

crises do século

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 10 • 2010

A imagem sob o signo da fabricação  
materialidade e técnicas na modelação  
da arte e da cultura

Isabel Calado

**Isabel Calado**, Doutora em Ciências da Comunicação, especialização em História e Teorias da Imagem da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra. Investigadora do CEIS20. E-mail: [imcalado@hotmail.com](mailto:imcalado@hotmail.com).

*Se associarmos o rock, a autonomia dos adolescentes na família e a invenção de um componente sólido, constitui-se um sistema de comunicação que é esse aparelho de rádio portátil utilizado fundamentalmente para ouvir música.<sup>1</sup>*

Em alguns outros textos que produzimos<sup>2</sup>, falámos da imagem material como um objecto, que possui um lado concreto e sensível, e como um signo, com a sua dimensão significativa e simbólica, e sobretudo realçámos o seu carácter de representação. A pertinência deste último construto e das teorias construtivistas a ele associadas, decorre fundamentalmente da necessidade de encarar a imagem como algo que possui uma correspondência com outro algo (o objecto que lhe serve de referente), do qual, por um lado, conserva elementos e, por outro, transforma elementos.

Pretendemos insistir neste tema como forma de tomar posição entre os estudos sobre a imagem que se preocupam com os seus aspectos tecnológicos e produtivos – o que, como veremos, acarreta igualmente a necessidade de considerar a imagem na sua *pluralidade*, bem como a inevitabilidade de observá-la na instância da *recepção*.

Na verdade, parece-nos mais interessante e adequado indagar a imagem como um sistema influenciado pelos dispositivos técnicos e mediadores que nela estão presentes (no momento da fabricação, bem como no da restituição), ao invés de adoptar uma outra óptica e tomar os enunciados visuais independentemente do modo como são (ou foram) materialmente fabricados. Como diria Sicard, os amigos da imaterialidade, os «... apaixonados pelas formas, pela cor, os pensadores do imaginário, os promotores de uma história da sensibilidade ou das ideias...»<sup>3</sup>, encaram a técnica como um subproduto (da ciência e da consciência). A orientação que vimos perfilhando renega esta (des)consideração.

É verdade que a revalorização da técnica não é ocasional nem gratuita, ela pode explicar-se. Sobretudo desde a emergência da fotografia, a dimensão técnica da imagem tornou-se determinante para o seu desenvolvimento e conheceu um crescendo que não pode mais ser iludido. É a partir daí que começamos a falar de *tecnologias* em vez de técnicas, aludindo porventura a algo cada vez menos associado à mão do homem ou, dito por outras palavras, ligado a procedimentos impessoais. A fabricação das imagens transforma-se numa *indústria* e acentua-se a sensação de que algo, no campo dos produtos e dos consumos, deixou de estar sob o nosso controlo. Passa-se também alguma coisa no domínio das *solicitações* que deve merecer a nossa atenção.

Aproximemo-nos um pouco de alguns dos caminhos percorridos pela arte ao longo do século XX como forma de, parcialmente embora, abordar a ideia de que a solicitação da técnica pode ser decisiva. Aqueles caminhos foram, como se sabe, de muita experimentação e, pelo menos durante grande parte da centúria, fortemente mobilizados pela intenção expressiva e conceptual do artista. A partir de um dado

---

<sup>1</sup> FLICHY, Patrice – «Nouvelles technologies et communication: mythes et réalité». In DORTIER, Jean-François – «La communication: omniprésente, mais toujours imparfaite». In CABIN, Philippe (coord.) – *La communication – état des savoirs*. Auxerre: Sciences Humaines, 1998. ISBN 2912601037, p. 1-19, p. 8

<sup>2</sup> CALADO, Isabel – Misturas nas imagens: algumas propostas de arrumação. *Media & Jornalismo*. Lisboa: Mariposa Azul. ISSN 16455681. N.º 14 (2010) [no prelo] e CALADO, Isabel – A crise das imagens. *Estudos do Século XX*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISSN 16453530. N.º 8 (2008) p. 73-86.

<sup>3</sup> SICARD, Monique – *La fabrique du regard*. Paris: Odile Jacob, 1998. ISBN. 273810544, p. 11.

momento, porém (e ele terá manifestado os seus primeiros despertares com a emergência das novas imagens, designadamente as da fotografia e da animação), as inovações artísticas colhem outros apelos: inicialmente é o fuzil cronofotográfico de Marey e outras experiências idênticas de decomposição do movimento (Muybridge) que podem ver-se reflectidas nas decomposições cromáticas de um Seurat, o pai do neo-impressionismo e criador de obras onde a notação da luz é rigorosa e subtil. Também o cubismo, multiplicando os planos, e o futurismo, sincopando-os, pode ser interpretado como uma arte que reproduz, inconscientemente, a técnica do cinema. Os cruzamentos daquela que veio a ser designada a Sétima Arte<sup>4</sup> com a pintura espelham-se ainda numa outra «arte menor» – a Banda Desenhada – que, como num efeito de retorno, vem a reencontrar-se na arte maior da pintura: «... são incontáveis os encontros... de Dali a Bacon, de Monory a Le Gac, passando, é claro, por Picasso (os *Sueños y Mentiras* de Franco são um *cartoon* pintado).»<sup>5</sup>

Sintomática ainda é a emergência da Arte Óptica e da Arte Cinética, que se iniciam com Vasarely, podem remontar-se ao pontilhismo de Seurat e se mostram exemplarmente em Alexander Calder e Georges Rickey. As experiências ópticas e o cinetismo colhem também uma forte inspiração nas obras espaço-dinâmicas de Nicolas Schöffer, em que se «... associam formas em movimento (por intervenção de um motor) a fontes de luz que invadem o espaço sob aspectos constantemente renovados pelos filtros formais e coloridos interpostos no feixe luminoso pela estrutura animada. É de algum modo a renovação do antigo caleidoscópio pela virtude da técnica e da imaginação do artista.»<sup>6</sup>

Estas tendências artísticas estão igualmente representadas em Agan, no argentino Julio Le Parc, em François Morellet e Sol LeWitt, bem como em Bridget Riley, um inglês que, aliás, parece inspirado no neo-impressionismo e que, tal como Vasarely, igualmente aposta no efeito das distorções e descontinuidades a alterar ritmos seriais. Estes e outros artistas adoptam e jogam com procedimentos de carácter repetitivo, em que a simulação do movimento e as associações de movimento e luz são marcantes.

Por outro lado, e tomando ainda as referências da história da arte, os anos 60 do século passado (invertendo um movimento que o abstraccionismo triunfante do pós-guerra tinha afirmado) são marcados por várias tentativas de reaproximação ao real, à «realidade da visão», sendo este novo real agora, sintomaticamente, definido pela objectiva fotográfica: aquilo que trabalham os artistas contemporâneos (da arte pop, do hiper-realismo americano ou do realismo europeu) são fragmentos da realidade apreendidos, frequentemente, através de uma objectiva fotográfica. As experiências são variadas e vão desde a utilização intensiva da mitologia publicitária (Warhol) e dos «*ready-made*» coleccionados em forma de reproduções miniaturizadas (Marcel Duchamp) ao hiper-realismo americano de um Malcom Morley, que é por vezes apresentado como representante de um estilo *proto-foto-realista*: «Isto envolve não somente a reprodução de fotografias na pintura – usualmente motivos de brochuras

---

<sup>4</sup> O que aconteceu, pela pena de Ricciotto Canudo, em 1927 («*L'Usine aux images*»). Porém, só nos anos 60, com Langlois e Godard, esse estatuto lhe é reconhecido.

<sup>5</sup> DEBRAY, Régis – *Vida e morte da imagem – uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994. ISBN 8532610927, p. 268.

<sup>6</sup> CHATELÊT, Albert; GROSLIER, Albert (dir.) – *L'Histoire de l'art*. Paris: Larousse, 1995. ISBN 2911039254, p. 778.

publicitárias, capas de listas telefônicas ou postais – mas uma integração de objectos reais na pintura.»<sup>7</sup>

Poder-se-iam aduzir inúmeras outras experiências em que existe, por um lado, a fascinação pelos objectos na sua materialidade e, por outro, a transformação, mesmo subversão, desses objectos (muitas vezes através da sua manipulação fotográfica): nos trabalhos do grupo francês *Support-Surface* (Claude Viallat, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Toni Grand) e do grupo americano *Pattern* (Robert Zakanitch e Myriam Shapiro, entre outros), nas experiências de Gérard Fromanger (introdução de colorações arbitrárias em materiais de origem fotográfica), ou ainda de Valerio Adami (utilização de *clichés* fotográficos para criação de ambiguidades e efeitos de ilusionismo, de imagens que se rompem ao primeiro olhar, perdendo uma suposta coesão inicial).

Todas estas experiências – ou a leitura que para elas acabámos de propor – mostram como o novo e o velho sempre se entrelaçam: as invenções de Daguerre e de Lumière não se limitaram a libertar a pintura para o abstraccionismo (função que lhes é repetidamente atribuída quando se trata de pensar a arte moderna e contemporânea). Elas reintroduzem-se no pictórico: o olhar do pintor substitui-se, em várias experiências da arte contemporânea, pelo olhar das câmaras fotográfica e cinematográfica.

Numa outra faceta deste investimento do fotográfico no pictórico e no escultórico, teremos mesmo de reconhecer que tal investimento chega a ser uma questão vital: é, desde logo, a utilização artística das fotomontagens (iniciada com Raoul Hausmann e John Heartfield)<sup>8</sup>, mas também outros casos, como o da *Land Art*, na qual o artista recolhe o material da própria natureza, sujeitando assim o seu trabalho a um carácter efêmero que apenas pode ultrapassar-se registando fotograficamente a intervenção. O mesmo se passa com a *Body Art*, em que o próprio corpo é utilizado para fazer a sua obra (Gina Pane, Arnulf Rainer, Hermann Nish) e que, tal como a *Land Art*, se desenvolve no final dos anos 60. Já Matisse aliás, nos anos 30, havia fotografado todas as etapas de produção de uma das suas obras maiores, o «*Nu Rose*» (1953) e Francis Bacon, em 1945, apresenta os seus «*Três Estudos de Personagens junto a uma Crucificação*» tendo apoiado a gestação da obra em várias fotografias do movimento.

Uma última expressão artística dos anos 70 merece referência, na medida em que recorre à fotografia como meio de excelência para a prossecução dos seus objectivos: trata-se da *Arte da Memória* (uma variante da Arte Conceptual dessa mesma década), que se desenvolve principalmente em França e que trabalha intensivamente a questão da recordação. «Christian Boltanski (nascido em 1944) cria um mundo singular tentando reconstituir o seu passado através de fotografias que evocam a sua infância, por exemplo, ou apresentando a dos outros através dos seus traços mais banais. [...] Jean Le Gac (nascido em 1936) compõe narrativas da sua vida – uma vida mítica – ilustradas com fotografias [...] Annette Messager (nascida em 1943) cria monstros com a fotografia como material [...]»<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> VV. AA. – *20<sup>th</sup> Century Art Museum Ludwig Cologne*. Koln: Taschen, 1996. ISBN 9783822840832, p. 512.

<sup>8</sup> Heartfield usa politicamente essas fotomontagens artísticas, criando anúncios anti-nazis que se tornaram famosos.

<sup>9</sup> CHATELÊT, Albert; GROSLIER – *L'Histoire de l'art...*, p. 789.

É verdade que os progressos das novas artes fotográfica e cinematográfica se traduziram em custos para a pintura. Eles foram salientes sobretudo no domínio do retrato – que havia iniciado o seu trajecto de declínio com o *pantógrafo* (final do séc. XVIII), depois com a *silhueta* do *physionotrace*<sup>10</sup>, mas que sobretudo se acentuou a partir do êxito do *retrato miniatura* (segunda metade do séc. XIX)<sup>11</sup> –, mas também no da representação paisagística – que, a dada altura, não pôde mais concorrer com o postal.

Porém, não deixa de ser igualmente verdade que do mesmo processo de concorrência advieram benefícios para a pintura: «A máquina fotográfica, que permite ao amador deixar de olhar para aquilo que está fotografando, forçou o pintor a pintar melhor. Da mesma forma que o cinema, cem anos mais tarde, vai obrigar o teatro a conhecer-se melhor e, portanto, a depurar-se; da mesma forma que o televisual ao vivo constrange a imagem fixa a apresentar menos realismo e mais esteticismo, assim o tripé constrangeu o cavalete a reexaminar os seus próprios recursos para circunscrever melhor o seu domínio de competência. E o cavalete deu o troco ao tripé, por um retorno sobre si em forma de subida aos extremos. Sob este ângulo, a evolução da pintura moderna poderia ser decifrada segundo o modelo “challenge and response” [...]».<sup>12</sup>

Voltemos agora à nossa ideia: o que pretendemos ilustrar com esta breve incursão na história da arte contemporânea, é que, em algumas das suas expressões artísticas mais recentes, as imagens parecem ter deixado de ser fundamentalmente marcadas pela interioridade dos artistas para passar a sê-lo por outro tipo de motivações, mais externas ou, no mínimo, por factores que parecem decorrer, não somente (ou não sobretudo) do que se quer dizer (pintar, esculpir, modelar), mas *do que é possível fazer-se*. A arte

---

<sup>10</sup> Trata-se de um aparelho, muito popular durante a Revolução Francesa, que gravava perfis.

<sup>11</sup> Referimo-nos à *carte de visite*, que Frade (FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do espanto*. Lisboa: Asa, 1992. ISBN 972411127X.) associa determinadamente à democratização do retrato. O autor conta como tradicionalmente o retrato (pintado) estava associado à aristocracia e como veio depois a ser apanágio de uma burguesia abastada (justamente enobrecida, nos séculos do Renascimento, pelos mestres italianos, flamengos e holandeses), para finalmente se democratizar, no séc. XIX, com a fotografia – apesar de todas as dificuldades técnicas apresentadas inicialmente pelo daguerreótipo (fraca sensibilidade das placas, reduzida luminosidade das lentes, inexistência de dispositivos de luz artificial). Este havia sido o primeiro instrumento da fotografia, no entanto é o calótipo que vem a inaugurar o registo do rosto humano (com Wolcott, em Nova Iorque, 1839). A utilização de um daguerreótipo para obtenção de um retrato tem o seu primeiro bom resultado apenas um ano mais tarde (é Draper quem o consegue, 1840). Vem depois o período em que se destacam, neste género fotográfico, Nadar e Carjat, mas é em 1851 (com Dodéro, em Marselha) que o retrato se vê associado a uma aplicação mais utilitária, a da identificação pessoal em cartões de visita. A prática torna-se popular, não só no sul de França, e justifica mesmo o surgimento dos álbuns de família: «primeiro, as *cartes de visite* eram deixadas pelos visitantes num tabuleiro para os cartões; mais tarde, quando o número cresceu, empregou-se um cesto, mas o número crescia ainda mais. Da necessidade, de encontrar um sítio para pôr os cartões, nasceu o álbum de família.» (TAFT, Robert *apud* PEIRCE, cit. in FRADE – *Figuras do espanto*, p. 199). O processo da sua popularização é descrito por Frade (*ob. cit.*, p. 199 e ss), que realça – no desenvolvimento da vocação mais industrial e massificada da fotografia – o nome de Disderi, «... o primeiro fotógrafo a considerar a fotografia de acordo com critérios exclusivamente económicos, isto é, do ponto de vista da rentabilidade do processo, da maximização dos seus resultados ao mesmo tempo técnicos e financeiros.» (*ob. cit.*, p. 200) É este Disderi quem, em Paris, reduz os  *clichés* para dimensões consideravelmente mais pequenas; a associação de uma nova câmara (lentes múltiplas, obturadores disparáveis consecutivamente) a estes novos formatos, contribui decisivamente para a *taylorização* do processo fotográfico.

<sup>12</sup> DEBRAY – *Vida e morte da imagem...*, p. 265-266.

explora, mais do que nunca, as potencialidades dos materiais e das técnicas e em algumas das suas manifestações quase chega a reduzir o acto criativo a essa exploração.

Falámos de um certo tipo de movimentos artísticos, ainda fortemente filiados nas artes tradicionais (a pintura e a escultura). Com maior força argumentativa, falaríamos das *indústrias visuais* e daqueles ramos da produção de imagens em que a expressão, a comunicação e a simbolização se misturam indissolivelmente.

Mormente esse campo de trabalho, tão variado, que é hoje o *Design*. Também aí, a obra responde sobremaneira, não somente às solicitações do circuito mercantil a que pertence e das indústrias a que se entrega, mas também aos apelos e desafios das máquinas que a produzem. A figura tradicional do artista (pintor ou escultor), trabalhando num *atelier* em que o espaço, a dispersão dos materiais e a necessidade de janelas para a entrada da luz eram vitais, foi substituída pela do *designer* gráfico, um *criativo* cujo ambiente de trabalho (concentrado e não necessariamente arejado) se reduz a um ecrã informático. A cada dia que passa, este criativo é solicitado pelas novas versões dos novos programas e pelas novidades do *software*... A sua ideia já não pré-existe à execução, mas é consideravelmente desencadeada pela ideia da máquina. Dorme pouco, este profissional e, além disso, sonha de olhos abertos e sobretudo pratica, vai fazendo, respondendo aos estímulos da máquina. Dessa resposta nascerá a «obra».

Como referimos, a chamada de atenção para estes aspectos (mais materiais e *fabris*) da imagem tem sido assumida, nos últimos anos, pela *Mediologia*, uma disciplina que integra já um considerável número de estudos onde procuram encontrar-se essas ligações entre o concreto e o imaterial, entre a fabricação das coisas e as disposições mentais e, na mesma esteira, entre os sujeitos e os objectos, entre as substâncias e as formas, entre as técnicas e as estéticas. Encontrando tais ligações, a Mediologia destaca-se de outras perspectivas eventualmente atingidas por alguma miopia: «O sociólogo tende a descrever um mundo de sujeitos sem objectos; o tecnólogo, um mundo de objectos sem sujeitos».<sup>13</sup>

É, afinal, a tradição que remonta a McLuhan e em geral à Escola de Toronto, cuja visão foi decisiva: para o canadiano, as grandes invenções técnicas (como a da tipografia dos caracteres móveis, no séc. XV, ou a dos meios electrónicos contemporâneos) tecem em torno de si «galáxias» (conjunturas sócio-políticas, culturais e mentais) que, por sua vez, absorvem e reequacionam essas técnicas. McLuhan<sup>14</sup> parte justamente de Gutenberg e de Marconi para descrever essas diferentes eras da civilização ocidental. E encontra uma coerência, que esclarece, entre a tecnologia tipográfica e certos fenómenos da esfera política, social, económica e mental, como sejam o surgimento das nações (processo de destrabalização do mundo antigo), as noções de tempo uniforme e de espaço contínuo (a física newtoniana estaria então associada ao espaço visual – contínuo, homogéneo, sequencial e estático, contrapondo-se por isso à posterior mecânica dos *quanta* de Plank, aplicável ao espaço acústico – descontínuo e dinâmico) ou ainda o individualismo competitivo (expresso, por exemplo, no *Rei Lear* de Shakespeare).

---

<sup>13</sup> DEBRAY, Régis – Vie et mort de l'image – une histoire du regard en Occident. *Esprit*. Paris: Cnam. ISSN 00140759. N.º 199 (1994) p. 57-66, p. 59

<sup>14</sup> Com *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1962 e, posteriormente, *Understanding Media*. New York: McGraw-Hill, 1964, para apenas citar as duas obras mais divulgadas do autor. Dele devemos ainda salientar os vários artigos e recensões publicadas, ao longo da década de 70, no *Journal of Communication*.

É ainda a era tipográfica que, segundo McLuhan, impõe a visão como sentido por excelência, provocando nos sujeitos uma espécie de hipnose, pelo isolamento desse sentido – elevado a alta intensidade – e anestesia dos demais. Segundo o autor da célebre fórmula «*The media is the message*»<sup>15</sup>, é esta forma de inconsciência que favorece a dissolução dos laços existentes entre o senso comum e a razão, que origina uma profunda cisão entre o espírito e o coração e, no domínio da palavra alfabetizada, entre o seu significado semântico e o código visual. Cisões que, sociologicamente, se transformam em conflitos: entre indivíduos, entre juízos, entre funções. Nas culturas tribais africanas, pelo contrário, poder-se-ia reconhecer uma «tirania do ouvido» – também ela promotora de uma outra hipnose, de um outro transe: «Enquanto a criança ocidental é logo iniciada em jogos de blocos de construção, em chaves nas fechaduras, torneiras e uma multiplicidade de assuntos e eventos que a compelem a pensar em termos de relações espaço-temporais e de causalidade mecânica, a criança africana recebe, ao invés, uma educação que depende muito mais exclusivamente do mundo falado, o qual é relativamente sobrecarregado de drama e emoção».<sup>16</sup>

A ideia de McLuhan, empobrecida aqui por força de um resumo estreito, é a de que a mesma alteração que se operou na passagem da sociedade europeia iletrada para a era tipográfica, ter-se-ia produzido com o advento da electrónica. A «*Galáxia de Gutenberg*» desenvolve precisamente o processo e os efeitos da transição da atmosfera visual do mundo tipográfico e mecânico para a nova atmosfera sensorial (e «*audioscriptovisual*», para usar a expressão de Cloutier)<sup>17</sup> da «*Galáxia de Marconi*», ligada à descoberta do telégrafo e da rádio. É no âmbito desta descrição e análise que o autor se refere a uma «retribalização do mundo moderno», ao célebre «retorno da aldeia global» (a sociedade implode, invertendo a tendência de pulverização que a invenção de Gutenberg instaurara), aos apelos auditivos (o ouvido *readquire* inesperadas solicitações) que aproximam sociedades civilizadas da era electrónica e sociedades africanas e bárbaras (iletradas).

A valorização dos aspectos materiais da cultura, essa vontade de recolocar os objectos e os fabricos na história da civilização e do espírito, reencontramo-la na verdade em algumas já tradicionais orientações marcantes da investigação histórica e sociológica. De entre elas, poder-se-iam citar os estudos da sociologia francesa interessados nas «redes sociais» e o grupo organizado em torno da revista *Technology and Culture* que, na América dos anos 60, se propõe estudar a história das técnicas cruzando-a com a história social.<sup>18</sup>

Todas estas escolas e orientações estão particularmente interessadas em perceber as marcas que o *fazer* dos homens vai deixando nas instâncias sociais e mentais, enjeitando as ópticas (de tipo espiritualista, idealista, estetizante) que encaram a técnica como uma

---

<sup>15</sup> Expressão que aliás o autor reutiliza, numa outra versão – «*the flow is the message*» – para recensar a obra de WILLIAMS, Raymond – *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken Books, 1975.

<sup>16</sup> CAROTHERS *apud* McLUHAN, Marshall – *A galáxia de Gutenberg*. S. Paulo: Editora Nacional, 1977. ISBN 0262631598, p. 41.

<sup>17</sup> CLOUTIER, Jean – *A era de Emerec ou a comunicação áudio-scripto-visual na era dos self-media*. Lisboa: I.T.E., 1975. ISBN 8481582271.

<sup>18</sup> A querer remontar mais longe, é justo que se refiram os *Annales* como os primeiros a ultrapassar uma visão estritamente tecnicista das técnicas. Eles editam o seu primeiro número temático em 1935 e nele fixam as novas orientações de Lucien Febvre e Marc Bloch.

simples decorrência natural e adaptada àquelas primeiras instâncias. Nestas últimas, a tendência é geralmente a de não admitir que o mental (nem mesmo o social) podem enraizar, pelo menos nalguns dos seus aspectos, na pequenez dos fazeres, na inconsciência das máquinas, na feição constringida, contingente e cumulativa dos hábitos.

Por outro lado, a insistência nas ligações entre a técnica e a sociedade e entre a técnica e a comunicação não deixou de alimentar discursos indesejáveis, porque redutores, nomeadamente aqueles que postulam entre uma e outras um laço unidireccional ou a emergência de novas formas de comunicação directamente extraídas de uma tecnologia. Estas posições de determinismo técnico não parecem muito equilibradas. A Escola de Toronto não ficou isenta de críticas a esse respeito.<sup>19</sup> O acautelamento da tendência determinista passa naturalmente por perceber que as tecnologias são algo socialmente construído e que as relações entre as técnicas e as mentalidades são multifacetadas e diferenciadas segundo os contextos. Outra credibilidade têm nesse sentido as investigações (como a de Elisabeth Eisenstein)<sup>20</sup>, que se preocupam em acumular dados, em atender à complexidade das mudanças e em proceder a uma análise fina das múltiplas mediações que unem o objecto técnico ao tecido social.

O caso da impressão tem sido francamente mobilizador da perspectiva que aqui identificamos como mediológica. De facto, a escrita tipográfica é, de todas as técnicas desenvolvidas pela civilização ocidental, a que parece ter suscitado até agora um maior número de considerações civilizacionais e vários são os autores que a registam como um marco estrutural da cultura europeia. Jorge Bacelar, por exemplo, considera indiscutível que ela «... constituiu o instrumento de mudança que permitiu a emergência da ciência, religião, cultura, política e modos de pensar vulgarmente associados à cultura ocidental moderna».<sup>21</sup>

A linguagem falada, a escrita, a impressão e os meios electrónicos estabelecem, no entender deste autor, os quatro grandes momentos da história da comunicação<sup>22</sup>. A obra de Eisenstein que acima citámos resulta também de um estudo no domínio da revolução tipográfica. Nela se encontram estabelecidas importantes relações entre a imprensa e o desenvolvimento da Reforma Luterana, apresentando-se os impressores como verdadeiros mediadores e líderes de opinião, agentes de divulgação situados no cruzamento das forças intervenientes no processo: por um lado, os intelectuais (autores, tradutores, leitores) e, por outro, as autoridades religiosas e políticas, que patrocinavam ou censuravam a produção intelectual.

Na História não há causas únicas e a dinâmica dos efeitos é complexa. Dizer que a impressão móvel marcou os destinos da civilização ocidental não retira pertinência à ideia

---

<sup>19</sup> Cf, por exemplo, FLICHY, Patrice – La question de la technique dans les recherches sur la communication. *Réseaux*. Paris: Hermès-Science. ISSN 07517971. N° 50 (1991) p. 51-62.

<sup>20</sup> EISENSTEIN, Elisabeth – *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*. Paris: La Découverte, 1991. ISBN 2707120294.

<sup>21</sup> BACELAR, Jorge – *Apointamentos sobre a história e desenvolvimento da impressão*. [Em linha]. Biblioteca on-line de ciências da comunicação, 1999. [Maio 1999]. Disponível em WWW <URL: <http://www.bocc.ubi.pt/index2.html>>, p. 1 de 4.

<sup>22</sup> Debray, por seu lado, não se afasta muito desta demarcação, apontando quatro etapas para a cultura ocidental: a oral, a manuscrita, a impressa, a audiovisual e a informática (cf DEBRAY – *Vida e morte da imagem...*, p. 108).

de que foram também estes destinos que possibilitaram a sua adopção e sucesso entre os europeus. Evidência para esta tese é a de que a tecnologia dos caracteres móveis não vingou na China onde, muito antes de Gutenberg, havia sido utilizada com peças de argila (contudo para registar um sistema de escrita que contém milhares de ideogramas, ao contrário dos vinte e seis caracteres do alfabeto latino). A circunstância linguística de um alfabeto limitado, associada ao particularismo ocidental, direccionado para o progresso técnico e para a conquista, teria favorecido, justamente, o sucesso da nova tecnologia. Bacelar<sup>23</sup> recorda, além disso, o conjunto dos factores culturais e tecnológicos (da adopção do papel às necessidades de documentação criadas pelo desenvolvimento do comércio, da complexificação e burocratização da administração e do governo à secularização do monge copista com a emergência do amanuense profissional e com o acréscimo da procura comercial de livros) que, durante três séculos, prepararam a invenção de Gutenberg.

Este é um exemplo de como a simples existência das condições técnicas que permitem a emergência de uma determinada manifestação simbólica não obriga a essa emergência. A possibilidade técnica nem sempre é acompanhada de uma viabilidade cultural que actualize a mudança. Debray, no mesmo sentido, lembra que os materiais (plástico, ferro, aço, vidro) que «fazem» a escultura contemporânea estão disponíveis por todo o lado, mas só o norte ocidental gera essas formas de arte que também por aí se afastam da escultura clássica (de pedra, de mármore ou de bronze); a existência de argila e alabastro na zona do Bósforo não força a arte escultórica bizantina a ir além dos baixos-relevos.<sup>24</sup>

Outros inventos, que não apenas o da tipografia dos caracteres móveis, pequenos e grandes, mais ou menos esquecidos das grandes narrativas históricas, vão igualmente sendo recuperados pelo olhar mediológico e engrossando esta visão de uma cultura profundamente enraizada na sua materialidade. Um caso de análise que igualmente encontramos com relativa frequência na revisão da literatura relativa à cultura electrónica diz respeito ao telecomando televisivo, esse pequeno, porém poderoso, utensílio que tanto influencia as nossas atitudes espectatoriais, a construção do texto recebido (cada vez mais paratáxico que sintáctico), o olhar, em suma, que se torna descontínuo, saltitante, fragmentado, marcado pelo culto da justaposição. Num outro exemplo igualmente mediológico, Fulton<sup>25</sup> coloca na ribalta o surgimento, no decurso dos anos 30, da pequena câmara fotográfica, a 35 mm, com o seu novo *design* e o seu nome de marca (*Leica*). A ela atribui uma profunda reconversão do fotojornalismo e uma responsabilidade assinalável no evoluir das representações jornalísticas para modelos que ainda hoje vigoram: «Especialmente importante neste período que antecedeu a televisão, as revistas, como a *Life* e a *Look*, tornaram-se uma espécie de jornal nacional apresentando a vida laboral, as figuras políticas e os conflitos mundiais. Nos anos 30, como noutras épocas, a tecnologia, a fabricação de imagens que ela facilitava, e a situação política mundial, combinaram-se para moldar as nossas ideias do fotojornalismo e do mundo que ele representa».<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> BACELAR, Jorge – *Apontamentos sobre a história e desenvolvimento ...*

<sup>24</sup> DEBRAY, Régis – *Vida e morte da imagem ...*, p. 126.

<sup>25</sup> FULTON, Marianne (ed. lit.) – *Eyes of time: photojournalism in America*. Boston: MA, Little, Brown & Co., 1988. ISBN 9780821216576.

<sup>26</sup> FULTON, Marianne – *Eyes of time...*, p. 85.

De tudo o que tem vindo a ser dito, parece-nos de assinalar o esforço fundamental desta perspectiva: o de reunir algo que, durante largos períodos de construção teórica e dominante em certos círculos de pensamento, teimosamente insiste em equacionar-se disjuntamente – por um lado o pensamento, a mentalidade e vários outros atributos imateriais da existência humana e, por outro, as suas realizações materiais e técnicas. Noutros termos: o pensar (com o sentir) e o fazer.

Insistamos na ideia de que não se trata de atribuir pesos excessivos a um elemento do sistema, muito menos de encontrar relações únicas de causalidade para os ingredientes da cultura imaterial – que seriam, nessa perspectiva, encarados como meros epifenómenos. Trata-se, antes, de admitir que a cultura, enquanto entidade mais ou menos abstracta e multifacetada, enraíza nalguma materialidade, nalguma substância que é, em grande medida, da ordem do fazer, e que é importante prestar atenção a esse nível da realidade humana.

Por outro lado, o que verdadeiramente está em causa é um novo entendimento da técnica e dos meios. Nas teorizações e exemplos que nos serviram de referência, eles não são entendidos como meramente atinentes a um conjunto de dispositivos possuidores de uma feição instrumental e funcional que, por si só, teriam o condão de influenciar de um modo mais ou menos linear e único a história da humanidade. Essa posição acaba por revelar-se sempre, na verdade, «... demasiadamente fraca, ainda que pareça poder pretender a todos os poderes, uma posição que a história da cultura ocidental desmente».<sup>27</sup>

Do que se trata é de perceber, em primeiro lugar, que a história da cultura passa também por um movimento de meios técnicos, e ainda que esse movimento é, em grande medida, um movimento de *acumulação*.

Se quiséssemos concretizar a questão no caso das imagens materiais hodiernas, diríamos que há que prestar atenção, no mínimo, ao conjunto de dispositivos ópticos e sensoriais que, desde o século XIX, marcam o devir da visão moderna ocidental. Em segundo lugar, é importante esclarecer que há variáveis não-técnicas e imateriais aqui envolvidas, situadas em instâncias de realização humana que se assumem como relativas à mente, à imaginação e à sensibilidade.

Para de novo nos referirmos às imagens, o que nos parece é que a crescente sofisticação dos aparelhos ligados à sua captação, produção e reprodução tornou incontornável a consideração do seu peso nas alterações do olhar. São esses aparelhos que têm permitido revelar fenómenos outrora invisíveis, insuspeitados (ou mesmo inexistentes) e aí reside, numa boa dose, a magia da visão moderna. Terá sido o acumular das possibilidades e actualidades dessa aparelhagem, às quais o nosso corpo se tem vindo a habituar paulatinamente – a ponto de poder falar-se, no âmbito de uma certa reflexão sobre os efeitos das técnicas ou dos *media*, em *próteses dos sentidos*<sup>28</sup> ou *do intelecto*<sup>29</sup>-, aquilo que, em grande medida, parece constituir a modernidade do olhar.

---

<sup>27</sup> FRADE – *Figuras do Espanto...*, p. 8.

<sup>28</sup> FRADE – *Figuras do espanto...*

<sup>29</sup> GROSSEN, Michèle; POCHON, Luc-Olivier – Rapport sur l'utilisation du Nano-réseau à l'école primaire. *Cahiers de Psychologie*. Neuchâtel: Institut de Psychologie et Éducation, Université de Neuchâtel. N° 27 (1988).

A ideia das próteses era já a de McLuhan ao anunciar que «*os meios são extensões de faculdades humanas*»: o livro, do olho; o circuito eléctrico, do sistema nervoso central.<sup>30</sup> Há mesmo quem estabeleça uma tipologia das próteses, distinguindo o género «extensivo» do género «amplificativo» ou as próteses «bióticas» dos «objectos-incisivos», e tudo isto a propósito da evolução actual dos objectos-extensão.<sup>31</sup> Note-se que esta atribuição aos dispositivos tecnológicos de um estatuto protésico não modifica apenas a nossa visão desses dispositivos, como igualmente questiona o estatuto do corpo.

Contudo, e simultaneamente, os ganhos e perdas dessas transformações só se tornam verdadeiramente interessantes num outro nível, nomeadamente quando perspectivados como ganhos e perdas das capacidades humanas de ver, de perceber, de sentir, de pensar e de imaginar. Estaremos a falar de realidades ou instâncias diferenciadas, mas, hoje mais do que nunca, compatíveis. Até neste sentido: foi pelos olhos (e pelos sentidos em geral) – ampliados ou intermediados pelos dispositivos técnicos e sensoriais – que a razão da modernidade se viu amiúde abalada e, face às novas imagens, foi a natureza mesma da imaginação que aparentemente se deslocou. E fê-lo no sentido em que aquilo que ancestralmente nos habituámos a pensar como sendo um dote ou uma capacidade da mente, do espírito ou até mesmo da personalidade, pode hoje admitir-se como uma conquista do objecto ou do *medium*. É este, e não a «imaginação pura», que nos conduz a visões e sensações (de outros possíveis) a que o espírito, sozinho, não conseguiria aceder.

Para responder mais directamente à presente questão e dizendo agora o mesmo por outras palavras: a nossa posição relativamente às visões supostamente tecnicistas é que nem todas o são tanto quanto por vezes parecem. Ou seja, há modos de contar a história das técnicas que efectivamente se reduzem a relatos de conquistas de objectos e de evolução desses objectos, de descobertas e invenções e das suas possibilidades mecânicas. Há porém outras visões, outro modo de pensar a técnica, igualmente interessado na materialidade das produções, mas que não pode ser apelidado de tecnicista. Nesse outro modo, percebe-se uma preocupação assumida com a dita materialidade e com o enraizamento contextual e histórico das produções humanas mediatizadas, mas a narrativa dos factos não peca por excessiva nem dominante factualidade, linearidade e anedotismo. Atendendo deliberadamente ao núcleo duro da materialidade, estas perspectivas (como é o caso da mediológica de Debray e dos seus seguidores), reflectem as redes e as interpenetrações do material com o não-material e constituem também, por isso mesmo, uma abordagem das mentalidades. O que se passa é que – fazendo desse interesse pelo mental o grande motor de observação do que se encontra na instância do económico e do produtivo – resistem (assumidamente e interessadamente) a visões demasiado puristas da cultura humana, aquelas que desde sempre têm procurado separá-la de toda a raiz funcional e material, como acontece recorrentemente com certas tendências estetizantes da reflexão sobre a arte.

---

<sup>30</sup> McLUHAN, Marshall – *Pour comprendre les médias*. 2<sup>ème</sup> ed. Paris: Seuil, 1976. ISBN 202004594X e McLUHAN, Marshall e FIORE, Quentin – *Massage et message*. New York: Random House, 1967. ISBN 1584230703.

<sup>31</sup> BABO, Maria Augusta – Para uma semiótica do corpo. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Universidade Nova de Lisboa. ISBN 8728426380. N.º 29 (2001) p. 255-269.

Olhar as infiltrações recíprocas, perceber os balanços e as complexidades acrescidas que se estabelecem entre as esferas da cultura material e não-material, é pois o modo de abordagem mais interessante e mais rico. Como diria ainda Frade, é tão empobrecedor ficarmo-nos por uma visão positivista da empresa mediológica, como procedermos a uma «redução estetizante» dessa empresa, que conduziria a um «empobrecimento autista da sua história»<sup>32</sup>. A cultura circula nos labirintos mentais e nas modulações da sensibilidade, mas circula igualmente nos dispositivos que com os primeiros estão associados. Ou vice-versa. As técnicas têm um peso, por vezes considerável, no processo de transformação da vida mental, muito embora isso só aconteça quando se tornam solidárias com factores de outra ordem que, sintomaticamente, as acolhem e as potenciam.

O episódio comentado por Flichy, relatem-lo, é o do nascimento e sucesso do transistor a partir dos anos 50, tecnologia que ele associa, por um lado, aos sistemas emergentes de «democracia familiar» instalados pela geração dos «*baby-boomers*» e, por outro, à invenção do *rock*. Já Williams<sup>33</sup> havia reflectido anteriormente sobre a importância da rádio na implementação do nazismo alemão e do fascismo italiano.

Terminemos esta reflexão, onde se registaram algumas etapas marcantes da evolução das técnicas, dos meios e das culturas que os acompanham com uma menção àquele que é hoje o nosso presente, iniciado nas décadas finais do século passado. Se é verdade que a tipografia (século XV) e a fotografia (anos 30 do século XIX) foram as duas técnicas que no passado introduziram maiores rupturas nos domínios da representação visual, das práticas culturais e da exploração artística, é hoje indiscutível que a imagem digital processada por computador destaca a década de 90 do século XX como a da inauguração de uma nova era. Um tempo suficiente de recuo relativamente ao presente, tornar-nos-á capazes de avaliar com um outro rigor o sentido desta última mudança, mas o certo é que ela deixou de ser contestada e há quem chegue a atribuir-lhe uma data precisa: «... no final do século de Joyce e Borges, do cubismo e do surrealismo, da perda de confiança wittgensteiniana no positivismo lógico e da metafísica pós-estruturalista, a produção da reprodução é de novo redefinida. Com cento e cinquenta anos de vida, em 1989, a fotografia morreu – ou, mais precisamente, foi radicalmente e permanentemente deslocada – tal como tinha acontecido com a pintura 150 anos antes».<sup>34</sup>

Para este autor, a nova era pós-fotográfica da imagem é marcada por um *medium* (o digital) que privilegia a fragmentação, o indeterminismo e a heterogeneidade; que igualmente enfatiza os processos ou a *performance*, mais do que o objecto (de arte) acabado. Estas são características que ainda amedrontam alguns: «[Os] protagonistas das instituições de jornalismo, com o seu interesse em serem credíveis, [o]... sistema legal, com a sua necessidade de evidências e provas, e [a]... ciência, com a sua fé inabalável no instrumento de recolha de dados [...]. [Todos estes] podem bem lutar vigorosamente para manter a hegemonia da imagem *standard* fotográfica [...]»<sup>35</sup>

<sup>32</sup> FRADE – *Figuras do espanto...*, p. 11.

<sup>33</sup> WILLIAMS, Raymond – *Television: technology and cultural form*. New York: Schocken Books, 1975. ISBN 0805235973.

<sup>34</sup> MITCHELL, William J. T. – *The reconfigured eye – visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: The MIT Press, 1998. ISBN 9780262631600, p. 20.

<sup>35</sup> MITCHELL- *The reconfigured eye...*, p. 8.

Outros porém (e é o caso do autor) congratulam-se com a emergência da imagética digital, na qual vêem uma oportunidade para «... expor o [seu] cepticismo na construção fotográfica do mundo visual, [para] desconstruir as ideias de objectividade fotográfica... e para denunciar uma tradição pictórica que se tornou esclerosada».<sup>36</sup>

Uma outra posição diferente desta é a da relativa indiferença face ao poder transformador das (novas) tecnologias. Não foi essa a que aqui perfilhámos, mas o certo é que ela era ainda credível não há muito tempo atrás. Há menos de dez anos Flichy, por exemplo, considerava que os discursos que acompanham as inovações técnicas são utópicos e, podendo embora revelar alguma eficácia, mostram-se redutores: «[É] preciso analisar estes discursos com atenção. Eles desempenham um papel não negligenciável no desenvolvimento de novas técnicas pelo seu efeito mobilizador dos diferentes actores: engenheiros, políticos, utilizadores inovadores, etc. Apesar da sua eficácia real, estes discursos são simultaneamente muito redutores pois postulam sempre que existe um laço unidireccional entre a técnica e a sociedade.

Perante a extensão das tecnologias digitais não somente para tratar dados e textos, mas igualmente para manipular imagens e sons, alguns autores contemporâneos crêem perceber a emergência de um novo sistema de comunicação *multimedia* que modificará fundamentalmente o exercício da actividade intelectual. Se efectivamente existem situações de comunicação onde a possibilidade de jogar de modo complexo sobre as relações da imagem, do som e do texto é real, isso está longe de ser o caso mais frequente. O digital não determina, por natureza, novas formas de comunicação».<sup>37</sup>

É chegado o momento de rematar as ideias expostas com uma última que aliás antecipámos desde o início da reflexão aqui desenvolvida. Essa ideia é a de que todas as tentativas, por mais esforçadas, para encontrar uma natureza da imagem, acabam, invariavelmente, por fracassar. Defendemos por isso que não é possível falar d'a imagem<sup>38</sup> e, concomitantemente, que são estéreis os debates genéricos que pretendem opor a imagem (o seu suposto sistema) a outras realidades ou formas de representação – como tem sido feito, de forma particularmente insistente, relativamente à palavra. Tais debates conduzem a becos sem saída.

Por outro lado, há conjuntos de imagens – ou de experiências do visual – que parecem conter uma especificidade, uma propriedade diferenciável; e é nesse sentido que julgamos lícito falar de poderes das imagens que lhes são próprios.

A ideia fundamental é a de que interessa falar da imagem particularizando o caso: de que imagem, em concreto, falamos? Como foi ela fabricada, por quem, em que lugar, em que circunstâncias, com que aparelhos? Em que material (ou imaterial) ela se inscreve e se nos apresenta? Monique Sicard<sup>39</sup> avança mesmo com um conjunto de questões-guia que presidiriam à análise de qualquer representação visual. No seu

---

<sup>36</sup> MITCHELL – *The reconfigured eye...*, p. 8.

<sup>37</sup> FLICHY – *La question de la technique...*, p. 61.

<sup>38</sup> Ao pensar as imagens da fotografia e do cinema, e as suas (novas) condições técnicas de produção, Walter Benjamin, no artigo seminal que publicou pela primeira vez em 1934 e intitulou «*A obra de arte na era da reproductibilidade técnica*», foi o autor que primeiro o disse: evidenciando que as imagens não podem desligar-se da sua tecnicidade, ele mostrou que não há imagem, em geral.

<sup>39</sup> SICARD – *La fabrique du regard...*

entender, haveria sempre que perguntar, face a uma imagem: «O que é?»; «Como (foi fabricada)?»; «Quem (a fez)?»; «Quando?»; «Onde?»; «Porquê?»

Estas chaves de decifração das imagens, por seu lado, reencontramo-las necessariamente quando empreendemos o esforço da categorização e é também através delas que uma outra questão essencial emerge, a do *estatuto* das imagens. Na verdade, estreitamente associado à técnica, está o enquadramento institucional das representações: como já tivemos oportunidade de observar<sup>40</sup>, uma imagem não é, por natureza, científica, nem artística, nem industrial, nem pedagógica. Ela torna-se tal em virtude das mediações que nela operam, de mecanismos de legitimação que incorpora e que não são nem ingénuos nem desaparelhados. A imagem adquire um corpo através daquilo que diz e daquilo que faz e essa é uma matéria não simplesmente linguística, mas profundamente política: «As gravuras de anatomia, as fotografias de campos de batalha, as imagéticas espaciais ocultam ao grande público as suas fabricações, as suas organizações técnicas ou instituídas, reivindicam uma bela transparência. Rigor garantido! A travessia de uma imagem sem matéria seria a condição necessária de um conhecimento absoluto que penetraria o seu objecto sem deixar nele nada de obscuro nem de confuso».<sup>41</sup>

Não há neutralidade nas imagens e uma abordagem do visual não pode pretender tratar o signo numa instância puramente formal. Essa havia sido a pretensão saussuriana e, como ficou demonstrado na história da linguística, tal pretensão é insensata e utópica.

Se for verdade que não há um sistema de imagem, então o caminho é particularizar os géneros, as técnicas de produção e reprodução, os regimes de olhar e as condições de recepção de cada imagem. Tal equivale a enraizá-la na sua materialidade, no espaço, no tempo e na circunstância.

É nesta óptica que alguns *regimes de imagem* têm sido postos em confronto: o do cinema *versus* televisão, o da imagem analógica *versus* imagem digital, o da imagem-movimento *versus* imagem-tempo. Embora já tenhamos tratado este assunto, com outra demora, noutra lugar<sup>42</sup>, esboçaremos aqui, num breve apontamento, alguns tópicos que darão conta das distinções enunciadas. Em primeiro lugar, a que distingue a televisão do cinema, duas indústrias do imaginário que, sob muitos aspectos, não devem ser confundidas. Debray<sup>43</sup>, por exemplo, diferencia o *banho catódico* proporcionado pela TV (para a descrição do qual podemos socorrer-nos de vários ingredientes suscitados pela metáfora dos líquidos: a imagem de uma fonte, um fluxo, uma fervura, um caldo,...) do *espectáculo* que o cinema disponibiliza. Zimmer<sup>44</sup>, a propósito do pequeno ecrã, usa igualmente a metáfora, comparando o acto de ligar o botão da televisão ao acto de ligar a torneira da água ou o interruptor da luz. A todos estes gestos mecânicos preside um desejo idêntico: o de provocar um *jorro* (no primeiro caso, um jorro de imagens). É na verdade recorrente a utilização, por parte dos especialistas em televisão, de vocábulos de um grupo de sentido que remete para a ideia de algo abundante,

---

<sup>40</sup> CALADO – *Misturas nas imagens...*

<sup>41</sup> SICARD- *La fabrique du regard...*, p. 10.

<sup>42</sup> CALADO, Isabel – *A crise das imagens...*

<sup>43</sup> DEBRAY – *Vida e morte da imagem...*

<sup>44</sup> ZIMMER, Christian – *Le regard sans object. Esprit*. Paris: Cnam. ISSN 00140759. N.º 199 (1994) p. 67-87.

contínuo, banal, invasivo, quase inevitável e submersivo. Manuel Pinto<sup>45</sup> fala em «efeito de naturalização» e constata-o no discurso da população infantil interrogada no seu estudo: «No seu estatuto de electrodoméstico fornecedor de um *fluxo* que preenche ou decora a paisagem interior do lar, a televisão como que se “naturalizou” enquanto elemento praticamente universal e frequentemente central no espaço de habitação».<sup>46</sup>

Tal naturalização como que dilui a existência/presença de um aparelho que não produz qualquer ruptura nas rotinas da sobrevivência: «Talvez derive desse efeito de naturalização o facto de as crianças que entrevistámos na fase preliminar deste estudo não nomearem de imediato a televisão, quando questionadas sobre as ocupações do seu quotidiano. Tal como não dizem que tomam as suas refeições ou que vão a pé ou em transporte de e para a escola, porque tais actividades se revestem de um estatuto óbvio e “natural” e só merecem referência se se tornarem objecto ou terreno de um acontecimento particular. O mesmo acontece com a prática televisiva».<sup>47</sup>

No cinema, ao contrário, há uma *distância catártica* iniludível: «A sétima arte dá aos directores o nome de “metteurs en scène” porque ela é uma sequência natural das “arts de la scène”. Difusão e projecção constituem duas consistências materiais da imagem. O fluxo, e a ilha. Duas densidades do olhar. TV e cinema distinguem-se como o *estado* visível se distingue do *acto* de ver; como o “ter em vista” do “passar em revista”; como o verbo grego *horao*, ver, perceber se distingue do *theomai*, contemplar, considerar (de onde vêm teatro e teorema)».<sup>48</sup>

Teríamos assim que a imagem electrónica corresponde a um novo modo de representação (a que apenas por inércia continuamos a chamar «imagem») que, parecendo estar no prolongamento da imagem clássica, corresponde, efectivamente, a um declínio dela.

Também Deleuze – dirigindo-se a Serge Daney a propósito do seu livro «*La rampe*»<sup>49</sup> – reflecte sobre a confrontação cinema-televisão e insiste na ideia de que o pequeno ecrã, apesar das tentativas iniciais de apropriação de alguns grandes cineastas, não retira a sua especificidade de uma função estética (que sempre o cinema perseguiu, independentemente de outras evoluções que são também objecto de reflexão do autor), mas de uma função social (de controlo e de poder)<sup>50</sup>

Baudrillard, por sua vez, é peremptório no modo como caracteriza a imagem televisiva, considerando-a degradada, desvalorizada e responsável pela construção de uma «objectividade pornográfica do mundo». Zimmer<sup>51</sup> explica-nos em que consiste a ideia de Baudrillard. Tratar-se-ia de uma pornografia num triplo sentido (que é o sentido de três «faltas»). A primeira falta consiste no facto de a imagem televisiva impossibilitar a ausência, ao tornar-se um «presente permanente» suscitado por uma manipulação

---

<sup>45</sup> PINTO, Manuel – *A televisão no quotidiano das crianças*. Braga: Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 1995. Tese de doutoramento

<sup>46</sup> PINTO – *A televisão...* (itálico nosso), p. 332

<sup>47</sup> PINTO – *A televisão...*, p. 332

<sup>48</sup> DEBRAY- *Vida e morte da imagem...*, p. 302.

<sup>49</sup> Publicado pela Gallimard/Cahiers du Cinéma em 1983.

<sup>50</sup> DELEUZE, Gilles – «Lettre à Serge Daney: optimisme, pessimisme et voyage». In *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990. ISBN 0816614024. p. 97-112.

<sup>51</sup> ZIMMER, Christian – *Le regard sans object...*

técnica, mas não mais proveniente de um alhures, de uma outra temporalidade. Ora a pornografia é justamente um modo de presença que elimina o risco da ausência. A segunda falta liga-se a um comprometimento do olhar num jogo de sedução e desejo: para que haja olhar-desejo, olhar desejoso e desejo-observador, é necessário que o objecto se mostre e se esconda, que desapareça a cada instante; é esta oscilação do olhar que se verifica no caso da televisão. Finalmente, a imagem televisiva não impõe uma diferença de nível, uma linha verdadeiramente sensível de demarcação entre o real e a imagem: existe uma indistinção da imagem e do real que não deixa lugar à representação enquanto tal. Não é a ruptura com o mundo que caracteriza a actual crise da representação, mas antes um excesso de presença deste último, excesso esse que provoca uma obstrução de todos os interstícios, de todos os intervalos necessários a uma correcta percepção da realidade. É a partir destas considerações que Baudrillard, ainda nos anos 80, exprime o seu ponto de vista sobre a relação entre as imagens televisivas e o imaginário. Trata-se de uma perspectiva muito radical, mas que talvez não deva ser desprezada. Em última instância, o autor considera que há um espaço essencial de ruptura que as novas imagens anulam. É nesse espaço que o imaginário se produz, o que equivale a dizer que estas imagens estão dissociadas dessa produção: «As *stars* não são uma projecção romanesca, são um ideal realizado através de uma violação. Diz-se: elas fazem sonhar, mas sonhar não é estar fascinado por imagens. Ora, os ídolos do ecrã são imanentes ao desenvolvimento da vida em imagens. Eles são um sistema de pré-fabricação luxuosa, sínteses brilhantes de estereótipos da vida e do amor. *Eles incarnam uma única paixão: a da imagem*, e da imanência do desejo na imagem. Eles não fazem sonhar, eles *são* o sonho, do qual têm todas as características: produzem um forte efeito de condensação (de cristalização), de contiguidade (são imediatamente contagiantes); e sobretudo: têm o carácter de materialização visual instantânea (*Anschaulichkeit*) do desejo que é também o do sonho. Elas não dizem pois respeito à imaginação romanesca ou sexual, são antes visibilidade imediata, transcrição imediata, colagem material, precipitação do desejo na imagem. Fétiches, objectos-fétiches, que nada têm a ver com o imaginário, mas têm tudo a ver com a *ficção material da imagem*».<sup>52</sup>

Quanto às imagens «movimento» e «tempo», de que nos fala Deleuze<sup>53</sup>, elas constituem também – ao menos para os filósofos da imagem – uma referência fundamental e o alicerce de uma distinção bastante alimentada. Os conceitos de «imagem-movimento» e «imagem-tempo» são introduzidos por Gilles Deleuze em 1983 e 1985. É impossível resumir em poucas palavras todo o pensamento deleuziano sobre o assunto. Cabe sobretudo anotar que estas são novas categorias relativas ao olhar que a reflexão iconológica introduz. Entre outros aspectos, permitem aprofundar a ideia de que a imagem tem conhecido, ao longo da sua história, formas de ser que nem sempre permitem traçar uma linearidade no seu devir evolutivo, antes sim encontrar rupturas que parecem transformar de modo substancial a relação que mantemos com o mundo das formas visuais.

---

<sup>52</sup> BAUDRILLARD, Jean – Au delà du vrai et du faux, ou le malin génie de l'image. *Cahiers Internationaux de Sociologie*. Nouvelle Série. Paris: PUF. ISSN 00080276. N.º 34 (1987) p. 139-145, p. 142 (itálicos nossos)

<sup>53</sup> DELEUZE, Gilles – *Cinema I. L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983. ISBN 2707303100 e DELEUZE, Gilles – *Cinema I. L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985. ISBN 2707310476.

O conceito de *imagem-movimento*<sup>54</sup> reparte-se, por sua vez, em novas categorias: a da *imagem-percepção*, a da *imagem-acção* (que teria entrado em crise após a II Guerra Mundial, com o neo-realismo italiano e depois a *Nouvelle Vague* francesa) e a da *imagem-afecção*. As duas últimas introduzem a possibilidade de temporalizar a imagem cinematográfica.

A ideia de Deleuze, se é possível e lícito resumi-la em poucas palavras, é a de que, para além das noções técnicas do cinema (*travelling*, *raccord*, profundidade de campo, etc.), existem os *conceitos* do cinema, dentre os quais se destacam os do «movimento» e do «tempo» como aspectos essenciais à sua compreensão, que necessitam ser estudados. Em sua opinião, o cinema é uma arte que tem algo de novo a fornecer à compreensão do espaço e do tempo (algo que as outras artes não alcançam). Elegendo o movimento como aquilo que encerra o «carácter constitutivo» da imagem cinematográfica (sendo que dele descola a narração e o imaginário, e não o inverso), Deleuze considera que «[...] o cinema contará sempre aquilo que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar».<sup>55</sup>

E se o cinema clássico (digamos, a *lógica do cinematógrafo*) assentava num esquema sensório-motor em que as personagens reagem às situações, a partir de certa altura estas deixam de ser capazes de o fazer e «... nasce uma nova raça de personagens. Mas sobretudo nasce a possibilidade de temporalizar a imagem cinematográfica: é o tempo puro, um pouco do tempo em estado puro, mais que movimento».<sup>56</sup> Trata-se de uma revolução no cinema, a partir da qual este se interessa por captar «espessura[s] de tempo», «camadas de tempo coexistentes», extractos de tempo que o separam, «... como forma imutável, num mundo que já perdeu as suas relações sensório-motoras».<sup>57</sup>

Eis a emergência da *imagem-tempo*. Com ela se ultrapassa a fase do cinema tradicional, assente na imagem-acção constitutiva das referidas situações sensório-motoras. A natureza destas últimas pode ser clarificada: «... há personagens que estão numa certa situação e que agem, se necessário muito violentamente, a partir daquilo que percebem/percebem. As acções encadeiam-se com as percepções, as percepções prolongam-se em acções [...]»<sup>58</sup>

O que muda com o neo-realismo (Rossellini, Visconti, Ray) é que o cinema encontra novas articulações das sequências e rompe com a situação linear entre uma situação dada e a acção de uma personagem. Fá-lo porque adquire uma nova consciência da realidade (percebendo-a como lacunar e dispersiva) e das trocas incessantes que existem entre o principal e o secundário: «Agora suponha que um personagem se encontra numa situação, quotidiana e extraordinária, que ultrapassa qualquer possível acção ou que o deixa sem reacção. É muito forte, ou muito doloroso, ou muito belo. O laço sensório-motor apaga-se. Ele já não está numa situação sensório-motora, mas numa situação óptica e sonora pura. É outro tipo de imagem.»<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> Que Deleuze vai buscar *Matière et mémoire* de Bergson, editado em 1896.

<sup>55</sup> DELEUZE, Gilles – «Sur l'image-temps». In: *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990. ISBN 0816614024. p. 82-87, p. 84.

<sup>56</sup> DELEUZE – «Sur l'image-temps...», p. 85.

<sup>57</sup> DELEUZE – «Sur l'image-temps...», p. 85.

<sup>58</sup> DELEUZE, Gilles – «Sur l'image-mouvement». In: *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990, p. 67-81. ISBN 0816614024. p. 73-74.

<sup>59</sup> DELEUZE – «Sur l'image-mouvement...», p. 74.

O exemplo dado é o da incapacidade reactiva do estrangeiro de *Stromboli* (inversa da intensidade do sentimento da personagem) na sequência em que ele passa pela pesca e agonia do atum e depois vê a erupção do vulcão.

O autor introduz ainda novos conceitos, para designar os novos signos não sensório-motores do cinema moderno: chama-lhes “*opsignos*” e “*omsignos*”. Semelhantes termos, a poderem ser aqui desenvolvidos, conduzir-nos-iam a novas questões sobre a imagem e sobre a sua possibilidade de aceder à qualidade de «pensamento». Deixemos a questão em aberto.

Esta e algumas outras que aqui fomos enunciando. A extensão da problemática a que finalmente nos conduziu a questão da fabricação das imagens, exige que se remeta o seu aprofundamento para uma nova ocasião. A podermos aproveitá-la, fá-lo-emos no sentido de analisar outras dimensões relacionadas com a envolvência técnica, institucional e mediática das imagens. A ideia é observá-las na instância da recepção dos textos visuais, pois é aí que novos contornos da matéria se desenham.