a irrupção de uma estranheza, a emergência de uma perturbação, ou de um modo mais simples, o impacto de surpresa. Precipitando um emaranhado de afetos e lembranças, a tradicional superfície fotográfica plana e bidimensional, guardada tantas vezes nos álbuns fotográficos familiares, apesar de pobre no seu efeito ilusionista, instiga já os jogos táteis, a possessão fetichista e as reações “rituais” e “mágicas” a que Vilem Flusser se refere: “recortar a fotografia do jornal ou rasgá-la” (Flusser, 1983/2011, p. 81).

Mas além disso, deve notar-se que nem sempre um suporte plano dominou a história da receção da fotografia: Rosalind Krauss (1982/1986), Jonathan Crary (1988) ou ainda Howard S. Becker (1982) chamam a atenção para o importante facto da fotografia, nos primeiros anos da sua história, ter sido em grande parte comercialmente difundida através do estereoscópio, um mecanismo mais aparentado aos dispositivos pré-cinematográficos, que assentando no isolamento do espectador, numa visão binocular e tri-dimensional, provocava o prazer da imersão e da projecção. Rosalind Krauss descreve o estereoscópio como unindo a experiência da fotografia à vivência do cinema:

A fenomenologia do estereoscópio produz uma situação que não é muito diferente daquela de ver um filme. Ambas envolvem o espectador numa imagem onde a interferência envolvente é minimizada. Em ambas, a imagem transporta oticamente o espectador, enquanto o seu corpo permanece imóvel. Em ambas, o prazer deriva da experiência do simulacro: a aparência da realidade a partir da qual qualquer teste ao efeito de realidade, operado por um movimento efetivamente físico que se desloque através da cena, é negado. E em ambas, o efeito de realidade do simulacro é

ampliado pela dilatação temporal. O que tem sido chamado o aparato do processo cinematográfico tem, assim, uma certa proto-história na instituição da estereografia, do mesmo modo que a própria proto-história da estereografia pode ser encontrada no igualmente escuro e enclausurado, mas espetacularmente ilusionista espaço do diorama. (Krauss, 1982/1986, p. 139).

Por seu lado, Jonathan Crary em *The techniques of the observer* dá-nos conta da popularidade do estereoscópio, quer enquanto dispositivo visual quer enquanto suporte fotográfico durante o séc. XIX, fazendo notar a importância deste aparelho para repensar a história da visão.

A mais significativa forma de iconografia visual, no séc. XIX, para além da fotografia, era o estereoscópio. Hoje é facilmente esquecido quão prevalente foi a experiência do estereoscópio e como durante décadas definiu um modo de consumir imagens produzidas fotograficamente. Isto é mais uma vez uma forma cuja história tem sido por isso confundida com outro fenómeno, neste caso, a fotografia. E conceptualmente, estruturalmente e, antes de mais, historicamente, é independente do médium atualmente dominante. Claramente, o estereoscópio utilizou imagens fotográficas mas a sua invenção precedeu a fotografia e, de nenhum modo, requeria procedimentos fotográficos. (Crary, 1988, p. 24).

Howard Becker dá conta da moda passageira de combinar a técnica fotográfica com a técnica estereográfica, processos que seriam contemporâneos: “Os princípios da técnica da estereografia apareceram ao mesmo tempo que a fotografia clássica, prometida a um futuro brilhante” (1982, p. 315). Fazendo referência à simplicidade do processo técnico, e enumerando os prazeres da estereografia mencionados pela imprensa da época – “a ilusão do volume”, “a impressão de se encontrar fisicamente na cena representada” (1982, p. 317) – Becker cita ainda o testemunho de um

fotógrafo que, por volta de 1870, decide dedicar-se à estereografia, obtendo grande sucesso:

“eu tive necessidade de fazer fotografias estereoscópicas. A perda de várias encomendas interessantes fez-me compreender que valeria a pena dar alguma atenção a este novo ramo da nossa arte (...) Não imagina a emoção que a introdução que o seu aparelho 5*8 suscitou entre os três mil habitantes da nossa tranquila aldeia. Só espero que isso não faça subir o preço dos estereoscópios” (Becker, 1982, pp. 315-316).

Se no séc. XIX o estereoscópio conferiu relevo e movimento à fotografia, no séc. XIX a fotografia encontra-se cada vez mais sujeita à superfície do ecrã do computador ou telemóvel, cujos programas não raras vezes falseiam o seu movimento, através de sequências e de animações, que novamente reanimam o laço da fotografia à linhagem dos espetáculos visuais. Tal como o *cliché-atual*, o *cliché-virtual* está dependente do equilíbrio entre a *verosimilhança* da fotografia, o seu exercício de *duplo*, e a sua *plasticidade*, isto é, o seu estatuto de *fragmento*. Se a *verosimilhança* da fotografia, da qual decorre a sua propriedade ilusionista, reside em grande parte na natureza uniforme e contínua da matéria luminosa que atinge o aparelho fotográfico, é a descontinuidade envolvida nos processos óticos, químicos e eletrónicos de tratamento desta matéria luminosa que confere à fotografia a sua *plasticidade*, permitindo enquadrá-la, retalhá-la, e manipulá-la. Rosalind Krauss (1985), a propósito da fotografia surrealista do início do séc. XX, refere-se já às suas fotomontagens que, ao contrário das colagens dadaístas, procuravam gerar um equilíbrio entre a *plasticidade* e a *verosimilhança* fotográficas, recorrendo a técnicas como a exposição múltipla, a sobreposição de negativos, o uso de espelhos, entre outros procedimentos, e procurando ao mesmo tempo salvaguardar a unidade da imagem, dando assim a ilusão de que a imagem “documenta a realidade da qual ela é uma transferência” (1985, p. 28); Michaud (2009, p. 174), de forma semelhante, refere-se ao poder ilusório das fotomontagens surrealistas enquanto imagens “das quais teriam desaparecido as cicatrizes”. Ora, com o progresso

das técnicas fotográficas, e sobretudo com a emergência da tecnologia digital, as fotografias parecem progressivamente mais nítidas e exatas, e o seu efeito de realidade é conseqüentemente mais intenso. Sobretudo, a manipulação fotográfica digital permite mais facilmente do que nunca operar em fragmentos da imagem e transfigurá-los, ao mesmo tempo que, sem esforço, conserva a uniformidade da pele fotográfica, preservando esse “poder irracional” do corpo sem cicatrizes da fotografia “que domina a nossa convicção”, para parafrasear André Bazin (1992, p. 19).

Por fim, seria ainda pertinente levantar o véu sobre a discussão da “arte enquanto fotografia” que Walter Benjamin consideraria já nos anos 30 mais frutuosa do que o debate da “fotografia enquanto arte” (sentença que aliás viria a repetir a propósito do cinema), conforme explicita: “É significativo que debate se tenha tornado mais intransigente quando se tratava da estética da ‘fotografia enquanto arte’, embora, por exemplo, o inquestionável facto social da ‘arte enquanto fotografia’ mal ter recebido um olhar.” (Benjamin, 1931/2012, p. 109). Depois dele, diferentes autores como Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Edmond Couchot, Peter Burger ou Georges Didi-Huberman (este último de uma maneira mais indireta) têm procurado responder ao modo como a fotografia alterou e impactou sobre a arte do séc. XX e do séc. XXI. Trata-se de uma questão complexa, que tentaremos aqui expor de modo breve, identificando as modalidades sob as quais o fotográfico contaminou os gestos de diferentes artistas do séc. XX e do séc. XXI. Ainda antes disso, devemos salientar que a fotografia é a primeira tecnologia a ser requerida pelo mundo da arte, e daí decorre o seu já referido papel fraturante na história da mesma. É sintomático que Edmond Couchot (1998) no seu livro *La technologie dans l'art De la photographie à la réalité virtuelle* identifique a fotografia como o primeiro momento da genealogia da colaboração entre o mundo da tecnologia e o mundo da arte. Pondo pela primeira vez em relação as ditas belas artes com um meio de comunicação de massas, ou noutras palavras com uma tecnologia, a fotografia está na origem de uma série de ruturas na arte, da qual a mais importante seria certamente a crise do regime da representação, como o constata Peter Burger:

tabela 14. Indicialidade Fotográfica: duplo e fragmento

Indicialidade Fotográfica Real Recriado Duplo e Fragmento Decalque e Corte Verosimilhança e Plasticidade	
Cliché-Atual	Cliché-Virtual
Captação do real;	Efeito de real;
Família de dispositivos: câmara escura, microscópio, telescópio;	Família de dispositivos: taumatropo, praxinoscópio, estereoscópio, panorama, diorama, caleidoscópio;
Mundo da ciência: geografia, astronomia, botânica, justiça;	Mundo do espetáculo: entretenimento, lazer, espetáculo, comunicação;
Técnica (Walter Benjamin, 1931/2012, p. 100);	Magia (Walter Benjamin, 1931/2012, p. 100);
Prótese da Visão Empírica (Visão) (Morin, 1956);	Prótese de Visão Onírica (Vidência) (Morin, 1956);
Índice icônico;	Ícone indicial;
Proximidade (Dubois, 1983/1999);	Distância (Dubois, 1983/1999);
Campo/Espaço tempo da produção fotográfica;	Campo-Fora de campo/Espaço tempo da produção fotográfica vs Espaço tempo da recepção fotográfica;
Vestígio (Benjamin, 2019);	Aura (Benjamin, 2019);
Funções de observação, registo, reprodução e arquivo;	Sensações de perturbação, surpresa, reminiscência e alucinação;
Conhecimento (plasticidade fotográfica: descontinuidade dos processos óticos, químicos e eletrônicos: ampliação, isolamento) e Reconhecimento diante do cliché (verosimilhança fotográfica: continuidade da matéria luminosa, continuidade do visível...);	Estranhamento (plasticidade fotográfica: descontinuidade dos processos óticos, químicos e eletrônicos: manipulação fotográfica) e Ilusão diante do cliché (verosimilhança fotográfica: preservação da continuidade da prova fotográfica, dando a impressão de que esta é uma informação sobre o visível);
Stadium (Barthes, 1980);	Punctum (Barthes, 1980);
Memória Voluntária;	Memória Involuntária;
Suporte e armazenamento de informação, conhecimento e reduzida verosimilhança: arquivo, catálogo devidamente organizado e classificado de superfícies planas e bidimensionais; fluxo de informação devidamente tratado nos bancos de imagens digitais;	Suporte e armazenamento de imagens, ilusão e elevada verosimilhança: manipulação táctil, feticismo da possessão da superfície bidimensional; imersão e projeção na superfície tridimensional da imagem estereoscópica e no movimento e animação digitais;

Estabelecidas estas duas limitações, a importância do desenvolvimento técnico para a evolução das artes plásticas pode resumir-se assim: o aparecimento da fotografia e a consequente possibilidade de reproduzir com exactidão a realidade através de processos mecânicos leva a decadência da função representativa nas artes plásticas. (Burger, 1974/1993, p. 64).

Passamos a enumerar de modo breve traços da arte moderna e contemporânea coincidentes com a emergência do fotográfico, esse que seria para Walter Benjamin o “primeiro modo de reprodução verdadeiramente revolucionário” (1936/1991, p. 184):

- i) Libertas do regime representativo, as artes plásticas são contagiadas com a **referencialidade indicial** que é própria da fotografia. A estética do vestígio tornou-se desde há um século uma feição comum a tantos exercícios artísticos, que seria praticamente impossível enumerá-los. Walter Benjamin, descrevendo a arte dadaísta em *O Autor enquanto Produtor*, aponta para a qualidade indicial desta última, comparando as naturezas mortas dadaístas à “impressão digital ensanguentada de um assassino na página de um livro” que “diz mais do que o texto” (Benjamin, 1934/2012, p. 123). Mais recentemente, Rosalind Krauss (1977/1986; 1990) reflete também sobre o impacto da fotografia na obra de Marcel Duchamp, apresentando a totalidade da sua obra – ready-mades, auto-retratos, e sobretudo obras como *La Mariée mise à nu par ses célibataires*, *Tu m'en*, *La Fontaine*, *Anemic Cinema*, *With my tongue in my cheek...* – como uma meditação sobre o fotográfico e o índice, que acompanharia na psicanálise lacaniana o estádio *imaginário*, pré-simbólico. Por seu lado, Phillipe Dubois (1983/1999, p. 257), convocando a análise de Krauss, nota também a afinidade entre os trabalhos de Marcel Duchamp e a lógica da “marca, sinal, sintoma” que identificaria o cliché, explicitando as táticas usadas pelo artista que assegurariam tal afinidade: “sombras transportadas, moldagens, decalques, transportes, depósitos, ready-mades”. Relativamente à fotografia surrealista, Krauss (1981/1985) refere o modo como Man Ray, Boiffard, Tabard,

entre outros, dependiam da indicialidade fotográfica para “legitimar” os seus deformados clichés. Dubois chama ainda a atenção para certas intervenções artísticas contemporâneas, oriundas da arte concetual, da *body art*, da *land art*, do *happening* e da *performance*, que a seu ver, além de dependentes do registo fotográfico, estariam impregnadas pela lógica do início (Dubois, 1983/1999, p. 280). Michel Leiris (1995) nos ensaios dedicados ao seu amigo Francis Bacon, reunidos sob o título, *Francis Bacon ou La brutalité du fait*, parece também olhar a obra deste pintor à luz de uma lógica do vestígio: “a obra apresenta as marcas da sua ação um pouco como uma pessoa cuja pele guarda as cicatrizes de um acidente ou de uma agressão” (Leiris, 1995, p. 18).

- ii) Na fotografia como em várias manifestações de arte moderna e contemporânea, a presença indicial é normalmente acompanhada pela importância máxima atribuída ao **processo, ação e jogo**. As imagens abandonam então paulatinamente o seu estatuto de *obras*, para serem tidas como *démarches*, intervenções, operações, atos, ou acontecimentos... Walter Benjamin dava conta em *L’Oeuvre d’Art*, que com o aparecimento da fotografia, teria havido na arte um enfraquecimento da dimensão representativa, da *aparência* e um fortalecimento da dimensão experimental, do *jogo* (1936/1991, p. 243). Também Michel Leiris constata o mesmo quando afirma não dizer nada de novo ao constatar que a arte do séc. XX “reencontrou a sua função – talvez a sua função fundamental – de jogo” (1995, p. 16). Por seu lado, Dubois embora nada afirme explicitamente, ao escolher o subtítulo *Marcel Duchamp ou a lógica do ato* (1983/1999, p. 254), deixa intuir a identificação deste artista com o paradigma da imagem enquanto processo pragmático que caracterizaria, segundo o autor, o fotográfico. Movimentos como o dadaísmo, o surrealismo e, até mais tarde, o situacionismo, são, como veremos, referências incontornáveis no contexto de uma prática artística lúdica, que se confunde com a vida. Enfim, a arte concetual, a *action painting*, o *happening*, a *performance*, a *body art* e a *land art* correspondem a modos de arte em que o processo – a experiência sensorial única, limitada no tempo e no espaço – é tão valorizado que a ideia de

obra se torna secundária, alinhando-se na continuidade da dimensão recreativa da fotografia.

- iii) No domínio das artes, a fotografia obriga a repensar o **estatuto de autor** e a sua suposta expressão subjetiva, genial e individual, assim como a tradicional distinção entre **original e cópia**, complexificando tais noções. O definir da figura do autor e da ideia de originalidade coincidem historicamente com o aparecimento da fotografia, que lança um rol de interrogações sobre estas noções, vindo pôr a descoberto o seu caráter ilusório e volúvel, desde sempre presente na história da arte: se Walter Benjamin (1936/1991; 1955/2012) já nota no início do séc. XX como é absurdo no contexto da fotografia ou do cinema perguntar pelo original e propõe uma aproximação do autor ao espectador, autores como Vilem Flusser (1983/2011) e Rosalind Krauss (1982/1986; 1981/1986) teriam nos anos 80 reforçado esta ideia. Flusser critica, com efeito, a ideia de original no universo fotográfico:

A fotografia, por sua vez, é multiplicável. Distribuí-la é multiplicá-la. O aparelho produz protótipos cujo destino é serem estereotipados. O termo “original” perdeu sentido, por mais que certos fotógrafos se esforcem para transportá-lo da situação artesanal à situação pós-industrial, onde as fotografias funcionam. (Flusser, 1983/2011, p. 70).

Rosalind Krauss, por sua vez, tem procurado expor o modo como a fotografia faz ruir as categorias mais tradicionais da história de arte: a autora recorda, por exemplo, que nos primeiros anos da sua história, o aparelho fotográfico começa por ser manejado por fotógrafos, frequentemente anónimos, simples *operadores* que captariam *vistas* ao serviço de um editor, que assumiria as funções de autor. Neste contexto, como veremos, destaca-se o trabalho de Marcel Duchamp, dos dadaístas, dos surrealistas e dos situacionistas que assentavam em práticas de apropriação, assumiam um pendor coletivo e jogavam com o acaso e a

arbitrariedade; salientam-se ainda as intervenções da *pop art* nos anos 60, e a chamada *The Pictures Generation* nos anos 80.

- iv) A fotografia tem sem dúvida um papel ativo na **crise da autonomia da arte** e no **apagamento das fronteiras entre arte e não arte**. Espécie de parente pobre na hierarquia das artes visuais, os olhos mecânicos teriam ainda a particularidade de reduzir à mesma escala fotográfica os mais diversos documentos visuais, podendo fazer figurar uma reprodução de um *chef d'oeuvre* ao lado de um anúncio publicitário e desempenhando assim um papel decisivo nos processos de contaminação entre diferentes mundos de imagens. Neste âmbito, a obra de Marcel Duchamp é de novo exemplar, pelo interesse que este sempre demonstrou pelo meio fotográfico, pelo uso de materiais não nobres, pelo exercício de um humor brejeiro... O dadaísmo, o surrealismo e a *pop art* correspondem a movimentos que igualmente favoreceram a ambiguidade relativamente à barreira entre a arte e a cultura popular, os ícones publicitários, os objetos quotidianos.
- v) O universo fotográfico, pelo seu aspeto fractal, isto é pela sua já referida qualidade plástica, conteria em si o germe da **montagem**, princípio que consiste na assimilação de fragmentos visuais descontínuos em função de afinidades figurativas, tática que afetaria a totalidade das artes do séc. XX e XXI. Walter Benjamin na sua *Pequena História da Fotografia* identifica a fotografia como uma arte *montável*, ao assinalar recursos fotográficos como a potencialidade de ampliação e de análise do movimento (Benjamin, 1931/2012, p. 100) e refere-se ainda noutro ensaio ao potencial revolucionário da fotomontagem (1934/2012). A montagem exprime-se essencialmente de dois modos nas artes visuais modernas e contemporâneas: a emergência de experiências artísticas que consistem na coleção e disposição de diferentes reproduções fotográficas, isto é, na sua constituição em arquivo, de um *atlas* (Didi-Huberman, 2009, agosto; Didi-Huberman, 2010); a realização de fotomontagens, precursoras da montagem cinematográfica, que decompõem e recompõem um cliché, preservando a sua unidade. Philippe Dupois (1999, p. 268)

refere-se a tais propriedades da fotografia como o “associacionismo”, que consistiria num tratamento dos clichés como “verdadeiro material, um dado icónico bruto, manipulável” e reconhece-o presente nas fotomontagens dadaístas e surrealistas, assim como em trabalhos mais recentes como as *combine paintings* de Rauchenberg, os arquivos de Christian Boltansky... Embora este autor integre na ideia de montagem, à semelhança de outros (Burger, 1974/1993, p. 123), as colagens dadaístas, da nossa parte, limitaremos a noção de montagem às coleções de clichés e às fotomontagens que preservam a unidade da prova fotográfica, como é o caso dos trabalhos de alguns surrealistas e seus dissidentes.

4.1. o postal ilustrado e a fotografia de atrações

Contemporâneos do aparelho fotográfico de que Arago elogiava as qualidades científicas, mas também dos espetáculos de lanterna mágica e dos dioramas, os postais ilustrados eram no início do séc. XX clichés trocados quotidianamente. Neles pensará certamente Philippe Dubois (1983/1999, p. 80) quando afirma ser “necessário estudar as relações estreitas que unem o fotográfico ao epistolar”. O momento em que a fotografia se imprime na face do postal está, à semelhança de outros detalhes da história do postal ilustrado, envolto nas usuais polémicas. Diferentes fontes aludem a um certo Borich que poderia ser considerado o inventor do postal fotográfico: suíço para uns e alemão para outros, pintor para uns e fotógrafo para outros, François para uns e Franz para outros, o único dado unânime sobre este editor é que ele teria publicado postais com fotografias da Suíça em 1872 (Carline, 1959, p. 24; Vasconcelos, 1985, p. 5; Hossard, 2005, p. 22; Freund, 1974, p. 96). Alguns historiadores referem também amiúde que em 1891 Dominique Piazza, um fotógrafo amador e Presidente da Sociedade de excursionistas de Marselha, enviou vistas fotográficas desta cidade francesa em formato de postal a um amigo residente nos EUA (Hossard, 2005, p. 21). Outros chamam por sua vez a atenção para o facto de em 1887 a casa Neurdein ter já feito o depósito legal de uma centena de fotografias com

vistas do Havre, de Paris e de Marselha, que mais tarde ilustrarão postais publicados pela editora francesa (Ripert & Frère, 1983, p. 26; Malaurie, 2003, p. 29). Siegert (1993/1999, p. 161) evoca ainda o fotógrafo Alphonse Adolph como tendo inventado um postal fotográfico, passível de ser reproduzido, em 1879. De todas estas versões, a única informação coincidente é que os primeiros postais fotográficos seriam postais de vistas.

Estes primitivos exemplares, quando impressos, foram com certeza produto de uma tiragem fotográfica artesanal, não havendo dados concretos relativos às suas técnicas de reprodução (provavelmente alguns deles, partindo de iniciativas individuais e esporádicas, nem sequer foram reproduzidos). Sabe-se com unanimidade que, embora a fotografia tivesse sido inventada por Niépce, explorada por Daguerre e tornada reproduzível pelo calótipo de Fox Talbot na primeira metade do séc. XIX, seria somente na década de 90 que a circulação desta tomaria proporções industriais, através de diferentes processos de reprodução fotomecânicos, como é o caso da fototipia no que respeita à produção de postais ilustrados. De postais fotográficos a preto e branco, depressa passam a comercializar-se clichés a cores: estes eram pintados à mão, através da técnica do *pochoir*, ou então mais dispendiosamente coloridos, através da cromolitografia. Além da fototipia, nos primeiros anos do séc. XX, os editores e as oficinas de impressão de postais experimentam diversas técnicas de reprodução e misturam-nas frequentemente. Por outro lado, além da fotografia tradicional, o postal comercializou ainda a preços acessíveis clichés estereoscópicos, que se encontravam em voga na época. Ripert & Frère enumeram as técnicas de reprodução usadas nos postais ilustrados nesta altura:

Doravante a indústria gráfica moderniza-se de forma a explorar a fototipia, a fotogravura e a similitravura, a cromolitografia, a zincografia, a litografia, a tipografia. O postal ilustrado usa a fototipia para os postais fotográficos, que corresponde à maior parte da produção; a fotogravura, a litografia, a gravura a três cores para os postais ‘artísticos’. Os impressores rivalizam em engenhosidade. (Ripert & Frère, 1983, p. 35)

Industrializados, os postais fotográficos também depressa se transformaram numa prática amadora. Auguste Berthier (1905, p. 5), num manual de vulgarização científica do início do século, instrui os seus leitores sobre o procedimento que permitia “obter em 20 minutos postais ilustrados e enviá-los no próprio dia aos seus amigos e conhecidos”, fazendo-os participar “nos prazeres que nós próprios experimentamos”. De acordo com este autor e com Clément Chéroux (2013), no início do séc. XX, os clichés diretamente impressos em postais, não respondiam apenas ao desejo de partilhar fotografias pessoais, mas assumiam-se também como um processo de revelação mais económico, mais rápido e mais acessível do que os outros, sendo igualmente utilizado pelos fotógrafos ambulantes e pequenos comerciantes:

Em vez de revelar as fotografias em papel corrente, o que necessita de uma série de operações complicadas, podem simplesmente utilizar os postais que poderão vocês próprios poderão sensibilizar com sais de ferro, prata... Suprimirão assim toda uma sequência de operações fastidiosas: recorte das margens, revestimento, colagem sobre cartão. Daí a economia de tempo e a economia de dinheiro, tendo em conta que o papel fotográfico por si só é quase tão caro como a própria fotografia. (Berthier, 1905, p. 7).

Este papel postal ilustrado, tendo no seu verso o espaço para a correspondência, o endereço e o selo, tem uma dupla vantagem. Para o comerciante, ele é o papel fotográfico mais barato do mercado. Para o cliente, ele permite enviar o seu retrato pelo correio, acompanhado de algumas palavras. (Chéroux, 2013, p. 132)

Confecionados com diferentes aparelhos fotográficos e revelados através de diversos métodos, é unânime que os postais amadores obtiveram o auge da sua popularidade com a Kodak que, fazendo jus ao seu célebre slogan *Press the button, we do the rest*, lançou em 1903 *No. 3A Folding Pocket Kodak*, uma máquina concebida para o utilizador comum, com uma película

cujas dimensões eram iguais às dos postais da época. Estas máquinas de fole, que se mantiveram no mercado até aos anos 30, dispensavam a ampliação do negativo no processo de revelação e algumas delas dispunham mesmo de uma janela para que o operador inscrevesse uma legenda diretamente na película. A produção amadora de postais fotográficos, de modo mais geral impulsionada pela comercialização do papel sensibilizado com um verso de postal pré-impreso, foi responsável pelas primeiras vistas clássicas de distantes localidades, e por uma catadupa de fotografias da vida pessoal, clichés acusados de estereotipia que, se por um lado, pela sua simplicidade e popularidade, poderiam ser comparados a práticas fotográficas mais tardias do estilo *do it your self* como a *poloroid*, o *photomaton* e até mesmo a fotografia digital disponível nos nossos *smartphones*, por outro lado, pelo seu potencial exibicionista e *voyeur*, poderiam também ser equiparados à mais recente publicação da vida pessoal na televisão e, na web e muito particularmente nas redes sociais. Teixeira de Carvalho refere-se assim aos postais fotográficos amadores:

Com a mania da arte fotográfica, fazem os vendedores de produtos fotográficos papéis sensibilizados que cada um pode transformar num bilhete postal com uma fotografia da sua lavra. São ordinariamente horríveis, com grupos de família, numa intimidade para poder ser vista, correta, muito parada, à espera que feche o obturador. (Teixeira de Carvalho, 1901, 13 de julho, p. 53)

Este comentário do início do séc. XX, muito próximo da abordagem sociológica que Pierre Bourdieu (1965) aplicaria à fotografia de família, muitas décadas mais tarde, não deixa de contrastar com a fecundidade criativa que outros pensadores têm reconhecido à produção amadora de postais: foram precisamente estes postais amadores que se aventuraram nas primeiras encenações e manipulações fotográficas, recorrendo a todo o tipo de recreações, e afirmando-se frequentemente pela sua extravagância visual (Tulcensky & Wolff, 2005; Chéroux, 2007a; Chéroux, 2007b).

Fabricados por grandes editores, ou pequenos amadores, certo é que os postais fotográficos passam a representar no início do séc. XX a maior

parte da produção de postais (Ripert & Frère, 1983, p. 35). Sucessores dos *cartões de visita* inventados por Disderi, os postais precipitaram a industrialização e a vulgarização da fotografia e o seu papel de vetor de difusão desta última só viria a ser suplantado pelos jornais ilustrados nos anos 20²⁷. A ideia de que “o postal ilustrado deveria ser para a fotografia o que o disco é para a música” defendida nos anos 90 pelo fotógrafo e editor de postais Albert Monier, no n^o1474 da revista francesa *Le Photographe* (citado por Gautrand, 1990, maio, p. 33), não deixa de ser expressiva quanto à afinidade duradoura destes dois média. No início do séc. XX, os postais expunham diariamente clichés que se faziam autênticas diversões visuais. Tirados por fotógrafos ambulantes, fotógrafos locais, simples amadores e também produzidos por grandes editores, os postais mostravam imagens da vida quotidiana, vistas das cidades e dos seus edifícios, retratos dos seus costumes, das suas lojas, e dos seus comerciantes, registos dos acontecimentos mais festivos e populares, e mesmo mais catastróficos e obscuros²⁸, assim como encenavam situações fantasiosas de todo o tipo através de décors e de retoques, fazendo-se o documentário e a ficção das multidões... Numa altura em que a fotografia exercia um fascínio considerável e que os correios eram um modo de contacto dinâmico com uma preponderância nos laços sociais, os postais interrompiam o quotidiano com vistas e retratos, que tanto lembravam as realistas saídas da fábrica dos Lumière (1895) como as fantásticas viagens à lua de Méliès (1902). Neste contexto, será de relembrar o comentário inspirador de um texto publicado no *Petit Journal des Grandes Expositions*, editado pela Réunion des Musées Nationaux, no final da década de 70: “Um tal tratamento da imagem autoriza um paralelo com o cinema pioneiro que se confrontou com a mesma dualidade de práticas do postal ilustrado, dualidade encarnada por Lumière e Méliès.” (Réunion des Musées Nationaux, 1978, novembro, p. 5). Exemplos de realismo ou

27 Agradecemos esta precisão cronológica aos esclarecimentos de Clément Chéroux, comissário de fotografia do museu de arte contemporânea Centre Pompidou em Paris e especialista na história da fotografia recreativa.

28 Veja-se a este propósito o trabalho *Erased Lynching* de Ken Gonzalez Day, que entre 2006 e 2009 acumulou e manipulou imagens fotográficas de linchagens norte-americanas, realizadas por motivos raciais e muitas vezes assistidas por uma vasta multidão. Estas imagens, impressas e legendadas em formato de postal, enviadas, e comentadas com mensagens como: “This is what he got”, foram maipuladas pelo artista de modo a apagar a imagem da vítima (Atlas i).

amostras de ficção, os postais tornaram-se em todo o caso no dealbar do séc. XX veículos privilegiados de uma fotografia de atrações: esta expressão, que adapta a ideia de “cinema de atrações” de Tom Gunning (1986/1990), pretende traduzir o choque de deslumbramento e a estimulação sensorial que a fotografia provocava, independentemente do seu conteúdo, nos primeiros anos da sua vulgarização.

Além do seu papel enquanto vetor de difusão da fotografia, o postal ilustrado, parece ter sido contaminado pelo traço que distingue a fotografia das outras espécies de signos – a indicialidade, na sua dupla qualidade de verosimilhança e de plasticidade. Talvez por isso mesmo a fotografia e o postal ilustrado tenham atuado durante um século e continuem ainda a atuar como uma espécie de dupla.

Por um lado, expedido sem envelope, o postal tem uma superfície sensível, onde se imprime não apenas a imagem-mensagem do remetente, mas também a sua caligrafia, o carimbo da estação de correios da cidade de onde foi enviado, e até eventualmente nódoas ou rugas incidentais decorrentes do seu trajeto. Se comparamos o verso do postal ao *snapshot*, é porque, à semelhança da designer Nutre Arayavanish (citada por Jacquillat & Vollauschek 2008), descobrimos no manuscrito um indício do remetente, e no carimbo com a data e o local de envio um vestígio da sua passagem pelo circuito postal: A designer em questão faz a seguinte observação: “As cartas, os postais ou os cartões de boas festas trazem sempre a marca do caminho percorrido: o carimbo, o selo, manchas ou riscos” (Jacquillat & Vollauschek 2008, p. 49). Comparado por Serge Daney à “folha morta das árvores da paisagem anónima”, o postal tem, como a fotografia, um estatuto metonímico em relação à experiência de que decorre, identificando-se facilmente com a propriedade de *decalque* e de *duplo* de uma porção de espaço e de tempo que define o fotográfico: rasto parcial do vivido, o postal é “tempo *einsteinizado*”, “tempo que se contrai em espaço” para retomar a expressão de Michel Maffesoli (2003, p. 37; 1993, p. 184). Quando a fotografia diz “isto foi”, segundo o velho noema de Roland Barthes (1980, p. 120), o postal acrescenta “eu estive ali”: “Alguém viaja para o estrangeiro, escolhe um postal ilustrado que represente o lugar em que se encontra, envia-o aos seus amigos como forma de saudação, com um texto que significa sobretudo:

“Eu estive ali” (Birnbaum, 1997, p. 58). Neste contexto, a intervenção do artista On Kawara em *I got up* é exemplar de um reuso da qualidade indici- al do postal: o artista enviou uma série de postais de vistas endereçados a amigos, registrando a hora a que acordou em cada dia, e usando assim o postal como prova.

Por outro lado, o postal, provavelmente pela sua natureza de imagem apropriável que exploraremos mais adiante, desde cedo favoreceu a quali- dade de *corte* e de *fragmento* da fotografia e a sua correlativa *plasticidade*. Não é por acaso que o postal fotográfico é um precursor da fotomonta- gem, afirmando-se, de acordo com Dawn Ades, autora de *Photomontage*, enquanto primeiro meio a explorar o paradoxo de distorcer o real com a mais exata técnica de o reproduzir:

‘o sistemático desregramento dos sentidos’ como Rimbaud lhe chamou, através de meios pictóricos e não só, o fascinante para- doxo de ser capaz de distorcer a realidade com o meio que foi o seu mais verdadeiro espelho foi muitas vezes explorado nas revistas ilustradas e acima de tudo através dos populares postais. Estes postais, que proliferaram na viragem do século, usavam a fotomontagem com uma variedade de efeitos: eles podiam recorrer à disrupção da escala, como um exemplo que mostrava um carrinho cheio com as maçãs gigantes da Alice no País das Maravilhas, tão grandes como as próprias rodas, com a legenda: ‘Pode uma fotografia mentir?’. Outros postais justapõem nostal- gicamente uma ideia a uma situação real – o jovem marinheiro abraçando a sua mulher emerge do navio em que este se encon- tra a trabalhar – ou manufacturam através da montagem uma anedota turística: Picadilly Circus é transformado em Veneza. (Dawn Ades, 1986, p. 107)

Embora a perseguição das origens históricas da fotomontagem seja em certa medida vã, conforme refere Chéroux (2004), não é só Ades que dá a primazia ao postal ilustrado no que toca à fotomontagem. Além de alguma da literatura especificamente dedicada ao postal se referir a este aspeto

(Marjanovic, 2005, p. 208; Ripert & Frère, 1983), é significativo que um dicionário de estudos dos média e de estudos da comunicação coordenado por Watson & Hill (1984/2006, p. 216, 217), refira, na entrada dedicada aos “postais ilustrados” o seu papel pioneiro no que concerne a fotomontagem. Finalmente, também Tilman (1992) cita um elucidativo comentário da dadaísta Hannah Hoch relativo a este aspeto: “Ainda criança, eu já conhecia esta técnica [a fotomontagem]. Havia por exemplo postais cómicos que permitiam realizar situações engraçadas através da combinação de fotografias coladas.” (Hoch citada por Tilman, 1992, p. 122). Neste âmbito, será interessante rever as enigmáticas colagens de John Stezaker, que obsessivamente se servem de postais fotográficos antigos, juntamente com *stills* de cinema e recortes de revistas a preto e branco e a cores, para compor retratos, onde paisagens parecem bloquear, desfigurar, corroer, estilhaçar, turvar a imagem do rosto humano (figura 8). Espécie de fotomontagens, estas cenas coladas que, através do reuso do postal ilustrado, produzem um “estranhamento da nostalgia”, de acordo com a expressão do próprio artista (Schwabsky, 2009, agosto, p. 32), não deixam de lembrar o bestiário dos seres extraordinários e o atlas de lugares imaginários que os primeiros postais fantasia confeccionam na primeira metade do séc. XX.



Figura 8. John Stezaker, *Mask CXVIII*, 2010. © John Stezaker. Cortesia do artista e da galeria The Approach, Londres.

4.1.1. a reprodução do espaço: os postais locais

Postais de vistas, postais locais, postais turísticos, postais topográficos, são múltiplas as designações dos postais que reproduzem clichés de aldeias, vilas, cidades, montanhas, desertos e mares, edifícios, monumentos, transportes, comércios e costumes, ou que em todo o caso, servindo-se da fotografia, aludem a um lugar, algures no globo terrestre (Martins & Oliveira, 2011). Alguns autores aludem a distinções e procuram estabelecer subcategorias dentro deste vasto universo; veja-se a perspetiva do investigador norueguês Bjarne Rogan que diferencia os postais locais dos postais turísticos:

Os postais locais retratavam vários temas de especial interesse ou de importância imediata para (...) os habitantes de uma região, uma cidade ou uma aldeia. Edifícios, ruas, mercados ou feiras, ou mesmo o interior de lojas eram os motivos típicos assim como o eram as atividades de todo o tipo ao nível local. (...) A pequena fábrica, a cooperativa de vinho local, (...) são assuntos que abundam nas coleções francesas, assim como a escola, o primeiro automóvel na aldeia, o polícia, o carteiro, o leiteiro (...) A variedade de postais locais é incrível. (...) Com estes motivos localmente idiossincráticos, contrastam os convencionais e estereotipados postais turísticos. (...) Motivos típicos destes cartões são as vistas, as montanhas com neve, as quedas de água, os fiordes, os glaciares, as igrejas, as catedrais, os castelos, os hotéis e os navios de passageiros, assim como temas do folclore como trajes nacionais, danças folclóricas, colheitas no campo. (Rogan, 2005, pp. 6-7).

Esta distinção, que tem o mérito de dar conta da heterogeneidade visual desta categoria, tem a nosso ver uma dificuldade manifesta na coincidência dos assuntos que se prestam às categorias de “local” e de “turístico”. Com efeito, a ligação do postal ao espaço é o denominador comum daquilo que aqui designamos por “postais locais” e que incluem os cartões da fábrica e

da loja local mas também os clichés da praça e do hotel da cidade. Parece, efetivamente, um seguimento lógico que o bilhete postal passasse a apresentar as vistas do local a partir do qual era enviado, permitindo ao remetente mostrar as ruas e praças que percorria, assinalar com uma cruz o hotel onde ficava, como que dizendo simplesmente: *eu estive aqui*. Comparado por Miguel Bandeira (citado por Mendonça, 2009, 1 de novembro) a um “cadinho da terra” que percorremos e que é “arrancado de lá”, a “um elo de ligação material com o território”, o bilhete postal parece acoplar-se espontaneamente com a reprodução fotográfica do espaço, graças à sua vocação primordial de cartão de correspondência, que o obriga a percorrer geografias e a atravessar distâncias.

A história do postal de vistas é confusa, fraturada pelas habituais contradições e querelas cronológicas: se é unânime, como já referimos, que os primeiros postais fotográficos eram postais locais, não é tão certo que os primeiros postais locais tenham sido fotográficos... Como já comentámos, numerosos autores mencionam que a pioneira publicação de postais com vistas fotográficas dataria de 1972, a cargo de um certo Borich; entre estes é também frequente a referência à iniciativa do marselhês Dominique Piazza em 1892; outros historiadores ainda identificam entre os precursores os clichés do Havre, de Paris e de Marselha patenteados pela casa Neirdein em 1887 e posteriormente editados em postal. Porém, também abundam as notas relativas a postais locais que não se serviriam necessariamente da fotografia: Carline (1959, p. 25) alude a um postal com uma gravura do Castelo de Rudelsburg, datado de 1874 e Willoughby (1993, p. 42) e Malaurie (2003, p. 29), entre muitos outros autores, dão por sua vez conta do fenómeno de popularidade dos postais de tipo *Gruss Aus*, unanimemente identificados entre os precursores. Estes postais, que por vezes também utilizavam vinhetas fotográficas, eram ainda mais frequentemente ilustrados com minuciosos desenhos multicolores, reproduzidos através da cromolitografia, técnica na altura já bastante desenvolvida nas oficinas de impressão alemãs. Na década de 80 e 90, estes *postais-souvenir* começam a ser produzidos na Alemanha e na Áustria e vão-se disseminando nos centros urbanos e nas localidades balneares da Europa e dos Estados Unidos. Estes postais são segundo Neudin (1987, p. 16) introduzidos em

Portugal por volta de 1896, nas cidades de Lisboa, do Porto e de Coimbra. Com um lado reservado à correspondência, os postais *Gruss Aus* combinam múltiplas vistas de uma cidade – umas redondas, outras quadradas ou irregulares na sua forma – com motivos decorativos, e são acompanhados pela menção *Gruss Aus* (Souvenir de.../Greetings from.../Recordação de...) e o nome da cidade (figuras 4 e 9).

Os postais de vistas foram no início do séc. XX uma das mais volumosas categorias, os mais produzidos, comprados, colecionados e enviados, sendo a sua diversidade incomensurável. Fabricados por grandes editoras e fotógrafos profissionais, mas também por pequenas lojas e fotógrafos locais, os postais topográficos exibiam desenhos, clichés a preto e branco, coloridos, vistas aéreas e até fotos estereoscópicas, de ruas, praças, jardins, lojas, estações, igrejas, pontes, monumentos, figuras tipo (o carteiro, o polícia, o ardina...), belezas naturais ou atrações históricas, assim como acontecimentos quotidianos e eventos excepcionais (figuras 4, 9, 10 e 11). Além de se oferecer enquanto meio de comunicação útil pelas imagens e pelas mensagens que transportava, o postal topográfico usufruiu do emergente turismo de massa no início do séc. XX... Seria, com efeito, a vocação do postal para fazer circular fotos das cidades, dos seus lugares, das suas multidões e dos seus acontecimentos, ou de outro modo, a sua propensão para publicitar, anunciar e comercializar imagens das localidades entre os seus habitantes e os seus turistas no início do séc. XX que consolidaria definitivamente a indústria do postal ilustrado e que lhe concederia ainda hoje uma popularidade universal. Ora, à semelhança de todos os repertórios visuais muito vastos, e de todos os fenómenos sociais consideráveis, os postais topográficos foram, por isso, os que mais frequentemente desencadearam vivas reações, fossem estas positivas ou negativas ... Talismã da viagem, da autenticidade e da experiência para uns, totem do turismo, da artificialidade e do estereótipo para outros, o postal de vistas viu-se ao longo do séc. XX e do séc. XXI trespassado pelas mais diversas reações.

Serge Daney no seu livro póstumo *Persévérance*, em entrevista com Serge Toubiana, fala das centenas de postais de vistas que durante anos comprou nas papelarias ou quiosques pela ocasião de viagens e que enviava à sua mãe, para depois as colecionar (1994, p. 72). Não deixa aliás de ser

curioso que esta última publicação do crítico de cinema que só chegou a ter um capítulo redigido pelo autor, e cujo restante conteúdo é composto de conversas com Serge Toulbiana, foi na sua tradução inglesa intitulado *Postcards from the Cinema*. O cinéfilo aprecia os mais tradicionais postais de vistas, com uma legenda discreta e um enquadramento simples, objetos de uma produção local e modesta: admira as suas imagens “normais e sem peneiras” que se inscreveriam na linha dos mapas, dos dicionários, e das vinhetas do *Petit Larrousse*.

O fotógrafo norte-americano Walker Evans que colecionou ao longo da sua vida cerca de 9000 postais, entre os quais predominavam os postais de vistas fotográficos posteriormente coloridos à mão que datavam das duas primeiras décadas do séc. XX, dedicou ainda três artigos e uma conferência a estes documentos locais (figura 12). Neles, Walker Evans elogiava a sua qualidade descritiva, designando-os como exemplares da sua ideia de “documentário lírico”, um valor que ambicionava ver refletido no seu próprio trabalho (Evans, 1964/2009, p. 103). Por fim, são também fundamentalmente postais de vistas que compõem os três álbuns da adorada coleção de Walter Benjamin, parte da qual já lhe teria sido legada pela sua avó. Além do seu deslumbramento de colecionador e de viajante pelos postais topográficos, Benjamin nos anos 20 demonstraria ainda uma intenção de reflexão teórica sobre o assunto, projetando a publicação de um livro que conteria um ensaio intitulado *Estética do postal de vistas*, e confessando pela mesma altura a Siegfried Kracauer o seu desejo de trabalhar sobre este tema (Schwarz, 2011, p. 172). Entre os mais conhecidos amantes de postais de vistas, encontra-se também a fotógrafa e cineasta Agnès Varda, que exhibe umas dezenas de exemplares de postais antigos e atuais da Praça Denfert Rochereau em Paris com a escultura do Lion de Belfort, na sua curta-metragem *Le lion volatil* (2003), e que, anos depois de ter filmado *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), onde respiga postais entre muitos outros objetos confessa, no quadro da sua exposição na Fondation Cartier em Paris, ser uma sagaz coletora de postais das cidades onde viveu (Varda, 2006):

Ah sim... tento ir contra a escalada de preços dos postais ilustrados antigos. Eu só coleciono aquelas de lugares onde vivo ou onde já tenha vivido e compro-as o mais longe possível dos lugares em questão. Comprar postais de Noirmoutier em Noirmoutier... não presta! (Varda, 2006, p. 11)

Por outro lado, romancistas como o catalão Enrique Vila-Matas com os seus “postais de Agosto” (Vila-Matas, 2000/2006) ou ainda como o francês Manu Causse (2010) que num pequeno conto editado em formato de postal (*le livret carte postale*, é o título da coleção) debitaria à semelhança do primeiro uma cáustica crítica ao postal de vistas e aos rituais do seu envio, juntariam as suas pequenas declarações de ódio a muitas outras vozes que não distinguem no postal de vistas mais do que um reflexo do exibicionista caleidoscópico do turismo.

Por fim, a coleção de Martin Parr de cerca de 20 mil postais tornou-se conhecida com a série *Boring Postcards*, que integra postais de vistas britânicos, americanos e alemães dos anos 50, 60 e 70. Nos três livros desta série publicada nos anos 90, cuja temática é igualmente revisitada no capítulo final de uma mais recente publicação dedicada à íntegra da coleção de postais de Martin Parr (Parr & Weski, 2008), sucedem-se numa espécie de monotonia irónica os postais de estações de serviço, arranha-céus pálidos e cinzentos, auto-estradas, lavandarias, quartos de hotel vazios, expressando uma espécie de desencantado culminar do exaustivo reportório de lugares levado a cabo pelo postal de vistas. São postais de “não-lugares”, no sentido que lhes atribui Marc Augé (1992, p. 100): “pontos de trânsito”, “ocupações provisórias (...) onde se desenvolve uma rede saturada de meios de transporte”. Vias ferroviárias e autoestradas, cadeias de hotel, aeroportos, gares, centros comerciais, parques de estacionamento, zonas industriais: todos os lugares destinados ao “usuário habitual das grandes superfícies, dos multibancos e dos cartões de crédito” num “mundo prometido ao indivíduo solitário, de passagem, ao provisório e ao efémero” (Augé, 1992, p. 101).

Com efeito, o repertório visual turístico que assegurou nas primeiras três décadas do séc. XX o sucesso comercial do postal ilustrado, parece, à partida, o mais negativamente afetado pelo progresso técnico e pela

emergência da tecnologia digital. Os aparelhos fotográficos digitais amadores, cada vez mais pequenos, práticos e eficientes, incorporados nos telemóveis, substituem hoje na sua omnipresença o hábito *démodé* de enviar postais de vistas, em situações de viagem e de férias, o que leva a um declínio das edições de postais turísticos, quer em termos de quantidade, quer em termos de diversidade. Esta substituição inevitável, que é contido desmentida por alguns artigos da imprensa, que ritualmente, no Verão, dão conta da persistência, a nível internacional, do hábito de enviar postais durante as férias – veja-se a título de exemplo o artigo publicado no *Le Monde* com o título “O postal é imortal” (d’Arrigo, 2007, 14 de Agosto) –, é suavizada por iniciativas que vão no sentido de revitalizar o velho postal fotográfico de vistas (postais com DVD, aplicações *smartphones*, comunidades de trocas de postais como o *Postcrossing*).

4.1.2. a fotografia recreativa e os postais fantasia

A terminologia de *postais fantasia* é sobretudo usual na bibliografia francesa, na qual por vezes também é usada em alternativa a designação “postais artísticos” (Ripert & Frère, 1983, p. 71) designando um conjunto de imagens do início do séc. XX com motivos sentimentais, festivos, feéricos e cómicos, com jogos de palavras e de imagens, truques óticos e, enfim, toda uma série de composições curiosas, que apelam ao prazer visual. Chéroux enumera assim o vasto universo de imagens que podia estar contido nesta classe de postais:

postais de boas festas, de Natal, de ano novo, de aniversário ou de festa, postais com elementos desdobráveis ou em forma de puzzle, postais que ilustram uma mensagem afetuosa, uma piada duvidosa, uma curiosidade visual, ou ainda ilustrados com uma cena imaginária, cómica, engraçada ou mesmo erotizada, linguagem das flores ou dos selos, anedotas, motivos ‘arcimbaldescos’, etc (Chéroux, 2007b, p. 195).

O denominador comum destas imagens é o seu pendor afetivo e a sua predominante vocação lúdica. Surpresas visuais, os postais fantasia exigiam uma constante novidade: Chéroux (2007b) cita a este propósito a observação de um anónimo publicada num número de uma revista de cartofilia, em 1904:

O postal fantasia pelo seu próprio género não dura; ele deve ser uma surpresa para aquele que o recebe, senão perde o seu sal; daí a maior necessidade de mudar frequentemente as edições para dar constantemente ao público o novo e o inédito (citado por Chéroux, 2007b, p. 195)

Esta categoria, sendo a de mais difícil definição devido à sua diversidade, é por isso também a menos historicamente documentada: sabemos apenas, de acordo com o artigo do especialista Gaston Marcqfoy, publicado numa revista de cartofilia e citado por Clément Chéroux (2007b, p. 195), que em 1908 os postais fantasia representariam “a categoria quantitativamente mais significativa logo a seguir às vistas topográficas”. Por este motivo, fora do contexto francófono no qual a designação unânime é fantasia, a terminologia com que se nomeia esta categoria é diversificada, espartilhando-se em diferentes subgéneros. Martin Willoughby (1993, pp. 86–153), por exemplo, refere-se aos postais de “atores e atrizes”, aos postais de “glamour” que reproduzem sedutoras *pin-ups*, aos célebres postais de “arte nova”, aos “postais cómicos”, aos postais “novidade”, “postais de saudações sentimentais”, aos postais de Natal, aos postais de crianças, aos postais bordados e postais-puzzle. Todos estes postais seriam eventualmente passíveis de ser incluídos na categoria genérica de postais fantasia ou postais artísticos. Por sua vez, Marian Klammin (1974) fragmenta também a classificação do repertório icónico destes postais em categorias cuja grande maioria dos exemplares se englobaria facilmente na mais vasta categoria do postal fantasia ou artístico: “postais artísticos assinados”, “cartões de boas festas” (1974, p. 67) “postais com crianças” (1974, p. 78), “postais com animais” (1974, p. 89), “cómico e macabro” (1974, p. 95), e até mesmo “transporte”, logo que esta categoria é aplicada a um exemplar exibindo

viagens de guarda-chuva (1974, p. 104); podemos ainda acrescentar às viagens de guarda-chuva, as poses em automóveis, carruagens, comboios, aviões e barcos falsos, desenhados em papelão. No caso dos historiadores portugueses, a dispersão desta categoria é ainda maior: Vasconcelos (1985, pp. 10-12) enumera quase trinta categorias de postais, grande parte das quais coincidem com a descrição da categoria dos postais “fantasia”.

Embora os postais fantasia não sejam obrigatoriamente fotográficos, centraremos a nossa atenção nos cartões fantasia aparentados à dita *fotografia de género*, que se serviam amiúde de décors e de poses teatrais, assim como de manipulações fotográficas. Consideraremos ainda que os postais fotográficos fantasia, tradicionalmente realizados por grandes editoras, abrangem também as experiências dos fotógrafos amadores, a produção dos fotógrafos de estúdio e ainda dos fotógrafos ambulantes (Chéroux, 2013; Correia, 2011a), que têm sido agrupadas sob a designação de “fotografia recreativa”. No que toca à terminologia da fotografia recreativa, note-se que são obras de vulgarização científica como *Les récréations photographiques* de Albert Bergeret, célebre editor de postais ilustrados, e Félix Drouin (1893), ou ainda *Photographie récréative et fantaisiste* de Charles Chaplot (1904), manuais que ensinam aos amadores como posar e manipular clichés, que disseminam o uso deste termo. Veja-se a este propósito o conjunto de ensaios de Clément Chéroux dedicados a esta categoria (Chéroux, 1998; Chéroux, 2013) assim como a nossa primeira incursão neste género fotográfico (Correia, 2011a). Apesar dos postais resultantes da tradição recreativa e dos divertimentos fotográficos constituírem um fenómeno com características próprias, diferentes das do postal fantasia na medida em que este ultimo era reproduzido e comercializado em massa, as estéticas e as artimanhas visuais de ambos apresentam, como veremos, uma assinalável continuidade. Podendo ser vistos como imagens na linhagem do cinema de Georges Méliès, os cartões fantasia compõem um mundo onírico, misterioso, exuberante, risível, onde o homem visionário, sonhador ou simplesmente brincalhão, se sentia em sua sua casa... Herdando as qualidades da cultura vernacular, as ilustrações destes postais têm a ingenuidade e o absurdo inoportunos das imagens populares, conservando qualquer coisa dessa “habilidade obstinada e insensata dos cavaleiros, acrobatas e palhaços“ a

que se referem elogiosamente Horkheimer & Adorno (1944/1985, p. 134). Com uma vocação lúdica, os postais fantasia podem ser, à semelhança da fotografia recreativa, agrupados em dois géneros de imagens: o *postal encenado* e o *postal retocado*. Note-se que estas duas categorias não existem apenas isoladamente, cruzando-se recorrentemente e tornando-se frequentemente inextrincáveis, deixando de ser possível distinguir se os truques e artimanhas de composição a que recorrem residem mais na manipulação e no retoque ou se se baseiam antes na encenação, na pose e na performance.

Em todo o caso, os *postais retocados* estavam dependentes de procedimentos óticos e químicos. Podiam visar apenas efeitos visuais atrativos, padrões fotográficos decorativos, colorindo retratos de forma extravagante e emoldurando fotografias de mulheres e crianças em imagens de flores, dominós, cartas de jogar, ou binóculos (figuras 13, 14 e 15). Através de tiragens combinadas, homens, mulheres e bebés multiplicavam-se ao infinito num só cartão, fragmentando-se na copa de uma árvore, numa montanha, na praia, em bolas de sabão, viajando aos magotes nas asas de uma borboleta. Estes cartões brincavam também recorrentemente ao *faz de conta* fotográfico... Recorrendo ao apagamento parcial do cliché, era comum um homem ser assombrado pelo fantasma da sua amada, sob a forma de uma silhueta turva, algures atrás de si, ou fundindo-se etérea no fumo do seu cigarro; inversamente, a mulher sonhando com o seu amado era também um motivo recorrente (figuras 16 e 17). A possibilidade de ampliar e de reduzir as escalas propiciava as aventuras de um Gulliver: por exemplo, um homem equilibra na ponta do seu nariz uma mulher pouco maior que a sua cabeça, uma mulher com um esgar de escárnio segura o corpo minúsculo de um homem, uma bota de tacão alto serve de esconderijo a uma mulher de sorriso malicioso (figuras 18, 19 e 20)... Através da utilização de papéis sensíveis ilustrados, de tiragens combinadas, de duplas impressões, uma catadupa de seres desproporcionais, andróginos e mutantes, ganhavam a textura verídica do grão fotográfico: mulheres com corpo de gato, com patas de inseto ou asas de borboleta (figuras 21, 22 e 23). As tiragens combinadas permitiam não apenas reinventar o corpo humano mas também o espaço: com efeito, neste mundo do *como se*, a mulher foi certamente a primeira a pisar a lua: a este propósito, revejam-se os postais fotográficos retocados,

editados em França pelo estúdio Reutlinger (figuras 24 e 25), que integram também a coleção Paul Éluard (figura 28), a par dos *encenados* retratos do tipo *paper moon* em que se representam estadias na lua e que foram sobretudo populares do outro lado do Atlântico (figuras 26 e 27). No que a isto diz respeito, veja-se ainda ensaio de Johanne Sloan (2009) *Modern Moon Rising: Imagining Aerospace in Early Picture Postcards*. Juntamente com um bestiário de seres improváveis, os postais retocados compunham um atlas de lugares imaginários. Além da lua, havia cidades e edifícios desfocados, que através da utilização de “objetivas de anamorfose” (Chaplot, 1904, p. 81) e de procedimentos químicos, se tornavam na visão do turista que tivera uma “noite dura” ou na miragem de uma torre deformada por um zeppelin (figuras 29 e 32). As tiragens combinadas e outros processos erguiam ainda estranhas vistas de metrópoles familiares, como a de Paris cercada de mar ou a de Liège sobrevoada em guarda-chuva (figuras 30 e 31).

O *postal encenado* está dependente do décor, da iluminação, dos acessórios, da pose e, enfim, de uma genérica teatralidade... Os fotógrafos profissionais que se ocupavam com a produção dos postais fantasia, com a tarefa exigente de “transmitir uma atmosfera” segundo os termos de Ripert & Frère (1983, p. 81), assumem o papel de verdadeiros encenadores, realizando no estúdio e fora dele, com a colaboração de atores ou modelos profissionais, retratos e sequências de retratos. Estas sequências, que resultarão em séries de postais ilustrados, funcionam ao jeito de metamorfoses visuais, de sequências cinematográficas, de histórias fotográficas ou fotonovelas, onde cada plano, cada visão, cada episódio, se imprimirá num postal ilustrado. Quadros românticos como os clássicos casais beijando-se no interior de um lar burguês ou circulando de olhar sonhador num automóvel, mulheres atraentes segurando flores, tocando um instrumento ou dançando, com fundos de papel e cenários idílicos ... – é infindável a lista de teatros fotográficos difundidos pelos postais fantasia (figuras 33 e 34). Por outro lado, os fotógrafos de estúdio e fotógrafos ambulantes, proprietários de barracas de festas populares e de parques de diversão, que se dedicam à generalidade da clientela e produzem retratos personalizados, servindo-se de fundos pintados, não eram menos parcos em imaginação, observando-se uma assinalável afinidade visual entre os postais fantasia

editados e comercializados em massa e os postais fotográficos lúdicos que à época enchiam os álbuns de família (figuras 34, 35 e 36). Conforme explicita Chéroux (2013, p. 132), os retratos produzidos por pequenos estúdios e pelos fotógrafos ambulantes no contexto das festas populares eram impressos no verso de um postal porque este tipo de impressão fotográfica representava para o fotógrafo uma maior margem de lucro, e para o cliente a vantagem de poder partilhar as suas vidas imaginárias.

Se para os postais mais clássicos, e à semelhança do que Walter Benjamin comenta sobre a prática retratística do início do séc. XX (Benjamin, 1931/2012, p. 104), os estúdios se enchiam de “decorações e palmeiras, gobelins e cavaletes”, de panos de fundo que imitavam o interior de casas burguesas, de jardins de inverno e de “trópicos remendados”, para os retratos mais lúdicos e inventivos havia fundos de papel imitando as mais diversas situações. Os clientes dos fotógrafos ambulantes posavam diante de painéis pintados que simulavam terras imaginárias, que iam da lua a florestas românticas a cidades desconhecidas. Nos postais conhecidos por *head in the hole* ou *passe-têtes*²⁹, os fotografados escondiam-se atrás de um cenário desenhado com silhuetas cuja cabeça era substituída por um orifício redondo, onde os clientes punham o seu rosto, transformando-se assim num casal de banhistas na praia, touro e toureiro numa tourada, mãe e bebé num passeio animado, cowboy e cavalo num cenário de western (figura 39). Nos painéis pintados, desfilava frequentemente a frota interminável dos transportes que agora ocupavam as cidades mais modernas: carruagens com cavalos, comboios, automóveis, balões, aviões e barcos de papelão permitiam as mais diversas viagens imaginárias (figuras 35, 36, 37 e 38). Se a maioria dos remetentes pretendia apenas exibir uma imagem divertida, havia quem tivesse a ingénua intenção de convencer o destinatário: Chéroux (2013, p. 136) relata o caso de um homem que se faz fotografar ao lado de um avião de papel e escreve à sua família, narrando as aventuras aéreas sobre a Mayenne e os acasos que o teriam juntado a um fotógrafo no momento da aterragem.

29 Esta designação, menos conhecida do que a versão inglesa, é-nos assinalada por Clément Chéroux (2013, p. 130). O autor acrescenta uma nota a este propósito que reproduzimos aqui: “Agradeço a François Cheval, conservador do museu Nicephore-Niépce de Chalon-sur-Saône de me ter chamado a atenção para esta designação.” (Chéroux, 2013, p. 140).

Nestas passagens pelos parques de diversões, os foliões faziam ainda retratar-se nos labirintos de espelhos deformadores (figura 40). Os espelhos e o seu reflexo eram também o recurso usado, sobretudo nos estúdios e em casa, para praticar a multifotografia ou *fold portrait*, um truque fotográfico também impresso em formato de postal ilustrado e popularizado no início do séc. XX (figura 41). Grosso modo, esta era executada com dois espelhos colocados num ângulo de aproximadamente 75°, diante dos quais o retratado posava, normalmente sentado, enquanto o fotógrafo se escondia atrás do mesmo. O resultado era a imagem de um homem ou de uma mulher, multiplicada por cinco vezes, como se o retratado se pusesse à volta de si mesmo. Nas festas populares, cujas “paisagens de barracas de tiro” captam a atenção de Walter Benjamin, que em *Rua de Sentido Único* delas aí faz uma breve descrição (Benjamin, 1928/2004a, pp. 49, 50), os visitantes faziam-se ainda fotografar nas barracas de tiro fotográfico (figura 76). O tiro fotográfico popular em França, na Itália, e nos EUA a partir da década de 1920, apresentava-se como um stand de tiro tradicional mas no qual o alvo, logo que era atingido pelo chumbo, acionava um sistema que fixava instantaneamente o atirador. No verso de um postal de tiro fotográfico datado de 1929 com Paul Éluard, publicado por Clément Chéroux no livro *La Photo qui Mouche*, o poeta escreve a um Monsieur van Hecke: “Caro Senhor, Eu não ganhei ao bacará mas consegui fotografar-me no tiro na festa de Montmartre. Muito orgulhoso porque era muito difícil” (Chéroux, 2009a, p. 20).

No quadro destes postais retocados e encenados, é oportuno lembrar as anotações de Walter Benjamin a propósito da natureza ilusionista das imagens vistas pelos olhos mecânicos, uma espécie de “segunda natureza”: segundo o filósofo alemão, as cidades e as figuras humanas seriam dinamitadas pelo cinema e pela fotografia. Por exemplo, para Walter Benjamin (1936/1991, pp. 225, 226), os gestos desarticulados e interrompidos de Charlie Chaplin – “entrecortados” (no original, “saccadés”), como ele os apelida –, nos quais residia parte do efeito cómico da sua postura, só poderiam ter aparecido no interior da estrutura técnica do cinema, isto é, a “montagem”. Ora, de modo semelhante, as criaturas híbridas que figuram nos postais fantasistas do início do século só poderiam ter ganho vida no

contexto da técnica fotográfica, e muito particularmente, do procedimento da fotomontagem. Neste âmbito tornam-se relevantes os comentários em torno da relação dos vários procedimentos de fotomontagem com a noção de *informe* de Georges Bataille, realizados por Rosalind Krauss (1981/1985) e retomados por Georges Didi-Huberman (1995/2003). Com as suas efabulações da figura humana e das cidades que a acolhiam, como que certificadas pela verdade do grão fotográfico, os postais fantasia do início do século, contribuíram para uma destabilização do corpo e do espaço, como que assolado por forças centrifugas. Referindo-se a eles, Johanne Sloan comenta: “estas pequenas imagens efémeras conseguem, contudo, valorizar a ambiguidade espacial, retiram persuasivamente a figura humana da ilusão de um terreno estável” (Sloan 2009, p. 291). Os postais fantasia tornaram-se populares entre os seus contemporâneos. Foram, por exemplo, objeto de coleção do surrealista Paul Éluard, que, além de ter reunido entre 1929 e 1932 cerca de 2400 postais, afixados em quatro álbuns, lhes dedicou o artigo *Les plus belles cartes postales*, no nº 3-4 da revista *Minotaure*, em 1933 (Éluard, 1933/1968). Nele, o poeta enumera, ao jeito de um grupo de infindáveis acumulações, os motivos e aspetos do postal fantasia que mais lhe agradam: as flores, as mulheres, os pássaros, os temas mórbidos, os trocadilhos, as repetições, as séries de postais, “tão mais interessantes quanto mais incompletas” (Éluard, 1933/1968). Recentemente, no âmbito da exposição *The Stamp of Fantasy/La photographie timbrée*, patente no Museum Folkwang, na Alemanha, no Fotomuseum Winterthur, na Suíça, e no Jeu de Paume, em Paris, em 2007, foram dados a conhecer ao público europeu, centenas de postais fantasia antigos, pertencentes às coleções de Peter Weiss e de Gérard Lévy (Chéroux & Eskildsen, 2007). Finalmente, nos Encontros de Arles, na exposição *Shoot!* comissariada por Clément Chéroux em 2010, apresentaram-se intervenções artísticas em torno do tiro fotográfico, e reviram-se exemplares de postais deste tipo, fabricados com a pontaria de conhecidos e anónimos. Embora hoje a manipulação fotográfica digital permita ainda mais facilmente quer ao fotógrafo profissional quer ao fotógrafo amador fabricar imagens fotográficas fictícias e verosímeis, semelhantes às efabulações quase verdadeiras dos postais fantasia, a inventividade fotográfica abandonou em grande medida o postal

ilustrado, para se exibir nos ecrãs dos computadores, telemóveis, tablets e videojogos... A designação de postal fantasia é, como veremos, hoje mais recorrentemente empregue para designar postais não fotográficos, com imagens humorísticas, infantis, poéticas, engenhos *pop up*, efeitos óticos, texturas extravagantes. Uma exceção neste contexto são as séries de postais editados pelos suíços Plonk & Replonk, que têm reciclado com alguma ironia a tradição do postal fantasia.

4.1.3. a reprodução de obras de arte e o postal ilustrado

A equação entre o postal ilustrado e a reprodução de obras de arte, embora pouco explorada, era há um século como ainda é hoje, bastante evidente, assumindo-se este meio de comunicação como um dos mais explosivos detonadores da famosa “aura” da obra de arte (Benjamin, 1936/1991). Um signo disso são as cerca de três páginas que Gisèle Freund (1974) dedica ao postal ilustrado no seu livro *Photographie et Société*, não arbitrariamente incluídas no capítulo dedicado à reprodução de obras de arte. Com efeito, a junção da fotografia com o postal permitia comercializar a baixo custo a reprodução fotográfica dos mais célebres *chefs d’oeuvres*. Conforme narra Gisèle Freund (1974, p. 94) a fotografia e os processos fotomecânicos foram rapidamente explorados para a reprodução de obras de arte. Teixeira de Carvalho e Richard Carline apontam ambos para a Itália como pioneira neste tipo de postais. O primeiro escreve em 1901 que “na Itália há coleções de bilhetes postais que reproduzem as grandes obras de arte, os quadros de Boticelli e Leonardo, as estátuas de Donatello e de Miguel Angelo, as obras primas da antiguidade clássica” (Teixeira de Carvalho, 1901, p. 53). Carline por sua vez dá o exemplo de um postal-souvenir da cidade italiana de Florença que incluía já em 1891 uma reprodução da Madonna della Segiolla de Rafael. Em Inglaterra foi a conhecida editora de postais *Raphael Tuck & Sons* que tornou célebres as reproduções de obras de arte em postal, conforme explicita também Richard Carline (1959, p. 5). Contudo, de acordo com o autor, as chamadas *masterpieces* em formato de postal apenas surgiriam

neste país por volta de 1900, e seriam por esta altura ainda bastante inexatas, frequentemente baseadas em fotografias, mas coloridas à mão de modo rudimentar (Carline, 1959, p. 5). Segundo Freund (1974, p. 94), em França, terá sido Adolphe Braun um dos primeiros a percorrer museus e cidades de toda a Europa, constituindo ainda no séc. XIX uma verdadeira indústria de reproduções de obras de arte, que viria a transformar-se em 1920 num monopólio de imagens que contava com a edição de centenas de álbuns, de guias e de “milhões de postais” a preto e branco e a cores.

Em todo o caso, desde o início do séc. XX, os editores de postais deste género foram afinando os procedimentos de reprodução de obras de arte neste formato. Ao lado de livros, catálogos, cartazes, e hoje de repositórios de imagens como o *Google Images* e até de museus virtuais como o *Google Art Projects*, entre outros suportes, o postal é ainda atualmente a mais popular e acessível peça do *Museu Imaginário* descrito por André Malraux (1947/1995), colaborando com a rutura dessa história de arte que já não se escreve nas paredes das salas dos museus, nem nos púlpitos dos espaços de culto, narrando-se antes na superfície da reprodução fotográfica, esteja ela impressa num cartão ou acesa num ecrã: “a história de arte desde há cem anos (...) é a história do que é fotografável” (Malraux, 1947/1995, p. 123). Não é por acaso que Ernst Gombrich no seu manual de história de arte não pode referir-se à *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci sem se reportar à exaustiva reprodução do retrato no formato de postal ilustrado:

“Estamos tão habituados a encontrá-la em postais ilustrados e na publicidade que temos alguma dificuldade em olhá-la com um olhar fresco, a ver a obra de um de um homem que fez o retrato de uma modelo de carne e osso” (Gombrich, 1951, p. 218).

A reprodução exaustiva da *Mona Lisa* de Da Vinci e a sua “canonização” pelo formato do postal ilustrado haveria de ser pretexto para uma das mais célebres intervenções de Marcel Duchamp, com o sugestivo título *LHOOQ*, o postal com a reprodução do retrato de Da Vinci, no qual Duchamp desenhou uns bigodes e uma pêra (figuras 42 e 43). Duchamp foi, com efeito, um incontornável pioneiro e inevitável referência no que toca à longa história

de apropriações de obras de arte reproduzidas em postais... Num registo igualmente irónico, uma série de 10 postais publicada pela primeira vez em 2009 por Chris Marker em colaboração com a Peter Blum Editions, com o título *How a grinning cat visits the history of art*, tira partido da vocação do postal para difundir as obras de arte canónicas, compondo uma espécie de galeria derisória onde um gato invade a história de arte (Marker, 2014).

Com efeito, os mais clássicos quadros de pintura com paisagens e retratos encontraram no postal um muito conveniente suporte de reprodução, como o nota Phillips:

Apenas temos de pensar o quão convenientemente os quadros dos museus cabiam nos postais das suas lojas para nos darmos conta de que esta forma progrediu ao longo do tempo como o veículo ideal (horizontalmente para as paisagens e verticalmente para os retratos. (Phillips, 2000, p. 26).

Mas também certas intervenções das vanguardas modernas e da arte contemporânea como a arte concetual, arte corporal (*body art*), a arte ambiental (*land art, earth art...*) a arte do acontecimento (*performance, happening...*), a arte urbana (*graffiti* e outras formas de *streetart*), muitas vezes efémeras e frequentemente praticadas fora das paredes das galerias e das instituições da arte, “num lugar (e às vezes num tempo) único, isolado, cortado de tudo e mais ou menos inacessível” (Dubois, 1983/1999, p. 283) encontram no postal fotográfico o meio de difusão capaz de chegar a um mais vasto público, uma espécie de “múltiplo”. A título de exemplo, podemos referir a série *Carte Surréaliste* editada por Georges Hugnet em 1937 ou, num contexto mais recente, os postais de Francis Alÿs editados pelo MOMA em 2010, que recolectam, através de uma fotografia e de uma legenda redigida pelo autor, alguns dos trabalhos mais marcantes do seu percurso. A fácil acessibilidade, as reduzidas dimensões, o módico preço do objeto, e as múltiplas funções, entre outros fatores, asseguram ao postal desde há um século o seu estatuto de “as reproduções de arte mais *user-friendly*”, como o define Ellen Handy (2011, p. 122) ou ainda como implicitamente se lhe refere Trimmer (1998/2013), que relata os seus experimentos

pedagógicos com um grupo de estudantes que leva ao museu e cuja atenção é maioritariamente captada pelos postais com reproduções de obras de arte à venda na loja. São as características aqui mencionadas que faz com que a junção entre o postal e a arte esteja tão associado às boutiques das instituições museológicas mais tradicionais como aos movimentos artísticos mais dissidentes, como veremos mais adiante, com a prática da arte postal futurista no início do séc. XX ou com a *mail art*, nos anos 70.

Vendido nas boutiques de museus, mas também em todo o tipo de quiosques, lojas de imagens, e de souvenirs, o postal contribuiu, em grande parte, para que cada um pudesse ter um pequeno museu portátil, a sua galeria móvel, que podia apreciar em sua casa, levar facilmente para onde quer que fosse, trazer ligeiramente de onde quer que viesse, e ainda trocar de modo prático com quem desejasse. Oferecendo-se aos comentários dos seus espectadores-remetentes, decorando as paredes, servindo de marcador nos livros, acumulando-se nas caixas de imagens dos turistas, dos viajantes, e dos cada vez mais numerosos visitantes de museus, o postal tornou a obra de arte ubíqua e omnipresente no quotidiano do indivíduo ordinário, veiculando uma postura mais familiar e mais próxima do indivíduo comum relativamente à arte, diferente da atitude solene e distante de um público privilegiado que na sala de um museu contempla circunspecto as suas paredes. O comprador de bilhetes postais é um indivíduo que faz das imagens de pinturas, de esculturas, de instalações, de tapetes, de cerâmicas, de azulejos, uma “recepção tátil”, para empregar um termo de Walter Benjamin (1936/1991), usando-as, tocando-as, manipulando-as, transmitindo-lhes o seu “ritmo de vida”, na posição de “distração” descrita pelo filósofo: “a massa, através da sua própria distração, acolhe a obra no seu seio, transmite-lhe o seu ritmo, embala-a nas suas ondas” (Benjamin, 1936/1991, p. 208). Sobretudo no início do séc. XX, ao permitir a circulação mundial de imagens de intervenções artísticas vindas dos quatro cantos da Terra, o postal ilustrado não exerceu somente um singular papel de divulgação de obras entre o público comum mas também foi um suporte de ligação entre os artistas da época... Conforme sublinha Giovanni Lista (1979) o diálogo, a partilha e a difusão do trabalho a nível internacional entre os movimentos de vanguarda das primeiras décadas do séc. XX, muito se deveu ao postal ilustrado:

Basta pensar por exemplo nos postais publicados pelas edições Der Sturm de Herwarth Walden. Estes postais reproduziam, entre outros, obras futuristas (...) com, no verso do postal, uma curta explicação analítica que tinha sido redigida para cada obra, por Boccioni. É provavelmente graças a estes postais que Malévitch e muitos outros puderam estudar a pintura dos futuristas italianos. (Lista, 1979, p. 9).

Ora, uma tal popularidade dentro e fora dos *mundos da arte* para usar o termo de Howard Becker (1982), depressa conferiu ao postal, aos seus editores comerciais e institucionais um papel ativo na delimitação de tais mundos. A prática de visitar um museu e comprar os postais com reproduções das imagens que, por algum motivo, seduziram o olhar do espectador é determinante para a constituição de um arquivo pessoal, e por extensão, para a circunscrição de uma iconologia coletiva e para a delimitação das formas visuais que circulam socialmente ou não. Os editores comerciais, os editores e curadores do próprio museu, os diretores das boutiques e o seu público – formado por homens comuns, mas também por estudantes de arte e design gráfico, historiadores de arte, e outros *connaisseurs* – podem através da seleção de postais exercer pressões sobre os limites da instituição arte... Ellen Handy (2010) recentemente chama a atenção para o modo como o postal ilustrado pode exemplificar melhor do que qualquer objeto as operações que determinam a formação do cânone na história da arte. A este propósito, a autora relembra o curioso episódio que envolveu a performance *FireHose* de Dove Bradshaw, que em 1978 usou o postal como uma forma de entrar do Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, por uma porta um tanto travessa: a sua livraria... Ao jeito de um *ready-made*, ou de um *objet trouvé*, a artista quis apropriar-se de uma mangueira de incêndio instalada nos corredores do museu, e afixou na parede junto ao extintor uma placa identificativa: *Dove Bradshaw, Fire Extinguisher, 1976, brass, paint, canvas* (“Dove Bradshaw, Extintor de incêndio, 1976, latão, tinta, lona”). Na semana seguinte, a placa foi retirada e os seguranças da galeria postos em alerta. Mas Dove Bradshaw não desistiu e repetiu o gesto, até que, na sequência da última tentativa, se deu conta que não só a placa

não tinha sido removida, como fora por alguém inserida no interior da caixa de vidro que protegia o extintor. Em 1978 a artista fotografa e imprime cerca de 1000 postais com o cliché do extintor, cujo verso imita os postais oficiais editados pelo Metropolitan Museum of Art (figura 44). Aproveitando um momento de distração dos funcionários da loja, Bradshaw coloca estes postais junto às reproduções de Monet, Pollock... Adquire aí de imediato dois exemplares, e nas semanas seguintes, reabastece clandestinamente os escaparates da loja do MET: segundo atesta Stuart W. Little em 1979 na *New York's Magazine*, cerca de uma centena e meia destes postais são vendidos em apenas duas semanas. Em 1980 Robert Kline e a sua esposa compram a fotografia do extintor realizada pela artista e, mais tarde, doam-na ao Metropolitan Museum of Art (Bradshaw, 2012, p. 10). Só em 1992 é que o MET editaria 10 mil postais reproduzindo a fotografia de Dove Bradshaw, com uma legenda explicitando esta obra que a artista em 1993 reintonificaria "Performance".

Figura 9. Postal do tipo *Gruss Aus* com vistas fotográficas de Braga. Circulado a 15 de maio de 1905. Fonte: Coleção Pessoal de Olga Carneiro. Postal a Postal, Repositório de Postais Ilustrados (postaisilustrados.uminho.pt).



Figura 10. *Postal Portugal* – Braga – Arcada e Praça da República. Circulado a 1 de setembro de 1917. Fonte: Coleção Pessoal de Olga Carneiro. Postal a Postal, Repositório de Postais Ilustrados (postaisilustrados.uminho.pt).



Figura 11. *Postal Braga* S. Victor. Circulado a 9 de julho de 1917. Fonte: Coleção Pessoal de Olga Carneiro. Postal a Postal, Repositório de Postais Ilustrados (postaisilustrados.uminho.pt).





Figura 12. Postal semelhante ao reproduzido na página 106 do ensaio de Walker Evans *When downtown was a beautiful mess* (“Quando a baixa era uma bela confusão”), publicado na revista *Fortune* em janeiro de 1962. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 13. Postal fantasia. Fotografia Reutlinger, Paris. S.I.P. Société Industrielle de Photographie. Não circulado. c.a. 1900. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 14. Postal fantasia. BN. Circulado a 30 de junho de 1907. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 15. Postal fantasia Os binóculos – lágrimas. S.I.P. Société Industrielle de Photographie, Paris. Circulado em 1904. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figuras 16 e 17. Série de dois postais fantasia com as inscrições *Le rêve* (“o sonho”) e *Rêve d’amour* (“sonho de amor”). SBW [S. Blueh Wien] & RPH [Rotophot GmbH]. Ambos circulados e remetidos por Léon a Mlle. M. Richard. Data de circulação ilegível. c.a. 1910. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 18. Postal fantasia com montagem de mulher dentro de bota. Editor C.L.C. Paris. Circulado, mas com data ilegível. c.a. 1910. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 19. Postal fantasia com montagem de homem com mulher na ponta do nariz. Circulado a 12 de junho de 1906. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 20. Postal fantasia, montagem de mulher com homem nas mãos. Não circulado. c.a. 1900. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 21. Postal fantasia de mulher com corpo de gato. A inscrição “porte-bonheur” pode ser traduzida por “dá sorte”, “traz sorte”, “amuleto”. Não circulado. c.a 1910. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 22. Postal de mulher com asas de borboleta, com vistas de Nancy. Imprimeries Reunies de Nancy (I.R.N.). Circulado a 9 de junho de 1906. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 23. Postal fantasia de mulher com corpo de inseto. *Insectes couronnés* (“Insetos coroados”). *La Haye Pax*. Circulado a 27 de setembro de 1902. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figuras 24 e 25. Série de dois postais fantasia com mulher na lua. Fotografia Reutlinger, Paris. S.I.P. Sociéti Industrielle de Photographie. Postal da esquerda circulado a 28 de junho de 1906. Postal da direita não circulado. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figuras 26 e 27. Série de dois postais *paper moon*. Papel Kodak Azo. Não Circulados. c.a. 1910. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 28. Página de um dos álbuns da coleção de postais de Paul Éluard (página 35, álbum P4170). 1929-1932. © Musée de La Poste – La Poste, Paris, 2021. © Sucessão Paul Eluard.



Figura 29. Postal com Tour Eiffel distorcida. *Estomaquée par la visite des Zeppelins La Tour Eiffel se gondole* ["Atingida pela visita dos Zeppelins, a Tour Eiffel deforma-se"]. Editor E. Le Delay. Circulado a 22 de junho mas com ano ilegível. C.a.1910. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 30. Postal de Liège com casal sobrevoando a cidade num guarda-chuva alado. *Une excursion à Liège* ["Uma excursão a Liège"]. F. Manger, Colônia (Editor F. M. K.). Circulado a 20 de maio de 1914. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 31. Postal de Paris com mar. *Paris Port de Mer 3. - Plage de la Concorde* (“Paris Porto de Mar 3. – Praia da Concorde”). Editor J.F. – Paris. Circulado a 22 de julho de 1904. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 32. Postal com vista distorcida de Montgomery Street no Reino Unido. *Montgomery Street, Irvine after a heavy night* (“Montgomery Street, Irvine depois de uma noite pesada”). Edição Davidson’s Real Photographic Series. Não circulado. c.a. 1910. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 33. Postal Je voudrais vous croire et je n'ose pas penser à ce que mon coeur dit tout bas [« Quería acreditar em si e não ousou pensar naquilo que o meu coração diz em voz baixa »]. Editor Rob. Circulado em 1916. © Musée de La Poste – La Poste, Paris, 2021.



Figura 34. Postal com fundo de automóvel. Editado por Papeteries de Levallois-Clichy. Circulado, mas com data ilegível. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 35. Postal fotográfico com fundo de automóvel. Circulado a 18 de março de 1905. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 36. Postal fotográfico com fundo e automóvel. Circulado a 2 de maio de 1910. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 37. Postal fotográfico com fundo de avião. Circulado a 19 de maio de 1914. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 38. Postal fotográfico com fundo de barco. Não Circulado. c.a. 1910. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 39. Postal do tipo *head in the hole / poke your head / passe-tête*. Não circulado. c.a.1930. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 40. Postal de labirinto de espelhos. *Luna Park - Palais du Rire, Les Glaces Comiques* (“Luna Parque Palácio do Riso, Os espelhos deformantes”). Editora Neurdein. Circulado a 23 de agosto de 1910. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 41. Postal de retrato entre espelhos (5 posições). Não circulado. c.a. 1910-1920. Fonte: Coleção pessoal de Nuno Borges Araújo.



Figura 42. Postal (frente e verso) com reprodução *La Joconde* par Léonard Da Vinci (“A Gioconda de Leonardo Da Vinci”), Musée du Louvre. Editor Armand Noyer, Paris. Circulado a 14 de maio de 1925. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 43. *LHOOQ*, Marcel Duchamp, 1919. © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris / SPA, Lisboa, 2021.

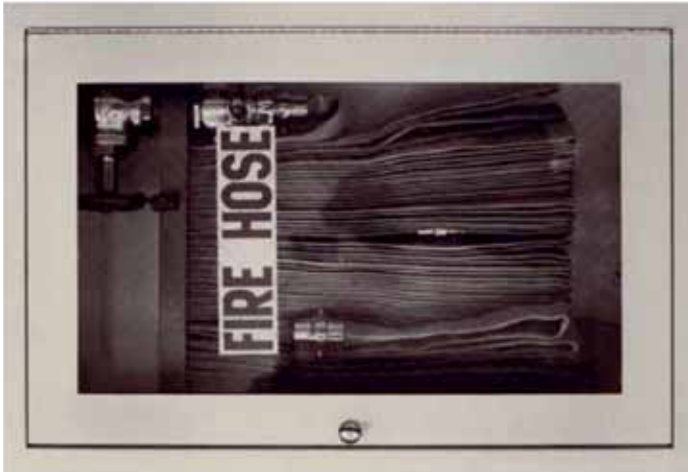


Figura 44. *Performance*, 1978, Dove Bradshaw. Edição de 1000 postais por Dove Bradshaw, com a legenda *Dove Bradshaw, American, 1949. Fire extinguisher, 1976, Brass, paint, canvas* ["Dove Bradshaw, Americana, 1949. Extintor de incêndio, 1976, Latão, tinta, lona"]. © Dove Bradshaw. Cortesia da artista.

4.2. o postal e a recreação: o coletor, o viajante e o brincador

Após esta breve história dos postais de vistas, dos postais fantasia e dos postais de reproduções de obras de arte, podemos inferir que a relação entre o postal e fotografia tem oscilado basicamente entre três direções, elas mesmas atravessadas por uma tensão interna: a coleção ou o arquivo, a viagem ou o turismo, e o jogo ou o kitsch.

Em primeiro lugar, o postal fotográfico assumiu-se desde cedo como uma imagem instintivamente assimilada pelo coletor ao seu tesouro de objetos. Entendemos a ideia de coletor, à luz das observações de Walter Benjamin (2019; 1931/2004) sobre o colecionador: alguém com “instinto tátil” – ao contrário do *flâneur* – cujo “ponto de vista” seria predominantemente “ótico” (Benjamin, 2019, p. 321; H2, 5) –, detentor de uma intuição fisionomista, e de um desejo semelhante ao do homem barroco de ser confrontado com a dispersão, a desordem, a confusão, o caos. Sobre o conceito de colecionador em Walter Benjamin, veja-se o contributo de Schor (1994). O perfil do colecionador benjaminiano distingue-se fundamentalmente do perfil do colecionador desenhado por Jean Baudrillard em *Le système des objets* (1968, pp. 120-150) e não se acorda tampouco com a definição fechada e não histórica da coleção elaborada por Susan Stewart (1993/2005, p. 154). O nosso coletor seria, na terminologia desta última, mais semelhante a um ajuntador de *souvenirs*, semelhante ao artista polaco Tomasz Ciecierski ou à cineasta francesa Agnès Varda. A instalação *Via dei Pittori* do polaco Tomasz Ciecierski expunha a coleção pessoal de fotografias e postais do artista que foi exibida em 2008 no quadro do projeto coletivo *A story differently told*, cuja mostra esteve patente no Centro de Arte Contemporânea de Varsóvia. Nesta instalação, o postal perdia qualquer carácter enciclopédico e surgia como fragmento de uma história de arte alternativa, conforme era de algum modo sugerido pelo comentário que apresentava a peça: “A sua coleção mostra as diversas maneiras através das quais a receção da arte e a história da arte se entrecruzam, do discurso académico à narrativa popular ‘vendida’ nas lojas de museu”. No filme de Agnès Varda (2000), *Les Glaneurs et la Glaneuse*, o postal ilustrado aparece

igualmente como um dos muitos objetos respigados por Varda, coletados com a mesma desorganização de conchas ou de pedras que tivesse apanhado no chão durante as suas viagens excepcionais, e as suas andanças quotidianas: o plano em que a realizadora filma uma das suas mãos com a outra mão evoca bem a propensão tátil da coletora.

Suscitando lembranças, e evocando correspondências, o postal fotográfico, apesar de se assumir como um suporte de memória artificial, tem, contudo, afinidades, pelo seu estatuto de objeto e pela sua associação aos afetos, com a desordem dos fragmentos da “memória involuntária”. Segundo Walter Benjamin, esta última, que resulta de uma conjugação do “passado” individual com o “passado” coletivo (1939/2006, p. 109), não depende nem da vontade nem da inteligência (Benjamin, 1939/2006, p. 108): dependente do acaso, ela é aquilo que escapa à consciência, alojando-se na dispersão de objetos materiais. No seu inspirador texto sobre Baudelaire, Walter Benjamin (1939/2006) discorre sobre este tipo de memória definido pelo romancista Marcel Proust e oposto por este último à ideia de “memória voluntária”: a “memória involuntária”, identificada pelo famoso momento em que Proust se encontra com o velho sabor da madalena, teceria afinidades com a imaginação, a experiência, a forma do conto e os objetos materiais (ao contrário da memória voluntária, ligada à inteligência, à informação, às notícias e ao jargão jornalístico) (Benjamin, 1939/2006, p. 109). Embora Benjamin, apoiado nos testemunhos de Charles Baudelaire e de Marcel Proust, identifique de imediato as técnicas de reprodução como a fotografia com a “memória voluntária” e o declínio da “aura”, o seu diagnóstico não é a este propósito unívoco: a afinidade que Benjamin estabelece entre o colecionador e a memória involuntária (2019, p. 326, H5,1), a correlação entre a fotografia e o acaso explorada em *Pequena História da Fotografia* (1931/2012, p. 100) e os escritos autobiográficos que evocam a sua coleção pessoal de postais ilustrados são aspetos que permitem repensar o parentesco entre o postal e a memória involuntária. Cartão pequeno, com propriedades táteis, sujeito à dispersão, e instigando a rememoração, o postal ilustrado e o postal fotográfico em particular não são dotados na maioria das vezes de verdadeira informação, e distinguem-se neste aspeto dos exercícios da memória voluntária. É nomeadamente atendendo ao seu

caráter fragmentário e caótico que o escritor Claude Simon (1967) no seu romance *Histoire* usa o artifício de uma coleção de postais, como uma série de imagens que desencadeia a narração fragmentária de um processo de rememoração: é uma coleção de postais que pertenceu à sua mãe, que o protagonista contempla e é a partir desta que vai discorrendo desordenadamente sobre sonhos, episódios biográficos, acontecimentos. É também parece-nos, atribuindo um semelhante caráter involuntário à força mnemónica dos postais, que Walter Benjamin alude a dado momento nos seus escritos autobiográficos à sua coleção de postais:

Há quem encontre a chave do seu destino na hereditariedade, outros no horóscopo, outros ainda na sua educação. Da minha parte, acredito que encontraria algumas luzes sobre a minha vida posterior na minha coleção de postais, se hoje pudesse olhá-la de novo. A grande fundadora desta coleção foi a minha avó materna, uma mulher resolutamente empreendedora, da qual creio ter herdado duas coisas: o meu desejo de oferecer e o meu desejo de viajar. (Benjamin, 1996, p. 203)

Ao mesmo tempo, evidentemente, o postal não se livra das acusações de exaustividade do arquivo, nem se demarca completamente das já referidas ambições de reprodução do espaço por parte da fotografia a que se reporta Rosalind Krauss (1982/1986). O seu sucesso comercial nas primeiras décadas do séc. XX é inseparável da propagação de fotos de todos os cantos do mundo: por esta altura, o postal de vistas dissemina um arquivo geográfico de dimensões megalómanas, não comparáveis aos arquivos da era do *Google Earth*, mas talvez já confrontáveis, a acreditar nos relatos da época, com o tamanho do mapa do reino *Sobre o Rigor na Ciência*, o famoso conto de Jorge Luís Borges (Borges, 1982). James Douglas, um jornalista inglês, é em 1907 um entre os muitos críticos do excessivo arquivo de postais, em que se estilhaça o mundo:

“Ninguém precisa de recear que haja algum lugar na terra que não tenha sido retratado neste maravilhoso oblongo. O fotógrafo

fotografou tudo entre os pólos... O clique do seu obturador foi ouvido em todos os alpes e em todos os desertos. Ele perseguiu todas as paisagens terrestres e marítimas no globo. Todos os pássaros e todas as bestas foram capturados pela sua câmara. É impossível olhar uma ruína sem encontrar um postal dela debaixo do seu nariz. Cada borbulha na pele da terra foi fotografada e onde quer que o olho humano vagueie, ele deteta esse ar consciente de si mesmo do reproduzido. O aspeto da novidade foi erradicado do mundo visível. A terra tem os olhos gastos” James Douglas citado por Staff (1966, p. 81)

Tantas vezes categorizado pelos seus colecionadores através das mais diversas tipologias (épocas, países, cidades, monumentos, transportes...), o postal não sairia assim ileso do diagnóstico de Jacques Derrida (1995) acerca de uma suposta “febre do arquivo” (Correia, & Martins, 2011). Segundo o filósofo francês, através das próteses da memória artificial, que se substituem aos órgãos da memória viva, participaríamos hoje numa corrida tão compulsiva quanto vã atrás do arquivo, havendo nela um repetitivo desejo de retorno, regresso, restauração, recuperação (1995, p. 142). Para Derrida, todo o arquivo trabalharia contra si mesmo (1995, p. 27), pois ao assegurar a possibilidade de reprodução, encerra em si (e tanto mais, quanto mais a multiplica) o próprio vírus que o corrompe; ao introduzir-se a compulsão de repetição no arquivo, está-se a inscrever nele aquilo a que Freud designou por “pulsão de morte” (Freud, 1920/2009), uma tendência regressiva em direção à destruição, à perda, ao inorgânico, ao esquecimento – pulsão que, de resto, afetaria também a memória viva.

“Atlas complementar de uma memória”, como Rocha Peixoto o descreveu (1908/1975, p. 403), o postal pode efetivamente aproximar-se neste sentido dos achados da *memória voluntária* e da definição derridiana de arquivo: “um dispositivo documental ou comemorativo como *hipomnema*, suplemento ou representante mnemotécnico, auxiliar de memória ou lembrete” (Derrida, 1995, p. 26): é neste sentido que Siegert lamenta, de modo um tanto nostálgico, que “o meio de comunicação de massas do postal ilustrado tomou o lugar da memória e da experiência” (Siegert, 1993/1999,

p. 162). Adquirido em viagens, por ocasião da visita a um museu, e nas situações mais quotidianas, o postal ilustrado participa inevitavelmente na nossa progressiva impossibilidade de compreender o modo como as pessoas se lembravam antes de existirem técnicas de registo como a fotografia, o vídeo ou o cinema, impotência invocada por Chris Marker a dado momento do seu filme *Sans Soleil*; “Pergunto-me como é que as pessoas que não filmam, que não fotografam, que não gravam cassetes, se lembram, como é que a humanidade costumava fazer antes para se lembrar” (Marker, 1983). Uma outra boa caricatura da exaustividade enciclopédica do arquivo fotográfico contido no postal ilustrado é realizada por Jean-Luc Godard no seu filme *Les carabiniers*, no qual dois soldados regressam da guerra com uma mala cheia de postais que, qual troféu, mostram vitoriosos às suas esposas, acreditando que esses mesmos postais são títulos de propriedade dos objetos que representam:

“Nesta mala, há surpresas... monumentos, meios de transporte, lojas, obras de arte, fábricas, as riquezas da terra, as maravilhas da natureza, as montanhas, as flores, as paisagens, os animais, as cinco partes do Mundo, os planetas. Naturalmente, cada parte divide-se ela mesma em várias partes que se dividem elas mesmas noutras partes. Ordem e método.” (Godard, 1963)

Em segundo lugar, o postal ilustrado tornou-se um objeto ligado ao imaginário da viagem. Não é por acaso que Walter Benjamin não se pode referir à coleção de postais deixada pela avó, sem também mencionar logo de seguida a “o desejo de viajar” que também teria herdado dela (Benjamin, 1996, p. 223). Serge Daney liga igualmente o seu gosto pelo postal ilustrado ao seu gosto por viajar. Outros pensadores como Jean Baudrillard (1990) e como Denis Roche (citado por Didi-Huberman, 2009), que ligam intrinsecamente a experiência da viagem e a experiência da fotografia, não estranhariam certamente a afinidade entre os retângulos ilustrados e caligrafados e esse fervilhante “desejo de exótico” (Segalen, 1978) que conduz o viajante em busca da diferença do mundo. Projetos lúdicos como o *Postcrossing* e o *Small World Experiment* assentariam precisamente nesta

conexão entre os postais e o imaginário da viagem: se o primeiro é um site de troca internacional de postais maioritariamente topográficos, que assinala nomeadamente os quilómetros percorridos por estes, e traça num mapa os seus trajetos geográficos, o segundo, idealizado por Allistair J. Burt em 2005, lançou pelo mundo caixas com peças de um puzzle do mapa-múndi, que permanecem à deriva até serem encontradas e devolvidas ao seu local de partida.

Por outro lado, abundam também desde o início do séc. XX os pensadores que, como é o caso de Marc Augé (1997, pp. 14-15), distinguem a atividade de “viajar” do exercício de “fazer turismo”, e que reenviam o postal ilustrado à segunda noção. O postal ilustrado corresponderia, nesta ótica, a um intruso de toda a verdadeira viagem; Siegert, no seu tom crítico, afirmaria: “Desde que as memórias circulam como postais ilustrados que podem ser enviados para qualquer parte do globo por dez centavos, viajar tornou-se desnecessário” (Siegert, 1993/1999, p. 163). Richard Carline (1959, p. 39, 40) reproduz o comentário de um turista inglês na Alemanha, em 1900, que descreve a profusão de postais no espaço público, referindo-se especificamente às viagens de comboio, durante as quais todos os passageiros estariam ocupados com a sua pilha de postais ilustrados, nunca se dirigindo a ninguém. Bjarne Rogan (2005, p. 7) transcreve também a observação de uma viajante norueguesa que se dá conta que a multidão “em vez de aproveitar a maravilhosa vista da paisagem”, se senta com a sua vintena de postais para garatujar algumas linhas. Por outro lado, identificado com céus azuis e soalheiros, clichés das duas ou três atracões turísticas mais visitadas, *letterings* rocambolescos, repetitivos pores do sol, monumentos invariavelmente centrados, inexplicáveis jorros de flores, fogos de artifício, corações e outros elementos de gosto duvidoso, o postal de vistas é por muitos visto como o inseparável companheiro dos *maus* turistas, daqueles que “não se afastam da praça de São Marco em Veneza, não vêem nada senão a Gay Paree em Paris” e que “já não conseguem mesmo perder-se numa cidade”, conforme os descreve A. Birnbaum (1997, p. 65). Neste sentido, o postal ilustrado remete-nos, efetivamente, em certa medida, a uma desvitalização da experiência do espaço, e a uma debilitação da vivência do real, causada pela intromissão de “clichés” (Deleuze, 1983): o turista

agarrado ao seu manancial de postais transformaria a sua viagem numa prática de reconhecimento, que Charles Baudelaire (1863/1968, p. 547) já descrevia a propósito do visitante de museus do início do séc. XX com a famosa frase “Eu conheço o meu museu”, e que Jean-Marie Schaeffer associava diretamente ao postal de vistas e ao universo das representações turísticas, enquanto fotografia do tipo “apresentação”:

Estes atos recetivos assentam sobre o facto de que a imagem (...) é a reprodução de uma realidade que, é sempre desde logo, da ordem de uma representação semanticamente saturada. Isto é manifesto no caso dos postais ilustrados: a autossuficiência icónica de uma apresentação fotográfica do Mont Blanc assenta no facto de que para a maioria dos recetores esta montanha é de qualquer modo uma imagem (ela faz parte das coisas que vamos visitar e daquelas a propósito das quais os guias turísticos dizem que ‘têm de ser vistas’). O Mont Blanc não existe como entidade real (...) Na apresentação (...) a aparente transparência do signo, seja sob a forma da sua naturalização ou da sua codificação, é devida ao facto da ‘realidade’ estar já marcada por uma ‘imagem interior’ institucionalizada. (Schaeffer, 1987, p. 153)

Finalmente, o postal ilustrado ficou também definitivamente associado ao mundo do *brincador*³⁰, ou seja, às experiências lúdicas, e às explorações oníricas. Objeto com uma dimensão visual e tátil, o postal envolve invariavelmente um jogo, conforme constata Johanne Sloan: “a seleção, o envio e a partilha de postais ilustrados tornar-se-ia uma espécie de jogo associativo de imagens e significação” (2009, p. 294). Não é por acaso que o postal nos seria exemplarmente descrito ao jeito de um brinquedo por Walter Benjamin: na sua coleção de postais, Benjamin revê as suas viagens reais mas também reconhece as suas infantis voltas ao mundo, nas quais obtinha o brilho da lua sobre a porta de Halle (Benjamin, 2004, pp. 140/141), ou na superfície das quais visitava “Tabarz, Brindisi, Madonna di Campiglio”,

30 Inspirámo-nos no sentido dado a este termo na obra de literatura infantil *O Brincador* de Álvaro Magalhães (2009).

e atravessava oceanos na “proa de Westerland, que se elevava cortando as ondas” (Benjamin, 1996, p. 224). Serge Daney (1994) reporta-se igualmente ao seu apego infantil ao jogo dos postais ilustrados – ao seu “passe de mágica” (“tour de passe-passe” no original) – que deixa adivinhar a dimensão lúdica de que seriam revestidos estes objetos e a prática do seu envio. Os postais fantasia, nas suas diversas formas, são a este propósito muito significativos, na medida em que exploram precisamente o exercício do jogo na superfície do retângulo ilustrado: seja recorrendo à fotografia, através da encenação, do retoque (ou ainda da sequência visual), seja utilizando materiais extravagantes e texturas raras, seja proporcionando ilusões de óptica, ou seja ainda construindo engenhos de sobreposição e artifícios de animação de imagens (as famosas “cartes postales à système”), os postais depressa se tornaram sinónimo de um jogo de surpresas. Por outro lado, há quem não deixe de associar esta vocação fantasista do postal à sua pertença ao universo do *kitsch*, e a uma aproximação à estética do *gadget*: recordemos por exemplo a este propósito que a fotografia de estúdio encenada e retocada foi objeto de uma expressiva crítica por parte de Walter Benjamin (1931/2012) pelo seu caráter de morna farsa. Quanto aos postais com múltiplos engenhos lúdicos, estes poderiam rever-se na lógica da excentricidade e da multifuncionalidade própria ao *kitsch*.

05. recreação e montagem

os paradoxos da imagem e da técnica

“uma espécie de gangsterismo das imagens”

Herberto Helder (2006, p. 132)

A nossa relação com a imagem e com a técnica pode ser comparada à ligação entre as pessoas e as estrelas, ou ainda ao vínculo que une os marinheiros às sereias³¹: a imagem figura de certo modo o céu e o mar da civilização ocidental, superfícies que acolheram tanto a exploração instrumental e o incremento técnico como a imaginação desenfreada e a efabulação fantástica. As estrelas constituem pontos de orientação geográfica, signos úteis que guiam o nómada, ao mesmo tempo que são acreditadas enquanto sinais de premonição astrológica, ditando augúrios fatais ao viajante: conte-se, a este propósito, e por curiosidade, um sonho narrado por Walter Benjamin (1928/2004a, p. 47), no qual este, olhando o céu noturno, não teria visto

31 Veja-se a este propósito, a forma como vários pensadores que têm explorado a afinidade das imagens com as estrelas: Virilio & Boncenne (2000); Martins (2011a); Agamben (1998/2004); Didi-Huberman (2009). Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 73), em particular, embora pareça restringir-se à comparação das imagens com a propriedade positiva das estrelas que iluminam o nómada, identifica a sua propriedade negativa com as miragens que seduzem os viajantes, como é o exemplo das sereias: “As estrelas representam uma história de sentido, cumprindo uma finalidade narrativa. Como é assinalado no Genesis, Deus fê-las para nos iluminar de dia e conduzir de noite. 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 séc. XV. E desde a Odisseia que os oceanos estão povoados de sereias”.

as estrelas mas sim “as figuras segundo as quais agrupamos as estrelas em signos. Um leão, uma virgem, uma balança e muitas outras, em densas aglomerações de astros”. É partindo desta dualidade que Giorgio Agamben constata que olhar o céu desde sempre foi a graça e a maldição dos homens: por um lado, um modo de agarrar a “fortuna”, e, por outro, um modo de ser levado pelo “destino” (Agamben, 1998/2004, p. 67). Curiosamente, na cultura popular portuguesa, a contemplação das estrelas é igualmente caracterizada por uma certa ambivalência: a par da bem conhecida superstição que concede um desejo àquele que vê uma estrela cadente, é também partilhada, em certas regiões do país, a crença popular que promete azar àquele que contar estrelas: “Contar as estrelas – fazia nascer cravos (verrugas) nos dedos, tantos cravos quantas as estrelas contadas”. (Mosca, 2011, p. 191).

Olhar o mar é um gesto com semelhantes contradições, conforme atesta a cultura popular, a história, a literatura, o cinema... A sereia, mulher com asas de pássaro ou com cauda de peixe, embora descrita com distintas fisionomias e desiguais narrativas conforme os relatos, as culturas e as épocas, é reconhecida unanimemente pelo seu canto deslumbrante e magnético, pela melodia profunda e magnífica que atraía os marinheiros que a escutavam. O encontro com as sereias é o pesadelo e o sonho dos marinheiros, que neste confronto entre o real e o imaginário, conforme o descreveu Maurice Blanchot (1971), poderão afinar os seus ouvidos para escutar o abismal canto, mas também a sua argúcia para não cair nele. No filme *Il deserto Rosso* de Michelangelo Antonioni, Giuliana (interpretada por Monica Vitti) avisa: “Sobretudo não olhar demasiado o mar, para poder voltar a terra.” (Antonioni, 1964). Com efeito, à semelhança de Ulisses, o herói da *Odisseia* de Homero, que astutamente se prendeu ao mastro do navio e tapou com cera os ouvidos dos tripulantes, alguns navegadores terão certamente sobrevivido ao encontro com as sereias: comprazendo-se com o admirável som e surpreendidos pelo tamanho do encanto, estes homens, como que amarrados ao cimo da terra, terão forjado mil manhas para se segurar no leme. Outros marinheiros, mais parecidos com o capitão Ahab, o personagem de Herman Melville (1851/2003) que se deixa enlouquecer por essa *baleia-sereia* que é Moby Dick, hipnotizados pela enigmática voz, não lhe terão decerto resistido: movidos pelo timbre mágico, os marujos,

como que presos ao fundo do mar, terão sucumbido à paixão, e deixado aí o leme, naufragado e perecido.

Um difuso mal-estar e uma duradoura crise assombrariam a experiência contemporânea do Ocidente moderno, apetrechado com as suas tecnologias da informação e da comunicação, ao serviço dos imperativos de um mercado global. Os pregões da teoria crítica contra a saturação de imagens e o excesso de técnicas, que dominariam as nossas vidas e que minariam o nosso quotidiano, teriam neste contexto um lugar de destaque. De acordo com esta posição, no panorama mediático contemporâneo, os nossos olhos e as nossas pálpebras manter-se-iam maquinalmente ativos, esgotando-se no ininterrupto fluxo de imagens que só a muito custo conseguiriam apagar; as nossas mãos e os nossos dedos seriam em permanência requisitados pelos botões do *on* e do *off*, movidos por mil aparelhos que dificilmente saberiam desligar. As perturbações, as paixões, os desejos, os assombros e as vertigens, que desde sempre ameaçaram desfigurar e descompor as figuras e as composições humanas, teriam sido, na perspectiva de muitos, multiplicados por um tal contexto e a condição humana apareceria assim irredutivelmente abalada por um processo de crescente complexificação, onde proliferariam estrelas com negros augúrios, sereias com poderes mortíferos. Através da análise da noção de *montagem* em Walter Benjamin e da proposta da ideia de *imagem recreativa*, o presente capítulo pretende explorar a natureza paradoxal da imagem e da técnica, alinhando-se com uma política de táticas dispersas, habilidades tenazes, e biscates astutos, enfim, com o apelo a um “acréscimo de astúcia, de sonho ou de riso” lançado por Michel de Certeau (1980, p. 19), que ininterruptamente esmurraria e deformaria o blindado jogo de forças que vai definindo e redefinindo as nossas imagens e as nossas técnicas.

5.1. a duplicidade da imagem

Conforme chama a atenção Jean-Luc Nancy (2003, p. 14), a ambivalência e a dualidade tem caracterizado desde sempre a nossa relação com as imagens, “tão reputadas de frívolas quanto de santas em toda a nossa cultura”. Aby

Warburg, historiador de arte que se dedicou ao estudo das representações astrológicas como à investigação do motivo da ninfa – espécie de parente da sereia – foi o fundador de uma disciplina que apelidou de “iconologia do intervalo”³², e terá sido um dos pensadores do início do séc. XX que mais incisivamente se concentrou sobre esta natureza paradoxal da imagem. Se Warburg reconheceu desde cedo nela o ponto nevrálgico das tensões espirituais da tragédia da civilização ocidental, também depressa a imagem se viu transformada no âmago das desordens psicopatológicas que afetariam o historiador entre 1918 e 1923, anos durante os quais permaneceu internado sob os cuidados de Ludwig Biswanger: “Às vezes, tenho a sensação que, no meu papel de psico-historiador, tentei diagnosticar a esquizofrenia da civilização ocidental a partir das suas imagens num reflexo autobiográfico’ (Diário, 3 de abril de 1920)” (Gombrich, 1970/1986, p. 303).

Esta confissão de Warburg deixa transparecer a força ambivalente que a imagem exerceria sobre a sua própria vida, mas também a posição contraditória que esta assumiu no seu programa teórico. A imagem, noção explorada pelo historiador a partir de termos como *pathosformel* e *dynamogram*, seria para o autor dotada de uma polaridade essencial (*polarität* seria aliás outro término central no esquema concetual de Warburg), que se exprimiria pelo menos a três níveis: um nível referencial, um histórico e um psíquico. No que toca ao nível referencial, o *pathosformel*, como o *dynamogram*, que se manifestariam nas mais diversas imagens, e que na teoria warburgiana seriam frequentemente usados como sinónimos destas, remeteriam para uma imagem enquanto fusão entre um modelo abstrato, um esquema repetitivo e uma reverberação tátil, uma repercussão única (Didi-Huberman, 2002, p. 136). Ou seja, a imagem, funcionando sob um duplo regime, conjugaria, na ótica do historiador de arte, forma e matéria, a imaterialidade estática e etérea de uma aparência com a materialidade dinâmica e carnal de uma energia, o incorpóreo do tempo e o corpóreo do espaço, enfim, a força reflexiva da palavra e a força atrativa da imagem.

32 No seu diário, Warburg deixa esta nota sobre a dita “iconologia do intervalo”, também por vezes qualificada pelo historiador enquanto *ciência sem nome* “Iconologia do intervalo: Material da história de arte rumo a uma psicologia evolucionista da oscilação entre a suposição de causas enquanto imagens e signos’ (Diário, VII, 1929, p. 267).” (Gombrich, 1970/1986, p. 253)

Também ao nível histórico, a imagem absorveria e irradiaria as potências da memória e as potências do esquecimento, habitando um *no man's land* entre o território do passado e da tradição, e o território do presente e da modernidade. É neste contexto que Aby Warburg convoca a dialética entre a dita *nachleben* e a chamada *verkorperung* das imagens, termos alemães que designavam respetivamente os mecanismos de *sobrevivência* e os mecanismos de *metamorfose* da genealogia iconográfica... Conforme sublinhou Didi-Huberman (2002, p. 158) nesta reinaria uma antítese entre a dimensão histórica de repetição, de retorno e de continuidade, que demonstraria a “indestrutibilidade dos vestígios” e a dimensão sensível de efração, de contratempo e de descontinuidade, que promete “transformações perpétuas”. Finalmente, ao nível psíquico, a imagem, igualmente bifurcada, enclausuraria ainda os seus olhadores num intervalo de combate entre as forças altas e as forças baixas, a razão e a loucura, num jogo entre os melhores dos *astra* e os piores dos *monstra* (Didi-Huberman, 2011, p. 5), transformando a experiência destes numa tragédia na qual se afrontariam as forças apolíneas do *ethos*, e as forças dionisiacas do *pathos*. É a propósito do Renascimento e da Antiguidade que Aby Warburg convoca a tensão nietzschiana entre Apolo e Dionísio, associando-os respetivamente às suas ideias de *ethos* e de *pathos*. “O ethos apolíneo desenvolve-se com o pathos dionisiaco, quase como o duplo ramo de um mesmo tronco enraizado na misteriosa profundidade da terra-mãe grega” (citado por Didi-Huberman, 2002, p. 151). Consideramos, na linha das análises de Didi-Huberman (2002), que este confronto não diz unicamente respeito a uma época histórica da arte e que é, sim, transversal à história da imagem.

Conforme apontaram diferentes autores (Didi-Huberman, 2002; Agamben, 1998/2004), a reflexão de Aby Warburg em torno dos paradoxos da imagem não deixaria de oferecer afinidades marcantes e paralelismos inevitáveis com a abordagem de um seu contemporâneo, o filósofo alemão Walter Benjamin. Na generalidade da obra de Walter Benjamin, a imagem suscita ora a crítica de uma entidade votada à fantasmagoria, à alucinação, e ao “fétichismo da mercadoria” ora o elogio de uma categoria cujo mais íntimo desígnio é a atribuição de fisionomia às datas (2019, p. 606; N11, 2), a historicidade do conhecimento, e a transformação política. A noção de

“imagem dialética”, introduzida pelo filósofo alemão, seria na integralidade da sua teoria da imagem uma das categorias que melhor exprimiria as tensões internas da mesma. No *Livro das Passagens*, Walter Benjamin (2019, p. 591; N2a, 3) definia a “imagem dialética” enquanto “dialética em repouso”, confronto entre imobilidade e movimento, enfim, ponto onde um outrora encontrava um “agora”, produzindo um clarão e formando uma constelação. Neste contexto, compreendemos o “agora” de Benjamin enquanto a face corpórea, sensível, imagética e móvel da imagem, concebemo-lo como denominador dos processos de esquecimento (inseparáveis da permeabilidade aos mecanismos de metamorfose), e identificamo-lo ainda com a imaginação, na sua desmesurada fantasia e na sua hedonista turbulência, próximas da loucura e da embriaguez. Por outro lado, o outrora – “que é o que foi desde sempre”, como observa Walter Benjamin (2019, p. 593; 481, N4, 1) – corresponde a nosso ver à imobilidade etérea e à propriedade narrativa da imagem, designa o parentesco desta com os processos de rememoração e os mecanismos de transmissão da tradição, e faz referência à afinidade da imagem com o conhecimento histórico, no seu exercício de pensamento, mais próximo da empresa da razão e do estado de lucidez. Não é de estranhar então que a “imagem dialética” seja comparada por Benjamin ao momento de despertar, espécie de interstício entre o sonho e a vigília, entre a noite e a manhã, que mistura os meandros oníricos com os trajetos racionais e que a tarefa do historiador seja pelo autor equiparada ao trabalho de um intérprete de sonhos (2019, pp. 593, 594; N4,1; N4,3; N4,4).

No quadro de uma releitura de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman (2000) em *Devant le temps*, propõe a noção de “imagem-malícia”, ideia que igualmente exprime as contradições inerentes à imagem:

Este é o paradoxo da imagem para o historiador: ela representa ao mesmo tempo a fonte do pecado (pelo seu anacronismo, o seu teor fantasmático, o carácter incontrolável do seu campo de eficácia, etc) e fonte de conhecimento, a desmontagem da história e a montagem da historicidade. Assim é a imagem-malícia. (Didi-Huberman, 2000, p. 124)

Neste âmbito, o filósofo alerta para a alternância entre os significados do termo *malícia*, que seria simétrica às contradições próprias à imagem: por um lado, concebida como manha, fraude, e inteligência traiçoeira, a malícia equivale ao paradigma do mal; por outro lado, entendida como artimanha, astúcia e habilidade prodigiosa, ela equivale ao paradigma da arte. Didi-Huberman (2000, p. 128), retomando o texto de Charles Baudelaire, *Morale du joujou*, dá ainda conta da afinidade da malícia com o jogo infantil, atividade igualmente sujeita aos extremos da inflexão negativa, que leva a criança a destruir os brinquedos no turbilhão sensível que acompanha o seu manejo tátil, e da inflexão positiva, que faz deste manejo tátil um modo de conhecimento, uma forma de astúcia, conduzindo a criança a tirar partido dos seus brinquedos. O mesmo filósofo, a propósito de Georges Bataille, daria relevo à sua conceção de “dialética das formas”, que assentaria na compreensão do jogo como espaço em que o caráter negativo do mundo tátil das imagens, não isento de seduções, horrores, atrações, angústias, e crueldades, se hibrida com o caráter positivo do mundo prometeico do pensamento, mundo que envolve um verdadeiro processo de conhecimento, e enfim que pressupõe a formação da famoso “gaia ciência” (Didi-Huberman, 1995/2003, pp. 242, 245).

Como já fomos adiantando no segundo capítulo, também na perspectiva do filósofo Jacques Rancière (2003), o regime estético das artes, que se teria implantado no séc. XIX, estaria na origem de uma imagem, na qual as relações entre o visível e o dizível se teriam instabilizado, o que implicaria um permanente conflito entre duas poéticas contraditórias. Por um lado, contendo em si uma presença sensível impermeável ao sentido, um bloco de visibilidade fechado à narração, a imagem seria obstinadamente muda, magneticamente calada, fragmento descontínuo operando uma interrupção, realizando uma suspensão (Rancière, 2003, p. 19, 20, 70). Por outro lado, guardando em si o indício de uma história, a pista de uma narrativa, o testemunho legível de uma intriga, a imagem possuiria uma voz eloquente e uma fala sugestiva, peça contínua reatando um diálogo, prosseguindo uma história (Rancière, 2003, pp. 20, 70). Segundo o filósofo, esta tensão apenas seria preservada em operações da arte que assumissem a forma da “imagem metamórfica” (Rancière, 2003, p. 31) ou da “frase-imagem”

(Rancière, 2003, p. 54), que através de uma montagem simbólica ensaiariam uma “medida do sem medida” e tentariam uma “disciplina do caos” (2003, p. 58).

Michel Maffesoli expõe igualmente as tensões inerentes à imagem, e a relação paradoxal que estabelecemos com esta: construtor da imagem, o indivíduo seria ainda mais intensamente desconstruído por ela, deixando-se levar por aquilo que Antonin Artaud designou por “magnetismo ardente das imagens”, conforme o lembra o sociólogo (Maffesoli, 1990, p. 125). Reconhecendo a sua dimensão irracional mas também a sua dimensão cognitiva, o sociólogo parte da noção de “imagem viva” do surrealista André Breton, que teria base na aproximação de dois pontos tão afastados quanto possível (Maffesoli, 1993, p. 93), para descrever a imagem enquanto imbricação de real e irreal, de verdadeiro e de falso, de material e imaterial, de bom e de mau, enfim, sobretudo, enquanto uma espécie de curto-circuito que faz explodir estas dicotomias, próprias do pensamento ocidental. Valorizada ao longo de toda a obra de Michel Maffesoli como elo de comunhão, vetor da socialidade e fundamento do “estar junto”, a imagem é comparada pelo sociólogo a uma luz que atrai os insetos, reunindo-os à volta da lâmpada, mas lançando-os no perigo de serem queimados por esta, comparação que reflete a natureza antitética da imagem e que nos lembra o belo ensaio-conto de Georges Didi-Huberman (2004) intitulado *Parabole du phalène*. Com efeito, Maffesoli (1993, pp. 117, 123) aponta para a oscilação entre a força positiva e a força negativa da imagem: fator de agregação e de desagregação, a imagem, apela, por um lado, à afirmação, à impassibilidade, ao amor do próximo, ao “sim” que sustenta a coesão do corpo social, mas por outro, induz também à negação, à participação dissidente e desertora, ao amor do longínquo, ao “não” que se manifesta na fragmentação do corpo social em “tribos”. Neste contexto, o imaginário é concebido por Michel Maffesoli enquanto “sol negro” que pode cegar, “buraco sem fundo” onde se pode cair. Múltiplo por definição, o imaginário é a base em torno das quais se constituem as pequenas comunidades, para o bem ou para o mal (Maffesoli, 1993, pp. 116,123).

Finalmente, a natureza contraditória da imagem corresponde ainda à ambivalência da ideia de *daimon*, que conforme elucidada Moisés de Lemos

Martins é “um termo que na etimologia grega significa ‘gênio’, uma força do mal e do bem” (2011a, p. 71). Para o sociólogo, a imagem, que seria identificada com a força autotélica dos feitiços, oscilaria ao longo do tempo entre a *folle du logis* (louca da casa) conforme a expressão de Descartes e Malebranche, consideração própria de uma sociedade logocêntrica, sustentada na palavra, e, e a *fée du logis* (fada do lar), de acordo com a proposta de Gilbert Durand (citado por Martins, 2011a, p. 73), expressão consonante com a hegemonia da contemporânea sociedade apoiada na imaginação. A experiência tecnológica dos ecrãs, isto é, das imagens técnicas, é associada por Moisés de Lemos Martins à metáfora da “travessia”, figura que exprimiria, apesar do seu pendente melancólico (2011a, pp. 192-198), as tensões próprias a toda a imagem. A *travessia* que toma forma na navegação no oceano e na caminhada no deserto, e que é caracterizada pela “magia” e pela “poesia” próprios de um destino incerto, é ameaçada pelo intrínseco “perigo” do labirinto e pelas recorrentes “tentações” da aventura (2011a, p. 18), que ora sucumbem ao naufrágio, ora aprendem a sobreviver-lhe.

5.2. dos paradoxos da técnica às contra-técnicas

À semelhança da noção de imagem, a ideia de técnica implica um leque de contradições, que se prendem a nosso ver com a sua natureza paradoxal: humana e inumana, familiar e estranha, orgânica e inorgânica, tem-se oscilado entre figurar a técnica como um conjunto de máquinas úteis ao homem, ou como um processo em que a maquinaria se voltaria contra o próprio homem. A ideia de uma técnica que se vira contra o humano é desde há mais de um século uma temática recorrente, quase obsessiva da literatura e do cinema. A título de exemplos, lembremo-nos de *Frankenstein* de Mary Shelley (1818/2003) e de *The invisible man* de H.G. Wells (1897/2012), obras literárias ambas posteriormente adaptadas ao cinema por James Whale nos anos 30, ou ainda do filme *Metropolis* de Fritz Lang (1929). Não sendo nossa intenção tecer juízos estéticos sobre estas obras que marcaram a história da literatura e do cinema, adiantemos já que nos parece que a resposta à experiência tecnológica contemporânea não reside hoje no terror pessimista

inspirado pelos crimes dos protagonistas monstruosos de Shelley e de Wells e pela violência do robot de Maria, comandado pelos intelectuais habitantes das torres, para dominar os trabalhadores do subsolo, na cidade de Fritz Lang. Uma alternativa a esta postura negativa diante da técnica encontra-se na combinação de curiosidade e hospitalidade humana pelo desconhecido e pelo inumano, que demonstra Ana, a criança que protagoniza o filme *El espíritu de la colmena* (1973) do espanhol Victor Erice. Neste filme, após a projeção ambulante do filme Frankenstein na pequena aldeia onde vive Ana, a menina, mais fascinada do que assustada com a figura deste gigante inventado pela ciência – que como lhe diz a sua irmã Isabel não seria um fantasma sim um espírito – aventura-se em idas noturnas a um velho celeiro, para procurar Frankstein que julga ainda estar vivo, deparando-se com um soldado aí escondido, a quem dá uma maçã e outros objetos, e encontrando-se, mais tarde, com o gigante durante a noite.

Partimos do pressuposto de que a consciencialização do estatuto impuro e do caráter ambivalente da técnica é o primeiro modo de abrir espaço à ação contra o que muitos descrevem como a requisição tecnológica de todos os âmbitos da experiência, e a tendência de dominação a que tal fenómeno tem estado historicamente ligado. Um ponto de partida adequado para expor o aspeto híbrido da *técnica* parece-nos ser a diferenciação entre esta última e a noção de *tecnologia*, distinção já operada implicitamente por Martin Heidegger (1954/2002), por Walter Benjamin (1936/1991) e recentemente explorada de modo explícito por Bragança de Miranda (2002/2007), ou ainda por Edmond Couchot (1998)³³.

Martin Heidegger, cujo pensamento fundador, como o descreve figurativamente Moisés de Lemos Martins (2011a) pairaria “acima de outros pensadores da técnica”, é o primeiro a distinguir a técnica da tecnologia, no quadro da contemporaneidade. Para o filósofo alemão, a técnica moderna “não é (...) de maquinal” (Heidegger, 1954/2002, p. 26), isto é, não é nada

33 Embora Couchot (1998, p. 77) também distinga a técnica da tecnologia, não nos debruçaremos sobre as suas considerações: o autor explicita que a técnica se converteria em tecnologia a partir do momento em que já não se baseia em procedimentos empíricos e que passa a apoiar-se na ciência, nas suas fórmulas e teorias, em operações matemáticas...Embora não discordemos por completo desta observação, recusamos a ideia que lhe parece estar subjacente, segundo a qual a diferença entre a técnica e a tecnologia residiria apenas no menor ou maior grau de complexidade..

de tecnológico, pois, como explicita Bragança de Miranda (2002/2007, p. 41) numa releitura de Heidegger, na contemporaneidade assistir-se-ia à perda de vínculo entre a *techné* e o *logos*: a técnica, que estaria a substituir a tecnologia, teria deixado de ser circunscrita pela racionalidade, pela ciência, pela linguagem humana, e enfim pelo milenar modelo instrumental do *homo faber*. Também, Moisés de Lemos Martins se refere por diversas vezes, implicitamente, a esta tendência da vitória da técnica sobre a tecnologia, alertando para o facto d’“as máquinas” terem abandonado o “domínio estreito do trabalho” (2002, p. 186), ou ainda, noutras palavras, de não se limitarem a “prolongar o braço humano” mas o atravessarem, “ameaçando produzir o homem por inteiro” (Martins, 2011a, p. 18). Para Heidegger (1954/2002, p. 24), a técnica não se reduziria “apenas a uma atividade humana” e “a determinação somente instrumental e antropológica da técnica” seria falaciosa, levando o homem a esgotar os seus esforços na enganadora tentativa de a controlar: “enquanto representarmos a técnica, como um instrumento, ficaremos presos à vontade de querer dominá-la” (Heidegger, 1954/2002, p. 35). A tese do filósofo é que a produção técnica se fundaria não na *instrumentalidade*, mas sim no *dispositivo* (*gestell*), isto é, nas suas palavras, ela consistiria num “apelo de exploração que reúne o homem a dis-por do que se descobre como disponibilidade” (Heidegger, 1954/2002, p. 23). O império do *dispositivo*, que tomaria forma numa produção *furiosa*, calculadora, e violenta do mundo, ameaçaria arrasar a relação do homem com o real e consigo mesmo e arriscar-se-ia a demolir o próprio real (Heidegger, 1954/2002, p. 35).

No sombrio diagnóstico traçado por Heidegger o perigo seria duplo. O sujeito, ao dispor do império do dispositivo, relacionar-se-ia em permanência com as coisas, não enquanto simples coisas, mas enquanto objetos ao seu dispor, enquanto recursos à sua disposição; julgando-se o dominador do mundo, esse que põe e dispõe, e ignorando estar ele mesmo a ser disposto, o sujeito teria a ilusão de se encontrar a si mesmo em todo o mundo, estando, contudo, em permanência desencontrado de si mesmo. No reino do dispositivo, não só se arrasaria a relação do homem consigo mesmo e com o real, como se demoliria o próprio real, que estaria constringido a ser produzido enquanto disposição. O pessimismo excessivo na tese de

Heidegger, que fica armadilhado no infrutífero binómio da perdição e da salvação, e que é manifesto no verso de Holderlin a que recorre a dado momento do seu ensaio, é comentado assim por Bragança de Miranda:

a tese heideggeriana é tão excessiva que só lhe resta apelar ao verso de Holderlin que diz que ‘onde está o perigo está o que salva’, com que Heidegger também termina o ensaio de 1953 sobre a ‘técnica’. Atitude consistente que o leva a afirmar na entrevista póstuma à *Der Spiegel* que ‘só um deus nos pode salvar’ (Bragança de Miranda, 2002/2007, p. 44).

Apesar do seu pessimismo e das suas contradições, a tese de Heidegger, furtando-se à dicotomia que tem estruturado recorrentemente o debate em torno do aparelhamento técnico da existência, e que teria os seus extremos no discurso da neutralidade e no discurso do determinismo, prevalece como uma das mais lúcidas análises do incremento técnico na contemporaneidade.

Reconhecemos igual lucidez na perspectiva de Walter Benjamin, que distinguiu entre uma primeira técnica, que teria dominado até ao séc. XIX, entendida por nós como correspondente à ideia de tecnologia, uma vez que se destinaria à rigorosa dominação humana das forças naturais e ainda estaria circunscrita pelo paradigma antropológico – “envolvendo o humano tanto quanto possível” (Benjamin, 1936/1991, p. 188) – e uma segunda técnica, que é por nós identificada com a noção de técnica, que se fundaria numa desvolta experimentação lúdica, que prescindiria do homem tanto quanto possível e que teria a sua melhor metáfora no “avião sem piloto dirigido à distância por ondas hertzianas”. A segunda técnica teria um carácter essencialmente híbrido, originando uma “uma natureza de segundo grau” (1936/1991, p. 204), onde o humano se impregnaria de inumano, a natureza incorporaria o artifício – tornando-se em última instância uma “contra-natureza” (Benjamin, 1936/1991, p. 219) – e o orgânico assimilaria o inorgânico, exprimindo-se da melhor maneira nos média revolucionários da fotografia e do cinema: os pioneiros retratos fotográficos ter-nos-iam dado a representação do “primeiro encontro entre a máquina

e o homem” (Benjamin, 2019, p. 815; Y4a, 3) e os filmes teriam a sua mais importante função social no estabelecimento de um “equilíbrio entre o homem e o equipamento técnico” (1936/1991, p. 208):

Torna-se compreensível que a natureza que fala à câmara é diferente daquela que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque substitui um espaço conscientemente explorado pelo homem por um espaço que ele penetrou inconscientemente (...) As deformações da câmara correspondem aos procedimentos através dos quais a percepção coletiva se apropria dos modos de percepção do psicopata e do sonhador (Benjamin, 1936/1991, pp. 209,210).

Distinguindo a natureza percebida pelos olhos humanos (própria à *primeira técnica*) da natureza captada pelos olhos mecânicos (própria à *segunda técnica*), Walter Benjamin dá conta do papel fundamental da fotografia e do cinema na manifestação, no conhecimento e na abertura de “um campo de ação imenso e inesperado” (1936/1991, p. 208) sobre uma realidade doravante familiar e estranha, conhecida e desconhecida, semelhante à que surge entre o sono e a vigília, que revelaria o nosso *inconsciente ótico*, as suas psicoses e os seus fétichismos, expondo nomeadamente através destes últimos aquilo que o filósofo descreverá como o acometimento do “corpo vivo” pelo “*sex appeal* do inorgânico” (Benjamin, 2019, p. 128), fenómeno que atesta em grande parte a visionária concepção benjaminiana da técnica.

A aproximação à técnica de Martin Heidegger e de Walter Benjamin, na medida em que distinguem a técnica humana da pré-modernidade da técnica híbrida da contemporaneidade, têm a virtude de nos tirar de um impasse recorrente nos discursos sobre a técnica, que como já referimos, ora se seguram acentuando a ideia da uma *neutralidade tecnológica*, ora se abismam pondo a tónica na concepção do *determinismo tecnológico*. Trata-se, por um lado, da representação da técnica enquanto máquina *terrestre* que estaria, para o bem e para o mal, ao dispor do homem, e, por outro, da representação da técnica enquanto máquina *supraterrestre* que, para o bem e para o mal, disporia do homem. Na primeira versão, a técnica é uma construção humana, uma máquina *passiva* ao serviço da ação dos homens, não

tendo características próprias: são a intencionalidade humana e o contexto sociopolítico que controlam a técnica, pondo-a ao serviço da felicidade e da liberdade ou da violência e da dominação. Na segunda versão, a técnica escapa à construção humana, é uma máquina *ativa* não controlável pela ação dos homens, correspondendo o incremento técnico a uma ameaça de violência e de dominação exercida sobre os mesmos: a intencionalidade humana e o contexto sociopolítico nada podem contra a força autónoma da técnica. Com diferentes gradações, diversas terminologias e díspares nuances, não são raros os autores que se referem a esta dualidade de posturas. Gilbert Simondon, por exemplo, na sua introdução ao *Du mode d'existence des objets techniques*, extrema as duas atitudes que consideraria mais usuais diante dos objetos técnicos: a primeira, que acusa de antropocentrismo, consistiria em considerá-los como simples coisas materiais e inanimadas úteis ao homem; a segunda, que condena como mítica e ilusória, manifestar-se-ia na visão destes como entidades animadas, robóticas, dotadas de “intenções hostis relativamente ao homem” (Simondon, 1958/1989, p. 11). Vilem Flusser (1983/2011, pp. 96, 98), por sua vez, também distingue entre a “crítica ‘clássica’” e de pendor humanista da técnica que se aterá às intenções humanas que produziram os aparelhos e aos interesses económicos e políticos que se esconderiam nas máquinas, e a crítica designada por “filosofia da fotografia” que se ocuparia dos programas e dos automatismos das máquinas, cujo conjunto formaria, no seu dizer, uma *super black box*, na qual o homem jogaria o jogo de um mundo onde as regras já não seriam ditadas por si mas pela técnica. Finalmente, Bragança de Miranda (2002/2007, pp. 40, 41), admitindo que “o assunto é algo confuso” no que concerne o uso dos chavões da “neutralidade” e do “determinismo”, também se refere a uma conceção mais *moderada* da técnica em que esta seria útil e controlável se “circunscrita por valores morais, jurídicos ou outros”, e a um entendimento mais *radical* da mesma que a vê como um *imperium* que tem dominado o ocidente, e que tem precipitado o “esvaziamento” total das suas categorias históricas, ditando a impossibilidade humana de a controlar. É, a nosso ver, porque ambas as respostas têm, em certa medida, um fundo de verdade, ou de outro modo porque nenhuma delas é por inteiro satisfatória, que a discussão se torna complexa. O problema,

conforme constatou Heidegger reside na “grande ambiguidade” da natureza da técnica (1954/2002, p. 35): se o *dispositivo* não acontece “somente no homem” nem “pelo homem”, este não se desenrola tampouco num além “fora de toda ação e qualquer atividade humana” (Heidegger, 1954/2002, pp. 26, 27). De outro modo, também Walter Benjamin refletiu ao longo da sua obra sobre a problematicidade dos processos de hibridação do humano e do aparelhamento técnico, presentes na fotografia e no cinema, que se desenrolariam num espaço intermédio, não totalmente coincidente com o real e com um mundo familiar e natural, nem completamente identificável com o irreal e com um mundo desconhecido e sobrenatural (Benjamin, 1936/1991; Benjamin, 1931/2012). Os argumentos, em que a técnica é ora assimilada à esfera dos homens, ora assimilada à esfera dos deuses, ensarilham-se por isso de modo sistemático: nos mais lúcidos discursos em torno da técnica deparamo-nos com considerandos que rasam a primeira e a segunda versão. Na tabela que se segue, distribuímos trechos de reflexões que fazem menção às duas ideias da técnica a que nos reportamos, e citações e excertos que parecem refletir de modo aproximado o ideário de uma e de outra.

tabela 15. Técnica: da heterotelia controlada à autotelia incontrolável; o humano e o inumano

Técnica Humana e Controlada Ação/Violência do humano Neutralidade tecnológica	Técnica Inumana e Incontrolável Ação/Violência da máquina Determinismo tecnológico
<p>“Os aviões bombardeiros lembram-nos o que Leonardo da Vinci esperava do homem voador que devia ‘elevar-se para procurar a neve nos cumes das montanhas e voltar para a espalhar sobre o pavimento escaldante da cidade no Verão.” (Pierre Maxime Schul citado por Benjamin, 2019, p. 617; N 18a, 2)</p>	<p>“o corpo humano, minúsculo e frágil” (Benjamin, 1933/2010, p. 74)</p>
<p>“na raiz de todo o dispositivo, encontra-se então um desejo de felicidade humana, demasiado humana” (Giorgio Agamben, 2007, p. 37)</p>	<p>“proponho uma partição (...) do ser em dois grandes conjuntos: por um lado os seres vivos (...) por outro, os dispositivos no interior dos quais eles são continuamente apreendidos” “a profanação é um contra-dispositivo que restitui ao uso comum isso que o sacrifício havia separado e dividido” (Giorgio Agamben, 2007, p. 40)</p>

**Técnica Humana e Controlada
Ação/Violência do humano
Neutralidade tecnológica**

**Técnica Inumana e Incontrolável
Ação/Violência da máquina
Determinismo tecnológico**

“O desejo de força consagra a máquina como meio de supremacia e faz dela o filtro moderno”
“pôr as máquinas ao serviço do homem”
(Simondon, 1958/1989, pp. 10, 11)

“estes objetos técnicos são também robots e são animados de intenções hostis relativamente ao homem, ou representam para ele um perigo permanente de agressão, de insurreição”
(Simondon, 1958/1989, p. 11)

“a vontade de poder, de domínio da natureza e da experiência” enquanto tendência que historicamente tem vindo a potenciar “a técnica” (Bragança de Miranda, 2002/2007, p. 45)

“a interpretação marxista da técnica, assente na visão de que se trata de algo que foi produzido pelo homem e que se afastou dele, mais ainda, que se voltou contra ele. Está aqui um dos fundamentos da famosa teoria da alienação e uma primeira versão da revolta das máquinas” (Bragança de Miranda, 2002/2007, p. 38)

“um super-complexo de produção humana. Produzido no decorrer dos séculos XIX e XX, pelo homem. E homens continuam a produzi-lo. De maneira que parece óbvio como criticar isso tudo: basta descobrir as intenções humanas que levaram a produção de aparelhos”
(Flusser, 1983/2011, p. 94)

“O propósito por trás dos aparelhos é torná-los independentes do homem. Essa autonomia resulta, segundo a própria intenção, em situação onde o homem é eliminado. Mas eliminado por método que não foi previsto pelos inventores dos aparelhos, esse jogo casual com elementos, passou a ser de tal forma rico e rápido, que ultrapassa a competência humana. (...) Quem crê ser possuidor de aparelho é na realidade possuído por ele. Doravante, nenhuma decisão humana funciona” (Flusser, 1983/2011, pp. 96, 97)

“Mas o espetáculo não é esse produto necessário do desenvolvimento técnico olhado como um desenvolvimento natural. A sociedade do espetáculo é, pelo contrário, a forma que escolhe o seu próprio conteúdo técnico”
(Debord, 1967/2006, p. 772)

“o espetáculo é a realização técnica do exílio dos poderes humanos num além” (Debord, 1967/2006, p. 771)

“Uma última consideração a propósito da tecnociência atual. Ela realiza o projeto moderno: o homem torna-se mestre e possessor da natureza. Mas ao mesmo tempo...”
(Lyotard, 2005, p. 39)

“Ele [o progresso] parece prosseguir por si mesmo, por uma força, uma motricidade autónoma, independente de nós. Ele não responde às exigências provenientes das necessidades do homem. Pelo contrário, as entidades humanas (...) parecem continuamente destabilizadas (...) Nós estamos no mundo tecnocientífico como Gulliver, ora demasiado grandes, pra demasiado pequenos, nunca na escala adequada”. (Lyotard, 2005, p. 117)

**Técnica Humana e Controlada
Ação/Violência do humano
Neutralidade tecnológica**

“E assim chegamos ao mundo raso da troca total, que é o mundo no seu estado presente. É pelo facto de ser eficaz que a democracia neoliberal tem prestígio e faz autoridade. O consenso procede desta evidência. É a este mundo, neste estado, mundo democrático neoliberal, que nós consentimos. (...) no mundo raso da troca total, (...) nada se furta pois à competição e ao ganho. Ou seja nada se furta ao sucesso, sendo todo o sucesso ganhar” (Martins, 2011a, p. 157) “a responsabilidade pelo nosso estado e pelo estado do mundo” (Martins, 2011a, p. 125)

“sinergia do arcaico com o desenvolvimento tecnológico” (Maffesoli, 2010, p. 66)

**Técnica Inumana e Incontrolável
Ação/Violência da máquina
Determinismo tecnológico**

“Tendo deixado de ser feita à nossa imagem e semelhança, somos nós próprios que somos feitos à imagem e semelhança da técnica.” (Martins, 2011, p. 166) “Como se um *fatum* inexplicável cobrisse a cidade dos homens, conduzindo-a por veredas desconhecidas, e uma vontade insondável se sobrepusesse a toda a ação humana” (Martins, 2011a, p. 91)

“Lembre-mos do mito do Golem: a criatura escapa ao criador. E a partir daí ela torna-se completamente incontrolável e destrutiva. A pilhagem operada pelo Golem não deixa de lembrar essa de uma tecnologia desenfreada que conduz a uma devastação do mundo e que tem como corolário uma devastação dos espíritos” (Maffesoli, 2010, p. 26)

Diante desta pletera de fragmentos do debate em torno da técnica, resta-nos seguir as pisadas de Heidegger e de Benjamin e reforçar a ideia de uma hibridizadora constitutiva da mesma. Numerosos autores têm recusado a dicotomia entre o homem e a máquina, reafirmando a necessidade de aceitar a natureza impura da técnica. Simondon (1958/1989), por exemplo, chama a atenção para o imperativo de estarmos abertos ao aspeto *estranheiro*, *desconhecido* mas ainda *humano* da máquina, enfim de *entranhar* o *estranho* na nossa cultura, para parafrasear um velho slogan publicitário de Fernando Pessoa. McLuhan alertaria nos anos 60 para a dificuldade da cultura ocidental, fundada ainda na técnica mecânica, se adaptar à nova técnica elétrica, reforçando o caráter estrangeiro do estágio contemporâneo das tecnologias da comunicação e da informação:

“Não estamos mais preparados para encontrar a rádio e a televisão no nosso meio literato do que o nativo do Gana está apto a lidar com a literacia (...) Estamos tão entorpecidos no nosso

novo mundo elétrico como os nativos envolvidos na nossa cultura mecânica e literada. (...) A tecnologia elétrica, está dentro de portas e nós estamos entorpecidos, surdos, cegos e mudos no que diz respeito ao seu encontro com a tecnologia de Gutenberg. (McLuhan, 1964/1994, pp. 16, 17).

Deleuze & Guattari (1972), por sua vez, não estabelecendo fronteiras entre a máquina e o ser humano, teriam um papel fundamental na aquiescência da natureza impura de um real co-produzido pelos “funcionamentos” orgânicos e eficientes dos aparelhos *sociais* e os “agenciamentos” inorgânicos e disfuncionais dos aparelhos *desejantes*, que se encontrariam no interior do homem-máquina que descrevem. Mais recentemente Mario Perniola (2000/2006, pp. 41, 42), retomando a ideia benjaminiana do “sex-appeal do inorgânico” na figura do *egípcio* com as suas inversões entre mundo animado e inanimado, na versão do *cyborg* inventado pela ficção científica e aproximado pelas experiências da biotecnologia e da engenharia genética, e ainda na variante do *psicótico* cujo interior se converte magneticamente em tudo o que lhe é exterior, reconhece o aspeto inquietante desse “homem-coisa” contemporâneo (Perniola, 1991/1993, p. 28) e o caráter estranho do dispositivo tecnológico que promoveria o encontro entre “o ser humano e a máquina, entre o orgânico e o inorgânico, entre o natural e o artificial, entre a pulsão a electrónica”. Por sua vez, partindo em boa medida destas perspetivas, Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 24) propõe-se no seu mais recente livro questionar o caráter ambivalente da técnica, na medida em que esta consiste numa “liga que mistura orgânico e não orgânico”, e cristaliza uma visão do mundo em que “humano e não humano” não se contrariariam necessariamente. Retomando o conto tradicional *Barba Azul*, adaptado pelo músico Bella Bartok e recentemente comentado por George Steiner no seu livro *No Castelo do Barba Azul*, Moisés de Lemos Martins compara o necessário gesto de abrir a porta do quarto onde o “tenebroso senhor” escondia “os cadáveres esquartejados das sucessivas mulheres com que se casara” – esse gesto que para George Steiner equivaleria a “abrir a última porta para a noite” – à urgente tarefa de, no castelo da cultura contemporânea, abrir a porta da técnica, que como a

porta do conto, estando incorporada no terreno do confortável, do familiar e do conhecido, não deixa de lhe enxertar o mais hediondo desconforto, a mais terrível estranheza, e o mais insondável desconhecido:

“Abriremos, penso eu, a última porta do castelo embora ela possa levar, ou talvez porque ela pode levar, a realidades que estão para além da capacidade de entendimento e controlo humanos. Fá-lo-emos com a lucidez desolada (...) porque abrir portas é o trágico preço da nossa identidade” (George Steiner, citado por Martins, 2011a, pp. 165, 166)

Bragança de Miranda (2002/2007, p. 45), por sua vez, chama igualmente a atenção para a urgência de reconhecer o aspeto paradoxal da técnica, que resultaria da “inventividade humana” mas não seria, contudo, uma “construção humana”, advindo-lhe daí a sua hibridez de humano e inumano. Esta natureza paradoxal corresponderia, para Bragança de Miranda, ao carácter familiar e estranho que Freud atribuiria à ideia de “unheimlich”: no seu ensaio *O inquietante*, Freud propõe a seguinte definição de “unheimlich”: “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar. Como é possível, sob que condições o familiar pode tornar-se inquietante, assustador, deverá ser mostrado nas páginas que seguem” (Freud, 1919/2010, p. 331). Reconhecer esta propriedade “inquietante” da técnica seria para Bragança de Miranda não só o ponto de partida para a interrogação da cultura contemporânea, como a única resposta “política” à sua crise. Tratar-se-ia nas suas palavras do único modo de livrar a técnica da “tendência que, historicamente” a tem potenciado: “a vontade de poder, de domínio da natureza e da experiência” (Bragança de Miranda, 2002/2007, p. 45).

5.2.1. as contra-técnicas

Neste contexto, será a nosso ver conveniente rever as táticas de sabotagem que diferentes pensadores propõem na convivência diária do humano com

o inumano, do orgânico com o inorgânico, da técnica com a contra-técnica, e que cristalizam de algum modo os processos de reversão da “dominação tecnocrática” em “manha da técnica” a que Michel Maffesoli (2010, p. 66) se reporta no seu *Petit traité d'écologie*. Tratam-se de contra-técnicas, de táticas transformadoras, de soluções de desenrasque, de manhas de atalho, enfim, de modos de ação marginais que frequentemente se revestem de um aspeto lúdico, e que se revêm nos rasgos de criatividade próprios ao pirata, ao biscateiro, ao habilidoso, ao batoteiro...

Um dos primeiros pensadores das contra-técnicas foi o antropólogo Lévi-Strauss (1962, p. 44), com a exploração da ideia de *bricolage*, realizada nos 60 em *La Pensée Sauvage* – aliás, é a ele que é também devida a já referida expressão de “manha da técnica” empregue por Maffesoli (2010). *Bricolar* equivale a “arranjar-se com os meios disponíveis”, isto é fabricar com o que se tem à mão, com um conjunto finito de coisas diversas que se foram acumulando, recorrendo a uma espécie de baú de velharias que não se foram deitando fora porque poderiam sempre vir a servir para alguma coisa (Lévi-Strauss, 1962, p. 27). Transpondo de imediato a ideia de bricolage para o domínio das artes visuais, Lévi-Strauss levantava a hipótese da voga das colagens, que explodira na sequência de uma crise do artesanato, não ter sido mais do que uma deslocação da bricolage “sobre o terreno dos fins contemplativos”. Bricolar é fabricar, não tanto pelo resultado final, mas sobretudo pelo ato mesmo de vasculhar e utilizar algumas peças desse tesouro não acabado constituído por restos da história, resíduos do trabalho humano (Lévi-Strauss, 1962, p. 29), que poderão ser sucessivamente reintroduzidos em fragmentações sempre novas, conforme assinalam Deleuze & Guattari (1972):

a poesia da bricolage vem-lhe também e sobretudo disso que ele não se limita a a realizar ou a executar; ele ‘fala’ não apenas com as coisas, (...) mas também através das coisas (...) Sem nunca completar o seu projeto, o bricoleur põe sempre nele qualquer coisa de si. (Lévi-Strauss, 1962, pp. 31, 32)

Quando Lévi-Strauss define a bricolage, ele propõe um conjunto de traços relacionados: a posse de um stock ou de um código múltiplo, heteróclito e apesar disso limitado; a capacidade de fazer entrar os fragmentos em fragmentações sempre novas; daqui decorre uma indiferença do produzir ou do produto, do conjunto instrumental e do todo a realizar. A satisfação do bricoleur quando ele liga alguma coisa a uma corrente elétrica, quando ele desvia uma corrente de água, seria muito mal explicada por um jogo de “papá-mamã” ou pelo prazer da transgressão. A regra de produzir sempre o produzir, de enxertar o produzir no produto, é a característica das máquinas desejanter ou da produção primária: produção de produção. (Deleuze & Guattari, 1972, p. 13)

A ideia de bricolage, introduzida por Lévi-Strauss, corresponde na terminologia de Deleuze & Guattari (1972) à produção das “máquinas desejanter” e aos “agenciamentos moleculares” no interior do humano, que, por sua vez, se oporia à produção das “máquinas técnicas e sociais” e ao seu “funcionamento molar”: embora ambas produzam o real, estas duas espécies de máquinas distinguir-se-iam radicalmente pelo regime em que se inserem. Inspirados em Antonin Artaud³⁴, os filósofos mencionam que enquanto que as primeiras viveriam do desarranjo das suas próprias peças, só trabalhando avariadas, e o seu equilíbrio assentaria no seu disfuncionamento e disjunção (“détraquement”), as segundas só operariam quando estão arranjadas, quando são funcionais, e o seu limite residiria no seu desgaste (“usure”) (Deleuze & Guattari, 1972, pp. 38, 39).

As “máquinas desejanter”, na sua dispersão, não acabamento, contradição e dissimetria, nada significam e são apenas “o que delas fazemos, o que fazemos com elas, o que elas fazem em si mesmas” (Deleuze & Guattari, 1972, p. 342); nelas, a utilização e a montagem, o funcionamento

34 Ver a este propósito a emissão radiofônica de Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, criação de 1947 onde o poeta e dramaturgo francês introduz a expressão “corpo sem órgãos”, que seria retomada e trabalhada por Deleuze & Guattari (1980) e ainda o poema epistolar *O Homem-Árvore (carta a Pierre Loeb)* que data exatamente da mesma altura, e que reflete sobre os processos técnicos, sociais e orgânicos assim como sobre os processos desejanter, mágicos e inorgânicos no interior do humano (Artaud, 2007, pp. 155-161).

e a composição, o produto e a produção são parte de um mesmo processo (um pouco como acontece na proposta benjaminiana de uso do aparelho produtivo combinada com a sua simultânea alteração, que exporemos mais adiante: Benjamin, 1934/2012). O funcionamento das máquinas desejan-tes, quais puzzles onde cada peça pertence a um puzzle diferente, não deixam de lembrar o atlas do impossível de Jorge Luís Borges (Borges, 1952/2007) trabalhado por Michel Foucault (1966):

As máquinas desejan-tes têm como peças objetos parciais; os objetos parciais definem a *working machine* ou as peças traba-lhadoras mas num tal estado de dispersão que uma peça reenvia sem cessa a uma peça de uma outra máquina, à semelhança do trevo vermelho e do zangão, da vespa e da orquídea, da campa-inha de bicicleta e da cauda de rato morto (Deleuze & Guattari 1972, p. 385).

Já as *máquinas técnicas e sociais*, no seu organicismo, unidade, e com-pletude, apontariam para um único sentido, uma só intenção e finalidade, não sendo montadas do mesmo modo que são usadas, e a sua produção não se coadunaria com o seu produto. Segundo Deleuze & Guattari (1972, p. 39), peças como as do músico Ravel, intervenções como os violinos queimados de Arman e os carros comprimidos de César, corresponderiam, em boa medida, a uma tentativa revolucionária de “minar as máquinas técnicas com máquinas desejan-tes”.

A ideia desta imbricação entre o “agenciamento” das máquinas dese-jantes e o “funcionamento” das máquinas técnicas terá provavelmente influenciado a interpretação *deleuziana* da ideia de “dispositivo” em Michel Foucault, releitura que subscreveremos. Embora disseminado ao longo de toda a sua obra, é como menciona Agamben (2007), numa entrevista concedida por Michel Foucault, em meados dos anos 70, que o filósofo francês define mais taxativa e literalmente a aceção do termo “disposi-tivo”. Seguindo o que o pensador francês indica nesta conversa (Foucault, 1977/2001b, p. 299), poderíamos depreender três caraterísticas funda-mentais do “dispositivo”. Em primeiro lugar, aquilo que designaremos por

heterogeneidade ligada: trata-se de uma rede heterogênea de discursos, instituições, opções urbanísticas e arquitetônicas, leis, proposições científicas, enunciados filosóficos. Em segundo lugar, o dispositivo tem uma mobilidade fraturante: o dispositivo designa “a natureza do laço que pode existir entre estes elementos heterogêneos” (Foucault, 1977/2001b, p. 299), ligação instável que se afirma num jogo de ruturas, de “mudanças de posição, modificações de funções” (Foucault, 1977/2001b, p. 299). Em terceiro e último lugar, o dispositivo define-se pela sua eficiência estratégica: o dispositivo é provido de uma “função estratégica dominante”, para fazer face a um determinado momento histórico, procurando dominar as relações de força, e controlar o jogo do poder, apoiado por um dado saber, que sustenta ou é sustentado por esse mesmo jogo.

Deleuze (1989) propôs que a ideia foucaultiana de “dispositivo” fosse figurada por uma meada multilinear e em movimento, na qual se encontram várias linhas: as curvas de visibilidade, as curvas de enunciação e as linhas de força, por um lado, e as linhas de subjetivação, as linhas de fratura e as correlativas linhas de sedimentação, por outro. Ao contrário da leitura de Agamben (2007, p. 40) que parece entender os processos de subjetivação enquanto processos de produção de identidade controlados pelo dispositivo, harmonizados e harmonizadores com a sua estrutura aparentemente imóvel, e que ignora por completo a labilidade, a incompletude e o dinamismo desta noção, a análise de Deleuze entende que as linhas de subjetivação, embora circunscritas pelo dispositivo, correspondem às suas linhas de fuga, a trilhos de escape diante das forças estabelecidas e dos saberes constituídos. As linhas de individuação são, segundo a análise de Deleuze, trajetos de pessoas ou grupos que perseguem o extremo limite de um dispositivo, isto é, que encaçam a parede mais próxima do seu exterior, podendo vir a esboçar a passagem de um dispositivo a outro, e a converter-se por conseguinte em linhas de fratura.

Michel de Certeau (1980) em *L’Invention du Quotidien, Arts de faire*, retomando precisamente a ideia de “dispositivo” de Michel Foucault, e indo de encontro à leitura deleuziana, reflete sobre a criatividade dispersa, minúscula, infindável, e *bricoleuse* que de modo perseverante e discreto se insinua “entre as malhas das tecnologias instituídas” (1980, p. 108).

Michel de Certeau (1980, p. 21) distingue entre as noções de “estratégia” e de “tática”. A estratégia exerce-se sempre que um sujeito, colocado numa posição que lhe é própria, detentor de um determinado poder e de uma determinada intenção, faz “um cálculo das relações de força” relativamente a uma situação que é considerada por ele como lhe sendo exterior, como lhe sendo outra. A tática é posta em prática por um sujeito sem posição, que não se move em terreno próprio, sendo que se insinua, se infiltra sorrateiramente no ambiente do outro, confundindo-se com ele, tirando partido das forças alheias, servindo-se de uma forte intuição da ocasião oportuna – o *kairos*, como a designariam os gregos – e da sua habilidade para combinar elementos diversos. Ora, o seu ensaio é inteiramente dedicado às “táticas” empregues pelos utilizadores da técnica e pelos consumidores da cultura, que instalam furtivamente a pluralidade, a diferença, e a imprevisibilidade no espaço do controlo, “táticas” que se inclinam à reversibilidade de poderes entre produtor e consumidor. Esta reversibilidade seria de resto muito bem expressa através do termo “prosumer” (junção de *producer* e *consumer*) cunhado por Alvin Toffler nos anos 80 e desde aí empregue por inúmeros pensadores (veja-se, a título de exemplo, Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly, 2003/2007, p. 33). O texto de Michel de Certeau, que data também da década de 80, corresponde, nas suas próprias palavras, à proposta de elaborar uma política das manhas combinatórias, artes do *entre-deux*, produções segundas, inventividades vagabundas (Certeau, 1980, p. 28). Uma perspetiva semelhante, centrada no papel do consumidor da cultura, seria reconhecível em Jacques Rancière na sua obra *Le spectateur émancipé*:

O espectador também age, como o aluno ou como o sábio. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele liga isso que ele vê a muitas outras coisas que ele viu noutros palcos, noutros tipos de lugares. Ele compõe o seu próprio poema com elementos do poema que tem diante de si (Rancière, 2008, p. 19).

Como já referimos, ao contrário da apropriação da ideia foucaultiana de *dispositivo* empreendidas por Gilles Deleuze e por Michel de Certeau, o reuso do termo por Giorgio Agamben (2007) revela-se demasiado

pessimista, por não tomar conta das heterogeneidades e diferenças que o constituem e dos fluxos e refluxos que animam as suas ligações, e incorrendo ainda aparentemente numa ligeira confusão entre a natureza abstrata e móvel de concertação, orquestração, armação, que definiria o *dispositivo* e a natureza material e imóvel de instrumentos, artefactos, e aparelhos, que por ele são abrangidos. Contudo, por outro lado, parece-nos extremamente a rica a sua referência à teoria da técnica do filósofo Sohn-Rehtel, que este último teria nomeado, não sem sentido de humor, de *filosofia do avariado* (*philosophie des kaputten*) (1998/2004, p. 118). Conforme nos relata Agamben, o filósofo alemão, que residiu durante os anos 20 em Nápoles, observou aí as populares tentativas de arranjar velhas máquinas e as inusitadas táticas que pescadores e automobilistas usavam para compor barcos e viaturas, chegando à conclusão que a relação com um aparelho técnico estragado constituía um paradigma tecnológico mais elevado do que a relação com um que estivesse intacto. Ora, segundo a *filosofia do avariado* que Giorgio Agamben subscreve:

a verdadeira tecnologia começa quando o homem consegue opor-se ao automatismo hostil e cego das máquinas para as desviar sobre territórios imprevisos, como esse rapaz que, numa rua de Nápoles, transformou o motor da sua motocicleta numa bate-deira. (Agamben, 1998/2004, pp. 118, 119)

Uma boa ilustração da filosofia do avariado pode encontrar-se no já referido filme *Hugo* de Martin Scorsese (2011). Hugo é um rapaz órfão que vive secretamente na estação de Montparnasse, substituindo as funções do seu tio relojoeiro sempre embriagado e entretanto desaparecido. Durante os anos que passa no seu esconderijo, Hugo dedica-se incansavelmente a procurar consertar um autómato avariado, que o seu pai, entretanto morto, havia recuperado em Londres, juntamente com um caderno com desenhos do mesmo. Para isso, vai roubando no seu dia-a-dia peças de relógios, assim como brinquedos vendidos num dos bazares da estação, que pertence a Georges Méliès. Depois de muitas peripécias até compor o autómato e descobrir que o comerciante é o cineasta Méliès e afinal o inventor do

autômato, Hugo dirige-se de imediato à estação e ao seu esconderijo, para “devolver” o precioso autômato a Méliès. No entanto, entretanto descoberto pelo guarda da estação, Hugo é perseguido por este e no meio da sua fuga através da multidão, o autômato cai nas linhas de comboio. Hugo salta de imediato para apanhá-lo, quando um comboio vem na direção da criança e do boneco metálico, sendo finalmente o guarda da estação que puxa ambos para fora. Neste momento, chega à estação Georges Méliès que vê o sucedido e livra Hugo do guarda, assumindo a sua tutela. Hugo desculpa-se com o cineasta, uma vez que depois da sua queda, o autômato está certamente de novo avariado – “Desculpa, está avariado”. Méliès responde-lhe: “Não, não está. Funcionou perfeitamente”.

Também Bragança de Miranda (1998) se manifesta adepto desta *filosofia do avariado* recordando os versos de de Manoel de Barros nos quais o poeta brasileiro elogia as máquinas que não funcionam, inúteis e abandonadas³⁵. O sociólogo reconhece ainda a dimensão política das ações artísticas que põem “em crise”, e lançam a “impureza” no mecanismo tecnológico. Neste contexto, o filósofo e sociólogo português (Miranda, 1998, p. 220) propõe um reinvestimento da técnica na “arte da hibridação”, cujos procedimentos já teriam sido, segundo ele, avançados por Walter Benjamin (1934/2012) nos anos 30 em *O Autor enquanto Produtor*: a alteração do aparelho produtivo, a montagem, a “refundição”, a “combinação de meios”, a “colaboração com a palavra”... – seriam alguns deles.

Vílem Flusser (1983/2011, p. 84) que critica a abordagem humanista da técnica levada a cabo pela Escola de Frankfurt e nomeadamente por Walter Benjamin, não propõe, contudo, no que toca ao jogo de entrosamento do homem com a máquina, procedimentos radicalmente distintos dos já sugeridos por Benjamin. Um pouco à semelhança de Simondon (1958/1989, p. 11) para quem as limitações da técnica residiriam no seu automatismo e as suas potencialidades na sua indeterminação, Flusser concentra o seu ataque sobre o caráter automático e a natureza programada da técnica,

35 “Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: /quando cheias de areia de formiga e musgo – elas /podem um dia milagrar de flores. /(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.) /Também as latrinas desprezadas que servem para ter /grilos dentro – elas podem um dia milagrar violetas. /(Eu sou beato em violetas.) /Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus. /Senhor, eu tenho orgulho do imprestável! /(O abandono me protege.)” (Barros, 2010, p. 350).

concebendo a relação do homem com os aparelhos como um jogo *contra* estes, cujas regras seriam grosso modo estas:

1. O aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2. Os programas dos aparelhos permitem introdução de elementos humanos não previstos; 3. As informações produzidas e distribuídas por aparelhos podem ser desviadas da intenção dos aparelhos e submetidas a intenções humanas; 4. Os aparelhos são desprezíveis. Tais respostas, e outras possíveis, são redutíveis a uma: *liberdade é jogar contra o aparelho*. E isto é possível. (Flusser, 1983/2011, p. 106)

Lendo esta receita Vilém Flusser, ocorre-nos uma anotação de Aline Soares em junho de 2012 no blogue *Narcisos e Medusas*, a propósito das dificuldades de gravação da composição Estudando o samba pelo músico brasileiro Tom Zé:

‘a máquina é um sensor estético do sistema, se você faz algo diferente, ela não aceita. A máquina só sabe dizer não’ (...) Tom Zé disse essa frase ao lembrar da gravação de uma música em que ele buscava misturar, de modo fora do previsto pela máquina gravadora de som, uma série de violas com outros instrumentos, tudo em “quartas paralelas”, o que tornava a música totalmente dissonante, segundo o compositor. Por isso, a máquina “recusava-se” a aceitar a música. (...) Ora, a máquina disse não. E Tom Zé andou dois anos às voltas com ela, até que a programou para dizer sim. (Soares, 2012, 16 de junho)

Finalmente, também na concertação de ações propostas por Guy Debord e pelo movimento situacionista na década de 60, há uma subjacente vontade de armadilhar a técnica, através de táticas como o *desvio* e a *construção de situações*, praticadas nos experimentos quotidianos, fotográficos, urbanísticos, gráficos, e cinematográficos do grupo. O “desvio” (“détournement”) isto é, um método de apropriação e de reorganização de

elementos já existentes, implicando um recurso exaustivo a citações e à sua deturpação, podia ser realizado nos mais variados domínios, mas encontraria a sua principal aplicação no cinema (Debord & Wolman, 1956/2006, p. 226) (adiante exploraremos mais rigorosamente a ideia de “desvio”). Quanto à *construção de situações*, Guy Debord menciona que para que estas disposições lúdicas produzam “sentimentos antes inexistentes”, paixões inéditas e sentimentos novos, é preciso que haja uma “nova aplicação das técnicas de reprodução” (Debord, 1957/2006, p. 326), dando o exemplo do reuso da televisão e do cinema. Assim, estas práticas transversais a todos os âmbitos da experiência, pretendem na sua generalidade esquivar-se à “realização técnica do exílio dos poderes humanos num além” (Debord, 1967/2006, p. 771) diagnosticada em *La Société du Spectacle*, nomeadamente através de uma apropriação subversora das tecnologias da imagem, como a televisão ou cinema:

Podemos conceber, por exemplo, a televisão projetando em direto alguns aspetos de uma situação noutra, engendrando assim modificações e interferências. Mas mais simplesmente o dito cinema de atualidades poderia começar a merecer o seu nome formando uma nova escola do documentário, dedicada a fixar, para os arquivos situacionistas, os instantes mais significativos de uma situação, antes que a evolução dos seus elementos não engendre uma situação diferente. (Debord, 1957/2006, p. 326).

5.3. do fotográfico ao cinematográfico: a recreação e a montagem

Uma figura que condensaria as contradições da imagem e da técnica seria o marinheiro Père Jules do filme *L'Atalante* de Jean Vigo (1934). Tripulante do navio onde a história de amor do capitão Jean e de Juliette ameaça naufragar, este marinheiro já velho, frequentemente embriagado, perseguido por um sem número de gatos, rodeado de máquinas e quinquilharias vindas dos quatro cantos do mundo, com o tronco repleto de grotescas tatuagens e

com todo o seu ar cómico, é uma figura popular que irradia um misterioso fascínio ao mesmo tempo que suscita o riso; homem subalterno, embriagado e fraco, ele é também o homem mestre, sabido e forte no que toca às artimanhas de sedução, aos consertos das suas maquinetas, às viagens a terras desconhecidas e até aos arranjos da intriga amorosa. Se as visitas de Juliette à mágica cabine do burlesco marinheiro desencadeiam as primeiras discussões com o capitão e prenunciam a perigosa atração pela personagem do saltimbanco que em Paris a viria a separar de Jean, é o riso do Père Jules que procura animar o capitão e o seu instinto de desenrasque que traz Juliette de volta ao barco e a reconcilia com Jean. Independentemente do *happy ending* do enredo amoroso, esta personagem figura de certo modo a natureza paradoxal da imagem e da técnica: de algum modo intruso no ingénuo barco do amor, como de resto o são os gatos meio vadios e os velhos aparelhos meio desconsertados de que se faz acompanhar, o marujo personifica o perigoso e atraente feitiço há na natureza ilusionista da imagem e no aspeto mágico da técnica, ao mesmo tempo que incorpora a dupla resposta humana a tal feitiço: a exuberância do riso e da alegria, por um lado, e a astúcia da ação e do desenrasque, por outro.

Forjamos a noção de imagem recreativa para exprimir a contradição que pretendemos expor (Correia, 2011a). O termo de recreação é empregue pela primeira vez no domínio da expressão visual para nomear um conjunto de experimentações fotográficas amadoras do início do séc. XX: como mencionámos no capítulo anterior, foram obras de vulgarização científica como *Les récréations photographiques* de Albert Bergeret e Félix Drouin (1893), ou ainda *Photographie récréative et fantaisiste* de Charles Chaplot (1904), manuais que instruíam sobre modos de encenar e de manipular os clichés que popularizam o termo. Nestas obras, a noção de recreação é utilizada na sua aceção mais comum: divertimento dos sentidos, brincadeira no tempo livre... Com efeito, em primeiro lugar, a ideia de recreação dá relevo a uma imagem vocacionada para a prática do jogo, enquanto ação excitante, turbulenta, efémera, distraída, estimulante. Mas a noção de recreação é também vizinha, pela sua sonoridade, da ideia de recriação, desse conjunto de táticas de reuso que mencionámos no anterior subcapítulo. Recriar é criar de novo, ou nos termos de Debord a propósito da técnica do desvio, “repor

em jogo” (Debord, 1963/2006, p. 617). É apropriar-se, improvisar, desviar, arranjar... Ora, é precisamente na oscilação entre recrear e recriar, entre brincar e jogar contra que encontramos as tensões internas da imagem e da técnica, e a nossa resposta a estas.

Manifesta de algum modo na banda desenhada, no postal ilustrado, nos artefactos e espetáculos pré-cinematográficos, na colagem, na fotomontagem, na montagem cinematográfica e nos híbridos ambientes digitais, a *recreação* – que em certo sentido se aproxima da noção “hipermediação”, definida por J. W. Mitchell, como privilegiando “a fragmentação, a indeterminação e a heterogeneidade” e enfatizando mais “o processo do que a obra de arte acabada” (citado por Bolter & Grusin, 2011, p. 31)³⁶, pressupõe então três características fundamentais:

- i) A imagem recreativa joga, brinca, tem uma **vocação lúdica** que se exprime de diferentes maneiras. Isto equivale a afirmar que esta imagem é uma **experiência** revestida de um tecido **sensível, psíquico, afetivo, erótico**, cuja confeção é híbrida, isto é, humana e inumana, orgânica e inorgânica, real e irreal... Corpórea e maquinica, a imagem recreativa sujeita-se a um exercício impuro dos sentidos e uma espécie de jogo viciado das emoções, consistindo num turbilhão de sons, texturas, visões, e paixões, sem direção garantida. A imagem recreativa tem, neste prisma, a violência do esquecimento e a força de uma amnésia. Reconhecendo-se na metáfora da máquina avariada, do brinquedo desfeito em peças, a imagem recreativa aparece neste âmbito sob as figuras do fractal, do disperso, do caótico, do descontínuo, do interrompido, do nomádico, do dissidente, do destruído. Para uma aproximação a esta dimensão passiva da imagem recreativa, poder-se-ão ter em conta a ideia de “ludismo” de Michel Maffesoli (1979/1998), e o entendimento do jogo enquanto “manuseamento de imagens determinadas” e “faculdade de ser outro” proposto por Huizinga (1938/1951,

36 A propósito do vínculo entre o estereoscópio, suporte corrente das primeiras fotografias, e dos diversos dispositivos pré-cinematográficos com a “hipermediacia” dos ambientes digitais, veja-se a análise de Jonathan Crary (1988), que destaca a multiplicidade e a animação visual comuns aos espetáculos do séc. XIX e aos computadores do séc. XX, artefactos destinados a um “observador” em constante mobilidade.

pp. 20, 34). As categorias do jogo da *vertigem* (*ilinx*) e do *simulacro* (*mimicry*), forjadas por Roger Caillois, cuja “aliança toda-poderosa” (Caillois, 1958, p. 224) acarretaria eminentes perigos de alienação e de possessão, tornam compreensível a força negativa e destrutiva da imagem recreativa.

- ii) A imagem recreativa repõe em jogo, conserta, quer brincar outra e outra vez, trocar de papéis, tem uma **vocação política** que se exprime de diferentes maneiras. Isto corresponde a considerar que a imagem recreativa dá margem à **ação**... As múltiplas, fugidias, e disparatadas malhas soltas que constituem o seu tecido bruto, na sua intrínseca hibridação, podem ser atadas às linhas **históricas, narrativas, mnemónicas** de um *vive-dor* que a cada momento descompõe e recompõe, desmonta e remonta, fragmenta e multiplica, esquece e rememora esse tecido, encaçando a vida enquanto força de transformação: através do *potencial*, o seu desejo acaba por interferir com o *real*. Como num jogo, este *brincador* não brinca simplesmente mas quer conhecer o seu brinquedo – ao ponto de o desmontar – até tirar partido dele, reusando-o ao mesmo tempo que o modifica. Improvisadora e revendo-se nas metáforas do *patchwork*, do *sampling*, do *mash up*, a imagem recreativa aparece na sua dimensão ativa, como operando nas fronteiras de mescla, nos intervalos de encontro, nas *borderlines* de contacto, nos interstícios da mistura, entidade algures percorrendo a distância entre a efabulação da imagem e o pensamento da palavra. Para uma aproximação a esta dimensão positiva da imagem técnica, vejam-se as *contra-técnicas* e as *contra-estéticas*.
- iii) A imagem recreativa corresponde também a uma **afirmação do banal e do quotidiano, do humor e do riso diante da crise engendrada pelas imagens técnicas**. O paradigma recreativo pressupõe assim uma ética da exuberância, uma política da vivacidade, uma apologia do humor, uma imposição de “sim à vida”, retomando a máxima amiúde convocada por Michel Maffesoli (1979/1998): neste aspeto, ela identifica-se com o elogio da postura de combate que não julga ser preciso “ser triste para

ser militante”, ou ser sério para tratar de coisas de sérias, retomando uma bela proposta de Michel Foucault (1977/2001a, pp. 135, 136). Podemos ainda neste ponto recordar a definição que Antonin Artaud (1938/1964, p. 210) empresta ao humor, a propósito dos Marx Brothers: “liberação integral”, “rompimento de toda a realidade no espírito”. Neste sentido a imagem recreativa minimiza as perturbações psíquicas associadas à fusão dos jogos de simulacro com os jogos de vertigem, através de uma tonalidade lúdica que se aproxima mais da ideia de “jogo de bobo” (“jeu bouffon”), segundo a expressão apropriada por Roger Caillois (1958, p. 208) a G. Buraud, um jogo que prefere fazer rir Sancho Pança do que iludir e alucinar Dom Quixote. Por outro lado, à semelhança dos jogos e das situações *debordianas*, a tática recreativa quer pôr as técnicas de reprodutibilidade ao serviço de uma diminuição dos momentos aborrecidos e de uma exploração de emoções novas (Debord, 1957/2006): no seu *Rapport sur la Construction des situations*, Guy Debord parece atribuir um sentido idêntico à noção de jogo e à ideia de situação: ambas são efémeras e destinam-se a produzir sentimentos e paixões inéditas; para que surtam o este efeito, deve haver uma “nova aplicação das técnicas de reprodução” (Debord, 1957/2006, pp. 322-328). Se pegarmos no léxico de Walter Benjamin, podemos dizer que as táticas recreativas procuram escapar às vertigens do “jogo triste”³⁷, que fariam a melancolia do drama barroco, com as piruetas do *riso*, que tomariam forma na alegria da trágico-comédia grotesca. O “novo conceito, positivo, de barbárie” (Benjamin, 1933/2010, p. 74) é elogiado pelo filósofo enquanto resposta à crise da experiência contemporânea.

Dizemo-lo para introduzir um conceito novo, positivo de barbárie. Senão vejamos aonde esta nova pobreza leva o bárbaro. Leva-o a começar tudo de novo, a voltar ao princípio, a saber viver com pouco, a construir algo com esse pouco, sem olhar

37 Referimo-nos à vocação melancólica do *Trauerspiel*, o drama trágico alemão, criticado por Walter Benjamin (1928/2004b) em *Origem do Drama Trágico Alemão*. Com a ideia de *jogo triste*, reportamo-nos àquilo que poderia ser uma tradução literal da expressão “*trauerspiel*”, que designa este drama mas que significa literalmente *jogo da tristeza, jogo do luto*.

nem à esquerda nem à direita. Entre os grandes criadores sempre existiram os implacáveis, que começaram por fazer tábua rasa. (...) Aqui e ali, as melhores cabeças começaram também a fazer versos sobre estas coisas. A sua marca própria é a de uma absoluta ausência de ilusões sobre a época, aliada a uma total identificação com ela. (...) Estão do lado daqueles que desde sempre fizeram do radicalmente novo a sua causa, com lucidez e capacidade de renúncia. Nas suas construções, nos seus quadros, nas suas narrativas, a humanidade prepara-se para, se necessário for, sobreviver à cultura. E o que é mais importante: faz isso a rir. Talvez esse riso soe aqui e ali a bárbaro, Seja. Desde que cada indivíduo de vez em quando ceda um pouco de humanidade àquelas massas que um dia lha devolverão com juros acrescidos. (Benjamin, 1933/2010, pp. 76, 77, 78).

Benjamin reconhece esta postura nas extravagâncias alegres do dadaísmo (Benjamin, 1936/1991, p. 212), nos palhaços pintados por Ensor (Benjamin, 1933/2010, p. 74), ou no exuberante teatro épico de Brecht, reforçando noutros textos, a este propósito, uma semelhante defesa do humor, enquanto política do pensamento: “diga-se que não há melhor começo para o pensar do que o riso. E, particularmente, a vibração do diafragma oferece melhores oportunidades ao pensamento do que a vibração da alma” (Benjamin, 1934/2012, p. 128).

Gostaríamos que a ideia de *imagem recreativa* ocupasse na nossa reflexão sobre a imagem e sobre a técnica um lugar e uma duplicidade semelhantes à posição e ambivalência que a ideia de “montagem” ocupou na obra de Walter Benjamin. Compreendida como a mimesis própria às imagens sintéticas, estratégia de apresentação própria às técnicas de reprodução mecânicas, que se manifesta em diferentes domínios como a imprensa, o cinema, a rádio e a fotografia, a montagem consiste na confeção de conteúdos a partir de “fragmentos múltiplos”. Em textos como *O Autor Enquanto Produtor, A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, e ainda *O Livro das Passagens*, Walter Benjamin oscila fundamentalmente entre

dois ângulos de abordagem a este método visual. Por um lado, o filósofo descobre na imagem montada o seu “carácter excitante”: um procedimento que teria um impacto sensorial e psíquico perturbante. Por outro lado, ele concebe-a como o princípio de conhecimento desse real, que assenta doravante não tanto na sua reprodução mas sim no modo de usar os novos aparelhos de reprodução, modificando-os.

No texto *A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, escrito entre 1936 e 1939, Walter Benjamin considera a montagem, sobretudo no contexto da arte cinematográfica, definindo-a enquanto uma estratégia visual que teria contribuído para revelar o “inconsciente ótico”. Segundo Benjamin, este último é descoberto pelas máquinas de visão da era da reprodutibilidade técnica: trata-se uma segunda realidade de carácter ilusionista, que parece ter sido trazida à luz pelo novo olhar mecânico mas que desde sempre existiu no contemplar próprio ao “sonhador” e ao “psicopata”. Para Walter Benjamin, a montagem designa tanto as astúcias do corte e remendo de cenas como as deformações da câmara e de todos os aparelhos e acessórios: ela é sinónimo da engrenagem da máquina filmica, que permite tanto excluir o equipamento técnico do campo visual do espectador iludindo-o, como, de um modo mais geral, engendrar a sequência artificial dos diferentes planos. Como as cores de um caleidoscópio, as imagens transformam-se sucessivamente, impactando sobre o auditório, como se o atingisse fisicamente: trata-se do efeito de “choque” da montagem, da sua amplitude excitante, do seu embate traumatizante. Assim, Walter Benjamin não põe tanto o acento na propriedade narrativa da montagem, mas sim nas qualidades sensoriais e psíquicas desta, que redefinem o real, devolvendo-lhe a sua parte obscura e onírica. Bragança de Miranda (1998, p. 182) relaciona a ideia de “choque” de Walter Benjamin (1936/1991) com o “furor negativo do vanguardismo”, identificando-o ainda com as noções de “furor destrutivo” de Martin Heidegger e de “movimento ininterrupto” de Clement Greenberg.

Em *O Autor enquanto Produtor e no Livro das Passagens*, Walter Benjamin chama em primeiro lugar a atenção para o que seria uma espécie de nova *mimesis*, inerente à reconversão do procedimento da montagem: o autor contemporâneo (seja ele historiador, dramaturgo, fotografo, realizador...) não deve reproduzir situações mas sim descobri-las, não deve dizer

nada, mas sim mostrar. Esta demonstração não se encontra tampouco no que mostra mas sim no modo como o mostra: nas suas próprias palavras, a criatividade prende-se com uma transformação não dos “produtos”, mas sim do “aparelho produtivo”. Walter Benjamin salienta que esta reconversão da montagem em princípio organizador pressupõe uma indistinção progressiva entre autor e espectador: ambos se tornam “participantes”, e o recurso exaustivo à citação, método que segue no *Livro das Passagens*, seria uma exemplificação desta nova configuração de relações.

Esta dualidade da ideia de montagem em Walter Benjamin, é a nosso ver traduzida por Georges Didi-Huberman (2000) pelo binómio “desmontagem” e “remontagem”, além de corresponder ainda à técnica que está na base da construção da forma do “atlas” (Didi-Huberman, 2002; 2009, agosto; 2010; 2011). Por um lado, a história tem de ser desmontada, desagregada, desmembrada em imagens, restos, objetos dispersos, fragmentos: este é o aspeto destrutivo da montagem, o seu aspeto alucinante, centrífugo, turbulento, capaz de pôr o seu *olhador* fora de si: “uma imagem que me desmonta é (...) uma imagem que me lança na confusão, que me priva momentaneamente dos meus meios, faz-me sentir perder o chão” (Didi-Huberman, 2000, p. 120)

Por outro lado, a desmontagem é o único modo de conhecer a história (do mesmo modo que desfazendo uma máquina em peças, visualizamos melhor o seu funcionamento), a imagem isolada dá a ver e apresenta, apelando a uma “remontagem”, a uma “recomposição estrutural” (Didi-Huberman, 2000, p. 121). A montagem corresponde a uma imaginação que estabelece ligações surpreendentes entre as coisas, que engendra afinidades inesperadas entre imagens, desmontando e remontando, arrancando-as do seu contexto original e devolvendo-as a uma renovada constelação: exemplos de uma tal montagem, são a rede de citações do *Livro das Passagens* (Benjamin, 2019), os conjuntos de reproduções fotográficas do atlas de Aby Warburg, as *montagens de atrações* de Eisenstein, e as “montagens de repulsões” de Georges Bataille na revista *Documents*, projetos todos eles desenvolvidos no início do séc. XX (Didi-Huberman, 1995/2003, p. 92).

Observe-se que uma semelhante duplicidade no entendimento de montagem é também, em certa medida, manifesta na teoria da montagem de

Eisenstein (1949/1977) que Walter Benjamin eventualmente conheceria... O primeiro entende que a montagem atingiria uma elevada realização cinematográfica, através do jogo dialético entre o que é da ordem fisiológica e o que é da ordem intelectual, nomeadamente através da combinação entre duas das cinco tácticas de montagem que enumera: isto é, entre a “montagem sobretom” (“*overtonal*” na tradução inglesa), uma montagem em função da articulação de estados fisiológicos intensos, e a “montagem intelectual”, uma montagem em função da justaposição de pensamentos e de abstrações. A montagem resultante de um tal jogo tenderia a aproximar-se do ideal cinematográfico de Eisenstein, o “cinema que pressuporia uma revolução na história da cultura: “O cinema intelectual será aquele que resolve o conflito-justaposição entre os sobretons intelectuais e fisiológicos” (Eisenstein, 1949/1977, p. 83).

Finalmente, devemos ainda acrescentar que a noção benjaminiana de montagem, com a sua dimensão negativa e positiva, apresenta características semelhantes ao duplo regime da imagem-frase/imagem metamórfica tal como este é concebido por Jacques Rancière (2003). Segundo Rancière a sintaxe da imagem-frase pode ser reconhecida nos dois polos da *montagem* (2003, p. 58), sendo que esta última é para o autor uma “disciplina do caos”, ou ainda uma “medida do sem medida”. Para o filósofo francês, a montagem teria uma dimensão *dialética* e *secreta* de justaposição opaca de um conjunto de elementos heterogêneos e de produção de choques entre estes, e uma dimensão *simbólica* e *misteriosa* de fusão turva desse conjunto de elementos heterogêneos e de produção de um tecido de familiaridade, de uma rede de analogia, de uma trama de co-pertença, de uma teia do comum (Rancière, 2003, pp. 67, 68). Não podemos deixar de lembrar a este propósito a distinção entre “arte da colagem”, mais semelhante a nosso ver ao polo negativo e dialético da montagem, e “arte da hibridação”, mais próxima do polo positivo e simbólico da mesma, distinção estabelecida por Edmond Couchot, e citada por Bragança de Miranda (1998, p. 220): segundo o autor a “arte da colagem” consistiria apenas na justaposição de fragmentos do real, enquanto que a “arte da hibridação” consistiria na perturbação da própria estrutura do real.

No capítulo anterior, vimos de que modo o fotográfico teria não só fraturado o regime de representação das imagens como teria tido um impacto

transversal na arte do séc. XX e do séc. XXI. Embora reconheçamos uma tenaz contiguidade entre a imagem fotográfica e a imagem cinematográfica – afinidade que Edgar Morin (1956) exploraria em *Le cinema et l'homme imaginaire*, nomeadamente através da ideia de “fotogenia”³⁸ e de que Walter Benjamin também se faria testemunha, ao transpor as reflexões aplicadas à experiência fotográfica para a experiência cinematográfica –, propomo-nos recapitular de modo breve os processos de transação entre o cinema e a arte contemporânea. Neste sentido inspiramo-nos mais uma vez no legado de Walter Benjamin segundo a qual o cinema seria o melhor representante da arte contemporânea (Benjamin, 1936/1991, p. 237) de tal modo que a problematicidade e a complexidade desta esfera só poderiam encontrar “a sua formulação definitiva no contexto do cinema” (Benjamin, 2019, p. 521; K3, 3). Quando se refere ao menosprezado debate da “arte enquanto fotografia”, Walter Benjamin não deixa de evocar a igual urgência do debate ainda mais complexo da “arte enquanto cinema”:

Se já se tinham dedicado muitas reflexões vãs para resolver o problema da fotografia ser ou não uma arte – sem se ter questionado previamente se a própria invenção da fotografia não teria, por si só, alterado o carácter fundamental da arte –, os teóricos do cinema, por sua vez, empenharam-se no mesmo questionamento prematuro. Ora, as dificuldades que a fotografia tinha suscitado relativamente à estética tradicional não foram senão uma brincadeira de crianças quando comparadas com aquelas trazidas pelo cinema. (Benjamin, 1936/1991, p. 193).

Embora discutir o cinema enquanto fenómeno cultural abrangente tenha passado a ser, quase um século depois, um lugar comum, conforme comenta Elsaesser (1990, p. 1), não nos parece inútil procurar resumir os complexos processos de troca entre este e a arte:

38 “A fotogenia é essa qualidade complexa e única de sombra, de reflexo e de duplo, que permite às forças afetivas próprias da imagem mental de se fixarem sobre a imagem proveniente da reprodução fotográfica. (...) Esta fotogenia que faz com que mais depressa olhemos a imagem do que a utilizemos não desempenhou o seu papel no movimento que orientou o cinematógrafo para o espetáculo?” (Morin, 1956, p. 42).

- i) ao **regime indicial** que a fotografia tinha oposto ao regime representativo, ao efeito de duplo que tinha contraposto aos efeitos de significação, o cinema acrescentará uma verosimilhança e ilusionismo acrescidos, suscitando uma credulidade ímpar. Acrescentando movimento e mais tarde som à reprodução do real, o cinema já não surpreenderia o espectador apenas com vestígios visuais, mas também com **raios sonoros e traços de movimentos**, que se sucederiam em múltiplas imagens numa convulsão de sentidos. O “choque” e a “distração” daí resultantes não passariam despercebidos às vanguardas: na ótica de Walter Benjamin (1936/1991, p. 212), o dadaísmo terá tentado “engendrar pelos meios pictóricos e literários, os efeitos que o público procura hoje no cinema”. Por sua vez, se não foram raras as incursões ao cinema realizadas pelo movimento surrealista – lembremo-nos, neste contexto, da admirável obra cinematográfica de Luis Buñuel e dos experimentos fílmicos de Salvador Dali e de Man Ray – podemos entender a exploração das barreiras entre o real e o irreal, a vigília e o sonho, o concreto e o imaginário, manifestas nas artes fotográficas, literárias, e plásticas do grupo, e presentes ainda nas suas práticas lúdicas, como uma abordagem que não é alheia a essa realidade de *segunda natureza* a que o cinema, ainda mais do que a fotografia, deu forma. Podemos dizer que hoje a porosidade entre real e irreal permanece, no quadro eclético da arte contemporânea, um terreno recorrentemente investido.
- ii) O cinema, de modo mais explícito que a fotografia, vem reforçar a ideia da arte como **jogo, processo e experiência**, tendo sido desde cedo marcado por uma tendência crescente para a valorização do processo mais do que do objeto final. Decorrendo o filme de um processo extenso, cuja duração pode reduzir-se a meses ou a anos, implicando normalmente uma diversidade de intervenientes e uma partilha dinâmica de vivências entre estes, o cinema é exemplar de uma arte que se exerce a longo termo, na qual o filme, classicamente faseado por etapas como o argumento, o guião, a *tournage*, a montagem e outros procedimentos de pós-produção, é um resultado que pode ou não acordar-se com este processo de criação coletivo. Filmes inacabados por constrangimentos

de ordem comercial e pessoal³⁹, filmes deturpados pelos processos de pós-produção que levariam muitos realizadores a não consentir *a posteriori* a associação do seu nome à obra cinematográfica, são exemplos de uma longa lista de filmes em que o filme fica de algum modo aquém do processo. Um modo corrente de expor esta dimensão de processo do cinema no próprio filme é a inclusão da aparelhagem técnica, do décor e dos bastidores no campo visual do espectador: do *Homem da Câmara de Filmar* de Dziga Vertov (1929) à *démarche* de Jean-Luc Godard, até à atualidade, uma infindável quantidade de filmes teriam optado por esta estratégia. Este caráter *perfectível* do cinema, como o adjetivaria Walter Benjamin (1936/1991), teria certamente tido o seu impacto nos movimentos artísticos vanguardistas e contemporâneos: dadaístas, situacionistas, e surrealistas, procuram *desestetizar* ou mesmo *ultrapassar* a arte, através da ocupação com processos lúdicos e jogos efêmeros que não deixariam por vezes qualquer rasto; a *instalação*, formato dominante da arte contemporânea, foi não por acaso inaugurado pelo dadaísta Kurt Schwitters na sua *Casa Merz*, em 1926. Mais recentemente a arte concetual nas suas muitas variantes, a *action painting*, o *happening*, a *performance*, a *body art* e a *land art* correspondem a outras formas artísticas em que o processo – a experiência única, limitada no tempo e no espaço – é igualmente prioritário relativamente à obra.

39 Poder-se-ia facilmente fazer uma interminável lista de filmes que ficaram célebres sem nunca terem de fato chegado a existir na sua versão final. Um mítico exemplo é o *Dom Quixote* de Orson Welles, filme a que o realizador se dedicou desde os anos 50 até à sua morte nos anos 80: os problemas financeiros, as constantes mudanças de planos do realizador, a enorme quantidade de material filmado, o milhar de páginas do script poderão ter sido algumas das razões para o não acabamento deste filme, que Orson Welles um dia propôs ironicamente de vir a intitular: *When Are You Going to Finish Don Quixote?* (Welles & Franco, 1992). Um outro bom exemplo é *Inferno* de Henri Georges-Clouzot, longa-metragem quase megalómana do realizador francês: com um budget milionário, uma equipa de filmagem que incluía vedetas como Romy Schneider e Serge Regianni, e que foi reestruturada três vezes, e dispo de uma centena e meia de técnicos, esta obra lendária, filmada a preto e branco e a cores, rica em brilhantes experimentações visuais e sonoras, foi por motivos diversos persistentemente condenada ao fracasso, como o mostra o documentário de Serge Bromberg and Ruxandra Medrea, *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot* (2009), feito a partir de entrevistas com os membros da equipa de rodagem, e de uma seleção de cenas originais pertencentes às quinze horas de filmagens que foram encontradas.

- iii) O cinema vem, ainda mais brutalmente que a fotografia, pôr em causa o **estatuto de autor** e dinamitar as dualidades entre **original/cópia, cultura de massas/cultura erudita**. Sendo uma obra coletiva, que envolve normalmente uma variedade de intervenientes (realizador, produtor, atores, figurantes, cenógrafos, guarda-roupa, maquilhadores, técnicos de luzes, técnicos de som, técnicos de imagem, técnicos de montagem...), a autoria é no cinema uma categoria atravessada por complexas polémicas, mesmo se recentemente parece ter-se generalizado, como uma certa evidência a ideia de *filmes de autor*. Esta designação parte de um princípio de separação entre aquilo que seriam os filmes de grande bilheteira, as produções hollywoodescas e realizações *mainstream*, destinadas às cadeias de cinema multinacionais, daquilo que seriam os filmes de pequena bilheteira, as produções destinadas a uma elite intelectual, as realizações capazes de serem assimiladas às categorias da instituição arte, e por isso integradas no circuito alternativo, não menos cosmopolita, das cinematecas, das pequenas salas de cinemas, das salas de espetáculos e dos festivais sazonais. À óbvia problematicidade desta divisão, acresce o mais recente fenómeno de transição entre a sala de cinema e as paredes do museu (referimo-nos a casos como os de Steve Mcqueen, que ingressou recentemente numa carreira de cineasta, ou a casos como os de Pedro Costa, Quentin Tarantino, David Lynch e Agnès Varda, entre muitos outros, que nos últimos anos ocuparam com instalações, vídeos, esculturas e projeções as salas de museus e galerias de arte contemporânea). Finalmente, é ainda importante salientar que, se a divisão entre arte erudita e arte popular parece condenada a desapareições e reaparições no que concerne o cinema, a dicotomia entre original e cópia parece mais definitivamente rebatida por este: obra, cuja reproduzibilidade é o seu único meio de difusão, o filme é cada vez mais assimilado a um fluxo imaterial de imagens.
- iv) A **montagem**, que, como explicita Peter Burger, é “a técnica operatória básica do cinema” (1974/1993, p. 122), e que poderia para o filósofo ser considerada enquanto “princípio artístico” das outras artes, exprime-se a nosso ver essencialmente de três modos nas artes visuais

modernas e contemporâneas. Por um lado, referimo-nos à emergência de experiências artísticas que consistem na coleção e disposição de diferentes reproduções fotográficas, isto é, na sua constituição em arquivo, de um **atlas** (Didi-Huberman, 2009, agosto; Didi-Huberman, 2010; Didi-Huberman, 2011): trata-se a nosso ver de uma tendência à narrativização do visual, inspirada no processo técnico da montagem cinematográfica, e como fundadas na forma do atlas. Conforme o observa Georges Didi-Huberman (2009, agosto, p. 64), a forma do atlas participou intensamente no trabalho da arte moderna e contemporânea, que passou progressivamente da exposição do “tableau” (o quadro) à exposição da “table”, (a sua mesa de trabalho): exemplos disso são o *Handatlas* dos dadaístas, o *Atlas* de Gerard Richter, as *boîtes en valise* de Marcel Duchamp, o *Album* de Hannah Hoch, os inventários fotográficos de Christian Boltanski, e na literatura, poderíamos ainda acrescentar Jorge Luís Borges e Maria Kodama, que partilhariam um fragmentário *Atlas*, com anotações e fotografias de viagens em conjunto assim como outras referências (Borges & Kodama, 2010). Em segundo lugar, podemos considerar as ligações entre o procedimento técnico da montagem cinematográfica e a realização de fotomontagens, que decompõem e recompõem um cliché, preservando a sua unidade, método usado recorrentemente na fotografia surrealista e ainda vigente na fotografia contemporânea. Em terceiro lugar, e de modo mais superficial, podemos ainda levantar a hipótese de eventuais conexões, transações e trocas entre a montagem cinematográfica e aquilo que Peter Burger (1974/1993) designa por “quadro-montagem”, referindo-se aos *papiers collés* de cubistas como Braque e Picasso. Também Clément Greenberg, considerando que a colagem é “um ponto de viragem fundamental em toda a evolução da arte modernista deste século” (Greenberg, 1958/1965, p. 70), atribui uma importância central à técnica de rearranjar elementos pré-existentes, inerente à montagem cinematográfica.

5.4. o postal ilustrado: ‘o cinema como uma época do sistema postal’

“Fazer cinema ou televisão é enviar vinte e cinco postais ilustrados por segundo a milhões de pessoas, no tempo e no espaço, disso que é irreal”

Jean-Luc Godard [citado por Bergala, 1985, p. 385]

Uma afogada, uma sereia falhada, uma mulher que dorme na lua: é mais ou menos nestes termos que Agnès Varda descreve a silhueta feminina cor de prata que, lembrando as mulheres dos postais fantasia do início do século, em *La grande carte postale ou Souvenir de Noirmoutier* (2006) se sobrepõe alternadamente à mulher loura e despida que figura no postal a cores e gigante da praia de Noirmoutier (figura 46). A reprodução ampliada de um postal é parte de uma instalação que a cineasta preparou para a exposição *L’île et elle*, patente na Fondation Cartier em Paris em 2006: entrando na sala, o visitante depara-se com um desses vulgares postais de *pin-ups* comercializados amiúde na segunda metade do séc. XX nas estâncias balneares, afixado na parede e de enormes proporções, e com uma mesa com manípulos vermelhos cujo tampo reproduz a mesma imagem do postal. Além da atrevida *pin-up* ser durante escassos segundos encoberta pela misteriosa figura feminina acinzentada, o desmesurado postal apresenta ainda diferentes janelas que são acionadas através dos botões dispostos na mesa. Um pouco como acontece em alguns postais fantasia do início do séc. XX, onde patilhas de cartão se podiam abrir e fechar, recompondo uma cena divertida – são os chamados postais “novidade” ou postais “de sistema” (figura 47) – cada janela automática que se abre neste postal gigante exhibe diferentes vídeos: por exemplo, no canto superior esquerdo, onde um pássaro atravessa o céu azul, descobrem-se as imagens de um grupo de aves meio perdidas numa maré negra. Esta instalação, que combina, desde logo, duas imagens – a da sereia a preto e branco e a da modelo loura e

vistosa – articula o postal ilustrado com o vídeo assim como com uma série de mecanismos que, ao jeito de um brinquedo, permitem ao visitante uma aproximação faseada à obra numa sucessão de surpresas, de acordo com o espírito de *monteuse* da cineasta Agnès Varda. A fotógrafa e realizadora não só contrasta a imagem fixa do postal com uma multiplicidade de trechos de imagens em movimento, mas ainda contrapõe a atraente mulher nua com a acinzentada figura de uma sereia esmorecida, o pássaro planando no céu reverberante de azul com as aves quase mortas na maré negra, o mar sereno e liso com um pescador afogado, ou ainda, as intocáveis nádegas da modelo com uma grotesca brincadeira de crianças... Esta obra de Agnès Varda reflete a afinidade do postal ilustrado com as táticas de reuso, aqui resumidas através da noção de *recreação* e de *montagem*, e o vínculo da sua imagem fixa, própria ao fotográfico, com as imagens em movimento, próprias ao cinematográfico.

No capítulo anterior, explorámos o parentesco entre o postal e o fotográfico. Neste capítulo, propomo-nos explorar o fio genético que une o postal e o cinematográfico, concentrando-nos na afinidade do postal com a *montagem* e a *recreação*. Depois de se oferecer aos arranjos teatrais e às emendas químicas dos seus editores, o postal ilustrado pressupõe ainda a apropriação do remetente que inscreve uma mensagem no verso, faz um remendo na imagem, lhe acrescenta um recorte, escolhe um selo, fabricando um rudimentar *patchwork* visual. Por outro lado, o envio de postais pode tomar a forma de uma sequência visual, uma espécie de filme partilhado: pode, neste sentido, afirmar-se que os postais são “imagens em movimento” (Correia, 2009, p. 500; Johanne Sloan, 2009, p. 283). É neste sentido que o presente subcapítulo adopta uma versão deturpada de parte do título do ensaio de Bernhard Siegert (1999) *Relays: Literature as an Epoch of the Postal System*. Neste livro, Siegert (1993/1999) propõe-se, nomeadamente, a traçar as afinidades históricas entre a literatura e o sistema postal, fazendo referência a formatos daí resultantes como o romance epistolar. Convocando *La carte postale* do filósofo francês Jacques Derrida (1980), Siegert medita num tom pessimista e apocalíptico sobre a extinção do sistema postal e o fim da literatura, consagrando um capítulo ao postal ilustrado, no qual aponta para o impacto desastroso deste formato na escrita

epistolar e, por consequência, na literatura. Fazendo uma transposição que pode soar fácil, no que toca à forma, e arriscada, no que toca ao conteúdo, aventuramo-nos em todo o caso a pôr a hipótese de que a introdução do postal fotográfico no final do séc. XIX arranca efetivamente o elo que o sistema postal mantinha com a literatura⁴⁰ para lhe enxertar um laço com o cinema: a reinvenção de efeitos de *raccord* entre a imagem impressa e as inscrições gráficas, e o engendramento de sequências interruptas de postais seriam dois modos de aproximar o postal dessa técnica fundamentalmente cinematográfica que é a montagem.

Cartão duplo, o postal contrapõe duas faces, isto é, uma imagem pública e reproduzida, por um lado, e uma mensagem privada e manuscrita, por outro: pressupondo uma apropriação do remetente, o postal ilustrado implica uma imbricação entre imagem e palavra, uma hibridação entre tipografia e caligrafia, e sobretudo, uma mescla entre autor e espectador, produtor e consumidor. Graças à sua dupla natureza, o postal foi com frequência sujeito a gestos de invasão da imagem, às mais banais e às mais imaginativas tentativas de remendagem visual: desde a tradicional cruz no hotel, às indicações de norte e sul, às inscrições dos números de porta nos edifícios da praça representada, ou ainda a mais complicados esquemas visuais como o postal de Yenne no qual o remetente anota o norte e o sul, o nome do rio, dos locais e a altitude de uma montanha (figura 45). Como já vimos, esta possibilidade de remendagem visual que o postal oferece, celebrizada em 1919 por Marcel Duchamp no postal da Mona Lisa de bigodes (figura 43), é ainda hoje igualmente revisitada por pequenas séries como a editada por Chris Marker (2014). Distraindo remetentes e destinatários, os postais rudimentarmente desfigurados ou meticulosamente decorados são

40 Chamamos a atenção para recentes iniciativas que reaproximam o postal da literatura. Note-se, neste contexto, o exemplo da trilogia epistolar e romance *best-seller* *The Griffin and Sabine Trilogy* publicada em 1991, 1992 e 1993 pelo escritor Nick Bantock (entretanto, já transposto para videogame e para peça de teatro) cujas páginas são fac-símiles de cartas e de postais ilustrados, maioritariamente trocados entre Griffin e Sabine, os dois protagonistas da intriga. Numa escala mais pequena, desde 2004, as Éditions Zinc especializaram-se no lançamento de um híbrido entre o postal, o policial e o *roman noir*, editando a coleção *Polars Postaux* com pequenos contos ilustrados. Veja-se ainda neste contexto a iniciativa da editora *D'un Noir si Bleu*, também francesa, que lançou uma coleção de postais denominada *Le Livret Carte Postale*, através dos quais é possível enviar um pequeno conto inserido no interior de um postal com o verso em branco, e taxado com a tarifa normal.

um exemplo quase anedótico, podendo ser vistos como gestos meramente “rituais” na perspectiva de Flusser (1983/2011, p. 81), mas eles também ilustram o parentesco intrínseco que a “arte do postal” tem com a “arte da montagem”, segundo os termos de Igor Marjanovic (2005, p. 212).

Assentando no cruzamento e interrupção de um cliché reproduzido em massa com a sua apropriação pelo remetente, o postal recorre ao empréstimo e à re-organização de conteúdos já existentes, assentando no reuso da “iconografia *ready-made* da cultura quotidiana”, para retomar as palavras de Marjanovic (2005, p. 212). Jacques Derrida sublinha a importância da existência de uma imagem reproduzida e da sua apropriação para a definição do postal ilustrado, afirmando: “eu não creio que nós possamos chamar ‘postal ilustrado’ a uma imagem única e original, se é que isso existe, a uma pintura ou um desenho que endereçamos a alguém em jeito de postal” (Derrida, 1980, p. 41). Seguindo o sentido desta afirmação, nos *real photo postcards* ou em qualquer tipo de postal cuja imagem é personalizada, não há um mecanismo de citação e, conseqüentemente, não haveria postal, numa aceção restrita do termo. Exemplar de uma literatura epistolar “de segundo grau” para glosar o título de uma obra Gérard Genette, o postal pressupõe um momento lúdico, em que os utilizadores reordenam elementos, associam imagens e palavras, retraçam afinidades entre fragmentos, “bricolando” um todo visual: selecionam a imagem já feita, inscrevem os seus comentários nos espaços disponíveis, invadem com marcas a imagem reproduzida, escolhem o selo.

Anotando, assinando, selando e enviando vistas fotográficas de cidades ou composições fantasiosas frequentemente anónimas, o remetente do postal incorre numa citação visual de onde se perdem as aspas, lembrando o método das citações seguido por Walter Benjamin (2019) no seu *Livro das Passagens*, o gosto surrealista pela coleção de citações ou ainda a prática situacionista do desvio. No *Livro das Passagens*, Walter Benjamin faz um recurso exaustivo à prática da citação, além de relacioná-la com o procedimento da “montagem”: “Este trabalho terá de levar ao extremo a arte de citar sem aspas. A sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (Benjamin, 2019, p. 587; N1, 10). O trabalho histórico que pretende aí desenvolver parte de um entendimento específico da ideia de ‘citação’:

“Escrever a história é então citar a história. Mas este conceito de citação implica que cada objeto histórico seja arrancado aos seus contextos” (2019, p. 606; N11,3). Walter Benjamin, que se interessava por coletar citações e que também colecionava postais ilustrados, aproxima-se desde ponto de vista da vanguarda surrealista, que tem também em comum o hábito da acumulação de postais e o gosto da coleção de citações, este último notado por Susan Sontag e associado pela autora à prática da fotografia (Sontag, 2008, p. 106). A citação não está tampouco ausente da prática situacionista do “desvio” segundo as definições de Debord & Wolman (1956/2006); mesmo se para Debord & Wolman (1956/2006, p. 221) “os bigodes da Gioconda não apresentam um caráter mais interessante do que a sua primeira versão”, a obra de Duchamp e o recurso à citação que implica não é alheia ao entendimento de desvio para Debord & Wolman (1956/2006, pp. 221-223) que definem este processo de redistribuição de elementos já existentes como um modo de deturpar citações e corrigir obras, que teria especial eficácia no cinema.

Além de imagens apropriadas, os postais são ainda imagens em movimento. Se as fotomontagens dos postais fantasia e cômicos eram descritas por Raoul Hausmann como “filmes estáticos” (Hausmann citado por Ades, 1986, p. 87), e se as suas artificiais poses poderiam ser por nós revistas como versões populares do pessoano “teatro estático” (Pessoa, 1966, p. 113)⁴¹, a verdade é que o fluxo postal anima as composições fixas dos cartões ilustrados. Entregues ao vaivém dos correios, os postais, e especialmente os postais fotográficos, podem ser partilhados entre remetente e destinatário como sequências de imagens, séries de clichés... É pensando neste aspeto que Jacques Derrida (1980, p. 193) compara a sua troca epistolar ficcional a um “pequeno cinema privado”. Serge Daney (1994, p. 72), de modo semelhante, confessa que o envio sistemático de postais ilustrados cada vez que viajava não deixava de ser uma forma fazer um “cinema um pouco autista” com “bocados de cartão”, “selos coloridos” e, enfim, com o endereço maternal para onde estes eram repetidamente remetidos: o seu fascínio pelo “passe de mágica” a que estas imagens eram sujeitas não

41 O “teatro estático” é definido por Fernando Pessoa (1966, p. 113) como “enredo dramático” que “não constitui acção”, assentando na “criação de situações”.

seria alheio, segundo o próprio, ao seu gosto pelo cinema, e à sua dedicação a este (1994, p. 75). Sobretudo no início do séc. XX, produzem-se, publicam-se, trocam-se, distribuem-se e manuseiam-se cartões ilustrados, que como toscos *flipbooks*, apresentam uma situação que toma forma ao longo da sucessão de fotografias. Nestes postais, as imagens sucedem-se nas suas ínfimas diferenças num ritmo caleidoscópico, lembrando a transformação visual e a intermitência de planos, e os seus efeitos de choque sobre o espectador, que foram notados por Walter Benjamin (1936/1991) a propósito da montagem cinematográfica. Por outro lado, estas trocas de sequências de imagens são exemplares de um sentido de improvisação coletiva arranjando, entre fotógrafos, editores, utilizadores e até carteiros, um cinema impresso que resulta da hibridação entre o meio fotográfico e o meio postal (figuras 47 e 48).

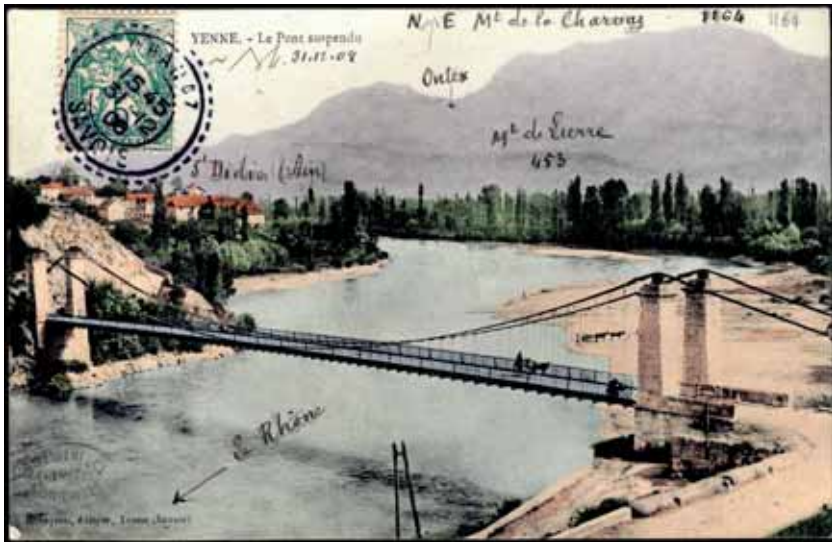


Figura 45. Postal com anotações Yenne - Le Pont Suspendu. Circulado a 31 de dezembro de 1908. Fonte: Source Camberi@ / Bibliothèques Municipales de Chambéry.



Figura 46. La Grande Carte postale ou Souvenir de Noirmoutier, 2006, Agnès Varda. Fotografia: Patrick Gries. © Sucessão Varda.



Figura 47. Postal fantasia, postal novidade ou postal de sistema, com seqüência de imagens de uma mulher com vestido e com fato de banho. No verso, a menção “Quick Change Card”. Não Circulado. c.a. 1910-1920. Fonte: Coleção pessoal da autora.

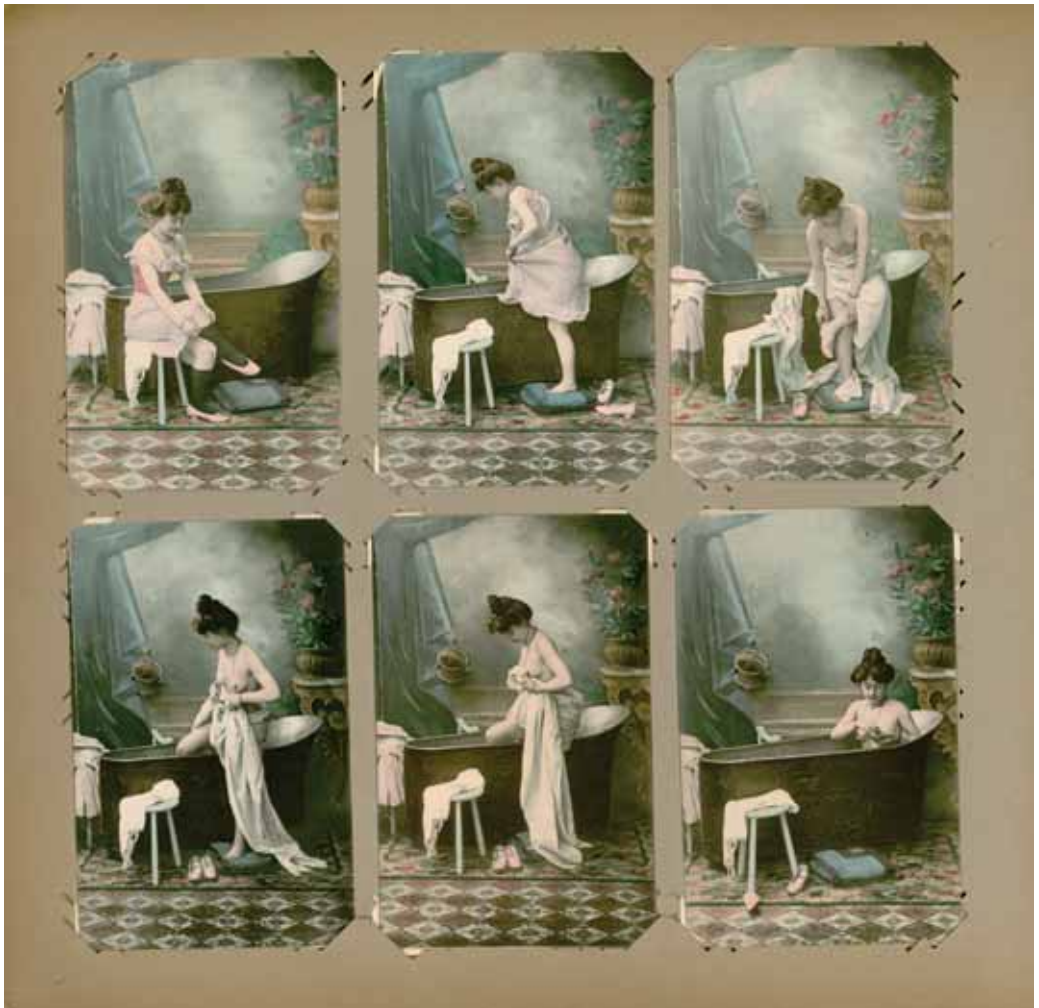


Figura 48. Página de um dos álbuns da coleção de postais de Paul Éluard (página 72, álbum P4170). 1929-1932. © Musée de La Poste - La Poste, Paris, 2021. © Sucessão Paul Éluard.

06. recreação entre *high & low, copy & write* os paradoxos da estética

“O que vejo às vezes entre duas paragens de autocarro pode ser mais forte do que aquilo que vejo quando entro numa sala de exposições.”

Maria Teresa Cruz (1992, p. 52)

Alguns fragmentos do recente documentário *Pacific* do brasileiro Marcelo Pedroso (2009) são suficientes para nos instigar a pensar as complexidades da arte contemporânea, que pretendem ser tratadas neste capítulo: a perda da autonomia da arte, o diálogo entre arte e não arte, ou de outro modo, entre uma arte erudita e uma arte dita de massas, e finalmente, a crescente fragilidade do estatuto de autor. Uma equipa de produção acompanhou o cruzeiro de um navio turístico de Recife ao arquipélago de Fernando de Noronha, por mais do que uma vez, e Marcelo Pedroso realizou o seu documentário sem nunca ter estado no navio e sem filmar uma única imagem. O filme é montado com imagens captadas pelas câmaras de vídeo amadoras dos próprios passageiros, que foram convidados, apenas no final do cruzeiro, a fornecer o material aos produtores. O documentário que se apropria assim de uma série de imagens amadoras – muitas vezes tremidas, desfocadas, ruidosas, saturadas com excessivos e desajeitados zooms e close-ups, tão ondulantes como o próprio mar que cerca o navio por todos os lados – é então uma espécie de mosaico das encenações pessoais destes tripulantes, que buscam com tenacidade viver e dar a ver a sua diversão

neste barco com nome inglês, que oferece o glamour de Hollywood com o musical *New York, New York*, a exuberância da Broadway com o musical *O Fantasma da Ópera*, o calor da América Latina com coreografias individuais e coletivas (da bailarina d'*A Garota de Ipanema* às espalhafatosas danças coletivas), ou ainda os mais universais espetáculos do cardume de golfinhos, do fogo de artifício, do nascer do sol, e do omnipresente azul do mar... No meio deste décor, os tripulantes, a braços com dias a fio num barco no meio do mar, são compelidos a aproveitar, gozar, fruir, a negar todos os tempos mortos, a refutar todo o aborrecimento, procurando tomar parte do espetáculo navegante: um burlesco jovem, com camisas floridas, que constantemente volta a câmara para si mesmo, tenta a dado momento a sua oportunidade de Titanic, agarrando a namorada na proa do navio; um homem de meia idade, que se capta de chapéu na cabeça olhando o horizonte pela janela, qual meditativo *cowboy* a meio de uma aventura, e que num outro momento, tão melancólico quanto cómico, é pianista sem notas e cantor sem timbre, fingindo com os dedos tirar das teclas de um piano, e com os lábios tirar da sua voz a banda sonora de Kenny G. emitida pelo navio. A pergunta mais repetida ao longo do cruzeiro de variedades, em que os passageiros buscam constantemente registar a sua imagem em superfícies espelhadas, é: “Filmou?”.

6.1. a arte estética e as suas críticas

Depois de se ter libertado da vocação religiosa e da afinidade mercantil com a corte, que a mantinha ao relento dos contextos coletivos, a arte teria procurado abrigo no interior dos lares burgueses e dos museus, onde seria contemplada individualmente, e protegida pelas muralhas do reino disciplinar da estética, erigidas entre o séc. XVIII e o séc. XIX. Contemporânea do romantismo, a estética é então a fortaleza moderna da procura do absoluto, que garantia a autonomia da obra em prol de valores universais como o *belo* ou o *sublime* (Burke, 1757; Kant, 1790/1998), ditando que o juízo estético só se poderia fundar num “comprazimento (...) independente de todo o interesse” (Kant, 1790/1998, p. 89). A famosa morte da arte, predita por Hegel

por esta altura (1835/1992)⁴², como de resto, o igualmente célebre declínio da aura, vaticinado um pouco mais tarde por Walter Benjamin (1936/1991), residiam ambos, com efeito, na passagem da arte religiosa à arte estética e na problematicidade que esta última acarretava. Instituição desvinculada da vida, desprovida de qualquer dimensão social, a arte estética, com os seus arrogos metafísicos, é rapidamente confrontada com o problema da sua legitimação... Conforme explicita Maria Teresa Cruz (1992, p. 48), o processo de diferenciação da esfera artística instaurado pela estética continha em si o problemático “gérmen da sua quase infinita abertura”, tornando-se fácil que os seus critérios deslizassem de ideais poéticos a imperativos institucionais.

Desde cedo, foram vários os pensadores que reconheceram na crise da arte, frequentemente atribuída ao emergente mercado das imagens populares e à instalação progressiva de um sistema mediático e à complacência das vanguardas diante de ambos, o exercício nocivo dos pseudo-infinitos, dos falsos absolutos e de todo o vazio misticismo do discurso estético e do dispositivo institucional, instaurado no séc. XIX, que reivindicava um estatuto especial para a arte. No que diz respeito às vanguardas, Peter Burger (1974/1993, p. 92), por exemplo, chamaria a atenção para o aspeto contraditório da empresa vanguardista que, reconduzindo a arte à sociedade, agiria, por um lado, como um motor de transformação desta última, mas por outro, facilmente se reverteria nem que involuntariamente num mecanismo de conservação da mesma, ao alinhar com o esquema de fusão entre arte e vida que igualmente sustentava as dominantes indústrias culturais. Georges Didi-Huberman (2000) procede a uma arqueologia da defesa de uma arte não estética e não autónoma, fazendo remontar as suas origens à *História Natural* de Plínio no séc. I e fixando o seu auge nas obras de Aby Warburg, Walter Benjamin, e Carl Einstein, todas elas desenvolvidas em grande parte ao longo da primeira metade do séc. XX. Relativamente às origens desta defesa, Didi-Huberman esclarece:

42 “Os bons tempos da arte grega e a idade de ouro da última Idade-Média são idos. As condições gerais do tempo presente não são favoráveis à arte (...) em todos os aspetos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado” (Hegel, 1835/1992, p. 13).

O que Plínio entente por artes é coextensivo à História Natural no seu todo; em consequência, a noção estética da arte não faz parte da sua definição primeira. Há arte cada vez que o homem utiliza, instrumentaliza, imita ou ultrapassa a natureza (Didi-Huberman, 2000, p. 61).

Por seu lado, Mario Perniola (2000/2006, p. 33) num texto intitulado *Sentir a diferença*, confronta a tradição estética inaugurada no séc. XVIII por autores como Kant e Hegel, que seria uma espécie de *pensamento do sentir*, tendencialmente baseado nos ideais conciliadores “de harmonia, de regularidade, de unidade orgânica”, com uma tradição filosófica desenvolvida sobretudo a partir do séc. XIX, representada por autores como Nietzsche, Freud e Heidegger, que designa por *pensamento da diferença*, menos dada à exploração teórica e mais inspirada por “experiências insólitas e perturbantes”, “estados psicopatológicos” que atestam de algum modo a irredutível “não identidade” e “dissemelhança” do humano.

Da nossa parte, baseando-nos nas abordagens destes e de outros pensadores que mantiveram sob suspeita o paradoxo de uma disciplina tão autónoma quanto titânica nas tentativas de expansão do seu terreno procuraremos condensar aqui as quatro principais críticas dirigidas à instituição do belo: (1) oposição à **imposição da autonomia do terreno artístico**; (2) crítica à adoção de um conjunto de **valores transcendentais, metafísicos, universais, ascéticos e abstratos**; (3) recusa da seleção e aplicação de **categorias axiológicas prévias**, internas à própria disciplina e alheias à experiência (arte erudita vs arte popular, sério vs frívolo, *high vs low*, elite e trabalho intelectual vs massas e trabalho manual, autor vs espectador, original vs cópia); (4) reprovação da **vocação imperialista e expansionista** do dispositivo tecno-estético.

O primeiro e principal ataque dirigido contra a arte estética é a sua promoção de um estatuto especial para a arte, isto é, a **imposição da autonomia do terreno artístico** relativamente à sociedade e às restantes atividades humanas, estratégia que redundaria numa separação entre a arte e a vida: trata-se da versão da estética que, conforme Bragança de Miranda

(2002/2007, p. 109, 111) explicita, assenta na requisição “museal e institucional” da arte, através da fundação do dispositivo estético:

No caso da arte, isto levou à constituição de uma ‘dimensão estética’ (Marcuse) ou de uma ‘experiência estética’, criando uma instituição (rede de museus, de escolas, de *marchands*, de revistas especializadas, de profissões, etc) que tem nos discursos sublimes dos artistas e dos teóricos a sua forma de legitimação. Essa institucionalização expressa-se para dentro como história de arte, etc, e para o exterior como estética ou filosofia da arte, etc (Bragança de Miranda, 2002/2007, p. 119).

Contra a autonomia da arte estética, insurge-se no início do séc. XX Aby Warburg que, embora sendo historiador de arte, teria sobretudo trabalhado ao longo da sua vida no sentido de uma “verdadeira antropologia das imagens”, nas palavras de Didi-Huberman (2000, p. 95). Segundo Aby Warburg, as imagens não solicitariam apenas a visão mas atingiriam o sujeito nas suas múltiplas dimensões sensorial, psíquica, social, e afetiva (Didi-Huberman, 2002, p. 149): este pressuposto implica, por um lado, a aquiescência de que nem o historiador de arte estaria a salvo do impacto dos seus objetos de estudo (Didi-Huberman, 2002, p. 143), e por outro, a constatação de que a restrição do estudo da imagem aos terrenos da arte só poderia ser redutora. Com efeito, ao contrário das concepções mais clássicas, Warburg considera que o historiador de arte, qual sismógrafo, se encontra implicado de modo vital no objeto do seu trabalho, isto é, a imagem, dominando-a tanto quanto sendo dominada por ela. Neste sentido, nem para o mais devoto esteta a arte pode alguma vez ser “desinteressada”, conforme postulava Kant (Didi-Huberman, 2002, p. 144). Encarando a imagem como um “fenómeno antropológico total”, Warburg procurou por isso, sempre que possível, desenraizar-se do domínio artístico, fazendo intervir nas suas pesquisas objetos icónicos, campos do saber e fascínios pessoais estranhos à redoma da arte, tal como esta era representada pela estética.

Por sua vez, Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, fez acompanhar o célebre diagnóstico do declínio

da aura pela mais discreta constatação não só da insustentabilidade como da inconveniência da “autonomia” da arte (1936/1991, p. 193). Benjamin observa que as artes mais revolucionárias da contemporaneidade, comparáveis à arquitetura, devido à função social e à recepção coletiva que pressupunham, seriam precisamente aquelas que mais enredadas estariam nas teias do mercado da comunicação, o que resultaria numa colisão crescente entre “os elementos importantes da arte e os interesses do capital”. Além da fotografia e do cinema, a publicidade, espalhada nos edifícios das metrópoles modernas, e ao qual o filósofo dedicou uma secção no seu *Livro das Passagens*, seria segundo o autor exemplar deste fenómeno (Benjamin, 1936/1991, p. 230), não devendo a seu ver ser demarcada da arte. Por outro lado, conforme já referido, num ensaio sobre o colecionador e historiador de géneros menores como a caricatura, a arte erótica e os quadros de costumes Eduard Fuchs, Benjamin reforça a ideia segundo a qual o historiador teria tido o mérito de devolver a arte à sociedade por a ter resgatado do mercado e por ter sido “um dos primeiros a desenvolver as características particulares da arte de massas”.

Enfim, Carl Einstein pensador camaleão, que vestiu as peles de filósofo, historiador de arte, romancista, dramaturgo, guionista (no filme *Toni* de Jean Renoir em 1935), entre muitas outras, critica igualmente a pretensa independência da arte, dogma que a seu ver é própria de um pensamento indolente, que ignora a força vital e o potencial político da arte, preferindo repousar passivamente no seu *regaço*, do que despertar ativamente nos *braços* da mesma. Assim, à ideia de uma arte esvaziada pelos seguros píncaros das emoções estéticas, Carl Einstein contrapõe a ideia de uma arte ocupada com o trémulo solo das ações humanas: “As obras de arte ocupam-nos unicamente na medida em que contêm meios suscetíveis de modificar a realidade, a estrutura do homem e do aspeto do mundo” (Carl Einstein, citado por Didi-Huberman, 2000, p. 170).

Também Hannah Arendt no ensaio *A Crise da Cultura*, estabelecendo a diferença entre “arte” e “cultura”, se refere a um “amor à beleza” que, na civilização grega, poderia ser considerado “bárbaro” por sofrer do vício da moleza, da falta de “gosto” e da incapacidade de agir, e que poderia ser considerado “culto” quando era acompanhado pela virtude da justeza,

pela propriedade do “gosto” e pela capacidade de agir, virtudes que Arendt reconhece enquanto “faculdades políticas” (Arendt, 1961/2006, p. 224). Pensadores mais recentes continuam a recusar e a atacar a moderna constituição da esfera autónoma da arte, promovida pela estética. Guy Debord (1967/2006, p. 845) no seu ensaio *La société du spectacle* sustenta que a independência da arte “no sentido moderno”, concomitante à perda da linguagem comum do mito, conduz à inação social e ao esvaziamento do sentido da arte: “A sua afirmação independente é o começo da sua dissolução”.

Outra censura recorrente dirigida à estética prende-se com **a adoção de um conjunto de valores transcendentais, metafísicos, universais, ascéticos e abstratos**, que tentariam em vão devolver à arte a sua energia mágica, numa exaltação metafísica da beleza e da harmonia. É sobretudo contra este aspeto que se rebelam os pensadores da impureza e da dissonância do humano, a que se refere Mario Perniola e de quem enumera as críticas:

Nietzsche considera a estética um aspecto do optimismo ignorante da experiência trágica; Freud pensa que a estética se ocupa de argumentos que correspondem a estados de alma positivos, como os de belo e sublime, descurando os aspectos do sentir que são caracterizados por estados de alma negativos, perturbadores; Heidegger considera que a estética faz parte da metafísica ocidental, ou seja, do pensamento que se caracterizou por olvidar o Ser (Perniola, 2000/2006, p. 34)

Neste âmbito, também Bragança de Miranda (2002/2007, p. 115) menciona a importância da crítica *heideggeriana* à estética, a partir da análise de Michel Haar e acusa as diversas categorias abstratas da arte moderna de se basearem ora unicamente na “instituição estética (material)”, ora exclusivamente na “sua absolutização (ideal)”, não fazendo apelo, em nenhum destes casos, a formas históricas (2002/2007, p. 119). Moisés de Lemos Martins alinha-se igualmente com a abordagem crítica do “pensamento da diferença” (2011a, pp. 41, 44, 45). Também as críticas de Michel Maffesoli às noções abstratas, transcendentais e ascéticas, que seriam próprias ao

“formalismo da arte pela arte” (1990, p. 37), expressam uma recusa de categorias desligadas da vida social e negadoras do sensualismo. Na arte dramática, como se lhe refere Maffesoli (1990, pp. 62-64), ao contrário do que aconteceria na arte trágica, residiria a tendência para evacuar da visão do mundo tudo o que é desordenado, desregrado, ambíguo, caótico, imprevisível, impuro, enfim, tudo o que de algum modo precipita o “selvagem” na cultura. Nesta última, todos os dados sensíveis da produção artística seriam convertidos em pretextos “para exprimir uma ideia que os ultrapassa” (Maffesoli, 1990, p. 63).

Por seu lado, contra a imagem bela, contemplativa e etérea do discurso estético, que recalaria tendencialmente a sensualidade, a impureza e o corpóreo, o historiador de arte Aby Warburg, grandemente inspirado em Nietzsche, contrapôs, como relata Georges Didi-Huberman (2002, p. 143), uma imagem enquanto “potência mitopoética”, onde se repercutiriam as tensões espirituais de uma cultura, isto é as forças apolíneas do belo e as forças dionisíacas do horrível, as energias do *ethos* e do *pathos*, as potências da vida e da morte, do humano e do animal, do racional e do irracional. Quanto a Walter Benjamin, um dos seus intuítos no ensaio *A Obra de Arte*, além do anúncio da decrepitude da arte religiosa (de resto, já vaticinado por Hegel) e o declínio da *aura*, é empreender “uma crítica revolucionária das concepções tradicionais da arte”, tal como estas nos teriam sido legadas pela estética do séc. XIX (1933/2012, p. 79; 1936/1991, p. 237). Apoiando-se no cinema, na fotografia, nos gestos da vanguarda, e na arte mágica da pré-história, Walter Benjamin refuta a ideia hegeliana de “bela aparência”, espécie de *pseudo-aura*, que à semelhança de outras concepções da arte estética, se trata de uma categoria abstrata, impregnada de uma falsa magia e de um frouxo misticismo, e definitivamente inadequada ao contemporâneo regime lúdico das imagens montáveis, caracterizado antes por complexos fenómenos perceptivos e psíquicos como o “choque”. Por fim, também Carl Einstein acusa a instituição estética de tentar reconquistar a perdida “potência mítica” da arte tradicional, através de uma preguiçosa metafísica que brandiria as ilusões do absoluto, do infinito, da imortalidade, e do belo. Identificando as obras de arte com estados extremos, experiências do impossível e explosões de forças vitais, Einstein só pode reconhecer,

com um misto de desilusão e aspereza, a mediocridade intelectual de uma postura que, segunda as suas palavras, julgava as obras de arte como quem as submetesse a “concursos de beleza”, e as tratava como “bibelots raros e preciosos” (Didi-Huberman, 2000, pp. 168, 169). Neste âmbito ainda, estes três últimos autores condenariam ainda o caráter não histórico da disciplina estética, reconhecendo na história de arte tradicional uma orientação cronológica ou cíclica (refletida nomeadamente na sua categoria de *estilo*) que em nada traduziria a impureza temporal das obras de arte.

Conforme já abordado, Aby Warburg perspetiva a imagem como uma entidade dotada de uma vida histórica, onde se ensarilhariam as linhas temporais do passado e do futuro, isto é, onde se confrontariam as forças da sobrevivência, da tradição e da rememoração (*nachleben*), por um lado, e de metamorfose, plasticidade e esquecimento (*verkorperung*), por outro: é também por ignorar esta tensão temporal intrínseca a todos os objetos de arte que a “história de arte estetizante” (Warburg citado por Didi-Huberman, 2002, p. 145) provoca ao historiador o maior dos desagradados. Por seu lado, também a noção benjaminiana de imagem dialética, exposta no mesmo capítulo, demonstra uma semelhante percepção da hibridez temporal dos objetos da história de arte: com afirmações provocadoras como “não há história de arte” (Benjamin citado por Didi-Huberman, 2000, p. 87) ou ainda “a história de arte é uma história de profecias” (Benjamin, 1936/1991, p. 232), Walter Benjamin rejeita definitivamente a propriedade não histórica da “aparência” e de outras categorias da estética tradicional. Finalmente Carl Einstein, que segundo Didi-Huberman (2000, p. 176) não deixaria de correr o fecundo risco do anacronismo no seu estudo dedicado à arte africana *Negerplastik*, também acusa a história de arte tradicional de pretender simplificar a história, através dos esquemas temporais lineares cronológicos e cíclicos que amortecem “as tensões inquietantes e as contradições duvidosas” da mesma (Einstein citado por Didi-Huberman, 2000, p. 174).

A terceira principal crítica condena que a arte estética, a braços com o problema de legitimação das obras de arte (Cruz, 1992, p. 55), recorra à **seleção e aplicação de categorias axiológicas prévias, internas à disciplina, e alheias à experiência** como é o caso das divisões entre **arte erudita e arte popular, o sério e o frívolo, o high e o low, a elite dedicada**

ao trabalho intelectual e as massas dedicadas ao trabalho manual, o autor e espectador, o original e a cópia, distinções mais baseadas em critérios institucionais do que propriamente poéticos. Tais categorias, se nada avançam relativamente à experiência de uma obra de arte, resultam ainda no empobrecimento do estudo da imagem e numa perda para a compreensão dos processos de produção e de receção artística.

Neste âmbito, é frequentemente mencionada a incursão no domínio estético e artístico levado a cabo por Pierre Bourdieu: nomeadamente os seus estudos *La Distinction* (Bourdieu, 1979) e *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Bourdieu, 1965) são apontados por alguns autores (Mirzoeff, 1999; Cruz, 1992) como coadjuvantes, nem que involuntariamente, na manutenção artificial do fosso entre o *high* e o *low*, duas culturas e dois gostos extremados – o *gosto puro* e o *gosto bárbaro*, categorias que Bourdieu (1965, p. 130) vai buscar a Kant⁴³ que refletiriam simetricamente a desigualdade entre uma classe alta, intelectual e elitista, e uma classe baixa, trabalhadora e popular, categorias da sociologia clássica que, como veremos, se assumem hoje desajustadas aos olhos de inúmeros sociólogos contemporâneos (Maffesoli, 1990; Martins, 2011a).

Na sua conhecida pesquisa dos usos da cultura na década de 60, empreendida no livro *La Distinction*, o sociólogo defende a tese segundo a qual o gosto cultural e o juízo estético estariam unicamente dependentes da educação e do acesso, e acompanhariam as diferenças de classe e as desigualdades económicas. No entanto, esta pesquisa, que tornou famosa a noção de “capital cultural”, tem sido criticada pelos métodos usados, e a validade dos seus resultados no que toca à contemporaneidade, tem sido posta em causa (Mirzoeff, 1999):

Ir ao museu era exclusivamente o domínio das classes médias e altas (no sentido Europeu destas distinções de classe) enquanto que as classes trabalhadoras eram quase unânimes em desprezar

43 “O gosto é ainda **bárbaro** sempre que ele precisa de mistura de atrativos e comoções para o com-
prazimento, ao ponto até de tornar estes os padrões de medida da sua aprovação”(…) Um juízo de
gosto, sobre o qual atrativo e comoção não têm nenhuma influência (conquanto se deixem ligar
ao comprazimento no belo (...)) é um juízo de gosto **puro**” (Kant, 1790/1998, p. 113).

quer o valor da arte em geral quer da arte moderna em particular. Porém, as questões postas aos respondentes pareciam procurar tais respostas, tornando fácil dar respostas negativas à arte. (...) A pesquisa de Bourdieu foi feita antes do advento da exposição de museu ‘blockbuster’ e antes da reorientação dos apoios para a diversificação das audiências dos museus. Embora não possa ser negado que há ainda um longo caminho a percorrer, a situação não é tão dicotômica como o poderá ter sido há trinta anos atrás (Mirzoeff, 1999, p. 12)

Também a sua obra *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie* contribuiria para manter a mesma distância entre uma fotografia dita artística, conhecida e admirada por um público mais educado esteticamente, e a fotografia dita popular, praticada abundantemente entre as classes trabalhadoras, que corresponderia para o sociólogo ao “gosto bárbaro”. Ao contrário da fotografia dita artística, a fotografia amadora e popular, com uma exclusiva função social, preferiria os retratos imóveis e solenes, as vistas clássicas de cidades e teria dificuldades em admitir e compreender a prática da fotografia que não se limitasse a estes temas, que saísse das regras canônicas (como por exemplo, a ideia de que o objeto fotográfico deveria sempre figurar no centro do plano), ou que incluísse erros técnicos (desfocagens, sobreposições de imagens...). Para o sociólogo, a produção fotográfica vernacular, ao contrário da produção fotográfica erudita, faria pose, e, embora trabalhasse com um aparelho fotográfico capaz de surpreender instantes, furtar-se-ia ao que haveria de instável, de acidental e de desequilibrado no mundo:

longe de se dar por vocação específica a captura dos instantes críticos onde o mundo seguro treme, a prática comum parece contra todas as expectativas, teimar, por todos os meios, em despojar a fotografia do seu poder de desconcerto: a fotografia popular elimina o acidental (Bourdieu, 1965, p. 111).

Confrontado com os mais recentes estudos e trabalhos históricos dedicados à fotografia popular, comercial e amadora realizados por Clément Chéroux (2013) ou ainda Gregory Batchen (2000), o estudo de Bourdieu parece novamente imbuído do preconceito que faz corresponder a cultura erudita, com valor estético, às elites intelectuais e a cultura popular, sem qualquer valor estético, às massas trabalhadoras.

Contra as infrutíferas axiologias e hierarquias da arte estética, Aby Warburg desde cedo propugnou um “alargamento metódico das fronteiras da nossa ciência da arte” (citado por Didi-Huberman, 2002, p. 38), reivindicando a importância de artes ditas menores como a gravura, o vestuário, a tapeçaria, a filatelia... Se ao longo de toda a sua obra, a atenção de Warburg se dirigiu tão depressa a um importante quadro da arte renascentista como a um banal selo (Gombrich, 1970/1986, p. 317), é no já referido atlas *Mnemosyne*, projeto final da sua vida, que, de modo mais expressivo, Warburg demonstra o seu interesse por fenómenos de desterritorialização, de desclassificação e desvio da imagem relativamente à esfera da arte: este atlas justapõe na mesma superfície reproduções de imagens tão diversas como os seus temas favoritos da história de arte, anúncios publicitários, selos, recortes de imprensa, mapas astrológicos da Antiguidade Oriental, fotografias de danças sagradas dos índios americanos... Aby Warburg não só elabora o seu trabalho de historiador de arte à margem do *a priori* estético que distingue firmemente a *arte* da *não arte*, como procura ao longo da sua investigação categorias capazes de servir um pensamento “livre de direitos de alfândega” (Warburg citado por Didi-Huberman, 2002, p. 485), segundo a sua célebre máxima, invadindo ao longo da sua pesquisa territórios de saber em princípio alheios à arte, como a antropologia, a psicanálise, a astrologia... No que toca a Walter Benjamin, este autor, não pôde detetar o declínio da aura sem diagnosticar o progressivo esvaziamento de sentido das velhas dicotomias estéticas como cópia/original (Benjamin, 1936/1991, p. 186), autor/espectador (Benjamin, 1936/1991, p. 202 ; Benjamin, 1934/2012, p. 126), cultura científica/cultura artística (1934/2012, p. 119), trabalho físico/trabalho intelectual (1936/1991, p. 238)... O combate a estas categorias da instituição estética assumiu-se ainda no filósofo alemão pela sua declarada preferência pelas artes

de massa, como a fotografia, o cinema, o desenho e a caricatura, e pelo seu interesse pelos ataques anti-arte dirigidos à instituição estética pelas vanguardas modernas dadaísta e surrealista, como veremos mais adiante. Finalmente, Carl Einstein, dirigindo sistematicamente à tradição estética e aos seus dogmas as acusações nada simpáticas de “burocracia das emoções”, de “aldrabice das qualidades estéticas” (Einstein citado por Georges Didi-Huberman, 2000, pp. 168, 171), entre muitas outras, aventurou-se na sua obra dedicada à arte africana *Negerplastik* a estudar um *corpus* de objetos artísticos que, como assinala Didi-Huberman (2000, p. 180), abalava com um sem fim de aporias as categorias da instituição estética: nela, Einstein lidava com um conjunto de obras não datadas, com um grupo de artistas que não assinavam as suas peças, com um conglomerado de estilos sem relação com a origem geográfica, com uma série de esculturas nunca expostas, e, enfim, com uma dispersão de obras cuja complexidade ou a simplicidade nada traduzia acerca da possível proveniência ou da eventual datação. Mais recentemente também Guy Debord contribuiu para a refutação das categorias da estética clássica, fazendo notar, no quadro da tática do *desvio* (Debord & Wolman, 1956/2006, pp. 222, 223), a urgência em eliminar a ideia de “propriedade pessoal” e apontando para a exemplaridade das experiências visuais da publicidade neste domínio (mais inspiradoras do que as experiências visuais da vanguarda moderna), assim como mencionando, no âmbito da tática da “construção de situações” (Debord, 1957/2006, p. 326), a necessidade de apagar progressivamente a dicotomia entre autor e público. Também Rosalind Krauss (1982/1986; 1981/1986) tem assumido nas últimas décadas um papel ativo na refutação de categorias como a *originalidade* e a *autoria* que o discurso da instituição estética e museológica da Arte procuraria não só manter como estender inadequadamente a todos os objetos que poria na sua vitrine, independentemente do contexto histórico dos mesmos.

Por fim, critica-se ainda a **vocação imperialista e expansionista de propagação do dispositivo tecno-estético**: estetização, estilização, “estado estético” ou “esteseologia” (Bragança Miranda, 2002/2007, pp. 103 120), “super-estética” nas palavras de Mario Perniola (1990/1994, p. 133), este fenómeno consistiria na disseminação do estético em todos

os domínios da experiência, que teria a sua primeira formulação na ideia de *obra de arte total* de Wagner. Encontramos uma boa ilustração desta vocação imperialista da estética e da sua disseminação na vida quotidiana num conto do poeta português Herberto Helder, intitulado *Estilo* e incluído no livro *Os Passos em Volta*:

A verdade é que ainda não havia encontrado o estilo. (...) conheço por exemplo a história de um homem velho. (...) Esse homem velhíssimo não se resignaria nunca a prescindir do amor. Amava as flores. No meio da sua solidão tinha vasos de orquídeas. O mundo é assim, que quer? É forçoso encontrar um estilo. Seria bom colocar grandes cartazes nas ruas, fazer avisos na televisão e nos cinemas. Procure o seu estilo se não quer dar em pantanas. Arranjei o meu estudando matemática e ouvindo um pouco de música.(...) Resolvi milhares de equações. Depois ouvia Bach. Consegui um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo de manhã às quatro da madrugada. (Helder, 1997, pp. 10, 11)

Trata-se, digamos, de um efeito perverso da estética que, se na primeira fase da sua implantação disciplinar pretendeu garantir a autonomia de uma arte a partir de valores tão comedidos como o *belo* e o *sublime*, na segunda fase da sua consolidação e expansão, acaba por pôr em causa essa mesma autonomia ao pretender converter os mais diferentes âmbitos da existência a uma espécie de uma “religião de beleza” universal, para parafrasear Mario Perniola (1990/1994, p. 137). Além disso, nesta segunda fase, do culto da espiritualidade ascética passa-se geralmente a uma difusão do comprazimento sensível, conforme nota Bragança de Miranda:

A esteticização que realiza historicamente a contaminação entre estética e sensibilidade, deslize de sentido que aproveita o facto de, em grego, *aesthesis* corresponder a sensação, é indissociável da preeminência do sujeito e do seu prazer, mesmo se ‘gratuito’ (Bragança de Miranda, 2002/2007, p. 115).

Embora longe de a criticar, é a esta fase terminal do paradigma estético a que Michel Maffesoli se refere quando reconhece no contemporâneo um predomínio do *homo estheticus*, que se cristalizaria na conversão da vida quotidiana e social numa obra de arte de arte generalizada, fragmentada nas suas diferentes tribos, nas suas múltiplas “culturas dos sentimentos”, cuja ética assentaria na estética enquanto partilha de emoções e sensações em comum (Maffesoli, 1990, pp. 26, 34, 38).

É de notar que, conforme apontam recorrente e explicitamente inúmeros pensadores da contemporaneidade (Martins, 2002, 2011a; Cruz, 2000; Bragança de Miranda, 2002/2007), da mesma forma que a iconomania tem sido sustentada por uma tecnomania, o reino do esteticismo tem sido acompanhado pelo império do tecnicismo (e vice-versa)... Walter Benjamin aponta para este fenómeno em *Pequena História da Fotografia*, ao criticar a divisa “O mundo é belo” que se manifestaria no neo-realismo publicitário das fotografias do tipo *criativas*, ao contrário do que aconteceria quer na *aura* dos primeiros retratos quer no artifício das fotografias do tipo *constitutivas* (assentes na experimentação e na aprendizagem), estas últimas exemplificadas pelos experimentos fotográficos surrealistas (Benjamin, 1931/2012, p. 111). Em *O Autor enquanto Produtor*, Benjamin volta a estabelecer um contraste entre a “força revolucionária” das fotomontagens dadaístas e o esteticismo da *nova fotografia neo-realista*, que, de acordo com as suas próprias palavras, já não estaria “em condições de dizer algo mais sobre uma barragem ou uma fábrica de cabos do que: o mundo é belo” (1934/2012, p. 123). Finalmente, na parte final de *A Obra de Arte*, Benjamin empreende ainda uma crítica à disseminação deste aparelho tecno-estético na vida política, que culminaria exemplarmente nas odes futuristas à beleza da guerra, e que teria como fundo uma humanidade cujo objeto de contemplação e de deleite estético teria passado a ser ela mesma, nem que miserável, nem que destruída (Benjamin, 1936/1991, p. 220). Esta inflação da dimensão tecno-estética da existência quotidiana manifestar-se-ia no sistema mediático e na instituição cultural contemporâneos, em torno dos quais as indisposições e os sentimentos de crise remontariam ao início do séc. XX para se agudizarem até ao presente.

6.1.1. as contra-estéticas: desterritorialização, desautorização, desestetização

O aparecimento da fotografia e do cinema, e as táticas daí decorrentes, manifestas nas intervenções artísticas mais interessantes da modernidade e da contemporaneidade, trabalham para uma revisão dos valores que têm sustentado a arte estética: as dicotomias de *high e low*, de autor e de espectador, de produtor e de consumidor, de original e cópia seriam derrubadas nomeadamente a partir daquilo que designamos por *contra-técnicas*. Ora, podemos reconhecer neste trabalho específico de desconstrução levado a cabo por determinadas posições teóricas, por certas ações artísticas (e ainda por certas criatividades tidas como menores, marginais) contra o conjunto de valores associados à arte estética, ao *establishment* artístico e ao dispositivo tecno-estético que os suporta, o exercício de *contra-estéticas*. Podemos identificar três tipos principais de *contra-estéticas* e procurar de novo salientar o papel de certos pensadores e a posição de certas ações artísticas na sua realização.

Em primeiro lugar, a arte vai ser ao longo do séc. XX até à atualidade sistematicamente sujeita a **processos de desterritorialização**, que instabilizam a dicotomia entre o *high* e o *low*, a arte e a não arte. Assim, a presença da arte vai ser reconhecida no espaço selvagem da rua, e no espaço utilitário do mercado, onde se desenrolariam vivências e se defeririam táticas mais legitimamente aparentadas à arte do que aquelas expostas num museu: o convívio diário com a arquitetura, a publicidade, o vitrinismo, o artesanato, a fotografia e o design, o aparecimento episódico de construções como o *Palais Idéal* do carteiro Ferdinand Cheval no início do séc. XX, e como as torres de Watts edificadas por Simon Rodia em Los Angeles entre 1921 e 1954, são exemplares neste contexto. Adepto desta contra-estética é certamente Walter Benjamin, que não só viu na fotografia o “primeiro modo de reprodução verdadeiramente revolucionário” (1936/1991, p. 184), como conferiu ao cinema o papel de representante da arte contemporânea (1936/1991, p. 237). O filósofo alemão, que considerava que toda a atenção dirigida à arte popular anónima era um modo de “humanização da humanidade” (Walter Benjamin, 1937/2010, p. 144), dedicou uma grande parte

dos seus ensaios ao cinema e à fotografia e a outros objetos populares ou marginais, como as obras de Grandville, as caricaturas, os brinquedos, os espelhos, os postais, os selos, as pinturas chinesas, as artes decorativas... No já referido ensaio dedicado a Eduard Fuchs, Benjamin elogia este homem, que dando preferência às artes de massa e às imagens menosprezadas pela história de arte tradicional, estaria votado à missão de “restituir à obra de arte a existência na sociedade” (Benjamin, 1937/2010, pp. 141). Finalmente, no seu *Livro das Passagens*, esta afirmação, que nos é relembrada por Michel Maffesoli (1990, p. 81), traduz de modo claro a postura de Walter Benjamin quanto à ideia de uma separação entre a arte séria e a arte frívola:

As ruas são a casa do colectivo. O colectivo é um ser eternamente inquieto e agitado, que vive, experimenta, reconhece e imagina tantas coisas entre as paredes dos edifícios como os indivíduos no abrigo das suas quatro paredes. Para este colectivo, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das lojas são um adorno mural que vai a par, ou mesmo supera os quadros a óleo no salão do burguês; (Benjamin, 2019, p. 551, M3a, 4)

Também Guy Debord, embora crítico da sociedade do espetáculo, reconheceu o potencial artístico de média como a publicidade e o cinema. A propósito da contra-técnica do *desvio* (descrita no cap. 4) o autor declarava encontrar os seus melhores exemplos na indústria publicitária (Debord & Wolman, 1956/2006, p. 223) e o seu ideal terreno de aplicação no cinema: embora o *desvio* pudesse ser experimentado na literatura, nas artes plásticas, na arquitetura e até na vida quotidiana, seria no cinema que o *desvio* encontraria as suas máximas “eficácia” e “beleza” (Debord & Wolman, 1956/2006, p. 226). Além disso, no texto *do Manifeste pour une construction de situations*, Guy Debord refere-se à exemplaridade do *maravilhoso* palácio construído pelo carteiro Ferdinand Cheval, cuja importância seria a seu ver mais elevada do que o valor arquitetónico correspondente à soma do Partenon em Atenas e da igreja de Notre Dame em Paris (Debord, 1953/2006, p. 109).

Por seu lado, tendo como objeto preferencial expressões visuais que integrem o quotidiano, os *visual culture studies* têm-se ocupado, mais do que qualquer outra formação disciplinar, com a complexidade das relações entre a arte e a não arte, procurando refutar esquemas hierárquicos que privilegiem determinados locais de produção e receção cultural em relação a outros: estes podem ser “o quarto de um rei, um estúdio de cinema de Hollywood, uma galeria de arte vanguardista, um arquivo, uma sala de espera, uma rua” (Rose, 2001/2007, p. 11). Rejeitando a tradicional e estável distinção entre uma *high culture* e uma *low culture*, autores como Mirzoeff (1999, p. 12) pretendem ingressar num estudo de imagens que inclua os média de massas, as manifestações culturais como “carnaval, *quilting*, fotografia e média gerados por computador” mas também obras de arte emolduradas no museu e na galeria de arte, não esperando contribuir de maneira alguma para a formação de novas dicotomias do género: “cultura popular progressiva” vs “arte elevada repressiva”. Diga-se que as abordagens mais interessantes nesta área não são as que anunciam de modo simplista uma abolição de fronteiras entre a dita *high art* e a cultura de massas, o sério e o frívolo, mas sim as críticas que recuperam os pontos de instabilidade entre estas. Neste contexto, o depoimento de J.W.T. Mitchell, alertando para a *falácia do nivelamento* indiferenciador, é conclusivo: “as limites da arte e da não arte apenas se tornam claras quando olhamos para ambos os lados desta fronteira que não para de se apagar e traçamos as transações e traduções entre elas” (Mitchell, 2002, p. 172). A formação de uma área de conhecimento aberta ao estudo de imagens artísticas e não artísticas não equivale a apagar as diferenças entre estas, segundo Mitchell, e esta seria uma falaciosa dedução recorrente quer entre defensores quer entre detratores da cultura visual.

tabela 16. táticas de desterritorialização e vanguardas do séc. XX

O **movimento dadaísta**, famoso pelos seus ataques anti-arte usou nas suas composições pictóricas todo o tipo de elementos alheios à arte: fragmentos impressos recolhidos no dia-a-dia, recortes de anúncios publicitários, fotografias e outras insignificâncias formavam as colagens e montagens de Kurt Schitlers, Hannah Hoch e Max Ernst. Ao emoldurar imagens e objetos de uso que faziam parte da experiência quotidiana, e ao apropriar-se de técnicas próprias à iconografia mercantil e ao comércio de imagens, como foi o caso da fotomontagem, os dadaístas contribuíram para uma reavaliação da experiência artística que perdeu o seu solo estável, para migrar instavelmente entre os terrenos da publicidade, da fotografia popular, da imprensa.

O **movimento surrealista**, liderado por André Breton, contribuiu para a erosão das fronteiras entre a arte e não arte, oscilando a sua relação com a cultura de massas entre humor e fascinação, crítica e adesão (Kaenel, 2007, p. 240). Magritte, não por acaso, foi um dos mais importantes pintores surrealistas mas também um reconhecido profissional publicitário, não se coibindo de no seu discurso mostrar a instabilidade das barreiras entre a arte e a publicidade: “a mulher surrealista foi uma invenção tão estúpida como a pin-up girl que a substitui atualmente”, ironiza (citado por Virilio, 1988, p. 44). Por seu lado, no âmbito da literatura, os romances de André Breton como *Nadja*, *Les vases communicants* e ainda *L'Amour Fou* (Breton, 1928/1972; Breton, 1932/1996; Breton, 1937/1976;) tornou-se conhecido pelo recurso a fotografias, e à reprodução de brochuras, desenhos e outro tipo de ilustrações (Benjamin, 1929/2016b, p. 300). Deliberados espectadores de más peças de teatro e de maus filmes, assim como frequentadores dos *marchés aux puces* e colecionadores de objetos populares, extravagantes ou antigos, conforme André Breton o narra em *Nadja* (Breton, 1928/1972), os surrealistas eram ainda amantes de festas populares e assíduos consumidores de divertimentos fotográficos – desde os mais simples aparelhos *photomaton* às fotografias *head in the hole* e ao tiro fotográfico (Chéroux, 2009b).

Marcel Duchamp, que procurando manter-se à margem de qualquer movimento artístico, desenvolveu todavia evidentes relações de afinidade com os dadaístas e os surrealistas, não só se muniu de um sentido de humor brincalhão e mesmo brejeiro (como o demonstra de modo exemplar a sua obra *LHOOQ*, cujo título quando lido em francês) praticando “uma arte das mais vulgares” (Krauss, 1981/1990, p. 72) como resolveu abandonar definitivamente a esfera do *frívolo* e do *sério*, para eventualmente dedicar a totalidade da sua obra a uma reflexão sobre o fotográfico e a sua indicialidade, conforme observa Rosalind Krauss (1981/1990, p. 73):

Duchamp não se contenta em descer a uma prática brincalhona, mas atinge o que seria equivalente no plano das artes visuais às formas miméticas básicas. Noutros termos, ele converte-se ao realismo (...) no momento preciso em que este estava mais desacreditado e degradado no plano estético. Duchamp empenha-se com efeito num certo comércio com a fotografia.

Nos anos 60 a **pop art** fez-se também adepta da cultura de massas, nas suas diferentes formas: “as bandas desenhadas, os filmes, a publicidade, a ficção científica, a música pop” (Barthes, 1982, p. 181). Conforme constata o semiólogo Roland Barthes, estes artistas não apenas citam as novas culturas populares, como se apropriam dos seus procedimentos.

Em segundo lugar, a arte é ainda posta à prova através de **processos de desautorização e de participação**. Se as noções de autoria, de propriedade, de originalidade e de autenticidade, serviam antes de critério para separar os objetos da cultura dita popular e os objetos da dita cultura erudita – norma aliás ainda validada por Howard Becker a propósito do artesanato (Becker, 1982, p. 279) – desde o final do séc. XIX que a confusão passou a dominar o recurso a estas, que se, por um lado, é posto em causa no interior da instituição artística que as produziu, é, por outro lado, hoje transposto para domínios exteriores a esta (veja-se o caso da fotografia: veja-se a este propósito o recurso à ideia de “original” no campo da fotografia e a crítica que Rosalind Krauss tem realizado a este respeito:

A impressão *vintage* é especificada como sendo realizada de modo mais “próximo do momento estético” – e por isso um objeto que não é apenas feito pelo fotógrafo mas produzido também ao mesmo tempo que a captura da imagem. Esta é, claro, uma visão mecânica da autoria, que não reconhece que alguns fotógrafos são menos bons impressores que os impressores que eles contratam; ou que anos depois dos factos os fotógrafos reeditam e recortam imagens antigas, por vezes melhorando-as consideravelmente; ou que é possível recrear velhos papéis e velhos compostos químicos e assim recrear o ar *vintage* de impressão

séc. XIX, de tal modo que a autenticidade não precisa de ser uma função da história da tecnologia. (Krauss, 1981/1986, p. 156)

Revolvidos pelos meios de reprodução tecnológica aparecidos no final do séc. XIX, subvertidos por diferentes movimentos artísticos, os conceitos de autor e de originalidade constituem por isso um tema de debate que se estende desde os tempos da teoria crítica da Escola de Frankfurt e que é de algum modo relançado nos anos 90, com o aparecimento dos *visual culture studies*. Diga-se, desde já, que, se estes últimos reanimam a questão, é sobretudo na medida em que se têm centrado mais no ponto de vista do consumidor do que do autor/produtor (Mirzoeff, 1999, p. 9), e em que têm abertamente votado ao desinteresse a romântica “teoria do *auteur*” (Rose, 2001/2007, p. 19), dedicada ao artista que compunha uma determinada imagem e àquilo que pretendia expressar.

Mais do que a intervenção recente dos *visual culture studies*, o fundador contributo de Walter Benjamin para esta discussão revela-se de suma importância. Embora as leituras mais tradicionais de *A obra de arte* interpretem o ensaio como um lamento da perda da aura da obra de arte e uma rejeição desencantada da imagem reprodutível, não nos parece que este texto seja um ataque a esta última, que provocaria antes em Walter Benjamin perturbações, inquietações e estranhezas semelhantes à *aura*, conforme ele próprio admite. Com efeito, em *A Obra de Arte* (1936/1991), Walter Benjamin observa: “Na expressão fugitiva de um rosto humano, em antigas fotografias, a aura parece lançar o seu último brilho” (1936/1991, p. 190). Mais adiante, numa nota, haveria de acrescentar: “Se a aura existe nas pioneiras fotografias, porque não no cinema?” (Benjamin, 1936/1991, p. 235). Além das hesitações expressas nos seus textos, Benjamin faz uma apropriação positiva da “reprodutibilidade técnica”: além de ser célebre a sua coleção de livros, o filósofo é também colecionador de postais, como atestam os seus *Escritos Autobiográficos* (Benjamin, 1996), o ensaio *Infância Berlimense 1900* (Benjamin, 2004, pp. 89, 100, 103, 104) ou ainda a exposição *Benjamin Archives* realizada em 2011, em Paris, no *Musée d’art et d’Histoire du Judaïsme*. Também por várias vezes o filósofo nos é descrito como acumulador e de citações com e sem aspas. Marx, Schwarz, Schwarz

& Wizisla (2011, p. 150) assim como Hannah Arendt citada por Susan Sontag (1974/2012, p. 79) referem-se a um caderno de notas que Walter Benjamin dedicava exclusivamente à inscrição de citações, que poderia vir a usar como epígrafes. Além disso, o *Livro das Passagens* consistia na articulação de uma massa de citações com os seus comentários pessoais: “Este trabalho terá de levar ao extremo a arte de citar sem aspas. A sua teoria está intimamente ligada à da montagem.” (Benjamin, 2019, p. 587; N1, 10).

Mas além destes aspetos e do confesso reconhecimento da fotografia, do cinema e da publicidade como média revolucionários, já aqui referido, há passagens da obra de Walter Benjamin que demonstram explicitamente o modo pioneiro como este condenaria à obsolescência ideias como originalidade e autoria. Desde logo, em *A obra de Arte*, Benjamin sublinharia o modo como, com a fotografia, a ideia de original perderia todo o seu sentido:

Em cada vez maior medida, a obra de arte reproduzida torna-se reprodução de uma obra de arte destinada à reprodutibilidade [a reprodutibilidade mecânica dos filmes é inerente à sua própria técnica de produção] Um cliché fotográfico, por exemplo, permite a tiragem de uma quantidade de provas: pedir a prova autêntica seria absurdo (Benjamin, 1936/1991, p. 186).

O filósofo alemão é também especialmente claro quanto à ideia de autor e de originalidade em *O autor enquanto produtor*. Neste texto, Benjamin sugere que as formas e os géneros poéticos deveriam ser repensados em função d’“as circunstâncias técnicas da nossa situação actual” (1934/2012, p. 118), propondo por exemplo que estes se inspirem no procedimento da “montagem” (1934/2012, p. 128). Como já referimos no cap. 4, o novo autor assemelhar-se-ia a um “engenheiro” que não deveria apenas servir-se dos meios necessários às suas produções, mas cujo intuito central deveria ser apropriar-se destes meios e transfigurá-los, de modo a que os habituais “consumidores” depressa também assumissem o papel de “produtores”, tornando-se ambos participantes (Benjamin, 1934/2012, p. 126).

Dois outros ensaios que a nosso ver reforçam a postura favorável de Walter Benjamin ao enfraquecimento e à diluição da categoria de *autor* são

Experiência e Indigência (1933/2010) e *O narrador* (1936/2012). A figura do contador⁴⁴ cristaliza em Walter Benjamin a sua valorização da cultura anônima e popular, “bárbara” e infantil e a sua estima pelos processos coletivos de transmissão da experiência inerentes a esta. Trata-se de uma cultura feita de provérbios, histórias e contos de terras longínquas, onde as vivências circulam “de boca em boca”, de geração em geração, no regime do *disse que disse*; trata-se igualmente de uma cultura de pobreza, simplicidade, humanidade e riso. Centrado na distração da audiência e não na imortalidade do autor, o conto é, ao contrário do romance tradicional, uma criação essencialmente coletiva, um trabalho de memória comum, um modo de comunicação que opera dentro de um sistema de valores semelhantes aos da produção artesanal: enquanto que o autor tradicional aspirava à imortalidade com a narração das suas lembranças, votando-se “a um herói, a uma odisseia ou uma batalha”, o contador, pretende apenas divertir a sua audiência, enquanto recita as suas recordações que se referem a “a muitos acontecimentos dispersos.” (Benjamin, 1936/2012, p. 41). É por isso que o contador se enquadra mais depressa no “paradigma da *performance*” do que “da *autherurship*”: esta dicotomia é referida por Giorgio Agamben (1998/2004, p. 76) como tendo sido introduzida pela escola americana “que – seguindo os passos de de Milman Parry e de Marcel Jousse – trouxe um contributo tão original ao estudo da poesia oral”. Conforme explicita Benjamin (1936/2012, p. 35), “é tendência dos narradores começar as suas histórias com a descrição das condições em que tomaram conhecimento do que se segue, quando não as fazem passar, pura e simplesmente, por histórias vividas por eles próprios”. Já quanto ao “ouvinte despreocupado”, conforme nota o filósofo alemão, “é de grande importância assegurar-se de que é capaz de reproduzir” (Benjamin, 1936/2012, p. 40).

44 Apesar de usarmos a tradução portuguesa do ensaio *Der Erzähler* da responsabilidade de Maria Amélia Cruz, que traduz o termo “*erzähler*” por “narrador” (tradução semelhante àquela realizada por Walter Benjamin do alemão para o francês: “*narrateur*”), optamos mais frequentemente neste estudo pelo termo “contador”, usado por Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch, numa posterior tradução francesa do título do ensaio de Walter Benjamin. Preferimos o termo de *contador* ao de *narrador* pelas mesmas razões que estes tradutores invocam: “escolhemos, contudo, o termo ‘contador’ para traduzir o alemão *Erzähler*, que designa aquele que conta uma história, enquanto que o ‘narrador’ tende cada vez mais a designar uma figura interna ao discurso, de algum modo o representante do autor no texto.” (Benjamin, 1936/2000, p. 114)

Para Benjamin, o grande contador “tem sempre as suas raízes no povo” (1936/2012, p. 43), isto é, na palavra dos inúmeros contadores anônimos, que segundo o autor se desmultiplicam em três tipos: o camponês sedentário, o marinheiro nômada, e o artesão, este último aliando o conhecimento de regiões longínquas que traz aquele que muito viajou e o conhecimento do passado, que recolhe mais depressa o sedentário (1936/2012, p. 29). Por outro lado, segundo Walter Benjamin, a arte de contar, embora em decadência na contemporaneidade, ainda faria prova da sua resistência na infância: “O conto que ainda é hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque o foi outrora da humanidade, vive ainda secretamente na narrativa” (1936/2012, p. 44). É o diagnóstico da decrepitude da arte de contar – “Onde é que se encontram ainda pessoas capazes de contar uma história como deve ser?” (Benjamin, 1933/2010, p. 73) – e a constatação de uma correlativa pobreza da experiência e do seu modo de partilha coletiva – “experiência contada e ouvida” (Benjamin, 1933/2010, p. 73) – que leva o filósofo alemão a procurar na contemporaneidade manifestações de novas formas humanas de experiência, ainda que pobres, ainda que bárbaras. É neste sentido que Benjamin fará o elogio de um “novo conceito, positivo, de barbárie” (1933/2010, p. 74) que tomaria forma numa existência simples, que interrompida por sonhos coletivos como o Mickey Mouse, acabaria por na sua imprevisibilidade, primitivismo e barbárie, assumir uma postura derisória diante da requisição da técnica da experiência, derisão que teria a sua máxima expressão no riso. A perspectiva defendida no seu ensaio *Experiência e Indigência* vai em certa medida ao encontro das considerações de Edgar Morin: as novas artes de massa como o cinema, a fotografia, entre outras, revitalizariam, ainda que em condições completamente diferentes, certos aspetos da comunidade de contadores, como o observaria Morin (1962/1975, p. 37): “As novas artes da cultura industrial, num certo sentido, ressuscitam o antigo coletivismo do trabalho artístico, esse das epopeias anônimas, dos construtores de catedrais, dos ateliers de pintores até Rafael e Rembrandt.”

Finalmente, é em grande parte, o combate à ideia de originalidade, de criação e de autor que instiga o interesse de Walter Benjamin pelas vanguardas dadaísta e surrealista, ou por um artista como Marcel Duchamp. O seu

tom é elogioso quando se refere aos *ready-mades* de Duchamp, que não eram “obras de arte concebidas para desempenhar esse papel” mas antes simples “objetos separados do seu contexto funcional” (Benjamin, 1936/1991, p. 231). Por outro lado, no seu diário, na primavera de 1937, o filósofo alemão refere-se à beleza de uma reprodução reduzida e colorida a *pochoir* de *Nu descendant une escalier*, que lhe foi mostrada por Duchamp e que provavelmente seria destinada às *boîtes en valise*: “Vi Duchamp esta manhã no mesmo Café no Blv. St Germain... Mostrou-me a sua pintura *Nu descendant une escalier* num formato reduzido, colorido à mão, a *pochoir*, com uma beleza de cortar a respiração”⁴⁵. De referir são também as suas recorrentes menções à “força revolucionária do dadaísmo” (1934/2012, p. 123) por destroçar a ideia de autenticidade da obra de arte (ao incluir itens reproduzidos em massa nas suas colagens e ao praticar a fotomontagem) ou ainda a sua simpatia pela exploração do acaso e pelo culto dos objetos caducos nas intervenções surrealistas (1936/1991, p. 231; 1929/2016b, p. 298), são exemplares desta correlação.

Na esteira de Walter Benjamin, Rosalind Krauss (1982/1986; 1981/1986) considera que os meios de reprodução fotográficos e algumas vanguardas contemporâneas contribuíram para turvar a distinção entre o único e o reprodutível, o original e a cópia. Apesar disto, a “cultura de originais”, seria ainda, segundo a autora, manifesta nas práticas discursivas de certos artistas, museus e galerias, beneficiando o mercado da arte. Até na fotografia, esta cultura ter-se-ia começado a manifestar sob a forma do falacioso ideal de um cliché “próximo do momento estético”, isto é, de uma preferência fraudulenta pela primeira tiragem da fotografia feita pelo próprio artista: em *Photography’s Discursive Spaces*, Rosalind Krauss (1982/1986) critica nomeadamente o modo como o arquivo fotográfico tende a ser

45 Estas linhas, provenientes dos arquivos de Benjamin são citadas por Naumann (1999) nos seguintes termos: “O encontro de Duchamp com Benjamin foi anotado no diário deste último e é citado em Ecke Bonk, “Delay included” no catálogo de exposição *Joseph Cornell / Marcel Duchamp In Resonance*, The Menil Collection and Philadelphia Museum of Art (Nova Iorque: D.A.P., 1998), p. 102. Embora Duchamp e Benjamin se tenham encontrado na primavera de 1937, o *pochoir* de *Nude Descending a Staircase* está datado de “Dezembro de 1937.” A discrepância de tempo é provavelmente um resultado do facto dos *pochoirs* da série não terem sido ainda realizados e é provável que Duchamp aguardasse a chegada de todos para assinar e datar a série na sua totalidade.”

reconfigurado pelos museus, através de esquemas nocionais pertencentes à tradicional história de arte (autoria, carreira, gênero, obra...), e chama a atenção sobre o colapso da tradicional concepção da *auteurship* levado a cabo pelo exercício da fotografia pioneira. Segundo Krauss, nos seus primórdios, a fotografia era praticada sem que o fotógrafo, na altura designado por operador, fosse considerado o autor das vistas que recolhia: destinadas a alimentar um catálogo, estas eram centradas no “fenómeno natural, o ponto de interesse”; o assunto que não envolvia qualquer meditação e inventividade por parte de quem as registava; era o editor, ou seja quem as publicava, que detinha os direitos de autor (Krauss, 1982/1986, p. 140).

Mas é no ensaio em *The originality of avant-garde*, que a autora mais diretamente ataca a “cultura dos originais”: partindo de uma crítica à exposição *Rodin Rediscovered* comissariada por Albert Elsen na National Gallery, Krauss (1981/1986) denuncia o recalçamento da ideia da cópia, manifesto no discurso mantido por muitas instituições de arte e vanguardas modernas como o futurismo, o impressionismo, e o construtivismo, que apresentariam as obras enquanto manifestações do original, do único, do natural, do novo e do “nunca antes feito”, abafando aspetos milenarmente presentes na obra de arte, como o seu recurso à cópia, ao reprodutível, ao ensaio e à tentativa, ao velho e ao *já feito*, enfim, àquilo que de algum modo os liga à tradição (1981/1986, p. 168). Rosalind Krauss (1981/1986, p. 168) não dá apenas o exemplo da obra de Rodin cujas muitas esculturas são reproduções póstumas de obras que, no caso de *The Gates of Hell*, nem sequer estariam concluídas, mas também das estátuas gregas *kuroi*, através das quais, no séc. XVIII a.c., o nu masculino era já reproduzido, e multiplicado. Em contrapartida, Krauss elogia o discurso da cópia que explora um “discurso de reproduções sem original”, manifesto num artista como Marcel Duchamp e em algumas práticas da arte contemporânea, como a *arte de apropriação* praticada pela *pictures generation*, evocando um dos seus mais emblemáticos membros, Sherrie Lavine, que, entre outros projetos, fotografou as fotos de Edward Weston e reproduziu as vistas de Eliot Porter. No campo epistemológico, a autora menciona ainda Roland Barthes que vê no realista um *pasticheur*, alguém que faz cópias não da natureza mas que faz cópias de cópias.

Com efeito, no quadro da discussão da ideia de *auteurship*, a menção a Roland Barthes torna-se incontornável. Foi este semiólogo quem, em 1968, decretou *La mort de l'auteur*, embora o seu enfoque não fosse a fotografia, mas sim a literatura. Convocando Mallarmé, Valery, Proust, Brecht ou ainda os surrealistas, Barthes (1984, p. 64) vê o escritor contemporâneo enquanto um escrevente, uma espécie de escriba, de copista (a palavra utilizada por ele no original é *scripteur*), cuja mão “separada de qualquer voz” já não se lança num processo de expressão mas sim de inscrição, uma inscrição cuja única origem é a textura da linguagem. Barthes concebe o texto como um lugar de pluralidades, um espaço de sucessivas traduções, que se dispersa num dinâmico quebra-cabeças de tradições, num animado puzzle de textos: “um espaço de múltiplas dimensões, onde se unem e se contestam diversas escritas, entre as quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações provenientes dos múltiplos locais da cultura” (Barthes, 1984, p. 65). Acrescente-se que a artista Sherrie Lavine exerceria o seu direito de apropriação sobre estas palavras de Barthes, adaptando a passagem à definição da imagem: “uma imagem não é mais do que um espaço no qual uma variedade de imagens, entre as quais nenhuma é original, se unem e se contestam... uma imagem é um tecido de citações provenientes dos inúmeros centros de cultura” (Levine citada por David Evans, 2009, p. 81) Barthes (1984, pp. 66, 67) nota ainda que a morte do autor é compensada pelo nascimento do leitor, instância onde eventualmente se reorganizariam múltiplas peças do texto: o lugar da leitura e da destinação continuaria, a nosso ver, o lugar polimorfo que é o texto (ou a imagem, na versão de Lavine). A proeminência dada às operações do leitor por Michel de Certeau (1980) e à ação do espectador por Jacques Rancière (2008) não são, de resto, alheias a esta problemática.

Michel Foucault (1969/2001) retomaria passado um ano o problema aberto por Roland Barthes. O filósofo apresenta o argumento do apagamento do autor, como sendo sobejamente conhecido da crítica e da filosofia, e como podendo ser resumido em duas temáticas. Por um lado, um princípio de indiferença, traduzido pela afirmação de Beckett *Qu'importe qui parle* (1969/2001, p. 817), tornou-se o *ethos* da literatura contemporânea, celebrenemente representada por Mallarmé: estes escritores já não encaram

o seu trabalho como a expressão de algo interior, mas identificam-no com a própria exterioridade da escrita, com uma espécie de jogo perpétuo de significantes que não se referem a mais do que a si mesmos: “trata-se da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (1969/2001). Por outro lado, Foucault convoca também a questão da milenar relação da escrita com a morte: a obra já não imortaliza heróis como nas epopeias gregas, nem esconjura a morte como nos contos árabes, mas é ela agora que ironicamente mata o autor (1969/2001, p. 821), este último esvanecendo-se na progressiva eliminação de todas as suas particularidades individuais. No entanto, Foucault não se quer limitar a constatar este acontecimento a que Barthes (1984) chamou “a morte do autor”, mas sim a medir as suas consequências: “o que é preciso fazer é recuperar o espaço deixado assim vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição de lacunas e de falhas, e vigiar os posicionamentos, as funções livres que esta disposição faz aparecer” (Foucault, 1969/2001, p. 824).

Segundo o filósofo, a *função-autor* ainda determinaria muitos dos discursos que circulam na nossa cultura, diagnóstico que subscrevemos, e é por isso necessário caracterizá-la. Foucault enumera os traços fundamentais desta função. Em primeiro lugar, a função-autor está estreitamente ligada a todo um sistema jurídico e institucional, estruturado nos séculos XVIII e XIX, que atribui um regime de propriedade aos textos, regulando os direitos de autor, os direitos de reprodução, as relações entre os editores e os autores, e outros aspetos... Em segundo lugar, a função-autor não é aplicada do mesmo modo a todos os discursos – Foucault dá o exemplo da carta privada e do contrato que não seriam providas de autor mas, que seriam atribuídos a um remetente e a um assinante – e não é aplicável uniformemente, em todas as civilizações e épocas. A terceira constatação de Foucault é que a função-autor não é exercida pela espontânea atribuição de um discurso ao seu produtor, mas sim por uma sequência de operações específicas e complexas, que no que respeita à crítica contemporânea seguem ainda frequentemente critérios como a autenticidade, o valor, a coerência, a unidade estilística, o contexto histórico... Finalmente, a função-autor não se pode encontrar nem no escritor real nem no locutor ficcional, correspondendo à dispersão simultânea de uma pluralidade de

egos e de posições-sujeitos. Foucault imagina ainda uma sociedade onde a função-autor nunca se exercesse, onde os discursos circulassem todos “no anonimato do murmúrio”, e onde as questões (já não relacionadas nem com a autoria, nem com a autenticidade, a originalidade, a expressão...) que indagariam os modos de existência, de circulação, de apropriação do discurso assim como os posicionamentos possíveis do sujeito, receberiam como resposta “o ruído de uma indiferença: ‘Que importa quem fala.’” (1969/2001, p. 812).

Também Guy Debord contribuiria pela mesma altura para o debate em torno da ideia de autoria, demonstrando uma vontade quase agressiva de extirpar a *função-autor* da sociedade que lhe era contemporânea, e uma completa indiferença relativamente à preocupação intelectual foucaultiana de mapear os modos contemporâneos de resistência desta função. No seu texto *Mode d'Emploi du Détournement*, publicado em 1956, Guy Debord e Gil J Wolman afirmam que é necessário “acabar com qualquer noção de propriedade pessoal” e enunciam os princípios da contra-técnica do *desvio*, já por nós mencionada:

podemos não apenas corrigir uma obra ou integrar diversos fragmentos de obras caducadas numa nova, mas ainda mudar o sentido destes fragmentos e manipular de todas as maneiras que nos parecerem adequadas aquilo que os imbecis insistem em chamar de citações (Debord & Wolman, 1956/2006, p. 225)

O desvio, que podia ser *menor* ou *abusivo* (ver cap. 4), tirava a sua inspiração da obra de Lautréamont, e foi amplamente aplicado na obra escrita *La Société du Spectacle* de Guy Debord, redigida a partir de frases e expressões de Marx, Hegel, Engels, Lenine, Freud, Heráclito, Lautréamont, Musil, Pascal, Huizinga, Melville, Feuerbach. O mesmo método foi aplicado à longa-metragem homónima, realizada por Debord em 1973: o filme consiste efetivamente numa montagem de trechos do seu ensaio, com sequências televisivas (com vedetas, guerras, discursos políticos, imagens de cosmonautas...), com publicidade, extratos de filmes (Mr Arkadin, Johnny Guitar...), cartões inscritos com máximas e outras cenas de teor diverso

(fábricas, aviões, televisões, mulheres...). Guy Debord chama ainda a atenção para a necessidade de reunir o autor e o público sob a designação de “viveurs” no quadro da construção de situações:

A situação é assim feita para ser vivida pelos seus construtores. O papel do público, que se não é passivo é pelo menos figurante, deve diminuir aí cada vez mais, enquanto que aumentará a atribuição daqueles que não podem ser chamados atores mas, num sentido novo do termo, *viveurs*. (Guy Debord, 1957/2006, p. 326)

Na sequência desta ideia de *vivedores* proposta por Debord, devemos sublinhar que a discussão em torno da *autheurship* e da revisão desta categoria passa em grande parte, como já fomos sugerindo, pela reavaliação do papel do espectador e do consumidor da cultura e da arte. Se Walter Benjamin (1934/2012) propunha o uso do aparelho produtivo com vista à eliminação da dicotomia entre autor e espectador, que se fundiriam na forma política da participação, e se Roland Barthes (1984) não pôde decretar a morte do autor sem anunciar o nascimento do leitor, mais recentemente Bragança de Miranda (1998) fez o elogio das artes da participação (contra as artes da interatividade), Michel de Certeau (1980) insistiu no papel das artimanhas do consumidor de cultura, e Jacques Rancière (2008) descreveu assim o “espectador emancipado”, expressão que deu o título a um conjunto de ensaios sobre este assunto:

O espectador também age, (...). Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele liga o que vê a muitas outras coisas que ele viu noutros palcos, noutros tipos de lugares. Ele compõe o seu próprio poema com elementos do poema diante dele. (...) O poder comum aos espectadores não assente na sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou em qualquer forma específica de interatividade. É o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira isso que percebe, de o ligar à aventura intelectual singular que os torna semelhantes entre si ainda que essa aventura não se pareça com nenhuma outra. (...) É no poder

de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, isto é, a emancipação de cada um de nós como espectador. (Rancière, 2008, pp. 19, 23)

tabela 17. táticas de desautorização e vanguardas do séc. XX

O movimento **surrealista** contribuiu para a dessacralização da imagem do autor, como o nota Roland Barthes (1984:42). A prática do cadáver esquisito nos anos 20, jogo que consistia em compor coletivamente uma frase ou um desenho sem que nenhum dos participantes pudesse conhecer a(s) intervenção(es) anterior(es), é uma das mais conhecidas práticas do grupo, que pelo seu cariz coletivo e aleatório apagava a ideia romântica de autor e de gênio. A definição dada por André Breton e Paul Éluard no *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* de cadáver esquisito é: “jogo de papel dobrado que consiste em levar a compor uma frase ou um desenho por várias pessoas, sem que nenhuma delas possa ter em consideração a colaboração ou as colaborações precedentes. O exemplo tornado clássico, que deu o seu nome ao jogo, corresponde à primeira frase obtida desta maneira: ‘O cadáver – esquisito – beberá – o vinho – novo’” (Breton & Éluard, 1938, p. 6). Fundador de um *Bureau de Recherches Surréalistes*, o movimento dedicou-se ainda ao exercício da “escrita automática” que confiava à mão a tarefa de escrever tão depressa quanto possível isso que a cabeça ainda ignora (Barthes, 1984, p. 42) rejeitando o esforço de representação subjetiva, em prol de uma tentativa de registo daquilo que em princípio não seria acessível ao sujeito (por ser esquecido, por ser inconsciente...). Este exercício, que seria segundo Peter Burger (1974/1993, p. 95) apresentado por Breton sob a forma de uma “receita” mais para a vida do que para a arte, não deixaria segundo o crítico de constituir um novo atentado à tradicional ideia de artista individual. A escrita automática, que seria idealmente praticada no período entre o sono e a vigília, numa espécie de estado hipnótico, relacionava-se ainda com as sessões dos sonos e a partilha de narrativas de sonhos, outra prática coletiva corrente nos primeiros anos do movimento. Por outro lado, como o observou Michel Poivert (2009, p. 69), o “divertimento fotográfico surrealista” praticado até à década de 40 que se servia da teatralidade e da performance corresponde também, sob este ponto de vista, a uma produção de imagens sem autor que valorizam a efêmera encenação coletiva, e não a criação individual (Chéroux, 2009b, p. 27). O gosto dos surrealistas pelas citações e pela justaposição de citações incoerentes (Sontag, 1974/2012, p. 79, p. 73), o seu culto dos “objets trouvés” são outros testemunhos da sua predileção pela arbitrariedade e pela poesia feita por todos.

Marcel Duchamp, no âmbito das discussões da *autheurship*, proferiu numa conferência em 1914 a frase que viria a tornar-se célebre: “São os olhadores que fazem os quadros” (Duchamp, 1994, p. 247). Minimizando de algum modo, com esta afirmação, a autoridade do artista, Duchamp opôs-se ainda frontalmente àquilo que considerava um injustificado culto do original. As suas séries de *ready-mades* e as suas *boîtes en valise*, seriam obras nas quais há uma clara derisão da noção de autor, e um ataque à ideia de originalidade. Os *ready-made*, termo de que é considerado o inventor, correspondiam a objetos produzidos industrialmente e apropriados pelo artista. Estes tiveram o seu expoente máximo em *La Fontaine* cuja história está polvilhada de participações como as do fotógrafo Alfred Stieglitz, e de processos de réplica, fossem estes fotográficos, comerciais ou artesanais: o urinol comprado à J.L. Mott Iron Works em 1917, ironicamente assinado em nome de R. Mutt e transformado na peça *La Fontaine*, viria a ser perdido e posteriormente multiplicado pelo artista em cerca de dez réplicas. Por outro lado, as *boîte en valise*, uma série de caixas em forma de malas onde Marcel Duchamp reunia reproduções fotográficas a preto e branco das suas obras (que eram manualmente coloridas a *pochoir*, uma técnica comum na iconografia comercial de então), réplicas em miniatura de esculturas e de *ready-mades* produzidas entre 1935 e 1941 assinadas “de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy”, foram posteriormente multiplicadas em centenas por Duchamp, levantando questões quanto às conceções tradicionais de autor (que aqui assume o papel de arquivista, de conservador, concebendo uma espécie de museu portátil), e de original (além de produzida às centenas, a obra é feita de réplicas coloridas e até esculpidas à mão, como é o caso da miniatura de *La Fontaine*, mas também de reproduções mecânicas e, enfim, de reproduções de reproduções, como no caso de *LHOOQ*).

A apropriação e a *Pictures Generation* A apropriação ficou nos últimos anos conotada com a *Pictures Generation*. Esta designação tem a sua primeira origem na exposição *Pictures* organizada por Douglas Crimp em 1977 no Artists Space em Nova Iorque, composta por cinco artistas – Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Lavine, Robert Longo e Phillip Smith – na altura descritos como tendo em comum o abandono das convenções da arte moderna, a recusa do formalismo e reflexão pessoal omnipresente na produção artística que lhes era contemporânea, e finalmente, o recurso a formas de representação mais quotidianas como a fotografia, o cinema, a televisão e as ilustrações dos jornais (Crimp, 2005, p. 30). Esta exposição tornar-se-ia depressa a referência fundadora do referido grupo de artistas que na década de 80 se dedicou intensamente ao recurso aos média populares, ao empréstimo de imagens provenientes da dita cultura de massas e dos seus modelos, à apropriação de objetos quotidianos, e também de outras obras de arte. O movimento – a que se juntariam nomes como Cindy Sherman e Barbara Kruger – seria recentemente convertido em cânone da arte contemporânea com a monumental exposição *The Pictures Generation, 1974-1984* que em 2009 lhe dedica o Met em Nova Iorque.

Em terceiro lugar, ao longo do séc. XX e ainda no séc. XXI, a arte é submetida a processos de **desestetização** e de **politização**, que, de resto, não são separáveis das duas contra-estéticas descritas anteriormente. Estas contra-estéticas correspondem, no fundo, à dupla face das noções de *montagem* e de *imagem recreativa* tal como estas foram tratadas no cap. 4. Servindo-se amiúde das tecnologias de reprodução e de comunicação, a arte *anti-estética* explora os estados extremos, e reveste-se ao mesmo tempo de uma dimensão histórica e política.

Entendemos aqui a *desestetização da arte* enquanto vivência traumática da obra de arte, enquanto experiência perceptiva de um conflito dos sentidos, ou ainda, conforme aludia Jean Baudrillard (1996, 20 de maio) enquanto contacto brutal com o *Nada*, enquanto manifestação atroz do *Vazio*, situações que constituíram para o filósofo francês “acontecimento fundamental da arte”. Trata-se da prática da arte que assenta tanto na sensibilidade artística aos impactos do real – apresentação imediata e documental que mostra o aborrecimento, o souvenir, o desejo, a atracção, a repulsa, a abjeção, para retomar uma terminologia cara a Julia Kristeva (1998) – como na vulnerabilidade aos agenciamentos do irreal – apresentação mediada e ficcional que concede uma trama de narrativas e uma rede de histórias à apresentação de tais estados. É uma experiência que se declina tanto num realismo estranho como num irrealismo familiar, nas surpreendentes intensidades do real, e nas engenhosas potências do virtual: trata-se no fundo, da experiência da arte numa hibridação dos seus velhos paradigmas documental e ficcional, representado por Lumière e por Méliès. Neste contexto importa mencionar novamente a noção de “choque” proposta por Walter Benjamin (1936/1991; 1934/2012), reacção que segundo o filósofo alemão seria comum às obras de arte montáveis, que se expressaria através de um traumatismo infligido aos aparelhos da percepção, e que seria exemplificada pela produção fotográfica e cinematográfica de uma “segunda natureza” própria ao psicopata e ao lunático (Benjamin, 1936/1991; Benjamin, 1931/2012). Mario Perniola (2000/2006), aponta para isto quando menciona que, depois de detetar a obsolescência do primeiro regime da cultura – a arte mágica – e o esvaziamento do seu segundo regime – a arte secularizada com valor de exposição – Benjamin teria antevisto de

modo visionário um terceiro paradigma da arte, que corresponderia às táticas hoje reconhecíveis na arte contemporânea:

É na perspectiva desta terceira dimensão, irredutível e diversa das outras duas, que se pode finalmente compreender a dinâmica da arte contemporânea, que não é nem religiosa no sentido tradicional, nem tecnológica no sentido funcional da palavra, mas que participa tanto na patologia da experiência religiosa na forma do feticismo, como na imaginação tecnológica na forma de animação do não vivente. (Perniola, 2000/2006, p. 78)

A ideia de desestetização da arte não é ainda alheia, no nosso entendimento, à noção de “informe”, noção introduzida por Georges Bataille, que nas leituras de Rosalind Krauss (1981/1985) e de Didi-Huberman (1995/2003), atentos às experiências do grupo de dissidentes surrealistas que fundou e colaborou na revista *Documents*, reenviaria a um real não humanizado e que poria em evidência os “poderes do lugar” (Didi-Huberman, 1995/2003, p. 153) – heterogêneo, desconhecido, desproporcional – por oposição à fragilidade do humano: o informe seria assim o real não governável, não definível, insubordinado, um espaço que desfigura e reconfigura em permanência. Finalmente, no âmbito dos processos deste impurificar da arte, revestem-se ainda de interesse ainda as experiências situacionistas de *construção de situações* e de *jogo*, que, na sua gratuidade, se propõem usar as técnicas de reprodução em prol da vida, ou seja, de uma diminuição “momentos aborrecidos”, e da produção de “sentimentos antes inexistentes” (Guy Debord, 1957/2006, p. 326).

Por outro lado, quando nos referimos a um processo de “politização” da arte, entenda-se que usamos esta ideia não no sentido da ideologia, mas sim no sentido ético do termo ‘política’. Se Walter Benjamin (1936/1991) alertava já nos anos 30 para a necessidade de responder à estetização da política com a politização da arte, é verdade que havia atrás desta proposta, um posicionamento ideológico marxista comum à Escola de Frankfurt, e a que Benjamin não era alheio. Contudo, parece-nos que, independentemente da sua orientação marxista, Benjamin teria sido um pensador do político

sobretudo na mesma medida em que o foram ou têm sido autores como Hannah Arendt (1961/2006), Jacques Rancière (2008) e Georges Didi-Huberman (2012). Para estes pensadores, o domínio da arte e da política não são estrangeiros um ao outro, assim como não o são o terreno do pensamento e da ação. Neste sentido, podemos desde já mencionar a posição de Hannah Arendt que via a cultura e a política ligadas pelo modo como ambas participavam no mundo público, e que reconhecia no gosto diferenciador da esfera da arte um sinónimo da faculdade humanizadora da esfera da política (Arendt, 1961/2006, p. 234); a faculdade do sujeito culto não corresponderia para Hannah Arendt a uma admiração do tradicional valor estético da beleza, mas sim a uma imperativa afirmação do valor político da liberdade (Arendt, 1961/2006, p. 234), faculdade mundana que estaria pronta a rejeitar o primeiro para garantir o último. Uma das operações principais em que assenta a visão política e ética da arte reside na suspensão da tendência de sujeição, que divide o mundo entre fortes e fracos, que o desiguala entre dominantes e dominados (Bragança de Miranda, 2002/2007), entre protagonistas e figurantes (Didi-Huberman, 2012) entre ativos e passivos, entre o mestre e o ignorante (Rancière, 2008), entre produtor e consumidor, entre autor e espectador (Walter Benjamin, 1934/2012), entre o palco e a plateia, entre, por um lado, o chefe, o herói da história, o romancista imortal, e, por outro lado, o homem anónimo, a multidão sem nome que toma parte das histórias, o contador quase extinto (Walter Benjamin, 1936/2012). Ora, é no cancelamento desta violência do dispositivo social, que consideramos que a arte pode intervir. Walter Benjamin veria no uso de meios de comunicação marginais e populares uma possibilidade de alternância entre a arte e a política, o pensamento e a ação.

Uma eficácia literária significativa só pode nascer de uma rigorosa alternância entre ação e escrita. Terá de cultivar e aperfeiçoar, no panfleto, na brochura, no artigo de jornal, no cartaz, aquelas formas despreziosas que se ajustam melhor à sua influência sobre comunidades ativas do que o ambicioso gesto universal do livro (Benjamin, 1928/2004a, p. 9)

Jacques Rancière aponta neste contexto, e a propósito do teatro, para a necessidade de uma arte e de um pensamento que se dediquem a procurar “a qualidade dos homens sem qualidades” (2008, p. 55), a reconhecer “o poder comum da igualdade de inteligências”: uma inteligência coletiva que formaria uma comunidade de semelhantes, ao lançar cada um numa aventura intelectual, diferente de todas as outras (2008, p. 23). Georges Didi-Huberman (2012) num breve ensaio intitulado *Peuples Exposés Peuples figurants* expunha a sua postura diante da relação do cinema com a sua *pic people*, isto é, com toda a equipa de rodagem que participa num filme, comparando a estratégia canónica das grandes produções hollywoodescas com as táticas ortodoxas de produções cinematográficas que resolveram fazer dos figurantes os seus atores principais (de Eisenstein a Pasolini a Faroucki e Makhmalbaf):

Compreendamos aqui que um filme só poderá ter justeza política se der o seu lugar e o seu rosto aos sem-nome, aos sem-papel na representação social habitual. Em suma, fazer da imagem um lugar comum aí onde reinava o lugar comum das imagens do povo. (Georges Didi-Huberman, 2012, pp. 158, 159).

tabela 18. táticas de desestização e vanguardas do séc. XX

O **dadaísmo** ficaria conhecido pelo seu recurso ao **choque** e ao **escândalo** (Walter Benjamin, 1934/2012) para atentar contra a instituição estética e os seus preceitos: se Benjamin atribui uma “força revolucionária” ao dadaísmo, muito se deve às suas práticas da colagem e da fotomontagem.

Marcel Duchamp afirmou-se como um detrator da arte estética, na medida em que conforme o referem Maria Teresa Cruz (1992) e Bragança de Miranda (1998), as suas obras visavam precisamente eliminar qualquer juízo de gosto, e não se prestavam a qualquer tipo de afeição, preferindo antes ser encaradas pelo seu próprio autor como uma droga.

O **surrealismo** no que toca às experimentações fotográficas seria exemplar de uma exploração do *informe*, sobretudo no que respeita à ala dissidente que integra a revista *Documents* juntamente com Georges Bataille e Carl Einstein [Krauss, 1981/1985; Didi-Huberman, 1995/2003].

6.2. a arte de massas e as suas críticas

O processo de democratização da cultura no início do séc. XX. proporcionado pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução, pela implantação de um complexo sistema mediático, pelo desenvolvimento de uma indústria do lazer, e pelo florescimento de novas artes resultantes destes processos – a fotografia, o cinema, a banda desenhada... – despoletaram uma feroz crítica não propriamente contra a *arte estética*, mas sim contra aquela que ficou conhecida como a *arte de massas*, uma arte que seria um quarto elemento na “confluência entre o lazer, o consumo e a comunicação”, que caracterizaria a contemporaneidade segundo Moisés de Lemos Martins (2002, p. 184). Este ataque cerrado contra a cultura de massas anunciou-se ora contra a “indústria cultural” (Horkheimer & Adorno, 1944/1985), ora contra a “crise da cultura” (Arendt, 1961/2006), ora contra a “sociedade do espetáculo” (Debord, 1967/2006), ora contra o “corpo glorioso da publicidade” (Agamben, 1990/1993, p. 43), ora contra o *kitsch* (Greenberg, 1939/1965; Adorno, 1970/1993; Broch, 1955/2001)... Note-se que esta cultura de massas não seria radicalmente diferente da cultura estética: a nosso ver, não só a última teria estado historicamente na origem da segunda (devido ao processo de disseminação e expansão do território estético a que nos referimos na primeira parte deste capítulo) como hoje o sistema mediático e comunicativo que suportaria a cultura de massas estaria em permanente diálogo com o sistema institucional e artístico que sustentaria a arte estética (exploraremos este segundo aspeto mais adiante). O aspeto comum a esta genealogia do pensamento crítico em torno da cultura moderna e contemporânea, marcado pelo pessimismo, é a sua dupla preocupação com a degradação da cultura erudita e da tradição artística de vanguarda, por um

lado, e a aniquilação da cultura popular e das tradições locais e costumes étnicos, por outro, levadas a cabo pela lógica niveladora, indiferenciadora e estetizante que orientariam as poderosas indústrias da cultura, da comunicação e do lazer contemporâneas.

Assim, de acordo com Horkheimer & Adorno (1944/1985), a predominante importância da cultura no sistema capitalista só pode significar a sua degradação; esta torna-se denominador comum através da sua institucionalização e industrialização, enfim, de um processo que a assimila ao “domínio da administração” e de um fenómeno que a integra abertamente no mercado, e que faz do artista um reputado burocrata das questões estéticas (1944/1985, p. 123). Segundo Horkheimer & Adorno (1944/1985), as indústrias culturais, representadas pelo cinema, pelo rádio, pela televisão, as revistas, o jazz, e a publicidade, baseadas numa sociedade conformista tanto quanto numa cultura consolidada, estariam assentes numa amálgama entre a cultura e o divertimento (1944/1985, p. 134), entre a arte e o consumo (1944/1985, p. 126) e na fusão entre a cultura e a publicidade, ameaçando tanto a verdadeira arte quanto a verdadeira diversão, degradando tanto a “arte séria” quanto a “arte leve”. Fazendo uma “síntese de Beethoven e do Casino de Paris” (Horkheimer & Adorno, 1944/1985, p. 126), a cultura de massas teria degradado a arte erudita, pervertendo as obras de Balzac ou de Victor Hugo com a sua reciclagem em filmes de grande bilheteira, as músicas de Mozart com a sua adaptação ao jazz, ou desvirtuando um concerto com a sua difusão radiofónica. Mas ela teria também intelectualizado o divertimento, ao eliminar o humor absurdo da arte popular, o seu *non sense*, as suas “ingenuidades inoportunas” (1944/1985, pp. 126, 127), que tomavam forma nas feiras, nas romarias, nos circos, nas figuras do *clown*, do acrobata, do cavaleiro.

Hannah Arendt (1961/2006) tenta compreender o que acontece à cultura sujeita às condições de uma sociedade de massas. À semelhança de Horkheimer & Adorno (1944/1985), a autora deteta tanto os malefícios que a sociedade de consumo precipitaria sobre a cultura, como os efeitos nocivos que esta exerceria sobre o lazer. Antes de mais, Arendt chama a atenção para a necessidade biológica, humana, e universal deste último: “a verdade é que todos nós precisamos de divertimentos, sejam eles quais

forem, uma vez que todos estamos submetidos ao grande ciclo da vida” (Arendt, 1961/2006, p. 216), O problema, do ponto de vista de Arendt, é que na sociedade de massas que tende a traduzir o tempo de lazer em tempo de consumo, a crescente necessidade inerente ao consumo já não se basta com a diversão despretensiosa que oferecem as composições de Tin Pan Alley mas tem de se alimentar também com a diversão intelectualizada que oferecem as versões resumidas, facilitadas, e modificadas das obras de Shakespeare. Na sua argumentação, a autora parte da distinção entre a cultura e o lazer: “A cultura diz respeito a objetos e é um fenómeno do mundo; o entretenimento diz respeito a pessoas e é um fenómeno da vida” (Arendt, 1961/2006, p. 217). Segundo Arendt (1961/2006, p. 219), a diferença principal entre os objetos consumíveis como o lazer, de um lado, e os objetos culturais como a arte, de outro, é que os primeiros, seriam fabricados para a vida, destinando-se a um contacto privado e pontual, enquanto que os segundos seriam fabricados para o mundo, aspirando a uma existência pública e perene. Ora, o que estaria a acontecer com o advento da sociedade de massas seria o desaparecimento da fronteira entre o terreno firme da cultura e o terreno pantanoso do consumo, que ameaçaria por assim dizer engolir o primeiro:

O problema com a sociedade de massas, um problema relativamente novo, é talvez ainda mais grave não devido às massas em si, mas porque esta sociedade é sobretudo uma sociedade de consumidores, na qual o tempo livre já não é utilizado para o auto-aperfeiçoamento ou para a aquisição de um estatuto social mais elevado, mas apenas em função de um consumo e de um entretenimento cada vez maiores. E uma vez que não há bens de consumo em abundância suficiente para satisfazer os crescentes apetites de um processo vital cuja energia (tendo deixado de ser despendida com um corpo entregue a trabalhos árduos) só pode ser gasta no consumo, é como se a própria vida deitasse a mão a coisas que não foram concebidas para esse fim. O que daqui resulta não é, claro, uma cultura de massas – a qual, estritamente falando, nem sequer existe – mas um entretenimento de

massas, que se alimenta dos objetos culturais do mundo. (Arendt, 1961/2006, pp. 220, 221)

Guy Debord em *La Société du Spectacle*, obra publicada no final dos anos 60, empreende também uma crítica severa ao estado sociocultural de que é contemporâneo: o *espetáculo*, “momento histórico que nos contém” (1967/2006, p. 768), corresponderia ao dispositivo da indústria dos meios de comunicação de massa, controlado pela ordem dominante, que veicularia indiferentemente publicidade, propaganda, cultura e divertimento. Por um lado, observando que a cultura e a arte estariam a ser progressivamente transformadas em mercadorias, com “um papel motor no desenvolvimento da economia” (Debord, 1967/2006, p. 848), o situacionista insurge-se contra aquilo que reconhece como processo de “barroquização” da instituição da arte, que teria intensificado o consumo do passado artístico, fenómeno que resultaria no esquecimento e no império da “pseudo-novidade”, manifesto na recorrente utilização do sufixo “neo” no domínio da arte. Por outro lado, inspirado pela terminologia marxista, Debord considera que não só a *mais valia* do tempo de trabalho estaria a ser explorada pelo sistema económico dominante, mas que também estaria a ser aproveitada a *mais valia* do tempo de não trabalho, isto é, do tempo de diversão e de ócio, doravante convertido em “tempo de consumo de imagens” (Debord, 1967/2006, p. 832). Conforme explicita, “o consumo alienado” tornar-se-ia assim “para as massas um dever suplementar à produção alienada.” (Debord, 1967/2006, p. 777).

Edgar Morin em *L'esprit du temps* dá também conta do modo como a cultura popular e a cultura dita erudita foram de algum modo degradadas pelo ecletismo da cultura de massas, pela sua necessidade de se endereçar a um público universal e indiferenciado. A propósito da arte erudita, Morin (1962/1975, pp. 69, 70), à semelhança de Hannah Arendt, distingue o seu processo de democratização que contou com “o livro barato, o disco, a reprodução”, do seu processo de vulgarização que consistiria na modificação redutora e simplificadora de obras de arte, como por exemplo acontece recorrentemente em adaptações cinematográficas de obras literárias, em *covers* e versões comerciais de música clássica... Por outro lado, o autor

também nota como os folclores rurais e urbanos foram absorvidos pela cultura de massas: as festividades, os dialetos, os gestos e as lendas da aldeia, assim como a gíria, os espetáculos ambulantes, os encontros e jogos no pub da cidade, não foram totalmente abolidos mas foram assimilados de modo indiferenciado por uma cultura universal, cosmopolita, sincrética, dada ao ritmo caprichoso da moda (Morin, 1962/1975, pp. 83-85).

Estes e outros diagnósticos, uns mais lúcidos que outros, mas todos votados a um pessimismo relativo ao estado da cultura contemporânea, prosseguem nos dias de hoje, sem contudo alterar visivelmente a situação. Mais recentemente, Giorgio Agamben, apreciador das teses de Guy Debord, voltaria a subscrever as constatações que veriam no complexo tecno-estético da esfera mediático-artística contemporânea um horizonte de destruição da cultura. Descrevendo um reino da imagem gloriosa publicitária onde todas as diferenças culturais se esvaneceriam (Agamben, 1990/1993, p. 43), diagnosticando a impossibilidade da experiência artística, seja ao nível da realização da poesia seja ao nível de uma visita a um museu (Didi-Huberman, 2009, pp. 64, 65) constatando a requisição totalitária da vida quotidiana por uma panóplia de dispositivos (Agamben, 2007), o filósofo italiano alinha-se com o tom apocalíptico há muito adotado por outros filósofos. Como sugere Georges Didi-Huberman (2009, p. 59), Agamben, embora admitindo que a complexidade temporal da contemporaneidade só pode ser visada através de faculdades poéticas e políticas (Agamben, 2008, pp. 13-17), acaba por cair na mesma armadilha que *amargou* o tom do discurso de Pier Paolo Pasolini nos anos 70, julgando, como este último, que:

a cultura, onde até aí Pasolini reconhecia uma prática – popular ou vanguardista – de resistência, tornou-se ela própria um instrumento de barbárie totalitária, confinada como estava agora ao reino mercantil, prostituído da tolerância generalizada. (Didi-Huberman, 2009, p. 35).

Conforme constata Georges Didi-Huberman (2009, p. 57), a posição de Giorgio Agamben como de Pier Paolo Pasolini não arreda pé desse destino um tanto apocalíptico de um grupo de pensadores que, sensíveis à resistência das *contra-técnicas* e das *contra-estéticas* praticadas outrora pela cultura popular e pela arte de vanguarda, não são, contudo, capazes de as procurar no ofuscante complexo artístico-mediático contemporâneo, ao qual estas se furtam, se escapam, no qual se escondem, se camuflam, se dispersam... O *kitsch*, noção que passamos a expor detalhadamente, é uma figura exemplar do presente panorama cultural reconhecido na sua ambivalência entre a jurisdição estética e projeção mediática, panorama no qual a façção crítica da cultura de massas apenas conseguiria enxergar um império da *contrafação*.

6.2.1. o kitsch, entre a arte estética e a arte de massas

O *kitsch*, noção alemã explorada por vários autores e artistas desde o início do séc. XX até hoje, tem-se tornado num dos epicentros da discussão em torno das fronteiras entre a *arte* e a *não arte*, entre o *high* e o *low*. A maleabilidade dos sentidos deste termo traduz certamente a complexidade da referida discussão. Conforme o constatou Eva Le Grand – citada por Kaenel (2007, p. 237) – este termo, difundido a partir do séc. XIX no sul da Alemanha, tem oferecido uma miríade de polémicas quanto às suas origens etimológicas, e um leque de contradições quanto aos seus usos e significados. Eventualmente parente fonético do termo *sketch*, ou versão invertida da palavra “*chic*”, o *kitsch* seria ainda mais consensualmente interpretado como derivado dos verbos *kitschen*, que significa atravancar e fazer móveis novos com móveis velhos, e *verkitschen*, que nos remete para a ideia de aldrabar, ludibriar, enganar alguém num negócio através do recurso à falsidade (Moles, 1972/2007, p. 10).

A primeira obra dedicada ao assunto foi *Der Kitsch. Eine Studie uber die Entartung der Kunst* de Fritz Karpfen, publicada em 1925 e desde aí vários autores têm refletido sobre o termo, oferecendo um leque de diferentes

interpretações. Adorno (1970/1993, p. 268) ter-se-ia acertadamente referido ao termo como “um diabinho” que “se esquivava a toda a definição”: conhecido na mitologia popular pela sua malícia, pela sua persuasão, assim como pelo seu poder de metamorfose, o demónio ilustra o contexto de utilização do *kitsch* mas sobretudo identifica o seu carácter instável, a sua fragilidade enquanto conceito. Aleksa Selebonovic, Theodor W. Adorno, Herman Broch, Walter Benjamin, Hannah Arendt, Clement Greenberg, Gillo Dorfles, Abraham Moles, Eva Le Grand, Milan Kundera – são inúmeros os autores que procuraram interpretar esta espécie de sensibilidade que é o *kitsch* e que fizeram dele o cânone do mau gosto, uma categoria negativa da cultura e da experiência, opondo-a à arte e à autenticidade, e condenando em função disto as obras de arte *kitsch*. Como o nota Kaenel (2007), algumas destas abordagens teóricas têm o defeito de procurar perseguir uma ontologia do *kitsch*, de pretender defini-lo como uma essência, de querer caracterizá-lo como se se tratasse de uma substância, e ainda mais de, com base nesta noção, tecer duras críticas relativamente a movimentos artísticos como a *art nouveau*, que seriam hoje difíceis de sustentar.

O *kitsch* apresenta-se assim como uma categoria extremamente volúvel, sujeita que está à historicidade, fundada que é nas vulneráveis fronteiras entre a arte e a não arte, entre o bom e o mau gosto, e sobretudo contaminado que está pela contemporânea exploração artística daquilo que Kaenel (2007, p. 240) designa por “‘kitsch’ em segundo grau”. O autor refere-se aqui a intervenções artísticas que citam ou integram elementos, procedimentos e materiais da cultura de massas, potencialmente *kitsch*, manifestas no surrealismo, na *pop art* e ainda na arte contemporânea (de autores como Jeff Koons, Damien Hirst, Joana Vasconcelos...). Estes re-usos do *kitsch*, que ora são considerados adesões à produção popular da cultura de massas e aos imperativos do mercado, ora são tidos como críticas a esta, agudizam ainda mais o aspeto reversível do conceito, a propriedade ambivalente do termo igualmente traduzida pelo romanista Milan Kundera (1984/2017) quando este observa que cada vez que o *kitsch* é reconhecido como mentira, se passa a situar no universo do *não-kitsch*. Por tudo isto, procuraremos aqui entender o *kitsch* como uma sensibilidade, um pouco à maneira das observações fragmentárias

de Susan Sontag (1962/2004) a propósito do “camp”⁴⁶, fazendo uma retrospectiva dos usos mais frequentes do termo.

O *kitsch* serviria frequentemente para designar a degradação da cultura popular e da cultura erudita em objetos de lazer e produtos de consumo, a deterioração da arte em não arte, a sujeição da cultura às leis do mercado. Diferentes autores parecem acordar-se sobre dois momentos, duas fases do *kitsch*. Abraham Moles (1972/2007, p. 25) distingue o *kitsch* do “neokitsch”: numa primeira fase, o *kitsch* estaria ligado à prosperidade da burguesia, ao seu gosto pelos objetos manufaturados e exóticos assim como ao aparecimento e popularização dos centros comerciais; numa segunda fase, o *kitsch* seria convertido em “neokitsch”, associando-se à consolidação da sociedade de consumo, e ao seu culto dos produtos, industrializados e comercializados em grandes quantidades nos hipermercados e nas lojas gigantescas.

Herman Broch (1955/2001) e Theodor W. Adorno (1970/1993) notam a estreita barreira que separa a arte do *kitsch*: para o primeiro, haveria “uma gota de *kitsch* em toda a arte” e, sobretudo o romantismo teria tendência a degenerar, mais facilmente do que qualquer outro movimento estético, na sensibilidade própria ao *kitsch*; para o segundo, o *kitsch* não seria simplesmente “um simples dejetos da arte” mas espreitaria “as condições de emergência da arte, que constantemente reaparecem” (Adorno, 1970/1993, p. 268). Finalmente, H. Arendt (2006) e C. Greenberg (1939/1965), ainda que de diferentes modos, associam diretamente o *kitsch* à indústria de lazer. Para H. Arendt (1961/2006, pp. 207, 208), o “*kitsch*” corresponde à relação da “sociedade de massas” com a sua “cultura de massas”: segundo a filósofa, o facto desta última ser acompanhada por um crescente apetite de divertimento resultaria não só na proliferação dos lazeres, fenómeno em si mesmo não condenável, mas também na transformação de objetos culturais em objetos consumíveis ao serviço da indústria do entretenimento, processo este aos seus olhos já reprovável. Segundo Greenberg

46 O *camp*, embora apresente afinidades com o *kitsch*, é radicalmente diferente deste uma vez que não tem uma conotação necessariamente pejorativa, assentando numa atitude de ambivalência própria ao *dandy* da cultura de massas (Sontag, 1962, 2004, p. 335). O fenómeno *camp* está menos associado ao conformismo social e mais ligado à ironia, ao esteticismo, ao refinamento, à amoralidade e à libertação de uma minoria, que se entrega ao hedonismo da baixa cultura, afirmando: “É bom porque é horrível”.

(1939/1965, p. 9), a “vanguarda” do séc. XX seria acompanhada por uma espécie de “retaguarda”, uma cultura industrializada diferente da arte de vanguarda mas também diferente da arte popular, doravante menosprezada: é esta “retaguarda” que Greenberg nomeia de *kitsch*. Produto de uma cultura suficientemente madura (com uma abundante reserva de objetos artísticos oriundos do folclore ou da vanguarda, resultante de uma longa tradição e de uma complexa história), o *kitsch* destinar-se-ia a uma população já alfabetizada, sem suficiente tempo livre para estimar a “cultura tradicional”, mas com vontade de se divertir nas suas folgas, de se evadir, e de gozar uma “cultura industrializada” que Greenberg (1939/1965, p. 9), enumera assim: “arte e literatura popular, comercial com as suas reproduções a cores, as suas capas de revista, ilustrações, anúncios, *pulp fiction*, banda desenhada, a música de Tin Pan Alley, sapateado, filmes de Hollywood, etc, etc”.

O *kitsch* é frequentemente associado ao gosto excessivo por objetos, a uma relação fétichista com as coisas, sendo acompanhado pelo seu consumo e acumulação exagerados, e por uma espécie de inversão que anima e vivifica os objetos enquanto aliena e entorpece os homens. A este propósito, Moles refere-se à aquisição de um “fluxo acelerado de objetos” (2007, p. 24), uns efémeros, outros permanentes. Num breve apontamento datado de 1927 e publicado na revista *Neue Rundschau*, Walter Benjamin observa também a este propósito que, se a arte manifestaria a distância infinita entre o homem e as coisas, o *kitsch* exprimiria a proximidade absoluta entre o homem e os objetos, como se o primeiro incorporasse literalmente os últimos: o homem moderno, o homem do *kitsch* é um “homem mobilado” (1927/2000, p. 10). Seria ao entendimento deste último que se dedicariam os surrealistas que, segundo Benjamin, procurariam através dos sonhos conhecer não a alma dos homens, mas a alma das coisas: “Eles procuram a árvore totémica dos objetos na densa floresta da história primitiva. A mais elevada, a figura máxima deste totem é o *kitsch*”. Por sua vez, também Susan Stewart (1993/2005, p. 168) reconhece no *kitsch* a expressão de uma materialidade excessiva.

O *kitsch* seria entendido igualmente como uma forma de esteticismo, integrado na vida diária e na existência rotineira. Para A. Moles, a sensibilidade *kitsch* corresponderia a uma arte de viver e visaria uma “vida estética

quotidiana” (1972/2007, p. 29). Segundo Walter Benjamin, o onirismo *kitsch* próprio à era da técnica manifestar-se-ia numa mudança da vida interior e dos sonhos dos homens: a alma humana teria doravante a tonalidade acinzentada do quotidiano, a cor grisalha das coisas usadas, o tom pardo dos objetos familiares, a que estaríamos comodamente habituados: “Nos sonhos, a mão apodera-se (...) dos objetos seguindo os seus contornos familiares. Ela apodera-se deles pelo canto mais usado. (...) O lado pelo qual a coisa se oferece ao sonho é o kitsch.” (Benjamin, 1927/2000, p. 8). A importância da ritualização, da ornamentação e da decoração na vida quotidiana seria então a expressão da sensibilidade *kitsch*. Também segundo Broch (1955/2001), a sensibilidade *kitsch* seria acompanhada pela exaltação do dia-a-dia, do terra-a-terra, do terrestre e do quotidiano, e pela elevação destes à esfera do absoluto, atitudes já presentes na estética romântica, à qual o kitsch seria aparentada.

O gosto *kitsch* é caracterizado por determinados procedimentos estéticos, de que poderíamos distinguir algumas formas. Uma delas é o recurso à “inadequação” como o designa A. Moles (1972/2007, p. 71): trata-se de uma disjunção entre a forma de um objeto de uso e a função deste: por exemplo, um candeeiro em forma de lírio, uma casa em forma de bota, um frasco em forma de mulher... Um outro princípio é a *distorção* dos objetos, ou seja, a radical alteração do tamanho e das proporções de um objeto, manifesto no culto da miniatura e no gosto pelo gigantesco. A *intensificação e dramatização* das sensações e dos sentimentos também é um dos efeitos da estética *kitsch*, através do recurso excessivo a cores, do abuso de curvas, do uso rebuscado de adornos, do encastelamento de objetos, da mistura de materiais... Um quarto traço da estética do *kitsch* é o estímulo da “percepção sinestésica”, a que também se refere Moles (1972/2007, p. 74), proporcionado pela já referida opulência dos objetos *kitsch*, mas também pela multiplicidade de funções destes, muitas vezes semelhantes a *gadgets*. Enfim, a falsificação pode ser considerada a quinta técnica do *kitsch*: cópia degradada da obra de arte, réplica deteriorada de uma peça de artesanato ou de folclore, imitação de um material através de um outro, mecanismo artificial que procura reproduzir processos naturais, o objeto kitsch recorre normalmente ao simulacro.

O *kitsch*, associado a uma estética da vida quotidiana, como já referido, tem sido também recorrentemente descrito como uma ética da existência diária, que se espraia num positivismo feliz, e num sentimentalismo dócil: esta seria a sexta característica do *kitsch*. Perseguindo o “conforto do coração” (1972/2007, p. 91), segundo Moles, a sensibilidade *kitsch* almejava a felicidade, a intimidade afetiva cómoda e a vida sentimental segura, numa atmosfera de ternura açucarada... Também para o romancista Milan Kundera, a sensibilidade *kitsch* é dada à exploração do sentimento, à “dita-dura do coração” (1984/2017, p. 319). Segundo o romancista checo, a estética *kitsch*, usando imagens profundamente gravadas na memória individual e coletiva, reduziria tudo a um código de sentimentalismo universal, que redundaria num totalitarismo das emoções. Estas ideias parecem ter eco na afirmação um tanto *angélica* de Jeff Koons, artista que recorre frequentemente ao já referido *kitsch de segundo grau*, numa entrevista a David Sylvester em 2000, citada por Kaenel (2007, p. 248): “O meu trabalho, eu acho, é um sistema de apoio para as pessoas se sentirem bem consigo mesmas e terem confiança nelas próprias”.

O *kitsch* partiria para alguns autores de um conformismo estético e ético, assentando numa ambição média, numa determinação do que é consensual, enfim, do que é socialmente aceite e socialmente desejável. Segundo Moles (1972/2007), o *kitsch* exprime-se inteiramente no gosto pelo meio termo. Broch também chama a atenção para o modo como o *kitsch* se reconhece facilmente na obra de arte mediana. Por seu lado, Kundera (1984/2017) também chama a atenção para o conformismo que normalmente sustenta o *kitsch*, ao acusar as pressuposições universalizantes e totalitárias, em que este normalmente assenta.

6.3. o estado da cultura contemporânea e a esquiva imagem recreativa

A experiência visual contemporânea não escapa então ao dispositivo tecnológico-estético a ao complexo mediático-institucional que teria vindo a fundir ao longo dos séc. XX e XXI a arte institucional com a arte de massas: isto é,

os paradoxos inerentes ao processo de democratização da cultura, na sua vertente estética como na sua vertente comunicativa, constituem, a nosso ver, um ponto sem retorno na história da arte. A ambivalência da ideia de *kitsch* que acabámos de apresentar é exemplar dos mecanismos de reversibilidade que para autores como Jean Baudrillard (1996, 20 de maio), Mario Perniola (1990/1994, 2000/2006), Bragança de Miranda (2002/2007) entre outros, não deixariam escapatória ao domínio da arte e da sua experiência, asfixiando o espaço das contra-técnicas e das contra-estéticas que, podendo ter subsistido entre as vanguardas modernas, não resistiria à atmosfera especulativa de duplicidade que dominaria o estado contemporâneo da cultura. A ideia subjacente a estes diagnósticos é a de um modo de funcionamento que lançaria os conglomerados artístico-mediáticos e os artistas num sistema de trocas um tanto autista, onde o *terceiro elemento da arte*, o público, seria o mais prejudicado, assemelhando-se cada vez mais ao espectador de um jogo de que desconheceria as regras (Heinich, 1998). Os problemas principais detetados por esta visão crítica seriam essencialmente dois, que poderíamos definir através da terminologia, inspirada em Mario Perniola (1990/1994, p. 136), da “anti-estética” e da “super-estética”.

Por um lado, no que diz respeito ao domínio da “anti-estética”, os museus contemporâneos, outrora guardiães dos velhos valores da *Arte* (autor/obra/original/estilo/high/low...), teriam passado a acolher entusiasmaticamente os ataques *anti-arte* da vanguarda moderna, assim como todo o tipo de intervenções artísticas que transgridam a axiologia estética de que seriam os garantes, cujo caráter subversivo produziria escândalos, forneceria *fait-divers*, e produziria certamente algumas vedetas, satisfazendo ao mesmo tempo a máquina mediática e a máquina institucional que doravante se definiria nessa nova realidade que é “a experiência contemporânea das multidões que apinham os museus” (Perniola, 1990/1994, p. 144). Estas multidões encaminhadas para as exposições *blockbuster* não acederiam nelas a uma experiência de arte mas, por um lado, seriam a audiência de um processo de informação de grande escala (trazendo consigo, *a priori*, uma série de *clichés*, difundidos pela televisão, pelos jornais, pela Internet, pelas redes sociais...), e por outro lado, seriam os consumidores de uma série de produtos que as fariam passar menos tempo nas salas de exposições e

mais tempo nas lojas dos museus (levando consigo, *a posteriori*, uma nova série de clichés, reproduzidos em catálogos, postais, magnetes, cadernos e outros produtos derivados).

Por outro lado, no que respeita ao fenómeno de imposição de uma “super-estética”, os museus contemporâneos, que acolhem hoje com *vivas* os ataques de artistas transgressivos relativamente aos velhos valores da Arte (autor/obra/original/estilo/*high/low*...), recebem também com *hurras* objetos e produções outrora alheios à esfera da arte, legitimando, contudo, esta integração com base nos mesmos velhos valores da Arte, de que afinal ainda continuam a pretender ser os garantes. Conforme explicita Maria Teresa Cruz:

A situação algo paradoxal é a de que ao mesmo tempo que alguns contestam e desconstroem na prática artística o conjunto de valores associados à autonomia e identidade da arte (a obra, o autor, a criação), pretendendo assim alcançar a verdadeira realização do estético, noutras práticas procura assinalar-se e legitimar-se um investimento estético, recorrendo-se a esses mesmos valores. (Cruz, 1992, pp. 51).

Autores como Rosalind Krauss (1982/1986; 1981/1986), Johanne Sloan (2009), e Shohat & Stam (2002) têm sido bastante críticos relativamente a esta sobre-expansão da instituição estética e das suas categorias. A crítica feroz de Rosalind Krauss contra a aplicação falaciosa de categorias pertencentes à estética romântica à fotografia pelas instituições museológicas contemporâneas, ter-se-ia nomeadamente traduzido no ataque contra a exposição *Before Photography* de Peter Galassi, declinado no ensaio *Photography's Discursive Spaces*: esta exposição que decorreu no MOMA em 1981, em Nova Iorque, exibia fotografias documentais e primitivas, partindo do pressuposto que “conceitos fundamentais do discurso estético [como por exemplo autoria, artista, carreira, obra] serão aplicáveis a este arquivo visual” (Krauss, 1982/1986, p. 142). Por sua vez, Ella Shohat e Robert Stam criticam o mesmo aspeto no que respeita às abordagens científicas da arte moderna: “A literatura dominante sobre modernismo frequentemente olha a Europa como simplesmente absorvendo a ‘arte primitiva’ e o folclore

anónimo como matéria bruta a ser redefinida e remodelada por artistas Europeus.” (Shohat & Stam, 2002, p. 38). Por sua vez, Johanne Sloan (2009, p. 284) aponta por exemplo para uma abordagem da história de arte a objetos populares como os postais ilustrados que, segundo a autora, “ainda tende a privilegiar o gosto e o juízo do artista/coleccionador, que é capaz de reconhecer nestas imagens uma ‘forma de poesia presente em estado de matéria bruta na cultura popular’ (Chéroux, 2007, p. 203)”. Segundo a investigadora canadiana, “esta noção de matéria bruta reforça a ideia um pouco antiquada segundo a qual as propriedades *kitsch* da cultura *pop* têm de ser elevadas e redimidadas pela arte”.

O panorama da arte contemporânea visto deste ponto de vista parece então um labirinto sem fio de Ariane que lhe valha, em que cada caminho empecilha todas as possibilidades de ação. Jean Baudrillard nos anos 90 tratava o mundo da arte contemporânea como um mundo de duplicidade, em que contrafactores se empregariam, num primeiro momento a reclamar uma falsa “nulidade”, reciclando mediocrementemente gestos passados de verdadeira “nulidade”, ao mesmo tempo que rodeavam essa “pseudo-nulidade” da suspeita, da incerteza e do ocultismo que resultaria na culpabilidade do público que não compreenderia nada ou que não compreenderia que não haveria nada a compreender (Baudrillard, 1996, 20 de maio). O filósofo italiano Mario Perniola alude também, por sua vez, desde esta altura, a um regime egípcio da arte em que assistiríamos a “um tempo que contém todas as artes” e uma “arte senhora de todos os tempos” (Perniola, 1990/1994, p. 123), e onde dominaria a “perfeita equivalência e reversibilidade das escolhas”, diante da paradoxal fusão entre uma “super-estética” e uma “anti-estética”, um “super-museu” e um “anti-museu” (Perniola, 1990/1994, p. 136), uma “institucionalização monumental” e um “vitalismo comunicativo” (Perniola, 2000/2006, p. 13). Bragança de Miranda (2002/2007, pp. 119, 120) diagnostica de modo semelhante um dispositivo tecno-estético que degradaria por inteiro a experiência da arte, exprimindo-se na pura reversibilidade entre o efeito eufórico de uma estetização total e o efeito narcótico de uma anestesia geral, isto é, entre elementos como “a) mimesis e anti-mimesis b) obra e antiobra c) artificial e natural d) techné e imaginação e) visível e invisível f) sensibilidade e indiferença, etc”.

Além da ideia da reversibilidade, a metáfora da luz feroz deste complexo artístico-mediático é usada amiúde. Georges Didi-Huberman (2009; 2000, p. 235) utiliza as figuras da luz alucinante – luzes da eletricidade, dos néons da publicidade, dos fogos de artifício, luzes da ribalta, luz das stars, luzes dos ecrãs – e do barulho atoador – ruído dos automóveis, dos rádios, das televisões, dos telemóveis, dos telefones – para descrever a nossa condição contemporânea. Contudo, o filósofo critica o modo (2009, 2000) como a voltagem da luz e o volume do ruído teriam em certa medida cegado e ensurdecido grande parte da tradição crítica, cujo pessimismo ignora ou pelo menos menoriza as zonas de sombra silenciosa que persistem, os intervalos de calada da noite que subsistem, e que aguardam, como quem aguarda fugidios pirilampos, o ténue fulgor e o impercetível murmúrio da vida humana. Ao encontro desta visão, vai o diagnóstico de Mario Perniola (2000/2006, p. 10), com a sua metáfora da sombra: segundo o filósofo italiano, o processo de democratização da arte com a sua expansão do território estético, e do domínio do *establishment* artístico e com a sua disseminação do aparelhamento técnico e do reino do *entertainment* comunicativo, seria sem dúvida acompanhado pelo aumento da área de luz mas também por um correlativo crescimento da zona de *sombra*: o modo como a luz, quando dirigida à sombra, a apagara faria com que nesse reduto de obscuridade residisse “a sua diferença em relação à canonização institucional e à transmissão mediática”. Assim, seguindo a máxima de Walter Benjamin que considerava que os melhores espíritos se caracterizavam por “uma absoluta ausência de ilusões sobre a época, aliada a uma total identificação com ela” (Benjamin, 1933/2010, p. 75), Mario Perniola (2000/2006) considera que o problema da arte não pode ser resolvido fora do âmbito da nossa presente condição histórica:

Não é já de cima, do empíreo dos ‘valores’ estéticos e muito menos por baixo, nas obscuras profundidades do popular e do étnico, que podemos encontrar uma solução para a banalização da arte, mas antes ao lado, na sombra que acompanha as exposições das obras e nas realizações artístico-comunicativas. (Perniola, 2000/2006, p. 10).

Igualmente, quando Jacques Rancière (2003) se refere ao *regime estético* da arte contemporânea, instalado no séc. XIX, o filósofo encontra a sua definição no momento em que se passam a cruzar de modo ambíguo a arte, a não arte e a hermenêutica das imagens, enfim, em que se exerce um jogo entre as operações da arte, os ícones comerciais e os discursos sobre ambos (2003, p. 25): este jogo é, em dados momentos, descrito pelo filósofo como o “sem medida da mistura”, o “mundo sensível comum”, a “superfície da mistura”, o “espaço de comunidade”, o “caos” (Rancière, 2003, pp. 52, 57, 58, 115, 118). A imagem de tipo “metamórfica”, também designada pelo filósofo de “imagem-frase”, tática da arte contemporânea, associada pelo autor ao princípio da montagem (cap. 4), assentaria na aceitação da natureza instável da arte e enfim da sua impureza constitutiva (Rancière, 2003, p. 101), não definível a partir da especificidade das fronteiras entre imagens artísticas e imagens mediáticas, nem recuperável através das distinções entre a criação artística e o discurso crítico. A “imagem metamórfica” assentaria precisamente na impossibilidade de circunscrever “uma esfera específica de presença” (Rancière, 2003, p. 33) que separasse de modo estável os produtos da arte das formas de circulação comercial de imagens e dos modos de interpretação teórica destas experiências visuais. O lugar de partilha manifesto na “imagem metamórfica”, abrigaria não só o referido jogo entre a arte, o comércio e a crítica, mas ainda o encontro entre as palavras e as imagens, o visível e o dizível, entre a arte dita maior e a arte dita menor, entre os assuntos ditos nobres e os assuntos ditos pobres, e entre a arte pura e a arte utilitária (Rancière, 2003, p. 121).

Outra noção importante para compreender o lugar da arte na experiência contemporânea é, a nosso ver, a ideia de “cliché” tal como esta é exposta por Gilles Deleuze (1983, p. 281). Para o filósofo, a proliferação de clichés e a sua tomada de consciência teriam marcado a transição entre a “imagem-movimento” e a “imagem-tempo”, no contexto do cinema (1983, p. 281), mas também se teriam manifestado noutras domínios visuais, como a pintura. Os clichés, que se multiplicariam segundo Deleuze (1983) à nossa volta e na nossa cabeça, assentariam numa reserva de percepções, visões, memórias, e fantasmas *ready-made*, com vista a conferir uma unidade conciliadora e uma harmonia repousante ao mundo (que na verdade não

cessaria de ser fragmentação e desordem). O cliché corresponderia a um esquema sensório-motor das coisas, a um mecanismo simplificador de natureza afetiva, que nos permitiria perceber as coisas apenas parcialmente, e nos protegeria das verdadeiras imagens, da sua extrema beleza, como da sua extrema fealdade (Deleuze, 1985, p. 33). No entanto, segundo Gilles Deleuze, sujeitos ao pestanejar instável do olhador, a imagem e o cliché não poderiam ser vistas como substâncias, categorias passíveis de isolar de modo fixo e perene: “Por um lado, a imagem não para de ceder ao estado de cliché (...) Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem tenta em permanência perfurar o cliché, sair do cliché” (Deleuze, 1985, p. 33). Referindo-se às criações contemporâneas que jogam no terreno do cliché para chegar a uma nova imagem, o filósofo observa que a transformação de um cliché numa imagem, isto é, de um esquema sensório-motor numa situação ótica, sonora e tátil pura, não exige apenas um trabalho de paródia, assente na reflexão intelectual e na crítica social, mas também, numa intuição vital profunda, que demandaria imensas forças de revelação (Deleuze, 1985, p. 34).

Assim, consideramos que as noções de *imagem recreativa*, de *montagem*, de *contra-técnicas* e de *contra-estéticas*, já expostas, se oferecem tanto no início do séc. XX como hoje (embora, claro, se deparem atualmente com circunstâncias diversas), enquanto táticas de vivência da cultura visual contemporânea, no caos das suas diferenças, das suas impurezas e das suas perturbações. Neste contexto, voltemos ao documentário *Pacific* de Marcelo Pedroso, cuja descrição iniciou o presente capítulo: este realizador tirou de um barco comandado pela indústria do lazer e do espetáculo, onde imperava a pobreza de experiência própria ao turista de massas munido de objetivas fotográficas que *clicham* em vez de *verem*, guarnecido de produtos culturais vindos dos quatro cantos do mundo, e confortado com a encenação de cruzeiro feliz feita para si e por si mesmo, uma humanidade tenaz que se exprime na inextinguível capacidade de desejar, na obstinada vontade de viver, na perseverante faculdade de imaginar, desses homens e mulheres sem qualidades: ainda que engolidas pelas câmaras fotográficas, pelos fogos de artifício, pelos cocktails vistosos, pelas festas temáticas, pelas poses ao espelho, todas essas faculdades estão ali, como que à espera de ser libertadas... O documentário de Marcelo Pedroso, com imagens tremidas,

produzidas e fornecidas pelos homens e mulheres banais que nele embarcaram, não está só no limiar do vídeo amador e do cinema de autor (desterritorialização), não atravessa só a fronteira entre a ideia de autoria e a ideia de participação (desautorização): ele é, além disso, ondulante como o mar que rodeia o navio *Pacific*, lançando em quem o vê uma espécie particular de náusea (desestetização), que caracteriza o estado daqueles que numa maré viva, no meio de um mar revolto, e de vagas encrespadas, têm dificuldade em procurar caminhos alternativos, táticas de desenrasque, modos de remediar para prosseguir viagem: não há palavra portuguesa para descrevê-la, mas noutras línguas, chamar-lhe-íamos *mal de mer*, *seasickness*.

6.4. o postal ilustrado entre *low & high*, *copy & write*

Um postal fotográfico datado provavelmente do início do séc. XX mostra um marinheiro ao lado da sua noiva com flores, enquanto ao fundo se veem ondas e um barco longínquo. Na legenda, no canto direito, impressa com um *lettering*, que imita a caligrafia, pode ler-se “O nosso amor voga/ contra ventos e marés/ para a margem longínqua/ leva as nossas promessas”. Esta é a primeira ilustração do conhecido ensaio de A. Moles (1972/2007, p. 16) dedicado ao *kitsch*, à qual o autor junta ainda este comentário: “Felicidade pelo correio (versão militar e marinha); A felicidade é a beleza, a beleza é a poesia; por apenas 80 centavos, viajantes longínquos, tendes direito a tudo (selo incluído)”. Vejamos ainda outro postal fotográfico com uma imagem da Toscana, uma montanha, o céu azul, e algumas árvores, semelhantes a ciprestes. Por cima da própria face do postal alguém escreveu: “kitsch, tudo o que é artificial, falso e insípido, e que se sente embevecido pelo que não é. Um abraço. Jan” Trata-se da resposta de Jan Dibbets, um dos colaboradores de Jan Andriess (2006, p. 20), que concebeu uma antologia bilingue sobre o *kitsch* no âmbito de uma exposição do museu de arte contemporânea holandês *De Pont*, compilando cartas e textos de amigos seus acerca do tema. Por razões fundadas ou infundadas, com razão ou sem razão, devido ou não a injustas generalizações, o postal ilustrado está e estará no pódio

do *kitsch*⁴⁷. Mas talvez por ser tão abertamente identificado com o kitsch, o postal se torne anti-kitsch (Correia, 2010, p. 45). Antonia Birnbaum reporta-se a uma resistência do postal ilustrado ao *kitsch*, alegando em sua defesa:

Os postais ilustrados podem ser respeitados enquanto imagens modestas e banais (...) Eles não ambicionam a uma perenidade (...) São por isso imagens pobres no sentido que Benjamin deu a esse termo, no sentido em que elas circulam, é verdade, mas sem instaurar uma transmissão (Birnbaum, 1997, p. 68).

Os colecionadores de postais ilustrados antigos ou os seus simples apreciadores sublinharam muitas vezes que o gosto pelo postal provinha precisamente do caráter não artístico, anti-estético, anónimo, coletivo e vernacular do seu repertório visual, do parentesco inegável com a cultura popular, com as expressões do folclore, enfim, do seu estatuto de “iconografia alternativa”, como a designou Clément Chéroux (2007b, p. 203). O escritor George Orwell, o fotógrafo Walker Evans, o cinéfilo Serge Daney e o poeta Paul Éluard foram nos seus discursos perentórios a este propósito... George Orwell (1941/2019), que segundo o investigador Henk Vynckier seria um juntador de postais cómicos, panfletos satíricos, e outros objetos e imagens da cultura popular, dedicou um célebre artigo aos postais de Donald McGill, diante dos quais, admitindo a ausência de qualquer “valor estético direto”, defende contudo a vulgaridade das cenas grotescas deste ilustrador, o baixo nível das suas anedotas brejeiras, o aspeto feio das cores e o traço grosseiro dos desenhos que para o autor dariam expressão a uma imprescindível “visão Sancho Pança da vida”. Uma espécie de propriedade subversiva que se conformaria com o lado preguiçoso, sem escrúpulos e egoísta do humano, uma espécie de “*saturnália*, uma inofensiva rebelião contra a virtude” estaria em ação nestes postais cujo valor residiria precisamente na baixeza propositada: “o mínimo indício de mais elevadas influências arruiná-los-ia por completo”. Evans e Daney, por sua vez, que

47 Tratando da noção de *camp*, um conceito que como já vimos, diferindo do *kitsch*, não deixa de lhe ser aparentado, também Susan Sontag (1962/2004, p. 318) inclui “certos postais de fim do século” na lista de “exemplos ao acaso de itens que fazem parte do cânone do *camp*”.

como referimos colecionaram sobretudo postais de vistas antigos, insistem na aparência normal, despretensiosa, documental e “não bela” – “unbeautiful”, é a expressão usada por Walker Evans (1962/2009, p. 89) – destas imagens comerciais, objetos artesanais, produzidos frequentemente por uma comunidade local, que Daney descreve assim:

uma produção comercial, modesta, anónima que sobretudo não ambiciona à arte, proveniente do seio dos povos, da sua capacidade – por mais pobres, por mais destruídos que sejam – de fabricar em ateliers imagens oficiais e ingénuas das suas cidades e das suas paisagens (Daney, 1994, p. 73)

Também Paul Éluard, colecionador de postais fantasia das três primeiras décadas do séc. XX, não é menos admirador da sua qualidade popular, coletiva e não artística. Apesar do tom estetizante do título do único texto que o surrealista dedicou aos postais ilustrados – “Os postais mais bonitos” (no original, *Les plus belles cartes postales*) –, que seria certamente irónico, é precisamente aí que o autor afirma decisivamente a qualidade não artística da iconografia do postal, semelhante à banalidade que certamente o atraía alguns anos antes nos provérbios populares, de que se apropriou com reconhecido *nonsense*, em colaboração com Benjamin Péret. Éluard começa o seu artigo publicado no nº 3-4 da revista *Minotaure* em 1933 assumindo o seu pessimismo relativamente às ilustrações dos postais que, segundo as suas palavras, por vezes o expunham “ao excesso de imbecilidade, ao cómico mais baixo, ao horror” e os adjetivos logo de seguida empregues para descrever diferentes géneros de postais não são também os mais elogiosos: “todos semelhantes”, “grosseiros, feios, agressivos”, “pornográficos”. Neste texto, em que Éluard sentencia que “os postais não constituem uma arte popular” (1933/1968, p. 838), o poeta enumera, contudo, os elementos que o fascinam nestes “tesouros insignificantes”, enfim, no miniatural universo de imagens populares, que procurou, guardou e manipulou durante três anos (figuras 28, 48, 67 e 71).

O postal ilustrado, pela sua história, pelos seus usos, pelas suas imagens e pelas suas propriedades físicas, furtar-se-ia em princípio às categorias

estéticas e às convenções artísticas que tomam forma por exemplo nos termos de *autor* e de *original*, não cabendo aparentemente na tendência um tanto titânica de fazer caber os mais diversos materiais visuais no tamanho da instituição arte. As figurações do postal ilustrado integram essa “retórica popular”, elogiada pelo sociólogo Michel Maffesoli (1979/1998) em *La Conquête du Présent*, juntando-se na sua forma visual ao conjunto de ditados, de provérbios, de superstições, de lengalengas e de máximas populares. Abundante e difuso objeto iconográfico, o postal ilustrado, apesar do seu estatuto comercial e da sua progressiva assimilação a um mercado centralizado e global, mantém, pela diversidade dos formatos, dos conteúdos, dos modos de produção, e pela persistência das suas edições locais, um parentesco com as culturas marginais e os seus dialetos, a que Georges Didi-Huberman (2009, p. 28) reconhecia o valor histórico. Veículo da fotografia, a imagem comercial do postal de vistas, do postal fantasia e do postal de reprodução de obras de arte do início do século raramente era legendada com o nome dos fotógrafos que a produziam, sendo quando muito assimilada a um editor, a uma empresa, a uma marca. Como nota N. Schor (1992, p. 207), a propósito de uma série de postais de vistas de Paris de 1900 identificados com as iniciais *LL* (associada aos fotógrafos e editores *Lévy et Ses Fils*), estas iniciais não são propriamente uma assinatura pessoal mas, sim, uma espécie de garantia da qualidade uniforme das fotos produzidas, que seriam eventualmente captadas por inúmeros executantes – os *operadores* – frequentemente em várias cidades, e até em vários países. Mesmo hoje, se a tendência é, nomeadamente por motivos jurídicos, acrescentar ao logo da editora a indicação do nome do fotógrafo ou do ilustrador do postal de vistas e do postal fantasia, estes últimos só em raros casos são identificados pelo consumidor. Além disso, espécie de moldura dupla (incapaz de ser pendurada na parede de um museu sob pena de se perder uma das faces), o postal ilustrado tem frente e verso, que é uma outra maneira de dizer que nele se imbricam uma imagem pública, reproduzida em massa, e uma imagem privada, com um manuscrito único, que nele se mesclam ainda autor e espectador, produtor e consumidor. O postal aparece como o paradoxo de uma cópia original, na qual a imagem concebida por alguém conhecido ou desconhecido, ignorado ou identificado, é indiferentemente

assinada pelo remetente que se apropria dela, enviando-a, comentando-a, ignorando-a, riscando-a, descrevendo-a, desfigurando-a (cap. 4).

Os postais antigos têm hoje migrado para as salas dos museus de arte moderna e contemporânea, frequentemente sob o pretexto de terem sido colecionados por fotógrafos como Walker Evans ou de terem sido objeto de uso, de coleção e de inspiração das vanguardas modernas como o dadaísmo e o surrealismo. Assim, a já referida exposição *The Stamp of Fantasy/La photographie timbrée* comissariada por Clément Chéroux em 2007 no Jeu de Paume, em Paris (Chéroux & Eskildsen, 2007), exibindo um diversificado e extenso acervo de postais fantasia, de postais amadores e de postais resultantes de divertimentos fotográficos, propõe uma reflexão sobre o papel do postal ilustrado na arte e na vida dos artistas da primeira metade do séc. XX, que se expressaria sob diferentes modalidades, na perspectiva do comissário deste evento:

Os artistas das vanguardas não utilizaram somente o postal ilustrado como suporte de correspondência; eles colecionaram-nos freneticamente; eles produziram-nos ou editaram-nos ; os postais serviram como material para as suas colagens, para as suas fotomontagens e até mesmo para as suas pinturas ; eles utilizaram a inventividade formal dos postais ao reutilizar nas suas próprias obras tanto os seus temas como as suas técnicas (Chéroux, 2007b, p. 203).

Nesta exposição, aos postais comerciais, amadores e anónimos, juntam-se então, por exemplo, os postais-colagens recebidos por Tristan Tzara, a coleção de postais fantasia de Paul Éluard, os postais de tiro fotográfico de outras diversões fotográficas onde é recorrente a presença do grupo surrealista, e uma secção dedicada a intervenções artísticas que poderão ter tido a influência das técnicas formais e dos elementos visuais do postal ilustrado: fotografias de Man Ray e de André Kertesz, fotomontagens e colagens de Hannah Hoch, trabalhos de Alexandr Rodcenko... Por sua vez, na exibição *Walker Evans and the picture postcard* comissariada por Jeff L. Rosenheim no Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque (Rosenheim,

2009), não é apenas exposta parte dos nove mil postais colecionados por Walker Evans, maioritariamente fotográficos e de vistas, como é exibido um conjunto de trabalhos do fotógrafo que terão sido influenciados pelas formas e pelos temas destes postais, que fazem direta referência a eles, como é o caso de *Postcard Display*, cliché datado de 1941, ou que terão sido revelados e impressos por Walker Evans no formato de postal (*Frame Houses in Virginia*, 1936; *Mississippi Town Negro Quarter*, 1936, *Penny Picture Display, Savannah*, 1936...). Por fim, embora não sejam tão frequentes, há também casos de museus de arte moderna que expõem os postais ilustrados enquanto itens colecionáveis e peças da iconografia popular per se, como é o caso da coleção de postais de Jefferson R. Burdick, um aficionado acumulador de cartões de basebol e cartões publicitários em geral, de cartas de jogar, de embalagens de charutos, e de postais ilustrados, cuja coleção faz parte do acervo do *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque: este acervo é nomeadamente mencionado por Handy (2010, p. 122) no seu texto *Outward and Visible Signs: postcards and art-historical canon*.

Esta reconsideração da iconografia popular através das lentes do *connoisseur* de arte, hoje recorrente nas instituições museológicas, tem sido sujeita a um coro de críticas. Na perspectiva de autores como Krauss (1981/1986), Shohat & Stam (2002) e Sloan (2009), os museus não só extrairiam o material visual de circulação quotidiana do seu contexto social de origem, como exilariam o arquivo iconográfico do seu *espaço discursivo* para o repatriar nesse outro espaço das “categorias previamente constituídas pela arte e pela sua história”, como o observaria Rosalind Krauss a propósito da fotografia (1982/1986, p. 150). Colocados nos museus, os postais em específico seriam forçosamente adaptados “aos códigos de receção e de leitura formulados pela instituição museológica, bem como pelo público a que ela se associa” (Baltazar, 2009, p. 143). Inevitavelmente, os museus julgariam as criações amadoras, os objetos populares e as imagens produzidas em massa através da grelha de critérios do especialista de arte, mais apta a privilegiar o impacto e a influência destes itens sociais sob as obras de artistas e de movimentos de vanguarda da história da arte moderna, e a descurar por consequência as suas qualidades intrínsecas: para não ir mais longe, os postais ilustrados em exibição no museu serão quase sempre

impossíveis de manusear, e de visualizar na totalidade, isto é, na sua frente e no seu verso, o que empobrece consideravelmente a experiência dos seus olhadores. Esta ideia está em consonância com o comentário de de Johanne Sloan (2009, p. 284) a propósito da exposição de postais fotográficos do Jeu de Paume, comissariada por Clément Chéroux. Segundo a investigadora canadiana, esta exposição:

ainda tende a privilegiar o gosto e o juízo do artista/coleccionador, que é capaz de reconhecer nestas imagens uma ‘forma de poesia presente em estado bruto na cultura popular’ (Chéroux, 2007, 203). Esta noção de estado bruto reforça a ideia algo antiquada de que as propriedades kitsch da cultura popular têm de ser elevadas e redimidas pela arte. (Sloan, 2009, p. 284).

Um episódio relativamente recente demonstra, de forma particularmente caricata, as complexas transações entre os mundos das ditas *high art* e *low art* e entre as suas correlativas categorias, num mundo em que a instituição artística e o complexo mediático se teriam fundido. Jeff Koons, artista contemporâneo tão conhecido pela sua exploração da estética *kitsch* como pela milionária quota de valorização das suas obras no mercado, expôs ao público na Sonnabend Gallery em 1988 *A String of pipes*: tratava-se de uma escultura de um casal sentado num banco de jardim, com oito cães no colo, cujo sucesso valeu a Koons 367 mil dólares. A polémica foi, contudo, instalada pelo facto da obra em madeira ter sido baseada num cliché da autoria de Art Rogers, datado de 1980, que teria sido editado e comercializado no formato de postal numa tiragem de 10 mil exemplares. O fotógrafo processou Jeff Koons (e também a galeria) em tribunal por este último ter atentado contra a sua propriedade intelectual e artística, ao reproduzir o postal sob a forma de uma escultura. Em 1992, o tribunal de Nova Iorque daria razão a Art Rogers. Conforme observa Kaenel (2007, p. 252), o acontecimento não deixa de ser curioso, se tivermos em conta a espécie de inversão de éticas que se dá nestas esferas: a obra escultórica de um autor reputado no mercado da arte e reconhecido por um público elitista desrespeita a categoria de autoria, que passa a ser reivindicada pelo

semi-anónimo fotógrafo e editor de postais, cujo nome (do qual faz parte o termo “Art”) seria certamente ignorado mesmo pelo público que já vira, comprara ou enviara os seus postais.

Mas além de se prestar a polémicas mediáticas em torno do *high* e do *low*, e do *copyright*, o postal tem também funcionado como ferramenta das contra-técnicas e das contra-estéticas aludidas anteriormente.

O movimento *da mail-art*, que teceu relações com a arte concetual e com vários elementos do grupo *Fluxus*, emergiu nos EUA por volta dos anos 60, e o seu principal protagonista foi Ray Johnson: este último ficou conhecido como o fundador de uma rede de trocas postais que Edward Plunkett reuniu sob o nome de *New York Correspondence School of Art* – expressão que rapidamente se converteria em *New York Correspondance School of Art*, de modo a fazer alusão ao movimento das obras e às relações entre artistas criadas a partir do seu envio (Held Jr, 1991, p. xv). A prática da *mail art* consistia basicamente na troca de intervenções artísticas através do sistema postal, que não fossem ocultadas por qualquer envelope, invólucro ou caixote... Embora nem todos os praticantes de *mail art* se manifestassem em prol da sua proposta subversiva, a verdade é que este movimento teria tido origem num certo ideário político que se propunha transgredir as ideias de autor e de espectador, envolvendo o sistema postal e os seus funcionários na confeção destas obras de formato inabitual (tornados respetivamente remetente e destinatário ou ainda simples correspondentes recíprocos) e furtar-se ainda ao labirinto mercantil das galerias de arte, à encruzilhada dos colecionadores e *marchands d’art* assim como aos meandros institucionais dos grandes museus, através de uma política que preconizava a troca informal e gratuita de arte em detrimento da sua transação institucional e mercantil⁴⁸. Movimento efémero, a prática da *mail-art* envolveu, contudo, na sua generalidade e nas óbvias diferenças

48 Entre novembro de 2008 e janeiro de 2009, a Fundação de Serralves acolheu na sua biblioteca uma mostra dedica a este movimento, comissariada por Guy Schraenen. Segundo a apresentação institucional de *Post me! Arte pelo correio*, esta exposição temporária, que incluía obras de Alveiss, de On Kawara, entre muitos outros, teria como principal objetivo “mostrar que o correio (anos 60) foi um elemento importante na difusão de obras de arte. As obras podiam circular de país para país, em pouco tempo. O correio constituiu para os movimentos da vanguarda dos anos 60 e 70, uma ferramenta importante para a criação de uma rede que permitiu a muitos artistas o contacto e a divulgação além-fronteiras.”

que a constituem, importantes exemplos do exercício das contra-estéticas da desterritorialização, da desautorização, e da desestetização.

O postal ilustrado teve neste movimento um papel importante quer enquanto meio de comunicação inspirador (tratava-se precisamente de uma imagem remetida sem envelope), quer enquanto meio de comunicação usado. Conforme indica John Held Jr (1991), os postais autobiográficos de On Kawara ou os postais que relatavam as aventuras das cem botas que atravessaram a América guiadas pela artista Eleanor Antin (figura 49) foram algumas das obras que marcaram a história da prática da *mail-art*. Além disso, aos olhos da filosofia do movimento *Fluxus*, onde se destacavam as figuras de Joseph Beuys e de Georges Macunias, se a prática da *mailart* aparecia como um modo de criação coletiva, os postais ilustrados eram reconhecidos como novas superfícies e formatos de expressão, semelhantes aos “múltiplos”. *The Upside down world* de Robert Filiou, trabalho de 1968 onde o artista expõe postais comerciais de vistas carimbados por galerias de arte, endereçados a um “tu, onde quer que estejas” e com uma repetida mensagem quase onomatopeica – “Hi ho, Love” (algo que se poderia traduzir como, “Ei, Ou, Amor”) – é um outro exemplo do cruzamento entre o postal ilustrado e esta corrente que se ocupou de pôr a arte em movimento, atravessando fronteiras entre arte e não arte (figura 50). Esta obra foi, não por acaso, integrada por Georges Didi-Huberman na exposição *Atlas Como llevar el mundo auestas ?*, no Centro de Arte Reina Sofia entre novembro de 2010 e março de 2011, na secção *III Recomponer el orden de los lugares*:

Chamamos atlas, em geografia, ao conjunto de mapas compilados em forma, facilmente manejável, de livro. Poetas e artistas utilizaram com frequência esta forma desviando-a da sua lógica utilitária: Lewis Carroll e o seu mapa vazio, Arthur Rimbaud e o seu atlas cortado em pedaços, Marcel Broodthaers e o seu minúsculo e irónico atlas. Sem esquecer a maneira mais usual – ainda que às vezes não menos poética – de colecionar postais ilustrados para reinventar as viagens mais longínquas à escala de uma simples mesa de trabalho... ou de jogo. (Didi-Huberman, 2010, p. 322).

Alheio ao movimento da *mail-art*, mas exemplar de um reuso anti-estético e de uma apropriação política do postal ilustrado é o projeto *Wonder Beirut* dos libaneses Joana Hadjithomas e Khalil Joreiged realizado entre 1997 e 2006 (figura 52). Hadjithomas e Joreiged partem da biografia ficcional de Abdallah Farah, um fotógrafo que teria sido contratado para produzir postais fotográficos atrativos da cidade de Beirute nos anos 60 e que teria queimado os negativos dos seus postais nos anos 70, logo que os conflitos armados destruíram os locais fotografados; além de documentarem o processo de destruição dos negativos sob o título *A história de um fotógrafo piromaniaco*, Hadjithomas e Joreiged promovem, num segundo momento, a circulação de *Postais de Guerra* ou seja de postais queimados que se assumem como imagens de uma “guerra civil libanesa” que habitualmente seria “colocada entre parênteses”. Por fim, na terceira parte do projeto, as *Imagens Latentes*, ficcionam-se rolos de negativos de imagens capturadas durante e depois da guerra por Abdallah Farah e cuidadosamente inventariadas por ele que, inicialmente por limitações relacionadas com a guerra e mais tarde por falta de vontade, nunca teriam sido revelados. Na obra dos libaneses, o gesto de queimar os negativos das fotografias de Beirute, ficcionalmente atribuído a Abdallah Farah – cujo contexto histórico singular contrasta profundamente com aquele que leva os turistas a queimar postais algures junto ao vulcão Kilauea no Hawai, como forma de aí imprimir uma prova da sua presença (figura 51) –, é uma espécie de inversão histórica do “gesto” “ritual”, imerso na magia da imagem fotográfica, a que Vilém Flusser se refere, usando para o efeito, e por coincidência, o exemplo da destruição de uma fotografia da Guerra do Líbano:

Não é pois historicamente que agimos face à Guerra do Líbano; agimos ritualmente. Recortar a fotografia do jornal ou rasgá-la é agir ritualmente. A fotografia está sendo manipulada como em ritual de magia. No fundo não somos nós que a manipulamos, é ela que nos manipula. (...) A superfície da imagem passa a ser significativa, carregada de valores. Está plena de deuses. Mostra o que é “bom” e o que é “mau”: os tanques são “maus”, as crianças são “boas”; Beirute em chamas é “infernai”, os médicos de uniforme branco são “anjos”. (Flusser, 1983/2011, p. 81).

Reusando clichés turísticos e destabilizando a superfície fotográfica, distorcendo a reprodução de edifícios e de figuras humanas através da ação do calor, os artistas libaneses interrompem o tecido mágico do negativo fotográfico, quebram as ligações entre os elementos dessa imagem outrora plenamente significativa, chegando a uma série de imagens que mais do que, embalar-nos pela magia do fotográfico, nos abalam pela força do real. Cruzando as imagens ofuscantes de Beirute com a narrativa sombria de Abdallah Farah, esta é uma intervenção que distorce clichés e apaga imagens, participando no gesto histórico da montagem.

Também exemplar de um reuso do postal ilustrado, *Dedicated to the unknown artists* da britânica Susan Hiller, projeto que se desenvolveu entre 1970 e 1976, é uma instalação em 14 painéis, onde a artista dispõe cerca de três centenas de postais com fotografias de ondas do mar, sobretudo em dias de tempestades e na ocasião de marés vivas, mapas, gráficos que analisam de modo esquemático aspetos visuais e textuais (legendas, mensagens) dos cartões com mares revoltos, e ainda um livro e um dossier (figuras 54 e 55). A maior parte dos postais acumulados por Susan Hiller são postais do início do século, onde reconhecemos a agitação das vagas, a preto e branco, ou a cores, casos em que predomina o azul. Segundo Carline (1959, pp. 53, 54), que assinala o sucesso comercial da série de postais “*Rough Sea*” editada por Raphael Tuck na Inglaterra em 1901, na dita idade de ouro do postal ilustrado, os postais que mostravam o mar embravecido eram na sua generalidade um fenómeno de popularidade, sendo trocados e obsessivamente colecionados (figura 53). Destabilizando o olhador com a reprodução infinita do mar nos seus turbilhões, *Dedicated to the unknown artists* instabiliza ainda o território da arte, ao compor-se de postais com banais vistas fotográficas de ondas e um discurso epistolar normalmente pobre, e consegue ainda abalar a categoria de autor ao homenagear com o seu título o fotógrafo anónimo, o operador esquecido, o artista desconhecido. *Dedicated to the Unknown Artists* fez também parte da já referida exposição *Atlas Como llevar el mundo auestas ?* comissariada por Georges Didi-Huberman entre 2010 e 2011. A obra foi integrada na secção *I Conocer por las imágenes*, e na subsecção *El niño-trapero-arqueólogo*, que Georges Didi-Huberman introduz com a seguinte nota:

Como às crianças, aos artistas também lhes agrada brincar com pouca coisa: por exemplo, com os desejos da nossa sociedade, com os restos da nossa memória reprimida. Walter Benjamin dizia que o historiador materialista era um trapeiro e um arqueólogo da memória. O mesmo se pode dizer de numerosos artistas que vasculham no material – a enorme feira da ladra – de tudo aquilo que nos habituamos a não olhar. (Didi-Huberman 2010, p. 274).



Figura 49. Eleonor Antin, *100 Boots on the march*, 1973. Postal enviado pela artista à autora em abril de 2021. © Eleonor Antin. Cortesia da artista.



Figura 50. Robert Filliou, *The Upside Down World*, 1968. Coleção Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes. © Marianne Filliou. Cortesia do Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes e de Marianne Filliou.



Figura 51. Postal Vulcão Kilauea, Hawaii. Na frente, pode ler-se: *Scorching postcards near the volcano* ["Queimando postais perto do vulcão"]. No verso, manuscrito: *Scorched at the volcano* ["Queimado no vulcão"]. Editor Wall Nichols Co Ltd, Honolulu. Não Circulado. c.a. 1910. Fonte: Coleção pessoal da autora.

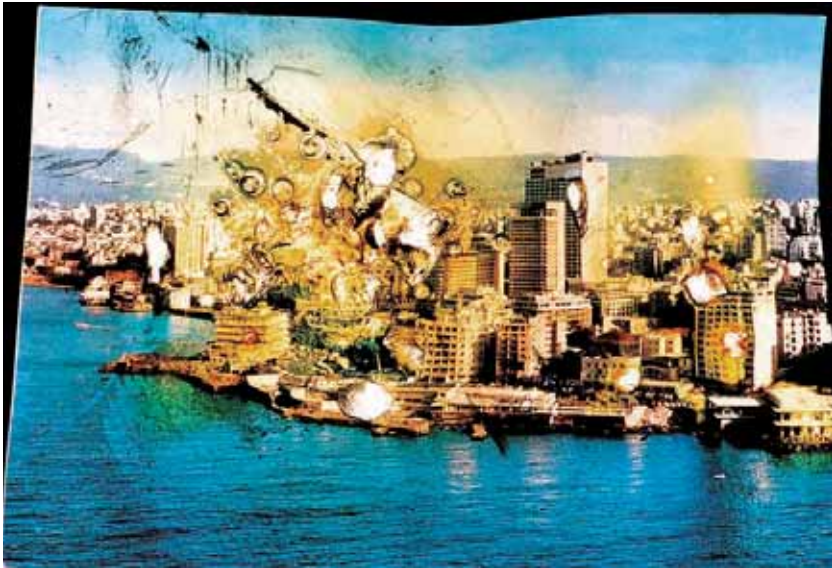


Figura 52. Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, Postais do projeto *Postcards of War, Part 2 of Wonder Beirut project* (1997-2006). © Joana Hadjithomas e Khalil Joreige. Cortesia dos artistas.



Figura 53. Postal com mar bravo. *A rough sea off the Banjo Groyne, Brighton.* [“Um mar bravo no Banjo Groyne, Brighton”]. Editor Raphael Tuck & Sons. Rough Sea Series 1100. Circulado a 23 de agosto de 1903. Fonte: Coleção pessoal da autora.

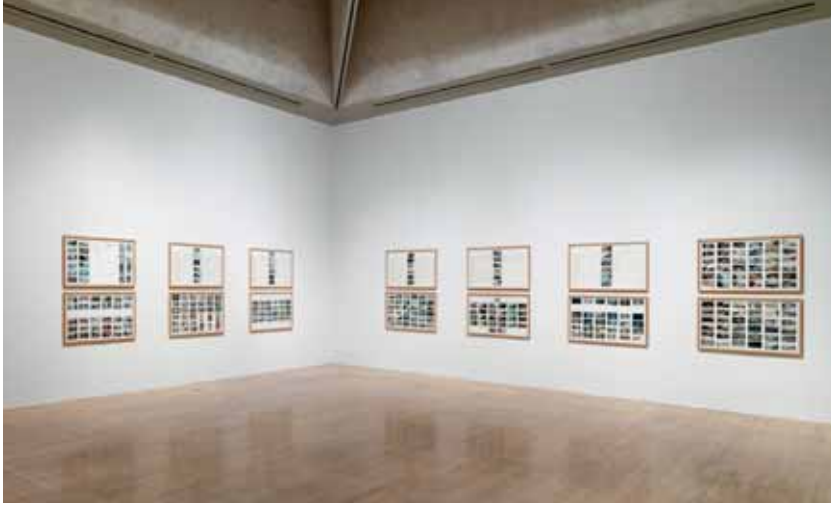


Figura 54. Susan Hiller. *Dedicated to the Unknown Artists, 1972-1976*. 305 postais, gráficos e mapas montados em 14 painéis, com um livro e um dossier. Cada painel: 66 × 104,8 cm. Instalação na Tate Britain, em Londres. Fotografia: Todd White Art Photography. © The Estate of Susan Hiller. Cortesia de Gabriel Coxhead.



Figura 55. Susan Hiller. *Dedicated to the Unknown Artists, 1972-1976* (detalhe: secção a). 305 postais, gráficos e mapas montados em 14 painéis, com um livro e um dossier. Cada painel: 66 × 104,8 cm. Fotografia: Todd White Art Photography. © The Estate of Susan Hiller. Cortesia de Gabriel Coxhead.

07. da recreação à remediação

rupturas e continuidades do digital

“Tudo aquilo que é velho (...)
é susceptível de virar brinquedo.”

Giorgio Agamben [2008, p. 85]

À teia de relações que ensarilha hoje o mundo das imagens corresponde também um complexo feixe de ligações que enreda os diferentes média. Bolter & Brusin (2000), autores de *Remediation Understanding New Media* cunharam o termo de “remediação” que intitula o presente capítulo. A ideia de *remediação*, que pretendemos explorar ao longo das próximas páginas, assenta, na ótica dos mediólogos, na visão dos meios de comunicação, da fotografia ao sistema postal ao cinema à televisão ao ciberespaço, enquanto um conjunto interdependente, um sistema solidário que teceria entre si relações de colaboração, e vínculos de reabilitação. Sendo inerente à introdução da tecnologia numérica, conforme explicitam os autores, a noção de remediação está também intrinsecamente ligada às formas de interação entre o paradigma comunicativo do *new* e o paradigma comunicativo do *old*, isto é aos modos de encontro e desencontro entre média digitais e média analógicos. Por fim, o conceito de remediação parte ainda do pressuposto segundo o qual o real e o complexo mediático seriam dotados de uma relação de contiguidade, pressuposto que conduz os mediólogos a concentrarem-se nas propriedades materiais, nas qualidades estruturais

e nos efeitos sensoriais das tecnologias de informação e de comunicação, através da dicotomia entre os termos de “imedição” e “hipermediação”, ideias que, na sua exposição, exprimem duas tendências tão contraditórias quanto correlativas do conglomerado de média contemporâneos.

A “imedição” – sinónimo de “desejo de transparente imedição” nas palavras de Bolter & Grusin (2000, p. 31) – fundar-se-ia num processo de invisibilização das mediações, de desmaterialização dos interfaces, e de apagamento dos vestígios materiais de uma dada tecnologia, que provocaria no espectador a sensação de um acesso transparente e de uma experiência direta do real, na sua unidade. A “hipermediação” – sinónimo de “fascínio com os média”, segundo Bolter & Grusin (2000, p. 31) – funda-se num processo de multiplicação de mediações (cinema, televisão, rádio, fotografia, imprensa), de justaposição de tecnologias, e da convergência de média, que provocaria no utilizador a impressão de um estrondoso acesso e de uma experiência simultânea e intensa do manancial de sensações, emoções e afeções do humano, na sua heterogeneidade. Bolter & Grusin (2011, p. 31) inspiram-se na definição que W. J. Mitchell atribui a este termo: a “hipermediação” seria um estilo visual que privilegiaria “fragmentação, indeterminação e heterogeneidade e.... enfatiza o processo mais do que o objeto de arte acabado”.

Em suma, o termo de remediação, que provém do latim *remederi* (que significa restaurar ou recuperar a saúde) é usado então por Bolter & Grusin (2000) para exprimir basicamente três sentidos: **o laço colaborativo que une a generalidade dos média, o vínculo de interação entre as novas e as velhas tecnologias da comunicação, e por fim, o elo de parentesco que coliga os média e o real.** No que toca à remediação entre os média e o real, para os mediólogos, o termo de remediação traduziria ainda a contiguidade recíproca entre as mediações e o real: os meios de comunicação e as tecnologias da informação não seriam apenas mediações do mundo, mas seriam também sempre mediações no mundo. Não haveria nenhum real acessível sem qualquer tipo de mediação assim como não haveria nenhuma mediação destituída de qualquer realidade. Relativamente à remediação entre média, segundo Bolter & Grusin, o estatuto, a identidade, o funcionamento, a representação e os usos de um meio numa dada cultura

estão dependentes do dinâmico complexo mediático em que esse meio se encontra inserido: “Os média estão constantemente a comentar, a reproduzir e a substituir-se uns aos outros e este processo é integral aos média. Os média precisam uns dos outros para funcionarem como média no seu todo.” (Bolter & Grusin, 2000, p. 56) No que concerne a **remediação entre velho e novo**, Bolter & Grusin (2000) associam sistematicamente a ideia de remediação ao advento do digital. Neste sentido, a ideia de remediação seria suscitada pelas relações de rivalidade, competitividade, reabilitação e recuperação que média mais velhos como a fotografia, o cinema e a televisão estabeleceriam, segundo os autores, com média mais novos como o design gráfico digital. Estas relações de remediação entre média numéricos e média analógicos são recíprocas: “média mais velhos podem também remediar média mais novos” (2000, p. 55);

Pela nossa parte, apropriar-nos-emos aqui da ideia de “remediação”, declinando-a através de três termos que lhe são aparentados:

- i) **remediação** A ideia de remediação corresponde *grosso modo* à conceção de um sistema mediático solidário e dinâmico, tal como esta é proposta por Bolter & Grusin (2000), na qual um meio, a sua posição, a sua identidade, os seus modos de funcionamento e de uso, os seus efeitos sensoriais são em permanência afetados pela generalidade dos média existentes e das suas mutações. O advento ou a transformação de um determinado meio pode transfigurar a percepção e a estrutura de todos os outros. A remediação designa assim os modos de contágio transversais ao leque de média disponíveis numa dada época. A remediação diz então respeito às interações entre os média e ao esforço teórico que tem vindo a ser dedicado às mesmas. O pensamento da remediação designa todas as abordagens científicas, todos os procedimentos reflexivos, incursões teóricas e investigações que se propõem rever um meio a partir de outro meio, destrinchando as linhas de continuidade e de rutura que atravessam um dado complexo mediático e o seu respetivo paradigma cultural relativamente a um outro que lhe é anterior ou posterior. No que a isto diz respeito, o nosso estudo inspira-se em

grande em pensadores como Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Friedrich Kittler, Bolter & Grusin, Martin Lister...

- ii) **remédio** Partindo do pressuposto da contiguidade dos média com o real, a ideia de remédio procura compreender as ligações entre as diferentes tecnologias de acordo com o impacto sensorial e o embate psíquico provocado por tais ligações nos seus usuários. Esta ideia leva em linha de conta a já referida máxima segundo a qual os efeitos dos média se fazem mais sentir em termos sensoriais, afetivos, emocionais e psíquicos, e não tanto ao nível das ideias, das mensagens, das opiniões e dos conceitos. Bolter & Grusin (2000) exploram este aspeto a partir das suas noções de *imediação* e *hipermediação*. Estas noções assentam tanto numa atenção dirigida às características físicas dos média como ao efeito da sua introdução numa dada cultura, em termos de mudanças nos modos de perceção, de relacionamento dos sentidos, e de laços afetivos. Esta ideia, que como veremos, se assevera orientar os estudos dos média implicitamente desde Walter Benjamin e explicitamente desde Marshall McLuhan, teria a sua corroboração em sociólogos contemporâneos como Michel Maffesoli (1990), Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 80) e Bragança de Miranda (2002/2007, p. 12). Estes últimos alertam para a importância de estudar a ação dos média menos ao nível das falsas concepções e mais ao nível das sensações induzidas, “puxadas à manivela”, como o escreveria o primeiro.
- iii) **remedeio** O remedeio, termo mais aproximado das noções de *montagem* e de *recreação* aqui já expostas, corresponde ao conjunto de táticas criativas de hibridação entre média, sendo que existe um *sentido forte* e um *sentido fraco* desta ideia. No primeiro sentido, determinados média são realmente emparelhados com outros média, reintroduzindo as tensões e contradições que os separam: por exemplo, numa peça de teatro é incrustada uma curta-metragem de desenhos animados. Num sentido fraco de remedeio, podemos incluir todas as formas de comunicação que aludem, citam, simulam um dado meio, sem, contudo, o fazerem efetivamente intervir: as adaptações de uma obra literária para

o cinema podem incluir-se neste grupo; exemplares dele são também as frequentes menções a elementos de um meio analógico num meio digital, e vice-versa: por exemplo, a imitação da folha de papel e da letra manuscrita num processador de texto. Esther Milne designa as formas resultantes deste sentido fraco de remedeio com o já banalizado termo inglês de “skeuomorphs”, para o qual não encontramos equivalente na língua portuguesa: “*Skeuomorphs* são, como Nicholas Gessler explica, ‘metáforas materiais instanciadas através de outras tecnologias em artefactos. Elas fornecem-nos pistas familiares para um domínio estranho.’” (Milne, 2010, p. 108)

Antes de nos lançarmos ao estudo das relações entre os média analógicos e os média digitais, no quadro da cultura visual, parece-nos importante rever, em função destas três aceções de remediação, o trabalho de dois autores, que não sendo contemporâneos das ditas novas tecnologias da comunicação e da informação, desenvolveram, contudo, um trabalho visionário no campo da remediação: referimo-nos a Walter Benjamin e a Marshall McLuhan.

Para uma compreensão de Walter Benjamin enquanto pensador da remediação, a sua teoria dos média deve ser analisada, a nosso ver, em estreita correlação com a sua filosofia da história. No que diz respeito ao primeiro sentido de *remediação*, Walter Benjamin (1934/2012) esteve atento aos modos de interação entre os meios de comunicação e técnicas de reprodução da sua época – do cinema à fotografia ao telefone à rádio e à imprensa – que tomavam por exemplo forma no “princípio de interrupção”, isto é, na unânime adoção da técnica cinematográfica da montagem por diferentes média.

Walter Benjamin, para quem a história era uma história de profecias (Benjamin, 1936/1991, p. 232), dedicou-se a meios de comunicação que eram por assim dizer a tecnologia de ponta da sua época – a fotografia, o telefone, e sobretudo o cinema – tanto quanto se ocupou com mais antigos modos de comunicação (a tradição oral do conto, por exemplo), procurando distinguir neles aspetos que se metamorfoseavam no complexo mediático que lhe era contemporâneo. Exemplar desta sua genealogia dos média é a

sua observação de que a invenção da fotografia já conteria o cinema sonoro, do mesmo modo que a técnica da litografia já ocultaria em si o jornal ilustrado (Benjamin, 1936/1991, p. 171). Outra demonstração da perspectiva histórica que acompanhou o seu estudo dos média enquanto um conjunto interdependente é a alusão aos retratos-miniatura, tornados desusados com o aparecimento da fotografia (Benjamin, 1931/2012, p. 103). Por outro lado, a sua reflexão sobre os panoramas e os dioramas enquanto premonitórios da fotografia, e do “cinema, o mudo e sonoro” (2019, p. 112) não é negligenciável; esta passa por uma breve incursão na primeira versão do ensaio *Paris Capital* do séc. XIX mas também por um capítulo um capítulo nas *Anotações e Materiais* do seu *Livro das Passagens* dedicado exclusivamente aos Panoramas (Benjamin, 2019). Também em *A Obra de Arte*, Benjamin enumera e descreve, ainda que mais brevemente, alguns dos mais significativos percursos do cinema e as interações daquilo que Benjamin designa por uma “dialética do desenvolvimento”:

“Antes de surgir o filme, havia os livrinhos de fotografias cujas imagens, através da pressão do polegar, passavam muito depressa, para o observador, um combate de boxe ou um jogo de ténis; havia as máquinas dos bazares, que dando uma volta à manivela, mostravam sequências de imagens (...) Antes de o cinema ter começado a criar o seu público, já o público se reunia no Kaiserpanorama para a receção de imagens (que tinham deixado de ser imóveis). O público ficava em frente a um biombo no qual estavam instalados estereoscópios atribuídos a cada um dos espectadores. Nestes estereoscópios surgiam imagens, uma a uma, que persistiam um instante para depois dar lugar às seguintes. Edison ainda teve de trabalhar com meios semelhantes (...) ao apresentar as primeiras fitas de cinema a um público pouco numeroso (...) Aliás na instalação do Kaiserpanorama é expressa muito claramente uma dialética do desenvolvimento. Pouco tempo antes de o cinema ter tornado coletivo o visionamento de imagens, (...), surge o visionamento individual, rapidamente ultrapassado” (Benjamin, 1933/2012, p. 87)

O trabalho de Walter Benjamin em torno dos média revela-se ele próprio profético... Inspirado numa famosa frase de Michelet, que o filósofo alemão cita amiúde, Walter Benjamin, que dava ao historiador a tarefa de intérprete de sonhos, observou que não só cada época sonha a seguinte, como, no meio do seu sono, essa época, semiadormecida, tentando a todo o custo acordar, mistura alguns momentos do sonho com as horas de vigília (Benjamin, 2019, p. 122). Ora, podemos arriscar-nos a dizer que Walter Benjamin transferiu esta consideração diretamente para o seu visionário estudo dos média, reconhecendo no complexo mediático que lhe era contemporâneo vestígios de um complexo mediático futuro. Para não dar mais do que dois exemplos, as suas reflexões sobre a importância da atitude participativa e transformadora do usuário nos meios de comunicação não podem deixar de fazer pensar na tão discutida interatividade das novas tecnologias, a sua referência ao encontro entre o homem e a máquina que teria ocorrido com a invenção da fotografia parecem-nos antevisões de um processo de hibridação do humano que culminaria hoje nos ambientes virtuais...

Relativamente à ideia de *remédio* que privilegia os efeitos dos média, Walter Benjamin foi um dos primeiros autores a considerar os média não em termos do seu conteúdo, da sua mensagem ou da informação veiculada, mas sim das suas das suas propriedades materiais e das alterações que estas provocaram no aparelho humano de percepção: o filósofo alemão detetou “profundas transformações da percepção” introduzidas por média como a fotografia e o cinema, que se traduziriam na sobreposição da receção tátil sobre a receção ótica, que provocariam o choque, e que desvelariam o nosso inconsciente ótico, permitindo à percepção coletiva apropriar-se dos “modos de percepção do psicopata e do sonhador” (1936/1991, pp. 216, 217).

No que concerne as táticas de *remedeio*, Walter Benjamin conferiu um carácter revolucionário aos processos de hibridação dos média. A sua menção à força política das fotomontagens dadaístas que aplicavam a técnica cinematográfica da montagem ao meio fotográfico, a sua proposta do desenvolvimento de um processo de “refundição” e do exercício de uma “politécnica” na produção literária (Benjamin, 1934/2012, p. 124) capaz de incorporar nesta os mecanismos de participação já usados nomeadamente na imprensa, o seu elogio da ideia de “refuncionalização” proposta pelo

dramaturgo Bertolt Brecht que se afirmaria na modificação dos aparelhos técnicos e na “reconversão de métodos decisivos de montagem, da rádio e cinema” e enfim de inúmeros processos técnicos “frequentemente na moda, numa ação humana” (Benjamin, 1934/2012, p. 128), assim como a sua defesa de uma colaboração estreita entre a imagem e a palavra, os média visuais e os média textuais, a fotografia e a legenda, são exemplares do seu encorajamento às artes de hibridação.

Quanto a Marshall McLuhan (1964/1994), Bolter & Grusin (2000, p. 45) referir-se-iam explicitamente à inspiração que este pioneiro mediólogo teria constituído na exploração da ideia de remediação.

Para Marshall McLuhan, os média, não existindo isoladamente e adquirindo o seu significado apenas na interação com outros média, formariam um complexo jogo de relações (1964/1994, p. 26). Este jogo de *remediação* seria nomeadamente traduzido na ideia segundo a qual “o conteúdo de qualquer meio é sempre outro meio” (1964/1994, p. 8). Os média entretecer-se-iam entre si segundo um sistema de constantes trocas, que seria descrito através das metáforas da guerra civil (1964/1994, pp. 21, 48) e do corpo humano:

os média enquanto extensões dos nossos sentidos instituem novas relações, não apenas entre os nossos sentidos privados, mas entre eles, quando interagem entre si. A radio mudou a forma das notícias tanto como alterou a imagem do cinema nos filmes. A televisão causou mudanças drásticas na programação da radio e na forma do romance documental (McLuhan, 1964/1994, p. 53).

O esforço e o investimento numa teoria dos média que pense as inter-relações entre estes são evidentes ao longo de toda a obra de Marshall McLuhan. O canadiano confronta a cultura textual, individualista, moderna e ocidental com a cultura oral, tribal, primitiva, e não ocidental. Para o mediólogo, anacronicamente, enquanto que a tecnologia elétrica dos média frios (como a luz elétrica, o telefone, a televisão, o cartoon) se identificaria com as sociedades tribais e de tradição oral, a tecnologia mecânica dos média quentes (como a tipografia, a fotografia, o cinema, a rádio e a

imprensa) seria mais familiar às sociedades modernas e de tradição textual. Este diagnóstico anteciparia o entendimento de Michel Maffesoli (2000), segundo a qual as novas tecnologias da comunicação e da informação, ao proporcionarem um regresso à socialidade tribal, à experiência sensorial múltipla, e ao culto místico das imagens, seriam marcadas por uma “sinergia entre arcaísmo e desenvolvimento tecnológico”.

No que concerne à aceção de *remédio* da remediação, o mediólogo canadiano foi talvez o primeiro a chamar a atenção explicitamente para a necessidade de estudar o impacto dos média, não ao nível do conteúdo transmitido, da mensagem veiculada, mas ao nível das características do próprio meio, das suas propriedades físicas e do efeito destas no complexo sensorial humano: segundo as suas palavras, “Os efeitos da tecnologia não ocorrem ao nível das opiniões ou conceitos mas alteram as relações e os padrões da percepção firmemente e sem qualquer resistência” (McLuhan, 1964/1994, p. 18). Acrescente-se que para McLuhan (1964/1994, p. 26), a atenção concedida ao efeito dos média em detrimento do seu significado, seria, de resto, uma conquista do nosso tempo. A ideia de uma prevalência da tecnologia sobre a mensagem (ou de outro modo, da forma sobre o conteúdo) está por trás de duas das mais célebres máximas do mediólogo, ainda hoje incansavelmente citadas: a ideia segundo a qual “o meio é a mensagem”, e a conceção dos média enquanto extensões dos sentidos humanos (1964/1994, p. 7, 21). Neste âmbito, McLuhan distinguiria ainda, os “média quentes” dos “média frios” de acordo com as suas características materiais e com os seus diferentes efeitos: os primeiros, sendo ricos em informações, suscitariam, por isso mesmo, um menor grau de participação por parte dos seus usuários, intensificariam um único sentido (normalmente, a visão), provocando o sonambulismo, a hipnose e o torpor e favorecendo o individualismo; os segundos, com uma componente informativa mais pobre, exigiriam um maior grau de participação por parte dos seus usuários, apelariam a diferentes sentidos (o tato, a audição), precipitando os seus utilizadores num frenesim que poderia eventualmente transformar-se num estado de alucinação e que favorecia as relações tribais (McLuhan, 1964/1994, pp. 22, 32).

Relativamente às artes de *remedeio*, McLuhan (1964/1994, p. 49) menciona os momentos de hibridação de média enquanto ocasiões de libertação de energia, situações propícias à eclosão de mudança e oportunidades de um conhecimento dos aspetos físicos, dos componentes e estruturas de um dado meio. Segundo o mediólogo, o encontro de dois média seria um particular momento de verdade e de liberdade (1964/1994, p. 55), que engendraria não só novos média, como novas ligações entre os média já existentes e novas conexões entre os sentidos humanos, arrancando o espectador à letargia. Para McLuhan, seria o artista aquele que mais fácil e mais frequentemente recorreria à hibridação na sua “dieta de média” (1964/1994, p. 53). Tal como Walter Benjamin, McLuhan pensa a arte e os média como domínios próximos; no seu entendimento, o artista poderia facilmente lidar com a tecnologia impunemente, isto é, furtando-se à força dos seus efeitos, pois este seria um “especialista consciente das mudanças na perceção sensorial” (McLuhan, 1964/1994, p. 18).

7.1. o digital e a cultura visual contemporânea

Como é que as tecnologias dos novos média contribuem para alterar as qualidades das imagens produzidas na nossa cultura visual já tecnologizada – a cultura dominada ao longo do séc. XX pelos média visual da fotografia química, do cinema narrativo, da televisão e do vídeo?

**Martin Lister, Jon Dovey, Seth Giddings,
Iain Grant & Kieran Kelly** (2003/2007, p. 97)

Conforme fomos explicitando, inclinamo-nos a identificar a iconografia social contemporânea com o processo de desenvolvimento das máquinas óticas e dos aparelhos comunicativos desenrolado desde meados do séc. XIX até ao presente início do séc. XXI. Tendemos a mapear o traçado de prolongamento em detrimento do traçado de rutura entre os ditos *novos* média e os chamados *velhos* média, adjetivos que, de resto, nos parecem falaciosos, na medida em que apontam para uma linear relação de sucessão cronológica que organizaria as tecnologias de comunicação e informação contemporâneas. Em todo o caso, neste capítulo, o nosso objetivo é explorar de modo mais exaustivo as relações entre média digitais e média analógicos, procurando questionar em que medida os primeiros poderão efetivamente ser tomados como *novos* e até que ponto podem ter fraturado irredutivelmente a circulação visual outrora sustentada por média analógicos como a imprensa ilustrada, a fotografia, a banda desenhada, o cinema, a televisão, o vídeo – isto para não incluir outros média como o gramofone, o telégrafo, o sistema postal, o telefone, a rádio: com efeito, à semelhança de J. W. T. Mitchell (2002, p. 170) opomo-nos à ideia segundo a qual “Há uma classe coerente de coisas chamada média visuais”, reconhecendo todos os média como “média híbridos, com diferentes proporções de sentidos e tipos de signos”. A nossa proposta é então deter-nos sobre o paradoxo tão claramente enunciado por Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly:

Desde meados do séc. XIX até ao início do séc. XX uma série de novos média visuais desempenharam um importante papel na proliferação exponencial da produção de imagens, na disseminação de imagens na cultura, e no aumento tecnológico da visão. Num certo sentido, os nossos atuais novos media podem ser vistos como parte de uma intensificação deste processo de 200 anos. Ainda assim, ao mesmo tempo, algumas diferenças chave entre a cultura dos séc. XIX e XX baseada em lentes analógicas (cinema, fotografia, e televisão (...)) e as novas tecnologias digitais, sintéticas e estimulantes, lançam novas questões (Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly, 2003/2007, p. 107).

Neste sentido, devemos em primeiro lugar esclarecer a diferença central, em termos técnicos, entre os média analógicos e os média digitais. Associados ainda ao paradigma dos átomos, isto é, da materialidade da terra, ao modelo industrial, isto é, da circulação de produtos e bens, os média analógicos recorrem a uma série de processos físicos e químicos – sustentados por mecanismos óticos, leis e experimentações da física, reações e manipulações químicas – através dos quais determinadas propriedades e informações (sons, imagens, luzes, movimentos...) são captadas, registadas, convertidas e difundidas num conjunto de suportes (normalmente, análogos e com uma preponderante dimensão material). Ligados ao paradigma dos bits, isto é, da abstração do cálculo, ao modelo comunicacional, isto é, à circulação de informação, os média digitais fazem recurso a uma série de processos matemáticos – sustentados por programas informáticos, modelos abstratos e matrizes algorítmicas – através dos quais não só se assimilam, armazenam e tratam propriedades e dados com uma correspondência externa e real como se geram, armazenam e tratam propriedades e dados sem qualquer correspondência externa e real (convertendo-os e difundindo-os *a posteriori* em suportes visualizáveis, audíveis, ou mesmo tangíveis). Friedrich Kittler (1999) descreveria assim o percurso que nos teria feito transitar diretamente da galáxia de Gutenberg e do paradigma da máquina, de que McLuhan já havia profetizado a decadência, para a galáxia de Turing e o paradigma do circuito:

um século foi suficiente para transferir o velho monopólio da escrita para a omnipresença dos circuitos integrados. Um pouco à semelhança dos correspondentes de Turing, toda a gente está a abandonar as máquinas analógicas por máquinas digitais. O CD digitaliza o gramofone, a câmara de vídeo digitaliza os filmes. Todo o fluxo de dados flui para um estado de máquina universal de Turing. Não obstante o romantismo, os números e as estatísticas tornaram-se a chave para todas as criaturas. (Kittler, 1999, p. 19).

Distinção feita, passamos a enumerar as cinco principais características dos média digitais que, segundo certos mediólogos, abririam uma linha de rutura na cultura visual contemporânea. Acompanhamo-las de observações que apontam para determinadas falácias que frequentemente estruturam o discurso em torno de tais características e no final, enumeramos ainda aspetos destas propriedades que traçam, ao contrário, uma linha de continuidade na circulação social de imagens tal como esta se desenrolou ao longo dos últimos 200 anos, e que denotam por isso um último logro no discurso em torno dos média digitais.

7.1.1. instantaneidade e simultaneidade

“Passado o primeiro dia de combate, ao cair da noite, aconteceu que a multidão, em diferentes bairros da cidade e ao mesmo tempo, começou a atirar sobre os relógios” é assim que Walter Benjamin (1942/1991, p. 441) descreve um marcante episódio da Revolução Francesa, durante o qual, conforme narra, numerosos parisienses, assumindo publicamente a consciência de dinamitar o curso da história, desataram a disparar contra os relógios da cidade. Numa improvável revolução atual, não bastaria certamente fazer mira sobre os relógios para exibir uma brecha na história, mas também boicotar os engenhos sociotécnicos de comunicação, os apetrechos numéricos de telepresença, o que, diga-se, se assevera uma tarefa imensamente mais complexa. Isto porque a bomba numérica, conforme a designou Régis Debray (1992, p. 386), seria, segundo muitos, a principal responsável por dois fenómenos relativamente paradoxais de explosão e de implosão do tempo. Paul Virilio (2009) sustenta num recente ensaio que, se no séc. XIX (“Grande Movimento”) e no séc. XX (“Grande Velocidade”), o processo de compressão do tempo seria ainda sobretudo inflacionado pelos meios de transporte – dos caminhos de ferro ao TGV e aos aviões supersónicos –, no séc. XXI (“Instantaneidade”) este passaria a ser agudizado fundamentalmente pelas conexões interativas do ciberespaço e pelo fluxo informativo do digital.

Por um lado, diagnostica-se um fenómeno de *temporalização e acentuação do tempo*: permitindo uma transmissão de dados visuais, sonoros, textuais instantaneamente, as tecnologias digitais da telecomunicação teriam sujeitado o homem do séc. XXI à tirania de um relógio com uma precisão inédita, fragmentando-o na urgência do segundo, do agora, do já, desse pequeníssimo momento que separa o *on* do *off*, a ligação da desligação. Por outro lado, anuncia-se um fenómeno de *atemporalização e desacentuação do tempo*: os média digitais com os seus regimes de simultaneidade, de transmissão em tempo real e de telepresença (dos *chats* mais básicos às aplicações que permitem o uso de microfone e de *webcam* como é o caso do *Skype*), minando o deferimento temporal entre os indivíduos, e desordenando a sequência dos acontecimentos, estariam, neste sentido, na origem de um “tempo sem tempo” conforme o designa Manuel Castells (2004, p. 36), onde o sujeito contemporâneo passaria a abarcar indiferentemente passado, presente e futuro.

Estes dois fenómenos temporais seriam perfeitamente ilustrados no romance *Cosmópolis* de Don DeLillo aqui já convocado. O multimilionário Eric Packer, cujo enredo narrativo em que se encontra preso não dura mais do que um dia, equipado de um megalómano arsenal de tecnologias da informação e da comunicação que lhe dão acesso a múltiplos dados em tempo real, e é tão assolado pelo cálculo infinitesimal do tempo, com que se confronta por exemplo na observação das oscilações do mercado financeiro, como abalado pela perda de coordenadas temporais, que se demonstraria numa espécie de bizarro fenómeno de inversão temporal do *delay* de transmissão de imagens: os acontecimentos que vê desenrolar-se nos écrans de vigilância passam a estar ligeiramente adiantados relativamente aos acontecimentos reais, como já descrevemos anteriormente. Vejamos duas passagens ilustrativas:

Com a faixa rolante dos câmbios devolvida ao seu funcionamento normal, o iene exhibia um vigor renovado, valorizando-se em relação ao dólar em aumentos microdecimais a cada sextiliónésimo de segundo.(...) Sentia arrepios de prazer ao pensar em

zeptosegundos e ao observar a corrida incansável dos números.”
(DeLillo, 2003, p. 117)

– Viste aquilo? – perguntou ele./ – Vi sim.(...) Estremeceste de susto./ – No ecrã./ Depois o estrondo. E depois. / Estremeci de verdade – disse ele. / (...) – Eis o que distingue o génio – disse ela – O génio altera as condições do seu habitat. (...) Uma consciência como a tua, hipermaníaca, poderá ter pontos de contacto que ultrapassam a percepção geral. (DeLillo, 2003, p. 107)

Assim, são inúmeros os autores que reconhecem nas tecnologias de comunicação digitais o vetor de um **fenómeno de compressão do tempo** e de uma correlativa fragmentação do sujeito, sucessivamente dividido em função do lugar-instante que ocupa. Para Moisés de Lemos Martins, nomeadamente, o estádio atual dos dispositivos de telepresença e de comunicação ubíqua, com a sua miríade de ecrãs que estilhaça o nosso quotidiano, seria exemplarmente figurado pela visão de um corpo humano “acelerado no vórtice da velocidade” (Martins, 2011a, p. 181). Das imagens de videoclips aos ambientes dos jogos virtuais, aos jornais televisivos, às conexões planetárias e nomeadamente às redes sociais: o que é certo é que “investido pela técnica, o tempo acelerou” e que tal processo seria acompanhado por um “fenómeno de globalização do tempo” e um correlativo mecanismo de “inversão” do mesmo (Martins, 2011a, pp. 119, 130): viver ao ritmo do segundo, arriscar-se no seu cume, como quem se arrisca no cume das ondas, seria hoje o estranho privilégio das sociedades abastadas e informatizadas, cuja riqueza teria sido outrora possuir o tempo todo do mundo. Colocando-se numa posição semelhante, Bragança de Miranda critica, quer no âmbito artístico (1998, p. 191), quer no contexto da existência quotidiana (2002/2007, p. 145), o recurso compulsivo às conexões imediatas, às apresentações automáticas, às ligações instantâneas, aos atualismos puros facultados pelas instâncias de transmissão em tempo real. Estas últimas, atirando-nos para o sarilho de laços sociais, de informações visuais, sonoras e textuais, e de representações estéticas atualizadas à “velocidade da luz”, tenderiam a eliminar o

intervalo “entre ligação e desligação”, e a lesar assim a “a natureza dividida e divisora do humano”.

Paul Virilio (2009) defenderia uma perspectiva análoga, traduzindo a condição do estatuto do utilizador das novas tecnologias da informação e da comunicação pela expressão de “futurismo do instante”: o arsenal dos média digitais de telepresença resultaria, para o urbanista e filósofo francês, numa aceleração progressista da existência, que se concentraria em medidas de tempo ínfimas, na ordem dos milissegundos e dos nanosegundos, pondo em risco, em última instância, a “crono-diversidade” da vida humana (Virilio, 2009, pp. 75, 95). Por fim, embora Michel Maffesoli assuma uma posição predominantemente otimista no que respeita ao impacto das tecnologias da telecomunicação na perceção do tempo, o sociólogo identifica igualmente a preponderância do instante nos ambientes digitais, interpretando-o contudo como uma das modulações do “presenteísmo” ambiente, e da intensidade da experiência partilhada do *aqui e agora*, intensidade que seria diretamente proporcional à efemeridade (Maffesoli, 2004, p. 46). Ativando a pertença sucessiva a diferentes tribos, as tecnologias da comunicação e da informação reforçariam a dimensão transitória dos *lugares-istantes* e apelariam por isso mesmo à sua vivência hedonista: “o que vai predominar é mesmo um presente que eu vivo com outros num dado lugar” (Maffesoli, 2003, p. 37).

Relativamente ao **fenómeno de dilatação do tempo** e à correlativa dispersão do sujeito, sucessivamente multiplicado na simultaneidade dos lugares-istantes que ocupa, processos impulsionados pelos modos de transmissão em tempo real, os diagnósticos, com as suas óbvias diferenças e tensões, de novo concorrem para um mesmo sentido. Assim, a par da sua constatação da aceleração global da realidade, Moisés de Lemos Martins faria notar que as tecnologias da informação e da comunicação teriam intensificado a conversão da “história” em “atualização”, processo através do qual a diferença, a unicidade e o movimento dos acontecimentos, das experiências e das vivências cederia lugar à mesmidade, à repetição e à imobilidade das novidades, das notícias, e dos *fait-divers* (2011a, pp. 90, 91). O sociólogo exprime assim a condição de *atemporalidade* com a ideia de que o sujeito contemporâneo seria incapaz de se apropriar da sua condição histórica,

encontrando-se continuamente “da parte de fora” do tempo, “no seu exterior” (Martins, 2011a, p. 119). Bragança de Miranda (1998, p. 190) alertaria igualmente para uma degradação da experiência histórica, assinalando os imperativos de caráter terminal e de novidade fundamental assegurados em permanência pela mimesis digital, que meteria tudo o que é anterior no saco do passado, ao mesmo tempo que reciclaria o seu conteúdo incessantemente, “acrescentando-lhe o ‘tempo real’ da interactividade”. De modo análogo, Virilio aponta para o papel das teletecnologias na impossibilidade de experienciar o real *instante presente*, anestesiados que estamos nesse estereoscópico “instante omnipresente” (Virilio, 2009, p. 70), onde se diluiriam o passado, o presente e o futuro. Castells juntar-se-ia ao coro de vozes que perceberiam nas tecnologias um descarrilamento do tempo, e da sua experiência sequencial, exemplarmente manifesto no hipertexto que incluiria “passado, presente e futuro numa ordem aleatória” (Castells, 2004, p. 37). Por sua vez, Michel Maffesoli entende esta dilatação do tempo como um modo de passagem do presente “progressista” da *modernidade* ao “presente progressivo” da “pós-modernidade” (2010, p. 66, 1997, p. 27) e de conversão do tempo em espaço (Maffesoli, 2003, p. 37); neste sentido, as tecnologias da telepresença acolheriam o internauta num mundo de imagens que de algum modo congelariam o regime do instante no regime da eternidade.

7.1.2. ubiquidade e conetividade

“O que é que resta então da proximidade física?”, perguntava Paul Virilio (2009), numa das suas habituais reflexões sobre a implosão do espaço, provocada pelas tecnologias da ubiquidade e da conetividade. A comédia norte-americana *Denise calls up* seria, não certamente por qualquer qualidade cinematográfica assinalável, mas sim pelos seus exagerados traços de caricatura e extrapolados acentos de sátira, um bom começo de resposta a esta séria pergunta. No insólito filme realizado por Hal Swalen na década de 90, um grupo de amigos nova-iorquinos que nunca se conheceram face a face, agarrados aos seus computadores e aos seus portáteis, e demasiado

ocupados com trabalho para se encontrarem ao vivo, envolvem-se numa intriga afetiva com *unhappy ending*, que se desenrola, do princípio ao fim do filme, através da troca de chamadas telefónicas, de *e-mails*, de teleconferências e de contactos via fax. No mundo da ubiquidade e da conectividade, com a proliferação de plataformas de comunicação em tempo real como o *Skype*, a propagação das redes sociais como o *Facebook* ou o *Twitter* e a disseminação de todo o tipo de artefactos de comunicação miniaturais, portáteis e multimédia, certos detalhes técnicos desta bizarra comédia já nos parecem obsoletos... Contudo, a longa-metragem, na sua estranheza, não perde o mérito de ser uma peculiar caricatura da “telecultura” global anunciada por Jean François Lyotard (1988, p. 61), generalizada hoje pela comunicação digital em rede, que passou a privilegiar a troca entre multipontos (*todos-todos*) em detrimento da interação de ponto a ponto (*um-um*).

A rede de ligações planetária consubstancia-se no “ciberespaço” (Gibson, 1984/2004), termo que Gibson cunharia nos anos 80 e que definiria assim.

Ciberespaço. Uma alucinação consensual diariamente experimentada por biliões de operadores legítimos, em todos os países, por crianças que estão a aprender conceitos matemáticos... Uma representação gráfica de dados extraídos dos bancos de cada computador do sistema humano. Complexidade impensável. Linhas de luz alinhadas no não-espaço da mente, clusters e constelações de dados. Como luzes da cidade, afastando-se... (Gibson, 1984/2004, p. 69)

O ciberespaço é o elemento central da “conectividade” (de Kerckhove, 2000) que define uma das principais condições existenciais do sujeito contemporâneo. Derrick de Kerckhove que usa como sinónimos os termos de “conectividade” e de “webitude”, incluindo-os na sua trilogia de propriedades das redes (conectividade, hipertextualidade, e interatividade), define assim esta noção:

É uma condição efêmera que compreende pelo menos duas pessoas em contacto uma com a outra, por exemplo, através de uma conversa ou de uma colaboração. A Web, esse médium conectado por excelência, é a tecnologia que torna explícita e tangível esta condição natural da interação humana. (Kerckhove, 2000, pp. 24, 25).

A conectividade é expressa pelo mediólogo canadiano, usando ideias como inteligência ligada, pensamento emparelhado, imaginação partilhada, identificando assim o ciberespaço com um recurso cognitivo da humanidade, uma reserva coletiva de criatividade: o título da obra a que nos referimos intitula-se precisamente *Connected Intelligence*, ou na versão francesa, *L'intelligence des réseaux*. Esta aceção cognitiva da ideia de conectividade segue os passos de Pierre Lévy que desde 1990 (ainda antes da emergência da Web) já propõe as noções de tecnologias da inteligência e de inteligência coletiva: referimo-nos nomeadamente aos seus ensaios *Les Technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique* (1990) e *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace* (1994).

Outra noção-chave convocada amiúde para explicar a condição tecnológica contemporânea é sem dúvida a ideia de “ubiquidade”. O termo, que, como explicita Julieta Leite (2010, p. 22), provém do latim “ubique” que significa “em todo o lado”, foi, à semelhança da palavra “ciberespaço”, foi pela primeira vez usado num romance de ficção científica: neste caso, *Ubik* de Philip K. Dick, publicado em 1969. No domínio da informática, o recurso do termo generalizou-se atualmente e as ideias de *ubimedia* de *ubiquitous computing* designam conforme explicita Leite (2010, p. 22), “um sistema de informação de um computador para dispositivos instalados no espaço.”

Imiscuindo-se na rede como quem percorre um mapa tão infinito quanto a Terra, e dividindo-se entre as suas escapadas atuais, e as suas fugidas virtuais, o sujeito contemporâneo percorre e multiplica as coordenadas da sua geografia emocional, numa espécie de autoestrada da socialidade. Omnipresente, o utilizador dos dispositivos digitais de telecomunicação, seria confrontado com duas realidades paradoxais. Por um lado,

o internauta compulsivo acederia a um mundo global e teria a impressão de crescer à sua escala, ao participar em jogos à distância e comunidades virtuais internacionais, ao integrar-se em redes sociais cujos amigos ultrapassam o contexto da sua localização geográfica real, ao visualizar a integralidade da superfície terrestre em programas de informação geográfica como o *Google Earth*, e ao colaborar com sites de partilha de dimensões planetárias como a *Wikipedia*, o *Youtube*, ou mais recentemente, o *Scribd*, entre muitos outros: é a esta realidade que De Kerckhove se reporta quando, apoiado na velha ideia *mcluhaniana* da aldeia global, descreve o processo de “planetização” no qual o sujeito contemporâneo se veria envolvido (2000, pp. 212, 235). Na perspetiva de Kerckhove, ao contrário da literatura e da cultura impressa, que teriam precipitado uma consciência da nação, a televisão, mas sobretudo o ciberespaço e as imagens infográficas do digital teriam contribuído para uma consciência da Terra, e para a recuperação de “um certo sentido da unidade do mundo” (2000, p. 269). Seria tal fenómeno que designaria com o termo de “planetização”. Por outro lado, o usuário das tecnologias digitais, na sua rotina diária, durante uma viagem, ou nas mais diversas circunstâncias, em permanência equipado com o seu *smartphone*, atrelado ao seu *laptop*, guiado pelo seu GPS, acederia a um mundo híbrido e teria a impressão de fragmentar-se à sua escala, dividindo-se constantemente entre o *offline* e o *online*, o local e o global, o particular e o universal, o atual e o virtual, não transitando hoje ao longo de uma sequência de diferentes espaços físicos sem abrandar o seu percurso, para, em simultâneo, ou alternadamente, atravessar uma sucessão de diferentes ambientes virtuais.

Julieta Leite (2010), arquiteta e socióloga, na sua tese de doutoramento dedicada às mediações tecnológicas do espaço urbano, explicita estas duas novas configurações do espaço, engendradas pelos dispositivos de comunicação e informação digitais. Em primeiro lugar, o utilizador das NTIC percorreria o ciberespaço, os seus infindáveis nós de conexão, os seus mil labirintos de hiperligações, as suas numerosas interfaces de informação multimédia, estendendo-se ao longo de um espaço sem fronteiras: Julieta Leite (2010, p. 162) usa a metáfora de “ciberflânerie” para designar esta experiência de navegação, que faria o usuário embarcar numa “transição

entre diversos ambientes num percurso sem fim”. Em segundo lugar, as tecnologias da comunicação e da informação, e em especial dispositivos como os *smartphones*, os GPS, os painéis numéricos de informação e outros interfaces digitais disponíveis em numerosas metrópoles, teriam contribuído para um segundo tipo de configuração do espaço: o transeunte das grandes metrópoles experienciaria um *espaço híbrido* uma vez que o seu movimento através do lugar físico e concreto seria acompanhado, revezadamente ou simultaneamente, pelo trânsito através da “rede ubiquista de informação e de comunicação” (Leite, 2010, p. 162). É à hibridez desta segunda configuração do espaço que Julieta Leite, convocando Michel Maffesoli, associa a condição paradoxal da experiência do lugar na contemporaneidade. Para a arquiteta e socióloga brasileira, “o paradoxo dos espaços híbridos reside no facto de pertencer a um lugar ao mesmo tempo físico e virtual, de habitar ‘aqui e agora’ mantendo-se conectado a outros espaços, numa forma de enraizamento dinâmico.” (Leite, 2010, p. 27)

Michel Maffesoli apontaria, com efeito, para uma igual duplicidade na relação entre as NTIC e a experiência do espaço. Por um lado, lançando a proposta de uma *geosociologia*, o sociólogo constata que a conexão planetária suportada pelo ciberespaço seria acompanhada de uma revalorização contemporânea da *terra-mãe*, na sua totalidade (Maffesoli, 2010, p. 60), assim como por uma reafirmação da cultura do nomadismo, da aventura, da errância geográfica e do vaivém afetivo: “Ainda que sendo de um lugar, o homem da cidade tecnológica só existe em relação”. Michel Maffesoli e Moisés de Lemos Martins assinalariam ainda, neste âmbito, que o uso do termo *site*, para identificar a página da Web consultada, não seria anódino: o tempo do internauta contrair-se-ia em espaço, dando preponderância a esse “site” que ele partilharia com um outro (Maffesoli & Martins, 2011, p. 7). Por outro, o sociólogo francês explicita a estreita correlação entre o desenvolvimento das tecnologias da comunicação e da informação e o paradoxo da experiência do espaço na contemporaneidade, através dos termos de “glocal” e de “enraizamento dinâmico” (Maffesoli, 2010, p. 66). Estes últimos reenviariam à condição dupla de um sujeito, no qual se fundiria um “aqui” atual, local e *offline* e um “algures” virtual, mundial e *online*, no qual “a apetência às raízes é acompanhada por uma competência

técnica”. O lugar que faria *laço*, – “o lugar faz *laço*”, conforme a conhecida máxima do sociólogo (Maffesoli, 2010, p. 73) – seria para o sociólogo hoje tão dependente dos blogs, redes sociais e outras situações de comunicação *online*, como de conversas, encontros festivos e outras circunstâncias de interação *offline*.

Moisés de Lemos Martins, embora numa ótica bem menos otimista, alinharia igualmente com esta percepção dupla do espaço engendrada pela conectividade digital, considerando que se, por um lado, o panorama mediático contemporâneo seria responsável por uma “ilusão de vizinhança global” (2011a, p. 130), por outro lado, ele lançaria o sujeito contemporâneo numa relação contraditória com o espaço. Esta seria, segundo o sociólogo acompanhada pelos fenômenos antagônicos da “alienação e a expropriação da sociabilidade, a imobilidade e a desterritorialização, a perda de consciência histórica e a dissolução da memória colectiva”, por um lado, e da “naturalização da cultura, intensificação dos laços sociais, localismo, tribalismo e hedonismo”, por outro (2011a, p. 28). São antagonismos como estes que levam, de resto, Moisés de Lemos Martins a associar recorrentemente os dispositivos de telecomunicação, e nomeadamente o ciberespaço às ideias de navegação, de viagem, de aventura e especificamente à metáfora da “travessia” (já evocada no cap. 4).

A “travessia”, enquanto metáfora da experiência tecnológica, não se refere à errância gozosa e à deambulação despreocupada que o internauta empreende no mundo sem limites do ciberespaço (mais semelhante à “passagem”), mas é antes a figura da experiência de contradições por parte de quem, no estágio de desenvolvimento atual das tecnologias da informação e da comunicação, se apronta quotidianamente a enfrentar, quer na sua relação com o espaço quer nos mais diversos âmbitos da sua existência, as tensões, as ambivalências, e os sobressaltos de uma hibridação progressiva entre o real e a técnica:

A imagem da “circum-navegação” é uma figura que nos ajuda a pensar a travessia a fazer na experiência tecnológica, que é a experiência contemporânea por excelência. A travessia não é a mesma coisa que a passagem. A passagem fala-nos de uma

experiência controlada, dominada, sem mistério nem magia, ou seja, também sem poesia. / Podemos fazer a passagem de um rio de uma para outra margem. Essa será todavia uma experiência sem sobressaltos, tranquila, por não serem de esperar grandes obstáculos a transpor. Nas passagens existe, com efeito, a habitualidade de um caminho conhecido. Coisa diferente é, todavia, a experiência de uma travessia, que nos coloca sempre em sobressalto pela sua perigosidade. É o perigo que a caracteriza fundamentalmente: fazemos a travessia de um oceano; de um mar de tentações; de um deserto... A circum-navegação assinala classicamente a experiência da travessia de oceanos e da ultrapassagem do limite estabelecido, de mares, terras e conhecimentos. Aquele que primeiro a empreendeu não chegou ao destino. (...)/ A circum-navegação é, pois, uma boa metáfora para caracterizar a atual experiência tecnológica. (Martins, 2011a, pp. 18, 19)

Os discursos em torno das tecnologias digitais, e das sínteses constitutivas de tempo e de espaço que estas engendrariam (Jean-François Lyotard, 1988), incorrem no erro frequente de tratar o ciberespaço como uma espécie de ilha, habitada por uma comunidade liberta de coordenadas cronológicas e geográficas, temporais e espaciais, um mundo irreal e puro da evasão que nos permitiria abandonar o mundo real e impuro da ação, libertando-nos dos seus condicionalismos. Esta conceção equívoca está de algum modo manifesta numa afirmação de Pierre Lèvy (1998, pp. 95, 96) que sustenta que os encontros dos internautas, ao contrário dos encontros na vida real, não seriam motivados nem pelo nome, nem pela posição social, nem pela situação geográfica mas unicamente pela afinidade de interesses culturais, científicos, lúdicos. Designamos tal conceção equívoca, por ***falácia da ilha global***: a experiência do ciberespaço, desde o primeiro passo de acesso aos caminhos que nele se traçam, é inseparável do contexto sócio-histórico, cultural, económico, geográfico e cronológico de cada um. A tendência a considerar o ciberespaço como a ilha global, celeste e infinita do sonho, onde poderíamos isolar-nos do continente local, terrestre e finito do real, foi recorrente no discurso dos primeiros entusiastas da Web, nos anos 80,

rapidamente acusados pela ressonância teológica das suas concepções, mas subsiste ainda hoje no discurso de muitos mediólogos.

Este entendimento teológico do ciberespaço é alvo de ironia por parte de Moisés de Lemos Martins, num comentário a propósito do *Second Life*:

O meu ponto de vista é coincidente com o de Rui Pereira (2007, p. 183), segundo o qual na *Second Life* o jogador é convertido em ‘assalariado do artifício’, num ‘avatar-escravo virtual, com um corpo outro e sem desgaste’, um corpo ‘infinitamente desconetado do mundo da primeira vida, pela sua existência metamorfoseada na segunda’. Trata-se, com efeito, de uma segunda vida, que se realiza na Terra, ou melhor, que se realiza “a própria sala, na sala-de-estar-ao-monitor’ (ibidem). Substituindo, por outro lado, a religião, esta tecnologia propicia um Paraíso a brincar, complementado pela teleologia do dólar americano. (Martins, 2011a, p. 85)

O entendimento teológico ciberespaço é ainda refutado por Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly (2003/2007, p. 120), para quem os ambientes virtuais seriam uma circunstância de comunicação semelhante às de outros média, e por isso igualmente determinada pelo contexto físico, social, profissional... Zygmunt Bauman (2007, p. 81), citando Manuel Castells, assinalaria também o modo como a condição socioeconómica das populações influenciaria, permitindo-o ou impossibilitando-o, o seu acesso à comunicação global e à vasta rede de intercâmbio mundial. Este é igualmente o ponto de vista de Bolter & Grusin (2000), que se dedicam a refutar a concepção do ciberespaço enquanto um *não-lugar*:

Geografia, fusos horário, e estatuto social são sem dúvida limitações ou antes características das redes de computador. Onde estamos localizados na terra (em que tipo de configuração urbana ou rural, num país industrializado ou em vias de desenvolvimento) determinará como e se nos podemos conectar à Internet. (Bolter & Grusin, 2000, p. 182).

7.1.3. transparência e visibilidade

Quando pensamos na infinidade de imagens do ciberespaço de que o *Google Images* seria apenas um aspeto, ocorre-nos o conto do escritor argentino Jorge Luís Borges, *O Aleph* (Borges, 2013). Nele, um poeta de nome Carlos Argentino Daneri confia ao narrador um segredo, permitindo-lhe ver com os seus próprios olhos o *aleph* que diz estar escondido no porão da sala de jantar da sua casa: trata-se de um “lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos”, conforme confia Daneri. Aí instalado, Borges (trata-se do nome do narrador) confronta-se então realmente com uma espécie de vertiginosa esfera de dois ou três centímetros de diâmetro, qual olho do mundo, a partir da qual vê de modo cristalino todo o espaço e todo o tempo, com as suas infinitas pessoas, as suas inacabáveis paisagens, os seus mil acontecimentos. Ora, podemos dizer que as teletecnologias contemporâneas procuram hoje simular um *aleph*, estilhaar o ficcional olho do mundo através dos seus ecrãs múltiplos, e envolver-nos num ambiente de transparência total, de visibilidade global, de nitidez máxima, quais novos sintomas da incurável perseguição da clareza e de omnividência e do insanável recalçamento da obscuridade e da invisibilidade, males crónicos da sociedade ocidental, segundo a perspectiva de Paul Virilio (1988, pp. 77, 78). Com efeito, as novas tecnologias da imagem e as sociotécnicas dão-nos hoje a impressão de tudo estar a nu, não só, o norte, o sul, o este e oeste do espaço, como o presente, o passado e o futuro do tempo, o direito e o avesso do corpo (Lévy, 1998), e até o arabesco de laços afetivos, atrações passionais, lembranças íntimas, ligações emocionais, que antes eram acolhidas na opacidade e no segredo da hoje desusada “alma”⁴⁹... Este regime de visibilidade e transparência, que alguns veriam como suportando uma sociedade “WYSIWYG (*what you see is what you*

49 Musil reflete em meados do séc. XX sobre o aspeto envelhecido da palavra *alma*: “Este não-sei-que obriga-nos uma vez mais a usar aqui a palavra ‘alma’. É uma palavra à qual, por mais de uma vez, mas não nos contextos mais claros, já recorremos antes. (...) Mas entre tudo o que é mais próprio da palavra alma, o que mais ressalta é o facto de a gente nova a não conseguir pronunciar sem se rir. (...) É uma palavra típica de pessoas mais velhas, e isso só se pode explicar se aceitarmos que no decurso de uma vida há qualquer coisa que se torna cada vez mais sensível e para a qual precisamos urgentemente de um nome, mas não o encontramos; até que passamos a usar, com alguma relutância, aquele que antes desprezávamos.” (Musil, 1943/2008, p. 257).

get)” (Debray, 1992, p. 501), relança uma renovada premência da temática do controlo panóptico, longamente problematizada por Michel Foucault (1975). O questionamento mais frequente neste âmbito concerne a aliança entre as ditas novas tecnologias da informação e da comunicação e a persistência dos velhos mecanismos de vigilância panóptica das sociedades de disciplina, que se reconfigurariam doravante na proliferação de relações recíprocas, horizontais e não hierárquicas entre sujeitos cuja coexistência é progressivamente dissolvida, nos mais diferentes domínios (profissional, afetivo, lúdico...) num campo de visibilidade total.

Neste contexto, a abordagem de Bragança de Miranda (2002/2007) é exemplar, tanto apontando para a problematicidade do regime de transparência das ligações, como denunciando o ciberespaço enquanto espaço de controlo. Para o sociólogo, com o seu sistema de links e a sua rede de conexões, as tecnologias da telecomunicação estariam assentes numa inédita exibição automática da trama de vínculos que nos uniriam aos outros (trama em que se fundaria originalmente a nossa identidade). Ora, esta apresentação imediata da malha de elos afetivos e sociais constitutivos da identidade ameaçaria não só revelar o nosso inconsciente ótico, como teria acontecido com a fotografia e o cinema segundo o diagnóstico de Walter Benjamin, como se arriscaria agora a conferir uma consistência visível ao nosso “inconsciente erótico” (Bragança de Miranda, 2002/2007, p. 147). Assente no princípio da visualização, o ciberespaço assumir-se-ia por isso aos olhos de Bragança de Miranda (1998, p. 197) como um espaço de controlo, dominado por processos de escrita de nitidez, luminosidade, familiaridade e visibilidade, e por correlativos mecanismos de apagamento da nebulosidade, da sombra, da estranheza e da invisibilidade. A fusão da arte contemporânea com o espaço de controlo, sob a forma das artes interativas seria, de resto, alvo de uma contundente crítica por parte do sociólogo.

Também Maffesoli & Martins (2011) reconhecem o *novum* das teletecnologias na visibilidade inédita que estas conferem às forças passionais, às potências afetivas e aos laços emocionais, e na potencialidade de controlo que tal visibilidade acarreta. A nova transparência das *afinidades eletivas*, que exprimiriam o desejo de “estar junto”, e consolidariam a comunhão

social, afixadas nos blogues, nos jogos virtuais, nas redes sociais, contribuiria, do ponto de vista dos sociólogos, para o desmoronamento do “muro da vida privada” (2011, p. 7), inscrevendo-se na continuidade da aproximação entre esfera pública e esfera privada, tais como estas teriam sido delimitadas por Habermas nos anos 60. A propósito deste último fenómeno, Moisés de Lemos Martins, em diálogo com Fabio La Rocca acerca da rede social *Facebook*, reconhece nesta e noutras redes sociais uma espécie de *Big Brother*, onde o internauta, dócil e útil, se submeteria a processos de subjetivação próprios às sociedades capitalistas de dominação e de controlo, pensadas Michel Foucault e Gilles Deleuze (La Rocca & Martins, 2009).

Em suma, a visibilidade em que se alicerça o ciberespaço e em geral o complexo mediático digital arriscar-se-ia a uma exibição em profundidade da teia de relações fantasmáticas que define o humano, e a uma reativação de modernos mecanismos de dominação através de laços de mútua vigilância (Foucault, 1975) e através de relações de mútuo consenso (Lyotard, 1979), que excluiriam do campo do existente tudo o que se apresentasse fora do campo do visível. Exemplar desta conceção é a observação de Zygmunt Bauman (2007, p. 11), que, embora teórico dos tempos da incerteza, afirma que na era da informação, nada aconteceria em parte alguma que ficasse *de fora* do fluxo de imagens eletrónicas: “não há *terra nulla*, não há espaço em branco no mapa mental, não há terra nem povo desconhecidos, muito menos incognoscíveis.”, constata o filósofo. Ora, alguns autores têm minimizado esta suposta omnividência do mundo proporcionada pelas NTIC, pondo em causa até que ponto estas últimas estão na origem de uma sociedade mais conhecida, de um mundo mais controlado, de uma realidade mais ordenada. Poderíamos designar a ideia equívoca da transparência total do ciberespaço por **falácia do continente visível**. Contra tal falácia se insurgiria Mario Perniola (1990/1994, pp. 15,25), segundo o qual no caos das sociedades contemporâneas de informação e de comunicação, já ninguém saberia bem o que está a acontecer. Estas teriam abandonado o paradigma do “segredo”, que reenviaria à ideia de uma verdade escondida, a favor do paradigma do “enigma”, que remeteria a uma verdade exposta mas indiscernível:

Diferindo do segredo que se dissolve na sua comunicação, o enigma tem a capacidade de se desenvolver simultaneamente em múltiplos registos de sentido, todos eles igualmente válidos, abrindo um espaço intermédio de suspensão que não se destina a ser colmatado. O segredo (...) baseia-se numa concepção simplista da realidade, e na intenção subjectiva de velar (...) a evidência desta; implica a existência de alguém que a detenha em seu poder e saiba manter um controlo total da sua gestão (...). A partir do momento em que o segredo se escapa da mão do seu detentor, pois a realidade apresenta-se-lhe numa dimensão mais complexa, articulada e multifacetada do que ele imaginava, passamos a outro horizonte, que é o do enigma. (Perniola, 1990/1994, pp. 24, 25).

J. W. T. Mitchell (2003, p. 484) expressa um ponto de vista semelhante, numa reflexão sobre a biocibernética (que define genericamente enquanto o conjunto de média tecnológicos e de ciências biológicas que gerariam as condições de vida contemporâneas), questionando até que ponto as tecnologias da informação não nos lançaram no caos da desinformação, as tecnologias calculadoras não nos precipitaram na desordem do incalculável, e o espaço de controlo – o ciberespaço – não nos abismou paradoxalmente na insegurança do descontrolo. Na mesma linha de pensamento, Moisés de Lemos Martins, convocando Jean François-Lyotard e Gianni Vattimo, assegura que as NTIC não formam uma sociedade mais iluminada e transparente, mas sim uma “sociedade mais complexa, até caótica”. Na sua conversa com Fabio La Rocca, o sociólogo explicita precisamente que o funcionamento acentrado do mecanismo *Big Brother* no interior do ciberespaço apresenta particulares rugosidades, facultando a existência de redes subterrâneas que permanecendo na Net, não se encontram adscritas à sua lógica. Seria nestes pontos de obscuridade, seria precisamente no relativo caos e na relativa desinformação da sociedade de informação que residiriam aos olhos de Moisés de Lemos Martins as nossas esperanças de emancipação (2011a, p. 129). Georges Di-Huberman (2009) exprimiria um ponto de vista semelhante à do sociólogo português, na medida em que se

opõe à ideia de um mundo comunicacional totalmente iluminado, onde não sobraria terra estranha nem povo desconhecido, e reconhece uma possibilidade de resistência nas zonas marginais de opacidade e nas áreas periféricas de obscuridade do mundo mediático aparentemente cristalino:

Nós não vivemos num mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, fazem-nos crer, movem-se aqueles que hoje chamamos (...) os *people*, as *stars* (...) sobre os quais abundam informações a maioria das vezes inúteis. Poeira para os olhos que faz sistema com a glória eficaz do ‘reino’: ela não nos pede outra coisa senão que a aclamemos unanimemente. Mas nas margens, isto é ao longo de um território infinitamente mais alargado, caminham inúmeros povos sobre os quais nós sabemos muito pouco, e para os quais consequentemente uma contra-informação parece cada vez mais necessária. (Didi-Huberman, 2009, p. 134)

7.1.4. interatividade e horizontalidade

A interatividade é uma noção complexa, cujas definições se acumulam, sem, contudo, apagar uma certa nébula de interrogações em torno dela. Traduzindo correntemente o lugar destinado à intervenção de um sujeito num dado processo comunicativo pelo material que o rege, a conceção de interatividade tem sido preferencialmente usada no contexto dos artefactos da tecnologia digital, como os jogos de vídeo, os hipertextos, os simuladores e *interfaces* usados em contextos institucionais, industriais, militares e artísticos... Inspiramo-nos aqui na abordagem de Pierre Lévy (1999), que igualmente enumera vários critérios para a definição da interatividade: “as possibilidades de apropriação e de personalização da mensagem”, “a reciprocidade da comunicação”, o campo maior ou menor de possibilidades de intervenção num ambiente virtual, regido por um programa e por um modelo digital, “a implicação da imagem dos participantes nas

mensagens” e a “telepresença” (1999, p. 82). Apesar do importante contributo de Pierre Lévy para o questionamento desta noção, que, como ele próprio afirma, “é muitas vezes usada a torto e a direito, como se todos soubessem do que se trata” (1999, p. 79), procurámos centrar-nos apenas em três propriedades básicas da interatividade e evitar o carácter repetitivo que detetámos em algumas das suas categorias. Num esforço de síntese e de clarificação, decompostemos então a ideia de interatividade em três propriedades principais:

- i) **a ligação do usuário e a multidireccionalidade da comunicação.** A interatividade é entendida, nomeadamente, como um processo de comunicação que permite a intervenção de diversos participantes, advindo daqui a sua conotação com uma socialidade horizontal... Segundo Moisés de Lemos Martins (2011a, pp. 115, 131), características técnicas e aspetos de performance como a multidireccionalidade da Internet (em detrimento da unidireccionalidade da televisão) estariam na origem da ilusão de coletividade pública e de horizontalidade profana que predomina na perspectiva de muitos entusiastas da cultura numérica. Embora o entendimento da Internet enquanto espaço que se furtaria ao poder vertical das instituições não esteja aos olhos do sociólogo isento de equívocos, num ensaio conjunto a propósito do imaginário dos média, Maffesoli & Martins (2011) assinalam que este meio de comunicação reforçaria a lógica do *peer to peer*, mencionando a este propósito o exemplo da *Wikipedia*, enciclopédia construída coletivamente pelos internautas.
- ii) **a participação do usuário e a maleabilidade do fluxo de informação.** A interatividade é inseparável da ideia de participação, isto é, do horizonte de ação e da margem de liberdade do usuário das tecnologias digitais, sendo até por vezes confundida com esta. Devemos, neste âmbito, distinguir a ideia de *participação* da ideia de *interatividade*: enquanto que a primeira diz diretamente respeito ao modo como o usuário se furta aos limites materiais do dispositivo usado, modificando assim o próprio dispositivo – de acordo ainda com a conceção *benjaminiana*

de participação já exposta por diversas vezes – a segunda diz respeito às propriedades do aparelho, e ao modo como estas *pré-condicionam* a margem de participação, como estas *pré-determinam* a direccionalidade da ligação, e ao modo como *predispõem* o regime de copresença entre os agentes comunicativos. A participação pode ser maior ou menor, segundo duas variantes: por um lado, as características do programa e do modelo abstrato que rege o ambiente informático (isto é, o grau maior ou menor de interatividade); por outro lado, o conhecimento do programa e a agilidade técnica do usuário para nele operar, ultrapassando, transgredindo e transformando as possibilidades definidas pelo sistema. É no âmbito desta aceção de interatividade que Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 131) define a escrita interativa como “escrita de movimento, de engendramento e de transformação”. É também neste contexto que, com o devido enfoque na cultura visual, J. W. T. Mitchell perspetiva a interatividade como possibilidade de interferir e modificar espaços visuais. Retomando o pensamento de Walter Benjamin, Mitchell identifica na passagem do paradigma da era da reprodutibilidade mecânica ao paradigma da era da reprodutibilidade biocibernética uma transição da reprodução em massa de imagens idênticas para a “produção de imagens infinitamente maleáveis, digitalmente animadas” (Mitchell, 2003, p. 487). Mitchell enunciaria ainda três consequências fundamentais da transição entre a idade da reprodutibilidade mecânica e a idade da reprodutibilidade biocibernética:

Eu concentro-me aqui sobre três consequências do novo modo de reprodução biocibernética, cada uma das quais tem a sua contrapartida na análise de Benjamin da reprodução mecânica, e que eu proporei como três afirmações categóricas: em primeiro lugar, a cópia já não é uma relíquia inferior ou degradada do original, mas é em princípio uma versão melhorada do original; em segundo lugar, a relação entre o artista e a obra, entre a obra e o seu modelo, é ao mesmo tempo o mais distante e o mais íntima possível no reino da reprodução mecânica; em terceiro lugar, uma nova temporalidade, caracterizada pela erosão do

acontecimento, e um vertiginoso aprofundamento do passado relevante, produz um peculiar sentimento de “imobilização acelerada” no nosso sentido de história. (Mitchell, 2003, p. 487)

- iii) **a presença do usuário e o caráter sensorial e/ou abstrato da transação.** Aquele que contacta com ambientes digitais interativos, ora desenvolve trocas ao nível de operações intelectuais e cálculos abstratos, ora incorre na partilha de ações físicas e experiências sensoriais: é por causa disto que Manuel Castells (2004, p. 30) considera que a novidade das tecnologias de telepresença contemporâneas residiria precisamente no alargamento do corpo e da mente humana através de redes de interação. Derrick de Kerckhove (2000, p. 30) distingue também dois tipos de engenhos interativos: aqueles que relevam da construção de *interfaces* que se baseiam no contacto entre as ações do aparelho e as operações e reações intelectuais do usuário; e aqueles que se dedicam à elaboração de *interfaces* que assentam na troca entre as ações do aparelho e as operações corporais e percepções sensoriais do usuário. Enfim, a interação com os ambientes digitais seria doravante, quer ao nível intelectual, quer ao nível sensorial, “uma atividade expressiva, poética e alegre”, conforme a descrevem Maffesoli & Martins (2011, p. 6)

A ideia de interatividade é frequentemente acompanhada pela ideia de uma situação de comunicação plenamente horizontal, na qual todos os usuários se encontrariam em iguais circunstâncias no interior da rede, o que é falso: mesmo se a dinâmica das redes é acentrada, há sistematicamente nódulos da rede com mais informação e com mais projeção que outros, conforme nota Castells (2004, p. 3): “os nós poderão variar de importância para a rede”. Por outro lado, a confusão entre a ideia de *interatividade* e a ideia de *participação*, recorrente nos discursos sobre a interatividade, que levaria a associar os dispositivos interativos a uma posição dominante do usuário, quer em experiências abstratas, quer em vivências sensoriais, é igualmente errônea: na maioria dos programas, simuladores, jogos virtuais e instalações interativas, a margem de liberdade do utilizador é mínima e o processo dito interativo resume-se muitas vezes a um mecânico jogo

de ação e reação, causa e efeito, pergunta e resposta, no qual o usuário, desprovido de conhecimento do meio em que opera, se limita a seguir as opções pré-determinadas por este. Denominamos o conjunto de ilusões e logros relativos à interatividade de **falácia da ilha livre**.

José Bragança de Miranda (1998) empreenderia uma crítica bastante lúcida a esta ideologia deturpada da interatividade. Segundo o sociólogo, as tecnologias da informação e da comunicação lançar-nos-iam no paradigma de *interatividade*, que se alimentaria do internamento e do controlo do utilizador no interior do dispositivo técnico, (contrário ao paradigma de *participação* inerente às tecnologias da reprodução que ainda manteriam o utilizador no exterior de tal dispositivo). Para Bragança de Miranda, o ciberespaço operaria um encurtamento do intervalo entre a atividade e a passividade do utilizador, que antes era imprevisível e indeterminado: o “espectador passivo” seria na rede representado como “operador ativo” mas a sua atividade não passaria de um simulacro uma vez que “todos os percursos” já estavam “inteiramente traçados, pré-determinados” (1998, pp. 191, 197, 207). Slavoj Žižek (2006) desacredita igualmente o paradigma da interatividade, mas com um argumento relativamente diferente: as tecnologias da telecomunicação, ao requisitarem permanentemente a nossa ação, privar-nos-iam da dimensão passiva da nossa existência que seria o núcleo-duro da nossa identidade, e gozariam assim em vez de nós, numa inversão de papéis que nos vedaria a experiência sensorial completa anunciada pelos hipermédia.

7.1.5. imaterialidade e virtualização

O advento dos média digitais tem sido por muitos autores considerado como uma rutura na cultura visual contemporânea na medida em que este envolveria a obsolescência do paradigma da máquina, da reprodução, da circulação de produtos, com o seu peso, a sua independência e a sua materialidade, a favor da emergência do paradigma do programa, do cálculo, e do modelo do fluxo de dados, com a sua leveza, a sua convergência e a sua imaterialidade. Parece aliás coerente que a era do frenesim visual e

da centralidade da imagem na experiência quotidiana culminasse com a imaterialidade dos ambientes digitais, e com a profecia da eliminação dos *interfaces* e do desaparecimento das mediações, enquanto realidades com existência física. Este fenómeno, que Bolter & Grusin traduziriam a partir da ideia de “imediação”, seria assinalado por Bragança de Miranda, que reconhece nas plataformas informáticas progressivamente “amigáveis” uma tendência à eliminação da interface, conforme parece indicar no seu artigo *Fim da mediação? De uma agitação na metafísica contemporânea?*. Conforme observa Moisés de Lemos Martins (2011a, p. 210), numa expressiva metáfora, não será por acaso que a tecnologia digital “que impõe a imperialidade da imagem”, se afirma também como “uma incessante dobadoira, que desmaterializa as coisas”. Na era de uma “leveza extrema das ligações” segundo a fórmula de Bragança de Miranda (2002/2007, p. 140), esta ideia de uma progressiva desmaterialização convergente da informação é ainda recorrentemente acompanhada pela ideia de um progressivo enfraquecimento do corpo e debilidade da experiência sensorial do usuário, embrenhado que este estaria a uma atividade estritamente intelectual de puro cálculo.

Don DeLillo, no seu romance *Cosmópolis*, embora longe de qualquer representação ascética do corpo do usuário das novas tecnologias (em *Cosmópolis*, estamos, sim, diante de corpos ambivalentes, tão asséticos e saudáveis, quanto eróticos e imperfeitos), figura, contudo, de modo brilhante esta ideia de uma tecnologia de conexões invisíveis, de espectros de informação impalpáveis, conforme o mostra um dos diálogos entre Eric Packer, o jovem protagonista, e a sua conselheira espiritual, Vija Kinski:

As pessoas serão absorvidas por fluxos de informação. Eu disto não percebo nada. Os computadores sim, vão morrer. Já estão a morrer na sua forma presente. Estão praticamente mortos enquanto unidades independentes. Uma caixa, um ecrã, um teclado. Estão a fundir-se na textura da vida quotidiana. (...) Até a palavra computador soa antiquada e tosca. (Don DeLillo, 2003, pp. 115).

Sensível a tal diálogo seria certamente Derrick de Kerckhove (2000, p. 182), segundo o qual, com a vulgarização das tecnologias digitais, “o estatuto dos objetos está em perigo”, isto é, a materialidade tem tendência a converter-se numa não materialidade: os hologramas seriam, para o mediólogo canadiano, um dos últimos estádios deste processo de desmaterialização. Este diálogo vai ainda diretamente ao encontro das observações de Pierre Lévy (1998, p. 33) logo que este afirmava ainda nos anos 90 que a informática contemporânea, cujas numerosas funções seriam progressivamente distribuídas ao longo de uma rede de múltiplos entrepostos, se inclinaria a desconstruir a centralidade do computador, a favor da centralidade do espaço de comunicação e dos fluxos de informação gerido por este: neste contexto, o computador tornar-se-ia apenas um ponto do circuito, um nódulo da rede, “um fragmento da trama, um componente incompleto da rede universal calculante”. Régis Debray (1992, p. 392), chamaria também a atenção para a ausência de contacto com qualquer tipo de matéria na utilização dos média digitais, cujos ambientes perderiam progressivamente a resistência das coisas. Moisés de Lemos Martins, por sua vez, deteta igualmente um processo de “desmaterialização da relação homem-máquina”: na sua ótica, e convocando Paul Virilio, a passagem do analógico ao digital, corresponderia a uma passagem do paradigma da matéria ao paradigma da luz, que não afetaria apenas a informação e os seus circuitos mas também o corpo humano e os seus sentidos. Com efeito, como já assinalámos, as considerações sobre o carácter etéreo e a retirada do peso da matéria no complexo mediático digital são recorrentemente acompanhadas por uma correlativa reflexão sobre a propriedade abstrata das ações de cálculo do utilizador de tal complexo e a retirada do peso do seu corpo.

De Kerckhove, reportando-se a este segundo aspeto, e embora conceda uma dimensão tátil à atividade de interação com as tecnologias digitais, observa que, não só ao nível mediático, mas também ao nível artístico, “o toque real pode tornar-se impossível” (2000, p. 183). Régis Debray (1992), por sua vez, seria adepto da visão de um internauta e de um programador reduzidos à existência abstrata do cálculo, cujas ações no espaço virtual abandonariam os músculos e desvitalizariam os sentidos. Moisés

de Lemos Martins, não se identificando com esta visão ascética do internauta – este último incorporaria a seu ver a liga de humano e de inumano própria à hibridiz das redes e não seria passível de alienação completa do “regime sensível” que circunscreve o humano –, reconhece contudo um processo de enfraquecimento do corpo e um fenómeno de progressiva retração da percepção tátil (Martins, 2011a, p. 18) na experiência das teletecnologias sintéticas.

Acentuando a ideia da natureza híbrida da tecnologia, a perspectiva de Michel Maffesoli contrasta com estas considerações. Defendendo uma simbiose entre a leveza do mundo das imagens e o peso do mundo dos objetos, o sentido visual e o sentido tátil, o animado e o inanimado, o dinamismo e a inércia (1993, p. 107), o autor faria notar o modo como os laços sociais e a comunicação que os abrangeria se fundariam progressivamente numa sinergia entre a imaterialidade das imagens eletrónicas, por um lado, e o culto da corporeidade e a exacerbação da aparência, por outro (1990, pp. 112, 113). Insistindo na qualidade tátil e na atitude *háptica* que dominariam a comunicação contemporânea, Michel Maffesoli (1990; 1993) considera que o laço social próprio da era dos *imateriais* (manifesta nos nossos média, nas nossas empresas, nas nossas tecnologias) corresponderia paradoxalmente a uma atividade comunicacional cuja problematidade já não reside na questão do conteúdo e da mensagem, mas sim na questão das atrações, das sensibilidades, dos *feelings*, e enfim, do fenómeno que designa por “interpenetrabilidade dos corpos” (Maffesoli, 1990, pp. 30-32).

Estas considerações são um bom pretexto para dar conta que a exacerbação da dimensão invisível dos fluxos de informação e dos canais de comunicação, assim como das operações do cálculo e do investimento intelectual exigido pelos ambientes digitais, conduz à ideia equívoca de que os dispositivos de comunicação digitais prescindiriam de qualquer existência tangível e de qualquer experiência corporal. Designamos este logro, comum quer no discurso dos entusiastas quer no discurso dos detratores das teletecnologias, por **falácia da ilha sem terra**. Por um lado, embora seja compreensível a impressão de imaterialidade que provocam os novos circuitos de informação, é de notar que, conforme o sublinham Bolter & Grusin (2000) e Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly (2003/2007), os média

digitais, as realidades virtuais, e os ambientes do ciberespaço também são dotados de materialidade e de realidade, ainda que esta assuma diferentes formas das que predominam nos média analógicos. Conforme assinalam Bolter & Grusin, ao contrário do que nos faz pensar a tese do simulacro de Baudrillard, “todas as mediações são elas próprias reais. São reais como artefactos (...) na nossa cultura mediada” (Bolter & Grusin, 2000, p. 55).

Uma instalação de realidade virtual e as máquinas que a põem em funcionamento podem não ser tão flagrantemente volumosas em termos físicos como um set de filmagem de Hollywood em 1940, ou um estúdio televisivo de notícias, mas também são materiais. Os média são coisas reais e materiais. É apenas nesta base material que a realidade virtual é capaz de produzir ilusões (apesar de imperfeitas) de coexistirmos virtualmente com outros objetos em espaços eletronicamente construídos, ou, para o efeito, de sentirmos que estamos ‘com’ outros em espaços criados pela comunicação on-line. (Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly, 2003/2007, p. 120).

Por outro lado, embora seja verdade que o contacto com as redes de conexão digitais não exige normalmente qualquer esforço físico, é igualmente inegável que este não só requer em permanência a nossa percepção sensorial (tato, visão, audição...), como, no caso de determinados jogos de vídeo e simuladores interativos, solicita, tal como vimos, as ações físicas mais diversas, e proporciona os mais variados estímulos corporais. Os discursos que reconhecem nos ditos novos média um “adeus ao corpo” segundo a célebre expressão de David le Breton, um esvaziamento da “vitalidade orgânica e social”, segundo os termos de Paul Virilio (2009)⁵⁰, são refutados por autores como Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly (2003/2007), que

50 “De facto, a adição, a dependência compulsiva à Internet (...) leva já certos fiéis a deixar o seu ambiente concreto, a esvaziar os lugares de uma vitalidade orgânica e social, ou mesmo a abandonar toda a alimentação regular, toda a higiene de vida para esta perspetiva virtual de corpo inteiro onde o indivíduo, literalmente possuído pelos seus ecrãs, põe em perigo a sua sua saúde mental pela habituação às alucinações de um *pseudo-relevo* que o arranca à ampla grandeza natural de qualquer realidade física” (Virilio, 2009, p. 81).

alertam para a evidente dimensão física da experiência da realidade virtual: “A experiência da realidade virtual, embora facilitada pelos invisíveis processos digitais ou eletrônicos, é, claro, física. Envolve corpos humanos receptivos e sensíveis assim como canais de informação físicos tecnologicamente gerados.” (Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly, 2003/2007, p. 121). Apesar do peso sobredimensionado que estes últimos autores concedem à dimensão sensorial da experiência tecnológica, a sua tese do virtual, baseada na ideia central segundo a qual a vivência dos ambientes virtuais acarretaria uma espécie de reencarnação (sensorial e intelectual) do utilizador seria, pelo seu próprio exagero, um bom contraponto à habitual visão desencarnada do usuário dos média digitais.

7.1.6. simulação e sensibilidade

A simulação, é segundo inúmeros mediólogos, a *mimesis* própria às imagens numéricas, cuja tecnologia, como já fizemos notar, se baseia em cálculos matemáticos – sustentados por programas informáticos, matrizes algorítmicas – através dos quais se geram, armazenam e tratam dados com ou sem qualquer correspondência real. Assim, segundo muito teóricos, o digital garantiria a predominância de um regime de representação que já não consistiria na reprodução da realidade, mas sim na sua produção auto-referente: “visitar um edifício que ainda não está construído” (Debray, 1992, p. 387), conduzir um avião que não existe ainda, passear numa cidade que não figura em nenhum mapa são alguns exemplos de experiências doravante permitidas pela tecnologia digital.

Esta conceção está estreitamente enraizada na teoria do simulacro e do hiperreal de Jean Baudrillard (1981), introduzida nomeadamente no seu ensaio *La précession des simulacres*. Segundo o filósofo, o mapa teria passado a preceder o território, isto é, o modelo teria passado a preceder o real; numa liquidação de todo o referente, o real seria agora um produto de síntese numérica, um resultado de modelos combinatórios, de duplos operatórios, de processos de estabilização programáticos (1981, pp. 10, 11). Enfim, na cultura visual contemporânea, dominada pela histeria de

reprodução e de produção do real, imperariam aquilo que Baudrillard designa por “simulacros da simulação”, isto é imagens produzidas através de um modelo, que eliminariam não só o real mas o imaginário, uma vez que o modelo, baseado em “cenários, instalação de situações simuladas, etc”, não corresponderia a uma imaginação do real mas sim uma antevisão, previsão e gestão preventiva do mesmo (Baudrillard, 1981, pp. 177, 179). Para Baudrillard, esta dissolução do referencial no seu modelo teria como consequência a impossibilidade de acontecimento e de ação: um processo de reversibilidade circular teria liquidado oposições históricas, que definiam o humano: desejo e capital, sexo e trabalho, história e natureza, arte e anti-arte (Baudrillard, 1981, pp. 33, 35). Nesse processo, até os acontecimentos e os factos seriam doravante precedidos pelos modelos, que numa espécie de circulação orbital, formariam um campo magnético que dirigiria ações e ocorrências (Baudrillard, 1981, pp. 32).

Inúmeros mediólogos, atentos às propriedades técnicas das imagens numéricas, reconheceram na tese de Baudrillard uma descrição do paradigma digital. Moisés de Lemos Martins seria um exemplo, identificando nos ecrãs digitais uma rebelião da imagem que se teria afirmado na sua natureza autotélica, autónoma, separada, fenómeno compreensível à luz da teoria do simulacro:

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 aspeto, qualidade ou dimensão, fazendo em certa medida a demonstração da tese do ‘simulacro’ de Baudrillard. (Martins, 2011a, p. 74).

A ideia de simulação baseia-se ainda na experiência da imersão, termo que tem sido definido através de uma catadupa de metáforas, de comparações e de sentidos figurados, de um recurso compulsivo ao *como se* que não deixa de demonstrar uma dificuldade crónica de descrição da mesma, conforme assinalariam Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly (2003/2007,

p116). A ideia de que a diferença entre a imagem analógica e a imagem digital consiste entre estar “diante da imagem”, e estar “no visual” (Debray, 1992, p. 383), é repetidamente expressa pelos teóricos dos ditos novos média, sem que se adiante muito mais sobre o significado exato desta transição. Por exemplo, Martine Joly (1993, p. 20) figura a discrepância entre as imagens analógicas e as imagens numéricas, através da imagem de passar para o *outro lado do espelho*, experiência que até aqui teria estado reservada às figuras míticas de Narciso e de Orfeu, ou a Alice, a personagem de Lewis Carroll. Outra metáfora recorrentemente usada para descrever os ambientes virtuais é a da submersão no interior do ecrã, posta lado a lado com a experiência de mergulho num vasto oceano. Finalmente, conforme notam Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly (2003/2007, p. 111), citando Robbins, para distinguir os ditos *velhos* dos *novos* média, recorre-se ainda com alguma frequência ao contraste entre duas imagens: *estar fora da janela de Alberti e saltar para dentro desta* (“passar através da janela de Alberti”).

Enfim, a ideia de imersão é inseparável da experiência intelectual, sensorial e emocional condicionada por ambientes interativos, virtuais e multimédia, normalmente descrita em termos de alucinação coletiva (Gibson, 1984/2004). Trata-se da ideia expressa pela radical tese de Pierre Lévy (1998), segundo a qual, o acesso a tais ambientes seria equivalente a “reviver a experiência sensorial completa de outra pessoa” (Lévy, 1998, p. 26). Na perspetiva deste entusiasta do virtual, as novas tecnologias da informação e da comunicação, através de processos de virtualização e de coletivização do corpo e da inteligência, embora arriscando eventualmente a alienação, potenciariam mais provavelmente “uma reencarnação, uma vectorização, uma heterogénese do humano”. Este fenómeno seria ainda traduzido na terminologia de Bragança de Miranda (2002/2007) e de Moisés de Lemos Martins (2011a) pela ideia da fusão do dispositivo técnico com o dispositivo estético. Finalmente, também Michel Maffesoli (1990, p. 109) chamaria neste contexto a atenção para o modo como o nosso universo tecnicista estaria paradoxalmente na origem de um “reencantamento do mundo”, estimulando a socialidade através da partilha de vivências visuais, sonoras, táteis e *hápticas*. Neste ponto devemos talvez lembrar Georg Simmel (1907/2018, p. 80) e a sua “sociologia dos sentidos”, na qual este

chama a atenção para o modo como o predomínio de um dado sentido numa relação afetiva condicionaria as características de tal relação: a multiplicidade sensorial dos *hipermédia* seria assim eventualmente sinónimo de uma socialidade em rede, maleável ao ritmo dos instantes e dos lugares (*sites*), mais assente na transitoriedade da *identificação* do que na solidez de uma *identidade*, para recorrer a uma distinção de Michel Maffesoli (1993, p. 59; 1997, pp. 71, 72).

No discurso em torno dos processos de simulação que se desenrolam nos ambientes digitais, é frequente a adesão radical à tese do simulacro, tratando-se as realidades digitais como mundos engendrados *ex nihilo*. Ora, se é verdade que os programas informáticos geram objetos a partir de procedimentos matemáticos sem qualquer correspondência real, é também inegável que a maioria da informação tratada numericamente parte de realidades pré-existentes e análogas, conforme assinalam Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly ou ainda Régis Debray:

claramente os objetos na realidade virtual são também o produto de processamento por computador de massas de dados e de inputs analógicos (Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly, 2003/2007, p. 122).

os criadores de infografias partem de captações de vistas reais sobre materiais pré-existentes, esqueletos em fios de ferro, gessos, maquetes ou fotografias clássicas, que são ora digitalizadas ora faceados e recortados em placas (unidades de superfície), depois analisados em digital, para tratamento sobre ecrã. Não há assim verdadeiramente, ou pelo menos ainda não há, invenção de objetos *ex nihilo* (Debray, 1992, p. 390)

Por outro lado, as descrições aficionadas da experiência da realidade virtual costumam cometer o equívoco de exagerar as suas potencialidades sensoriais, que, embora significativas, ficam claramente aquém da experiência física liberta dos mecanismos de telepresença: ao contrário do que Pierre Lévy (1998) parece sugerir, os ambientes de realidade virtual estão

longe de produzir uma vivência sensorial completa. Designamos este logro por **falácia da ilha encantada**.

Retomando as histórias da imagem que apresentámos no cap. 2, expomos doravante uma tabela que procura sistematizar as relações de remediação entre o momento analógico e o momento digital da cultura visual. O esquema abaixo reproduzido não pretende alinhar-se com os diagnósticos de uma fratura entre *velhos* e *novos* média, mas apenas clarificar as ligações de troca no interior do híbrido complexo mediático, que hoje assegura a circulação social de imagens:

tabela 19. Relações de remediação entre o momento analógico e o momento digital da cultura visual

*média/técnica	Imagem recreativa Séc. XIX – Séc. XXI	
Média/Técnica	Fotografia, cinema, televisão, sistema postal, telefone, vídeo...	Internet, digital, multimédia
Referencialidade/ Mimesis (jogo, Walter Benjamin, 1936/1991; desmontagem e remontagem; recreação-metonímia e recriação-metamorfose)	Reprodução Sociedade do espetáculo (Debord, 1967/2006) Captação do Real Acontecimento, Coisa Fotografia Inanimada e Externa, semelhante ao aparelho fotográfico tradicional (Bioy Casares, 1940/2002)	Produção Sociedade do simulacro (Baudrillard, 1981) Simulação do Real Modelo, Programa Fotografia Animada e Interna, semelhante ao aparelho fotográfico inventado por Morel (Bioy Casares, 1940/2002)
Produção e Recepção (ilusão, alienação, loucura, irreal, sensação; experiência, história, conhecimento, real, pensamento)	Participação, Comunicação De ponto a ponto (remetente e destinatário, autor e leitor, ator e espectador...) Projeção Materialidade Corpo Exterioridade Superfície	Interatividade, Conexão Entre multi-pontos (rede) Imersão Imaterialidade Intelecto Interioridade Profundidade
Espaço e Tempo	Distância vs Proximidade Diferimento, Duração, Imprevisibilidade, Sequência Opacidade das ligações (visível vs invisível) Estranheza, Sombra Desnaturalização (Bragança de Miranda, 1998, p. 218)	Ubiquidade e Mobilidade Direto, Instantâneo, Previsibilidade, Circularidade Transparência das ligações (visualização) Familiaridade, Luz Renaturalização (Bragança de Miranda, 1998, p. 218)

A análise detalhada das propriedades das teletecnologias numéricas conduzem-nos a reconhecer os pontos de divergência e de confluência histórica entre média digitais e média analógicos. Contudo, na generalidade, e reafirmando os pressupostos que lançaram o presente subcapítulo, parecem-nos de novo fundamental, e em retrospectiva, temperar os discursos que anunciam as tecnologias da informação e da comunicação sob a égide de uma “novidade utópica”, para glosar Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly (2003/2007, p. 153). Aplicamos a tais logrados discursos a designação geral de **falácia do novo mundo**. A partilha social de imagens na contemporaneidade é a nosso ver o resultado de um processo histórico de hibridação do humano com a técnica, que não é exclusivo dos ambientes digitais e que se encetou, se não antes, pelo menos, com a fotografia, a imprensa ilustrada, e os dispositivos pré-cinematográficos, invenções que remontam ao séc. XIX. Neste contexto, Moisés de Lemos Martins (2009, 2011a), embora defendendo o caráter revolucionário da tecnologia digital ao longo da generalidade da sua obra, alerta para a equívoca retórica da novidade, fazendo remontar o processo de hibridação do humano à linguagem (Martins, 2011a, p. 85) e observando que fenómenos como o processo de contaminação entre a esfera privada e a esfera pública, ou o sentido de fragmentação e esquizofrenia da sociedade da comunicação não seriam exclusivamente ditados pelos ambientes digitais e precederiam a *Web 2.0*.

Reconheço na sua ideia uma tese de Deleuze que acho muito interessante. Com efeito, a tendência esquizoide da sociedade moderna antecede a *Web 2.0*. Na minha opinião, a *Web 2.0* não constitui uma mudança de paradigma. Estamos diante da expansão do que começou com o desenvolvimento da sociedade moderna ou, noutros termos, do que começou com o capitalismo. (La Rocca & Martins, 2009, p. 114)

Neste contexto, também Bolter & Grusin (2000) recusariam à tecnologia numérica, como já vimos, um papel fraturante no paradigma cultural contemporâneo: “Os novos media digitais não são agentes externos que vêm para destruir uma cultura insuspeita. Eles emergem no interior de

contextos culturais e reconfiguram outros media, que estão inseridos nos mesmos contextos ou em contextos similares” (2000, p. 19).

Concentrando-se na genealogia histórica das tecnologias da imagem, descontinuada entre momentos dominados pela tradição estética realista e fases orientadas pela tradição estética ilusionista, autores como Andrew Darley (2000), Lev Manovich (2001), Tom Gunning (2004), entre outros, tendem também a salientar os traços de continuidade entre a vocação lúdica dos ambientes simulados, interativos e multimédia engendrados pela síntese numérica e a propensão recreativa de uma série de aparelhos óticos e espetáculos visuais vulgarizados no final do séc. XIX: do aparelho fotográfico ao estereoscópio aos panoramas aos dioramas e ao cinema primitivo, entre muitos outros. Especificamente, Darley (2000), que na sua obra *Visual Digital Culture: surface play & spectacle* recorreria a uma arqueologia da cultura visual popular remontando há mais de duzentos anos atrás, seria claro a este respeito:

Conceitos recentes como ‘simulação’, ‘interatividade’ ou ‘imersão’ emergiram para descrever o que é visto como único e diferente nestas novas formas, enquanto que termos que soam mais velhos como ‘realismo’, ‘ilusionismo’ e ‘espetáculo’ ainda parecem ter um papel fundamental nas práticas discursivas que as constituem. Claramente, um novo espaço estético abriu-se na cultura contemporânea, um espaço que deve a sua existência à tecnologia digital. É importante sublinhar, todavia, que esta dívida não é, de modo nenhum, absoluta. (Darley, 2000, p. 36)

Por fim, é, a nosso ver também importante, reiterar a ideia subjacente a tais considerações, segundo a qual os média e os contextos culturais onde se inserem não se interligam segundo uma linear relação de substituição; ao contrário, e convocando de novo Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly (2003/2007, p. 102), as diferentes tecnologias têm coexistido entre si e têm envolvido “a nossa atenção de diferentes maneiras”, permitindo uma mais rica dieta mediática (ao nível das mensagens e operações intelectuais requeridas, mas sobretudo ao nível dos impactos sensoriais). Esta visão do

complexo mediático contemporâneo alinha-se com a ideia geral de *remediação*: as relações de solidariedade e de rivalidade entre os ditos *velhos* e *novos* média são seriam unívocas, mas sim recíprocas e bidirecionais: “mídia mais velhos podem remediar também mídia mais novos” (Bolter & Grusin, 2000, p. 55). A exposição gráfica que se segue procura refutar a absoluta novidade dos média digitais, associando às suas propriedades uma arqueologia de tecnologias que já as envolviam e legendando-as com a citação de um comentário.

tabela 20. A falácia do novo mundo

Instantaneidade Reversibilidade	Ubiquidade Conetividade	Transparência Visibilidade	Interatividade Horizontalidade	Imaterialidade Virtualização	Simulação Sensibilidade
<p>Redes telegráfica e telefónica (telefone e fax)</p> <p>Fotografia</p> <p>Aparelhos de som (gramofone, gira-discos...)</p> <p>Cinema (a montagem)</p> <p>Televisão e Vídeo (fastforward, rewind, pause...)</p>	<p>Sistema postal (a UPU)</p> <p>Redes telegráfica e telefónica (telefone e fax)</p> <p>Fotografia (vistas do mundo)</p> <p>Rádio</p> <p>Televisão e Vídeo</p>	<p>Imprensa</p> <p>Postal ilustrado</p> <p>Rádio</p> <p>Televisão e Vídeo</p>	<p>Interatividade-Ligação: redes de correspondência, sistema postal</p> <p>Interatividade-Participação: imprensa, fotografia, cinema, postal ilustrado...</p> <p>Interatividade-Presença: telefone (intelectual e sensorial)</p>	<p>Redes telegráfica e telefónica (telefone e fax)</p> <p>Aparelhos de som (gramofone, gravador, gira-discos...)</p> <p>Rádio, Fotografia e Cinema</p> <p>Televisão e Vídeo (fastforward, rewind, pause...)</p>	<p>Dispositivos</p> <p>Pré-cinematográficos (estereoscópio, diorama, panorama...)</p> <p>Jogos fotográficos (tiro fotográfico, poke your head...)</p> <p>Cinema</p>
<p>"Impotente, deixava que ela me anulasse a noção do tempo, dos meus propósitos e deveres. E tal como o médium obedece à voz que, do outro lado de lá, o domina, eu rendia-me à primeira proposta que me chegava através do telefone." (Benjamin, 2004, p. 80).</p>	<p>"A União Postal Universal (...) fechou o circuito do sistema postal, produzindo um sistema de comunicação de dimensões planetárias." (Siebert, 1993/1999, p. 149).</p>	<p>"Não acredito, além disso, que esta passagem da sociedade íntima à exposição e partilha em rede da vida quotidiana tenha aparecido repentinamente com o advento dos novos média." (La Rocca & Martins, 2009).</p>	<p>"A voz de meu interlocutor está de fato presente quando a recebo pelo telefone. Não escuto uma imagem da sua voz, mas desse contato corporal, toda uma dimensão afetiva atravessa a comunicação telefônica. O telefone é a primeira mídia de telepresença." (Lévy, 1999, p. 81).</p>	<p>"A autenticidade de uma coisa integra tudo o que ela comporta de transmissível desde a sua origem, a sua duração material como testemunho histórico. Este testemunho, repousando sobre a materialidade, vê-se posto em causa pela reprodução, da qual toda a materialidade se retirou." (Benjamin, 1936/1991, p. 180).</p>	<p>"A tridimensionalidade da fotografia que o estereoscópio proporcionou (nos primeiros tempos da fotografia) é apenas uma forma através da qual, no início do século, um conjunto de fronteiras entre o que era real e o que era representado se começou a apagar." (Lister, Dovey, Giddings, Grant & Kelly, 2003/2007, p.121).</p>

7.2. o postal ilustrado e a remediação do digital

Não é nunca no início que qualquer coisa nova (...), pode revelar a sua essência, mas aquilo que era desde o início, ele só o pode revelar aquando de um desvio da sua essência

Gilles Deleuze (1985, p. 61)

Recentemente, a agência de design *Studio Hey Hey Hey*, inspirada nas célebres máquinas ineficientes do inventor e cartoonista Rube Goldberg, construiu um personagem que se apresenta como *Melvin the Magical Mixed Media Machine*, *Melvin the Machine* ou “simply Melvin for friends”. A mais recente invenção de *Melvin the Machine* é *The mini Travelling Machine*, que conhecemos a partir de um vídeo disponível no site. Esta breve-curta-metragem contém todos os elementos para ser uma boa introdução à análise das relações de remediação do postal ilustrado. Nela, Melvin, de cachimbo na boca e uma gabardine, numa figura que não deixa de lembrar o *Monsieur Hulot* de Jacques Tati – procurando divertir-se numa estância de Verão cheia de gente (Tati, 1953), à nora com os automatismos idiotas da sua muito moderna família (Tati, 1958), perdido numa cidade futurista (Tati, 1967) ou ainda surpreendido pelos inúmeros contratempos de uma viagem para Amsterdão (Tati, 1971) – viaja com duas malas castanhas na mão até ao parque da cidade. Chegado ao seu destino – um banco de jardim – Melvin senta-se, e abre as malas, onde estão guardados mil engenhos. Começando por inserir um postal em branco algures na teia desta quinquilharia, o renovado M. Hulot faz gestos incompreensíveis, como que finalmente conciliado com as máquinas. Insere uma moeda numa espécie de mapa origami, ativa um clássico relógio despertador rodando um lápis, coloca uma vela no interior do seu cachimbo, roda um laço, fixa um berlinde em duas escovas de dentes, ajusta um comboio de madeira na sua pista, introduz o seu *smartphone* num qualquer orifício das malas, fecha

uma delas e espera que o despertador toque. Quando este soa, começa uma complicada e longa série de reações em cadeia que durante minutos agarra os olhos do espectador à sucessão de infantis entrechoques que movem berlindes, colheres, comboios de brincar, pássaros de madeira, escovas de dentes, um gira-discos, carimbos, enfim à rocambolesca coreografia que acaba com o mais elementar passo de dança: o postal inicialmente em branco é carimbado com a mensagem “Wish you were here. Melvin the Machine”; Melvin fecha as malhas e segue até ao marco do correio. Além de muito mais encontros inusitados, nesta lúdica e risível maquinaria de escrever postais, assistimos ao cruzamento entre velhas e novas tecnologias – referimo-nos ao postal ilustrado, ao esquema de geolocalização e ao *smartphone* que parece filmar a sequência –, sorrimos diante da ineficiência dos mecanismos supostamente automáticos ou até mesmo *interativos* que levam estafados minutos e empregam excessivos recursos para escrever uma simples frase num postal, perguntamo-nos a que distância estará o destinatário de Melvin, que carregado com duas malas, tem, contudo o ar, de ter apenas saído do seu escritório por uns minutos.

O postal ilustrado é um meio de comunicação analógico introduzido no final do séc. XIX, que resulta do cruzamento de dois dos média mais importantes do séc. XX: a fotografia (e os processos de reprodução fotomecânica que lhe estão associados) e o sistema postal. Além disso, o postal, cuja popularidade enquanto meio de comunicação remonta sobretudo às três primeiras décadas do séc. XX, combina a escrita tipográfica (usada nas legendas, na identificação do editor, etc) com a escrita manual, reúne o visual e o textual, e agrega uma mensagem pública a uma mensagem privada. Se com a vulgarização de tecnologias como o telefone e a televisão, o postal ilustrado perdeu já grande parte do seu atrativo, com a introdução das teletecnologias digitais, este velho artefacto dos correios foi por muitos condenado à obsolescência. Jacques Derrida em *La Carte Postale*, ao longo de uma correspondência fictícia na qual o filósofo reflete sobre o sistema de comunicação postal, a literatura e os processos de transmissão cultural, emprega um tom apocalíptico cada vez que medita sobre o futuro do correio tradicional, sobre o devir da literatura, e sobre o destino do postal ilustrado:

Nós ocupamo-nos da derradeira correspondência. Em breve, não haverá mais. Escatologia, apocalipse e teleologia das próprias epístolas. Pela mesma razão pela qual não haverá mais dinheiro, isto é, notas ou moedas, e pela qual não haverá mais selos. Claro, a técnica que está a substituir tudo isto, começou já a fazê-lo desde há muito tempo” (Derrida, 1980, p. 69)

Walter Benjamin, por seu lado, colecionador de postais ilustrados, não muito entregue a pessimismos, mas dado a profecias e constantemente confrontado com as questões da requisição tecnológica da cultura e da experiência humana, pronuncia-se também curiosamente, e ainda na primeira metade do séc. XX, sobre o futuro desuso do postal ilustrado, nomeadamente do postal fantasia com as suas linguagens de selos, de flores, de folhas, de horas:

Existe, como se sabe, uma linguagem dos selos, que está para a linguagem das flores como o alfabeto Morse para o escrito. Mas por quanto tempo viverá ainda a moda das flores entre os postes telegráficos? (...) Stephan, um alemão, não por acaso contemporâneo de Jean Paul, plantou esta semente no verão de meados do século XIX. Mas ela não sobreviverá ao séc. XX. (Benjamin, 2004, p. 59).

Contudo, e como já assinalámos, o postal ilustrado, enquanto objeto de consumo, depois de um período de declínio, atravessaria, desde os anos 70, e devido a uma série de fatores, uma privilegiada fase de êxito comercial, segundo historiadores como Willoughby (1993), Ripert & Frère (1983), Malaurie (2003), e Hossard (2005). Evidentemente, o postal ilustrado deixou de ser um meio de comunicação quotidiano, como acontecia no início do séc. XX, tendo sido neste âmbito abandonado em favor da contemporânea panóplia de tecnologias digitais e multimédia. Sendo que os média não se relacionam segundo uma linear relação de substituição, mas que se interligam segundo uma complexa rede de cooperação (positiva ou negativa), o postal ilustrado acabou por assumir outras funções na cultura visual contemporânea. Nos capítulos 4 e 5, debruçámo-nos de algum modo sobre as

relações de remediação entre o postal, a fotografia e o cinema. No presente capítulo, centrar-nos-emos na relação colaborativa do postal ilustrado com as tecnologias da informação e da comunicação digitais, no quadro do conjunto mediático contemporâneo e do caráter plural da circulação social de imagens em que este se inscreve, reportando-nos aos três níveis da aceção de remediação que foram anteriormente enumerados: remediação, remedeio e remédio.

Em primeiro lugar, as ilustrações do postal ilustrado têm sofrido mutações de caráter técnico, em função da emergência do digital e da Web. Os processos de captação, de reprodução, de manipulação e de impressão de imagens inerentes à tecnologia digital mudam as imagens fotográficas e as composições gráficas difundidas pelos postais (elaboradas informaticamente, mais facilmente deturpáveis, mais facilmente aperfeiçoadas) e facilitam, em termos de custos, a produção de edições limitadas. Em segundo lugar, certamente, a informatização dos serviços de uma instituição como os correios afetará a distribuição do fluxo postal. Em terceiro lugar, a rede de conexões da era da Web e os dispositivos de informação e comunicação digitais conferem uma série de novas funções e novos usos ao postal ilustrado. Para dar um exemplo, os postais gratuitos publicitários são claramente um exemplo de adaptação do postal ao paradigma da “sociedade em rede” para usar a expressão de Manuel Castells (2004).

Este sistema multimédia (...) não é caracterizado por mensagens unilaterais para uma audiência de massas. Isso foi a cultura de massas da sociedade industrial. Os média na sociedade em rede apresentam uma larga variedade de canais de comunicação, com uma interatividade crescente. E eles não constituem a aldeia global de uma cultura unificada e centrada em Hollywood. Eles (...) enviam mensagens segmentadas para audiências selecionadas ou para disposições específicas de uma audiência. O sistema de média é caracterizado pela concentração global de negócio, pela diversificação da audiência (incluindo diversificação cultural), pela versatilidade tecnológica e pela multiplicidade de canais (Castells, 2004, p. 30)

O discurso deste teórico da sociedade de informação relativamente ao modo como o sistema mediático contemporâneo já não se basearia em processos de comunicação de massa, mas sim em valores como “audiências selecionadas”, “multiplicidade de canais”, entre outros, tem um reflexo perfeito na segmentação das redes de distribuição dos postais publicitários gratuitos, que se implantaram desde os anos 80 a nível internacional, e cujo índice de eficácia é hoje considerado bastante significativo. Outro exemplo é a intensificação do investimento no postal em setores como a arte (a tendência para investir na edição de postais por parte dos museus contemporâneos, assim como por parte de jovens autores, ilustradores, designers gráficos, que publicam e divulgam o seu trabalho neste formato, são conclusivas a este respeito).

No âmbito ainda da ideia de remediação, refiram-se todas as análises científicas que estudam as relações de remediação do postal ilustrado com meios de comunicação digitais: podemos por exemplo da nossa parte ingressar numa comparação entre os postais ilustrados e as *mms*, os *e-mails* com imagens anexadas, os *posts* dos *blogs*, do *Twitter* e do *Facebook*, que igualmente visuais e textuais, públicos e privados, podem ser vistos como substituindo as funções comunicativas do postal ilustrado. Os estudos de Julia Gillen e Nigel Hall, na Universidade de Lancaster e na Universidade Metropolitana de Manchester, estabelecendo uma comparação entre o postal eduardiano e o *Twitter*, são exemplares de um projeto de investigação em torno do postal ilustrado, que toma em conta os seus efeitos de remediação com o digital (Gillen & Hall, 2009). Por sua vez, também Esther Milne (2010), com uma abordagem que se insere no domínio dos *media studies*, embora ponha a hipótese do postal ilustrado representar “uma rutura decisiva e irreversível na história da comunicação”, analisa os processos de remediação que se estabelecem entre a cartas, o postal ilustrado, e o *e-mail*, procurando descrever o jogo entre as linhas de rutura que separam estes três meios de comunicação interpessoal e as linhas de continuidade que os reúnem. Melissa Hardie (2007) compara ainda o postal ilustrado com os weblogs. Também os ensaios de Johanne Sloan (2009) em torno do postal ilustrado, sugerem uma revisão deste objeto iconográfico à luz da cultura visual contemporânea, das tecnologias de reprodução e dos média atuais.

Finalmente, Mendelson & Prochaska (2010) na sua recente antologia de artigos científicos relativos ao postal ilustrado, fazem igualmente referência às relações entre o postal ilustrado e os ambientes digitais:

À medida que a cultura digital substitui o analógico, os postais de cartão podem parecer um signo do passado mas os atuais *Twitters* e *tweets* poderão ser uma mera extensão das mensagens já telegráficas que adornavam os versos dos postais ilustrados da viragem do século. (Mendelson & Prochaska, 2010, p. xvii)

No sentido forte do termo remedeio, os postais tradicionais, do espaço *offline*, são hibridados com os novos meios de comunicação, do espaço online; inserem-se nesta lógica os projetos lúdicos e artísticos *Postsecret*, *Postcrossing*, *Small World Experiment* e *Connect Draw Remix* de Mathew Falla. Os postais que incluem um DVD, os sites que permitem a criação e a encomenda da impressão de postais numa razoável quantidade como o *Moo*, e as aplicações para telemóveis que permitem criar, e ordenar a impressão e a expedição de um postal para qualquer amigo/familiar/conhecido (como é o caso do *Simply Postcards* para *Iphone*) são serviços que igualmente tiram partido da hibridação entre a tecnologia analógica e a tecnologia digital. No sentido fraco do termo, incluem-se as alusões aos média digitais nas ilustrações dos postais ilustrados – os postais do designer Daniel Eatock são a este propósito exemplares – e as alusões aos tradicionais postais ilustrados na elaboração de aplicações, serviços e sites dos média digitais (*e-cards*, aplicações para *smartphones* como o *Postman* da *Iphone*, serviços de envio de postais no jogo de realidade virtual *Second Life*...) que imitam o postal ilustrado.

Enfim, no que diz respeito à noção de remédio, o postal ilustrado responde a necessidades sensoriais, a desejos psíquicos e a preocupações afetivas que não serão, à partida, respondidas pelas tecnologias digitais (neste contexto, poderão evidenciar-se características do postal ilustrado como a materialidade, a textura e a caligrafia; a qualidade de vestígio da sua proveniência de um dado espaço-tempo; a raridade; a surpresa...).

7.2.1. brevidade: *time is money*

“Se Madame de Sévigné ou Voltaire tivessem conhecido o automóvel, é provável que nós não tivéssemos as suas Correspondências... O postal ilustrado é a expressão epistolar deste instrumento de fuga perdida que nos precipita fora de toda a visão, de todo o pensamento, e até de toda a preocupação sentimental”

Emile Bergerat (citado por Ripert & Frère, 1983, p. 27)

“Tempo sublime, refeição fina, gente delicada. Estamos no Hotel de Gascogne. Pensamos muito em vocês.” Esta é uma das 243 *cartes postales en couleurs véritables* dedicadas por Georges Perec (1989) a Italo Calvino, uma série de breves mensagens epistolares que resultam de um exercício experimental e combinatório, e que ilustram, não sem uma certa ironia, a mensagem-tipo que é frequentemente adotada pelo remetente de postais ilustrados. Daniel Blaufuks, em resposta a algumas perguntas que lhe enviamos, a propósito de *Perfect Day*, obra em que se apropriou das mensagens postais de Georges Perec, fazendo acompanhar as “fórmulas estereotipadas” do escritor por “imagens estereotipadas” escolhidas por si, explica: “o trabalho foi catalogado em tipos, seguindo os sistemas de catalogação queridos do escritor: praia, hotel, piscina, montanha, cidade, etc. os postais foram comprados por mim em vários locais. O trabalho foi produzido em Nova Iorque no rescaldo do 11 de setembro, um dia perfeito em termos meteorológicos, digno de um postal.” (figura 56). Condensados do tempo que passa e do tempo que faz, os postais, pressupuseram uma compressão dos instantes relativamente à sociabilidade epistolar tradicional, não

apenas porque se escreviam em menos tempo, mas porque as suas mensagens tinham amiúde a mesma redundância das conversas sobre o tempo. Com efeito, o assunto meteorológico é recorrente no postal ilustrado conforme o notam Ripert & Frère (1983) ou ainda Abertino Gonçalves (2014):

Amigo ou inimigo do viajante conforme, bom ou mau, ele favorece ou contraria o passeio, o tempo que faz é ainda o assunto de muitas conversas epistolares (Ripert & Frère, 1983, pp. 155).

Discorrer sobre a chuva e o bom tempo é um bom recurso para manter a conversa em lume brando. Mas é também uma forma de veicular outros assuntos que não precisam ser ditos. Nestas entrelinhas, repousa parte do sucesso da meteorologia dialogada. Literalmente, as informações dedicadas às condições atmosféricas aproximam-se do contrassenso. Arriscam ser irrelevantes para os destinatários: qual o interesse em saber o estado do tempo há uma semana a léguas de distância? Mas não é esse o objetivo nem essa a lógica. Trata-se de uma presentificação, de um gesto que ronda a magia: transmitir a quem faço presente o que sinto neste momento fugaz e neste lugar longínquo. Trata-se de partilhar uma experiência, de comungar sensações. A meteorologia é uma pauta para esta música (Gonçalves, 2014, p. 111)

A redundância dos postais ilustrados, refletida neste seu apego à conversa metereológica, e que já é bem ilustrada pelos *243 cartes postales en couleurs véritables* de Georges Perec, pode ser ainda reconhecida num episódio do filme *Tournée* de Mathieu Almaric em que o produtor de neo-burlesco Joachim Zand, em viagem com a sua trupe, aconselha os seus filhos a enviar um postal à mãe à saída do hotel, no qual, ao invés de escrever as banalidades do costume, procurem contar o que realmente fizeram, onde e com quem estiveram, o que sentiram... Mensagens fragmentárias, os postais ilustrados, limitados pelo seu formato reduzido – dos 8*12cm aos hoje mais comuns 10*15cm –, pressupuseram uma economia de linguagem e uma poupança de informação relativamente à longa correspondência

por carta. Pronto a ser enviado “no mesmo segundo em que é recolhido” (Derrida, 1980, p. 75), o postal ilustrado, no verso do qual o remetente por vezes se limitava a inscrever uma assinatura, não envolvia apenas uma mensagem sucinta como compreendia também um processo de envio mais prático, quando comparado com a carta, uma vez que não necessitava de envelope. Além disso, como já referimos (cap. 1), em algumas cidades europeias faziam-se segundo Tom Phillips (2000, p. 12) e Gillen & Hall (2009, p. 2) 5 a 10 entregas de postais por dia, o que permitia, por exemplo, usar mais do que um postal para mandar recados e combinar encontros ao longo de um só dia. Não deixa de ser curioso que um dos primeiros e principais argumentos que em 1873 L. Wollowski usa para defender a introdução do postal ilustrado em França seja precisamente a necessidade de não desperdiçar tempo:

dispensamos fórmulas banais de cortesia vã, que alongam as cartas normais, e habituamo-nos à expressão clara e concisa do pensamento. O postal deveria ter nascido em Inglaterra, onde se conhece tão bem o preço do tempo: *time is money*, diz o provérbio popular desta região, o tempo é dinheiro, e põe-se este ditado em prática de todas as maneiras. Economizando o tempo, enriquecemos, tanto através de procedimentos industriais como através da prática quotidiana da vida. Alongamos a existência e damos mais eficácia ao trabalho ao abreviar os momentos perdidos. Wollowski (1873, p. 91)

Constrangido pelo seu próprio tamanho, ao contrário da ilimitada carta ou do ilimitado *e-mail*, o postal prestou-se a novos modos de linguagem, lançando os seus usuários nas mesmas expressões abreviadas, nos mesmos ataques à ortografia e nas mesmas artimanhas gráficas que hoje abundam na comunicação digital quotidiana, e oferecendo, por isso, irresistíveis paralelismos com esta última. Além disso, os postais eram enviados no início do séc. XX com uma frequência comparável à que predomina na comunicação eletrónica. É baseando-se nestes aspetos que Gillen & Hall (2009, p. 8) têm trabalhado a comparação entre o postal eduardiano e o *Twitter*, pondo a par

o reduzido nº de caracteres dos *tweets* (140, no caso) com o aspeto sucinto das mensagens dos postais, e a abundante participação na rede social e plataforma de *microblogging* criado em 2006, que recebe cerca de 340 milhões de *tweets* por dia, com o verdadeiro fenómeno de popularidade que o postal ilustrado constituiu no início do séc. XX. Por outro lado, conforme o nota Bjarne Rogan, não é apenas pela sua reduzida dimensão física, nem pela rapidez do processo de envio, mas também pela equação entre o insignificante conteúdo informativo da mensagem e o seu notável valor expressivo, que os postais oferecem incontornáveis comparações com as tecnologias digitais, nomeadamente com as *sms*: ambos seriam nas palavras do investigador norueguês “curtos sinais de vida” (Rogan, 2005, p. 15).

É evidente que o postal não possui o ritmo instantâneo e nem funciona no tempo real das tecnologias comunicativas digitais, implicando, mesmo no seu período de maior popularidade, um significativo intervalo temporal entre o remetente e o destinatário. A importância deste aspeto diferido do postal ilustrado tem uma boa ilustração num momento do romance do escritor norte-americano Don DeLillo, *O Homem em Queda*. Nele, um postal com uma reprodução de um poema de Shelley intitulado *A Revolta do Islão* é recebido por coincidência dois dias depois dos atentados de 11 de setembro (DeLillo, 2007). A sua destinatária, uma nova-iorquina, cujo ex-marido fora dias antes vítima da queda das torres, tece inevitavelmente uma ligação anacrónica entre o postal enviado de Roma por uma amiga duas semanas antes dos aviões e os atentados. Apesar deste ritmo diferido, é contudo, a nosso ver, legítimo reconhecer *a posteriori* neste modo de interação diferido um precursor das “tecnologias comunicativas miniatura” (Hardie, 2007, p. 149) e do regime temporal que domina os média digitais. Os recorrentes diagnósticos de um tempo que se acelerou e que encolheu até ao tamanho ínfimo do instante a propósito das conexões digitais podem encontrar um precursor no postal ilustrado, meio de comunicação que não por acaso foi, como o demonstrou Giovanni Lista (1979), apropriado pelo futurismo italiano, cujas odes à velocidade da vida moderna são sobejamente conhecidas... No contexto da relação entre os futuristas e o instantâneo, Paul Virilio (2009, p. 96), convoca nomeadamente Marinetti, que se refere ao “desejo angustiante de determinar a cada instante as nossas relações com a humanidade”.

Ilustrativos do caráter quase telegráfico da mensagem do postal são os postais pré-escritos, à semelhança do “universal correspondence card”, ou mais conhecido por “field service postcard” (figura 57), usado sobretudo em contextos militares, mencionado por Siegert (1993/1999, p. 157) e por Esther Milne (2010, p. 120). Com efeito, no que toca a postais para os remetentes que, no início do séc. XX, preferiam quase não escrever, a lista de exemplos é longa: desde a conhecida série *Write Away* editada por Raphael Tuck & Sons (Carline 1959, p. 48; Milne, 2010, p. 122) (figura 60) até outras invenções como a “encomenda postal” e o “cheque dos amantes” (figura 59) e ainda o postal que descodifica a famosa “linguagem dos selos” (figura 58), todos eles postais que pouco mais do que uma instantânea assinatura exigiam do destinatário (Correia, 2012).

7.2.2. proximidade: *wish you were here*

“Uma rede postal que se tornou popular no séc. XIX lançou as bases culturais... para experiências de interconexão que são as referências orientadoras do admirável mundo novo das telecomunicações”

David Henkin (citado por Esther Milne, 2010, p. 4)

O postal ilustrado não só colaborou, à semelhança de outras tecnologias da comunicação, com a compressão do tempo e a progressiva extinção da morosidade, como contribuiu para o estreitamento do espaço e a paulatina erradicação da distância, sobretudo a partir do momento em que é regulado pela União Postal Universal. Com face e verso, e correspondendo à proporcionalidade entre o desejo de aproximar as coisas espacialmente e a vontade de reproduzi-las massivamente diagnosticada por Walter Benjamin nos anos 30 (Benjamin, 1955/2012, p. 68), o postal não permitia apenas

religar os quatro cantos do mundo como também partilhar imagens desses mesmos quatro cantos do mundo: dirigindo-se a um destinatário longínquo, o tradicional cartão de vistas acercava-se dele, através da clássica fórmula anglo-saxónica, que o passou a caracterizar: *Wish you were here*.

Heinrich von Stephan, inventor do postal, foi também um dos principais impulsionadores da Conferência de Berna, realizada em 1875, na qual seria fundada a União Geral dos Correios, mais tarde nomeada União Postal Universal. A emergência do postal ilustrado e a fundação da União Postal Universal são dois acontecimentos concomitantes na medida em que a discussão desta última se assume como uma necessidade mais premente diante da rápida propagação do postal ilustrado, formato de correspondência popular, adotado por inúmeros países, mas inicialmente interdito, na maioria deles, de transpor as fronteiras nacionais. No encontro entre 22 países, é estabelecido, como o descreve Howard Robinson (citado por Milne, 2010, p. 115) “um só território postal (...) abarcando a grande maioria da correspondência mundial”, isto é, um sistema postal que regulava mundialmente e com uniformidade a circulação, a segurança e os custos da correspondência. A UPU inaugura, ainda nas vésperas do séc. XX, um espaço de comunicação global, “um sistema de comunicação de dimensões planetárias”, como se lhe refere Siegert (1993/1999, p. 146), no qual o postal ilustrado desempenha um papel *pivot*... A conferência em que a organização mundial do sistema postal é instituída corresponde, segundo Frank Staff a um momento-chave da história do postal ilustrado, enquanto meio de comunicação de massas. “Pela primeira vez os postais eram discutidos a um nível internacional e foi acordado que os postais seriam enviados internacionalmente entre países membros a metade da taxa da carta” (Staff, 1966, p. 53).

Com a inscrição *Union Postale Universelle* figurando no seu verso, o postal ilustrado passou a abreviar os intervalos geográficos e afetivos; conforme Louis Wolowski menciona a propósito do telégrafo, também o postal “apagou de algum modo as distâncias e, (...), para as nações como para os indivíduos, religa as sensações, generaliza as relações, e apela de algum modo a uma vida comum aqueles que a extensão do espaço separa” (Wolowski, 1873, janeiro/março, p. 91).

Unindo destinatários e remetentes através da planetária máquina de ligações que é o sistema postal, o postal ilustrado, não deixa de se oferecer a irresistíveis comparações com as teletecnologias comunicativas digitais, sejam elas as *mms*, os blogues e as redes sociais como o *Facebook*, que se têm igualmente alicerçado na conexão mundializada, através dessa outra poderosa máquina que é a *World Wide Web*. O postal ilustrado era no início do séc. XX um modo económico de manter contacto com amigos e familiares, residissem eles do outro lado da rua ou do outro lado do mundo, cumprindo funções semelhantes às *mms*, suportadas pelo sistema de telecomunicações móveis mundiais, às redes sociais e blogues, aos jogos em rede, e até às aplicações de conversação em tempo real como é o caso do *Skype*. Contudo, embora existissem redes de correspondência mundiais, que permitiam uma conexão entre múltiplos pontos, o que predomina na interação através do postal ilustrado é a comunicação bidirecional, isto é, a conexão de ponto a ponto. De qualquer modo, note-se que, irremediavelmente enraizado a espaços geográficos específicos, e requerendo a presença física de um remetente e de um destinatário numa dada localização, indicadas através do carimbo postal e do endereço do recetor – o que faz dele um dispositivo de geolocalização *avant la lettre* – o postal ilustrado é desprovido da ubiquidade e da maleabilidade do mundo conetado do *online*, no qual podemos situar-nos em todas as partes do globo e em nenhuma delas ao mesmo tempo.

Podemos rever a lógica conectiva e ubíqua da Web nos postais de xadrez da primeira metade do séc. XX, que permitiam jogar à distância, e em simultâneo, com vários parceiros, múltiplas partidas, lembrando o telégrafo que já na primeira metade do séc. XIX tinha sido usado para o mesmo efeito, conforme refere McLuhan (1964/1994, p. 250) (figura 61). Esta mesma lógica exprime-se com igual verosimilhança nos chamados postais *round the world*, que correspondem à prática de reenviar sequencialmente o mesmo postal para si mesmo, atestando os diferentes locais percorridos ao longo de uma viagem: estes postais, recorrentes no início do séc. XX, atingem hoje o preço de vários milhares de euros entre os colecionadores, como se poderá constatar nos diversos websites de venda de postais antigos. Os postais de xadrez, sobre os quais dispomos de escassas referências

históricas, terão sido, segundo os dados encontrados ao longo da nossa pesquisa, introduzidos ainda nas primeiras décadas do séc. XX, mas só se terão realmente vulgarizado a partir dos anos 50. Sugerimos esta datação baseados numa pesquisa em sites de vendas de postais antigos como o Ebay e o Delcamp. net, em museus como o *Musée de la Poste* em Paris e o *Computerspielemuseum* em Berlim e ainda junto de comerciantes e especialistas de cartofilia como Joaquim Guerra de Sousa. Ao longo da interação com estas instituições e plataformas, os mais antigos exemplares de postais de xadrez circulados a que tivemos acesso (neste caso, um conjunto de dois leiloados no Ebay) datavam da década de 30, um deles editado pela revista alemã *Schach Echo*. Precursores dos jogos de vídeo em rede, os cartões de jogo pré-impresos em formato de postal ilustrado eram frequentemente editados pelas revistas especializadas e pelos clubes de xadrez, sendo trocados em escala internacional. Embora os xadrezistas pudessem como referimos disputar vários jogos em simultâneo com diferentes rivais, a morosidade de uma só partida por correspondência postal podia atingir anos, exigindo o envio sucessivo de múltiplos postais de xadrez.

Quanto ao *round-the-world postcard*, o primeiro terá sido enviado, segundo Siegert (1993/1999, pp. 154, 155), ainda sem ilustrações, na sequência do Congresso Postal Mundial de 1878, no sentido de demonstrar “a capacidade de performance do serviço postal mundial”. Acabando a sua viagem no mesmo endereço onde a teria começado, este postal seria, aos olhos de Siegert (1993/1999), anunciador da implosão da distância geográfica, que autores como Paul Virilio detetariam hoje nas teletecnologias e nos transportes.

O round-the-world postcard, que antecipou ‘a vazia orbitação do mundo’ que de acordo com Virilio os viajantes experimentam na era dos aviões a jato, celebrava a eliminação do mundo porque a distância que efetivamente percorria ao dar a volta ao globo correspondia precisamente a zero (Siegert, 1993/1999, p. 154)

Inspirada ou não nesta primeira trajetória oficial, a prática de reenviar sequencialmente o mesmo postal ilustrado, por ocasião de uma viagem a

diferentes países, para posteriormente o guardar como souvenir, para o exibir como troféu, para o expor como prova, tornou-se rapidamente popular: com efeito, a partir de uma visita pelos sites de venda e leilões *online* de postais, podemos confirmar não apenas que esta prática é recorrente ao longo da primeira década do séc. XX como podemos constatar que hoje o preço desses postais circulados ascende aos milhares de euros. Também o envio de uma sucessão de diversos postais para si mesmo ao longo de uma volta ao mundo é desde o início do séc. XX até hoje uma prática corrente. O registo das sequenciais localizações geográficas que o *round the world* ostentava no início do século sugere inevitáveis paralelismos com a prática hoje comum de gravar o percurso de uma volta ao mundo através dos dispositivos de geolocalização e de divulga-lo *online*, em blogues pessoais e *podcasts* de viagem. As motivações do viajante e remetente do início do séc. XX e do turista e *blogger* do séc. XXI para interromper o seu percurso, com a intenção de o registar e de o poder divulgar – em tempo diferido no primeiro caso, e em tempo real no segundo – não são, a nosso ver, fundamentalmente diferentes.

Exemplo de um *remedeio* criativo entre a ubiquidade e a conectividade da *Web 2.0.* e a ligação mundial também possibilitada através do postal ilustrado é o *Postcrossing*, um site fundado em 2005 que pretende “conectar pessoas à volta do mundo através de postais” – hoje com quase 400 mil membros, cerca de 200 países como destinos dos postais circulados, e mais de 15 milhões de postais trocados⁵¹, na sua maioria postais topográficos⁵². No *Postcrossing*, comunidade virtual onde se trocam postais reais pelo correio tradicional e em língua inglesa com remetentes de todas as partes do mundo, de cada vez que um *postcrosser* solicita um endereço, um novo destinatário entre os seus membros é selecionado aleatoriamente. Num mapa-múndi, assistido pela aplicação da *Google Maps*, assinala-se a morada de cada participante com um ícone que é uma caixa de correio, e apresentam-se os diferentes percursos de cada postal enviado e recebido.

51 Os dados indicados são relativos a 2013.

52 Agradecemos esta precisão às informações que nos foram fornecidas por Paulo Magalhães e Ana Campos, fundadores do *Postcrossing*, com os quais realizamos uma entrevista: “Os postais mais trocados no *Postcrossing* são os típicos postais turísticos...Porque é o mais fácil de arranjar, também, provavelmente.”, explicaram.

Além disso, tem-se ainda acesso ao número de dias em que o percurso do postal se realizou, e aos quilómetros atravessados por este... Diz-se por exemplo de um postal trocado entre a Rússia e Portugal, que este percorreu 3653 km em 28 dias, mesmo se estes dados são parcialmente fictícios. Com efeito, por exemplo, o número de dias corresponde não exatamente à duração do envio postal, mas ao período de tempo entre a solicitação de um endereço por um dos jogadores e o momento em que o seu destinatário regista o postal no site. Embora o contacto através de correspondência postal entre dois *postcrossers* seja aleatório e pontual, não se repetindo à partida, esta espécie de rede social, onde o perfil de cada jogador é conhecido, é ainda assistida por outras sócio-tecnologias como o *Facebook* e o *Twitter*, um fórum e um blogue, e, em simultâneo, reforçada por encontros regulares em diferentes cidades do mundo, proporcionando também oportunidades de contacto presencial, e abrindo a possibilidade de aproximação entre jogadores que assim o desejem, segundo as suas próprias *afinidades eletivas*.

7.2.3. não confidencialidade: rear window

“é o aspeto perverso do postal: é preciso que ele seja lido pelo carteiro e pelo seu destinatário e que eles a partir daí compreendam coisas diferentes”

Serge Daney (1994, p. 75)

Como o ficou celebrizado em muitos romances epistolares e marcos da história da literatura – de *Werther* de Goethe a *Frankenstein* de Mary Shelley às *Liaisons Dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos ou ainda a *Dracula* de Bram Stoker –, a correspondência por carta era acompanhada amiúde pelo desvelamento da vida interior, isto é, esta afirmava-se enquanto “um modo de discurso íntimo que tem sido capaz de instigar verdadeiras

confissões da alma” nas palavras de Siegert (1993/1999, p. 148). Ao contrário da carta, dada a confidências, o postal ilustrado, circulando sem envelope, deixa a descoberto as palavras e as imagens trocadas entre os utilizadores, oferecendo-se ao exibicionismo e ao voyeurismo, assim como sujeitando-se voluntariamente ao exercício da censura. Este aspeto do postal ilustrado era, no final do séc. XIX, a sua característica mais polémica e o seu traço mais escandaloso: como já referimos, a proposta de Heinrich von Stephan foi inicialmente rejeitada pelo diretor dos correios alemães que teria considerado este suporte aberto de correspondência “indecente” e “imoral” (Siegert, 1993/1999, p. 148)... Contudo, de novo relembramos, que seria precisamente a não confidencialidade do postal, na origem do inicial fracasso, que decorridos quatro anos, asseguraria o seu êxito: segundo B. Siegert (1993/1999, p. 152), N. Hossard (2005, p. 17) e G.L.Ulmer (1985, p. 128), sobretudo na Alemanha e na França, a receção positiva do postal não terá sido alheia à instabilidade sociopolítica na Europa que culminaria com a guerra franco-prussiana de 1870: através de um modo de correspondência sem envelope, o controle das mensagens dos soldados seria simplificado.

Precursor da transparência das ligações na era da *Web 2.0*, o postal ilustrado era, por um lado, uma espécie de pequeno orifício permitindo escutar o murmúrio dos afetos e desafetos alheios, e por outro, uma espécie de minúsculo óculo que permitia exibir, espreitar e colecionar dos quatro cantos do mundo: as metrópoles distantes, as praias paradisíacas, as montanhas deslumbrantes, os monumentos inesquecíveis, os transportes modernos, visitados pelos remetentes eram doravante visíveis para os destinatários. À semelhança das sociotécnicas que hoje publicam em tempo real os micro-acontecimentos da vida privada de uma comunidade de amigos doravante planetária, o postal ilustrado do início do séc. XX permitia não só um controlo dos instantes captados pela objetiva fotográfica como das anotações pessoais e das indicações postais que se inscreviam no seu verso (localização geográfica do destinatário, endereço/residência do remetente...), oferecendo-se a gestos de censura e inscrevendo-se na genealogia dos dispositivos de uma sociedade de dominação panóptica (Foucault, 1975; La Rocca & Martins, 2009). A este propósito, Jacques Derrida (1980, p. 43) observaria: “Com o progresso dos correios, a polícia do Estado ganhou

sempre terreno”. Com efeito, em contextos de guerra, eram submetidas a escrutínio não apenas as mensagens trocadas mas também as vistas partilhadas das diferentes localidades geográficas, que ameaçavam fornecer informações sobre o território nacional e os eventuais alvos militares ao inimigo. Mas também em contextos de paz e de normalidade, nas primeiras décadas do séc. XX, uma rígida legislação e uma perseverante censura foram instauradas, nomeadamente de modo a evitar a circulação de mensagens escritas insultuosas, difamatórias, obscenas... Em simultâneo, também as imagens, sobretudo as de teor erótico, que exibiam maioritariamente a nudez feminina, foram submetidas a uma rigorosa vigilância por parte dos serviços postais. A censura do postal ilustrado exprimia-se na na *belle époque* em leis um tanto absurdas como a proibição da exibição de pilosidade nos retratos de nus femininos, conforme explicita Deflandre (figura 62):

Nas primeiras fotografias comercializadas, que representavam nus, destinadas a artistas plásticos que não tinham modelos à sua disposição, as poses deviam ser académicas e toda a pilosidade devia estar ausente do cliché. Mas é igualmente para escapar à censura e poder dar saída à sua mercadoria que circulava a descoberto que os editores [de postais eróticos] representam as mulheres *em pelo* sem pelos. (Deflandre, 2009, p. 184)

O controlo de imagens eróticas nos correios não é de resto uma circunstância do passado, vendo-se aliás hoje prolongado na censura às imagens de nudez na Web e particularmente em redes sociais como o *Facebook*. Curiosamente, em 2008, depois de ter enviado através do correio quatro postais ilustrados, cujas imagens fotográficas mostravam uma mulher com os seios à vista – postais que se destinavam a uma exposição de *mail-art* – o artista plástico Philippe Pissier viu-se sujeito a uma investigação policial, à confiscação do seu computador pessoal e de algumas das suas obras, e ameaçado com três anos de prisão e uma multa de 75.000 euros, face à acusação de perturbação da ordem pública por atentado ao pudor, e ameaça da saúde psíquica de menores, que lhe foi dirigida pelo diretor dos correios de Cahors. A possibilidade de censura dos postais é objeto de sátira, por

parte do cineasta surrealista Luís Buñuel, numa das sequências do filme *Le fantôme de la liberté* (1974). Nela, Véronique, num parque, e aproveitando a distração da ama, segue um desconhecido que lhe oferece uma série de postais, e que lhe pede para que não os mostre a ninguém. De regresso a casa, os postais são-lhe confiscados pelos pais. Com um ar autoritário e escandalizado, o casal examina os cartões, que ostentam inocentes vistas turísticas de Paris, enquanto exclamam, por exemplo, “Obsceno!”, diante de uma reprodução do Arco de Triunfo.

A não confidencialidade do postal ilustrado não impediu, contudo, que, a partir do momento da sua adoção, o seu sucesso e a sua popularidade fossem imediatos. Os destinatários serviam-se de vários gestos para se desembaraçar da ausência de confidencialidade da mensagem: as táticas de cifra e o uso de códigos são recorrentes nos postais ilustrados do início do séc. XX. No caso da cifra usada no verso do postal da Biblioteca Nacional de Portugal mais adiante reproduzido (figura 63), esta não tinha apenas o objetivo de tornar a mensagem mais dificilmente legível para terceiros como se destinava a poupar espaço. Além deste recurso explícito a linguagens por código e a truques de encriptação, o postal ilustrado comporta uma cumplicidade que, estando *à mostra*, pode manter-se *coberta*, perfazendo o modelo do segredo público ou da publicidade secreta, e assemelhando-se por isso o seu mecanismo ao dispositivo em ação no conto *A carta roubada* (no original *The Purloined Letter*) de Edgar Allan Poe (2009)⁵³. É neste sentido que Jacques Derrida observa que o postal é feito para circular como uma carta aberta mas “ilegível.” (1980, p. 16), “indecifrável” (1980, p. 53).

É por isso que eu me atenho um pouco aos postais: tão púdicos, anónimos, oferecidos, estereotipados, rétro – e absolutamente indecifráveis, o próprio foro íntimo que os carteiros, os leitores, os colecionadores, os professores enfim se passam de mão em mão com os olhos, sim, vendados. (Jacques Derrida, 1980, p. 53)

53 Trata-se de um conhecido conto policial de Poe, longamente comentado por pensadores como Jacques Lacan e Jacques Derrida, no qual o detetive Auguste Dupin descobre o mistério de uma carta roubada, ao perceber que esta não teria sido escondida pelo responsável pelo furto mas sim posta em evidência no seu próprio escritório, e por isso confundida com uma carta sem importância.

Conforme observa Ulmer (1985, p. 128), o postal assume uma posição na obra de Jacques Derrida semelhante à da assinatura: ambos são entendidos como transparentes e públicos, se não se partilhar da sua opacidade e da sua singularidade. Para o filósofo francês (1980, p. 120), o postal ilustrado, exemplar da impossível distinção entre o público e o privado, é apenas um modelo do que acontece na generalidade da transmissão da cultura, através de média como o livro, a imprensa:

expliquei as minhas reservas sobre uma tal oposição (já não sei de onde é que ela vinha, de Benjamin, acho eu, outra vez o judeu suicida) entre a literatura de ‘quiosque’ e a aquela de ‘cofre-forte’: nós nunca podemos escolher entre aquilo que se lê de livro aberto (visível como o nariz no meio da “figura”) e a cripta mais hermética (Derrida, 1980, p. 212).

Esther Milne (2010, p. 108), a este propósito, estabelece também uma distinção entre as “condições reais de privacidade” e a “privacidade imaginada”: para a medióloga, o postal ilustrado, à semelhança das teletecnologias digitais, é exemplar da natureza contextual da intimidade. A privacidade não seria para Milne (2010) uma substância estável mas sim um processo contingente de negociação; ela não estaria passivamente sujeita à eventual propriedade transparente do meio de comunicação usado, mas seria ativamente sujeita à natureza mais ou menos opaca da situação dos intervenientes no diálogo. Por fim, Serge Daney (1994, p. 75), acima citado, reporta-se igualmente, neste âmbito, ao aspeto perverso do postal ilustrado: a mensagem partilhada neste estaria dependente das circunstâncias pessoais e das conjunturas únicas do remetente e do destinatário, o que lhe conferiria uma legibilidade condicionada. É neste sentido que o cinéfilo observa:

Era preciso que estas imagens misteriosamente vindas do próprio real, normais e sem peneiras, fossem o lugar de uma comunicação privada. É ao mesmo tempo o respeito pelo real através das suas imagens mais visíveis e a opacificação para mim – para nós – desta falsa visibilidade para todos. (Daney, 1994, p. 75).

Uma boa ilustração disto encontra-se igualmente no cinema. Trata-se do episódio de infância narrado por Georges na última longa-metragem do austríaco Michel Haneke, *Amour* (2012), nos momentos que precedem a morte de Anne e o desfecho do filme: Georges teria ido para uma colónia de férias, onde as crianças eram tratadas muito severamente, com horários rígidos e práticas austeras como era o caso dos banhos de água gelada; ele teria sido obrigado por exemplo a comer pudim de arroz que detestava, tendo permanecido cerca de três horas a chorar diante do prato. Chegado ao quarto depois disto, Georges escreveu um postal à mãe, como lhe tinha prometido... O código que tinham pré-determinado era o seguinte: se ele estivesse a gostar do campo de férias, desenharia flores, se não estivesse desenharia estrelas. Georges enviou o postal cravado de estrelas, a mãe foi buscá-lo de seguida (em vão pois Georges teria adoecido e sido posto de quarentena). O postal teria entretanto desaparecido. O aspeto que nos parece aqui mais relevante, no quadro do nosso assunto, é que, no campo de férias, ninguém poderia suspeitar, mesmo vendo e lendo o postal ilustrado, que ao inscrever estrelas nele, Georges estaria a mandar um pedido de socorro à mãe.

Embora a ambiguidade entre a natureza simultaneamente pública e privada de uma mensagem epistolar remonte a um exemplo tão remoto quanto as “cartas abertas” de Sócrates, conforme assinala Derrida (1980, p. 161), é verdade que a porosidade entre a esfera pública e a esfera privada, é, como vimos, uma característica especialmente manifesta nas tecnologias comunicativas digitais. Não deixa assim de ser tentador estabelecer os devidos paralelismos entre a duplicidade do postal ilustrado, espécie de confidente não confidencial, e a propriedade igualmente ambivalente no que a isto respeita das mais recentes sociotécnicas – dos *blogs*, às redes sociais, aos sites de partilha de conteúdos textuais e audiovisuais – ambos, ferramentas de comunicação que enredam a nossa pessoa pública e privada, a nossa intimidade e a nossa “extimidade” (Lacan, 1960/1986, p. 167; 1969/2006, p. 224) numa complexa malha de informações, que conforme notaria Mario Perniola (1990/1994), se acordam mais com o modelo do “enigma” do que com o modelo do “segredo”.

Exemplar de uma hibridação entre a publicidade privada do postal e a privacidade pública das teletecnologias digitais é o projeto de arte contemporânea *Postsecret*, criado em 2004 por Frank Warren. Na comunidade *PostSecret*, pessoas anónimas revelam os seus segredos mais íntimos através de postais ilustrados feitos por elas mesmas e enviados através do correio tradicional a Warren. Estes postais, que desvendam confissões amorosas, sigilos familiares, dilemas existenciais, são publicados todas as semanas no *website* do projeto (figura 64). À semelhança dos postais ilustrados do início do séc. XX, que circulavam sem envelope, estas confissões podem ser lidas pelo mundo inteiro: no entanto, ao contrário do que acontecia com os postais tradicionais, as declarações anónimas partilhadas no *Postsecret* são normalmente recebidas por todos à exceção dos seus mais verdadeiros destinatários. Embora a um nível completamente diferente, o evento de exposição, de venda e leilão de postais originais no *RCA Secret*, no *Royal College of Art* em Londres, que decorre *online* e *offline*, acaba por servir-se também do mecanismo de dualidade entre transparência e opacidade, semelhante ao que atua no postal ilustrado tradicional e nas ferramentas de comunicação digitais: neste caso, os potenciais compradores, que devem registar-se no site oficial da exibição para adquirir postais, têm acesso à face do postal, à imagem pintada, mas não ao seu verso, onde está inscrita a assinatura do seu autor (que pode ser a de artistas como Gerhard Richter, John Baldessari, Bill Viola, Paula Rego, mas também a de mais ilustres desconhecidos...).

7.2.4. participação e apropriação: *ready made*

Citação visual, mensagem *ready-made*, apropriada pelo remetente, e partilhada com o destinatário, o postal ilustrado convida a questionar a margem de autonomia dos intervenientes no processo comunicativo, a medida de reciprocidade das suas relações de troca, e as modalidades de investimento intelectual e sensorial ao longo do diálogo. Pretendendo nós de momento questionar as relações de remediação entre este suporte de transmissão analógico e as tecnologias de comunicação numéricas, optamos por partir

para este questionamento, recorrendo à noção de interatividade e aos três sentidos que lhe conferimos anteriormente: a participação, a ligação, e a presença. Definida por De Kerckhove (2000, p. 20) como “a relação entre a pessoa e o ambiente digital tal como a define o material que os conecta”, a interatividade corresponde então, por um lado, conforme vimos, a um termo historicamente introduzido no contexto das teletecnologias digitais, mas por outro lado, a uma designação das características de um qualquer processo comunicativo, mediado através de um dispositivo e condicionado por este.

i) **Participação** No que diz respeito à participação, significado mais diretamente associado à ideia de interação, devemos ter em conta, em primeiro lugar, que o postal assenta na partilha de uma imagem reproduzida em massa, pré-impressa num cartão, baseada num processo de descontextualização e recontextualização pessoal de uma dada figuração visual, que ativa a ligação afetiva entre os seus usuários. Neste âmbito, é necessário regressar à distinção entre *interatividade* e *participação*: o postal ilustrado pode ser considerado interativo na medida em que convida o remetente à personalização de uma mensagem pública e estandardizada, mas a sua qualidade participativa começa precisamente onde termina esta interatividade premeditada, isto é, a partir do momento em que o usuário excede a margem de ação, maior ou menor, que lhe tinha sido *a priori* oferecida, alterando o dispositivo do postal ilustrado. A participação do remetente pode então exercer-se de diferentes modos, que resumimos aqui:

- subversão da **imagem** através da **palavra**, isto é, do comentário, da legenda, da nota que acompanha o envio do postal.
- subversão da **imagem reproduzida** através de **remendos manuais**: desenhar uma cruz no hotel em que se esteve, justapor uns bigodes ao rosto da *starlette* que é reproduzida no postal, inscrever setas, justapor colagens, fotografias, e desenhos à imagem, eis algumas das práticas mais recorrentes. Se este conserto gráfico que o remetente aplica à imagem impressa tem por vezes um caráter referencial e informativo

(no caso dos postais com vistas de cidades, aponta-se como que *in situ* o hotel, o local de trabalho, o norte e o sul: figura 45)”, outras vezes assume um efeito estético e, outras vezes ainda, parte claramente de uma intenção humorística (o exemplo mais célebre, já aqui mencionado, é sem dúvida *LHOOQ*, onde Marcel Duchamp rabisca uns bigodes num postal com uma reprodução da Mona Lisa; ver figura 43). A propósito destes gestos, Albertino Gonçalves comenta:

Também não falta quem subverta a arquitetura do pequeno retângulo erigindo-se em ‘graffiteiro’ de postais ilustrados, variante amadora da arte postal. Como resistir à tentação de rabiscar uns bigodes numa figura de criança (...) ou de apontar uma seta ao quarto de hotel onde se esteve hospedado em Viana do Castelo?. (Gonçalves, 2014, p. 114)

- subversão do **regime visual** da mensagem através da fabricação de um **regime narrativo** da mesma: o remetente recorre ao envio de uma dada sequência de imagens, que produzem uma narrativa. Segundo Esther Milne, uma das características do *modus operandi* do postal seria precisamente o seu regime de comunicação pontual, fragmentário, disperso:

Imagens de postais, como Phillips o indica, lidam com “momentos congelados” (...). A escrita de cartas pode ser imaginada como uma modalidade narrativa (...). O assunto da transmissão de postais, contudo, entra *in media res*, até certo ponto desligado do que foi enviado antes e do que será enviado a seguir. (Milne, 2010, p. 111).

Ora, ao fazer transitar o postal ilustrado do *paradigma fotográfico* para o *paradigma cinematográfico*, o destinatário não deixa que o postal apenas desmonte o tempo em “momentos congelados”, mas impele-o a remontar esses instantes numa constelação narrativa que, podendo ser descontínua e volúvel, permite contar uma história, ou produzir uma situação.

- subversão das propriedades materiais do meio de comunicação: fazendo face à ausência de envelope, o remetente defende-se da **não confidencialidade** do suporte através de **cifras e códigos**; fazendo face à **dimensão reduzida** do espaço destinado à mensagem manuscrita, o remetente recorre aos mais diversos **exercícios caligráficos**.
- ii) **Ligação** No que respeita à ligação, envolvendo diversos intervenientes na transmissão de uma mensagem (o fotógrafo, ilustrador, ou artista, o editor, o remetente e o destinatário...), o postal ilustrado, meio de comunicação público e privado, prefigura a comunicação multidirecional dos meios de comunicação digital. Contudo, ao contrário das conexões numéricas, o postal permite uma troca em diferido, não proporcionando uma interação direta, isto é, em tempo real, entre remetente e destinatário.
- iii) **Presença** Esther Milne (2010) define o postal ilustrado, como também a carta e o *e-mail*, enquanto “tecnologias da presença”, isto é enquanto modos de coexistir com o outro à distância numa atmosfera de intimidade. Neste contexto, a autora define a presença enquanto: “um efeito obtido na comunicação (seja através de cartas, postais ou emails, por exemplo) quando os interlocutores imaginam a presença psicológica, e por vezes, física do outro” (2010, p. 2). Milne considera que o sentimento de presença é tão mais intenso quanto mais invisível, imaterial e imediato é o dispositivo mediador da comunicação. Não se trata, porém, do caso do postal ilustrado, onde a materialidade, parece, ao contrário intensificar a sensação de troca com o outro: a caligrafia, como o timbre de uma voz gravada no cartão, é o vestígio mais direto que o destinatário obtém do remetente.

7.2.5. materialidade e sensibilidade: keep in touch

“Um postal tem de ser, afinal
de contas, feito de alguma coisa.”

Richard Dienst (1994, p. 304)

Por mais pequeno que seja, o postal ilustrado é um cartão com uma existência palpável, com uma fisionomia tangível: poderíamos dizer que o postal tradicional está invariavelmente sujeito a essa “determinação física da matéria”, a que se refere o sociólogo Georg Simmel (1901/2003, p. 21). Tendo sido um dos pioneiros suportes da fotografia, o postal, continua hoje a constrangê-la a isso que Vilem Flusser (1983/2011, p. 69), a propósito dos modos de distribuição desta última, designaria por “arcaísmo”: este adviria da sua “subordinação a um suporte material: papel ou coisa parecida”. Neste sentido, o postal perfaz um exemplo perfeito do “objeto imaginado”, congregando em si a já mencionada sinergia entre o mundo das imagens e o mundo dos objetos, o sentido visual e o sentido tátil, o animado e o inanimado, o imaterial e o material, tal como esta é proposta por Michel Maffesoli (1993, p. 107). Pressupondo um contacto físico direto com o seu usuário, o postal ilustrado, que, no início do séc. XX, recorreu à hibridação de uma série de tecnologias de reprodução – o aparelho fotográfico, o estereoscópio, o fonógrafo... – de técnicas de escrita – a tipografia e a caligrafia – e de tecnologias de comunicação, tornando-se o veículo de uma comunicação *tátil*, no sentido que Maffesoli (1993) confere a esta expressão, e afirmando-se sobretudo como uma superfície de partilha de atrações sensoriais.

Miniatura epistolar, a mensagem do postal é constrangida pelas dimensões físicas do cartão: o seu tamanho inicialmente fixado nos 12*8 cm, não ultrapassa hoje os 10*15 cm. Cabendo na palma de uma mão, o postal acorda-se, efetivamente, com a ideia da “miniatura”, segundo a terminologia de Susan Stewart (1993/2005, p. 138): o postal reduz o público ao privado e o tridimensional ao bidimensional, no intuito de ser abrangido

corporalmente pelos seus utilizadores. Este aspeto miniatural – que segundo Gaston Bachelard (1995, p. 141) reenviaria invariavelmente a uma componente lúdica, “a uma infância, à participação nos brinquedos” – conferiu ao postal uma boa parte do seu encanto pelo fascínio infantil que a miniatura inspira, e contribuiu ainda para boa parte da sua popularidade pela economia de linguagem e a poupança de tempo que o pequeno cartão garantia. Foi devido à sua reduzida dimensão, que os remetentes mais loquazes incorriam amiúde em árduos e criativos exercícios caligráficos que procuravam a todo o custo aproveitar qualquer réstia de espaço em branco. As frases sobrepostas em diferentes direções, as mensagens introduzidas nas próprias imagens e a caligrafia minúscula, e os mais complexos caligramas eram táticas recorrentes. Enrico Sturani (1992) dedica-se especialmente à coleção deste tipo de improvisações gráficas nos postais do início do século. O colecionador explica que, nesta época, em que a face ainda era reservada à morada e o verso totalmente destinado à imagem, para fazer face à rarefação do espaço, os remetentes escreviam sobre a imagem, fazendo-o frequentemente com um notável cuidado estético. Nestes postais, a caligrafia funde-se com a imagem, e as mensagens manuscritas, quais caligramas de Apollinaire, assumem formas visuais diversas (um arco, uma espiral, um círculo...). O recurso à caligrafia minúscula não deixa de lembrar os célebres microgramas de Robert Walser, assim como a caligrafia microscópica dos últimos cadernos de Walter Benjamin, que, não por acaso, dedicou um ensaio elogioso ao “estilo desleixado” e às frases “aos tropeções” do jornalista e romancista alemão (Benjamin, 1929/2016a, p. 151, 152). A caligrafia de Walter Benjamin, que ao contrário da dos microgramas de Walser, manuscritos a lápis, era normalmente a caneta, conforme Jean Selz aponta: “caligrafia tão minúscula que ele nunca encontrava uma caneta suficientemente fina para traçá-la, o que o obrigava a escrever colocando o bico da caneta ao contrário sobre o papel” (citado por Ursula Marx em Marx, Schwarz, Schwarz & Wizisla, 2011, p. 55). Enfim, à semelhança do que aconteceria nos exercícios de micrografia aplicados nas miniaturas de livros estudadas por Susan Stewart (1993/2005, p. 38), um dos aspetos mais relevantes destas práticas, sobretudo no contexto do postal ilustrado, é o seu contributo para a demonstração da tensão entre o conteúdo e a forma,

o significado e o significante, o fluxo etéreo da leitura e a solidez material da escrita.

A mensagem, a assinatura do remetente e a indicação do endereço do destinatário são no postal ilustrado invariavelmente manuscritos. A caligrafia é um vestígio físico do remetente, dando lugar a uma particular intimidade, conformando uma ligação quase corporal na medida em que põe a nu as tremuras da mão do outro. Walter Benjamin em *Teoria das Semelhanças* punha a hipótese do manuscrito nos dar acesso a um vestígio do inconsciente do seu autor: “A moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens ou mesmo quebra-cabeças de imagens, que o inconsciente de quem escreveu aí depositou” (Benjamin, 1933/2012, p. 54).

Segundo Marshall McLuhan (1964/1994, pp. 170-178), enquanto que o documento impresso, próprio da cultura tipográfica do Renascimento e do Iluminismo e do respetivo sistema industrial de uniformidade e reprodução em massa, assentaria na dissociação entre o pensamento e o sentimento (assim como a ação e a reação, a memória coletiva e a memória pessoal, a oralidade e o texto, a sabedoria popular e a instrução erudita), o documento manuscrito, próprio da cultura caligráfica da Idade Média e do respetivo regime artesanal de singularidade e de unicidade, basear-se-ia na sinergia entre todos estes elementos. Friedrich Kittler (1999, p. 14) assinala, de modo semelhante, que enquanto que o exercício exigido pela máquina de escrever assentava na separação entre o corpo e o papel a mais tradicional prática de escrita manual residia na fusão entre ambos. O mediólogo alemão discorre sobre a dimensão profundamente íntima da caligrafia, citando a este propósito um romance de Botho Strauss, em que o herói se confessa envergonhado da sua escrita à mão, por aí distinguir de algum modo a sua “mente nua” (1999, pp. 8,9). Continuidade da mão, marca do corpo mesmo, a caligrafia envolveria, segundo o mediólogo, uma presença da sensualidade: baseando-se no triângulo lacanianiano, Kittler (1999, pp. 15, 16) considera que enquanto meio sensitivo, o manuscrito se afasta da dimensão “simbólica” das produções da máquina de escrever, e se aproxima das dimensões “imaginária” e “real” dos registos visuais e sonoros realizados pelo gramofone e pelo cinematógrafo: antes destes, o manuscrito era o único meio que teria permitido perpetuar a nossa “exterioridade privada”, de acordo com

a expressão de Kittler (1999, p. 9). À semelhança de Benjamin, McLuhan e Kittler, também Roland Barthes aponta para um entendimento simultaneamente corpóreo e espiritual da caligrafia, reportando-se a esta enquanto materialidade miticamente depositária dos valores humanos, que introduziria “desejo na comunicação porque ela é o próprio corpo” (2000, p. 56).

Meio analógico, o postal ilustrado, já atingido pela desvalorização material de toda a reprodução técnica, solicita, apesar disso, uma intensa experiência sensorial, dificilmente comparável com a interação com o fluxo de informação dos média digitais, mesmo na sua versão multimédia. Se conforme vimos, estes últimos não erradicam nem a materialidade nem o jogo sensorial, favorecendo estas através da dita *hipermediação* (Bolter & Grusin, 2000), é verdade que as sensações solicitadas pelas texturas, imagens, sons e até paladares e perfumes do postal ilustrado, chegam a atingir o excesso. De acordo com Albertino Gonçalves (2014), o postal tradicional, ao contrário dos seus avatares digitais, é capaz de solicitar os cinco sentidos. Ao quinteto sensorial a que se refere o sociólogo no seu ensaio *Postais Ilustrados: Texturas e Sensibilidades*, acrescentaríamos ainda o sentido quinético, isto é a sensação de movimento. Hipermedia *avant la lettre*, com uma forte componente lúdica e capaz de estimular de modo rico o complexo percetivo humano, o postal tem também sido devido a esta intensa solicitação dos sentidos acusado de participar na estética do *kitsch* e na lógica do *gadget*:

- i) do mesmo modo que os ecrãs requisitam em permanência os nossos olhos, a visão é no postal exercitada pelas ilustrações, frequentemente fotográficas, e pelo traçado da caligrafia, onde se reconhece de algum modo um vestígio do outro;
- ii) o tato, além de, como vimos, solicitado no postal tradicional através de uma pletera de aspetos (a propriedade tangível do cartão, o exercício manual de escrita, o aspeto miniatral do objeto), é ainda estimulado de modo singular nas texturas inventivas dos ditos postais novidade ou postais fantasia, onde o recurso a materiais diversos pode dar forma a postais bordados, de tecido, de cortiça, de plástico, de seda,

de madeira, de cabedal (Staff, 1966, p. 67) (figura 65). Joseph Beuys inspirar-se-ia nesta tradição do postal fantasia, para fabricar os seus múltiplos, postais em madeira, postais magnéticos e postais de feltro (figura 70). Sobre a apropriação de Beuys relativa ao postal ilustrado, a leitura do ensaio de Ulmer (1985) é bastante instrutiva. A dimensão tátil é também manifesta nos média digitais, onde, contudo, a pele passa a ter uma mera sensibilidade tecnológica, para glosar Derrick de Kerckhove (2000).

- iii) a audição será também requisitada pelos sons reproduzidos ou personalizados através de um disco incorporado; neste contexto, destaca-se a invenção da *sonorine* ou *phonocarte* em 1905, postal com ilustrações no qual, através de um aparelho apropriado, o *phonopostal*, se gravavam e escutavam mensagens de voz com cerca de 60 palavras (figuras 68 e 70); para projetar a voz nestes aparelhos, era necessário falar para uma espécie de microfone; o fonopostal, ainda que recebido entusiasticamente pela imprensa – em Portugal em 1906 a *Ilustração Portuguesa* explica num artigo dedicado ao postal ilustrado o funcionamento do fonopostal (figura 69) – não foi um sucesso comercial, tendo-se, contudo, disseminado em vários países o serviço fono-postal, ou seja a possibilidade de, na estação de correios, gravar postais em vinil capazes de ser lidos por qualquer gira-discos: em Portugal, este serviço esteve disponível na estação de correios dos Restauradores até aos anos 70 do séc. XX. Veja-se ainda, neste contexto, o arquivo digital PhonoPost.Org, resultante de um projeto de investigação da Universidade de Princeton.
- iv) o sentido quinético, requisitado muito frequentemente pelos média digitais e nomeadamente pelos postais digitais (e-cards e DVD postal), manifesta-se também no postal ilustrado analógico das mais diversas formas: no efeito de *raccord* entre a frente e o verso do postal, superfície dupla que é virada e revirada pelo seu usuário; nos postais estereoscópicos do início do séc. XX; nos postais 3D, e nos postais com todo o tipo de ilusões óticas que, conferindo maior profundidade à imagem, e maior espessura à cena reproduzida, podem provocar uma impressão

de oscilação, transformação, deslocamento (figura 71⁵⁴); nos postais em série, espécie de *flipcards* (por referência aos *flipbooks*), nos quais, é reproduzida ao longo de um dado número de cartões, uma sequência de gestos e de posturas que formam uma narrativa fotográfica, uma história ilustrada (figura 48); nos postais de sistema (na língua francesa, designam-se por “cartes postales à système”) que apostam na sobreposição de cartões e imagens que podem ser manipulados, baseando-se num mecanismo básico de montagem visual, e criando um efeito de surpresa ou uma situação divertida: (figura 47 e figura 71⁵⁵); Frank Staff, incluindo-os na categoria dos *novelty cards*, descreve assim o seu funcionamento:

Havia discos rotativos, de maneira que quando a extremidade do cartão era movida por um dedo, a peça central, dividida em diferentes painéis, rodava, revelando uma imagem diferente a cada rotação. (...) Muitos postais eram produzidos como se fossem brinquedos, de modo que se comprimiam quando eram pressionados, ou se abriam e mudavam para outra forma quando manipulados de determinada forma; coisas saltavam para fora e uma língua era projetada quando manuseada numa determinada sobreposição que era puxada ou um braço ou uma perna erguiam-se para tornar a imagem divertida. (Staff, 1966, p. 67)

54 Veja-se na página do álbum da coleção de postais ilustrados de Paul Éluard reproduzida na figura 71, o postal de ilusão ótica, colocado ao centro da página na sua parte superior, com as seguintes instruções que traduzimos: “A imagem misteriosa. Descoberta magnífica. Olhe fixamente os quatro pontos que se encontram sobre o nariz e ao mesmo tempo conte lentamente até 40. De seguida levante a cabeça e fixe um ponto determinado de uma superfície uniforme e de uma só cor seja no céu (durante o dia ou a noite) seja no interior virando as costas à luz. Verá formar-se a imagem de Nancy Carroll”

55 Veja-se na página do álbum da coleção de postais ilustrados de Paul Éluard reproduzida na figura 71, o postal de sistema colocado ao centro da página, na sua parte inferior. Este postal tem um mecanismo de disco que corresponde ao círculo que aparece na parede do quarto; ao rodar este disco de papel, podem ver-se diferentes cenas do sonho do homem que dorme: nestas visões oníricas, o homem e a sua amada ora caminham de braço dado, ora se cumprimentam, entram numa carruagem, abrem a porta de um quarto, brindam.

- v) Os postais que solicitam o olfato correspondem à categoria do *postal perfumado*, vulgarizado desde o início do séc. XX: a categoria dos “perfumed sachet postcards”, comum no mundo anglosaxónico na década de 1900, ainda hoje é popular nos sites de colecionadores e de venda de postais antigos. Conforme o explicita Albertino Gonçalves (2014, p. 117), o postal tornou-se popular enquanto “meio publicitário da indústria de perfumes, cremes, loções e sabonetes”; o cheiro é um dos elementos sensoriais mais difíceis de submeter a um processo de reprodução, simulação ou virtualização, estando por isso até hoje ausente dos ambientes digitais; o postal perfumado continua hoje a ser usado pelas redes de distribuição de *freecards* onde é normalmente assimilado à categoria de *sampling postcard* (postal com amostra);
- vi) Ainda que raramente com função de correspondência, o paladar é também incorporado ao formato de postal: as tabletes de chocolate emba-ladas em cartão com formato de postal pronto a expedir são, desde há alguns anos, um produto comum nas lojas de chocolates, de bombons e de sou de souvenirs de todo o mundo; evidentemente, o paladar é um sentido ausente na experiência de imersão nos mundos numéricos; Recentemente, a associação do postal ao paladar foi usada numa campanha contra a fome, sendo concebidos pelo designer Paolo Ulian três postais que são embalagens de plástico contendo alimentos: *Bread Card*, *Water Card*, e *Food Card*.

Connect Draw Remix (2007), uma criação do designer londrino Matthew Falla, incluída na antologia *Cartes Postales* de Jacquillat & Vollauschek (2008), é um exemplo de remediação entre as propriedades materiais do postal ilustrado e a intensa experiência sensorial que este pode proporcionar com as qualidades interativas dos média digitais. O dispositivo é composto por um sequenciador de CD, um conjunto de “postais impressos” e um lápis com tinta condutiva. O utilizador introduz os postais no leitor e, para misturar e criar música, desenha com o lápis sobre os cartões. A melodia assim concebida pode ser gravada no próprio cartão, que a reproduzirá a próxima vez que for inserido no sequenciador. O designer, cuja obra se centra na

combinação de suportes tradicionais (posters, souvenirs, postais) com as potencialidades multimédia da tecnologia numérica, utiliza a designação de postais para se referir aos cartões onde se “pinta” e regista a música misturada a partir da tinta condutiva. A sua criação, que foi incluída no catálogo *Cartes Postales* de Agathe Jacquillat & Tomi Vollauschek, publicado em 2008, inspirada eventualmente na *sonorine* do início do século, também só permite a troca postal das melodias entre quem possua o sequenciador, mas ao contrário da primeira, permite uma constante alteração colaborativa da mesma gravação (Jacquillat & Vollauschek, 2008, p. 0.41). O processo de inscrição manual a que estes cartões se oferecem instiga ainda inevitáveis paralelismos com o processo de escrita manual no verso do postal tradicional, cuja mensagem variava conforme a apropriação do remetente.

7.2.6. virtualização e simulação: as if

“Beijos escritos não chegam ao seu destino; são bebidos pelos fantasmas durante o caminho. É com este abundante alimento que eles se reproduzem de maneira tão incrível. A humanidade sente isso e luta contra isso; inventou o comboio, o carro, o aeroplano, para eliminar tanto quanto possível o fantasmático entre as pessoas e conseguir o trânsito natural, a paz das almas mas já não há remédio, trata-se manifestamente de invenções a que se chegou já depois da queda, o campo oposto é muito mais tranquilo e forte; depois dos correios, inventou o telégrafo, o telefone, a telegrafia sem fios. Os espíritos não vão morrer de fome, mas nós vamos perecer.”

Franz Kafka (2018, p. 214)

Toda a comunicação à distância, embora assentando na materialidade mais ou menos exacerbada de um meio de comunicação, envolve um mecanismo de virtualização. O processo de troca, próprio à correspondência, envolve uma dinâmica negociação da imagem de si mesmo e do outro: a afirmação de Franz Kafka, em epígrafe, que faz aliás parte do corpo de uma carta dirigida à sua amante Milena, traduz perfeitamente esta espécie de produção espectral que acompanha toda a comunicação. O sentido da presença do outro, intenso nas teletecnologias digitais mas também na correspondência postal, é produzido por uma imaginação, que assume por vezes contornos quase mágicos, quase telepáticos. À multiplicação das atmosferas de comunicação virtual que se opera desde as tecnologias conectadas e diferidas de comunicação postal até às tecnologias conetivas e simultâneas de comunicação digital, sucede uma miríade de sombras, uma catadupa de reflexos, que complexificam a teia de atrações invisíveis que nos liga aos outros: cada vez mais labiríntica, ela também é afinal o espelho, progressivamente informe, do que vamos sendo. A componente fantasmática de toda o processo de transmissão seria em simultâneo o ponto de contacto mais íntimo entre os intervenientes, mas também a fonte dos mal-entendidos, a origem do ruído, o canal das entropias, a zona de opacidade, que toda a comunicação também envolve. Seria ela que impediria, nas palavras de Kafka dirigidas a Milena em 1922 (Kafka, 2018), que os beijos escritos chegassem ao seu destino, e nas palavras de Jacques Derrida (1980), que as cartas alcançassem o seu destinatário: “uma carta pode ser sempre – e deve então – não chegar nunca ao seu destino. E isto não é negativo, e é bom, e é a condição (trágica, é verdade, e nós sabemos alguma coisa sobre isso) para que qualquer coisa chegue” (Derrida, 1980, p. 133).

Ora, no início do séc. XX, os produtores de postais não se contentaram com os fantasmas que espreitavam as entrelinhas da mensagem manuscrita, produzindo outra espécie de espectros que se exibiam vistosamente na trama das ilustrações impressas... Com efeito, independentemente do complexo processamento de imagens de si mesmo e do outro que acompanha a mão que escreve um postal ilustrado e os olhos que perseguem o traçado mais trémulo ou mais firme da sua caligrafia, o postal foi, além disso, um meio de comunicação dado a efeitos ilusórios e a evasões fantasistas, como

vimos nos capítulos 4 e 5. Recordemos que o postal fotográfico foi um veículo da tradição ilusionista da fotografia do início do séc. XX (a qual, um pouco à semelhança do que aconteceu com o cinema, foi durante décadas ofuscada pela tradição realista e documental), devido a quatro aspetos:

- i) O postal fotográfico do início do séc. XX contou com o efeito ilusório e o impacto de fascínio da fotografia, sobretudo nos primeiros anos da sua história;
- ii) O postal fotográfico fantasia prestou-se ao **retoque**, isto é, à manipulação química e ótica do cliché na câmara escura, e à **encenação**, ou seja, ao exercício dramático e à produção teatral nos estúdios e ao ar livre, fabricando lugares imaginários e figuras fantásticas.
- iii) O postal fotográfico na sua generalidade suscitou **remendos manuais** à sua imagem por parte dos seus usuários, que, no caso dos retratos, idealizavam nomeadamente situações fictícias e criaturas andróginas, e no caso das vistas de cidades, imaginavam mover-se no espaço reproduzido e aí servir de guia ao destinatário, indicando o hotel, o local de trabalho, o norte e o sul (figura 45)...;
- iv) O postal fotográfico fez-se avatar do cinema e envolveu os seus usuários em enredos visuais, através da confeção (amadora ou comercial) e do envio sucessivo de uma **sequência de postais**, na qual cada cliché era montado com o seguinte, produzindo a impressão do desenrolamento de uma dada ação.

Debrucemo-nos sobretudo sobre os efeitos de simulação próprios aos postais fotográficos fantasia do início do séc. XX. Conforme já referimos, no início do séc. XX, as editoras passaram a produzir postais fantasia retocados e encenados em grande escala, abundando neles as visões, os sonhos e as efabulações: do/a amante que sonha ver o seu/sua amante no fumo do cigarro que segura (figuras 16, 17 e 71) ao parisiense que vislumbra as ondas do mar ao largo da Tour Eiffel (figuras 72 e 73), são várias as ficções em que os postais fantasia nos mergulham. No início do séc. XX, dá-se ainda um fenómeno de popularização da fotografia recreativa, tornada um divertimento recorrente entre amadores, contando com uma panóplia de

revistas e de livros, dedicados à vulgarização científica dos efeitos de ilusão permitidos através da manipulação química do cliché, da disposição da luz, do uso de determinadas objetivas, da execução de determinadas poses e do arranjo de certos *décors*. Os fotógrafos de estúdio, os fotógrafos ambulantes e os comerciantes de feiras populares, percebendo o potencial lúdico da nova invenção, passaram a acolher a multidão que, ao contrário do que Charles Baudelaire (1859/1868, p. 259) estimava, não pretendia apenas, qual Narciso, “contemplar a sua trivial imagem sobre o metal”, mas desejava sim participar na experiência fotográfica como quem toma parte num jogo carnavalesco, numa burlesca farsa, revendo-se a si mesmo ou ao outro transfigurado, com outro corpo, noutra cidade, noutra casa, noutro meio de transporte, enfim, noutra vida. Jogos que envolviam o postal ilustrado, como o tiro fotográfico, a pose em cenários pintados ou nos chamados *head in the hole* ou *passe-têtes*, e o reflexo nos labirintos de espelhos, recorrentes nas feiras populares do início do séc. XX, levavam também os seus participantes a mergulhar, por alguns segundos, em verdadeiros “templos de vidas imaginárias” como os designou Pierre Mac Orlan, convocado por Clément Chéroux (2013, p. 135). Por exemplo, à semelhança do que acontece hoje com o usuário dos videojogos, o atirador de clichés entregava-se à vertigem fotográfica, qual Justus D. Barnes de *Great Train Robbery* de Edwin Porter, fazendo mira para o contra-campo (figuras 75, 76, 77).

Não é, com efeito, uma casualidade que na exposição *Dreamlands*, que decorreu entre maio e agosto de 2010 no Centre Pompidou em Paris, encontrássemos alguns postais fotográficos fantasia, expostos a metros de projeções do mundo virtual do *Second Life*, jogo em rede, a partir do qual seria aliás também possível enviar postais desde 2007. Os moradores do arquipélago gerado por computador podem registar um instante qualquer deste mundo virtual e posteriormente comentá-lo e enviá-lo através de correio eletrónico (figura 74). Num vídeo de clarificação da funcionalidade apresentado por Torley Linden e divulgado no You Tube, menciona-se a possibilidade de conservar um momento irrepetível do mundo fabricado que depois se poderá revisitar: “Hi, it’s me from the past”, é o título que se dá ao postal da demonstração Convertendo a imagem numa entidade lúdica, dando um final feliz à nossa história de amor, inventando mar em Paris ou

emprestando o estranho poder de uma arma ao nosso olhar familiar, os postais fantasia do início do séc. XX tal como outros jogos virtuais, põem as tecnologias da imagem e de comunicação ao serviço dos “cristais do falso”, para glosar uma expressão de Gilles Deleuze (1985).



Figura 56. Daniel Blaufuks, *A perfect day, location one, new york city, 2003.*
© Daniel Blaufuks. Cortesia do artista.



Figura 57. Field service Postcard. Circulado a 16 de agosto de 1916.
Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 58. Postal Langage des Timbres (“Linguagem dos Selos”). Circulado mas com data ilegível. c.a. 1910. © Musée de La Poste – La Poste, Paris, 2021.



Figura 59. Postal Bon de Poste des Amoureux (“Cheque dos amantes”). Editor E. A. Paris (Établissements Artistiques Parisiens). Circulado a 16 de Agosto de 1905. © Musée de La Poste – La Poste, Paris, 2021.



Figura 60. *I should be pleased to take you "and send the photo later".* ["Gostaria de apanhá-la... e enviar a fotografia mais tarde". Editor Raphael Tuck & Sons, Série Write Away 1904 1908/1909 & 1912 & 1914. N.º 1389. Ilustrado por Fych. Circulado a 8 de janeiro de 1906. Fonte: TuckDBPostcards, base de dados de postais de Raphael Tuck & Sons [tuckdbpostcards.org].

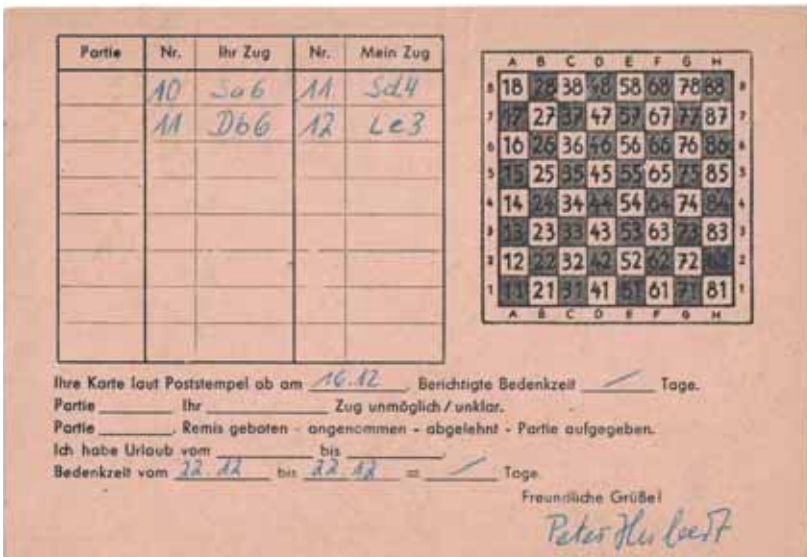


Figura 61. Postal de jogo de xadrez por correspondência. Circulado a 22 de dezembro de 1969. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 62. Postal de mulher nua sem pelos, de acordo com a norma de censura da época (Deflandre, 2009, p.184). Fotografia Waléry, Paris. Editora S.I.P. (Société Industrielle de Photographie). Circulado, mas com data ilegível. c.a. 1900. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 63. Verso de postal cifrado. Circulado a 19 de julho de 1914. Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa. Postal a Postal, Repositório de Postais Ilustrados (postaisilustrados.uminho.pt/).



Figura 64. Save our date... Cancelled. Postal enviado em dezembro de 2020 e publicado no website oficial Postsecret.com. Cortesia de Frank Warren/PostSecret.



Figura 65. Postal Fantasia ou Novidade com Bordado e cartão no interior. Não circulado, mas datado de 18 de agosto de 1919. Fonte: Coleção pessoal de Moisés de Lemos Martins.



Figura 66. Joseph Beuys. *Filzpostkarte*, impressão branca em feltro, 10,5×15×1 cm, 1985 © Edition Staeck. Cortesia da editora.



Figura 67. Página de um dos álbuns da coleção de postais de Paul Éluard (página 67, álbum P4170). 1929-1932. © Musée de La Poste – La Poste, Paris, 2021. © Sucessão Paul Eluard.



Figura 70. Fotografia do aparelho Phonopostal e dos seus postais, 1907.
© Musée de La Poste – La Poste, Paris, 2021.



Figura 71. Página de um dos álbuns da coleção de postais de Paul Éluard (página 58, álbum P4170). 1929-1932. © Musée de La Poste – La Poste, Paris, 2021. © Sucessão Paul Eluard.



Figura 72. Postal de Paris com mar. *Paris Port de Mer. 2 - Jetée du Trocadéro* (“Paris Porto de Mar. 2 - Dique do Trocadero”). Editor J.F. - Paris. Circulado a 22 de julho de 1904. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 73. Postal da Tour Eiffel com mar. *Si à Paris il y avait la mer!... La Tour Eiffel.* (“Se em Paris houvesse mar!... A Tour Eiffel.”). Circulado a 11 de janeiro de 1950. Fonte: Coleção pessoal da autora.

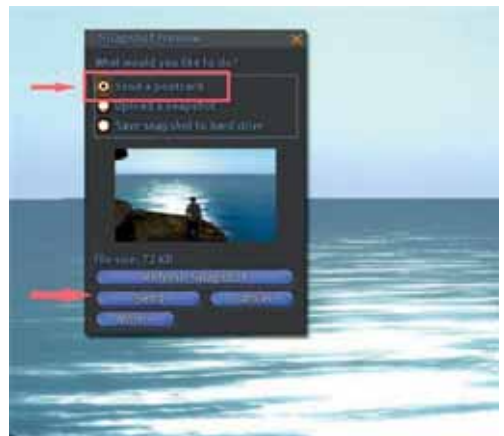


Figura 74. Imagem do jogo Second Life, Linden Lab. Detalhe do menu com a opção de envio de postais, 2010. Fonte: Tutorial de envio de postais no website community.secondlife.com.

Figura 75. Última cena do filme *The great train robbery* realizado por Edwin S. Porter em 1903 (Porter, 1903).
Fonte: The Kobal Collection.



Figura 76. Postal de tiro fotográfico. Não Circulado. c.a. 1920/1930. Fonte: Coleção pessoal da autora.



Figura 77. Imagem do jogo de vídeo *Incognito*. Magrathean Technologies. Vancouver, Canadá. Fonte: Página de Flickr do utilizador Fox Diller / Magrathean Technologies (álbum *Incognito Weapons*, 2010).



referências bibliográficas

- Ades, D. (1986). *Photomontage*. Londres: Thames & Hudson.
- Adorno, T. W. (1970/1993). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Agamben, G. (1990/1993). *A Comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.
- Agamben, G. (1985/1999). *Ideia da prosa*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Agamben, G. (1998/2004). *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?*. Paris: Éditions Payot et Rivages.
- Alberti, L. B. (1450/1966). *On Painting*. New Heaven: Yale University Press.
- Alloula, M. (2001/1981). *Le Harem Colonial: images d'un sous-erotisme*. Paris: Séguier.
- Andriess, J. (2006). *Kitsch Unedited*. Amsterdam: De Pont museum of contemporary art.
- Arendt, H. (1961/2006). *Entre o Passado e o Futuro. Oito exercícios sobre o pensamento político*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Artaud, A. (1938/1964). *Le théâtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard.
- Artaud, A. (2007). *Eu, Antonin Artaud*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Augé, M. (1992). *Non lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions Seuil.
- Augé, M. (1997). *L'impossible voyage, le tourisme et ses images*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Bachelard, G. (1995). *La Poétique de l'espace*. Paris: Éditions PUF.
- Bajac, Q., Chéroux, C., Le Gall, G. & Poivert, M. (2009). *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Baltazar, M. J. (2009). *O olhar moderno: a fotografia enquanto objeto e memória*. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Barros, M. de (2010). *Poesia Completa*. Lisboa: Caminho.
- Barthes, R. (1980). *La chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile Gallimard Le Seuil.
- Barthes, R. (1982). Cette vieille chose, l'art... In *L'obvie et l'obtus*. (pp. 181-188). Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1984). La mort de l'auteur. In *Le bruissement de la langue* (pp. 61-67). Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (2000). *Le plaisir du texte, précédé de Variations sur l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil.
- Basto, C. (1994). O postal ilustrado de Barcelos – Uma primeira abordagem. *Barcelos Revista*, 5, 203-222.
- Bataille, G., Leiris, M. & Caillois, R. (1938) Pour un collège de sociologie. *La Nouvelle Revue Française*, 26(298), 8-54.
- Batchen, G. (2000). Vernacular Photographies In *Each Wild Idea Writing, Photography, History* (pp. 56-81). Cambridge, Massachusetts e Londres: MIT Press.
- Baudelaire, C. (1859/1868). Le public moderne et la photographie. In *Œuvres complètes de Charles Baudelaire: Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères.
- Baudelaire, C. (1863/1968). Le peintre de la vie moderne. In *Œuvres Complètes* (pp. 547-561). Paris: Éditions du Seuil.
- Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Paris: Éditions Gallimard.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée.
- Baudrillard, J. (1990). *La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris: Éditions Galilée.

- Baudrillard, J. (1996, 20 de maio). Le complot de l'art. *Libération*. Retirado de <http://www.liberation.fr/tribune/0101179372-le-complot-de-l-art>.
- Bauman, Z. (2007). *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?*. Lisboa: Brasiliense e Livros Horizonte.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.
- Belting, H. (2006/2011). *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne Editora.
- Benjamin, W. (1927/2000). Kitsch onírico. In *Oeuvres II* (pp. 7-10). Paris: Éditions Gallimard.
- Benjamin, W. (1928/2004a). Rua de Sentido Único. In *Imagens de Pensamento*. (pp. 7-69). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (1928/2004b). *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (1929/2016a). Robert Walser In *Ensaio sobre Literatura* (pp. 150-154). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (1929/2016b). O surrealismo, o último instantâneo da *intelligentsia* europeia. In *Ensaio sobre Literatura* (pp. 293-311). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (1931/2004). Desempacotando a minha biblioteca. In *Imagens de pensamento*. (pp. 2017-214). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (1931/2012). Pequena História da Fotografia. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 97-114). Lisboa Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (1933/2010). Experiência e Indigência. In *O anjo da história* (pp. 73-78). Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (1933/2012). Teoria das Semelhanças. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 59-95). Lisboa Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (1934/2012). O Autor enquanto Produtor. In W. Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 115-130). Lisboa Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (1936/1991). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. In W. Benjamin, *Écrits Français* (pp. 149 – 248). Paris: Éditions Gallimard.
- Benjamin, W. (1936/2000). Le conteur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov. In *Œuvres III* (pp. 114-151). Paris: Éditions Gallimard.
- Benjamin, W. (1936/2012). O Narrador. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 27-50). Lisboa Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (1937/2010). Eduard Fuchs, Colecionador e Historiador. In W. Benjamin, *O anjo da história* (pp. 107-144). Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (1939/2006). Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In W. Benjamin, *A modernidade* (pp. 103-148). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (1942/1991). Sur le concept d'histoire. In W. Benjamin, *Écrits Français* (pp. 422 – 455). Paris: Éditions Gallimard.
- Benjamin, W. (1942/2010). Sobre o conceito de história. In W. Benjamin, *O anjo da história* (pp. 9-22). Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (1955/2012). A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 59-95). Lisboa Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (1992). *Histórias e Contos*. Lisboa: Teorema.
- Benjamin, W. (1996). *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza Universidad.
- Benjamin, W. (2004). Infância Berlimense: 1900. In W. Benjamin, *Imagens de Pensamento*. (pp. 70-122). Lisboa: Assírio & Alvim
- Benjamin, W. (2019). *As Passagens de Paris*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bergala, A. (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions de l'Étoile.

- Berger, J. (1972/2002). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
- Berthier, A. (1905). *La carte postale photographique et les procédés d'amateurs*. Paris: Charles Mendel Éditeur.
- Bioy Casares, A. (1940/2002). *A invenção de Morel*. Lisboa: Antígona.
- Birnbaum, A. (1997). Transmission d'images; éloge de la carte postale. In A. Birnbaum & P. F. Soriano (eds). *Tradition, transmission, enseignement. Une relecture de la modernité par Walter Benjamin: colloque organisé par l'École des arts décoratifs de Strasbourg*. (pp. 57-69). Strasbourg: École des Arts Décoratifs.
- Blanchot, M. (1971). *Le Livre à venir*. Paris: Éditions Gallimard.
- Boehm, G. (1994). Die Wiederkehr der Bilder. In Boehm, G., *Was ist ein Bild* (pp. 11-38). Munique: Wilhelm Fink Verlag.
- Boehm, G. (2008). Par-delà le langage? Remarques sur la logique des images. *Trivium*, 1. Retirado de: <http://journals.openedition.org/trivium/252>.
- Boorstin, D.J. (1961/2012). *The Image A guide to pseudo-events in America*. Nova Iorque: Vintage Books.
- Borges, J. L. & Kodama, M. (2010). *Atlas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Borges, J. L. (1952/2007). O idioma analítico de John Wilkins. In Borges, J. L., *Outras inquisições* (pp. 121-126). São Paulo: Companhia das Letras.
- Borges, J. L. (1982). Sobre o Rigor na Ciência, in *História Universal da Infância* (p. 117). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Borges, J. L. (2013). *O aleph*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Bourdieu, P. (1965). La Définition Sociale de la Photographie. In P. Bourdieu et al, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie* (pp. 105-138). Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bradshaw, D. (2012). *Performance, 1978, The Metropolitan Museum Fire Hose. 1976-2012*. Retirado de: <http://www.dovebradshaw.com/Catalogues/2.%20MET%20HOSE%20%201977.pdf>
- Braga, J. M. (2012). *Aqui é o mundo. Teatro e Técnicas de Expressão*. Tese de Doutoramento. Universidade do Minho. Braga, Portugal. Retirado de: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/25423>
- Breton, A. & Eluard, P. (1938). *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: Galerie des Beaux Arts.
- Breton, A. (1928/1972). *Nadja*. Paris: Éditions Gallimard.
- Breton, A. (1932/1996). *Les vases communicants*. Paris: Éditions Gallimard.
- Breton, A. (1937/1976). *L'amour fou*. Paris: Éditions Gallimard.
- Broch, H. (1955/2001). *Quelques remarques à propos du kitsch*. Paris: Éditions Allia.
- Bucci-Glucksmann, C. (1984/2002). *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Paris: Éditions Galilée.
- Burger, P. (1974/1993). *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega.
- Burke, E. (1757). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Londres: R. & J. Dodsley. Retirado de: <http://www.archive.org/details/enqphilosophical00burkrich>
- Caillois, R. (1958). *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris: Éditions Gallimard.
- Carline, R. (1959). *Pictures in the Post, The story of the Picture Postcard*. Bedford: Gordon Fraser.
- Castells, M. (2004). Informationalism, Networks, and the Network Society: A Theoretical Blueprint In M. Castells (ed.), *The network society. A cross-cultural perspective*. (pp. 3-48). Cheltenham e Northampton: Edward Elgar Publishing.
- Causse, M. (2010). *Le facteur n'est pas passé*. Paris: D'un Noir si Bleu Éditeur.
- Certeau, M. (1980). *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris: Éditions Gallimard.
- Chambat-Houillon, M. F. & Wall, A. (2004). *Droit de citer*. Rosny-sous-Bois: Éditions Bréal.
- Chaplot, C. (1904). *La photographie récréative et fantaisiste*. Paris: Charles Mendel.

- Chéroux, C. (1998). Les récréations photographiques. *Études photographiques* n°5. Retirado de: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/167>.
- Chéroux, C. (2004). Les discours de l'origine. *Études photographiques* n°14. Retirado de <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/377>
- Chéroux, C. & Eskildsen, U. (2007). La photographie timbrée. L'inventivité de la carte postale photographique. Paris: Steidl e Jeu de Paume.
- Chéroux, C. (2007a). *La photographie timbrée, L'inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du XX^e siècle*. In C. Chéroux & U. Eskildsen (eds). La photographie timbrée. L'inventivité de la carte postale photographique (pp. 10-11). Paris: Steidl e Jeu de Paume.
- Chéroux, C. (2007b). La petite monnaie de l'art. In C. Chéroux & U. Eskildsen (eds). *La photographie timbrée. L'inventivité de la carte postale photographique* (pp. 194-206). Paris: Steidl e Jeu de Paume.
- Chéroux, C. (2009a). *La photographie qui fait mouche*. Paris: Carnets de Rhinocéros.
- Chéroux, C. (2009b). L'action collective, La photographie par tous, non par un. In Q. Bajac, C. Chéroux, G. Le Gall & M. Poivert (eds), *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film* (pp. 24-28). Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Chéroux, C. (2013). *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*. Paris: Le Point du Jour.
- Correia, M. L. (2009). Postais ilustrados, souvenirs íntimos e publicitários, In *Livro de Atas do VIII Congresso da LUSOCOM e VI Congresso da SOPCOM* (pp. 503-513). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Lisboa. Retirado de: https://www.academia.edu/10504373/Postais_Ilustrados_souvenirs_%C3%ADntimos_e_publicit%C3%A1rios
- Correia, M. L. (2010). Cartes postales: images mineures, dialogues brefs. *Latitudes*, 37, 43-48.
- Correia, M. L. (2011a). L'image récréative: des photos fantaisistes aux jeux virtuels. *Sociétés*, 111, 27 - 34.
- Correia, M. L. (2011b). A noite da cultura no reino da técnica. Recensão de Crise no Castelo da Cultura Das estrelas para os Écrãs de Moisés de Lemos Martins. *Trajectos, Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, 18, 175-180.
- Correia, M. L. (2012). Cartes d'amour: liaisons visuelles. *Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 4, 224 - 228.
- Correia, M. L. & Martins, M. (2011). O postal e a modernidade: memória, imagem e técnica. In M. de L. Martins, J. B. de Miranda, M. Oliveira & J. Godinho (eds). *Imagem e pensamento*. (pp 237-253) Coimbra: Grácio Editor.
- Couchot, E. (1998). La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle. Paris: Éditions Jacqueline Chambon.
- Crary, J. (1988). Techniques of the observer. *October*, 45, 3-35.
- Crimp, D. (2005/1977). Pictures. *X-Tra* 1(8), 17-30.
- Cruz, M. T. (1992). Arte e Experiência Estética. In *Percepção Estética e Públicos da Cultura* (pp. 44 - 60). Lisboa: ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cruz, M. T. (2000). Da Nova Sensibilidade Artificial, in *Imagens e Reflexões, Actas da 2ª Semana Internacional do Audiovisual e Multimédia* (pp. 111-116). Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. Retirado de: <http://bocc.ubi.pt/pag/cruz-teresa-sensibilidade-artificial.html>
- Daney, S. (1994). *Persévérance*. Paris: P. O.L..
- Darley, A. (2000). *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- D'Arrigo, L. (2007, 14 de agosto). La carte postale est immortelle. *Le Monde*. Retirado de: https://www.lemonde.fr/vous/article/2007/08/14/la-carte-postale-est-immortelle_944392_3238.html
- Debord, G. & Wolman, G. J. (1956/2006). Mode d'Emploi du Détournement. In G. Debord, *Oeuvres* (pp. 221-229). Paris: Éditions Gallimard.

- Debord, G. (1953/2006). Manifeste pour une construction de situations. In G. Debord, *Oeuvres* (pp. 105-112). Paris: Éditions Gallimard.
- Debord, G. (1957/2006). Rapport sur la Construction des Situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. In G. Debord, *Oeuvres* (pp. 309-331). Paris: Éditions Gallimard.
- Debord, G. (1963/2006). All the King's Men. Internationale situationniste n°8. In G. Debord, *Oeuvres* (pp. 613-619). Paris: Éditions Gallimard.
- Debord, G. (1967/2006). La société du spectacle. In G. Debord, *Oeuvres* (pp. 765-859). Paris: Éditions Gallimard.
- Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*. Paris: Éditions Gallimard.
- Deflandre, C. (2009) *La belle époque des cartes coquines*. Paris: Éditions Horay.
- De Kerckhove, D. (2000). *L'intelligence des réseaux*. Paris: Odile Jacob.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1972). *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux Capitalisme et schizophrénie II*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2, L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1989). Qu'est-ce qu'un dispositif?, in *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale. Paris, 9, 10, 11 janvier 1988* (pp. 185-195). Paris: Éditions du Seuil.
- DeLillo, D. (2003). *Cosmópolis*. Lisboa: Relógio D' Água.
- DeLillo, D. (2007). *O Homem em Queda*. Lisboa: Sextante Editora.
- Derrida, J. (1980). *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'Archive*. Paris: Éditions Galilée.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1995/2003). *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula.
- Didi-Huberman, G. (2004). Parole du phalène. *Chaoïd Création Critique*, 8, 2-10.
- Didi-Huberman, G. (2008). En ordre dispersé. *Trivium*, 1. Retirado de: <http://journals.openedition.org/trivium/351>
- Didi-Huberman, G. (2009). *La Survivance des Lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2009, agosto). El atlas de imagines. Releer (remontar) el mundo. *Exit - Imagen y Cultura* 35, 56-119.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas: cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Didi-Huberman, G. (2011). Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre. *Études photographiques*, 27. Retirado de: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3173>
- Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dienst, R. (1994). Sending postcards in TV land. In P. Brunette & D. Wills, *Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture* (pp. 296-307). Cambridge: University Press.
- Dubois, P. (1983/1999). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.

- Duchamp, M. (1994). *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion.
- Durand, G. (1994). *L'Imaginaire, Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier.
- Eisenstein, S. (1949/1977). Methods of montage. In Eisenstein, S., *Film Form, Essays in Film Theory* (pp. 71 – 83). Nova Iorque: Harcourt.
- Elsaesser, T. (1990). *Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology*. Londres: British Film Institut.
- Éluard, P. (1933/1968). Les plus belles cartes postales. In Éluard, P., *Oeuvres Complètes, T.II* (pp. 837-846). Paris: Éditions Gallimard.
- Evans, D. (2009) *Appropriation*. Cambridge: MIT Press.
- Evans, J. & Hall, S., (1999). *Visual Culture: The Reader*. Londres: Sage/The Open University.
- Evans, W. (1962/2009). When downtown was a beautiful mess. In J. Rosenheim (ed.), *Walker Evans and the Picture Postcard* (p. 89). Nova Iorque: The Met Museum.
- Evans, W. (1964/2009). Lyric Documentary. In J. Rosenheim (ed.), *Walker Evans and the Picture Postcard* (pp. 103-124). Nova Iorque: The Met Museum.
- Fletcher, A. (2004). *100 Maverick Postcards*. Londres: Phaidon Press.
- Flusser, V. (1983/2011). *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Annablume.
- Foster, H. (1996). The Archive without museums. *October* 77, 97-119.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir, naissance de la prison*. Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1983/1995). *La Bibliothèque fantastique: à propos de la Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*. Bruxelles: La lettre volée.
- Foucault, M. (1969/2001). Qu'est-ce qu'un auteur ?. in *Dits et Écrits I 1954-1975* (pp. 817-848). Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, Michel (1971/2001). Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In *Dits et Écrits I 1954-1975* (pp. 1004-1024). Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1977/2001a). Préface in Deleuze (G.) et Guattari (F.), *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. In Foucault, M., *Dits et Écrits II 1976-1988* (pp. 133-140). Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1977/2001b). Le jeu de Michel Foucault (entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman). In *Dits et Écrits II 1976-1988* (pp. 298-329). Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1984/2001). Des espaces autres. In *Dits et Écrits II 1976-1988* (pp. 1571-1581). Paris: Éditions Gallimard.
- Freud, S. (1899/2009). A interpretação dos Sonhos. Lisboa: Relógio d'Água.
- Freud, S. (1919/2010). O inquietante. In S. Freud (1917-1920) 'O Homem dos Lobos' e Outros Textos *Obras completas volume 14* (pp. 329-376). São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1920/2009). *Para além do princípio do prazer*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Freund, G. (1974). *Photographie et Société*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gautrand, J. C. (1990, maio). Carte postale et poster. L'état du marche. *Le Photographe*, 1474.
- Gervereau, L. (1994). *Comment voir, analyser et comprendre les images*. Paris: Éditions la Découverte.
- Gibson, W. (1984/2004). *Neuromancer*. Nova Iorque: Ace Books.
- Gillen, J. & Hall, N. (2009). *The Edwardian postcard: a revolutionary moment in rapid multimodal communications*. British Educational Research Association Annual Conference, University of Manchester, 2nd – 5th September 2009. Retirado de: <http://www.leeds.ac.uk/educol/documents/189190.pdf>.
- Gombrich, E. H. (1970/1986). *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Oxford: Phaidon.

- Gombrich, E. H. (1951). *The Story of Art*. Nova Iorque: Phaidon Press.
- Gonçalves, A. (2014). Postais ilustrados: texturas e sensibilidades. In Martins, M. de L & Correia, M. da L., *Do Post ao Postal* (pp. 109-118). Famalicão: Edições Húmus.
- Greenberg, C. (1939/1965). Avant-Garde and Kitsch. In *Art and Culture. Critical Essays* (pp. 3-21). Boston: Beacon Press.
- Greenberg, C. (1958/1965). Collage. In *Art and Culture. Critical Essays* (pp. 70-83). Boston: Beacon Press.
- Gunning, T. (1986/1990). The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In Elsaesser, T. (ed), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (pp. 56-63). Londres: British Film Institut.
- Gunning, T. (2004) Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century. In D. Thornburn & H. Jenkins (eds), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition* (pp. 39-60). Londres e Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Gunning, T. (2006). La retouche numérique à l'index. *Études photographiques*, 19. Retirado de: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1322>
- Guyonnet, G. (1947). *La carte postale illustrée, son histoire, sa valeur documentaire*. Paris: Chambre syndicale française de la carte postale illustrée.
- Handie, E. (2020). Outward and Visible Signs: Postcards and Art-Historical Canon. In D. Prochaska & J. Mendelson (eds), *Postcards, Ephemeral histories of modernity*. (pp. 121-132). Pennsylvania: Penn State Press.
- Hardie, M.J. (2007). Late modern blog: affect, contagion and flow from the picture postcard to the blogosphere. In Thomas, S. (ed), *What is the New Rhetoric* (pp. 140-153). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Hegel, G. W. F. (1835/1992). Estética. Lisboa: Guimarães Editores.
- Heidegger, M. (1938/1977). The age of the world picture. in *The Question Concerning Technology and other essays* (pp. 115-154). Nova Iorque e Londres: Garland Publishing.
- Heidegger, M. (2002/1954). A questão da técnica. In *Ensaio e Conferências* (pp. 11 – 38). Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Held Jr, J. (1991). *Mail art: an annotated bibliography*. Londres: Scarecrow Press.
- Helder, H. (1997). *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Helder, H. (2006). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1944/1985). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Hossard, N. (2005). *Recto-verso: les faces cachées de la carte postale*. Paris: Arcadia Éditions.
- Huizinga, J. (1938/1951). *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris: Éditions Gallimard.
- Jacquillat, A. & Vollauchek, T. (2008). *Cartes Postales*. Paris: Pyramid.
- Jay, M. (1988). Scopic regimes of modernity. In Foster, H. (ed). *Vision and Visuality* (pp. 3-23). Nova Iorque: BayPress.
- Jenks, C. (1995). *Visual culture*. Londres: Routledge.
- Joly, M. (2004). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan/Sejer.
- Kaenel, P. (2007). High and Low, hiérarchies et territoires. Le kitsch de Jeff Koons. In Kaenel, P. & Lugrin, G. (eds). *Bedé, ciné, pub et art, d'un média à l'autre* (pp. 223-256). Gollion: Infolio.
- Kafka, F. (2018). *Cartas a Milena*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Kant, E. (1790/1998). Crítica da faculdade do juízo. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Nova Iorque: Stanford University Press.

- Kracauer, S. (1966). Time and History. *History and Theory* vol. 6, *beihft* 6: 65-18.
- Kracauer, S. (1969). *History: last things before the last*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Krauss, R. (1977/1986). Notes on the Index: Part 1. In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (pp. 196-209). Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press.
- Krauss, R. (1981/1986). The Originality of the Avant-Garde In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (pp. 151-170). Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press.
- Krauss, R. (1981/1985). Corpus Delicti. In R. Krauss & J. Livingston (eds). *L'amour fou, Photography and Surrealism* (pp. 57-114). Nova Iorque: Abbeville Press.
- Krauss, R. (1981/1990). Marcel Duchamp ou le champ imaginaire. In *Le Photographique, Pour une théorie des écarts* (pp. 71-88). Paris: Macula Éditions.
- Krauss, R. (1982/1986). Photography's Discursive Spaces. In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (pp. 131-150). Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press.
- Krauss, R. (1985). Photography in the Service of Surrealism. In R. Krauss & J. Livingston (eds). *L'amour fou, Photography and Surrealism* (pp. 15-56). Nova Iorque: Abbeville Press.
- Krauss, R. (1996). Welcome to the cultural revolution. *October* 77, 83-96.
- Kristeva, J. (1998). *Visions capitales (Parti pris)*. Paris: RMN.
- Kundera, M. (1984/2017). A insustentável leveza do ser. Lisboa: Dom Quixote.
- Lacan, J. (1949/1966). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. In *Écrits* (pp. 93-100). Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (1960/1986). *Le Séminaire Livre VII L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (1969/2006). *Le Séminaire Livre XVI D'un Autre à l'autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- La Rocca, F. & Martins, M. L. (2009) L'esposizione in rete della vita quotidiana. Dialogo tra Fabio La Rocca e Moisés de Lemos Martins. *Pol.is* 2(2), 109-114.
- La Rocca, F. (2007). L'instance monstreuse de l'image. La sociologie visuelle comme paradigme phénoménologique de la connaissance. *Visualidades* 1(5), 115-121.
- Leiris, M. (1995). *Francis Bacon ou la brutalité du fait*. Paris: Éditions du Seuil.
- Leite, J. (2010). *Méditations technologiques dans la ville: de l'expérience de l'espace urbain aux formes d'interactions sociales hybrides*. Tese de doutoramento. Université Paris Descartes – Sorbonne, Paris, França.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Lévy, P. (1998). *Qu'est-ce que le virtuel?*. Paris: La Découverte.
- Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.
- Lista, G. (1979). *L'art postal futuriste*. Paris: Éditions Jean Michel Place
- Lister, M.; Dovey, J.; Giddings, S.; Grant, I. & Kelly, K. (2003/2007). *New Media: a critical introduction*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Liotard, J. F. (1979). *La Condition post-moderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Liotard, J. F. (1988). *L'Inhumain: Causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée.
- Liotard, J. F. (2005). *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Éditions Galilée.
- Maffesoli, M. (1979/1998). *La Conquête du présent, sociologie de la vie quotidienne*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Maffesoli, M. (1990). *Au creux des apparences, Pour une éthique de l'esthétique*. Paris: Plon.
- Maffesoli, M. (1993). *La contemplation du monde, Figures du style communautaire*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Maffesoli, M. (1996/2005). *Éloge de la raison sensible*. Paris: Éditions la Table Ronde.
- Maffesoli, M. (2000). *L'instinct éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris: Denoel.

- Maffesoli, M. (2003). *Notes sur la Postmodernité, Le lieu fait lien*. Paris: Éditions du Félin.
- Maffesoli, M. (2004). *Le rythme de la vie*. Paris: Éditions La Table Ronde.
- Maffesoli, M. (2007). *Le réenchantement du monde: une éthique pour notre temps*. Paris: Éditions La Table Ronde.
- Maffesoli, M. (2010). *Matrimonium Petit traité d'écologie*. Paris: CNRS Éditions.
- Maffesoli, M. & Martins, M. L. (2011). À propos de l'imaginaire des médias. *Sociétés* 111, 5-9.
- Magalhães, A. (2009). *O Brincador*. Lisboa: Edições Asa.
- Malaurie, C. (2003). *La carte postale, une oeuvre*. Paris: L'Harmattan.
- Malraux, A. (1947/1995). *Le Musée Imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge, Massachusetts and Londres: MIT Press.
- Marjanovic, I. (2005). Wish you were here: Alvin Boyarsky's Chicago Postcards. In C. Waldheim, & K. R. Ray, *Chicago Architecture Histories, Revisions, Alternatives* (pp. 208-225). Chicago: University of Chicago Press.
- Marker, C. (2014). *How a grinning cat visits the history of art, 10 postcards*. Nova Iorque: Peter Blum Editions.
- Martins, M. L. (1996). *Para uma inversa navegação: o discurso da identidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- 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 e Ministério da Ciência e da Tecnologia.
- Martins, M. L. (2011a). *Crise no castelo da cultura, Das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio Editor.
- Martins, M. L. (2011b). Os postais ilustrados: para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário – Relatório final da componente científica. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/41666>
- Martins, M. L. & Oliveira, M. (Org.) (2011). *Portugal Ilustrado em Postais – Viana do Castelo, Braga, Bragança, Viseu e Portalegre*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/36492>
- Martins, M. L., Oliveira, M. & Bandeira, M. (2011). O “mundo português” da Exposição de 1940 em postais ilustrados. O global numa visão lusocêntrica. *Revista de Comunicação e Linguagem*, 42: 265-277.
- Martins, M. L.; Oliveira, M.; Correia, M. L. (2011). Les images numériques s'imaginent l'archaïque: mettre en perspective les cartes postales. *Sociétés*, 111: 163-177. DOI : 10.3917/soc.111.0163.
- Marx, U., Schwarz, G., Schwarz, M., & Wizisla, E. (eds) (2011). *Walter Benjamin Archives*. Paris: Klincksieck.
- McLuhan, M. (1964/1994). *Understanding media: extensions of man*. Cambridge: The MIT Press.
- Melot, M. (2007). *Une breve histoire de l'image*. Paris: L'œil neuf.
- Melville, M. (1851/2003). *Moby Dick or, The Whale*. Nova Iorque: Penguin Books.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris: Éditions Gallimard.
- Mendonça, H. (2009, 1 de novembro). Bilhetes Postais: Pedacos de vida. *Noticias Magazine*, 60-66.
- Michaud, P. A. (2009). La coalescence et la suture. In Bajac, Q., Chéroux, C., Le Gall, G., Poivert, M., *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film* (pp. 173-177). Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Milne, E. (2010). *Letters, Postcards, Email. Technologies of Presence*. Nova Iorque: Routledge.
- Miranda, J. A. B. (1998). Da Interactividade. Crítica da Nova Mimesis Tecnológica, In Giannetti, C. (Ed.), *Ars Telemática* (pp. 179-233). Lisboa: Relógio d'Água.
- Miranda, J. A. B. (2002/2007). *Teoria da Cultura*. Lisboa: Edições Sécuro XXI.

- Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. Routledge: Londres e Nova Iorque.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1995). Interdisciplinary and Visual Culture. *Art Bulletin* 77(4), 540-545.
- Mitchell, W.J.T. (1996). What Do Pictures “Really” Want?. *October* 77, 71-82.
- Mitchell, W.J.T. (2002). Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture* 1(2), 165-181. Retirado de: <http://vcu.sagepub.com/cgi/content/abstract/1/2/165>.
- Mitchell, W.J.T. (2003). The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction. *Modernism/modernity* 3(10), 481-500.
- Moles, A. (1972/2007). *O kitsch*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Morin, E. (1956). *Le cinema ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Morin, E. (1962/1975). *L'esprit du temps vol. 1. Névrose*. Paris: Grasset.
- Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris: ESF Éditeur.
- Mosca, A. (2011). *Quem me dera naqueles montes...* Guimarães: Editora Cidade Berço.
- Mourão, J. A. & Babo, M. A. (2007). *Semiótica. genealogias e cartografias*. Coimbra: Minerva.
- Mulvey, L. (1975/2008). Prazer visual e Cinema Narrativo. In Xavier, I. (ed.). *A experiência do cinema*. (pp. 435-453). São Paulo: Edições Graal.
- Musil, R. (1943/2008). *O homem sem qualidades I*. Lisboa: Dom Quixote.
- Nancy, J. (2003). *Au fond des images*. Paris: Éditions Galilée.
- Naumann, F. M. (1999). Afterthought: Ruminations on Duchamp and Walter Benjamin. A Perceived Shortcoming of Theory in a Book on Duchamp* Discussed and Critiqued by its Author. *Tout Fait The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 1. Retirado de: https://www.toutfait.com/issues/issue_1/Articles/after.html#N_3
- Nietzsche, F. (1874/2017). *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*. São Paulo: Hedra.
- Nietzsche, F. (1882/1998). *A Gaia Ciência*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Orwell, G. (1941/2019). *The Art of Donald McGill*. Retirado de: https://www.orwell.ru/library/reviews/McGill/english/e_mcgill
- Parr, M. & Weski, T. (2008). *ParrWorld Objects and Postcards*. Nova Iorque: Aperture.
- Pasquier, R. & Schreiber, D. (2007). De l'interdiscipline à l'indiscipline. Et retour ? *Labyrinthe* 27(2), 91-108.
- Peirce, C. (1897/1955) Logic as Semiotic: The theory of signs. (pp. 98-119). In *Philosophical Writtings of Peirce*. Nova Iorque: Dover Publications.
- Perec, G. (1989). Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables, à Ítalo Calvino. In G. Perec, *L'infra-ordinaire* (pp. 33-67). Paris: Éditions du Seuil.
- Perniola, M. (1978). Ícônes, visions, simulacres. *Traverses/10 Le simulacre*, 39-49.
- Perniola, M. (1991/1993). *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença.
- Perniola, M. (1990/1994). *Enigmas. O momento egípcio na sociedade e na arte*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Perniola, M. (2000/2006). *A arte e a sua sombra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (1966). *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Lisboa: Ática
- Phillips, T. (2000). *The postcard century, 2000 cards and their messages*. Londres: Thames and Hudson.
- Poivert, M. (2009). Le théâtre sans raison Les Images du dehors. In Q. Bajac, C. Chéroux, G. Le Gall & M. Poivert (eds). *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film* (pp. 64-69). Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Prochaska, D. & Mendelson, J. (eds) (2010). *Postcards, Ephemeral histories of modernity*. Pennsylvania: Penn State Press.
- Rancière, J. (2003). *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Rancière, J. (2006). Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge. *Parrhesia*, 1, 1-12.

- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Réunion des Musées Nationaux (1978, novembro) La carte postale Catalogue d'Exposition, Musée national des Arts et Traditions populaires, 23 novembre 1978-5 novembre 1979, *Le petit journal des grandes expositions*, 72.
- Rimbaud, A. (1873). *Une saison en enfer*. Bruxelles: Alliance Typographique M. J. Poot et Compagnie.
- Ripert, A. & Frère, C. (1983). *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*. Paris: CNRS Éditions.
- Rocha Peixoto, A. A. (1908/1975). A arqueologia e a etnografia nos bilhetes postais. In *Obras, Volume III* (pp. 401-403). Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.
- Rogan, B. (2005). An entangled object: The Picture Postcard as Souvenir and Collectible, Exchange and Ritual Communication. *Cultural Analysis 4* (2005): 1-27. Retirado de: https://www.ocf.berkeley.edu/~culturalanalysis/volume4/pdf/rogan_72ppi.pdf
- Rorty, R. (1979). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Rose, G. (2001/2007). *Visual Methodologies. An Introduction to the interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage Publications.
- Rosenheim, J. L. (2009). *Walker Evans and the Picture Postcard*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.
- Santaella, L. & Noth, W. (2001/2008). *Imagem. Cognição, Semiótica e Media*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Schaeffer, J.-M. (1987). *L'image précaire Du dispositif photographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Schor, N. (1992). Cartes postales: representing Paris 1900. *Critical Inquiry*, 18(2), 188-244.
- Schwabsky, B. (2009, agosto). La nostalgia extranada: entrevista com John Stezaker. The Estrangement of Nostalgia: Interview with John Stezaker. *Exit* 35, 32-56.
- Schwarz, G. (2011). Images de Voyage. Cartes Postales avec Vues. In Marx, U., Schwarz, G., Schwarz, M., & Wizisla, E. (eds), *Walter Benjamin Archives* (pp. 171-174). Paris: Klincksieck.
- Segalen, V. (1978). *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana
- Siegert, B. (1993/1999). *Relays: Literature as an Epoch of the Postal System*. Stanford: Stanford University Press.
- Simmel, G. (1901/2003). Esthétique de la Pesanteur. In *Le cadre et autres essais* (pp. 19-28). Paris: Éditions Gallimard.
- Simmel, G. (1907/2018). Sociologie des sens. In *Les grandes villes et la vie de l'esprit suivi de Sociologie des Sens* (pp. 73-107). Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Simmel, G. (1896/1988). Esthétique et Sociologie, In *La tragédie de la culture* (pp. 129-138). Paris: Éditions Rivages.
- Simon, C. (1967). *Histoire*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Simondon, G. (1958/1989). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier-Montaigne.
- Shelley, M. (1818/2003). *Frankenstein*. Londres: Penguin Classics.
- Shohat, E. & Stam, R. (1998/2002). Narrativizing visual culture. Towards a polycentric aesthetics. In N. Mirzoeff, *The Visual Culture Reader* (pp. 38-59). Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Sloan, J. (2009). Modern Moon Rising: Imagining Aerospace in Early Picture Postcards. In A. Jansson, & A. Lagerkvist (eds). *Strange Spaces: explorations into mediated obscurity* (pp. 279-296). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Sloan, J. (2010). Postcards and the chromophilic visual culture of Expo 67. In R. Kenneally & J. Sloan (eds). *Expo 67: Not just a souvenir*. Toronto: University of Toronto Press.
- Soares, A. (2012, 16 de junho). Quando a máquina diz não. [Post em blogue] Retirado de: <http://narcisosemedusas.blogspot.pt/2012/06/quando-maquina-diz-nao.html>

- Sontag, S. (1962/2004). Camp – algumas notas. In *Contra a Interpretação e outros ensaios* (pp. 315-336). Algés: Editora Gótica.
- Sontag, S. (1965/2004). Uma cultura e a nova sensibilidade. In *Contra a Interpretação e outros ensaios* (pp. 337-350). Algés: Editora Gótica.
- Sontag, S. (1973/2012). *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Staff, F. (1966). *The Picture Postcard and Its Origins*. Londres: Lutterworth Press.
- Stewart, S. (1993/2005). *On Longing Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Sturani, E. (1992). Image-Message. In N. Combet (ed). *Regards très particuliers sur la carte postale* (pp. 79-88). Paris, Musée de la Poste.
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation. Essays on Photographies and Histories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Teixeira de Carvalho, J. M. (1901, 13 de julho). Bilhetes Postais Ilustrados. *Gazeta Ilustrada, Ano 1, Nº7*, 52-53.
- Tilman, P. (1992). Rencontres et Correspondances Passages. In Combet, N., *Regards très particuliers sur la carte postale* (pp. 120-125). Paris: Musée de la Poste.
- Tulcensky, H. & Wolff, L. (2005). *Real Photo Postcards: Unbelievable Images from the collection of Harvey Tulcensky*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- Trimmer, J. (1998/2013). Postcards: Inside/Out. In P. B. Childers, E. H. Hobson & J. A. Mullin (eds) *ARTiculating: Teaching Writing in a Visual World*. (pp. 22-33). Denver: The WAC Clearinghouse
- Ulmer, G. L. (1985). *Applied Grammatology Post(e) Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Londres: The John Hopkins University Press.
- Varda, A. (2006). *L'île et elle*. Paris: Éditions Fondation Cartier pour l'art contemporain et Éditions Actes du Sud.
- Vasconcelos, M. E. S. (1985). *Os Nossos Postais*. Viana do Castelo.
- Ventura, A. (2009). *Os postais da primeira república*. Lisboa: Tinta da China.
- Vila-Matas, E. (2000/2006). *Da cidade nervosa*. Porto: Campo das Letras.
- Virilio, P. (1988). *La machine de vision*. Paris: Éditions Galilée.
- Virilio, P. & Boncenne, P. (2000). On ne regarde plus les étoiles, mais les écrans, *Le Monde de L'Education, n. 287*, 12-16.
- Virilio, P. (2009). *Le futurisme de l'instant. Stop-Eject*. Paris: Éditions Galilée.
- Watson, J. & Hill, A. (1984/2006). *Dictionary of Media and Communication Studies*. Londres: Hader Arnold.
- Wells, H. G. (1897/2012). *The Invisible Man*. Londres: Penguin Books.
- Willoughby, M. (1993). *História do Bilhete-Postal*. Lisboa: Caminho.
- Wolowski, L. (1873, janeiro/março). La Carte Postale en divers pays. *Journal des Économistes*, 90-99.
- Zizek, S. (2006). *A subjetividade por vir*. Lisboa: Relógio d'Água.

filmografia

- Akerman, C. (2007) *Tombée de nuit sur Shangai*. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Amalric, M. (2010). *Tournée*. França: Le Pacte.
- Antonioni, M. (1964). *Il deserto rosso*. Itália: Film Duemila.
- Antonioni, M. (1966). *Blow up*. Itália: Carlo Ponti Production.
- Bromberg, S. & Medrea, R. (2009). *L'enfer d'Henri-Georges Clouzot*. França: MK2 Diffusion.
- Bunuel, L. (1974). *Le fantôme de la liberté*. França: Greenwich Film Productions.
- Cappola, F. F. (1979). *Apocalypse Now Redux*. Portugal: DVD Independente.
- Chaplin, C. (1936). *Modern Times*. Portugal: Costa do Castelo.
- Cronenberg, D. (1983). *Videodrome*. Estados Unidos da América: The Criterion Collection.
- Erice, V. (1973) *El espíritu de la colmena*. Espanha: Vértice Cine S.L.U..
- Godard, J.L. (1963). *Les carabiniers*. França: Cocinor.
- Haneke, M. (2012). *Amour*. França: Les Films du Losange.
- Hitchcock, A. (1943). *Shadow of a Doubt*. Estados Unidos da América: Universal.
- Kurosawa, A. (1950). *Rashomon*. Japão: Daiei.
- Lang, F. (1929). *Metropolis*. Alemanha: Universum Film.
- Lumière, A & L. (1895). *La sortie des usines lumière*. França: Lumière.
- Méliès, G. (1902). *Le voyage dans la lune*. França: Star Film.
- Marker, C. (1983). *Sans Soleil*. França: Argos Films.
- Oliveira, M. (2010). *O estranho caso de Angélica*. França: Epicentre Films.
- Porter, E. S. (1903). *The Great Train Robbery*. EUA: Edison Manufacturing Company.
- Pedroso, M. (2009). *Pacífico*. Brasil: Vitrine Filmes.
- Salles, J.M. (2007). *Santiago*. Brasil: Videofilmes Produções Artísticas Ltda.
- Scorcese, M. (2004). *The Aviator*. Estados Unidos da América: Forward Pass.
- Scorcese, M. (2010). *Shutter Island*. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.
- Scorcese, M. (2011). *Hugo*. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.
- Tati, J. (1953). *Les Vacances de M. Hulot*. França: Discina Film.
- Tati, J. (1958) *Mon Oncle*. França: Specta Films.
- Tati, J. (1967) *Play Time*. França: Specta Films.
- Tati, J. (1971) *Traffic*. França: Les Fims Corona.
- Varda, A. (1976). *Daguerréotypes*. França: Ciné Tamaris.
- Varda, A. (2000). *Les glaneurs et la glaneuse*. França: Ciné Tamaris.
- Varda, A. (2003). *Le lion volatil*. França: Ciné Tamaris.
- Vertov, D. (1929). *O homem da câmara de filmar*. Ucrânia: Dovzhenko Film Centre e VUFKO.
- Vigo, J. (1934). *L'atalante*. França: Argui-Film e Gaumont-Franco Film-Aubert (G.F.F.A).
- Weerasethakul, A. (2010). *Uncle Boonmee who can recall his past lives*. França: Pyramide Distribution.
- Welles, O. & Franco, J. (1992). *Don Quijote de Orson Welles*. Espanha: El Silencio Films.
- Wenders, W. (1994). *Lisbon Story*. Alemanha: Road Movies Filmproduktion, Portugal: Clap Filmes.

agradecimentos

Bibliothèque Forney

Bibliothèques Municipales de Chambéry

Bibliothèque Nationale de France

Chris Mullen

Daniel Blaufuks

Dove Bradshaw

Edições Stæck

Eleonor Antin

Enrico Sturani

Gabriel Coxhead

Joana Hadjithomas e Khalil Joreige

Marianne Filliou

Musée de La Poste

Nuno Borges Araújo

Rosalie Varda-Demy, Mathieu Demy e Ciné-Tamaris

The Approach e John Stezaker

"Bem pode ser científico este livro, publicado por Maria de Luz Correia, que nos propõe uma estimulante leitura do quadro das mutações que a cultura visual, os média, a arte e a tecnologia têm operado na identificação do humano, nos últimos cento e cinquenta anos, a partir da máquina fotográfica e do postal ilustrado. Qual salão de jogos gigante nas cidades de Gulliver, reconheço, todavia, em *Imagens de Intervalo: o postal ilustrado e a cultura visual contemporânea*, tanto a autora, como todos os seus brinquedos."

Moisés de Lemos Martins



GOVERNO
DOS AÇORES

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

ISBN 978-989-755-714-9

