

cultura: imagens e representações

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 8 . 2008

A Crise das Imagens

Isabel Calado

Isabel Calado. Doutora em História e Teorias da Imagem pela Universidade de Coimbra, Professora da Escola Superior de Educação de Coimbra, Investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra – CEIS20.

Algumas das mais divulgadas tentativas de entendimento do regime de olhar que nos atravessa correspondem a uma descrição do tempo presente que insiste em declarar uma crise, no sentido de um declínio das imagens. Christian Zimmer¹ e Régis Debray² referiram-se mesmo a uma morte da imagem, retomando, sob diversos ângulos, a oposição imagem/visual, anteriormente estabelecida por Serge Daney³.

A complexidade da era actual permitiu, na verdade, a eclosão de duas visões ao menos aparentemente opostas: por um lado, a dos que associam à comunicação electrónica, à civilização dos ecrãs e à proliferação das visualidades (mesmo à própria *visibilidade* que se tornou, de modo quase ditatorial, a condição do real) o triunfo da imagem; e, por outro, a dos que entrevêm nessa mesma civilização a sua morte.

Para entender a medida exacta desta aparente divergência, há que pensar sobretudo o estatuto dos ecrãs, dado que a associação linear destes incontornáveis suportes comunicacionais ao incremento de imagens é o que começa por constituir uma fonte de confusão. Os ecrãs da era digital não são os mesmos do cinema tradicional e nem tão pouco os da paleo-televisão. Eles constituem, ainda, um novo suporte da cultura escrita (e da nova forma do livro), que vem mobilizando a atenção e debate de todos quantos se interessam pelas temáticas da escrita, da leitura e das alterações nelas produzidas pela era electrónica e digital.

Centrando a nossa atenção no confronto imagem/visual, procuraremos elencar aqui alguns traços distintivos daquele que parece ser o mais recente modo de ser das imagens, sem no entanto chegar a uma posição fechada sobre as questões em análise. Para tal precisaríamos de aduzir, a estas, novas características e ponderar outros factores de perspectivação. Limitar-nos-emos a lançar alguns dos dados da problemática.

Os factores geradores da suposta crise das imagens (uma crise que não é naturalmente quantitativa e que não pode ser apenas equacionada no plano técnico, mas que atinge, em profundidade, as concepções morais e filosóficas do homem, bem como a sua psicologia) são complexos e prendem-se com questões de:

– *representação do real*: sob que condições se mantém a *fractura* necessária a essa representação? Em que sentido se fala, tão insistentemente, em “crise da representação” ou em “des-realização”?

– *modo de relação*: analógico versus digital;

– *modo de visão*: espectáculo versus imersão, *voyants* versus *voyeurs*;

– *quantidade*: a inflação de imagens é apontada, por vários autores, como a grande causa da perturbação ecológica (no sentido em que para este conceito confluem, não apenas o físico, mas igualmente o social, o político, o psíquico e o afectivo de um determinado *habitat*);

– presença e trabalho das imagens nas instâncias do *tempo* e do *movimento*.

¹ ZIMMER, Christian - “Le regard sans objet”. In: *Esprit*: Paris, Cnam, 1994, p.67-86.

² DEBRAY, Régis - *Vida e morte da imagem – uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.

³ A crítica cinematográfica de Serge Daney foi parcialmente reunida em “*La Rampe*”, publicada em 1983 pela Gallimard, *Cahiers du Cinema*, e numa das suas traduções mais recentes, pela Cosac Naify, em Outubro de 2007.

De entre as novidades técnicas que conduziram a imagem à modernidade (e que no entanto estão antes da viragem, marcando o fim de uma época), o cinema mereceu particular atenção por parte dos autores que seguimos. Ele define um marco e um sistema de representação crucial para os destinos da imagem. Operando um corte relativamente ao cinema, a televisão e a imagem de síntese informática (domínios onde impera um novo tipo de representação ou, como defendem alguns, uma não-representação chamada simulação electrónica) aparecem como os campos onde se processa a decadência da imagem e se animam os simulacros virtuais. Aí, a imagem clássica (pensada muito particularmente em torno da sua modalidade fílmica, mas referenciada também às artes gráficas tradicionais e à fotografia) cede lugar às vicissitudes do visual. Este vê-se caracterizado por traços que fazem dele, na perspectiva que aqui expomos, uma não-imagem: a *endogenia*, a *imanência*, a *interactividade*, a *instrumentalidade*, a *imaterialidade*, a *não-representação*, a *sobrecarga informativa*, o *imperativo da velocidade*, a *instantaneidade*, a *impessoalidade* e a *simulação*.

Particularmente nuclear nesta discussão é a análise do modo de ligação ao real que a imagem realiza, do carácter de representação de que se reveste e da mediação que opera face à realidade. Numa palavra, da sua interferência na experiência do mundo.

Pensando a imagem clássica, e particularmente a imagem móvel do cinema, sob o signo do *registo*, Daney⁴ acusara o novo regime do visual de anular esta ligação com o real através da imposição da velocidade à imagem fílmica.

A ligação ao real seria uma condição necessária para a ocorrência de uma “paragem sobre a imagem”, que não só era possível como *institula* a imagem clássica sendo, ademais, um elemento-chave da projecção cinematográfica: a imagem em movimento do cinema (na modalidade deleuziana da “imagem-tempo”)⁵ construía-se a partir da possibilidade quase paradoxal da paragem e da negação provisória do movimento que lhe dera origem:

Quer seja o espectador que subitamente deixa de estar no seu lugar e pára enquanto o filme, esse, continua, quer seja o filme que, em vez de ‘continuar’, se dobra sobre si mesmo e sobre uma ‘imagem’ provisoriamente definitiva que permite ao sujeito-espectador continuar a acreditar no cinema e ao sujeito-cidadão viver a sua vida.

⁴ DANEY, Serge – ob. cit.

⁵ Cf. DELEUZE, Gilles - *A imagem-movimento. Cinema 1*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004 [edição original: 1983] e DELEUZE, Gilles - *A imagem-tempo. Cinema 2*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2006 [edição original: 1985]. Nesta obra, o filósofo oferece uma leitura inédita da história do cinema até aos anos 80 do século passado, propondo dividi-la em dois períodos: o da imagem-movimento (dominada por esquemas sensorio-motores) e o da imagem-tempo (que se “afunda” no tempo). A ruptura ter-se-ia dado com o movimento neo-realista e através de obras como as de Rossellini e Visconti em Itália ou as de Satyajit Ray na América, no entanto com antecipações em Yasujiro Ozu e Orson Welles. O que se altera no novo cinema é justamente a relação com o tempo. Diz o mesmo autor, num outro texto – DELEUZE, Gilles – «Sur l’image-temps». In: *Pourparlers*. Paris: Minit, 1990a, p.82-87: «... se o corte acontece no final da guerra, com o neo-realismo, é justamente porque ele regista a falência dos esquemas sensorio-motores: as personagens já não ‘sabem’ reagir a situações que as ultrapassam, porque são demasiado assustadoras, ou demasiado belas, ou insolúveis... Nasce então uma nova raça de personagens. Mas nasce sobretudo a possibilidade de uma temporalização da imagem cinematográfica: é o tempo puro, um pouco de tempo em estado puro, mais que movimento.» (ob. cit., p. 85).

Paragem sobre o espectador, paragem sobre a imagem: o cinema entrou na idade adulta⁶.

É esta situação que se altera desde o final do século passado: as novas experiências cinematográficas (e, entre elas, a da *animação desenhada*)⁷ acompanham o modo de funcionamento dos novos ecrãs em que assentam as indústrias do lazer, em particular os *videoclips* e os videojogos. Eles passam a reger-se pelo primado da velocidade, abolindo a possibilidade de suspensão temporal.

No que respeita à relação estabelecida entre aquele que vê e aquilo que é visto, um contraste portanto entre a imagem cinematográfica mais clássica e, abreviemos, o *videoclip*. Este último tornou-se o *locus* exemplar da lógica do fragmentário, da imagem instável e sujeita a um ritmo veloz, mesmo imparável. Foi a partir de 1975 que passou a utilizar-se intensamente a técnica conhecida sob a designação de RSVP (*Rapid Serial Visual Presentation*), que havia sido criada por Molly Potter, investigadora no departamento de psicologia do M.I.T. Ela tinha descoberto que os sujeitos humanos eram capazes de perceber o sentido de uma sucessão de imagens apresentadas com extrema velocidade, até uma dezena por segundo.

A ideia de que a nossa cultura passou a ser alimentada pelo detalhe, pela parcela, pelo fragmento (substituindo as grandes narrações e destruindo as lógicas da totalidade), coloca os aparelhos e os seus elementos simbólicos (grande plano, *zoom*, *montagem-cut*, *zapping*, teleobjectiva,...) no centro do sistema. É essa ideia que subjaz à tese que entende o mental a partir do material e particularmente os modos cognitivos como sistemas adaptativos, que de algum modo decalam os nossos aparelhos ópticos⁸.

Na verdade, toda a lógica televisiva passa a obedecer ao princípio da fragmentação. Fragmentam-se a duração, os géneros, os públicos. Instala-se a *cultura do scoop*, que assenta na novidade permanente e na intermitência, que impede a captação das

⁶ GIUDICELLI, Jérôme – «L'image ménacée par le visuel?». In: *Esprit*. Paris: Cnam, 1994, p.52.

⁷ “Animação desenhada” mais que “desenho animado”. Giudicelli (ob. cit.) encontraem *Aladino* da Disney um exemplo de charneira. Confrontando-o com os clássicos *Fantasia* e *Merlin*, ele refere uma abolição da coreografia (da construção regrada de cenários) em favor da instalação de um caos de imagens e sons, comum a qualquer jogo virtual.

A aproximação do cinema tradicional às artes da coreografia (como a dança) emerge também, de quando em quando, na literatura: “a coreografia não se encontra somente em Minelli ou Stanley Donan, mas, antes de tudo, na maneira de andar de Gary Cooper e no balanceio de John Wayne [...]”. In: Debray, ob.cit., p.311.

Essa aproximação ganha um interesse suplementar se for reflectida a propósito da presença do corpo na imagem ou, melhor, da implicação nela do *nosso* corpo (de espectadores). Onde é mais favorecida essa implicação, a sensorialidade? Nas imagens tradicionais (fotografia e cinema aqui incluídas)? Nas televisuais (nada “coreográficas”, mas absorventes das nossas reacções mais imediatas e primárias)? Nas iconografias do virtual?

Por seu lado, a problemática do corpo (e do gesto, da pele e das próteses) emergiu igualmente como um tema atractivo para as ciências da comunicação e da linguagem. Ele é o objecto central de um certo tipo de estudos que se interessam por fenómenos como, por exemplo, o do vestuário ou o das inscrições (cicatrizes, tatuagens, perfurações, *piercings*, pinturas corporais, etc.). Entre nós, alguns autores dedicam-lhe uma focagem de cariz antropológico e meta-fenomenológico e cruzam-no mesmo com o tema das imagens. Cf. GIL, José – *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997; Idem – *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997; Idem – *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001. De entre os trabalhos académicos que se dedicam à problemática da presença do corpo e das suas imagens na cultura contemporânea, veja-se ainda CRUZ, Maria Teresa P.P. - “A histeria do corpo”. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: FCSH da UNL, 2000, 28, p.363-375.

⁸ Cf., por exemplo, SICARD, Monique – *La fabrique du regard*. Paris: Odile Jacob, 1998.

grandes linhas de força e do ritmo profundo dos acontecimentos (desde logo escapando-se às simples cronologias) e onde a superabundância da informação equivale frequentemente à desinformação. As famosas fotografias de Sam Shere do *Zeppelin* em chamas (6 de Maio 1937) assinalam o início do *scoop*, a passagem de um tempo em que o *relato* das catástrofes era feito *a posteriori*, segundo testemunhos dos sobreviventes, para a era do “news”, em que se exige uma *visão* da catástrofe em tempo real.

É ainda no mesmo registo que pode pensar-se a questão da memória e da conservação das imagens dentro de nós (e ainda a da tangência corporal, a que acabámos de aludir). Como se a memória fosse apenas capaz de conservar um todo e se perdesse quando o que nos é dado são bocados dispersos e marcados pela instabilidade. Mais uma diferença entre um certo cinema (que nos oferece filmes que permanecem muito tempo dentro de nós) e a televisão (que constantemente substitui os momentos de uma actualidade sempre efémera e desarticulada).

A cultura do fragmentário havia recebido, no início dos anos 70, uma outra designação e os seus primeiros contornos de definição. Foi então que, num texto fundador, Abraham Moles⁹ caracterizou a emergência de uma *cultura em mosaico*. Realçou então as dominantes do acaso e dos procedimentos de ensaio e erro, a construção na superfície e a ordem estatística dos conhecimentos, por contraste com uma outra cultura, organizada em rede, sustentada por hierarquias e relações lógicas e de profundidade. É de notar que a aplicação da metáfora da rede é feita por este autor ao modo de estruturação da cultura tradicional, e não à comunicação pós-moderna, como passou depois a acontecer. O carácter reticular do modo de conhecimento pré-mosaico é de tipo geométrico, configurando uma trama lógica, dedutiva e linear. A expressão pioneira havia sido recolhida da matemática, onde dois tipos de estrutura são designados: a que se funda em conceitos *de ordem próxima* (cultura em mosaico), onde os *culturemas*¹⁰ estão ligados por probabilidades de associação chamadas de Markov; e a *de ordem distante*, onde os conceitos estão ordenados e hierarquizados por estruturas de conjunto.

Moles insistia igualmente na ideia de que a proveniência desta nova cultura já não é a escola, mas os meios de comunicação de massa (periódicos, cinema, rádio, televisão), as revistas de divulgação e a conversação. Arquitectando-se em função das necessidades imediatas, dos “caprichos da vida diária”, os seus conhecimentos invadem-nos

⁹ MOLES, Abraham - *Sociodinamica de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 1971.

¹⁰ A noção de “culturema” parece-nos muito próxima da de “ideolecto”, que Barthes utilizou num texto também seminal e sobejamente conhecido: BARTHES, Roland – “Rétorique de l’image”. In: *Communications*. Paris: Éditions du Seuil, 1964, nº 4, p.40-51. Ambos os termos se referem a *conjuntos organizados (porções) de léxicos que cada sujeito detém e com os quais “lê” interpreta o mundo*. Vanoye, por sua vez, falará em “significações difusas” e em “migalhas” a propósito das mensagens difundidas no corpo social pelos meios de comunicação social, mas acentuará que essas significações são ideologicamente marcadas (Cf. VANOYE, Francis - *Usos da linguagem*. S. Paulo: Martins Fontes, 1993).

No texto para que vimos remetendo, Moles refere um estudo de Cattell que pode ser elucidativo da operacionalidade do conceito. Este estudo procede a uma análise factorial das relações existentes entre 72 culturemas num conjunto de 40 culturas. Daí se extraem 12 factores, tais como a “riqueza ilustrada” oposta à “pobreza de espírito limitado”, a “ordem activa” oposta ao “deixar-se estar”, a “pressão da complexidade cultural” oposta à “expressividade do trabalho”, o “racionalismo emancipado” oposto à “estabilidade”, etc.

e deles conservamos apenas “*influências passageiras, desejos de conhecimentos, fragmentos de ideias*”¹¹. O processo é fortuito, mas crê-se que funciona:

Vamos do ocasional ao ocasional; por vezes, o ocasional torna-se fundamental. [...] Saber se o processo.... da cultura actual é ou não desejável, é uma questão puramente académica; o certo é que funciona e a maior parte dos nossos actos orienta-se por um conhecimento aleatório deste tipo¹².

Porém, sobre esse funcionamento continuam a recair algumas suspeitas recorrentes, que acabam por não deixar muito tranquilos os espíritos mais receosos sobre o sucesso da nova dinâmica. É o mesmo Moles quem, numa outra obra¹³, se interroga:

Pode aceitar-se que as informações se transformem em ruído, que uma chuva de micro-elucidações se transformem em obscurecimento generalizado¹⁴?

Mas voltemos mais directamente a essas imagens que entretanto passaram a sustentar o novo *design* cultural. No regime anterior, em que se revelavam capazes de sustenter(-se), de operar uma paragem, as imagens instauravam, concomitantemente, uma *reciprocidade*. Exigiam mesmo a existência de dois pólos: olhavam-me tanto quanto eu as olhava e, nesse cruzamento de olhares, cada um dos interlocutores ocupava o seu lugar, cada pólo possuía a sua realidade. Pelo contrário, no novo regime, tal como o caracterizam os autores que vimos seguindo, o visual não é o registo de nada e o espectador é *absorvido no seu seio*, o seu olhar conduzido por uma razão basicamente instrumental – espera-se que funcione, mais do que veja.

Edmond Couchot¹⁵, referindo-se à simulação digital (o domínio por excelência da imagem nova), regista uma análise idêntica:

A simulação numérica não afecta apenas o sujeito, afecta também a imagem e o objecto. No mundo virtual, o sujeito partilha com o objecto e a imagem propriedades idênticas, que são próprias da simulação. Objecto, sujeito e imagem desalinham-se e deshierarquizam-se. Entre cada um deles, introduzem-se as interfaces e as linguagens de programação que re-ligam, ao mesmo tempo que separam o mundo real do mundo virtual, forçando-os a comutar. Objecto, sujeito e imagem derivam então uns em relação aos outros, interpenetram-se e hibridam-se. O próprio sujeito oscila entre o estado de objecto e o estado de imagem (o computador ‘percepção-nos’ como uma imagem). Já não se mantém mais à distância da imagem, no face a face dramático da representação, converte-se nele: desfocaliza-se, translocaliza-se, expande-se ou condensa-se, projecta-se de órbita em órbita, navega num labirinto de bifurcações, de cruzamentos, de contactos, através do muro osmótico das interfaces e das malhas sem fronteiras das redes. O sujeito interfaciado é mais trajecto que sujeito¹⁶.

¹¹ MOLES, Abraham - ob.cit., p. 31.

¹² Idem, *Ibidem*, p. 30.

¹³ MOLES, Abraham - *L'image, communication fonctionnelle*. Tournai: Casterman, 1981.

¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 398.

¹⁵ COUCHOT, Edmond- «Tecnologias da simulação – um sujeito aparelhado». In: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: FCSH da UNL, 1999, n.ºs 25-26, p. 23-29.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 27-28.

Couchot defende que, no novo regime de relação homem-máquina, a *lógica da comutação* (do mutar em conjunto) substitui a lógica da comunicação:

Logo que é aparelhado a um dispositivo numérico, on-line ou off-line, o sujeito vê as suas possibilidades sensíveis e operacionais serem multiplicadas através das interfaces¹⁷.

Tudo isto corresponde a um nível de alta complexidade do modo dialógico que estrutura as mensagens e os objectos simbólicos do mundo electrónico, modo esse a que o autor igualmente dedica uma parte considerável da sua análise.

Para Zimmer, as imagens da actualidade adquirem, no prolongamento da perda do estatismo fundamental de que vimos falando, uma *endogenia* que, finalmente, consagra a vitória do digital sobre o analógico:

O digital ignora a representação, só conhece a informação. Ele apresenta, não representa. A supressão do prefixo diz tudo: já não há antes, primeira vez, já não há realidade, objectos originais, e portanto verdadeiros, cuja autenticidade é atestada pela própria repetição, pelo 're', pela existência de uma dupla temporalidade¹⁸.

Roland Barthes diria que, na imagem tradicional, existia um "ça a été" que se inscrevia na ordem da representação e da reprodução do real. Na imagem digital domina um "ça est" por detrás do qual apenas existe um algoritmo, uma vontade calculatória.

Desaparece o analógico, fundado na semelhança, e com ele uma forma de medição que tornava presente um ausente. Nas novas imagens, deixou de haver ausente. A semelhança possível é agora a de um mimetismo de outra natureza, ligado às motivações (psicanalisáveis?) do virtual.

Para usar outras palavras, deixou de haver *transcendência*. A imagem actual (ou a nova *potência* da imagem, como diria a autora que passamos a citar)¹⁹ é uma imagem marcada pela imanência:

Sem poder apresentá-la ou representá-la, a imagem parece participar assim da própria vida, no plano da sua imanência, e não apenas no plano das categorias que a representam (como real, sentido, mundo, etc.), imiscuindo-se profundamente e sem mediação na sua dinâmica, isto é, nos movimentos dos corpos e nas suas afecções.

A autora prossegue acerca da colagem ao real inscrita na nova condição da imagem e, como vimos, associa a crise da representação a uma passagem da imagem para o interior da vida, da realidade, enquanto esta última, por seu turno, se torna *auto-imagética*:

As imagens libertadas por esta nova condição, e que os primeiros modernos começaram por pensar como desdobramentos insólitos, como fantasmas que vagueavam

¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 27.

¹⁸ ZIMMER, Christian - ob. cit., p. 72.

¹⁹ Os extractos transcritos de Maria Teresa Cruz, datados de 2001, foram retirados do resumo da comunicação intitulada "A Vida das Imagens", prevista para apresentação no II Congresso da SOPCOM, Lisboa, Outubro 2001, que não chegou a efectivar-se.

desencontrados dos corpos (como a fotografia e o cinema) parecem ter reencontrado uma via de retorno a eles, participando intimamente da sua vida. Se se desligassem hoje, repentinamente, as máquinas contemporâneas de produção de imagens, muitos corpos ficariam talvez desalentados, como se tivessem sido abandonados pela própria alma, ou por aquilo que anima os seus movimentos e alimenta as suas paixões. O excesso de imagens, repete-nos desde há muito a crítica da cultura de massas, faz vítimas crescentes de geração para geração [...], mas não é menos certo que uma dieta forçada ou um súbito 'black-out' de imagens não fizesse os pacientes morrerem da cura, antes mesmo de revelarem quaisquer melhoras. O que significa que a vida parece revelar hoje um quase mistério de consubstancialidade com a imagem, não surpreendendo pois que os corpos vivam cada vez mais imaginariamente a sua identidade, as suas relações e, em geral, a sua relação à experiência.

O que está em causa é pois a subversão da imobilidade, associada ao sistema da analogia e determinante de uma certa relação do homem com o mundo e consigo próprio. Uma relação dialéctica que assentava numa ordem e assegurava uma estabilidade – imagem (quadro)²⁰ imóvel, como ancoradouro de um mundo e de um sujeito móveis:

O problema da representação do tempo está ligado ao do estatuto da imagem. A imagem clássica (incluímos nesta a fotografia) reenvia, na sua imobilidade, para uma concepção do mundo em que a crença na eternidade [associada a uma visão do tempo cíclica] era, pelo menos implicitamente, uma componente essencial. A imagem espera-me; ela é sábia... como uma imagem. Ela é o lugar de tudo o que é fixo, de tudo o que não se mexe, e em que posso encontrar segurança e confiança: alojo nela os valores, o sentido. O universo das imagens forma um texto que me fornece a explicação do mundo, ele é o duplo, realmente lisível e visível, deste último. 'A analogia torna o mundo habitável'(Paz)²¹.

Esta imagem clássica de que se fala compatibiliza a fotografia e o cinema. Porquanto o cinema, que introduz o movimento no seio da imagem, pretende dar conta do fluxo visual (integrar o mecanismo perceptivo) e ao mesmo tempo responder, de uma outra maneira, à relação dialéctica quadro imóvel/sujeito móvel. Fá-lo ainda – e independentemente do movimento interno das suas imagens – na intenção de realizar a *pulsão escópica* de Lacan (a imagem continua sendo, no cinema, *aquilo sobre que pousamos o olhar*). A partir do momento, porém, em que a hegemonia do movimento se afirma (e em breve se transmuta no imperativo da velocidade), está aberta a via para a decomposição da imagem clássica:

.... preso entre duas idades do desenvolvimento da humanidade como entre duas etapas da técnica e entre duas tradições estéticas, uma pertencendo ao passado, outra ao futuro, ele [o cinema] estava talvez condenado a não ser senão uma arte de transição, votada a desaparecer assim que tivesse cumprido a sua função. O cinema sacrificado

²⁰ “Quadro” este que continua presente no cinema tradicional (ou “maduro”, como lhe chama Nancy), não sendo aí incompatível com o movimento. Note-se como é sintomática a substituição progressiva do termo “quadro” pelo termo “enquadramento”, aplicado finalmente também à fotografia. O primeiro dos conceitos nasceu com a imagem fixa e o segundo no seio da imagem em movimento, supondo a sucessão. Acontece que cada vez mais usamos em exclusivo a noção de “enquadramento” e fazemo-lo mesmo para a imagem pictórica.

²¹ ZIMMER, Christian – ob. cit., p.70.

sobre o altar do progresso tecnológico, tributo pago para a passagem à modernidade: ele inventou o movimento, e morreu²².

Convocando a distinção estabelecida por Deleuze, e aprofundando a perspectiva que aqui se apresenta, é tentador pensar o tempo histórico como um trajecto helicoidal, sendo que algum retorno ao passado pode estar a acontecer: face à imagem-tempo, lugar primordial do *espectáculo*, podemos estabelecer que a nova imagem digital retoma, sem a repetir, a primazia do movimento. A ele de novo vinculada, a nova vida das imagens (e de nós próprios com elas) desenrola-se, desta feita, sob o signo da velocidade e da trepidação.

Onde Baudrillard²³ falou de uma “*inversão do princípio de referência das imagens*”, Debray descobre uma *imagem auto-referente* e todos os autores que vimos seguindo querem evidenciar o mesmo sintoma.

[Até aqui, a imagem] estava acorrentada ao seu estatuto especular de reflexo, decalque ou engodo, na melhor hipótese substituto e, na pior, embuste, mas sempre ilusão. Seria, então, o fim do milenar processo das sombras, a reabilitação do olhar no campo do saber platónico. Com a concepção assistida por computador, a imagem produzida deixa de ser cópia secundária de um objecto anterior: é o inverso. Contornando a oposição entre ser e parecer, semelhante e real, a imagem graficamente computadorizada já não tem de imitar um real exterior, já que é o produto real que deverá imitá-la para existir.

Toda a relação ontológica que, desde os gregos, desvalorizava e, ao mesmo tempo, dramatizava o nosso diálogo com as aparências, se encontra invertida.

[...] Alijada de qualquer referente (pelo menos em princípio), a imagem auto-referente dos computadores permite visitar um prédio que ainda não está construído, andar num carro que só existe no papel, pilotar um avião falso numa verdadeira cabina [...] Eis o visual.²⁴

Convém introduzir alguma precaução quando se diz que estas imagens são criadas sem o recurso ou referência a qualquer real: raramente assim é, ou pelo menos assim foi até há pouquíssimo tempo. A computação gráfica parte frequentemente de objectos e materiais existentes e as imagens de síntese informática continuam, em grande medida, a inspirar-se na realidade para *simulá-la*. É verdade que, em termos puramente construtivos, podem prescindir desta última e que os meios de que necessitam para se fabricar são, em última instância, estritamente codificados. Mas a *vontade de, na superfície, reencontrar a analogia*, é uma motivação forte do digital e poderá ligar-se a razões profundas, não essencialmente técnicas, mas psíquicas: sendo a imagem analógica, de há muito, dominante na nossa cultura, há nesta persistência do analógico uma necessidade de certificação, um desejo de manter nas imagens o seu elo primitivo, quase como se elas mesmas não mais pudessem assegurar-se a partir do momento em que entram em ruptura com o mundo.

²² Idem, *Ibidem*, p. 70-71.

²³ BAUDRILLARD, Jean – «Au delà du vrai et du faux, ou le malin génie de l'image». In: *Cahiers Internationaux de Sociologie*. Paris: PUF, 1987, Nouvelle Série, n.º 34, p. 139-145.

²⁴ DEBRAY, Régis – ob.cit., p. 277.

O que acaba de ser dito não neutraliza as diferenças a que este texto se dedica e não é por acaso que, preso ainda na equação tensional real-imagem, o pensamento sobre as visualidades se socorre cada vez mais da ideia e do conceito de *simulação*, para perceber o sentido das subversões. A nova relação privilegiada do homem com o mundo, desenvolvida pela aparelhagem digital, parece de facto residir nessa forma de se operar – a da simulação –, no seio da qual a reconstrução do real resulta de processo em que “o cálculo automático se substitui à luz, o tratamento da informação ao da matéria e da energia.”²⁵

Esta nova imagem já não é o registo de um traço deixado por um objecto pré-existente pertencente ao mundo real (traço óptico, no caso da foto, do cinema ou da televisão, ou traço físico que resulta do encontro do pincel e da tela, no caso da pintura) e que se interpõe entre o objecto e o sujeito²⁶.

Também a economia tradicional da arte se altera profundamente com as tecnologias do digital e o reinado da simulação. A arte digital parece ser “impaciente e febril”, não tolerando vagares, mediações, distâncias:

Uma arte que prefere a hipervelocidade do reflexo às lentidões da reflexão, a fulgurância do sinal à ondulação do signo. Uma arte que, renunciando à espera, à hesitação, à interrogação, à dúvida, à reserva, nos privaria das nossas faculdades de juízo e crítica [...]²⁷.

A perspectiva de uma *imagem que prescindido do mundo* (no caso da televisão porque o tem demasiado “colado” a si própria, no caso da simulação sintética porque o dispensa ou se fabrica sem ele) pode ainda ser encarada a partir da ideia de que há nisto uma anulação do *Outro*. É razoável pensar que o olhar actual perdeu a dimensão do Outro? Por que reside aí, para Debray, a grande diferença da magia da imagem pós-moderna relativamente à antiga magia do ídolo? Segundo este autor, o que acontece é que, ao contrário do que sucedia na idolatria (trágica) de outrora (que exigia como condição mínima que existisse “alguém em face”), na actual videosfera a imagem volta-se sobre si mesma, funciona em círculo fechado: a imagem mostra a imagem, podendo tomar-se a *reprise* televisiva como o emblema desta situação quase narcísica. Lucien Sfez²⁸ não se cansou de chamar a atenção para a importância do dispositivo da *repetição* na definição da imagem mediatizada. No novo regime, o interesse da imagem já não consiste em olhar para o outro, muito menos para os indivíduos particulares. A dinâmica do olhar, comprometida com a homogeneização, instala o *star-system*, o qual pode definir-se, em grande medida, pela produção de figuras emblemáticas que neutralizam o múltiplo, a variação, unificando os sujeitos num tipo construído por categoria social, profissão, carisma, etc.:

Como já não se conseguem ver os homens nem pintados, acaba-se por transformá-los em logotipos. Simples sinais visuais. Gorbachev, Arafat, Reagan, Castro, o Presidente, etc., não são indivíduos, mas marcadores, a sinalização de substituição de grupos

²⁵ COUCHOT, Edmond – ob. cit., p. 25.

²⁶ Idem, *Ibidem*, p. 25.

²⁷ Idem, *Ibidem*, p. 29.

²⁸ SFEZ, Lucien – *Crítica da Comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

humanos dos quais são os símbolos; e, de facto, já não se tem vontade de olhá-los de frente nem, sobretudo, de examiná-los em detalhe [...]»²⁹.

Desenvolvendo o presente tópico, pressupondo a existência do Outro como condição da moral, Debray é um dos que confronta a representação visual que foi feita da guerra do Vietnam com a da I Guerra Golfo, contrastando uma “guerra de imagens” com uma guerra virtual, uma “guerra para repórteres e fotógrafos” (dotados de um saber proveniente da experiência acumulada, preocupados em assumir um estilo, interessados em encontrar, filmar, mostrar os personagens reais de um conflito) relativamente a uma guerra fabricada no seio de um *star system*, que abdica da mostragem do território físico e dos corpos reais. As novas imagens desenraizadas, essas que, nesta óptica, desrespeitam o outro (o objecto/sujeito que supostamente as justifica), justamente não contemplam a possibilidade de *outros* pontos de vista. As imagens deste visual têm uma única perspectiva e, para o caso em ilustração, o mínimo que poderia dizer-se, em abono da moral, é que “infelizmente, a guerra é um estranho exercício em que é preciso haver dois lados.” São pois visualidades que não se elaboram no seio de uma relação, já que esta exigiria uma reciprocidade. Impossível confundi-las com as do cinema tradicional:

O plano de bombardeamento filmado do bombardeiro de cima para baixo representa uma tomada de vista económica. O plano do bombardeiro visto de baixo para cima pelos bombardeados, montado em alternância com o primeiro, compõe uma tomada de vista ética. É mais ingrato, mas a ficção consegue fazê-lo (quando é Coppola que faz o filme), embora isso custe caro³⁰.

Estas são as razões pelas quais se torna lícito, para este e outros autores, caracterizar a videosfera (que, nesta circunstância, apenas por um equívoco se pode apelar “civilização da imagem”) como a idade da *não-imagem*: é assim justamente na medida em que desapareceu, do signo visual, um referente exterior a ele mesmo.

Funcionando segundo o princípio do prazer e não da realidade – e introduzindo, por essa via, o risco da loucura, expressa na confusão do “eu” com a realidade³¹ – a nova era faz triunfar a “*surimage*” (o “hiper-ícone” de Mitchell)³². A imagem absoluta não é imagem de nada em particular. Deleuze prefere dizer que, neste contexto, todas as imagens se equivalem, que perderam “*o presente, o passado e o futuro, em benefício único do tempo que passa.*”³³. E di-lo, aludindo uma vez mais a uma classificação periódica de Serge Daney, quando este último descreve o modo de ser de

²⁹ DEBRAY, Régis – ob. cit., p. 299.

³⁰ Idem, *Ibidem*, p. 301.

³¹ Numa atmosfera de percepções sem objectos (que é necessariamente uma atmosfera defendida, resguardada), as formas que vemos na televisão (gentes, territórios, armas de guerra, etc.) pouco mais realidade têm que os bonecos agressores dos nossos *videojogos*. Minimizam-se por esta via, e automaticamente, os incómodos da tensão psíquica e moral, da “luta de consciências” que consistiria em “dar de caras com alguém”, episódio sempre desagradável.

³² MITCHELL, William J. T. - *The reconfigured eye – visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

³³ DELEUZE, Gilles – «Lettre à Serge Daney: optimisme, pessimisme et voyage». In: *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990b, p. 106.

um terceiro estágio da imagem (no quadro de uma história do cinema), em que já não se trata de ver algo “por detrás da imagem”, nem tão pouco algo “dentro” ou “sobre ela”, mas em que

.... todas imagens escorregam sobre uma imagem pré-existente, pressuposta, quando ‘o fundo da imagem é sempre também uma imagem’, até ao infinito [...]. [Deste modo] o ecrã já não é uma janela (atrás da qual...), nem um grande-plano (dentro do qual...), mas uma tábua de informação sobre a qual escorregam as imagens como ‘dados’.³⁴

O *grande plano*, formato iconográfico de eleição da imagem pós-fotográfica e pós-cinematográfica, é a escolha preferencial da câmara televisiva e o aspecto mais representativo do vídeo. Ele teria podido simbolizar a nova ordem da visão:

Ver de perto não é o mesmo que ver de longe [...] [C]ada formato forma as suas crenças (e a grande moldura da pintura histórica tinha, sem dúvida, outras exigências, não menos arbitrárias que as nossas). A nossa veracidade fixou-se no grande plano; a televisão tem a reputação de revelar a textura moral das pessoas, inclusivamente o mais privado dos homens públicos. Isso não é falso e a prova é que, nos Estados Unidos, o senador McCarthy e as suas imposturas não conseguiram sobreviver na passagem do microfone para o ecrã. Isso não é verdadeiro e a prova é Richard Nixon (exemplos e contra-exemplos ad libitum)³⁵.

São os *detalhes* que sobretudo representam os sujeitos televisionados e impõem um “despotismo da expressividade”. A aparência física adquire uma importância decisiva:

.... a mão que se crispa, a madeixa na frente, o olho que se torna negro, etc. [...] De forma mais trivial, as nossas grandes figuras têm interesse em mostrar caras apresentáveis³⁶.

Para além, ou mais além da óptica do *close-up*, estaríamos submergidos, nesta era da reprodutibilidade³⁷, pela imagem em série (e basta que haja dois para que ela exista), tal como já a previa Michel Foucault:

Chegará um dia em que a imagem... perderá a sua identidade própria, [porque se verá enredada na] similitude, indefinidamente transferida ao longo de uma série. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell³⁸.

Mesmo Dominique Wolton³⁹ (cujas teses abonatórias da televisão foram a dada altura muito divulgadas) não deixa de pôr-nos de sobreaviso relativamente à *tirania*

³⁴ DELEUZE, Gilles – ob.cit., 1990b, p. 107-108.

³⁵ DEBRAY, Régis – ob.cit., p. 346.

³⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷ Aludimos obviamente ao mais conhecido ensaio de Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado pela primeira vez em 1936 e em francês, na revista do Instituto de Investigação Social *Zeitschrift für Sozialforschung*.

³⁸ FOUCAULT, Michel - *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana, 1986, p. 79.

³⁹ WOLTON, Dominique – “Les sciences de la communication aujourd’hui”. In: CABIN, Philippe [coord.] - *La communication-etat des savoirs*. Auxerre: Sciences Humaines, 1998, p. 49-54.

do directo” que entende justamente como a anulação, que pode ser preocupante, do intervalo de representação e de distância. Reflectindo sobre a alteração que a sociedade da informação provocou nas relações entre cada um de nós e o outro, reconhece que, se antigamente não era fácil chegar a esse outro, hoje ele está demasiadamente próximo (tornado omnipresente pelas redes de comunicação informática e telemática) e pode mesmo constituir uma ameaça. O sentido último de qualquer acto comunicativo, o de chegar ao outro, de com ele estabelecer uma troca e uma comunhão de sentido, pode ser estranhamente subvertido, pelo menos em certas situações de comunicação, sobretudo quando deixamos de conseguir estabelecer a diferença entre esse outro e o nosso eu:

... é a questão da distância que se torna central e, com ela, a questão da identidade.⁴⁰

Estaremos assim, num certo sentido, numa sociedade sem *media* (se aceitarmos, com Babo, que “o *medium* é um mediador, aquilo que se interpõe, que provoca um diferimento”)⁴¹

Para finalizar, registemos apenas mais um traço susceptível de caracterizar o novo panorama comunicacional. Ele consistiria na existência de uma relação entre o enfraquecimento dos sistemas de alteridade e a dominância de uma lógica do binário, maniqueísta, empobrecedora e incapaz de exprimir a complexidade da cultura e do pensamento humanos. Reformulando o provérbio popular, dir-se-ia que a nova cultura é a do “sempre que há dois, não há três”. Debray especula sobre a ideia:

Seria pena se a língua binária das imagens de amanhã, combinação de zero e um, de sim e de não, viesse a confinar, subrepticamente, as inteligências ao sim/não. Neste momento, as sondagens,...a alternativa imagem/nada de imagem, o ritual do duelo televisivo entre campeões (dois, raramente três) e a segunda volta das eleições, não deixam qualquer lugar para aqueles que não são a favor nem contra, nem preto nem branco, um pouco as duas coisas, isto é, nenhuma das duas. Uma cultura [deste tipo]... tem todas as chances de vir a sacrificar a nuance, a complexidade, a mestiçagem, a inferência e a suposição⁴².

Resta dizer que o eventual interesse das ideias apresentadas neste texto decorre da possibilidade que abrem ao debate e a um saudável exercício da contradição. É certo que foi a partir delas que o pensamento sobre as visualidades contemporâneas pôde desenvolver-se, mas nada do que se disse pode ser entendido de forma definitiva. A permanente evolução das tecnologias, dos suportes e das tramas comunicacionais, da paisagem semiótica, dos contextos sociológicos e históricos que vão modelando o modo de ser das imagens, obriga a um constante repensar destas e de outras questões. Guardaremos para uma outra ocasião a possibilidade de reequacionar a presente problemática, a partir não somente das mutações que se vão operando no universo visual, mas igualmente de outros pontos de vista também legítimos e de outras características assinaláveis nas imagens da actualidade, que aqui não foram realçadas.

⁴⁰ WOLTON, Dominique – ob.cit., p. 53-54.

⁴¹ BABO, Maria Augusta- “O hiperlivro: ainda um livro?”. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: FCSH da UNL, 1999, nºs 25-26, p. 421.

⁴² DEBRAY, Régis – ob.cit., p. 357-358.