

MA HISTORIA DO OLHAR NO OCIDENTE

VIDA
E
MORTE
DA
IMAGEM



ELGIS DEBRAY

A imagem sempre dominou os homens, mas o olhar ocidental tem uma história e cada época seu inconsciente ótico. Antes de ser artístico, nosso olhar foi mágico. Atualmente, tornou-se econômico.

Não há imagem em si. Seu estatuto e seus poderes modificaram-se ao sabor das revoluções técnicas e das crenças coletivas. Foi a lógica dessa evolução surpreendente que se pretendeu seguir aqui, passo a passo, desde as grotas ornadas até o painel de computador. Reconciliando, por uma abordagem midiológica, as visões material e espiritual do mundo da arte – tratadas, quase sempre, de forma exclusiva. A era das imagens terá sido apenas um breve parêntesis entre o tempo dos “ídolos” e o tempo do “visual” em que estamos mergulhados?

Em todo caso, a elucidação dos códigos invisíveis do visível dissipa alguns mitos tenazes, tais como “a história da Arte” ou “a Civilização da imagem”. Entrando na videofera, com o salto decisivo do

VIDA E MORTE DA IMAGEM

NORTE DA IMAGEM

da do olhar ao Ocidente

Edição Internacional de Ciências da Arte e da História (IICAH)
(Rua do Ouvidor, 111 - 2º andar - Rio de Janeiro)

1. Arte - Filosofia e História da Arte
2. História da Arte - Filosofia e História da Arte
3. História da Arte - História da Arte
4. História da Arte - História da Arte
5. História da Arte - História da Arte
6. História da Arte - História da Arte
7. História da Arte - História da Arte
8. História da Arte - História da Arte
9. História da Arte - História da Arte
10. História da Arte - História da Arte

1. Arte - Filosofia e História da Arte
2. História da Arte - Filosofia e História da Arte
3. História da Arte - História da Arte
4. História da Arte - História da Arte
5. História da Arte - História da Arte
6. História da Arte - História da Arte
7. História da Arte - História da Arte
8. História da Arte - História da Arte
9. História da Arte - História da Arte
10. História da Arte - História da Arte

1. Arte - Filosofia e História da Arte
2. História da Arte - Filosofia e História da Arte
3. História da Arte - História da Arte
4. História da Arte - História da Arte
5. História da Arte - História da Arte
6. História da Arte - História da Arte
7. História da Arte - História da Arte
8. História da Arte - História da Arte
9. História da Arte - História da Arte
10. História da Arte - História da Arte

1. Arte - Filosofia e História da Arte
2. História da Arte - Filosofia e História da Arte
3. História da Arte - História da Arte
4. História da Arte - História da Arte
5. História da Arte - História da Arte
6. História da Arte - História da Arte
7. História da Arte - História da Arte
8. História da Arte - História da Arte
9. História da Arte - História da Arte
10. História da Arte - História da Arte

Régis Debray

VIDA E MORTE DA IMAGEM

Uma história do olhar no Ocidente

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Debray, Régis

Vida e morte da imagem : uma história do
olhar no ocidente / Régis Debray ; tradução de
Guilherme Teixeira. - Petrópolis, RJ : Vozes,
1993.

Bibliografia.

ISBN 85.326.1092-7

1. Arte - Filosofia 2. Arte - História 3.
Comunicação visual I. Título.

93-2776

CDD-701

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Filosofia 701
2. Imagem : Artes : Teoria 701



VOZES

Petrópolis
1994



© 1992, Editions Gallimard

Título do original francês: Viet et mort de l'image - Une histoire du regard en Occident

Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa:

Editora Vozes Ltda.

Rua Frei Luís, 100

25689-900 Petrópolis, RJ

Brasil

Editoração:

Orlando dos Reis

Diagramação:

Omar Santos

e

Rosângela Lourenço

ISBN 2-07-072816-1 (edição francesa)

ISBN 85.326.1092-7 (edição brasileira)

Tradução de:

Guilherme João de Freitas Teixeira

Este livro foi composto e impresso nas oficinas gráficas da Editora Vozes Ltda.

- Rua Frei Luís, 100, Petrópolis, RJ - Brasil - CEP 25689-900. Tel.: (0242)

43-5112 - Fax.: (0242)42-0692 - Caixa Postal 90023 - End. Telegráfico: VO-

ZES - Inscr. Est. 80.647.050 - CGC 31.127.301/0001-04, em janeiro de 1994.

SUMÁRIO

Agradecimentos, 11

Preâmbulo, 13

No entrecruzamento da história da arte, das religiões e das técnicas

I. GÊNESE DAS IMAGENS, 17

I. O nascimento pela morte, 19

Raízes: imago, ídolon, representação, 21, - *A imagem antes da idéia*: o mortal imortalizado pela efígie, 27, - *A fase do espelho*: a recomposição pela imagem do corpo decomposto, 29 - *A aflição mágica*: a magia, pedido de socorro e não domínio de objetos (André Breton), 32, - *A morte em perigo*: a potência imaginária, função da impotência prática, 35, - *O eterno retorno*: o fora-de-tempo da arte e o todo-o-tempo da morte, 39

II. *A transmissão simbólica*, 45

Simbólica é toda reunião, 45, - *A palavra muda*: a rivalidade entre palavra e imagem. O exemplo de Bergotte, 47 - *O visível não é legível*: a incapacidade do modelo linguístico (código, sistema, dupla articulação). Sugestão e expressão, 54, - *Transmissão e transcendência*: racionalidade da relação sacral ao mundo visível. Os deslizamentos contemporâneos do sagrado, da imagem para o fabricante de imagens. Transmissão e comunica-

ção em relação inversa, 60, - *A fatal "autonomia da arte"*: alienação, autonomia, auto-referência. Perigos da reflexão, 66, - *O sentido e o grupo*: o impossível anseio contemporâneo, substituir a representação pela presença, 69

III. O gênio do cristianismo, 73

O interdito escritural: o Verbo é homem, a Imagem é mulher. Efeitos desse fantasma, 76, - *Um monoteísmo dissidente*: a exceção cristã reabilita a Carne, logo a Imagem. Segundo Concílio de Nicéia (787), 79, - *A matriz Encarnação*: dupla natureza do Cristo e da imagem. O debate entre espiritual e carnal na pintura, 83, - *A tentação do poder*: razão de imagem, razão de Estado. A propaganda pela imagem, estrangimento de organização, 87, - *A revolução da crença*: credo, crédito, credenciação tornam indispensável a imagem. O meio termo cristão. Catolicismo e cinema, 91, - *As implicações estratégicas*: o instrumento e as implicações do poder político. Bizâncio, França, América, 97

IV. Por um materialismo religioso, 103

O desafio midiológico: reunificar o corpo e o espírito das imagens, 105, - *"A eficácia simbólica"*: o visível como projeção cultural, 108, - *A interpenetração dos tempos*: o reservatório do primitivo e o imemorial da espécie. A arte tem, portanto, um tempo de avanço sobre a idéia, 112, - *O vício hereditário*: a mal-amada da estética, a técnica, 117, - *A exceção dos tios-avós*: Valéry e Benjamin. 1934, ano fasto, 121, - *Reduzir as distâncias*: o face-a-face entre conhecedor e sociólogo. Fundir a abordagem interna e externa da imagem, 124, - *O obstáculo humanista*: ter acesso ao sujeito pelo objeto, ou sair do homem para compreender o homem, 126, - *Kant por Castelli*: a Crítica da Faculdade do Juízo julgada por um especialista moderno. Relações entre mercado e conceito, 129

II. O MITO DA ARTE, 143

V. A espiral sem fim da história, 145

Uma palavra maquiada: a ilusão de universalidade, 147, - As implicações de um artigo definido: a ilusão de unicidade, 149, - *Tal pai, tal filha*: a ilusão do tempo linear na história da arte, 152, - *O reemprego de uma velharia: "l'avant-gard"* o novo reciclado pelas news, 153, - *A caixa de escada*: a revolução imóvel das formas e a aceleração dos ciclos da imagem, 156

VI. Anatomia de um fantasma: "a arte antiga", 165

Uma cronologia defeituosa, - *"A arte grega": uma alucinação coletiva?*: não existe arte sem discurso sobre a arte, 168, - *Questões de vocabulário*: o primado do saber sobre o fazer torna inválida a estética, 170, - *O porquê de uma ausência*: no modelo intelectualista de causalidade, Deus tem o monopólio da originalidade. Apenas se cria uma vez, 178, - *O caso romano*: a pintura subordinada à arquitetura, 180, - *O eco cristão*: a oposição entre artes mecânicas e artes liberais, 183

VII. A geografia da arte, 185

A paisagem ausente: um gênero tardio. A percepção é uma conquista sobre a prece, 187, - *A profanação do mundo*: a penosa vitória do Norte sobre o Sul e do real sobre a Idéia. O aparecimento concomitante do auto-retrato, 191, - *O pós-paisagem*: do torrão natal ao mundo circundante, ou da obra ao patrimônio. São Lucas, o patrono dos pintores, tinha um boi como símbolo. Fim dos camponeses, fim da arte?, 196

VIII. As três idades do olhar, 201

Primeira localização: Logosfera = Ídolo. Grafosfera = Arte. Videosfera = Visual. Grécia, Itália, América. A arte é do Ocidente, 203, - *Panorâmica*: presença, representação, simulação. A trilogia de Peirce: índice, ícone, símbolo. Reativação pós-moderna do arcaico, 206, - *Índice, ícone, símbolo*, 211, - *A escrita no começo*: a invenção da escrita como liberação da imagem, 214 - *A era dos ídolos*: a idade das imagens com eficácia imediata, ou ídolos, inclui o período cristão do ícone. Bizâncio faz passar o Oriente grego para o Ocidente gótico, 217, - *A era da arte*: inaugura-se com a reunião entre um espaço especializado e uma teoria geral. Nascimento conjugado do Museu e da Estética. Papel da imprensa. A perspectiva dá um tema para a visão. Os períodos internos da era da arte, 221

IX. Uma religião desesperada, 233

Ainda outra morte da arte?: recorrência do tema a partir de Plínio, o Velho. O dinheiro salvou a arte moderna, 235, - *O capital esperto*: a troca generalizada e o devir-signo das imagens. A anexação pela publicidade, 238, - *Pontifex maximus*: o projeto de unificar o mundo pelo Belo, 242, - *O sublime e o fracasso*: André Malraux e os equívocos do esteta. O sagrado é intransportável, 244, - *O saber e o sentido*: a diferença entre valores e

verdades. Por que motivo não existe arte universal, nem espiritualidade mundial?, 248, - *O sintoma alexandrino*: o primado da maneira sobre a matéria, ou do museu sobre a obra, característico da Modernidade tardia, lembra a Antiguidade tardia, 252

III. O PÓS-ESPETÁCULO, 253

X. *Crônica de um cataclismo*, 255

O primeiro choque das fotos, 1839: gravura, litografia, daguerreótipo. O debate entre o mecânico e o vivo. A exaltação da pintura pela fotografia, 257, - *O "rei-cinema", 1895*: poetas, filósofos e pintores diante da invenção, 264, - *A TV a cores, 1968*: características do suporte vídeo. Um novo espaço-tempo, 266, - *O fim do espetáculo*: diante da imagem, mas no visual. Difusão não é projeção. A dominância áudio, 270, - *A bomba do sistema binário, 1980*: a vitória de Pitágoras. A imagem, enfim, deixa de ser imitação. O virtual, a abstração e a carne do mundo. Prenúncio de um Bauhaus eletrônico?, 272, - *A técnica como Poética*: novas relações entre as artes visuais. A sensorialidade coletiva modelada pela imagem principal do momento. Escultura, HQ, dança, 280

XI. *Os paradoxos da videosfera*, 289

O arcaísmo pós-moderno: o retorno dos ídolos. O visual e o idealismo absoluto. Princípio de prazer e de realidade. O esvaziamento do Outro, 291, - *Tele-comunicação e cine-comunhão*: programação e produção. Transmissão ao vivo e diferida. Instante-replay e flash-back. Instante e História. Moralidade e moralismo dos dois tipos de imagens, 297, - *Visiomorfoses*: o individualismo e a telinha. A TV como selecionador do Ser. Os novos critérios de autoridade, 311, - *O impensado coletivo*: as quatro desvantagens da imagem: negação, universal, metanível e flexões do tempo. As mudanças de mentalidade coletiva daí decorrentes, 314

XII. *Dialética da televisão pura*, 319

O círculo sem fim da tese e da antítese, 321, - *O órgão da democracia*: vantagens e inconvenientes do "novo espaço cívico". Reviravolta nas tecnologias do fazer-criar. A desigualdade diante da imagem. A visibilidade como princípio de hierarquia social. Um cesarismo do terceiro tipo. Iconomia, economia, 323, - *A abertura para o mundo*: internacionalização das imagens e

retraimento comunitário. A geografia da atualidade. Satélites de difusão e dever de ingerência. A Europa sem visual. Uma imagem difundida é uma relação social, 330, - *A conservação do tempo*: o arquivo analógico e o efeito patrimônio. O tempo des-historicizado. A atualidade, nossa eternidade cega, 335, - *O efeito de realidade*: o vídeo, enquanto constatação absoluta. As ilusões da objetividade. O tempo real e o falar verdade. A imagem numérica de amanhã: trucagens, autenticidade, verossimilhança, 338

Doze teses sobre a nova ordem e uma derradeira questão, 345
Um aparelho de visão é um sistema de crença. Os espíritos falam entre si melhor do que os olhares. Videocracia e democracia. A insólita equação visível = real = verdadeiro. Os progressos do olhar. Reabilitar o invisível.

Bibliografia geral, 358

AGRADECIMENTOS

Este livro nasceu de inumeráveis encontros (viagens, vertigens, visualizações, escutas e leituras) e de uma velha preocupação solitária. Não tenho de agradecer a nenhuma instituição, francesa ou estrangeira, universitária ou não, qualquer apoio. Devo minha gratidão às Éditions Gallimard e às pessoas que, benevolmente, deram esclarecimentos e me encorajaram em meu trabalho: essencialmente, Serge Daney; Daniel Bougnoux, professor de Ciências da Comunicação na Universidade de Grenoble; Anne-Marie Karlen, relativamente à teologia da imagem; Christian Ferry, produtor executivo, Catherine Bertho-Lavenir, historiadora das telecomunicações, Claude Léon, antigo Presidente da Commission Supérieure Technique du Cinéma Français, René Cleitman, produtor, e Véronique Cayla, diretora da Videoteca de Paris, para os capítulos respeitantes à videosfera, Louis Évrard, que orientou de perto a confecção do texto. E, é claro, Pierre Nora que não somente ajudou-me com toda sua perspicácia, mas também aceitou esta pesquisa em sua coleção.

Este livro não se trata de conhecimentos encontrados (viagens, verifi-
 ções, experiências, etc.) e de uma velha procura-
 ção solitária. Não se trata de agradecer a nenhuma instituição,
 francesa ou estrangeira, universitária ou não, qualquer apoio.
 Devo minha gratidão às famílias Gallimard e às pessoas que
 benevolamente, de um ou de outro modo, me encorajaram em
 meu trabalho. Especialmente, Serge Daney, Daniel Bougnoux,
 professor de História da Comunicação na Universidade de Gre-
 noble, Anne-Marie Kervin, relativamente à teologia da imagem,
 Christian Ferry, meu velho escultor, Catherine Bertho-Lavigne,
 historiadora das comunicações, Claude Léon, antigo Presi-
 dente da Comissão de Aquisição Técnica do Cinema Francês,
 René Clément, produtor, e Véronique Cayla, diretora da Vidéo-
 teca de Paris para os capitulos respeitantes à videoteca, todos
 foram, por ocasião de certo a concessão do texto. É claro
 que não se trata de conhecimentos com toda a certeza.
 Este livro também contém esta pesquisa em sua coleção.

PREÂMBULO

Certo dia, um imperador chinês pediu ao principal pintor da corte para apagar a cascata que tinha pintado afresco na parede do palácio porque o ruído da água impedia-o de dormir. A anedota tem um certo encanto para nós que acreditamos no silêncio dos afrescos. E nos inquieta vagamente. Sua lógica zomba de nós; no entanto, esse maravilhoso desperta no fundo de nós uma suspeição adormecida: como se fosse uma história íntima menos perdida do que esquecida, ainda ameaçadora. Mas de tão longe. Afinal de contas, para o Ocidente, a China é o Outro... Essas insônias não acontecem em nossas paragens.

Mas quem nos dá este conselho: "Ver pinturas representando fontes, rios e cascatas faz muitíssimo bem aos febris. Se alguém, durante a noite, não consegue dormir ponha-se a contemplar nascentes e o sono há de chegar"? Leon Battista Alberti, o grande arquiteto da Renascença florentina¹. Um homem daqui, daqueles que definiram o ideal humanista. Eis o que é ainda mais comprometedor. Assim, o indivíduo refletido do século XV ainda acreditava o suficiente em suas imagens para chegar a entendê-las. A água pintada que incomodava o chinês, apaziguava o toscano. Nos dois casos, uma presença atravessa a representação: o frescor

1. *De Re aedificatoria*, Livro IX, 4 (1452). Ver Paul-Henri Michel, *La Pensée de L.B. Alberti*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 493.

da onda contemplada passa para o corpo contemplativo. No entanto, a água das fontes não é benta. Do visto ao vidente, fora dos espaços litúrgicos e de todo vínculo sacramental, o olhar garante uma comunicação das substâncias. A imagem funciona como mediação efetiva. Como é que isso foi possível? E que é que mudou em nosso olhar para que a imagem de uma nascente já não consiga nos desalterar, nem a imagem do fogo nos esquentar?

Essas questões são, talvez, menos anódinas do que possa parecer. Duas anedotas, sim. Mas que agitam em nós antiqüíssimas vertigens. Espectro, reflexo, duplo ou sócia continuam a alimentar, não mais o terror, mas um tenaz halo de equívoco. Como se o estatuto incerto da imagem estivesse continuamente fazendo vacilar nossas mais elevadas certezas.

Sem dúvida, quando estamos febris, preferimos a aspirina em vez de olhar para uma marinha. Nossas imagens sagradas já não sangram, nem choram. Se ainda lhes falamos à meia voz, sozinhos, na penumbra, isso acontece por descuido. Deixamos de acreditar que, realmente, a estátua de Santa Genoveva proteja Paris e que a imagem do Cristo da abadia de Conques dê a cura para a lepra e as hemorróidas. Deixamos de cobrir, como outrora no interior, os espelhos quando há um morto em casa com medo de ter de acompanhá-lo, e de colocar alfinetes na foto de nosso inimigo deixou de ser uma maneira útil de matar o tempo. Salvo para os iluminados, os efeitos da imagem tendem a cair no domínio público: bons costumes e más influências. Pornografia e televisão. Passam, se quisermos, da competência dos teólogos para a competência dos prefeitos, e dos etnólogos para os magistrados, isto é, do sobrenatural para a administração dos espaços comuns. Será que o poder atuante da imagem teria perdido seu mistério? Segundo toda aparência, parece que não.

Com certeza, nossos olhos tornaram-se suficientemente agnósticos, ou saturados demais, para olhar de soslaio os tetos da Capela Sixtina sem se ruborizarem diante da nudez que, outrora, um papa "encapotador" achou por bem cobrir com um calção. Com certeza, nenhum de nós vai pedir que os nus de Boucher sejam retirados e levados para o porão, como foi exigido pelos ayatolás ao Museu de Belas-Artes de Teerã. Achincalhamos à vontade esses retardados. Esquecendo que seus reflexos foram os nossos até ontem à noite. E que, em Paris, esta manhã, houve

cristãos que puseram bombas em uma sala de cinema para destruir uma tela sacrílega e ofuscar os olhos tentados pela última tentação do Cristo. Sentimos bem que a psicologia imóvel do fanatismo não poderá dar-nos a chave para estes deslocamentos, estes desvios, estes cruzamentos da fé ótica.

Quer as imagens tenham um efeito de alívio ou venham a provocar selvageria, maravilhem ou enfeiticem, sejam manuais ou mecânicas, fixas, animadas, em preto e branco, em cores, mudas, falantes - é um fato comprovado, desde há algumas dezenas de milhares de anos, que elas fazem agir e reagir. Algumas, que chamamos "obras de arte", oferecem-se complacientemente a contemplar, mas essa contemplação não desvincula do "drama da vontade", como pretendia Schopenhauer, porque os efeitos de imagens são, quase sempre, dramáticos. Mas se nossas imagens nos dominam, se, por natureza, são em potência de algo diferente de uma simples percepção, sua capacidade - aura, prestígio ou irradiação - muda com o tempo. Gostaríamos de interrogar esse poder, localizar suas metamorfoses e pontos de ruptura. A história da "arte", aqui, deve apagar-se perante a história do que a tornou possível: o olhar que lançamos sobre as coisas que representam outras coisas. História repleta de ruído e furor, por vezes, relatada por idiotas, mas sempre carregada de sentido. Aí, nada está decidido antecipadamente porque a influência que nossas figuras exercem sobre nós varia com o campo gravitacional em que são inscritas por nosso olhar coletivo, esse inconsciente partilhado que modifica suas projeções ao sabor de nossas técnicas de representação. Este livro tem, portanto, como objeto os códigos invisíveis do visível que definem, bastante ingenuamente e para cada época, um certo estado do mundo, isto é, uma cultura. Ou como o mundo se dá a ver àqueles que o olham sem pensar nisso. Se, para nós, é impossível ver totalmente nosso modo de ver, já que "fazer surgir a luz supõe de sombra uma triste metade", gostaríamos, pelo menos, localizar alguns *a priori* do olhar ocidental. A sucessão ordenada e descontínua de nossas ingenuidades. Os contrastes entre nossas posturas de crença visual, a mais recente das quais é aquela que nos leva a considerar o sábio chinês como um louco e Alberti como um simplório. E talvez adivinhar o riso incomodado que irá inspirar, daqui um século ou dois, o olhar de credulidade cãndida que nosso tempo supostamente incrédulo lança sobre suas telas.

Tarefa desmedida e desafio perigoso. Não me passa despercebido que há presunção em pretender levar em conta diferentes épocas, estilos e países – outros tantos territórios já trabalhados até não poder mais. Não é possível juntar uma gama infinita de formas expressivas em um punhado de categorias unificadoras sem se expor aos homens da arte. Qualquer que seja a amplitude da documentação reunida e, aqui ou lá, a minúcia da pesquisa, a imensidão do assunto associada à incompetência do autor dá margem à deprimente acusação de ensaísmo. Ainda mais se houve a pretensão de dar ao traçado de um caminho a ser percorrido com todo o rigor o aspecto de um passeio, por vezes, barroco. A midialogia da imagem tem toda a ambigüidade de uma abordagem situada no cruzamento de várias avenidas com relação às quais não possuo qualquer título: a história da arte, a história das técnicas e a das religiões. É a fatalidade a que está votado o nascimento de toda problemática inédita: apenas consegue operar no interior dessas disciplinas estabelecidas e de categorias antigas que lhe criam obstáculos; ela pretende, precisamente, mostrar as insuficiências desses procedimentos. Mas basta, por vezes, um leve descentramento das perspectivas para fazer surgir, exatamente no ponto em que se erguiam respostas grandiosas, uma pequena e nova questão. Se esta lição tirada do passado não der qualquer crédito a estas hipóteses, ainda bastante incompletas, poderá, pelo menos, servir-lhes de pretexto.

O NASCIMENTO PELA MORTE

LIVRO I

Gênese das imagens

Capítulo I

O NASCIMENTO PELA MORTE

Um dia vai ser preciso abrir a porta da sombra,
avançar até os primeiros degraus, procurar
uma luz para se reconhecer no meio de
trevas de tal modo antigas que a carne humilhada
acabou por se habituar a elas.

MICHEL SERRES

O NASCIMENTO PELO MORTE

O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado. Por conseguinte, quanto mais apagada da vida social estiver a morte, menos viva será a imagem e menos vital nossa necessidade de imagens.

Por que motivo, desde há tanto tempo, meus congêneres se empenham em deixar à sua passagem figuras visíveis sobre superfícies duras, lisas e delimitadas (embora a parede paleolítica seja deformada e não tenha contornos bem definidos, e a moldura do quadro seja um fato bastante recente)? Por que motivo esses glifos, essas gravuras e esses desenhos rupestres, por que motivo esses volumes erigidos, menires, bétilos, acrólitos, colossos, hermas, ídolos ou estátuas humanas? Em suma, por que motivo há imagem em vez de nada? Por um instante, aceitemos não querer saber de nada e transponhamos a porta da sombra.

Raízes

A fonte não é a essência, e o devir é importante. Mas qualquer coisa obscura esclarece-se através de seus arcaísmos. Do substantivo *arché* que significa, ao mesmo tempo, razão de ser e começo. Quem recua no tempo, avança no conhecimento.

Vamos iniciar esta viagem às fontes da imagem com os recursos disponíveis: nossos pobres olhos, nossas pobres palavras.

Sepulturas do Aurignaciano e traços de ocre sobre ossos - 30.000. Composições radiantes de Lascaux: um homem de barriça para cima, com cabeça de pássaro, um bisão ferido, cavalos fugindo debaixo de flechas - 15.000. Insistente retorno, com duração milenar, do simbolismo conjugado da fecundidade e da morte: a azagaia-pênis em face da ferida-vulva. Cadáveres pintalgados da idade do bronze, congelados no solo de Altai, crânios

com órbitas ornadas de hematita - 5.000. Mastabas menfitas e hipogeus do Alto Egito com seus sarcófagos dotados de grandes olhos pintados, e dependuradas na parede as barcas do além e as oferendas de virtualhas - 2.000. Túmulos reais de Micenas com suas máscaras funerárias em ouro - 1.500. Afrescos palpantes de vida das necrópoles etruscas - 800. Na mesma época, cortejos das carpideiras da primeira cerâmica grega. Afrescos de Plutão e Perséfone no túmulo do rei Filipe da Macedônia - 350. Baixos-relevos das sepulturas romanas. Catacumbas cristãs. Necrópoles merovíngias do século VI com suas fivelas engastadas de ouro em forma de pássaros. Urnas para ossadas, relicários da Alta Idade Média. Estátuas jacentes de bronze do século XI, máscaras de cobre dourado do XIII, lousas de sepultura, estátuas tumulares de Blanche de Champagne, papas e santos ajoelhados dos túmulos renascentistas. Encurtemos a ladainha dos clichês. É uma banalidade verificar que a arte nasce funerária, e renasce apenas morre, sob o aguilhão da morte. As honras fúnebres relançam, consoante o lugar, a imaginação plástica, as sepulturas dos grandes foram nossos primeiros museus e os próprios defuntos nossos primeiros colecionadores. Com efeito, esses tesouros de armas e de baixela, vasos, diademas, caixinhas em ouro, bustos de mármore, móveis de madeira preciosa, não se destinavam a serem vistos pelos vivos. Não eram amontoados no fundo das construções sepulcrais, pirâmides ou valas para embelezar, mas sim para prestar serviço. A cripta, fechada logo em seguida, era interdita, quase sempre, ao acesso - e, todavia, repleta dos mais ricos materiais. Para nós, modernos, os reservatórios de imagens estão expostos à vista. Estranho ciclo dos habitats da memória. Do mesmo modo que as sepulturas foram os museus das civilizações sem museus, assim também nossos museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações que já não sabem edificar túmulos. Será que já não têm o fasto arquitetural, o prestígio, a proteção vigilante, o isolamento ritual no espaço cívico? Mas no Egito, em Micenas ou Corinto, as imagens postas a salvo deveriam ajudar os defuntos a prosseguirem suas atividades normais, ao passo que nós devemos interromper as nossas para visitar nossos mausoléus. Interrupção tardia da preocupação bem prática de sobreviver que viemos a batizar com o nome de Estética.

Após o álbum, o dicionário. Se a etimologia não constitui uma prova, dá indicações. Em primeiro lugar, o latim. *Simulacrum*? O espectro. *Imago*? O molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira. Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem. O *jus imaginum* era o direito reservado aos nobres de andar em público com um duplo do antepassado¹. Para Salústio, um *homo multarum imaginum* é um homem que tem muitos antepassados de alta linhagem. Logo, muitas estátuas tumulares no exterior, erguendo bem alto o nome de sua *gens*. *Figura*? Em primeiro lugar, fantasma; em seguida, figura. Será que se pretende ver aí um lúgubre assombramento da vida luminosa da Hélade? Voltemo-nos, então, para os gregos, essa cultura do sol apaixonada pela vida e pela visão a ponto de confundi-las: para um antigo grego, viver não é respirar, como para nós, mas ver; e morrer é perder a vista. Nós dizemos "seu último suspiro"; quanto a eles, "seu último olhar". Pior do que castrar seu inimigo era vazar-lhe os olhos. Édipo, um morto com vida. Eis aí realmente uma estética vitalista. Com toda a certeza, mais do que a egípcia. Surpresa: aqui também, o óbito governa. *Ídolo vem de eidolon* que significa fantasma dos mortos, espectro e, somente em seguida, imagem, retrato. O *eidolon* arcaico designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. A imagem é a sombra; ora, sombra é o nome comum do duplo. Assim, como nota Jean-Pierre Vernant, o vocábulo tem três acepções concomitantes: "imagem do sonho (*onar*), aparição suscitada por um deus (*phasma*), fantasma de um defunto (*psyché*)²". É o caso do infeliz Pátroclo que aparece em sonho a Aquiles adormecido. Trata-se, portanto, de um termo trágico e bastante conhecido pelos autores de tragédias. Ésquilo: "O tавão assassino que persegue Io é exatamente o próprio

1. Segundo Léon Homo, *Les Institutions politiques romaines de la Cité à l'État*, Paris, 1927. Os historiadores discutem sobre a realidade de um direito que teria sido, segundo alguns, inventado por Mommsen, mas do qual se encontram, no entanto, vestígios em Políbio e Cícero. Ver o apêndice de *Ancestral Portraiture in Rome*, por Annie Zadoks-Josephus Jitta, Amsterdam, 1932.

2. Jean-Pierre Vernant, "Naissance d'images", in *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979, p. 110.

eidolon de Argos”. Eurípides, em *Alceste*, coloca-o na boca de seu esposo viúvo, Admeto, que suplica aos escultores para lhe restituírem viva a mulher: “Trabalhado com a mão de hábeis fabricantes de imagens (*tektionôn*), teu corpo será estendido na minha cama; vou deitar-me junto dele e enlaçando-o, chamando teu nome, julgarei ter nos braços a minha querida mulher, embora ausente: sem dúvida, fria volúpia³...” Por vezes, os ceramistas atenienses representam o nascimento da imagem sob as espécies de um guerreiro miniatura que se liberta do túmulo de um guerreiro morto em combate, a mais bela das mortes⁴. Neste caso, a imagem comprovaria o triunfo da vida, mas um triunfo conquistado sobre a morte e merecido pela morte. E que não se pense que a ordem do símbolo tenha mais pura origem do que a ordem, mais grosseira, do imaginário. O cadáver constitui para ambos um terreno comum. Signo vem de *séma*, pedra tumular. Em Homero, *séma chéein* é erguer um túmulo. O signo pelo qual se reconhece uma sepultura precede e fundamenta o signo de semelhança. A morte como semáforo primitivo parece bem distante de nossas modernas semiologia e semântica, mas bastará raspar um pouco a ciência dos signos e será possível exumar a terra cozida, o arenito esculpido e a máscara de ouro. A estátua, cadáver estável e ereto, que, de pé, saúda de longe os passantes – faz-nos sinal, nosso primeiro sinal. Sob os vocábulos, as pedras. Será que, para se compreender, a semiologia ver-se-á, um dia, constrangida a voltar dos fatos de língua aos fatos de imagem e, portanto, à carniça humana?

Em língua litúrgica, “representação” designa “um caixão vazio sobre o qual se estende uma mortalha para uma cerimônia fúnebre”. E Littré acrescenta: “Na Idade Média, figura moldada e pintada que, nas obséquias, representava o defunto.” Trata-se aí de uma das primeiríssimas acepções do termo. E eis que essa arte de utilizar os mortos, em conformidade com nossos interesses, leva-nos a entrar na política. Os ritos fúnebres dos reis da França, entre a morte de Carlos VI e a de Henrique IV, ilustram tanto as virtudes simbólicas quanto as vantagens práticas da

3. Eurípides, *Alceste*, verso 348.

4. François Lissarague, *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987. Ver igualmente de F. Lissarague e A. Schnapp, “Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers”, in *Le Temps de la réflexion*, 2, 1981.

imagem primitiva como *substituto vivo do morto*. O corpo do rei devia permanecer exposto durante quarenta dias⁵. Mas a putrefação, apesar da evisceração imediata e dos processos de embalsamamento, avança mais depressa do que a duração materialmente exigida para a exposição, transporte dos restos mortais para a Basílica de Saint-Denis (sobretudo para os falecidos em terras longínquas) e organização oficial das obséquias. Daí, a utilidade de uma efígie exata, verista, do soberano desaparecido (Clouet fabricou pessoalmente o manequim de François 1^o). Vestida com todos os seus adornos e dotada com as insígnias do poder, é ela que vai presidir, durante quarenta dias, as refeições e as cerimônias da Corte. Unicamente ela recebe as homenagens; enquanto a efígie estiver exposta, o novo rei deve permanecer invisível. Assim, dos dois corpos do rei, o perecível e o eterno, é o segundo que vem ocupar seu manequim de cera pintado. Há mais na cópia do que no original.

Conscientemente ou não, o costume francês da “representação” retoma uma tradição romana. Na Roma imperial, após Antonino o Piedoso, o *funus imaginarium* – que consiste na *consecratio*, ou a apoteose póstuma do imperador falecido – duplica a inumação das cinzas físicas pela incineração em grande pompa de seu duplo colocado sobre um leito fúnebre, depois de ter vivido sete dias de agonía, rodeado por médicos e carpiadeiras. A *imago* não é uma aparência enganadora, nem esses funerais são uma ficção: o manequim do defunto é o cadáver (a tal ponto que se coloca um escravo ao lado do manequim de Pertinax para afugentar as moscas com um leque). Essa *imago* é um hiper-corpo, ativo, público e irradiante, cujas cinzas subirão em forma de fumaça para juntarem-se aos deuses no empíreo (quando os restos reais foram deixados debaixo da terra), abrindo-lhe as portas da divinização⁶. É *em imagem* que o imperador subia da fogueira para o céu, em imagem porque em pessoa. Queda dos corpos, ascensão dos duplos. A transposição em imagem – como a glória para o herói grego, a apoteose para o imperador romano,

5. Ralph Giesey, *Le roi ne meurt jamais*, Paris, Flammarion, 1987 (edição inglesa de 1960). Comentário em Carlo Ginzburg, “Représentation: le mot, l'idée, la chose”, in *Annales, E.S.C.*, novembro-dezembro de 1991.

6. Florence Dupont, “L'autre corps de l'empereur-dieu”, in *Le Temps de la réflexion*, 1986, p. 231-252.

a santidade para o papa cristão (tal como Dâmaso que se tornou venerável por um retrato em vidro dourado colocado na abside), é o melhor que acontece ao homem do Ocidente porque sua imagem é a sua melhor parte: seu ego imunizado, colocado em lugar seguro. Por ela, o vivo apreende o morto. Os demônios e a corrupção das carnes no fundo dos jazigos (no exemplo cristão) encontram aí algo de mais forte do que eles. A “verdadeira vida” está na imagem fictícia e não no corpo real. As máscaras mortuárias da Roma Antiga têm olhos bem abertos e bochechas rechonchudas. E por mais horizontais que sejam, as estátuas jacentes não têm nada de cadavérico. Têm posturas de ressuscitados, corpos gloriosos do Juízo Final em atitude de oração plena de vida. Como se a pedra esculpida aspirasse nela o sopro dos desaparecidos. Há realmente transferência de alma entre o representado e sua representação. Esta não é uma simples metáfora de pedra do desaparecido, mas uma metonímia real, um prolongamento sublimado, mas ainda físico, de sua carne. A imagem é o que é vivo de boa qualidade, vitaminado, inoxidável. Enfim, fiável.

Portanto, durante muito tempo, figurar e transfigurar formaram uma só coisa. Essa reserva de poder contida na imagem arcaica, ou esse suplemento de majestade que ela era suscetível de trazer para um indivíduo - e por um espaço de tempo bastante longo porque a imagem resiste - fez imediatamente da representação um privilégio social e um perigo público. Não se pode distribuir levemente honras visuais porque o retrato individual implica em sérias conseqüências. Em Roma, até o Baixo Império, a exibição em público de retratos é limitada e controlada. Colocava gravemente em jogo o poder. No início, só tiveram direito à efígie os mortos ilustres porque são, por natureza, influentes e poderosos; em seguida, os poderosos ainda vivos e sempre do sexo masculino. Retratos e bustos de mulheres apareceram, em Roma, tardiamente, após os dos homens; assim como o direito à imagem, apanágio dos nobres falecidos, só tardiamente - no fim da era republicana - é que foi reconhecido ao cidadão comum.

A imagem antes da idéia

“A morte, dizia Bachelard, é, antes de tudo, uma imagem e permanece uma imagem⁷”. A idéia - a morte como renascimento, viagem, ou passagem - foi tardia e derivada. As iconografias sobre a imortalidade (já que é somente desde esta manhã que, no Ocidente, os mortos morrem de verdade) precederam as doutrinas da sobrevivência. Onde é que a iconografia cristã, que não estava prevista no programa dos Padres da Igreja, acabou por aparecer no século IV? Nos sarcófagos e catacumbas. E o que relatam essas alegorias ainda abstratas? O triunfo da fé sobre a morte, a ressurreição do Cristo, a sobrevivência dos mártires. As primeiras imagens dessa nova fé, que dizia recusar a imagem, foram como que suscitadas pelos mitos bíblicos da imortalidade da alma.

A idéia de imortalidade, assim como a da alma, não é um dado imutável; além disso, as duas nem sempre estão juntas (a sobrevivência, antes da revolução cristã, era uma questão que dizia respeito, principalmente, ao corpo). Não confundamos os nômades que incineram seus mortos porque os confiam ao vento, às estrelas ou ao oceano, e os sedentários que os enterram em posição fetal para devolvê-los à mãe terra que os fará renascer. Cada civilização trata a morte à sua maneira, motivo pelo qual são todas diferentes; e cada uma tem suas formas tumulares; mas já não seria uma civilização se deixasse de tratar da morte (e o desaparecimento da arquitetura funerária torna nossa modernidade bastante próxima da barbárie). As sociedades arcaicas que fizeram da morte seu núcleo organizador não têm a mesma monumentalidade porque não têm o mesmo além. O túmulo egípcio, invisível do exterior, está integralmente voltado para o interior, para a alma do defunto. Enterram-se aí oferendas para alimentá-la melhor, escoltá-la em sua sobrevivência. O túmulo grego, voltado para o exterior, interpela diretamente os vivos. Ergue-se uma estela visível de longe para perpetuar uma memória. Nos dois casos, o espaço do túmulo, casa do morto, é distinto do espaço do templo, casa dos deuses. A cultura cristã foi a

7. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 312.

primeira a fazer entrar os restos mortais no espaço consagrado. Isso começou com os santos e mártires, e continuou com os prelados e os príncipes. Além disso, há uma grande diferença entre o sarcófago e a lousa tumular da estátua jacente, ou entre a escultura medieval de um cadáver corroído pelos vermes e o herói ajoelhado ao lado de um santo e, em seguida, o cavaleiro da Renascença erigido com arrogância sobre seu túmulo de mármore. No entanto, quer seja túmulo de câmara, de poço, de cúpula, em forma de cone, construído em ponto elevado ou na rocha, há sempre monumento. Ou seja, tradução literal, a advertência de um "lembra-te". Qualquer que seja a natureza do mito principal - Hórus, Górgona, Dioniso ou Cristo - ele produz figuras. O além exige a mediação de um aquém. Sem um fundo de invisível, não há forma visível. Sem a angústia do precário, não há necessidade de memorial. Os imortais não batem fotos entre si. Deus é luz; somente o homem é que é fotógrafo. Com efeito, somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer. A maioria das fotos e filmes têm como objeto aquilo que se sabe estar ameaçado de desaparecer: fauna, flora, aldeias, velhos quarteirões, fundos submarinos. Com a ansiedade de quem beneficia de um *sursis*, cresce o furor da acumulação de documentos.

Desde que se desliga das paredes da grotta, a imagem primitiva se envolve com o osso, o marfim, o chifre, a pele do animal; ora, todos esses materiais se obtêm pelo assassinio. Mais do que suporte, pretexto ou elemento de contraste, o cadáver foi substância, a matéria-prima do trabalho do luto. Nosso primeiro objeto de arte: a múmia do Egito, cadáver feito obra; nossa primeira tela: a mortalha pintada do copta. Nosso primeiro conservador: o embalsamador. A primeira peça "art déco": o recipiente das cinzas, canopo, urna, cratera ou cofrezinho. Os próprios adeptos do Cristo não conseguiram resistir à compulsão imaginária quando, afinal, tinham feito seu o interdito mosaico para marcar sua diferença no interior de uma romanidade idólatra. Da catacumba à basílica, em seguida, às capelas medievais, essas "câmaras de relíquias" (Duby), vemos o esqueleto "sair" do subsolo e produzir sua semente, sua importância e sua glória, através de uma sucessão de encaixamentos. A tibia ou a víscera dessecada do santo ou mártir local exige o relicário; logo o oratório, ou o santuário; e, na seqüência, a peregrinação e o que se segue: o

ex-voto de ouro, o retábulo, o díptico, o afresco e, enfim, o quadro. Assim, passa-se insensivelmente do amor dos ossos ao amor da arte; dos restos à relíquia e, daí, à obra-prima. "A arte cristã", minuciosa declinação do farrapo, procedeu por duplicata, passando do grande formato para o menor. Ergue-se um altar no primeiro ossuário; em seguida, um teto por cima do altar; e para miniaturizar a carcaça sagrada, o escultor parisiense de Carlos VI fará, em marfim, um díptico portátil, e o ourives uma jóia que a devota usará dependurada ao pescoço, em contato com a pele.

A fase do espelho

Fustel de Coulanges: "Foi, talvez, diante da morte que o homem teve, pela primeira vez, a idéia do sobrenatural e quis esperar para além do que via. A morte foi o primeiro mistério; coloca o homem na pista dos outros mistérios. Ela elevou seu pensamento do visível ao invisível, do transitório ao eterno, do humano ao divino". Foi, talvez, diante de um morto que, um dia, o *faber* reconheceu-se enquanto *sapiens*... A primata, a mãe chimpanzé, continua brincando com o filhote que acaba de morrer, como se ele estivesse vivo ou adormecido. Quando se apercebe de que já não se mexe, deixa-o para trás como se fosse uma coisa entre outras coisas. Parece tê-lo esquecido logo. Entre nós, um cadáver humano não se trata dessa maneira. Já não é um ser vivo, mas também não é uma coisa. É uma presença/ausência; eu próprio como coisa, ainda meu ser mas no estado de objeto. "Ó morte disforme e horrível de *ver*..." É permitido pensar que a primeira experiência metafísica do animal humano, indissolúvelmente estética e religiosa, foi este perturbante enigma: o espetáculo de um indivíduo passando ao estado de anônima gelatina⁸. Talvez, a verdadeira fase do espelho antropiana: contemplar-se em um duplo, alter ego, e, no visível bem pertinho, ver algo diferente do visível. E o nada em si, "esse não-sei-o-quê que não tem nome em nenhuma língua". Traumatismo suficientemente siderante para exigir logo uma contramedida: fazer uma imagem do inominável, um duplo do morto para mantê-lo vivo e, por efeito indireto, deixar de ver esse não-sei-o-quê em si, deixar

8. Gérard Bucher, *La Vision et l'énigme. Éléments pour une analytique du logos*, prefácio de Michel Serres, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

de se ver a si mesmo como quase nada. Inscrição significante, ritualização do abismo por desdobramento especular. "Não se pode olhar de frente o sol, nem a morte." Perseu teve de utilizar um espelho para cortar a cabeça da Medusa. A imagem, qualquer imagem, é, sem dúvida, essa astúcia indireta, esse espelho em que a sombra captura a presa. O trabalho do luto passa, assim, pela confecção de uma imagem do outro valendo como liberação. Se esta gênese é confirmada, a sideração diante dos restos mortais, clarão fundador da humanidade, traria em seu bojo a pulsão religiosa e, ao mesmo tempo, a pulsão pelas artes plásticas. Ou, se preferirmos, a preocupação com a sepultura e o trabalho da efígie. Vem tudo junto e uma coisa puxa a outra. Do mesmo modo que a criança de peito junta, pela primeira vez, seus membros olhando-se em um espelho, assim também nós opomos à decomposição da morte a *recomposição pela imagem*.

É, portanto, no sentido próprio, que a imagem vem do além-túmulo, como a pequena estátua fang sentada sobre a tampa do cofre relicário onde repousam as ossadas do antepassado (em latim, *imago* e *ossa* são, muitas vezes, equivalentes). Ela fica de fora para que o ancestral permaneça aí domesticado e estabilizado; para impedi-lo de voltar a nos importunar, para capturar sua alma volante e ladra em um objeto indubitável. Não é possível desembaraçar-se do duplo sem materializá-lo. Todos os continentes tomam parte nesta lógica; além disso, "duplo" é um vocábulo que tem equivalentes em quase todas as línguas (*raphaim* hebreu, *ka* egípcio, *genius* romano, etc.). Inclusive na cultura judaica. Foi nas necrópoles judaicas do mundo helenístico que foram encontradas distorções ao interdito levítico: sarcófagos figurativos (Bet She'arim). Como se o segundo Mandamento admitisse um caso de força maior. Como se a necessidade afetiva de sobreviver tivesse tido, por si só, força suficiente para infringir a decisão intelectual da Escritura.

Uma decomposição tem duas saídas: a úmida e a seca, liquefação ou cremação. Para um ser vivo, o que há de pior para ver é a imunda, a amorfa, a inominável poça putrefata. A irremediável nódoa. A imagem física, duplo redobrado, protege-me do pior: o espetáculo desolador da putrefação. A pedra recalca o apodrecido por meio do sólido, transcende o vil por meio do mármore ou da obsidiana. A estela expurga o mal pelo seu espetáculo. Catarse

ótica. Em uma população de perfis, como é o caso da iconografia grega em cerâmica, a Górgona (assim como Dioniso) é mostrada de frente, na soleira do reino de Perséfone. O fâcies maléfico com olhos mortíferos é exorcizado pela imagem que dá valor profilático à visão frontal. O olho pintado esconjura o mau olhado. E nas taças com figuras vermelhas, onde todos os combatentes estão desenhados de perfil, só o guerreiro moribundo, já subtraído do mundo, tem o privilégio de ser visto de frente, como se estivesse interpellando o espectador⁹.

A invenção da efígie, essa contrametamorfose do informe à forma e do flexível ao rígido, preserva os interesses vitais da espécie. O retrato profano, anônimo, não ritual, nasceu no Egito e, particularmente, em Fayoum, da necessidade de democratizar a sobrevivência. A cada um seu viático, seu passaporte para o sol. Trata-se de uma operação de salubridade pública dissociar o duplo do cadáver instaurando, assim, a demarcação entre puro e impuro no seio do grupo - o que há de pior é a desonra pela confusão entre os dois. Não será que a tranqüilidade dos vivos depende do repouso dos mortos? É também, enquanto conjuração do efêmero, uma bela prova de querer-viver. Do mesmo modo que a religião para Bergson, assim também a figuração garante um prolongamento do instinto: "uma reação defensiva da natureza contra a representação pela inteligência da inevitabilidade da morte". Trata-se da mesma astúcia animal. Salvo que a "defesa", aqui, não consiste em assumir o movente, mas em armar uma cilada ao tempo com o espaço. Se "a vida é o conjunto das forças que resistem à morte", o adereço, primeira réplica contra a morte, é uma força vital. Qualquer figura representa a prorrogação. É a razão pela qual fica-se consternado quando se ouve bons espíritos negar a genealogia funerária da imagem como se ela devesse ficar imobilizada no lúgubre e no melancólico: afinal, a arte é vitalidade, bom humor, exuberância. Isto explica precisamente aquilo. Ela veio trazer para os jazigos as alegrias da existência. No antigo Egito, "a arte dos túmulos" é reconhecida pelos arqueólogos como mais viva, mais colorida, menos petrificada do que "a arte dos templos". Que pode haver de mais festivo, de mais garrido do que os vãos de pássaros multicoloridos, as

9. Françoise Frontisi-Ducroux, "La mort en face", in *Métis. Revue d'anthropologie du monde grec ancien*, 1, 2, 1986.

dançarinas e os flautistas dos túmulos etruscos de Tarquínia? De mais erótico do que os frisos por cima dos leitos funerários romanos? Quem disse que o país das sombras era fúnebre? Quem não viu na Cidadela dos mortos do Cairo os moleques sorridentes jogar futebol no meio dos túmulos? Os banquetes mais animados acontecem no fim dos enterros, assim como o Carnaval segue de perto a Quaresma. Sim, a imagem mergulha no trágico, mas este tem mais trato com Dioniso do que com Saturno. No afresco, por mais macabro que seja, do Campo Santo, em Pisa - no período mais sombrio do sombrio século XIV - o Jardim do Amor tem a fachada voltada para o Triunfo da Morte.

A aflição mágica

Lembre-mos que, até esta manhã, as sociedades eram *realmente* compostas por um número maior de mortos do que de vivos. Durante milênios, o longínquo e o realizado transpuseram, cercaram e ameaçaram o campo ótico - e foi o oculto que deu valor ao que estava à mostra. Aos olhos de nossos antepassados, o próximo e visível não passava de um arquipélago do invisível, dotado de bandeirantes e áugures para servirem de intermediários. Com efeito, o invisível ou o sobrenatural era o lugar do poder (o espaço de onde vêm e para onde voltam as coisas). Havia, portanto, todo interesse em conciliar-se com o invisível visualizando-o; a negociar com ele; a representá-lo. A imagem constitui, assim, não o pretexto, mas a alavanca de uma troca no perpétuo regateio entre vidente e invisível. Eu te dou como garantia uma imagem e, em troca, tu me proteges. O que chamamos impropriamente obra de arte dos egípcios ou gregos arcaicos tem a ver com a dissuasão do fraco relativamente ao forte. Dependendo de poderes formidáveis e vou me servir de meus utensílios que fazem traços e lavram a cinzel para depender menos desses poderes, até mesmo para constrangê-los a intervir em meu favor, pois a imagem do deus ou do morto implica em sua presença real ao meu lado. Identificação da imagem com o ser que permite economizar minhas forças e a despesa: em vez de sacrificar sempre ao deus morto dos homens em carne e osso, vou apaziguá-lo com efígies de argila. Em seguida, em vez de sacrificar à efígie um touro verdadeiro, poderei contentá-la com touros de barro... Foi o caso do *kouros* ou do *kolossos*, essa estatueta de pedra e bronze que, na Grécia arcaica, não tinha nada de colossal.

Essas figurinhas serviam de substitutos humanos nos ritos expiatórios¹⁰.

As estátuas gregas pintalgadas como no circo, carregadas de ornamentos, objetos dourados e grande quantidade de pedras preciosas, são pessoas vivas. Não são feitas para serem olhadas - na maior parte das vezes, estão escondidas e sua exibição pressupõe um ato ritual - mas para olharem para e por nós. Apresentam-se a si mesmas na primeira pessoa. "Fulano me dedicou", é o que se pode ler sobre esta ou aquela efígie - o nome inscrito sobre uma estátua, funerária ou votiva, é sempre o da pessoa a quem ela é dedicada e não o do "artista". A imagem de Apolo é, com efeito, um pacto concluído entre a pessoa a quem ela é dedicada e o deus - daí, a dedicatória escrita. "A estátua gravada torna-se, portanto, uma garantia mais constrangedora para o deus que, presume-se, será capaz de ler o texto, até mesmo na ausência de qualquer leitor humano¹¹". O deus terá prazer em ler a inscrição traçada sobre suas coxas e ficar-me-á agradecido. Do mesmo modo, o doador cristão manda inscrever o nome e a silhueta no retábulo, ao lado do santo, para aumentar suas chances de salvação.

A imagem - primeiramente esculpida; em seguida, pintada - é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjugam. Essa imagem não é um fim em si, mas um *meio* de adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura, iniciação. Integra a Cidadela na ordem natural, ou o indivíduo na hierarquia cósmica, "alma do mundo" ou "harmonia do universo". De forma mais sucinta: um verdadeiro *meio de sobrevivência*. A virtude metafísica que a faz condutora dos poderes divinos ou sobrenaturais torna-a utilitária. Operatória. O contrário de um luxo. Não se pode, portanto, opor os objetos portadores de sentido, que seriam as "obras de arte", aos utensílios cotidianos, sejam eles quais forem. Ferramenta dos homens sem utensílios,

10. Jean Ducat, "Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque. Kouros et Kolossos", in *Bulletin de correspondance hellénique*, nº 100, 1976, p. 240-251.

11. Pietro Pucci, "Inscriptions archaïques sur les statues des dieux", in *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Presses Universitaires de Lille, p. 484.

a coisa figurada foi, durante muito tempo, um bem de primeira necessidade.

→ “Magie” e “image” têm as mesmas letras e é tal como deve ser. S.O.S. imagem, S.O.S. magia. “Em magia, escreve Éliphas Lévi, só existe um dogma: o visível é a manifestação do invisível.” Absolutamente constrangedora em suas operações, a magia é menos laxista do que a religião. Afirma uma vontade vital, uma decisão de eficácia que não se encontram nas religiões elaboradas, menos ativistas, mais propensas à resignação e à humildade. Em um belo livro de arte intitulado *L'Art magique* - onde opõe ao olho físico, que deve tudo à percepção da realidade, o olho do espírito que apenas se nutre de si mesmo - André Breton defende com um certo otimismo que seu título é pleonástico¹². É verdade que um tenaz halo de magia banha nossas tradições de imagens. O inconsciente psíquico, com seu desencadeamento de imagens liberadas do tempo - cujas épocas se apresentam misturadas - não está sujeito ao envelhecimento. Neste sentido, a “magia da imagem” poética sempre existiu. Como a da imagem onírica. Os mortos ainda habitam nossas noites e não é inutilmente que Hesíodo faz de Hipno o caçula de Tãtatos. Portanto, através do culto ao sonho, o surrealismo conseguiu reencontrar a dinâmica essencial, o coração vivo da imagem. Mas com o que ela estipula, exatamente, de animismo e vitalismo, só o período originário dos ídolos (tal como vamos analisá-lo) tem a ver com a magia no sentido próprio; assim, a arte chega à imagem quando a magia se retira.

André Breton parece tratar a magia como uma qualidade e não como uma relação social, com objeto mais ou menos indiferente. Como se a virtude mágica estivesse na imagem e não naquele que olha para ela. Será que o escudo de Aquiles que trazia os mirmidões transidos de terror teria os mesmos poderes sobre nós? E será que olhar a Verônica - a verdadeira imagem do Cristo - ainda teria o poder de nos curar? Não depende de uma imagem poder “reengendrar por alguma razão a magia que a engendrou” porque o mágico é uma propriedade do olhar e não da imagem. É uma categoria mental, não estética. A arte, com o mesmo nome, não constitui um estilo como o clássico ou o

12. André Breton, *L'Art magique*, Paris, Club français du livre, 1957.

barroco, assimilável ao fantástico ou ao onirismo, e que seria ilustrada por artistas como Jerônimo Bosch, Gustave Moreau, Monsù Desiderio ou Chirico. É, pelo contrário, a radical subordinação da arte plástica à prática que define o momento mágico da imagem. Os caldeirões das feiticeiras e os monstros com cabeça de pássaro hão de tentar, inutilmente, chamá-la de novo à vida. Tão inutilmente quanto a invocação de Swedenborg, Lavater ou até mesmo Novalis. Baudelaire dizia “a imaginação aparentada com o infinito”. Sem dúvida - com a condição de lembrar que seus poderes não emanam de si mesma, mas do infinito ao qual se confia o homem imaginário. Ou, de forma mais exata, ao qual sua infinita fraqueza material o obriga a se confiar, na falta de melhor opção. A arte, dita mágica, era-o involuntariamente; além disso, aquele que esculpiu a Vênus de Willendorf ou de Lespugue não estaria pensando, absolutamente, que “o belo é sempre esquisito”. A fecundidade das mulheres de seu clã seria suficiente para sua felicidade. Não seria restituir à magia o lugar que lhe é devido limitá-la aos profissionais do tarô e dos passes magnéticos. Isso seria ignorar simplesmente o quanto prosaicas e indispensáveis são, para seres humanos desarmados, os gestos que servem para se apropriar de uma força, obter uma caça abundante, ter um filho de uma mulher ou conseguir a morte de um inimigo.

Que imagem de arte vinda do fundo das idades (ou, hoje mesmo, do “fundo das entranhas” de um artista) não é um S.O.S.? Ela não procura encantar o universo por prazer, mas sim livrar-se dele. Onde vemos capricho ou fantasma gratuito, havia, sem dúvida, angústia e súplica. O fetiche primitivo, no qual vemos, presentemente, um “poema-objeto” com funcionamento simbólico, dá menos testemunho da liberdade de espírito do que da sujeição de nossos antepassados à noite, com seus deuses, feras e sombras errantes - outros tantos credores sedentos do sangue de seus devedores, os seres vivos.

A morte em perigo

Hoje em dia, já não existem monumentos funerários, nem estátuas, nem afrescos nas câmaras mortuárias. Quanto menos maldição, menos conjuração. Com as antigas cerimônias do luto e com a liturgia pública dos funerais, desapareceram de nossas cidades carnavais, festas e mascaradas. Retirem os esqueletos das

vistas, que sobra para ver? Um fluxo de imagens, sem pretexto nem conseqüências, a que daremos o nome de “visual”. A “morte de Deus” não passou de um episódio; a “morte do homem” já é uma peripécia mais grave. Filha dos dois óbitos precedentes, a morte da morte daria um golpe decisivo na imaginação. Esconder as agonias no hospital, as cinzas no columbário, escamotear o que causa pavor sob a luz artificial e as maquilagens do *funeral home*, é embotar nosso sexto sentido do invisível e, por efeito indireto, os outros cinco. Com efeito, perder de vista o insustentável é diminuir a perturbante atração da sombra e seu oposto, o valor de um raio de luz. A domesticação do real apresentado sob forma de modelo teórico e técnico, sem lesar nossos bastonetes retinianos, torna a utilização deles menos urgente. Menos vital e menos fruidora. Fazendo abstração das “coisas em si mesmas” teremos, em breve, a anestesia dos sentidos. Fim da encarnação, redução da morte a um acidente, estiolamento do júbilo do ato de ver, tal seria para amanhã o encadeamento dos perigos. A melancólica passividade do visual é, talvez, o que vai restar ao olhar demasiado protegido, quando o esqueleto e o pútrido, o fétido e o umbroso vierem a desaparecer do salubre horizonte cotidiano.

Renan, *L'Avenir de la science*: “Virá, um dia, em que o grande artista será uma coisa envelhecida, quase inútil”.

Uma humanidade superpoderosa já não teria, talvez, verdadeiramente necessidade de artistas. A - 30.000 anos, no grande despojamento paleolítico, a imagem brota no ponto de encontro de um pânico e de um início de técnica. Enquanto o pânico é mais forte que o meio técnico temos a magia e sua projeção visível, o ídolo. Quando a panóplia técnica começa gradativamente a levar vantagem sobre o pânico e quando a capacidade humana para alijar o infortúnio, modelar os materiais do mundo, dominar os procedimentos da respectiva figuração pode, enfim, contrabalançar a aflição animal diante do cosmos, passamos do ídolo religioso para a imagem de arte, esse meio termo da finitude humana. Aqui, ficamos saboreando um momento de equilíbrio entre a impotência e a performance, um desfiladeiro no cume, ponto de passagem da natureza terrificante para a natureza dominada. A “deleitação” do clássico, a de Poussin, é conquistada sobre o horror - isso representa seu prêmio. A beleza é sempre

um terror domesticado. E a serenidade do resultado artístico, o fruto de uma obstinação física sobre uma matéria física. A consistência de uma obra exige uma certa resistência do caos primitivo, do material bruto à mão laboriosa. Hoje em dia, ele deixou de resistir. Com a progressão em força dos utensílios, podemos manter as coisas à distância, esquivar sua insistência, agir sobre elas de longe. O olho pode respigar, dar viravolta em superfície, para uma *leitura* rápida das linhas e das cores. Depois que anexamos o mundo - a ponto de fabricar tantos quantos desejarmos com a imagem de síntese - eis-nos liberados das tarefas de subsistência, da angústia de morrer esta noite de fome ou de doença, do cair inexplicável do dia, do siderante balé dos planetas. Preparados para o narcisismo sem fim, *ad libitum*, das olhadelas “para ver”, para nada.

Houve “magia” enquanto o homem subequipado dependia das forças misteriosas que o esmagavam. Em seguida, houve “arte” quando as coisas que dependiam de nós tornaram-se, pelo menos, tão numerosas quanto as que não dependiam. O “visual” começa logo que adquirimos poder suficiente sobre o espaço, o tempo e os corpos para deixar de temer sua transcendência. Logo que se pode brincar com nossas percepções sem receio dos recuados mundos ignotos. Os primeiros “artistas” são engenheiros e cientistas, mecânicos como Leonardo que perfura montanhas com canais, inventa o homem-pássaro e as máquinas de lançar fogo. Quando se pode comprar a beneficência da natureza pela performance técnica, como no Ocidente hoje em dia, *a situação de segurança diminui a sombra projetada da morte sobre a vida e, portanto, a necessidade de intercessor*. Exemplo dessa sensoria: os próprios cristãos esquecem que o sacrifício da missa comemora um acontecimento abominável - a condenação à morte de Deus - e que comungar consiste, em virtude do mistério da Eucaristia, em absorver sangue “real” e carne “real”. Pior ou melhor do que um ato de antropofagia: a teofagia. Como é possível ficar admirado que uma época tão esquecida da crueldade sanguinária de seus mitos de origem venha a inscrever a imagem, demonstração de prestígio, na rubrica “cultura”? Será preciso sentir um tremor nas entranhas para ter uma necessidade visceral de figuração? Esse receio que é a mãe da humanidade:

para o melhor, necessidade de saber; como para o pior, necessidade de poder.

Representar é tornar presente o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir. Como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto. Plínio, o Velho, relata que “o princípio da pintura consistiu em traçar com linhas o contorno de uma sombra humana¹³”. A mesma origem para a modelagem, indica ele com precisão mais adiante. Apaixonada por um jovem que ia viajar para o estrangeiro, a filha de um oleiro de Sicião “rodeou com uma linha a sombra de seu rosto projetada na parede por uma lanterna. O pai aplicou argila sobre o esboço do qual fez um relevo que deixou endurecer ao fogo com o resto de suas louças¹⁴”. Assim, pintada ou esculpida, a Imagem é filha da Saudade.

Será que uma “affluent society”, que não tivesse falta de nada porque possuiria os meios de guardar vestígios de tudo, inclusive dos seres amados que partem em viagem, ainda terá desejo de imagens? Ou, a mesma coisa do avesso, ainda terá receio delas? Ambivalência da visão, como do *pharmakos* grego, remédio e veneno. O duplo no espelho provoca pânico e júbilo. Protejo-me da morte do outro e da minha própria morte por um desdobramento, mas não tenho a certeza de conseguir desligar-me do duplo, morte feita imagem. O que serve para retirar a angústia torna-se angustiante. E a presença/ausência do defunto, ou do deus, em sua efígie, esse piscar incessante do invisível diretamente pelo visível pode me assaltar em qualquer instante. As imagens que vêm de um além são as que têm poder. Distinguem-se das outras, as do visual ordinário, no seguinte: obrigam os homens a guardar silêncio diante delas, ou a baixar a voz. Teste sempre revelador: será que a conversação vai ou não ser interrompida? Nas noites profanas e tão ruidosas da Semana Santa, vêm de longe Virgens cintilantes de círios e grande quantidade de pedras preciosas, transportadas às costas de homens, em um balanceamento irregular. Risos e chistes maliciosos. Mas quando o “paso” se aproxima, sobrecarregado de ouro e de prata, já não é um simulacro de madeira dourada, mas um pouco a Mãe de Deus em

13. Plínio, o Velho, *Histoire naturelle*, Livro XXXV, § 15, Paris, Édition Budé, 1985, p. 42.

14. *Ibidem*, § 151.

pessoa que abre caminho entre a multidão sevilhana, imobilizada em profundo silêncio.

O eterno retorno

O ídolo faz ver o infinito; a arte, nossa finitude; o visual, um mundo circundante sob controle. Mas resta o incontrolável. Se domina seu espaço, o consumidor ocidental ainda não domina seu tempo íntimo, nem a usura de seus neurônios. Nossa esperança de vida cresceu, nós construímos cada vez melhor, coletivamente, nossos conhecimentos e nossa terra, mas esse nós majestático deixa, felizmente, bem escancarados interstícios de perplexidade. O progresso técnico – e a própria Evolução – tem mais a ver com a espécie do que com o espécimen. Em seu minúsculo lapso de vida, o indivíduo beneficia-se disso menos do que a humanidade. Por sorte, os zés-ninguém acabam, morrem. Você e eu. E sempre antes da hora. Portanto, ainda haverá espaço para um Bacon, um Balthus, um Cremonini. Um Robert Bresson ou um Kubrick. Todos fabricantes de imagens que pretendem vencer a corrida contra a maldita. Enquanto houver morte, haverá esperança – estética.

Esta obstinação relativamente à desvantagem valer-nos-á inúmeros dilaceramentos nas delícias anódinas do visual. Verticais silêncios no ruído horizontal da comunicação. Embora a vidência venha a ceder lugar, um pouco por toda a parte, à visualização crítica, a incurável morte torna bastante plausíveis alguns ressurgimentos de *imprevisto*, aqui e lá. No entanto, não depende de nós pretender “restituir a arte à sua função” porque ela pode muito bem apresentar-se, no futuro, com órgãos, próteses diferentes da criação plástica. Em seu tempo, *Guernica* podia constituir um símbolo. Alguma obra pintada ou esculpida poderia pretender, cinquenta anos depois, dar a transfiguração, a transposição mítica do nosso?

O V dos íbis roçando as águas do Nilo não tem idade. Vemos o mesmo estremecimento do céu e da água que já era presenciado por Akhenaton. Vai durar tanto quanto a espécie e o oxigênio: o diálogo do homem com a vida, de que a morte é o motor imóvel,

não está perto de se interromper. É que não dispõe, simplesmente, de uma única "arte", de um só "médium". Não há certeza, por exemplo, de que a pintura tenha garantia de sobreviver (como uma arte capital). Nenhuma técnica de representação do mundo é imortal. Somente o é a necessidade de imortalizar o instável, estabilizando-o.

Quem diz "é lindo" reconhece uma aptidão para atravessar os tempos e para emocionar outras pessoas além de si mesmo. O "é lindo": mais do que um diploma de qualidade, um certificado de perenidade. Isso existe, consiste, tem sentido. Fará sinal e servirá de referência. Aí está "o milagre da arte": a supressão das distâncias. "Milagre" quer dizer simplesmente: perenidade do precário, coextensão da origem à história.

Se a morte está no começo, compreende-se que a imagem não tenha fim. O mais longínquo ídolo cretense pode assoprar-nos ao ouvido: "Escuta o ruído de teu coração e compreenderás o que temos em comum." Com certeza, existe uma incessante remodelagem das agonias já que, no século X aC e no XX dC, não se morre da mesma forma. Talvez, a história do olhar não passe de um capítulo, de um anexo da história da morte no Ocidente. Mas ambas ainda conseguiriam se destacar dessa permanência da natureza - o fato primitivo da finitude - nem exatamente as mesmas, nem completamente diferentes. Esse lençol subterrâneo - que religa, por dentro e por baixo, as civilizações e épocas, por mais afastadas que estejam umas das outras - torna-nos, em certo sentido, contemporâneos de todas as imagens inventadas por um mortal, pois cada uma delas escapa, misteriosamente, de seu espaço e tempo. Há uma "história da arte", mas "a arte" em nós não tem história. A imagem fabricada é datada em sua fabricação; também o é em sua recepção. O que é intemporal é a faculdade que ela tem de ser percebida como expressiva até mesmo por aqueles que não têm seu código. Uma imagem do passado jamais estará ultrapassada porque a morte é o nosso limite inultrapassável e porque o inconsciente religioso não tem idade.

É, portanto, em razão de seu arcaísmo, que uma imagem pode permanecer moderna. Inversamente, por fazerem abstração dos corpos e do medo, as imagens autômatas - exaltadas como "novas" e, infelizmente para elas, confirmadas como tal - terão,

talvez, mais dificuldades em permanecer. Em consistir. Em resistir (à obsolescência das respectivas técnicas de fabricação). Sem valor de emoção, não teriam, em breve, mais do que valor de documento. Falando de seu tempo, sem mais, e arrastadas juntamente com a torrente audiovisual, acabariam, de certo modo, por *se tornarem anacrônicas*, privilégio a que têm acesso as imagens de dizemos de arte porque nos comunicam o imemorial tremor (ou o sabor de nossa perda) que o cérebro "reptiliano" guarda na memória.

Portanto, congelação da imagem, interrupção do tempo válida em todo o tempo. Há uma crônica dos estilos e procedimentos, das etnias e filiações que explica *como* cada cultura procede na suspensão do fluxo. Ou os segredos de fabricação do milagre. Mas o imutável da morte não tem, para os mortais, nem princípio nem fim. Estabelecer a relação entre o tempo que passa e o tempo que sobra, a fábrica e o milagre, a imagem emitida e a imagem recebida, tal seria o desafio colocado à *história da eternidade* que, um dia, deveria produzir uma midiologia da arte.

No entanto, a crônica do intemporal não é nosso intuito. Ele parte da "imagem", permanência reconhecível e incontestável; não da "arte" que resulta de uma decisão revocável e contingente. O estudo das metamorfoses do visível supõe um ponto fixo a montante. O que foi imagem vai continuar a sê-lo ao longo dos séculos (salvo destruição material), e sob todas as latitudes. A "obra de arte" de um dia não o era na véspera e será desqualificada no dia seguinte: a ourivesaria, por exemplo, que foi a arte capital tanto dos citas e merovíngios, quanto de Micenas e da Alta Idade Média, está excluída da atual definição de objeto de arte na França (como é o caso da jóia e do mobiliário). Mas a foto está incluída aí, assim como a tapeçaria (em edição limitada). Aquém de um século ou de um Oceano, erro; além, verdade? Em Paris, para onde é que se deve encaminhar um tapete persa, uma cerâmica chinesa, uma clava oceânica, uma máscara dogon: Museu do Louvre, do Homem ou das Artes e Tradições Populares? Cada época respondeu à sua maneira (como teve sua

hierarquia das artes maiores e menores), mas nenhuma se privou de objetos figurativos.

Levando em conta um espaço de tempo longo, o olhar tem apenas um revelador incontestável: a imagem fabricada, com duas ou três dimensões. Todo aquele que fala de arte em geral, esse subproduto da história das idéias, é um ideólogo sem o saber. Nem sempre conseguiremos evitar essas ciladas da linguagem pois não é possível eliminar todos esses vocábulos, nem desconstruir de golpe nossa língua natural. No entanto, nossas demarcações-testemunho, em vez de serem mentais ou naturais, imagens oníricas ou reflexos na água, serão todas as figuras materialmente *produzidas* por uma atividade humana, manual ou mecânica. Da mais rara à mais banal, da grota iniciática ao tubo catódico (a primeira fonte de imagens de nosso tempo). Realmente, quanto ao seu sentido e emprego, existe apenas uma simples homonímia entre a imagem sagrada que salva e a que distrai, o imóvel que se bebe e o efêmero que se engole. Embora de natureza diferente, têm em comum esta propriedade material: impressionar o olhar pelo exterior.

Projeto menos e mais ambicioso do que uma enésima estética de filósofo. Menos, porque os tamancos do conceito saqueariam as platibandas do gosto onde apenas são admitidos pezinhos de pomba. No entanto, mais ambicioso talvez, se além do inexorável desencantamento das imagens, viermos a visar uma compreensão mais profunda do olhar moderno, de seus prazeres e de sua honra.

Acabaremos por verificar que não há, de um lado, a imagem – material único, inerte e estável – e, do outro, o olhar, como se fosse um raio móvel de sol que viesse animar a página de um livro completamente aberto. Olhar não é receber, mas colocar em ordem o visível, organizar a experiência. A imagem tira seu sentido do olhar, assim como o escrito da leitura; ora, esse sentido não é especulativo, mas prático. E do mesmo modo que, na “Ordem dos Livros” (Roger Chartier), a análise dos textos cedeu o lugar ao exame das práticas de leitura, assim também, na Cidadela das imagens, uma história das utilizações e sociabilidades do olhar deveria poder revisitar utilmente a história da arte. O olhar ritual não é o olhar comemorativo ou familiar que não é o do foro privado que praticamos, por exemplo, folheando em

casa um álbum de reproduções. Mas as culturas do olhar, em compensação, não são independentes das revoluções técnicas que, em cada época, vêm modificar o formato, os materiais, a quantidade das imagens de que uma sociedade deve se assenhorar. Do mesmo modo que um Livro de Horas do século XIII, enorme, raro e pesado, não se lia como um livro de bolso no século XX, assim também um retábulo em uma igreja gótica exigia um olhar diferente daquele que vê um cartaz de cinema. A evolução conjunta das técnicas e das crenças vai conduzir-nos a situar três momentos na história do visível: o olhar mágico, o olhar estético e, enfim, o olhar econômico. O primeiro suscitou o ídolo; o segundo, a arte; o terceiro, o visual. Mais do que visões, trata-se aí de organizações do mundo (ver quadro p. 210).

Capítulo II

A TRANSMISSÃO SIMBÓLICA

E o pintor, em suma, não diz nada, cala-se;
prefiro assim.

VICENTE VAN GOGH

A TRANSMISSÃO SIMBÓLICA

Falamos em um mundo, vemos em outro. A imagem é simbólica, mas não tem as propriedades semânticas da língua: é a infância do signo. Esta originalidade dá-lhe um poder de transmissão inigualável. A imagem faz o bem porque cria vínculos. Mas sem comunidade, não há vitalidade simbólica. A privatização do olhar moderno é, para o universo das imagens, um fator de anemia.

A estela funerária egípcia erigida a prumo do sarcófago enterrado olha para o poente, já que os mortos viajam com o sol. Tem a forma de uma porta aberta. Com efeito, este é o seu destino: *fazer comunicar os vivos e os mortos*. Porta falsa, mas comunicação verdadeira e verificável: a lousa tumular é provida de um bico por onde a água das libações pode escorrer para a câmara do defunto. É possível ver essa encenação como a expressão de um desejo inscrito, desde a origem, no coração da imagem: abrir uma passagem entre o invisível e o visível, o temível e o tranquilizador. Comutador do céu e da terra, intermediário entre o homem e seus deuses, a imagem exerce uma função de relação. Estabelece a ligação entre termos opostos. Garantindo uma transmissão (de sentido, de graça ou de energia), serve de junção. Esta função dita simbólica, ou religiosa no sentido primitivo, não é característica da imagem, nem sua única propriedade, mas é aquela que a midiologia explora em prioridade.

A palavra muda

Reinsrerir a imagem na panóplia das transmissões simbólicas não deixará de chocar os artistas, os estetas e os outros. Não será que, por instinto, recusamos, como se fosse uma trivialidade quase profanatória, a idéia de que as formas possam servir para veicular um sentido? O que é válido é o que não serve para nada: é o caso da vulgata. *A recusa em comunicar* é a cartilha das estéticas fortes, como foi martelado por Paul Valéry em sua "poiétique" com fórmulas célebres. Se o artista, dizem-nos, esco-

lheu precisamente não se tornar jornalista, escritor ou filósofo, é porque não tinha vocação para divulgar mensagens. “Eu não quis dizer, escreve o poeta, mas sim fazer”.

Por mais obtuso que seja, um midiólogo sabe que “nenhuma obra de arte deve ser descrita ou explicada sob as categorias da comunicação”, assim como é lembrado por Adorno. Além de que a arte, por não conseguir comunicar, teve sempre uma grande preocupação em *se* comunicar (o poeta em publicar, o pintor em expor, o arquiteto em construir), vamos, antes de tudo, chamar a atenção das sentinelas do mistério estético para o fato de que não se tem necessidade de *verbalizar* para *simbolizar*. No amplo espectro dos meios de transmissão, a linguagem articulada ocupa uma faixa curta (e tardia).

Aqueles que pretendem sacudir a tutela da idéia sobre a imagem e a dos intelectuais sobre os artistas empenham-se, não sem motivo, em defender a idéia (pois não se consegue escapar a isso) do dom gratuito, da doação sensível exigindo do amador o acolhimento a uma pura presença. Mas não será que vêm a ser vítimas da ilusão que denunciam? É para se temer que venham a confundir função mediúcnica e uso midiático, rebaixando a transmissão simbólica ao pálido modelo da comunicação telefônica com seus esquemas utilitaristas do tipo “emissor – mensagem – receptor”, ou “codificação – mensagem – decodificação”. Iludidos por um desastrado halo sonoro, lêem *mídia* sob *médium* (indo ao ponto de considerar a midiologia como uma sociologia dos mass media!). Os Correios não têm o monopólio do transporte do sentido; a palavra e o escrito também não. Poderá alguém acreditar que só os vocábulos fazem sinal? O homem transmite e recebe através de seu corpo, de seus gestos, do olhar, do tocar, do odor, do grito, da dança, das mímicas, e todos esses órgãos físicos podem servir de órgãos de transmissão. Não é que Freud edificou uma mitologia bastante fecunda – na expectativa, pelo menos, de que o sonho viesse a ser objeto de uma ciência experimental – sobre a idéia de que o sonhador pensa em imagens e de que essas imagens não são insensatas – hipótese considerada, durante muito tempo, desmiolada pelos homens de idéias? Depois de Simônides para quem a pintura era como “uma poesia muda” e a poesia como uma “pintura sonora”, Poussin definia seu ofício como “uma arte que se ocupa de coisas mudas”. Não será que se poderia dizer o mesmo a respeito do inconsciente

freudiano cujo mutismo tagarela exige essa instável mistura de intérprete e de ventríloquo que se chama psicanalista? É verdade que o animal falante permanece “mudo de admiração” diante de uma bela imagem e que fracassará sempre ao tentar transmitir em palavras sua percepção tal qual, ao tentar articular sua emoção imediata. Mas se nada lhe tivesse sido transmitido por essa imagem, ele não teria ficado imobilizado à sua frente. Paradoxalmente, é mantendo a especificidade do visível com relação ao legível, da imagem com relação ao signo, que será possível salvar da melhor forma sua função de transmissão. Do mesmo modo que o ofício não é, no artista, o inimigo da inteligência, assim também a profundidade do sentido não está em razão inversa da intensidade sensorial.

Pensar a imagem supõe, em primeiro lugar, que não se confunda pensamento e linguagem. Já que a imagem faz pensar por meios diferentes de uma combinatória de signos.

Por que motivo, então, é preciso, segundo a afirmação de Valéry sobre Corot, “excusar-se de falar de pintura”?

Porque não há equivalente verbal para uma sensação colorida. Sentimos em um mundo, nomeamos em outro, lastimava-se Proust. A cor está em avanço relativamente à palavra – sem dúvida, algumas centenas de milhares de anos. Que peso tem um “grito escrito” em face de um grito berrado, angústia ou explosão de alegria bruta, imediata e plena? Em face do obreiro das palavras, o artesão das alucinações verdadeiras trabalha diretamente a carne do mundo. Goza deste privilégio único: *fabricar o natural*. Faça o que fizer, alinhando fragmentos de coisas, permanecerá do lado bom do mundo, seu inefável matinal. Natureza versus artifício, *mimesis* versus *diégésis*, sensação versus símbolo. O aquém do signo é o além do escritor, seu Paraíso perdido mais do que sua Terra prometida. A magia sem restrições constitui a infinita superioridade do homem da imagem sobre o homem da palavra, esse deficiente da emoção, o eterno perdedor na corrida à *restituição fiel da impressão dada pela realidade*. O infortúnio congênito dos enfermos da arte bruta que são os escritores foi condensado, metaforizado, eternizado por Proust em um flash célebre: a morte de Bergotte, seu duplo em *À busca*.

Foi a pintura holandesa que matou Bergotte. O precioso lança de muro amarelo do Museu de Jeu de Paume emocionou-o até ao mais profundo de suas entranhas, naquela manhã de Primavera, em 1921. A “Vista de Delft”, no espelho de Vermeer, faz passar em alguns segundos, sob as pálpebras do amável poeta de cabelos brancos, toda a sua vida, a inanidade de seu trabalho pessoal e, para além disso, talvez, a patética inaptidão das palavras para restituírem um céu, a água, o silêncio matinal de uma cidade. “Era assim que eu deveria ter escrito...” Em face desse aéreo camaïeu cor salmão e tom cinzento-azulado, que o fulmina como um Juízo Final, tem esta revelação: sua literatura, em suma, não tem valor. “Escorregou do canapé para o chão, tendo sido acudido por todos os visitantes e guardas.” Já se passaram séculos depois que as formigas do verbo rolam sob a carreta dos inventores visuais que, por assim dizer, têm o triunfo inato. Em face da muda eternidade do “mais belo quadro do mundo”, Bergotte estava vencido de antemão e sua morte era uma confissão de impotência para nos transmitir “ao vivo” um estado sensível do mundo.

Van Gogh: “É interessante ouvir Zola falar da arte; é tão interessante, por exemplo, quanto uma paisagem esboçada por um retratista”. Van Gogh é muito bom, enquanto Zola é escritor. Para recuperar, acima de raciocínios e filiações, o reino sempre secreto e fugitivo da emoção visual, o escritor está, apesar de tudo, mais bem colocado do que o teórico. Sem dúvida, porque o primeiro cultiva a metáfora (ou a arte de transportar um mundo para outro), enquanto o segundo procura evitá-la. Os artistas plásticos sempre se entenderam melhor com os poetas do que com os filósofos, essas moscas do coche. Apollinaire e Picasso, Char e seus “aliados substanciais”, Breton e sua esplêndida escolta de videntes, Aragon e Matisse mantiveram, de qualquer modo, boas relações telepáticas. Mas Delacroix e Ravaisson, Renoir e Bergson, Vlaminck e Brunschvicg alimentaram diálogos de surdos. O cérebro direito fala com o cérebro direito, mas não sente simpatia natural pelo outro hemisfério. O comentário e a emoção não mobilizam os mesmos neurônios. Símbolo e índice - cada um na sua. Tanto isso é verdade que a emoção começa onde acaba o discurso.

Será preciso, então, acreditar ingenuamente na orgulhosa e jubilosa *recusa em falar* dos defensores da Carne? Tomam o

universo como testemunha de sua completa inocência significativa e reivindicam o ato de fazer contra a mensagem. O objeto desafia com insolência o projeto. Contra o intelectual, o artista exalta-se enquanto artesão, lança a obra contra a linguagem. Para esse homem, um quadro não exprime: é. Aveludado, granuloso ou aéreo. Não é veículo, suporte ou instrumento de outra coisa, mas dele mesmo. Faz referência apenas a suas cores, suas dimensões, seus materiais. “Uma boa pintura, assinala Clément Rosset a propósito de Soulages, torna-se recomendável pelo seguinte: a única coisa que exige é ser vista¹”. E o próprio Mestre dos tons negros e das luzes, com seu gosto pelos sabores exatos, palavra quente e precisa, insiste: “A pintura não transmite um sentido, mas faz sentido por si mesma, para aquele que olha, segundo o que ele é”. Como seria possível não compartilhar, à primeira vista, a opinião de Soulages, já que “aquele que olha faz a pintura”? “Segundo o que ele é”: o artista não tem as chaves; no final de contas, sou eu, espectador na extremidade da fila, quem abre ou fecha as portas. O que o incitou a fazer *essa* tela pode me ser comunicado por ela *às avessas*. Ao pintar seu quarto em Arles, Van Gogh queria exprimir sua serenidade. Apreendo-a como angústia pura. E calo-me. Uma imagem vinda do fundo do corpo começa sempre por me impor silêncio. Em um primeiro tempo, um bom quadro desaprende-nos a palavra e leva-nos a reaprender a ver. A sopesar, a posicionar, a distinguir a olho nu entre granuloso e fibroso, mate e semimate, despolido e translúcido; a fazer ressoar no fundo de si a silenciosa intensidade de um ultramar, o efeito cambiante dos raios luminosos sobre uma superfície envernizada, tanto mais que a transparência flamenga feita para a semi-obscuridade de um interior de inverno não é o acetinado veneziano desses palácios com enormes aberturas para a amplidão estival. Bonnard divertia-se, e compreende-se o motivo, pelo fato de que “a pintura jamais tenha inspirado os homens de letras”. Negligência, defeito daqueles que não lêem. *Neglop-tência*, defeito daqueles que, por lerem e escreverem demais, negligenciam o ver. Há algo de profundamente subversivo em não querer exprimir nada. E por isso mesmo, em retirar cada pessoa de seu sono sensorial, desestabilizando os respectivos

1. Clément Rosset, *L'Objet pictural. Notes sur Pierre Soulages*, Lyon, Museu Saint-Pierre, 1987.

hábitos e expectativas. Compreende-se a alegria de um Soulages em permanecer calado. Ela força-nos a refletir - tirando a sujidade de nossos espelhos.

Eis o primeiro momento... Existe um segundo: a ascensão em nós das palavras. Em nós e nos próprios artistas: Delacroix, Matisse, Van Gogh, Kandinsky, Klee e todos os outros que escreveram a respeito de sua arte e sobre a arte. É raro que o artista, diferentemente do fabricante de imagens medieval, ou do fotomontador à maneira de Heartfield, venha a servir-se de uma imagem para "fazer passar" uma idéia. Essa premeditação caracteriza, hoje em dia, o propagandista ou o publicitário, e ontem, os autores de alegorias. Há ainda inúmeros quadros clássicos - o Oríon cego de Poussin, por exemplo, tirado de um texto de Luciano - que são a transposição em imagens de obras literárias ou de mitos escritos, preexistentes. Com certeza, não é isso que dá o valor plástico de um Poussin, de um Botticelli ou de um Ticiano. É reconhecido não pela transcrição, mas pela transfiguração em que a imagem vem por excesso sobre a idéia, para sobrepujá-la e, ao mesmo tempo, dissolvê-la em uma harmonia visual autônoma suscitada unicamente por meios plásticos. É preferível que o artista plástico seja habitado pelo mito na medida em que, por saber demais o que tem a fazer, acabaria destruindo o valor do que faz. O inconsciente que funciona por imagens, em associações livres, transmite bem melhor do que a consciência que escolhe suas palavras. O sentido de um quadro vivo não está aí antes dele, salvo na arte acadêmica. Os dois fazem-se em conjunto e quando o segundo descobre o primeiro, a imagem atinge sua máxima eficácia. Neste sentido, o pintor nada tem para dizer. A prova é que pinta, em vez de falar ou escrever. Mas o que mostra nos "fala" e dá vontade de nos exprimir, a nós que mal conseguimos balbuciar. Do sensível ao inteligível, há emulação. As palavras podem esforçar-se, senão por recriar o encantamento, pelo menos, por retranscrever a imagem e seus efeitos, seus ecos, suas derivas em nós. Foi o que fizeram escritores ou poetas gregos, latinos, clássicos, com os afrescos e os quadros em uma época em que a descrição de paisagens ou cenários naturais ainda não era utilizada em literatura.

O olhar se educa pelas palavras - os nomes de cores, uma boa paleta de substantivos, levam-nos a discriminar melhor entre os tons. Os bons poetas exercitam-nos a ver melhor e, no entanto,

suas palavras são cegas. Um vermelho papoula é incolor, o conceito de cão não late. Mas, por que motivo Bergotte, sofrendo de uremia, saiu de casa para dirigir-se ao Luxemburgo? Porque tinha lido, na véspera, o artigo bastante detalhado de um crítico de arte sobre Vermeer. Sem esse texto, jamais teria visto a parede amarela, de que, aliás, já não se lembrava. E, hoje em dia, sem o relato proustiano, olharíamos Vermeer com os mesmos olhos? Do mesmo modo que a inteligência "desenvolve" as sensações, assim também a linguagem pode aspirar a "desenvolver" a imagem como um negativo, embora não tenha o mesmo poder de sugestão. O visível, então, cumpre-se através do legível. Isso chama-se literatura.

O fazer de um pintor continua sendo uma confissão involuntária. Um indivíduo maçante telefona para você. Você não quer lhe dizer nada porque não tem nada para dizer. Mas sua voz falará em seu lugar e dirá ao cara o essencial: o sentido desse nada. Você nada codificou, mas chegou a comunicar. Trair-se é transmitir sem falar, ou a mensagem contra sua vontade. *Expressivo* ou *sugestivo* são, em geral, os nomes dados ao efeito de sentido inintencional, quando uma conduta se torna uma informação ou uma Carne integralmente Verbo. Um artista pode pretender rejeitar os pequenos fatos curiosos e a psicologia, ficar de fora, mas não pode deixar de se expor, sem seu conhecimento, em sua tela. Apesar de ter pretendido ser impessoal, a pintura de Cézanne mostra toda a sua personalidade em sua castidade ótica, na rigidez um pouco grave de sua pintura. Tendo evitado aparecer, ele encontra-se aí integralmente.

É evidente que o artista se opõe ao ideólogo. Mas será que podemos verdadeiramente defender que "a arte é hostil a toda ideologia" (Marc Le Bot), se nos lembrarmos que mitologias e religiões reveladas foram as formas primitivas e, sem dúvida, as mais reveladoras do que, somente a partir do século passado, chamamos "ideologia"? Será que antes de Destutt de Tracy, inventor do vocábulo "ideologia", e antes de Marx, seu vulgarizador, a arte não tinha qualquer ligação com as lendas e as Sagradas Escrituras, as hierarquias e as relações sociais? Com os monarcas, os santos, os anjos e os papas? Será que podemos verdadeiramente declarar que "a arte é a destruição simbólica dos poderes" se nos lembrarmos que o primeiro e, talvez, o mais resistente de todos é o poder simbólico, do qual a arte foi, durante

muito tempo, uma das mais elevadas, senão a única encarnação? A única arte, a do nosso tempo, que decidiu limitar-se ao relato de sua própria história material ainda não tem um século de idade e não parece que esteja tão bem assim...

Durante milênios, as imagens levaram os homens a entrar em um sistema de correspondências simbólicas, ordem cósmica e ordem social, muito antes que a escrita linear viesse compor as sensações e as cabeças. É o caso dos mitogramas e pictogramas do Paleolítico, quando ninguém sabia “ler e escrever”. É o caso dos egípcios e dos gregos, após a invenção da escrita. Os vitrais, os baixos-relevos e a estatuária transmitiram algo do cristianismo a comunidades de iletrados. Estes não tinham necessidade de um código de leitura iconológica para apreenderem as “significações secundárias”, os “valores simbólicos” do ajoelhar-se, da Crucifixão ou do triângulo trinitário. Essas imagens, e os rituais a que estavam associadas, afetaram as representações subjetivas de seus espectadores e, por aí, contribuíram para formar, manter ou transformar sua situação no mundo. Com efeito, transmitir um *ismo* não é somente popularizar valores, mas sim modelar comportamentos, instaurar um estilo de existência. Essas imagens piedosas não eram mensagens lingüísticas, mas exerceram uma ação sobre homens. Portanto, foram realmente, no sentido forte, *operações simbólicas*.

O visível não é legível

Há algum mérito para um pintor, um cineasta, um fotógrafo contemporâneos em fazer o papel de beócios, manuais, artesãos; em declinar a insistente demanda de profundidade refugiando-se na espessura material do respectivo “trabalho”. É ir contra a corrente. Tal é, presentemente, o prestígio do signo; com efeito, o que todas as imagens pretendem ser. Não há dignidade, resgate, elevação para quem pretenda mostrar-se, quer seja artista, videasta ou saltimbanco, se não conseguir articular, pelo menos, *significantes*, uma *escrita*, uma *gramática*. No século XII, em Paris, a ciência nobre era a teologia e era à sua sombra que o discurso procurava enobrecer o “ymagier”. No fim do século XX, nossa teologia se chama semiologia; quanto à lingüística, ciência piloto, impõe-se aos olhos da comunidade especular e especulativa. Tanto para o pintor reconhecido, como para o mais modesto

fabricante de tapetes. Claude Viallat, mostrando suas superfícies de esponjas azuis sobre fundo alaranjado: “O pintor já não tem que se justificar com um saber. Não é um ilusionista, um exibidor de fantasmas, um fabricante de imagens. No interior de uma linguagem específica, precisa de falar uma língua diferente, estabelecer o respectivo vocabulário imediatamente específico e as possibilidades de comunicação” (catálogo Support/Surface de 1970). E tal criador de “tapetes contemporâneos” ficaria desonrado se não viesse a exprimir “uma cultura feita de signos criando uma *linguagem* cromática com tons raros e poéticos”. Que artista plástico não se vangloria, ou antes não merece crédito de seus exegetas, por “formar sintagmas visuais” e por inventar “uma linguagem plástica” exigindo “uma leitura rigorosa”? Sem dúvida, quanto menos a imagem se impõe por seus próprios meios, tanto maior será a necessidade de intérpretes para fazer com que ela fale. “Para fazer com que diga o que ela não diz e que não pode nem deve dizer” (Anne-Marie Karlen). “*The less you have to see, the more you have to say*”, diz-se, de um jeito bem agradável, na América. A crítica de arte moderna que, no princípio do século, era literária e poética tem vindo a tornar-se conceitual e filosófica. Os espíritos lógicos, mais taciturnos, hão de explicar, assim, essa evolução: uma época mais fecunda em museus do que em obras de arte é também, e pelas mesmas razões, mais fecunda em semiólogos, sociólogos e midiólogos do que em magos. Limitemo-nos a esta verificação: a voga do tudo-simbólico nas ciências sociais coincidiu com uma dessimbolização em profundidade das artes visuais. *Isto compensando aquilo*. O prurido semiológico, a penúria semântica. A crítica de arte nunca falou tanto de vocabulário, gramática, sintaxe, código, escrita, etc. a não ser depois que essas palavras estavam perdendo qualquer sentido assinalável. No momento em que, com o desaparecimento dos repertórios míticos precisamente localizáveis e codificados de nosso imaginário coletivo, a imagem pintada teria completado sua passagem do motivado para o arbitrário (no sentido em que o lingüista dá a esses termos), foi, então, que pareceu necessário organizar o arbitrário figurativo a partir do modelo do arbitrário lingüístico.

Essa ilusão, pois trata-se realmente de uma ilusão, não deixa de ter suas desculpas das quais a primeira é do tipo veicular: o modo de difusão das imagens pelas reproduções *desmaterializou*

grandemente a escultura, desencarnou a pintura e até mesmo a fotografia. Álbuns, catálogos e livros de arte retiram formas e cores dos respectivos suportes, espaços, mundo circundante, suprimem-lhes a espessura, as proporções reais, os valores táteis. A reunião ou justaposição de obras – por mais afastadas que se encontrem umas das outras – em uma lisonjeira e flutuante indistinção fotográfica igualiza as dessemelhanças de materiais, as relações de grandeza e de território, facilitando, assim, a constituição de corpus fictícios e de classificações ao gosto de cada um. Essas imagens de papel, fáceis de manipular, permitem fazer malabarismos não já com objetos, mas com unidades abstratas que poderão ser integradas, sem dificuldade, em outros tantos sistemas de equivalências e de oposições. Assim, introduziu-se na imaginária Cidadela mundial das imagens “como uma espécie de nomenclatura universal, uma lógica das identidades, algo de semelhante ao anonimato dos símbolos matemáticos. Enquanto peça única, a obra era uma coisa totalmente singular por sua realidade material; multiplicada, torna-se um signo”². O devir-signo da imagem estava, afinal, incluso no devir-espírito da mão artesã. Que Focillon ousaria, em nossos dias, fazer um *Éloge de la main*? O alijamento das materialidades do objeto é uma corrida sem fim. Já na idade da foto em papel glacê, com Élie Faure e Malraux, a perícia do gesto, os riscos de uma fabricação, o trabalho de um material sempre peculiar, eram esvaziados em proveito de uma uniforme dramaturgia espiritual. A confecção da imagem sensível tornava-se um ato intelectual, uma decisão do espírito. Na idade da multimídia interativa e das coleções computadorizadas, a evaporação das texturas, dos relevos e das paletas promete um futuro ainda mais lindo à transformação das figuras em ideogramas.

Metáfora, no entanto, sem rigor e metamorfose sem substância. O novo academicismo do significante, assim como a antiga assimilação do visível ao legível, da foto a uma escrita, do cinema a uma língua universal, passam por cima das propriedades inerentes ao sistema formal como é o caso de toda língua. Por exemplo, as tentativas para sistematizar a imagem cinematográfica a partir do modelo lingüístico jamais chegaram a resultados convincentes – quer tenha passado pela assimilação do plano à

2. Raoul Ergmann, “Le Miroir en miettes”, in *Diogenes*, nº 68, 1969.

palavra e da seqüência à frase, como em Einsentein, ou pela invenção, como em Pasolini, dos elementos cinema e dos planos-monema³. Uma pintura não é um texto.

Uma língua fonética é um sistema dito de dupla articulação que produz sentido pelo valor diferencial associado a cada uma de suas unidades. As unidades da primeira articulação, ou mone-mas, dotadas de significados, são escolhidas em um repertório limitado de símbolos. As unidades da segunda articulação, ou fonemas, desprovidas de significados, organizam-se em seqüências. A imagem animada e *a fortiori* a imagem fixa escapam a esses dois traços constitutivos da ordem lingüística: a dupla articulação e a oposição paradigma/sintagma. Não têm o equivalente das unidades *discretas e numeráveis, preexistentes* à sua composição. Um quadro, uma foto, um plano não se decompõem em fragmentos, parcelas ou traços comparáveis a vocábulos ou sons e que poderiam tomar um sentido a partir do jogo das respectivas oposições. As variações da “matéria-prima” espaço, fora das imagens codificadas (placas de sinalização, insígnias, bandeiras e outros descendentes do brasão medieval), são contínuas, contíguas e infinitas.

As cores, é verdade, valem umas com relação às outras. A respectiva composição pode mostrar relações e contrastes entre elas, segundo um código aproximativo (quente/frio, claro/escuro). Kandinsky tentou, dando qualidades musicais às cores, analisá-las como escalas de sons, atribuindo-lhes um princípio de Necessidade Interior. Estaremos de acordo em reconhecer que a “lógica” que estabelece uma relação entre o triângulo e o amarelo, o círculo e o azul, o quadrado e o vermelho depende do arbitrário individual, de uma sensibilidade íntima, não falsificável e não universalizável. Portanto, não é uma lógica.

Se a imagem fosse uma língua, seria traduzível em palavras e essas palavras, por seu turno, em outras imagens porque o caráter próprio de uma linguagem é ser passível de tradução.

3. Sobre este ponto, remeto à impecável argumentação de Pierre Lévy em *L'Idéographie dynamique. Vers une imagination artificielle*, Paris, La Découverte, 1991.

N.T.: no original, *des éléments cinèmes et des plans-monèmes*.

Se a imagem fosse uma língua, seria “falada” por uma comunidade; com efeito, para que haja linguagem, é preciso que haja grupo (e para que haja grupo, é preciso que haja símbolo). Precisamente, a individualização da produção artística (e de sua clientela, de seus destinatários ainda mais do que de sua produção) comprova o enfraquecimento da função significativa das obras visuais. “A pintura tem sentido para aquele que olha, dizia Soutages, segundo o que ele é”. De preferência, seria preciso dizer: “para aqueles que olham, segundo o que eles são” porque o sentido não se conjuga no singular. E todo nosso drama está aí: como conjugar individualismo e significação? Solidão e superação? Significar é exprimir a identidade de um grupo humano de tal modo que haja uma relação entre o caráter circular ou exclusivo de um sistema de signos e seu valor expressivo. Comunicar por signos é excluir tacitamente da comunicação viva o grupo vizinho para quem esses signos são letras mortas ou jogo gratuito de imagens.

Diante de um ícone bizantino, não se estava sozinho, nem passivo, mas inserido em um espaço eclesial e em uma prática coletiva: a função litúrgica era de essência comunitária. Diante de um quadro contemporâneo, estamos sós, ou antes, já não temos necessidade de passar por uma história coletiva, um estoque mitológico partilhado, para nos apropriar de sua substância. Não será que o caráter próprio da arte moderna é “falar” unicamente a indivíduos? “Na medida em que, escreve Lévi-Strauss, um elemento de individualização se introduz na produção artística é que, necessária e automaticamente, a função semântica da obra tende a desaparecer e desaparece em proveito de uma aproximação cada vez maior do modelo que se procura imitar e não somente significar⁴”. Sem ir tão longe quanto o antropólogo que conclui que a arte “perdeu o contato com sua função significativa na estatuária grega e volta a perdê-lo na pintura italiana com a Renascença”, é certo que a secessão individualista dos fabricantes de imagens, tanto manuais quanto industriais, atingiu, na Baixa Modernidade, seu ponto culminante.

4. Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Les Lettres nouvelles, 1959, p. 66.

Sem dúvida, poder-se-á falar sempre da “linguagem das cores”, como se fala da linguagem das flores – por convenção e gentileza. Ou como um poeta fala da “escrita das pedras” – por metáfora. Resta que a capacidade expressiva e transmissiva da imagem passa por caminhos diferentes da capacidade de uma língua (natural ou artificial). Mostrar jamais será falar.

Digamo-lo com mais precisão. Uma imagem é um signo que apresenta esta particularidade: pode e deve ser interpretada, mas não pode ser lida. Pode-se e deve-se falar de qualquer imagem; no entanto, a imagem em si mesma não é capaz de fazê-lo. Aprender a “ler uma foto” não será, antes de tudo, aprender a respeitar seu mutismo? A linguagem falada pela imagem ventríloqua é a de quem a olha. E, no Ocidente, cada época teve sua maneira de ler as imagens da Virgem Maria e do Cristo, assim como teve sua maneira de estilizá-las. Essas “leituras” nos dizem mais sobre a época considerada do que sobre os quadros. São sintomas tanto como análises.

As imagens fazem-nos sinal, mas não há e não pode haver, no cinema como alhures, “significante imaginário”. Uma cadeia de palavras tem um sentido; uma seqüência de imagens tem mil. Uma palavra pode ter larguíssimo número de acepções, mas suas ambivalências são identificáveis em um dicionário, exaustivamente enumeradas: pode-se chegar ao fim do enigma. Uma imagem é para sempre e definitivamente enigmática, sem “boa lição” possível. Tem cinco bilhões de versões potenciais (ou seja, o número de seres humanos); nenhuma delas pode impor-se como referência única (nem mesmo a do autor). Polissemia inesgotável. Não é possível fazer com que um texto venha a dizer tudo o que se pretende – com uma imagem, sim. Por aí se vê que não se pode acusá-la, nem gratificá-la por qualquer enunciado preciso. Essa inocência semântica (o avesso de uma formidável fertilidade, a sugestão) vale, evidentemente, mais para a imagem-índice (foto ou filme) do que para a imagem-ícone, a representação elaborada e deliberada, convencional e codificada, erudita e semelhante, essa mesma utilizada por Panofsky (apesar de algumas fugazes olhadas sobre o cinema mudo) como alvo exclusivo de seu método, a iconologia.

Em resumo, vai ser preciso que seguremos as duas extremidades da cadeia, que passemos entre Cila e Caríades.

Não, não há percepção sem interpretação. Não há grau zero do olhar (nem, portanto, de imagem em estado bruto). Não há camada documentária pura sobre a qual viria implantar-se, em um segundo tempo, uma leitura simbolizante. Todo documento visual é, na hora, uma ficção (e Flaherty ou Murnau, documentaristas de ofício, são diretores de sentido e de encenação). Na televisão, a mais factual das reportagens inscreve-se em um cenário subjetivo, quase sempre implícito e não dito. Nunca se vê tal qual um jornal televisionado, ou uma grande reportagem sobre o Iraque ou o Vietnã; lê-se um cenário dramático através das imagens ao vivo e em desordem. Cenário que não está sobre a tela, nem em off (onde, eventualmente, pode também se apresentar), mas em minha cabeça. Para o albergue do visível, cada um traz seu aspecto Bom como seu aspecto Ruim. Há, portanto, inteligência na menor percepção. Os paleontólogos têm todos os motivos para supor que os primeiros traços humanos serviam de suporte a recitativos verbais, que a imagem e a palavra apareceram juntas na história da espécie. E foi o que os psicólogos mostraram relativamente à história do indivíduo: a aquisição da linguagem pela criança intervém ao mesmo tempo que a compreensão da imagem visual.

E, no entanto, não: a imagem não é a língua falada por nossas crianças porque não tem, nem sintaxe nem gramática. Uma imagem não é, nem verdadeira nem falsa, nem contraditória nem impossível. Não sendo argumentação, não é refutável. Os códigos que pode ou não mobilizar são somente de *leitura* e interpretação. Sua infância - *infans*, que não fala - constitui precisamente toda a sua força: mais "orgânica" do que a linguagem, as imagens dependem de um outro *elemento* cósmico cuja alteridade é fascinante. Como Talassa em redor dos arquipélagos emersos do sentido, as vagas de imagens lambem completamente as margens do verbal - mas não fazem parte dele.

Por agora, "a retórica da imagem" não passa de uma figura de retórica (literária). Sempre se diz que está "por fazer", e com razão: as tarefas impossíveis são infinitas.

Transmissão e transcendência

Em que condições será possível fazer uma transmissão muda? Por que motivo pode haver algo de simbólico entre os homens?

O *symbolon*, de *symballein*, reunir, colocar junto, aproximar, designava na origem uma tésseira de hospitalidade, um fragmento de taça ou de tigela quebrada em dois por hóspedes que transmitem os pedaços aos filhos para que, um dia, possam reencontrar as mesmas relações de confiança, ajustando os dois fragmentos lado a lado. Era um sinal de reconhecimento, destinado a reparar uma separação ou transpor uma distância. O símbolo é um objeto convencional que tem como razão de ser o acordo dos espíritos e a reunião dos sujeitos. Mais do que uma coisa é uma operação e uma cerimônia: não a do adeus, mas sim do reencontro (entre velhos amigos que se perderam de vista). *Simbólico* e *fraterno* são sinônimos: não se fraterniza sem alguma coisa para partilhar, não se simboliza sem unir o que era estranho. Em grego, o antônimo exato do símbolo é o diabo: aquele que separa. Dia-bólico é tudo o que divide, sim-bólico tudo o que aproxima.

A imagem é benéfica porque simbólica. Isto é, remembrante e reconstituente, para usar termos equivalentes. Mas para fazer ou refazer um só todo, em virtude do mecanismo lógico da incompletude, vai ser preciso incluir em seu jogo um parceiro escondido. Quem cria vínculos faz o bem, mas somente a referência a um alhures, a um longínquo, a um *terceiro simbolizante* permite que uma imagem venha a estabelecer uma ligação com seu observador e, por ricochete, entre os próprios observadores.

Em outros termos, não há autêntica transmissão sem transcendência. Não há energia sem desnivelamento. A estrutura *meta* (inerente ao grupo devido à sua incompletude) explica e permite a função *inter*. A imagem, assim como a palavra, servem de agentes de ligação porque existe a montante do grupo uma ausência primordial a ser reparada. O suporte, porém, não cria o efeito de ausência que se chama sentido; ele o pressupõe. É a razão pela qual não é possível se interessar pelos fatos de transmissão sem se interessar pelo fato religioso.

O erro de nossos dias consiste em acreditar que se pode fazer uma comunidade com comunicações. Assim como uma cultura com "equipamentos culturais". Daí, essas canalizações sem água, essas carroçarias sem motor, esses meios sem finalidade que constituem a panóplia do lazer contemporâneo. Não pretendamos colocar a charrua à frente dos bois, pensando a comunicação fora da significação. A midiologia prefere falar de *transmissão*,

ficando bem claro que o essencial, nesta palavra, é a raiz *trans*. Ou o verdadeiro motor do deslocamento. Vai ser preciso ir ver mais longe; não é aqui que as coisas acontecem.

O simbólico não é um tesouro enterrado. É uma viagem. Certas imagens fazem-nos viajar, outras não. As primeiras, por vezes, chamam-se “sagradas”.

A nosso ver, há sagrado por toda a parte *onde a imagem se abre a uma coisa diferente de si mesma. A imagem como denegação do outro*, inclusive da realidade, aparece com força nesta era do “visual” que dessacralizou a imagem fingindo consagrá-la. Durante a era da arte, a abertura da imagem ainda nos expunha a uma transcendência, entendendo por este termo minado nada mais nada menos do que a independência do motivo e seu livre reconhecimento, em primeiro lugar, pelo artista e, em seguida, pelo olhar do espectador. Não, nem tudo depende de mim. Existe o outro que passa à minha frente. Está longe bem à frente, apresso-me, mas no fundo não chegarei a apanhá-lo. Transcendência quer dizer simplesmente: exterioridade. Não o além, mas o que está fora. O correlato de uma intenção, o ponto de mira, ideal, real ou surreal, da flecha - símbolo da arte, segundo Klee. Isso, talvez, para Bonnard, foi o instante; para Delacroix, a dor; para Courbet, o povo; para Renoir, a carne; para Van Gogh, a miséria. Para Giacometti, o nada. Para Boltanski, o Holocausto. O silêncio dos seres, para Balthus. Ou muito simplesmente o respeito do repórter-fotógrafo pelo ser vivo que ele *visa* com sua objetiva. Os príncipes italianos imobilizados por Feigenbaum em seu palácio romano mostram mais hieratismo, mas menos de sacralidade do que o instantâneo furtivo de um coolie chinês em uma ruela de Shangai pelo humilde Cartier-Bresson, porque temos o sentimento de que o primeiro julga-se superior a seus modelos, ou seu igual em superioridade, o que não acontece com o segundo. O divino faz baixar os olhos, o sagrado faz erguer a cabeça. O olhar sacral ou mágico, que brota de um diferencial, só tem como condição a existência de duas fontes distintas, quem olha e aquele que é olhado; caso contrário, nenhuma relação pode “pegar”. Nenhuma “nova subida em direção do protótipo”. O debate bastante acadêmico entre Florença e Veneza, a linha e a cor, o etéreo e o sensual, jamais opôs espiritualistas a ateus, mas uma família de fiéis a outra. A cor também pode ser uma devoção, assim como os corpos e os

dourados. A “arte religiosa” - fica por saber se se trata de um pleonasma da “arte sacra” - não passa de uma expressão entre outras desta última e não necessariamente a mais elevada. Que imagem intensa não foi considerada sagrada? O sagrado transborda o religioso, assim como a transcendência, o sobrenatural. Na pintura deste século, Giacometti e Matisse poderiam ter essa pretensão, do mesmo modo que Chagall e Rouault. Deus não tem o monopólio do Outro.

Diante de qualquer imagem - foto, quadro, estampa, plano - perguntemo-nos: em direção de quê o autor levantou a cabeça? Considerou o tema com arrogância ou de forma despreziosa? Teria feito um esforço para sair, dirigir-se para, ir na frente? Qual é a religião, o fervor ou o respeito deste homem, desta mulher? A resposta “nada” ou “de si próprios” - é bastante provável que, no final, as duas sejam equivalentes - não augura nada de bom para o futuro dessa imagem. Apenas existirá *per se* o que não era somente para si.

Sagrado é um termo laico e racional, mas que tem má reputação entre os agnósticos (diante de um belo espetáculo, a expressão “foi mágico” parece-nos menos comprometedora, menos ridícula do que “existe algo de sagrado nisso”). Ora, ninguém escapa ao sagrado por sua própria decisão - ou por desconfiar das palavras empoladas. Voltem-lhe as costas e ele acabará causando-lhes sérios aborrecimentos.

Essa “aura”, de que Walter Benjamin deplorava a fuga por causa de “reprodutibilidade técnica”, não se dissipou como ele receava, mas personalizou-se. Em vez das obras, passamos a idolatrar os artistas. O mundo simbólico também tem horror do vazio: quando a obra se fecha sobre si mesma como uma ostra, é o artista que se torna um hieróglifo ambulante, depositário dos pesados segredos da vida, jamais claramente revelados. Beuys, Yves Klein, Warhol - sem mesmo falar dos fabricantes de imagens realmente operacionais de nosso tempo, Welles, Fellini e os outros: porta-chaves percorrendo a passos largos corredores a perder de vista com portas fechadas. Ao longo do século XX, dessacralização da imagem e sacralização do fabricante de imagens caminharam par a par. Neste sentido, o sagrado monstruoso é o monstro sagrado. “O mistério Picasso” era ainda do gênero bonachão ao lado dos xamãs pós-modernos, desconfiados e sibilinos, que ritualizam suas aparições e distilam fulgurâncias.

Em seu tempo, Vermeer não era uma personalidade, nem Rembrandt uma grande personagem. Ao lado deles, nossas superstars da imagem são ídolos planetários.

Constante midiológica: quanto menos a imagem for mediúmica, tanto mais ela se fará midiática. De maneira geral, quanto menos uma arte transmite, tanto mais ela “comunica”. A personalização, em estética como em política, está em razão crescente da dessimbolização. Um artista cuja obra permanece silenciosa tem interesse em dramatizar outro tanto sua vida. Pelo contrário, quanto mais uma obra é plena de simbolismo, mais o artista pode ausentar-se da cena. Em compensação, quanto menos a obra enfeitiça, tanto mais a pessoa do artista deve causar-nos frêmito; e colocar, em sua existência, o esoterismo teatral que deixou de emanar de seu trabalho. Tais são os vasos comunicantes do *trans*.

“ $I \times C = \text{constante}$ ”, tal seria a lei de Mariotte do elemento simbólico. Quanto mais pobres forem as imagens, mais rica deve ser a “comunicação” de acompanhamento; com efeito, quanto menos a imagem significa, maior sua pretensão em ser linguagem. O publicitário: “Se você já não consegue simbolizar, personalize o máximo. Quanto menos sua obra nos fala, tanto mais você deve falar e dar que falar”. E é verdade que não é assim tão fácil se desembaraçar da idéia de gênio: quando não está inscrita na moldura, vamos procurá-la espontaneamente nos bastidores e nos rumores. Passagem do fazer para o ser, isto é, retorno ao ponto de partida: Hefesto, o feiticeiro da tribo. Aí também Picasso é figura exemplar: foi o primeiro a compreender, antes de Dalí, que o eclipse do Messias e a ascensão dos meios de comunicação de massa conspiravam para a nova ascensão dos indivíduos carismáticos cujos ditos e feitos são recenseados, toda a semana, pela rubrica “people” dos magazines. “O que conta não é o que o artista faz, mas o que ele é” (em afirmação feita a Christian Zervos).

Piada que fez sorrir Hegel em seu túmulo. Sem dúvida, entendeu-a como o fim irônico, ultra-romântico, da trajetória desmaterializante encetada no Egito: o espelho do sujeito é o próprio sujeito; o espírito reconhece o espírito ao vivo; entre eles, deixou de ser necessário um pretexto colorido ou ponderoso para se valorizar. Picasso empreendia aí uma desescalada do fazer para o ser, e depois para o que é dito do ser e para o ser

unicamente do que é dito; essa postura fez com que certos herdeiros passassem da recusa do objeto visual para o rigoroso nada do “conceitual”. Ou seja, *to make a long story short*, a seqüência Duchamp - Kandinsky - Fontana - Sol Lewitt. Triunfo, afinal, humorístico da ironia romântica: não faça nada, seja *alguém*. Enfim, faça um “statement” que nós nos encarregamos do catálogo.

Podemos ver nesse mecanismo compensatório (um benefício jamais vem só) a resposta do boom à depressão, ou o posfácio do leiloeiro à maneira de Walter Benjamin (deprimido até ao suicídio). Sim, você tem razão, a indústria reproduz tudo e há clichês por toda a parte. Será que a invenção de Niepce fez passar a imagem da demanda reprimida à abundância? Isso, em si, faz baixar o valor e os preços. Nestas condições, como fazer para restaurar o que é raro e o que é discriminante em um mundo superabundante de marcas, em que estão aviltados os antigos valores de unicidade, de original, de autêntico, a não ser inventando novos semideuses, Michelangelos que seriam também Moisés? Na plethora material dos objetos, não será que a última raridade possível é *o ser* espiritual do sujeito, do próprio artista? Qualquer marchand de pintura rejeita a publicidade comercial que arrisque rebaixar a obra à venda ao estatuto de mercadoria, vulgarizando uma profissão aristocrática. Como fazer para recriar o distanciamento com relação à norma? Gabando o caráter único, não deste ou daquele quadro, mas do próprio pintor. Um bom artista tem uma audiência, não uma clientela. Um grande tem apóstolos, sacerdotes e fiéis - em ordem decrescente, galevistas, colecionadores e amadores. A boa promoção não impele à compra pela reprodução fotográfica de um objeto original sedutor. Propõe, com dinheiro vivo, uma redenção por uma promessa de eucaristia. Repare, esta tela é *seu* corpo, este monocromo é *seu* sangue. Tomando posse disso, você comungará através do olhar, a todo instante, com esse Ser insubstituível. No fundo, é a imagem mental de uma Pessoa única, inefável e invisível, que leva a ter o desejo de adquirir as imagens materiais e contagiosas feitas por sua mão e depositárias de sua alma. O mercado da arte não seria rentável se não funcionasse à base da magia.

A fatal “autonomia da arte”

Só conseguimos transmitir com força submetendo-nos a um valor. Se sagrado quer dizer “subordinado a” e “ordenado por”, compreende-se que arte *viva* nem sempre seja sinônimo de arte *independente*. Uma imagem que cumpre plenamente sua função simbólica tem todas as chances de ser parasitária e parietal. É evidente para a arte cristã em seu tempo, tão inseparável de seu corpo místico, quanto a urna da relíquia, o retábulo do altar, o afresco da nave lateral. A estátua jacente do sepulcro, o fio de ouro da casula. Também o era, é claro, para as artes primitivas, antes do nascimento de Deus. Um objeto indígena é, ao mesmo tempo, sua função e sua decoração. Na costa nordeste americana, “o vaso, a caixa, a parede não são objetos independentes e preexistentes que, posteriormente, seriam decorados. Apenas adquirem sua existência definitiva pela integração da decoração com a função utilitária. Assim, os cofres não são somente recipientes guarnecidos com uma imagem de animal pintada ou esculpida. São o próprio animal...⁵”. Klee pretendia que o artista não fosse nem servo nem senhor: puro intermediário. “Entre a terra e o universo”, diz ele. Como ele o tinha sido, segundo já vimos, entre os vivos e os mortos. Mas esse papel de intercessor parece que, no artista, não funciona sem um certo retraimento, sem uma difusa sensação de insuficiência. A gloriola do “puro” – a poesia pura, a visualidade pura, a arte pura – não lhe convém de jeito nenhum; precisa de se misturar com algo de mais forte do que ele. André Gide corria um sério risco defendendo que “a obra de arte deve encontrar em si sua suficiência, seu fim e sua razão perfeita” (a sobrevivência de seu *Journal* e não de *Corydon* estaria testemunhando o contrário, relativamente à sua própria posteridade). Com certeza, estava falando de literatura. Mas o exame das produções plásticas sugere antes o efeito inverso. Como se a aspiração à auto-suficiência tornasse a arte inóspita, fria ou fugitiva, com a qual já não fosse possível fazer aliança, na medida em que estaria desprovida de afeto e de repercussão em nós. Por exemplo, o índice de freqüentação dos últimos salões de

5. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, p. 287.

arte contemporânea, no M.N.A.M.* de Beaubourg, só pode regozijar aqueles que tinham tomado o partido de decepcionar a velha demanda de cumplicidade afetiva ou intelectual. Aí, não há possibilidade de refúgio para o que esteja fora-do-código porque não há fonte a montante. A assepsia simbólica esteriliza os olhares, facilitando tanto a exposição de obras passe-partout, quanto a deserção dos passeantes. “No lugar onde já não existem deuses, reinam os espectros” (Novalis). A arte constituiu-se lutando contra a *alienação*, engrandeceu-se com a *autonomia*, acabou morrendo devido à *auto-referência*. Isto também é válido para esta ou aquela arte particular cujo declínio é anunciado através da reflexão que faz sobre si mesma. E se termina pela desmistificação geral de si por si. O ponto de inflexão da curva, exatamente entre a autonomia e a auto-referência, seria talvez a *autocitação*. A ser manuseada com prudência porque ela faz justamente passar cada arte da maturidade para a virtuosidade. O espelho no espelho acaba por esvaziar os salões. A pintura da pintura, assim como o teatro do teatro, o filme do filme, a dança da dança, a publicidade da publicidade, etc., tudo isso começa com sorrisos e termina com esgares. A imagem é vida, logo ingenuidade. Ironia demais pode matá-la. Narciso é um ser do crepúsculo e o narcisismo um vício fúnebre. Por muito rondar o abismo, acaba-se por escorregar nele.

“Você é apenas o primeiro na decrepitude de sua arte”, lançava Baudelaire a Manet. Na pintura moderna, a auto-referência exalta-se com o autor de *Olympia*, embora – apesar da bonita piada de Malraux – tenha feito também o retrato de Clemenceau e não o seu próprio retrato.⁶

Provavelmente, ela se acabou sob o fogo de artifício irônico pelo qual o canibal do visível, nosso maior predador de formas, fez passar a pintura ocidental da autonomia para a *autofagia*. Com ele, o segundo e terceiro planos parecem ter aplicado um golpe fatal no primeiro. À semelhança do “homem que consome

* N.T.: sigla do *Museu Nacional de Arte Moderna* do Centre Pompidou.

6. “Para que Manet possa pintar o *Portrait de Clemenceau*, vai ser preciso que resolva ter a ousadia de ser tudo aí e Clemenceau, nada”. Ver *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, edição de 1965, p. 38.

cada vez melhor, mas de maneira irremediável sua própria substância, isto é, o que lhe vem do meio natural” (Leroi-Gourhan), não será que Picasso se esmerou, por brincadeira, em consumir o estoque figurativo do Ocidente e dos arredores, extraído diretamente de seu meio cultural? Resplandecente retorno sobre si de quem morde a própria cauda e volta a enrolar sobre si mesmo a serpente da arte tal como o Quattrocento florentino tinha desenrolado seus primeiros círculos, à maneira desse antigo animal da fábula que se devorava a si mesmo*.

Neste ponto de exaustão das imagens pintadas do Ocidente, uma ida e volta ao Extremo Oriente, talvez, não fosse inútil. A esses países de humildade sorridente em que os maiores pintores – estou pensando nos japoneses – consideravam a pintura um passatempo, um simples vetor de devaneios indissolivelmente espirituais e materiais. Tessai, por exemplo, sobre suas paisagens, escrevia à mão poemas ou alusões budísticas (do mesmo modo que os artesãos gregos rabiscavam suas estátuas com grafiti). Uma viagem a Bizâncio seria o suficiente para se lembrar que, assim como o Deus de Jean-Luc Marion, a arte “avança em sua retirada” e, em sua glória, retira-se⁷. Mas, no Ocidente latino cego relativamente às suas próprias fontes, quem se preocupa com Bizâncio? A arte japonesa tem estado historicamente mais próxima de nós do que a pátria dos ícones. Estaria perdido seu ensinamento? Se for o caso, poderíamos voltar a encontrar sua fruidora substância na admirável *Digression sur l'art du Japon* de Maurice Pinguet, onde ele relata sua lenta familiarização com a atmosfera silenciosa, pudica, furtiva, dos retratos, biombos, esculturas, casas, jardins japoneses⁸. A displicência sem ênfase, a reserva dessa maneira de ser. Essa arte “não se ostenta pelas ruas em monumentos públicos, mas reclama uma retirada à sombra, a intimidade das colinas ou da casa, a proteção de um espaço ou de um teto”. E para concluir: “Nada, com efeito, ameaça mais a arte do que uma consciência exclusiva de si. Ela deve permanecer indiferente ao seu poder, desatenta em impressionar ou em seduzir, misteriosamente descuidada até mesmo da

* N.T.: no original, *catoblépas*.

7. Jean-Luc Marion, *La Croisée de l'invisible*, Paris, La Différence, 1991.

8. *France-Asie*, nº 182, janeiro-março de 1964.

obra, do mesmo modo que Orfeu relativamente a Eurídice que o segue. É bom que uma disciplina ou uma fé a afaste de sua própria essência, na qual correria o risco de se refugiar, e venha a fornecer-lhe uma coisa diferente de si mesma para amar. Daí, a eterna grandeza das obras religiosas, mais possantes contra o tempo do que os deuses que elas serviam”.

Sem dúvida, se, em uma arte genial, há sempre mais do que um simples gênio formal, ela precisa disso *também*. E do mesmo modo que uma virtuosidade não é suficiente para a emoção, assim também uma mitologia fervente, como existe nas sociedades em fusão, não faz por si só imagens simbólicas ou vivas. Uma obra torna-se arte desde que supera seu autor; daí, não decorre que seu valor de superação seja suficiente para lhe garantir a validade plástica. Estaríamos, então, nas melhores condições para objetar que como “flechas”, vetores de elevação e de arrebatamento, as imagens da Capela Sixtina e da igreja de Saint-Sulpice correspondam a esse critério. Todos nós sabemos que, em igualdade de valor cultural, elas não se equivalem, até mesmo para o olhar do menos experiente dos cristãos. Digamos, então, a respeito da arte que ela surge no cruzamento de um ofício com uma fé. De uma superioridade técnica com uma humildade moral. A beleza não passaria do encontro, em um ponto qualquer de uma cadeia artesanal, de um grande orgulho com uma grande submissão.

O sentido e o grupo

Um anseio constante de nossa idade pós-moderna consiste em “abolir as fronteiras entre a arte e a vida”. Suprimir o *re* da representação, tornar a realidade ou a vida auto-imagéticas. Pelo viés do ready-made, assim como do happening, fazem-se esforços para remontar a montante da bifurcação selvagem/civilizado. Superar o “corte semiótico” (Daniel Bounoux) corresponde, afinal, à vontade de suprimir, por exemplo, a oposição dentro/fora. Eliminar a rampa para colocar o espectador no palco ou o teatro na sala, levar o observador a entrar *na* escultura penetrável (Dubuffet ou Soto). Pintar com seu corpo, ou produzir a impressão bruta (*action-painting* e *body-art*). Dispor pedras ou montículos de terra diretamente no assoalho (*arte povera*). Dançar de pés descalços, sem esconder o esforço e o suor, as escorregadelas e as quedas. Filmar na rua, câmera ao ombro, ou

então sem atores, nem cenário, nem diálogo escrito, o sintoma captado ao vivo - "nouvelle vague" e "cinéma-vérité". Inventar um teatro anterior à palavra, crueza de Artaud. Substituir a encenação pela criação de espaço, do mesmo modo que, nas galerias, o dependurar dá lugar à instalação. Abolir a moldura do quadro e até mesmo o próprio quadro como superfície distinta. Sair do museu para colocá-lo na cidade e o artista na rua. O próprio museu deixa, é claro, de ser um recinto de exposição para se tornar um "lugar de vida" (onde cada um, "de 7 a 77 anos", dar livre expansão a seus sentimentos).

Em pintura, o desejo de entrar *nas* coisas, em vez de as re-presentar, começou por alojar algo do índice no ícone. Primeira colagem, 1907. Colar um pedaço de real bruto - maço de tabaco, jornal ou ponta de gaze - sobre seu simulacro, como quem colocasse um fiapo de sonho em seu discurso. Sim, isto é realmente um cachimbo. Isso não se parece, nem parece. Isso é. Sonha-se com fundir a coisa com sua marca. O mapa com o território. O espectador com o espetáculo (*happening*). A paisagem com o quadro (*land-art*). O objeto tal-qual-está-aí com o objeto de arte (a embalagem-Christo). A tela-signo com o chassis-coisa (Suporte/Superfície).

Esta busca espasmódica e, ao mesmo tempo, sistemática de imediatidade cria a alucinação de uma espécie de retorno à matriz. Ao Oceano primordial. Uma nova subida do frio para o quente, da adulação para a maledicência, do signo para o gesto. Com efeito, é na magia primitiva que não há distinção entre a parte e o todo, a imagem e a coisa, o sujeito e o objeto. Será que nossa magia diferida é operacional? Não verdadeiramente, confessemos-lo. Por que motivo essas "obras" contemporâneas que pretenderiam ser, em vez de coisas, gritos ou carícias acabam por nos deixar, em geral, bastante frios? Talvez porque elas perseguem esse sonho impossível que é a auto-instituição do imaginário (o análogo estético desse outro ilogismo, a auto-instituição da sociedade).

Inúmeros artistas plásticos afluem, presentemente, aos dois extremos técnicos da comunicação: uns, em direção ao *índice*, fragmento desviado da coisa (Pollock ou Dubuffet); outros em direção ao *símbolo*, signo arbitrário sem relação natural com a coisa (Mondrian ou Malevitch). Mas, quase sempre, recusando fazer uma escolha. O infortúnio é que se anulam um ao outro.

Será que se pode ganhar dos dois lados: o do menor esforço intelectual, o índice magnético, e o do maior, o símbolo esotérico? Ter a irradiação, e a decifração em suplemento, a tela além do escrito? Aí está um primitivismo de luxo, assim como o "comer" e o "beber" nas praias do Club Méditerranée. Com efeito, o primitivo é constrangido a significar o mundo em suas imagens, por não poder reproduzi-lo. A única escolha que lhe resta é a do sentido porque a resistência dos materiais e sua própria enfermidade técnica não lhe permitem "brincar ao sensível" através de uma figuração realista. O espírito contemporâneo gostaria que "o olho existisse em estado selvagem" (André Breton), mas, ao mesmo tempo, que saiba decodificar a imagem bruta como fragmento de um discurso sobre os últimos fins. Um negócio maravilhoso: oferecer-se a marca - jato, fricção, mancha, tatuagem ou colagem - em resumo, a infância muda do signo, embora fazendo com que esses primeiros suspiros funcionem também como palavras, unidades discretas de um sistema articulado. Sob seu projeto declarado, "a arte iguala a vida", esconde-se esta ambição contraditória, desmesurada: cumular os prestígios da sensação e os da linguagem, o retorno à textura e à exegese textual. Nossos velhos bebês - já que todo artista é uma criança - sonham em juntar a emoção do grito inicial e a interpretação conceitual do próprio grito. O choque e o chique, o contato físico e a interpretação teórica, o raptus de êxtase na galeria e o prefácio de Derrida no catálogo. Trata-se de um projeto de crianças mimadas atribuir às *ready-made* a função de um "alfabeto formal". Essa arte regressiva-progressiva pode ser considerada como uma realidade de má fé no sentido sartriano: é o que não é e não é o que é. Se você lhe falar de "profissão", sua resposta será "sentido". Se você lhe falar de linguagem e significação, sua resposta será materiais e técnica. "Seu desenho é bem sumário". - "Mas, afinal, o que conta é o conceito. Apenas os imbecis é que se prendem às superfícies..." - "E seu conceito não será um tanto pobre?" - "Não sou filósofo, mas sim artista. Meu trabalho é feito à base de sensações e de substâncias, entende?"

Diálogo impossível, comedido, recalcado não somente por motivos de boa educação, mas por uma situação excelente. A mais elíptica, a mais sucinta atividade plástica do momento não só está preservada desse gênero de impertinências por uma crítica de arte que, partindo de uma supercompreensão instantânea e

devota, esconjura qualquer censura possível de incompreensão por parte de uma posteridade trocista. Na falta de critério exterior, paradigma ou cânon que autorizem uma apreciação particular, ela é também, por princípio, inatacável. Doravante, cada individualidade da criação visual tem sua própria referência normativa. Cada uma cunha sua moeda e todas pretendem circular legalmente. A cada um seu código e que todos os códigos se equivalham. Mas, por definição, não há mais *idiocódigos* do que *idioletos*. Uma língua é falada por um certo número de pessoas ou não é uma língua. Um código totalmente subjetivo ou privativo deixa de ser um código. O jogo simbólico é um esporte de equipe.

Klee: "É preciso realmente que exista um terreno comum ao artista e ao profano, um ponto de encontro em que o artista deixe de aparecer fatalmente como um caso marginal, mas como alguém de semelhante, lançado sem ter sido consultado em um mundo multiforme e como todo o mundo obrigado, de qualquer jeito, a dar conta de si".

Mas ninguém consegue dar conta de si. Os avatares da criação artística contemporânea não são, com certeza, imputáveis aos próprios artistas. Por assim dizer, todos nós somos co-responsáveis por essa situação. Nossas imagens desvitalizaram-se e des-simbolizaram-se - termos sinônimos - porque nosso olhar *privatizou-se* (individualização que remete, por seu turno, ao conjunto do devir social). Deixou de haver terreno comum entre esses artistas e nós, os profanos; eles próprios vivem como se fossem "casos marginais". Deixamos de ser semelhantes, uns aos outros, por falta de um sentido a ser partilhado. É verdade que, a partir do não-encontro, também é possível constituir um princípio de convivência entre *happy few*, um esnobismo do arbitrário, seqüência de convenções revocadas e substituídas, em cada ano, sem razão aparente. Mas a completa privatização do olhar que é, evidentemente, mortal para a magia das imagens, talvez também o seja, afinal, para a própria arte.

Capítulo III

O GÊNIO DO CRISTIANISMO

Se eliminamos a imagem, não é o Cristo, mas o universo inteiro que desaparece.

NICÉFORO, O PATRIARCA

O Ocidente monoteísta recebeu de Bizâncio, por intermédio do dogma da Encarnação, a permissão da imagem. Instruída pelo dogma da dupla natureza de Cristo e por sua própria experiência missionária, a Igreja cristã encontrava-se em excelentes condições para compreender a ambigüidade da imagem, ao mesmo tempo, suplemento de poder e transviamento do espírito. Daí, sua ambivalência com relação ao ícone, à pintura, assim como hoje em dia ao audiovisual. Esta oscilação não será uma forma de sabedoria? Diante da Imagem, o agnóstico jamais será suficientemente cristão.

O Ocidente tem o gênio das imagens porque há vinte séculos apareceu na Palestina uma seita herética judaica que tinha o gênio dos intermediários. Entre Deus e os pecadores, intercalou um meio termo: dogma da Encarnação. É que, portanto, um ente de carne podia ser – que escândalo! – o “tabernáculo do Espírito Santo”. De um corpo divino que é, em si mesmo, matéria podia, por conseguinte, ser feita uma imagem material. Hollywood vem daí, por meio do ícone e do barroco.

Por natureza, todos os monoteísmos são iconóforos e, em certos períodos, iconoclastas. Para eles, a imagem é um acessório decorativo, quando muito alusivo, e sempre exterior ao essencial. Mas o patrono dos pintores leva o nome de São Lucas. O cristianismo traçou a única área monoteísta em que o projeto de colocar as imagens a serviço da vida interior não era, em seu princípio, idiota ou sacrílego. A única em que a imagem atinge de forma sensível a essência de Deus e dos homens. O milagre não se deu sem dificuldade e permanece ambíguo. Pouco faltou para que o iconoclasmo bizantino (e, de forma mais mitigada, calvinista, oito séculos mais tarde) acabasse por trazer a ovelha transviada para o rebanho e sob a norma. Se “a antiga maneira grega” – muito levemente desprezada por Vasari, o Latino, como “dura, grosseira e chata” – tivesse sucumbido, não teria sido possível a existência de Cimabue, nem de Giotto. Ora, sem a respectiva descendência, o Ocidente não teria conquistado o mundo.

O interdito escritural

Um dia, YHWH diz para consigo: “Façamos o homem à nossa imagem” (*selem*, em hebraico, do *salmu* acádico que quer dizer estátua, efígie). Mas feito isto, diz ao Homem: “Não farás ídolos” (Ex 20,4). E a Moisés, acrescenta: “Não poderás contemplar minha face pois não há mortal que me possa contemplar e permanecer com vida” (Ex 33,20). O verdadeiro Deus da Escritura escreve-se com consoantes, o impronunciável tetragrama não é para ser olhado. “Que seu Nome seja abençoado” – e não suas imagens. Quando Javé aparece ao povo é por detrás de nuvens e fumaça. Ou em sonhos, em visões noturnas, a Abraão, Isaac ou Balaão. Evita a luz e a vista dos homens. A teologia bíblica não é uma teofania e “a era dos ídolos” contorna o judaísmo, admirável grupo isolado. O Deus judeu midiatiza-se pela palavra e as visões oníricas do Antigo Testamento têm valor por sua trilha sonora quando, no Novo, são de preferência mudas: aí, a imagem sem palavras tem sentido em si mesma. Para o monoteísta ortodoxo, só pode haver visão das coisas passageiras e corruptíveis e, portanto, de ídolos como de falsos deuses. Estes podem ser reconhecidos pelo seguinte: é possível vê-los e tocá-los – como se fossem pedaços de madeira. Cúmulo do ridículo: a estátua sagrada. Que espécie de Deus é esse que se quebra em pedaços, que se pode jogar no chão? Que ser infinito pode se deixar circunscrever em um volume? O Templo está vazio, assim como a Arca. Os falsos profetas enchem-no de ninharias; os verdadeiros anunciam sem mostrar. Só a palavra pode dizer a verdade; a visão é falsidade em potência. O olhar grego é alegre, enquanto o olhar dos judeus não é algo de fasto, traz desgraças e não augura nada de bom (o olho estava no túmulo e olhava para Caim). Um cego no deserto monoteísta pode ser rei, mas um rei grego que perde a vista perde sua coroa. O olho é o órgão bíblico do embuste e das falsas certezas, por culpa de quem se adora a criatura em vez do Criador, desconhece-se a alteridade radical de Deus, reduzido ao estatuto comum do corruptível – pássaro, homem, quadrúpede ou réptil. O incrédulo incorpora o mundo pelo olho, mas pelo olho o homem de Deus é possuído. Não é que as visões fazem parte das pragas enviadas aos egípcios pelo Protetor do povo eleito?

“Vivem na confusão todos aqueles que adoram imagens” (Sl 96,7). “Maldito o homem que faz uma imagem esculpida” (Dt 27,15). “Queimareis as imagens esculpidas” (Dt 7,25). Tanta insistência na imprecação leva a sentir a onipresença do perigo. Existe aí uma espécie de raiva autopunitiva. O que não se põe em prática não precisa de ser proibido. Sabemos que havia estátuas de touros e de leões no Templo de Salomão (vê-se a fachada em algumas moedas da segunda guerra judaica). Fora dos motivos geométricos e ornamentais autorizados, foi encontrada, nos primeiros séculos de nossa era, uma iconografia judaica, de influência grega e oriental, que infringia o interdito¹. Seria uma Bíblia hebraica em imagens, Ester e Mardoqueu em HQ? Sugestão sacrílega, mas da qual dão testemunho os afrescos bastante ilusionistas da sinagoga de Doura-Europos, no Eufrates (que datam do século III, mas conhecem-se Bíblias manuscritas com miniaturas do século XIII). Prova de que ler e escutar a Torá sem ver as figuras não era uma proeza fácil. Aliás, os rolos estão guardados fisicamente na parede, no centro da sinagoga, como garantia de presença.

A Bíblia, porém, acopla claramente a vista com o pecado. “A mulher viu que o fruto da árvore era bom para comer, agradável para a vista...” (Gn 3). Eva acreditou em seus olhos, a serpente fascinou-a, e ela sucumbiu à tentação. Cuidado com a armadilha! *Vagina dentata*. Pecado da imagem, pecado da carne: escapa-se da Ordem pelos olhos; seja, portanto, todo ouvidos para obedecer como se deve.

A vista é pecadora: sedução e cobiça, maldição dos embrutecidos. Não se prosternem diante dessa que é impulsiva, turbulenta, febril demais. Babilônia, a prostituta, transborda de provocações audiovisuais contra a Verdade fria da Escritura. A bruxa enfeitiça engabelando, aspira como se fosse uma ventosa, emplastra, besunta o signo viril e abstrato em uma dulçorosa declividade. A Imagem é o Mal e Matéria, assim como Eva. Louca varrida e Virgem Louca. Mestra do erro e da falsidade. Mulher diabólica a ser exorcizada. Canto de sereia. “A idéia de fabricar ídolos esteve na origem da fornicação”, dizia-se nos meios judeus helenísticos do século I.

1. Pierre Prigent, *L'Image dans le judaïsme, du II^e au VI^e siècle*, Genebra, Labor et Fides, 1991.

O tandem aparência/concupiscência teve fôlego de gato, mesmo em pleno cristianismo. Tertuliano, o Cartaginês que via na idolatria “o maior crime do gênero humano”, o grande mata-mouros cristão das imagens, fustigará com insistência a coqueteria feminina. Maquilagem, cabeloira, batom, perfume, roupa – tudo fica sob seu controle. Inclusive o comprimento do véu que a jovem cristã deve usar nas reuniões litúrgicas. Calvino, outro iconômaco militante, far-lhe-á eco na *Instituição cristã*: “Qualquer homem que tenha adorado imagens, acabou concebendo alguma fantasia carnal ou perversa”.

Não é que *Materia* venha de *Mater* – etimologia fantasista – mas há realmente feminitude na imagem material. As Madonas católicas sobrepõem os dois mistérios. “O ícone, assim como a Mãe, serve de mediador visível entre o divino e o humano, entre o Verbo e sua carne, entre o olhar de Deus e a visão dos homens²”. A perseguição puritana das imagens, por detrás da recusa em adorá-las, acompanha-se sempre de uma repressão sexual mais ou menos declarada, e da rejeição social das mulheres. A palavra desliga, enquanto a imagem estabelece ligação. Com um lar, um lugar, um hábito. E o nômade monoteísta que se detenha em seu caminho acaba conspurcando sua pureza, deixa-se apenhar pelo ídolo, imagem fixa e pesada, regressão à Mãe sedentária. Os monoteísmos do Livro são religiões de pais e irmãos, que cobrem as filhas e irmãs com véus para resistirem melhor à captura pela imagem impura. Seria audacioso ver no interdito judaico “uma forma radical de interdição do incesto” e na violência de Moisés contra os idólatras “a ameaça de castração que acompanha o amor interdito da mãe³”. Mas não de desvendar aí, por detrás da persistente obsessão de uma recaída viril no reçoço, no gineceu, o matriarcado do imaginário.

Miragens da imagem, espelhos de Eros. Compreende-se, então, de que afetos estava carregado o ídolo pelas religiões do Livro. Como esse vaivém de fascinação e repulsa, essa alternância de incenso e fogueiras, ao longo de todas as disputas cristãs com a

2. Marie-José Baudinet, “L’incarnation, l’image, la voix”, in *Esprit*, julho/agosto de 1982, p. 188.

3. Como faz J.-J. Goux, a partir de Freud, em seu notável *Les Iconoclastes*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 13.

escandalosa. O amor-ódio da mulher (feiticeira e serva, crédula e crente, diabólica e divina) transfere-se para o ídolo. E quem pretende destruí-lo, quer maltratar suas pulsões. Abater o animal que está nele, o demônio. Em regra geral, o iconoclasta é um asceta investido de uma missão purificadora, ou seja, exatamente o contrário de um homem de paz. A violência habita a teologia da imagem e os altercadores puxam bem depressa a espada. Daí vem o aspecto de “ajuste de contas” e “crime passional” dos violentos ímpetos iconoclastas. Através de sua inimiga íntima, o fanático castiga-se e expia. É um medíocre. Cheira a herege, mas em si mesmo. Tem ódio à sua própria carne. Os Savonarola e todos os sadomasoquistas da velha proscricção judaico-cristã escandem com machadadas: “Minha libido não passará”.

A Voz, a Vista. O Sentido e os sentidos. A linguagem pertence ao pai, assim como a Lei: digital, consonântica, distanciada. O Deus abstrato de Israel, decantado das aparências, pura Palavra. E a Sinagoga com portais góticos será uma mulher com olhos vendados. A imagem, mais bárbara, vem-nos da Deusa-Mãe: analógica, vocálica, tátil. O cristão chega ao Filho do Homem pela Mãe, ao Sentido pela Vista. Ao Logos pelo Ícone, se preferirmos. Quanto a Javé, esconde-se inteirinho por detrás do Livro, câmara escura do simbólico. No estábulo, Jesus e a Virgem Maria brilham em segundo plano, acariciados por uma vela, apresentados em claro-escuro aos olhares dos vizinhos, enquanto os reis *magos* inclinam-se para o Deus menino, Verbo já exposto a todos os sortilégios da imagem.

Um monoteísmo dissidente

No cristianismo, a legitimidade das imagens foi decidida, quanto ao fundo, no centro mesmo da sangrenta querela das imagens, no Segundo Concílio de Nicéia, em 787. Essa decisão não significou o fim da guerra civil que durou até 843, “triumfo da Ortodoxia”. Durante mais de um século, no mundo bizantino, dois partidos se enfrentaram: os inimigos das imagens, “iconômacos” ou “iconoclastas”, mais numerosos entre o clero secular, na Corte e nas Forças Armadas. Quanto aos seus defensores, “iconófilos” e “iconódulos”, eram mais numerosos entre o clero regular, monges e bispos. O decreto ou Horos adotado pelos Padres conciliares estipula que, não somente não é idólatra

aquele que venera os ícones do Cristo, da Virgem, dos anjos e dos santos porque “a homenagem prestada ao ícone chega ao protótipo”, mas que recusar essa homenagem “seria o mesmo que negar a Encarnação do Verbo de Deus⁴”. Este sétimo e último Concílio Ecumênico foi o último em que Ocidente e Oriente cristãos participaram juntos. Inverteu a primazia absoluta da Palavra sobre a Imagem característica do judaísmo, confirmando a influência da cultura visual dos gregos sobre os cristãos. A primeira decisão conciliar legitimando a figuração da Graça e da Verdade através da imagem do Cristo, em 692, tinha fundado o dogma das imagens sobre o da Encarnação (para isso, João Damasceno inspirara-se nos neoplatônicos). Que tenha sido necessário passar sete séculos, e correr muito sangue, para ratificar teologicamente as implicações do dogma fundador mostra em que força de inércia esbarrou esta penetração herética da Carne no Divino. A decisão de 787 continua em vigor ainda hoje na Igreja e é instalando-se sobre essas bases que ela conseguiu destruir os assaltos dos “sem-imagens”. Se, ateus ou crentes, pudemos escapar das maçantes repetições da celebração caligráfica de Deus, à moda islâmica, foi devido a esses “bizantinos” de quem se diz, bastante levianamente, que discutiam a respeito do sexo dos anjos. Graças à sua sutileza, a chama ascética não queimou o Ocidente.

A Encarnação, “imaginação de Deus”, tinha pavimentado o caminho. Ela preside à distribuição do divino no mundo, à economia da providência. “Quem recusa a imagem, recusa a economia”, diz Nicéforo⁵. O que o Cristo é para Deus, a imagem também o é para seu protótipo. E como o Filho tende para Deus, devo tender para a imagem do Filho, com a mesma intenção de assemelhar-me e assimilar-me a ele. Daí o *per visibilia ad invisibilia* dos descendentes de Nicéia II, análogo ao futuro *ad augusta per angusta* dos jesuítas. A proposição “O Filho é o ícone vivo do Deus invisível” estava contida em “Aquele que me vê, vê também o Pai” (Jo 14,9). A teologia da imagem não passa de uma Cristologia consequente (como o é, a seu nível, a própria midio-

4. Ver F. Boespflug e N. Lossky, *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 8, e a tradução do decreto, p. 33.

5. Marie-José Baudinet, “La relation iconique à Byzance au IX^e siècle d'après Nicéphore le Patriarche”, in *Les Études philosophiques*, n^o 1, 1978.

logia, essa cristologia diferida, refletida na esfera profana). A vaga iconoclasta, lançada por Leão III, em Bizâncio, no princípio do século VIII, foi a última grande heresia relativa ao dogma da Encarnação. Não o negava, é claro, mas dava a seu respeito uma interpretação limitativa (por exemplo, admitindo como traduções autorizadas do Mistério apenas o símbolo da Cruz, a eucaristia e a forma de governo).

Corpo e imagem, responde a Ortodoxia, constituem um plenismo. Tudo acontece ou se recusa em conjunto. Mediação de um Mediador único, e relacional como Ele, a imagem deduz-se da Encarnação sem a degradar. É uma astúcia de Deus, tanto como seu Filho, pelo qual o Pai deu-se a ver a esses infelizes videntes. A bondade de Deus iguala-se ao judô, a da imagem também: servir-se do olhar dos homens, sua fraqueza, para ficar em melhores condições de salvá-los. Isso torna o Deus cristão mais generoso e fecundo do que o seu alter ego judaico. Não houve imagem do Cristo enquanto vivia: puro sujeito e, portanto, jamais objeto de qualquer fixação de imagem, só podia representar-se a si mesmo deixando sua marca sobre um pano. Todas as imagens do Cristo vivo são “acheiropoietés” (não feitas por mão de homem). Mas após a Ressurreição, cada um ficou livre, a jusante, para prolongar, por sua conta, a cadeia imitativa das imagens e dos corpos. Matriz primitiva das mediações do Invisível no Visível, a Encarnação funda um engendramento ao infinito de imagens por imagens, jamais tautológicas ou redundantes, mas emulativas e incitativas: a Mãe engendra o Cristo, “imagem de Deus” (expressão aplicada em sentido próprio à segunda pessoa da Trindade); o Cristo engendra a Igreja, imagem do Cristo; a Igreja engendra os ícones, essas imagens que despertam, por seu turno, a imagem interior do Filho de Deus, naquele que elas iluminam.

O divino, objeto o iconoclasta, é indescritível; é a razão pela qual toda imagem dele só pode ser “pseudo” e não “homo”, mentirosa e não semelhante. Espiritual e invisível seriam, então, sinônimos. É esse par imemorial que destrua o cristianismo, revolução na Revelação. Eis que a matéria serve de retransmissor das energias divinas em vez de impedir-lhes a passagem. Em vez de ter de se desligar dele, a liberação da alma passa pelo corpo, seu antigo túmulo, e por esses corpos do corpo que são as imagens santificantes e vivificantes do Salvador. O exterior é

também o interior. Reviravolta do “corpo espiritual”. Redenção do vergonhoso: o ventre é o que serve para cantar, a garganta para falar e o sopro de Deus passa pela minha boca. Deixou de haver incompatibilidade entre fruição do sensível e ascese da salvação. Nem toda glória é gloriola; é possível ter acesso ao invisível por nossos olhos de carne; a salvação realiza-se na própria história. O talento que o católico tem para a militância forma um só todo com seu talento para as imagens, sua fabricação e compreensão. A reabilitação da carne funda um ativismo sem tréguas nem limites.

Aproveitando o longínquo lançamento de Bizâncio, ou seja, a cismática, a Igreja Apostólica e Romana conseguiu abrir-se para as mais profanas técnicas da imagem, a começar pelo antigo espetáculo de sombras até chegar ao cinema holográfico. A ilusão de ótica não mete medo a um filho de Santo Atanásio e de São Cirilo (os doutores da Encarnação), que sabe que ela entra no plano de Deus. Cultiva-a em suas diferentes aplicações. No século XII, pede aos vitrais e às cores cambiantes projetadas pelas rosáceas no claro-escuro das catedrais – nossos primeiros espaços audiovisuais (órgão, canto e sino) – para “prefigurarem a Jerusalém Celeste” (Duby). Os jesuítas, no século XVII, não se contentam com estimular os pintores, nem com reservar à imagem um lugar importante na retórica; ocupam-se ativamente de catóptrica e das maravilhas possíveis de obter através do espelho, sem desdenharem as anamorfoses nem as projeções luminosas. A lanterna mágica não foi inventada diretamente por um Padre, mas foi um jesuíta alemão, Athanasius Kircher, o primeiro a fazer a respectiva exegese técnica e teológica com sua *Ars magna lucis et umbrae* de 1646⁶. O padre Athanasius, engenheiro e sábio, colocava as placas de vidro a serviço da fé, evocando a morte e as almas do outro mundo, sem esquecer as tarefas da educação. Em vez de evitar os efeitos da magia e os mais duvidosos jogos de espelho, a Igreja tentou tirar daí o melhor partido possível para ensinar os catecúmenos.

O mais antigo e mais potente dos aparelhos de transmissão do Ocidente, a Igreja do Senhor, conduzido por uma tradição da graça comparável a “uma verdadeira saga da imagem” (Baudi-

6. A este propósito, ler de Jacques Perriault, *La Logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer*, Paris, Flammarion, 1989.

net), não foi, portanto, apanhado desprevenido pelas novas tecnologias. Desde 1936, o papa Pio XI consagra uma encíclica ao cinema, *Vigilanti cura*; e seu sucessor consagra, em 1957, outra à televisão, *Miranda prorsus*: “Esperamos da televisão conseqüências do mais elevado alcance pela revelação cada vez mais brilhante da Verdade às inteligências probas. Foi dito ao mundo que a religião estava declinando; no entanto, com a ajuda desta nova maravilha, o mundo verá o grandioso triunfo da Eucaristia e de Maria” (Pio XII). A Igreja desposou o século do visual com uma facilidade, de modo nenhum desconcertante, para quem conhece o que a separa, neste plano, de suas irmãs reformadas. Sem falar do Vaticano II, de João Paulo II superstar e do prodigioso equipamento audiovisual da Santa Sé – assuntos fáceis – vejamos alguns detalhes significativos puramente franceses. A única revista intelectual não especializada que leva a sério e decifra regularmente as obras de pintura, cinema e televisão é *Esprit*, fundada por Mounier em 1932; seus dois últimos diretores consagraram excelentes estudos à coisa visual, tanto antiga como contemporânea⁷. A coleção “Septième Art”, que reagrupa os mais profundos textos de reflexão sobre o cinema, é publicada por Le Cerf, a editora dos dominicanos. O melhor magazine de televisão, derradeiro refúgio de uma moral da imagem, é *Télérama*. A crítica do cinema (em seu tempo), com André Bazin à frente, tinha uma forte coloração, não cristã, mas propriamente católica. Longa vida a Nicéia II.

A matriz encarnação

Em que aspecto a pessoa do Cristo é o emblema de toda representação? Pelo fato de que ele é dois: Homem-Deus. Verbo e Carne. É o caso da imagem pintada: carne deificada ou matéria sublimada. O Eterno fez-se Acontecimento, assim como através de um vitral Deus faz-se cor. O acontecimento primitivo, ano zero de nossa era, é único, mas ricocheteia em todos os efeitos da luz e dos materiais. Do Concílio de Calcedônia, que fixa o código Encarnação (451), até ao Museu de Arte Moderna de Beaubourg. A fórmula teológica da pintura não mudou: “a união hipostática”,

7. Paul Thibaud, “L'enseignement de Gersaint”, in *Esprit*, setembro de 1984. Olivier Mongin, *La peur du vide*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

ou “duas naturezas distintas, uma só pessoa”. O Cristo tem todas as características do Homem e todas as características de Deus, as quais se fundem sem se alterarem. Uma pintura tem todas as propriedades da matéria e todas as propriedades do espírito. Daí, um piscar contínuo sempre irritante. Sou matéria, veja meu suporte e minhas superfícies. Sou espírito, veja como significo além de meus pigmentos. Em que vertente se acomodar? E que direção tomar em arte, a material ou a espiritual?

Focillon comparava o artista a um Centauro. Também se pode dizer a um mediador indeciso, oscilando entre um devir-Verbo e um devir-Carne. *Psyché e Hylé*. Na atração psíquica, o artista plástico há de procurar assimilar-se ao escritor, ao mago, ao pensador; na atração física, ao artesão, inteiramente à escuta da natureza e da luz. A pintura em sua trajetória histórica é um híbrido e, assim como a figura do Cristo na história do cristianismo, bifurcou à esquerda, em direção da linha Verbo e, à direita, em direção da linha Carne. Matta é Verbo; Soulages é Carne. E essa bifurcação narra a história da arte ocidental. Os respectivos avatares coincidem com as divisões seculares do grande debate sobre a Encarnação. Entre os que pintam o que sabem e os que pintam o que sentem, a figuração conheceu as mesmas heresias opostas que marcaram a história da Igreja. Há os *monofisistas* que maximizam Deus em Jesus, o Espírito nas Formas. Isso faz uma arte de distanciamento em que a exuberância visual se apaga por detrás do sentido: eis o geométrico, o conceitual, a arte minimalista. Não é a mão que pinta, mas o espírito: visão interior. Objeto: o funcionamento do pensamento. Há os *nestorianos* que maximizam o Homem em Jesus e a Matéria nas Formas. Isso faz uma arte de encarnação com prioridade reconhecida aos valores táteis, aos efeitos de pasta, à gestualidade, voltada para a natureza e para a luz. A retina comanda: nus e paisagens. Objeto: o fundo das coisas. Linha Calvino, puritana, nórdica. Linha Loyola, sensual, meridional.

As duas se excomungam. Videntes versus voyeurs, a guerra continua. Dia após dia.

Esse estatuto intermediário entre matéria e idéia, que Hegel atribui à obra de arte em geral – que “é o meio termo entre o sensível imediato e o pensamento puro” – poderia definir o corpo do Filho de Deus. “Não é ainda pensamento puro mas, a despeito de seu caráter sensível, já não é uma realidade puramente

material, como são as pedras, as plantas e a vida orgânica⁸”. Como o Cristo, a imagem fabricada é um paradoxo. Uma realidade física incômoda que se limpa, transporta, estoca, protege; e também, como dizia Vasari (muito antes de Maurice Denis), um “piano coperto di campi di colori in superficie, o di tavola o di muro o di tela”. Seu ser, porém, não se reduz a uma soma de elementos materiais: um quadro é mais do que uma tela colorida. Como uma hóstia é mais do que um pedaço de pão. E a operação estética é tão misteriosa quanto a Eucaristia: a transubstanciação de uma matéria em espírito. Isto não é uma tábua de madeira encausticada e pigmentada, isto é um painel representando Jesus Cristo na cruz. Carne e sangue. *Speculum est Christus* (Gaspar Schott, 1657). O espelho faz resplandecer a luz eterna e seus reflexos são como uma espécie de hóstias⁹.

Metáfora efetiva que se impõe como critério. As confissões cristãs que admitem ou não a presença real do Cristo no pão sobre o altar admitem ou não a pintura sacra. A linha divisória se encontra no cerne da Reforma. Lutero admite o sacramento da Ceia, embora substitua a transubstanciação pela consubstanciação; condena também os iconoclastas, do mesmo modo que seu emulo Carlstadt, recusando completamente o sacrifício da missa, recusa completamente o acesso ao templo da menor imagem. Calvino, que faz da Ceia um puro símbolo, uma simples metáfora, considera a transubstanciação católica como um vergonhoso passe de mágica; além disso, sua condenação das imagens é muito mais rigorosa do que a de Lutero. Execra as relíquias dos santos e compara as Virgens pintalgadas a “piranhas de bordel”. A seu ver, qualquer imagem carnal do Cristo é um ídolo; além disso, a arte, diz ele, nada pode ensinar a respeito do invisível. Só pode e deve mostrar “as coisas que se vêem com os olhos”.

A distância relativamente à Encarnação dá a medida de maior ou menor inclinação às fruições visuais. É mínima nos países católicos e máxima nos países protestantes. Por aí se vê: quanto mais uma cultura desconfia do corpo, maior é sua repugnância pela figuração. O purismo geométrico, o funcionalismo do tipo

8. *Esthétique*, tomo I, tradução de S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1945, p. 63.

9. Ver de Jurgis Baltrusaitis, *Le Miroir. Révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, Elmayan-Le Seuil, 1978.

Bauhaus, a arte abstrata desenvolveram-se nos países nórdicos como prolongamento do puritanismo reformado. Por todo o lado em que, no Ocidente, a distância entre Deus e o homem é maior, a obsessão do impuro e do pecado da carne deixa as artes plásticas em dieta. Inglaterra, Países Baixos, Alemanha do Norte, Estados Unidos, Escandinávia: alimentação insípida, paredes brancas, corpos sem odor, carne cozida. Nesse espaço moralista, Jean Clair situou, com segurança, a proibição de colher cogumelos selvagens, sobretudo os que têm a forma de falo, e a rejeição do fermentado. Com efeito, discerne uma ligação entre o emprego das leveduras naturais na massa e no pão, comum na Itália e na Alemanha do Sul católica, e a atual volta, nestas regiões, das tradições figurativas¹⁰.

Ampliemos a consideração. O barroco se engendra a partir da vinha e do trigo, ou seja, no perímetro mediterrâneo. Do mesmo modo que o Concílio de Calcedônia conduz a Bernini, e Atanásio a Fellini, assim também se vai em linha reta da hóstia às tagliatelles (e à baguete). A memória longa das religiões se exprime através do gênio, inseparavelmente, plástico e gastronômico dos povos. Maneiras de ver, maneiras de crer, maneiras de preparar os alimentos constituem um todo.

Por que motivo não se quer notar que os pintores são, na maioria, bons cozinheiros e, verossimilmente, melhores amantes do que os compositores? Sensualismo da pintura, intelectualismo da música erudita. A vista é mais intelectualizada do que o tato, e menos do que o ouvido. Portanto, um escultor será menos "intelectual" do que um pintor, e um pintor mais "manual" do que um músico. Na ascensão espiritual, o olho libera-se do tato, mais "baixo", mas esse órgão ainda animal, encravado na matéria, é deixado à distância pelo ouvido, o órgão do espírito que se eleva. No último andar, encontram-se os anjos que manuseiam com mais prazer o alaúde ou o violino do que o pincel ou o buril. Sendo, em geral, músicos, podem acompanhar os pintores em seu trabalho, mas nunca são vistos atrás de um cavalete e não há notícia de que, entre eles, haja algum escultor. Em suma, é preferível ser convidado a jantar por um pintor do que por um

10. Jean Clair, *De l'invention simultanée de la Pénicilline et de l'Action Painting*, Paris, L'Échoppe, 1990.

músico, fazer a ceia com o Diabo do que com um arcanjo porque nem o músico nem o arcanjo costumam sujar as mãos.

A pintura aproxima-se do espírito quando é desenho, e do corpo quando é cor. Ao tornar-se espírito puro, a arte já não é uma plástica, mas uma estética. Quando está fatigada de ser manual e artesanal, a pintura, totalmente "mental", torna-se cálculo ou discurso. E o pintor, crítico de arte. A apoteose espiritual é o desaparecimento físico da obra e, eventualmente, do artista. Suicídio, mutismo, ou conferência. Aqui como alhures, a matéria salva, e a Carne resgata o Verbo.

A tentação do poder

Para os inventores da Encarnação, a tradição mosaica era tão forte que, durante um tempo bastante longo, censuraram a imagem: até o início do século III, contentam-se com um repertório bem restrito de símbolos gráficos, análogos às rosetas, folhagens e videiras judaicas (símbolos de fecundidade). Mas levam a metáfora até o reino animal. O peixe (aqui, é a letra que se torna imagem); o pavão, símbolo de imortalidade; a ovelha, de fidelidade. Por princípio, a Igreja primitiva é hostil à representação de animais, ao realismo figurativo e, absolutamente, à estatuária. Os cultos imperiais tinham manchado, senão diabolizado, a escultura. Deificado e erigido em estátua eram termos sinônimos. Para um imperador, a estátua é o esquadrinhamento territorial ideal: multiplicando sua presença, permite que ele tenha olhos por toda a parte e seja adorado em todos os lugares. No entanto, sendo cristãos, os imperadores bizantinos não de manter, durante um milênio, a interdição da estatuária (e do teatro). A exclusividade da imagem com duas dimensões (inclusive do mosaico) vai formar um só todo com a sacralidade exclusiva da representação.

Inquieto com os primeiros deslizos, o africano Tertuliano (160-240) condena as profissões de escultor e de astrólogo, exige a reconversão do artista pintor em pintor de paredes. As *Constituições apostólicas* que, em 380, fixam a liturgia cristã, excluem da Igreja as prostitutas, os donos de prostíbulos, os pintores e os fabricantes de ídolos. Ainda no século IV, o bispo Eusébio fica admirado, como se tratasse de uma sobrevivência pagã, que possa erguer-se, em Cesaréia na Palestina, uma estátua miraculosa de

Jesus. E, no entanto, a imagem vai, pouco a pouco, introduzir-se sorrateiramente no meio da população cristã por baixo – a piedade inumante; e por cima – o interesse político. Começa por manifestar-se discretamente – decoração funerária privada, ourivesaria, vidraria. No início, é mais uma embebição do que uma decisão. O meio ambiente influi: a marca do Imperador influencia a do Senhor, do mesmo modo que Hermes “crióforo” (o carregador de carneiros) vai se metamorfosear na imagem do Bom Pastor. Gestos espontâneos vêm honrar os mártires sobre os altares. A proibição monoteísta é contornada pela simbolização.

Quanto mais a Igreja pactuou com o século, maior foi seu compromisso com a imagem. Na medida em que vai dominando o Império, deixa-se dominar por ela e por ele. Como se não pudesse privar-se dela para conseguir inculcar e seduzir. Como se a única resposta à imagem fosse a imagem, já que o discurso oral e escrito não seriam suficientes para demolir as muralhas da cultura antiga. Como se, após dez séculos de idolatria triunfante, não fosse possível organizar aparelhos de autoridade, unificar territórios e nações sem a caução de um mínimo visual, o mínimo vital da institucionalização. Em breve, instala-se uma casuística. São Basílio admite, contra a vontade, que uma imagem do Cristo pode levar o cristão a seguir o caminho da virtude, contanto que seja “associada à eloquência do pregador”. Começa-se a distinguir as boas utilizações da imagem (que, na Idade Média, as doutrinas escolásticas irão sistematizar em didática, memorativa, devocional). Para conseguir um predomínio sobre os simples e crédulos. Para fazer participar os fiéis nas liturgias. No ano 600, aparece o tema da *Biblia idiotarum*, tornado célebre por Gregório Magno, em sua carta ao bispo iconoclasta de Marselha: a pintura é para os iletrados o que a Escritura é para os letrados – em suma, o Evangelho do pobre. Assim, responde-se a uma dupla demanda: a dos letrados e a das crianças. Não serão as bonecas os ídolos dos miúdos e os ídolos as bonecas dos graúdos? Solução de facilidade – a imagem como pneu sobressalente das pastorais: “porque é mais fácil ver pinturas do que compreender doutrinas e conformar pedras à imagem do homem do que reformar o homem à imagem de Deus” (Du Moulin).

Afinal, o que se passou com o antiestetismo das origens veio a acontecer com o antimilitarismo. Declinam fortemente após a “tomada do poder”. Um cristão dos dois primeiros séculos não

deveria nem derramar o sangue, nem olhar para as imagens: por volta de 220, Tertuliano condena tanto os que abraçam a vida militar, como os que vão a espetáculos. No século IV, porém, com a aliança ao Estado, passou-se de “toda guerra é injusta” para “há guerras justas”, assim como de “toda imagem é ídolo” para “há imagens veneráveis”. No século V e VI, Teodósio e Justiniano acentuam, a pretexto de antijudaísmo, o recurso à iconografia paganizante, ou seja, todos os velhos truques da captura imaginária das massas. Com efeito, havia batalhas a travar contra os pagãos – e para que a guerra seja bem feita, é preciso soldados e imagens. *Labarum* de Constantino que viu uma cruz luminosa no Céu antes de sua vitória sobre Maxêncio. Ainda assim não passava de um monograma. Retomando forças e ambição política, o cristianismo regride, no sentido de Peirce, do “símbolo” para o “índice”; assim é que o *palladium* imperial se torna o Saint-Mandylion de Edessa, a Verdadeira Face do Cristo registrada em um pano. Transportado para Constantinopla, serviu, em 574, para fazer a guerra contra os persas. Da mesma forma o *sinhal* da cruz se torna, no decorrer dos séculos, a *imagem* material do crucifixo, com três dimensões, ricamente ornada, com a figura do crucificado, sofredor e sangrento, alvo de devoções passionais. Índice emocional, meta de peregrinações, conduzido em procissão pública: na realidade, um ídolo, mas suporte de um culto popular, passando por cima da *veneração* recomendada para se transformar em *adoração* taumatúrgica.

A reviravolta cristã, subversão na subversão iconófora das origens, dá, talvez, testemunho de uma fatalidade (que é o nome atribuído às necessidades de que não gostamos): a vitória da Igreja como corpo sobre o Evangelho como espírito, ou as inevitáveis concessões feitas pelo espiritual ao temporal. Os sacramentos e os fetiches acabaram por se assenhorear, exatamente, daqueles que tinham pretendido despojar o velho homem, completamente bamboleante de grigris, filactérios e amuletos. Não haveria aí uma constante do aprisionamento ou do devir-instituição? Como se não fôssemos senhores dos instrumentos da soberania. Como se nosso meio de controle acabasse, mais cedo ou mais tarde, por nos tomar sob *seu* controle. Proselitismo obriga – em relação ao qual o judaísmo constitui uma exceção por ser uma religião identitária, sem vocação missionária porque não visa a universalidade. O Deus do Antigo Testamento fulmi-

nava o homem imaginário, mas os adeptos do Novo não conseguiram, afinal, privar-se de ídolos à moda antiga para inculcar aos idólatras a idéia nova do criador único. Também Deus começa por ser místico e acaba como político, isto é, em imagens.

Os primeiros que anunciam o Reino dos Céus confiam-se à Palavra. Expressam-se por símbolos, enigmas e parábolas porque só a Voz pode assoprar o Absoluto, só a linguagem pode extrair um sentido do universo visível; no entanto, os mediadores dos Messias que vêm em seguida, os papas e os bispos, reinjetam a imagem na idéia porque somente ela dá corpo ao Espírito, carne à promessa, e às multidões um estandarte sob o qual venham a juntar-se. Os difusores dão cor ao preto e branco dos profetas para ampliar a faixa de audiência. Do mesmo modo que a lava esfriando transforma-se em rocha, assim também o ímpeto da pregação milenarista recai em figuração material. Será que perde aí sua alma? Não será fácil encontrar a solução do dilema já que uma alma sem corpo nunca salvou ninguém.

Trata-se de um fato recorrente nas transmissões doutrinárias: quando a Palavra ou o texto da verdade engendra a instituição correspondente - Igreja, Estado ou Partido; quando a mensagem da Salvação ou da Revolução (equivalente profano do milênio) propaga-se fora de seu perímetro intelectual de origem, as práticas relativas à imagem voltam à cena e crescem. Como se a passagem para a práxis obrigasse os defensores da doutrina a satisfazer a libido ótica do vulgo. A aumentar a parte dos homens no divino, da tradição na inovação, da órbita gravitacional das imagens na graça dos signos. No século XIII, as ordens mendicantes lançam a imagem contra o clero letrado - e saem vencedoras. Franciscanos e dominicanos remobilizam a cristandade.

Todos os grandes abalos populares na história do Ocidente - das Cruzadas à Revolução - apresentam-se como uma espécie de deflagrações iconográficas. Revoluções da imagem e pela imagem. Irrupções mais ou menos incontroláveis. A Revolução Francesa acompanha-se de uma mancha, de um dilúvio de produções espontâneas - cartazes, águas-fortes, caricaturas, porcelanas, decorações, aquarelas, cartas de baralho; no entanto, David e seus confrades foram também requisitados pelo governo. Em 1793, o Comitê de salvação pública mobiliza pintores e escultores, manda distribuir estampas e caricaturas para despertar o espírito público, "galvanizar o povo ingênuo e iletrado". Na

Rússia após 1917, mesma febre de imagens (o comunismo é: as palavras de Marx mais a eletricidade das imagens); em Paris, em 1968, sobre as paredes e no atelier de Beaux-Arts repete-se o fato (presentemente, faz-se coleção dessas imagens).

Em cada época da propaganda social - liturgia, agit-prop ou marketing - encontra-se a imagem no papel kantiano do esquematismo transcendental. Traduzindo a idéia abstrata em dado sensível, faz com que o conceito se torne motor, o princípio dinâmico. A imagem é o utensílio amoroso do mito mobilizador. Até mesmo uma decisão tão simbolizante, elitista e "judaizante" como a que foi tomada, em 1793, a respeito do culto da Razão ou do Ser Supremo só conseguiu ter efeito com a personalização da entidade sob os traços de uma jovem cidadã transportada sobre uma carreta, ou seja, com uma encenação e uma incorporação. A força lírica da imagem não passa despercebida aos mais cerebrais dos jacobinos. Descer à liça, entrar no jogo das forças é remobilizar a velha guarda do desejo, a eterna panóplia do delírio - alegorias, prosopopéias, emblemas e retratos. Daí, os autos-de-fé e a guerra dos arsenais de glória. Ninguém derruba os ídolos do regime anterior a não ser para impor os seus. Em Moscou, os Leninoclastas de 1989 são os Basilatras de 1992: no Ocidente, os pedestais das estátuas apeadas não costumam ficar muito tempo vagos.

A revolução da crença

A imagem é mais contagiosa, mais viral do que o escrito. Mas, além de suas virtudes reconhecidas na propagação das sacralidades - as quais não passariam, quando muito, de um expediente recreativo, mnemotécnico e didático - ela tem o dom capital de *consolidar* a comunidade crente. Pela identificação dos membros à Imago central do grupo. Não há massas organizadas sem suportes visuais de adesão. Cruz, Pastor. Bandeira vermelha, Marianne*. No Ocidente, seja lá onde for, desde que as multidões se põem em movimento - procissões, desfiles, meetings - colocam à frente o ícone do Santo ou o retrato do Chefe, Jesus Cristo ou Karl Marx. Certos letrados, devotos da Letra perdida, sentem um

* N.T.: busto de mulher representando a República Francesa.

estremecimento diante do retorno das superstições primitivas. Não chegam a compreender que um texto sem imagens seria uma teoria sem prática. A carta sem os correios. Uma doutrina de liberação sem catequese nem pastoral, ou uma utopia social sem “trabalho de organização” social. Isto é, um fato intelectual, não um fato político.

A árida escatologia judaica pode ser explicada pela certeza de fazer parte de um povo, transmitida pela mãe e pelos vínculos de consangüinidade. Quanto aos cristãos, não formam um povo. Aqui, não há gênese étnica de Deus. Tudo tem de ser propulsado, inculcado por seus próprios meios e com grande esforço, pelas pregações e imagens. Não basta a escritura. É preciso fazer propaganda.

A letra pode matar o espírito, mas a imagem vivifica a letra, assim como a ilustração o ensinamento, e a mitologia a ideologia. Que força de expansão teria tido a doutrina cristã sem o maravilhoso e o miraculoso (de *miror*, vejo, admiro)? Sem folclores, sem Ascensões, Anunciações e Coroações, sem fadas, licornes, sereias, anjos e dragões? Como levar a acreditar no Inferno, no Paraíso, na ressurreição, sem mostrá-los? Sem fazer rir, chorar ou tremer. Vejam, por exemplo, a “Balada para rezar a Nossa Senhora” em que a mãe ignorante do poeta Villon toma a palavra: “Vejo, no mosteiro do qual sou paroquiana, / O paraíso pintado onde estão harpas e alaúdes / E um inferno onde os condenados estão sendo assados / Um me leva a ter medo, o outro alegria e júbilo”. O que o povo exige é ter emoções. Ora, a imagem é e-moção. Mais do que a idéia, ela põe as multidões em movimento. É a imagem de Jerusalém e do Santo Sepulcro que serve de atração na Terra Santa. E são as *mirabilia* cristãs que levaram a amar o Cristo dos iletrados. Há pouco de maravilhoso na Bíblia, mas o judaísmo não tem de ser expansivo nem expansionista. Quanto ao cristianismo, deve propagar-se, catequizar, organizar suas ovelhas fora do perímetro original. Não é fácil governar as almas sem imagens, esses sinais exteriores de investidura, essas insígnias públicas do poder.

O advento da *crença* pessoal no universo etnológico do *mito*, onde se acaba herdando solidariamente os deuses de sua Cidade, de sua tribo ou de seus vales, colocava na ordem do dia do Ocidente um problema sem precedentes: o credenciamento. Como levar a acreditar no credo? O grego e o judeu não acreditam

em seus Deuses. Eles estão aí. Como o cipreste, a duna, o clã, e o ar que respiram. Não formulam uma questão de fé, mas de identidade. Javé, assim como Zeus, são memórias, Jesus é uma aposta. A questão de saber se os gregos ou os romanos acreditavam nos respectivos mitos não tem grande importância e até mesmo podemos nos perguntar se é pertinente. Se não é uma extrapolação cristã projetada sobre o mundo antigo. Zeus ou Juno, Aquiles e Ulisses faziam parte da atmosfera da época, da herança, partes do quinhão natural; além disso, em certo sentido, tinham tanta necessidade que alguém acreditasse neles para existirem como o Monte Vesúvio, a água do Mediterrâneo ou a língua grega. Esses deuses e esses heróis, sem um “antes”, sempre estiveram aí. Não tiveram de tomar o lugar de outras divindades, mais antigas, mais populares ou mais bem credenciadas. Quanto a Jesus, é um recém-chegado. Dá escândalo. Não tem nada de evidente. Nada de material lhe confere uma abonação. É constituído por minha adesão, minha fidelidade, minha fé. Se, porventura, estas vierem a desfalecer, ele acaba desaparecendo. Aqui, a questão da crença é constitutiva e não especulativa. Neste caso, como nada está decidido de antemão, como é preciso converter-se e converter – aderir a uma hipótese – é preciso convencer. E, portanto, seduzir. A “Congregatio de propaganda fide” é uma inovação na história do religioso: tão extravagante quanto a irrupção de uma ária em uma melopéia ou de uma turbina em uma corrente de água.

Até o cristianismo, a doutrina precedia a propagação e existia independentemente dela. Com ele, a propaganda é a condição e o motor da doutrina, não o inverso. *Medium is message* é, em sentido próprio, a revolução católica. Deus não é para ser adorado no lugar onde estamos, mas para ser transmitido por toda a parte onde um homem possa chegar. “Dos confins aos confins”. De um apóstolo para um pagão. De um bispo para um penitente. De um fiel para um incrédulo. De porta em porta. Ao pé do ouvido. Não é para admirar que essa confissão tenha sido a primeira a refletir sobre a transmissão, a problematizar seu papel missionário. E o sociólogo ou o pesquisador modernos que falam de “comunicação” sem se referirem a essa técnica e a essa teologia privam-se de uma luz decisiva.

A de uma sabedoria em meias-tintas. Vários séculos de controvérsias e de retificações determinaram com o tempo, na prática cristã da imagem, um ponto mediano (embora mal definido e

móvel, enquanto função do paralelograma das forças em presença). Poderia inspirar um “tratado da boa utilização das imagens a serem usadas pelas novas gerações”. É uma espécie de estreito entre o deserto iconoclasta e o cafarnaum idólatra que, após Nicéia II, cada um teria, sucessivamente, escavado à sua maneira. Além disso, se é possível colocá-los por ordem, teríamos os letrados que viviam à beira de Carlos Magno, esses iconódulos moderados cujos *Livres carolins* hão de servir, durante muito tempo, de referência para a Igreja latina do Ocidente; Santo Tomás de Aquino; os “moyenneurs” do século XVI; e os cinéfilos católicos do XX. Esta postura “centrista” rejeita a adoração, que é idolatria, condena a execração, que seria recusa fanática do mundo (*contemptus mundi*), e acolhe a imagem como *mediação* indispensável, ao mesmo tempo, pedagógica e litúrgica. A *forma* como *transitus* para o divino. Restrição jansenista ou displicência maneirista? Um messianismo da Letra pura com rendimento político fraco e um estetismo paganizante que, por assim dizer, “funciona demasiado bem”, tais seriam os dois extremos ou, pelo menos, os dois pólos aos quais poderíamos reatar, de um lado, os nomes de Tertuliano e São Bernardo e, do outro, os de João Damasceno e Loyola. O despojamento cisterciense, vitrais monocromos e hábito branco, e o gótico flamejante (até mesmo, no ultrabarroco, o exagero churrigueresco). Entre os dois, há uma dupla e permanente postulação. Manter Eros sob vigilância – tudo bem – e não ceder à tentação carnal. Mas também não cortar as pontes com Economia e Práxis. A imagem é econômica porque encurta as demonstrações e abrevia as explicações – “um bom esboço é preferível a um longo discurso”. Menor dispêndio de linhas. E prática porque inculca com menos despesas. Portanto, a potência amorosa das imagens é nociva e útil. É, ao mesmo tempo, um perigo libidinal e um instrumento de expansão. É preciso reprimir o primeiro sem se privar do segundo: cativar a magia das imagens sem ficar preso a ela. Mais fácil dizer do que fazer. Tanto mais que os antigos cristãos tinham herdado dos gregos um respeito supersticioso da eficiência dos ídolos que explica, em particular, sua longa crispação perante o sonho e tudo o que concerne ao onirismo, incubos, súcubos, e outras visões noturnas¹¹. Como todo exagero, “esquerdista” na recusa

11. Ver em Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, “Le christianisme et les rêves (II^e-VII^e siècle)”.

ou “direitista” na aceitação, acaba sendo sancionado por um divórcio ou um cisma de sinal contrário, o magistério teve de ziguezaguear entre os males. A devoção excessiva é o retorno das superstições mágicas e dos ídolos miraculosos – intemperança que suscita o ricochete da Reforma e de seus extremistas. Quanto à insuficiência de devoção leva ao entrincheiramento eremítico do tipo maniqueu ou cátar e, desta vez, o terreno fica livre, em um nível inferior, para feitiçarias incontroladas. A prudência aconselha, portanto, a despertar os sentidos sem excitá-los, propagar sem edulcorar – e, para fazer isso, não separar pregação e figuração. Moderar a Imagem com a Palavra. Se foi possível puxar as decisões sibilinas do Concílio de Trento nos dois sentidos é porque a ambigüidade não pode e, sem dúvida, *não deve* ser suprimida. No fundo, Roma fica devendo seu proselitismo dinâmico a essa incerteza teológica. Há bem pouco tempo, o Vaticano II apresentava a Igreja como “amiga das imagens e das artes”. Amiga, sem dúvida. Mas não, seguramente, amante nem virgem louca. O direito à imagem, sim; todos os poderes atribuídos à imagem, não. Trata-se ainda da sabedoria grega, passando por Bizâncio: *méden agan*, “nada de exageros”.

Íntima e, talvez, indispensável incerteza que explica, apesar de um entrosamento milenar com a imagem, os conflitos desencadeados no catolicismo romano pelo aparecimento do cinema em 1895, tais como dois pesquisadores conseguiram reconstituir para o caso da França¹². Para a questão: “Deve se deixar a exclusividade das projeções luminosas animadas aos anticlericais da Ligue de l’Enseignement ou a Bonne Presse Assomptionniste pode assenhorear-se disso para seu apostolado popular?”, a resposta foi, aparentemente, uma mistura de audácia, na base, e de temor, no topo da hierarquia eclesiástica.

Desde 1881, o protestante Jean Macé, fundador da Ligue de l’Enseignement, tinha integrado a suas conferências populares a lanterna mágica, “aparelho moderno que permite projeções para toda uma assembléia dotadas de uma grandeza e qualidade jamais obtidas antes” (J. e M. André). Empenhados no “reergui-

12. Jacques e Marie André, *Le Rôle des projections lumineuses dans la pastorale catholique française (1895-1914)*, Universidade de Laval-Québec, Paris, junho de 1990; daí, tiramos as informações que se seguem. Sobre o mesmo assunto, consultar também as obras já citadas de Jacques Perriault.

mento da alma popular”, os professores primários da futura escola laica tornaram-se, assim, “conferencistas-projeccionistas”. Teria a República conseguido adiantar-se à Igreja adquirindo o direito de preempção sobre o novo visual? Desde 1907, a Ligue laica associava-se à Pathé para integrar o cinema na Educação popular. Mas o Padre Bailly, assuncionista e politécnico, fundador do jornal *La Croix** (1883), já tinha compreendido, antes dessa data, a necessidade de combinar a força do impresso com o poder da imagem, fotogravura e cromolitografia. Desde 1897, esse militante católico chegou a inventar um projetor de cinema que batizou com o nome de *Immortel*. “Por que motivo, escreve ele em 1903 nesse jornal, as grandes verdades cristãs não seriam, assim, publicadas, divulgadas, glorificadas como são nos vitrais, nos quadros, nas estátuas e nos afrescos?” Já tinha lançado o “département de l’Imagerie”, o *Grand Catéchisme illustré*, e confiado a um especialista de ótica, Coissac, a direção do *Service des Projections*, assim como o primeiro mensal inteiramente consagrado às projeções, *Le Fascinateur*.

Foi, então, que nasceu a controvérsia sobre “le sermon lumineux” que, na época, enchia por completo as igrejas. Será que o pregador tinha o direito de utilizar seqüências cinematográficas no lugar do culto? Nos espaços em que se fazia isso, o sucesso era enorme. Em algumas dioceses, com a *Passion* filmada em 1897, chegou-se mesmo a viver “Carêmes lumineux”. Será apenas em 1912 que Roma, por intermédio da Sagrada Congregação Consistorial e de seus Eminentíssimos Padres, vai decretar a interdição das projeções nas igrejas. Nossas primeiras salas de cinema, as catedrais, tiveram de ceder o lugar aos Rex. E os cinemas de bairro tornaram-se nossas igrejas paroquiais, em vez do inverso. No entanto, à questão que se tornara obrigatória, “será o cinema moral?”, houve católicos franceses esclarecidos que, contra o consenso de toda a boa sociedade da época, deram logo uma resposta afirmativa. Acrescentando: “se não o é, deve vir a sê-lo e vamos encarregar-nos disso”. Desde 1909, a Bonne Presse fundava uma casa de produção; enviava câmeras para Lourdes, filmava e distribuía *La Passion de Notre Seigneur*. “Uma seqüência de cinema, um filme no programa, é como um choque elétrico, a afluência aumenta imediatamente, torna-se

* N.T.: cotidiano católico publicado em Paris.

enorme” (*Le Fascinateur*, 1912). Quanto ao bastante piedoso Michel Coissac, abandonou *Le Fascinateur* para criar, em 1919, *Le Cinéopse*, órgão mensal da indústria cinematográfica. Em 1925, publica a primeira *Histoire du Cinématographe*.

As implicações estratégicas

Foi do Oriente que veio o iconoclasmo. Cria raízes em Alexandria e Antioquia, instala-se no Império Grego, mas não consegue exercer sua influência sobre o Ocidente, nem sobre Roma nem sobre o Reino dos Francos. O grande cisma entre Roma e Constantinopla terá como desencadeador aparente, não o ícone, mas o *Filioque* (o Espírito Santo procede do Pai e do Filho, ou então pelo Filho?). No entanto, as posturas relativamente à imagem traçavam já uma linha divisória entre um Oeste mais político, ágil e, portanto, empenhado em aparecer, e um Leste mais místico, imóvel, menos preocupado em fazer do que em ser. Vício ou virtude, transformar um estado em ato é a preocupação do Ocidental; ora, essa dinâmica passa pela imagem, simultaneamente, fonte de energia e meio de ação. As heresias do ícone tinham, como pretexto, a preeminência temporal. Em 787, Nicéia II ainda especifica que a concepção e a transmissão das imagens pertenciam à Igreja, “somente a arte (isto é, a execução) é que depende dos pintores”. Em Bizâncio, a imagem não gozava de liberdade: tinha demasiado poder para ser cedida a qualquer um (a tolerância do Príncipe dependia, em geral, da maior ou menor falta de poder do súdito). Melhor do que um texto, qualquer que ele seja, a aparição colorida deixa de boca aberta os campônios e as ovelhas. Portanto, a contestação teológica era também uma rebelião do clero secular contra o regular na medida em que este exercia uma influência exclusiva sobre a imagem autorizada. A instituição eclesiástica não transigiu facilmente sobre seu direito de fazer o policiamento da imagem, de codificar e controlar a iconografia. Com boas razões: não é que se deve canalizar as forças sobrenaturais, garantir a semelhança com os modelos? Deixar de colocar a serviço da verdadeira fé essa reserva de poder, não seria entregá-la ao Demônio? Ficar com o controle das oficinas era para o Império, como mais tarde para os primeiros poderes civis do Ocidente, assenhorear-se de uma

alavanca decisiva de hegemonia. Política e teologia emaranham-se inexoravelmente.

Que haverá de surpreendente se a celebração do poderoso passa sempre, sob nossas latitudes, pela sua transposição em imagem? Moedas e medalhas com a efígie do Príncipe. Estátuas do Imperador, espalhando, aumentando sua aura até os confins. Prestígios e submissões. Os destruidores de ídolos do século IX bizantino e do século XVI francês teriam aversão ao princípio sacrílego da representação do divino ou à arbitrariedade dos cobradores de mais-valia e coletores de impostos? Os partidários da Comuna que atacaram a Colonne Vendôme não tinham contas a ajustar com a estatuária, mas com os Bonaparte. E quem pensaria tratar como iconoclastas aqueles que apearam a estátua de Dzerjinski diante da sede da K.G.B., em Moscou?

Digamo-lo por outras palavras. É o espiritualismo absoluto que liquida as imagens; ora, o Ocidente revelou-se bastante refratário aos extremistas espirituais. E fez bem. Como explicava, por volta de 820, o autor de *Antirrétiques*, Nicéforo, patriarca de Constantinopla, o Padre da Igreja iconódulo exilado por Leão V, o imperador iconoclasta queria, de certo modo, plenos poderes em detrimento de uma certa distinção entre temporal e espiritual, Império e Igreja. Nicéforo via, assim, no iconoclasmo o que chamaríamos hoje uma “tentação totalitária”, duplicada em uma afronta à empresa divina da redenção. Como mediação entre o céu e a terra, a imagem preserva-nos, ao mesmo tempo, do monolitismo e da anarquia. Garante a unidade dos dois poderes porque é ela quem estabelece a ligação; mas impede que se confundam porque deixa um espaço entre eles. A mediação imagem teria sido, nesse caso, um fator de laicidade no âmago de nosso mundo – e, enquanto isso, uma garantia contra um excesso de fanatismo. Nada é tão sufocante como uma religião do Livro que pretende aplicar o Espírito ao pé da letra, sem metáforas nem margens de interpretação. A imagem reserva um intervalo entre a lei e a fé, pequeno espaço de fantasia individual que permite respirar. Representar o absoluto é uma forma de atenuá-lo, colocando-o à distância. A existência de imagens do divino significa que algo foi negociado entre o homem e seu Deus.

Teria sido uma vontade particular de poder o que levou os Ocidentais, mais do que os outros, a se devotarem à imagem? E será que ela poderia deixar de anexar-se essa força de dissuasão? O chefe da “célula comunicação” entra esta manhã no gabinete do Presidente para lhe pregar um importantíssimo sermão: “Já é tempo, diz ele exibindo as últimas sondagens, de apresentarmos de maneira séria uma estratégia de imagem”. Esse tempo já chegou há mais de dois mil anos. Que principal surgido do desmembramento das províncias do Império latino não se preocupou em regulamentar, em seu proveito, a circulação das imagens, sobretudo quando eram raras, e a multiplicação da sua própria imagem? Quando é que os Reis, a partir de Carlos Magno, deixaram de querer organizar, influenciar ou controlar essa alavanca de influência? Toda a semana, em um palácio dos arredores, organizam-se colóquios governamentais “sobre a paisagem audiovisual”. O que, neste fim de semana, é orientado pelo nosso Ministro da Comunicação, corre somente o risco de não ser tão sério e nutrido quanto “o colóquio” sobre as imagens convocado, em 1562, pela Regente da França, em Saint-Germain-en-Laye: vários dias de discussões metódicas opondo reformados e teólogos da Sorbonne, sob a arbitragem real, cujas conclusões foram ratificadas pelo grande selo.

Separar-se completamente das imagens é um luxo que nenhum homem de autoridade pode permitir-se – ainda que fosse adepto do *scripta sola*. Lutero é um político suficientemente astucioso e demasiadamente respeitador da ordem estabelecida para cair no iconoclasmo de sua ultra-esquerda. Usa de subterfúgios, insiste sobre a pedagogia da imagem enquanto complemento necessário da Palavra de Deus, faz a distinção sutil entre Cristo e Crucifixo. Toma as devidas precauções para continuar amigo de Cranach (que ilustra sua tradução do Novo Testamento) e de Dürer. Em face do papado, sabe bem demais que o poder se conquista com a esquerda, mas se exerce no centro, pela mediação das gravuras piedosas. Extenuado de admoestar, em seu próprio terreno, os iluminados, os puristas, os fanáticos destruidores de imagens, ordena expressamente às autoridades estabelecidas para que os exterminem sem mais circunlóquios. Embora mais rigoroso quanto ao fundo, Calvino mantém uma prudente ambigüidade: fora das imagens dos santos e dos lugares do culto,

a utilização privada e profana é permitida. Um fundador de Estado não poderia agir de outro modo. Questão de pintura, questão de governo. Lembremos que, anedota ou piada, até 1378, em Florença, pintores, médicos e boticários pertenciam à mesma guilda pelo motivo de que "seu trabalho tinha importância para a vida do Estado".

Quem transmite uma imagem submete um inocente. As primeiras teocracias usaram e abusaram desta influência. Mais sócio-degradável, ligada ao comércio dos bens tanto como à sujeição dos homens, a escrita serve para contar, fazer trocas, estocar. A revolução do alfabeto estoura nas sociedades abertas, predemocráticas, Fenícia e Grécia. A escrita hieroglífica dá lugar ao demótico, mas o afresco egípcio permanece hierático. Será que a imagem - a primeira na genealogia da dominação, contestada por um instante na idade clássica pela "ordem dos livros" - irá reencontrar, em nossa videosfera, sua legitimidade perdida? Após a "guerra literal", será que a filha do ícone e da tela voltará a ser o principal pretexto das batalhas pelo poder? Mais rápida a ser apreendida, mais emocional e mais bem memorizável do que um texto, desembaraçada das barreiras da língua, liberada pela desmaterialização dos suportes, dinamizada pela antena e pelo retransmissor espacial, ela inunda o planeta dia e noite, faz gritar de alegria e fechar os punhos. "Mais do que pelas armas foi com as bebidas alcoólicas que os brancos submeteram os índios", diz o cherokee. Mais do que pelo dólar é pela tela que a metrópole das metrópoles, sem seu conhecimento nem do conhecimento delas, hipnotiza seus alógenos fazendo-se amar por eles. O encadeamento simbólico passa de novo pela captura imaginária e tanto, senão mais, quanto as informações da C.N.N. e o magazine de atualidades, o seriado, o soap e o clip dão corpo às principais preferências ou rejeições dos povos. As soberanias monetárias se esbatem em benefício das soberanias imaginativas. Hoje em dia, cunhar moeda é fabricar imagens. Quantos países ainda conservam, senão seu antigo privilégio, pelo menos, a capacidade de emissão?

No decurso dos anos 30, em uma América trabalhada pela imagem e pela depressão econômica, a Administração do New-Deal, por intermédio de um Secretariado para as Questões Agrárias, tinha suscitado uma ampla pesquisa fotográfica sobre

a miséria - embora enobrecida, heroificada - da população representativa da realidade americana. Documentação "encarregada de se dirigir, entre outros destinatários, aos agricultores a quem deveria transmitir uma mensagem anunciando seu desaparecimento. Há uma mistura de aspectos da modernidade e da tradição, religando, assim, visualmente a idéia do progresso inelutável e 'a essência de uma América eterna'"¹³.

Meio século após esta entorse ao liberalismo, o pretexto de nossas guerras de imagens já não é o consenso interior nos Estados Unidos, mas a essência americana da subjetividade mundial. Supera a alternativa e as alternâncias periódicas do intervencionismo e do isolacionismo por parte do Tio Sam. É tanto um mecanismo, quanto uma estratégia. A exclusividade do "entertainment" mundial é uma obrigação do leadership. O pequeno "mais" que permite a transformação de uma preponderância econômica em hegemonia política é, por um lado, uma força militar disponível e, por outro, a artilharia das imagens. Na expectativa da primeira, o Japão já está combatendo, no terreno de seu rival, a logística das percepções planetárias. Quem sabe se, hoje em dia, o frontispício do "Leviatã 2000" de um Hobbes mundialista não seria, em vez do palácio - catedral, espada - objeto de ódio da edição de 1651, o tandem míssil-Disney?

Do mesmo modo que, outrora, a grafosfera européia democratizou o escrito - processo que levou vários séculos até chegar à alfabetização geral da Europa - assim também a videosfera americana democratizou a imagem, desta vez, em alguns decênios, até chegar à visualização geral da terra, em breve, totalmente eletronicizada (isso não exclui a existência de casos de *iletrismo* relativamente à primeira situação e, na segunda, de *avidualismo*). Todos, pobres e ricos, tiveram, enfim, acesso ao livro; todos, dominadores e dominados, têm, agora, acesso à imagem. No entanto, seu controle *de facto* por estúdios e administrações situados no outro lado do Atlântico modificou o mapa das dominações, remodelou os territórios de adesão. Do mesmo modo que a passagem da cultura oral para a cultura escrita

13. Intervenção de Jean Kempf (universidade de Rouen) no colóquio "Communication et Photographie" (École Estienne, março de 1991). Ver *Amérique. Les années noires*, Photo poche, Paris, 1983 (Prefácio de Charles Hagen).

marcou um avanço na *unificação nacional das regiões* através da liquidação dos dialetos e idiomas provinciais, assim também a passagem para a nova cultura visual marca um avanço na *unificação mundial dos olhares* mediante a liquidação das indústrias nacionais do imaginário. No tempo em que o primeiro vetor de influência era a língua, Paris esforçou-se por privar as etnias do Reino da França de suas próprias palavras para que todas elas falassem a língua do Rei. Quando a influência deserta a letra, as nações vêem-se privadas do respectivo olhar para que todas elas vejam o mundo com olhos americanos. Primeira Renascença: um só dicionário para todos, a língua nacional. Segunda Renascença: um só espelho para todos, o cinema do Império, nossa "língua franca".

Capítulo IV

POR UM MATERIALISMO RELIGIOSO

Costa-me suportar dos museus o peso de ouro
Imensa nave de aço
Em vez de suas palavras gastas me fala melhor

A obra de Picasso
JEAN COCTEAU

Estética e técnica, tradicionalmente, têm as costas voltadas uma para a outra – divórcio fundador ao qual Kant deu os respectivos títulos de nobreza. Para reduzir a distância entre o aspecto material e o aspecto espiritual da imagem, é necessário criar uma interdisciplina: a midiologia. Suprimindo o obstáculo do humanismo, que não admite que o sujeito seja tanto o prolongamento de seus objetos como o inverso, ela nos permite chegar a uma panorâmica coerente das variáveis da eficácia icônica.

O desafio midiológico

Misturamos afrontosamente os gêneros, os lugares e as épocas. Estávamos tratando de teologia, eis que passamos para a política; e, há pouco, estávamos falando de arte e de estilo: então, que discurso é este? Impuro, sim, porque se encontra na interseção de múltiplos campos. Mas não incoerente. A midiologia gostaria até mesmo fazer da mistura dos gêneros um sistema: transformar um patchwork em razão. Ainda que, constrangida pelo costume, tenha de fazer o novo a partir do velho, falando de categorias pré-construídas e abusivamente isoladas (“a arte”, “a política”, “a teologia”, etc.).

Não temos culpa se as práticas da imagem colocam, ao mesmo tempo, uma questão *técnica*: como é que se fabrica? Com que suportes, materiais, tamanho? Qual é seu lugar de exposição, qual é seu tipo de aprendizado? Uma questão *simbólica*: que sentido é transmitido? Entre que aspectos é que estabelece traço-de-união? E uma questão *política*: através de que autoridade, sob a vigilância de quem, e com que destino? No Ocidente, as grandes querelas da imagem tiveram essas três dimensões; elas atiram para a liça, a trouxe-mouxe, letrados, artesãos e soldados. Com efeito, a imagem fabricada é, simultaneamente, um produto, um

meio de ação e uma significação, Veronese comparece, sob forte escolta, diante do tribunal da Inquisição, perante o qual terá de se explicar sobre a presença sacrílega ao lado do Cristo, nas *Bodas de Caná*, de saltimbancos e malandros. Será que se vai falar a seu respeito de "síntese precipitada"? Uma história do olhar deve estar indissoluvelmente ligada a essas diferentes vertentes, cada uma das quais é objeto de uma disciplina separada e separadora: a *história da Arte* trata das técnicas de fabricação, dos efeitos de estilo e de escola; a *iconologia* ou a *semiologia* tratam do aspecto simbólico das obras (esclarecendo a imagem por seu meio intelectual, ou por uma análise interna das formas); a *história das mentalidades* há de tratar das influências e do lugar das imagens na sociedade. Assim funciona a divisão do trabalho acadêmico: por abstração e decupagem de planos da realidade, desarticulação cientificamente necessária, mas que tem como inconveniente escamotear as charneiras que os unem.

Com efeito, cada um dos pólos retroage sobre os outros dois: mudando de natureza (técnica), a imagem deixa de ter os mesmos efeitos (políticos) e a mesma função (simbólica). A história da espiritualidade é militar, a dos Impérios é religiosa, e ambas têm uma base técnica. Este triedro em que a dimensão e as propriedades de cada face dependem das outras duas é o *complexo midiológico*. A colocação sob tensão das interfaces se opera pela ligação dos pólos. Nosso desejo seria poder projetar no espaço, em relevo e sob uma forma transparente como sobre uma tela de computador, nossos três planos de referência. Modificando as perspectivas e os ângulos de visão, mas sem quebrar a unidade da figura. Somente os constrangimentos da escrita linear servem de desculpa ao fato de considerarmos separadamente, capítulo após capítulo, as variáveis do olhar.

O que exige esforço (no trabalho simbólico) raramente merece a devida consideração (na exposição filosófica). Não seria possível inverter os prestígios e focalizar tudo o que transforma determinada realidade *mediatizando* suas polaridades contraditórias? Transversal aos nacionalismos disciplinares e às decupagens atuais do saber - longe do pensamento binário que assenta arraial em um infecundo face a face alma e corpo, espírito e matéria, signos e coisas, fora e dentro, etc. - nossa abordagem desloca o acento para o *inter*. Instala-se nos intervalos, interroga intérpretes e intermediários. No domínio dito das "idéias", escri-

tas e impressas, já se tentou fazer o cruzamento da análise material dos aparelhos religiosos e ideológicos, objeto tradicional das "ciências morais", com uma análise moral dos aparelhos de transmissão, objeto tradicional da "história das técnicas". Da mesma forma, no domínio das imagens, manuais e industriais, gostaríamos de fazer o cruzamento do exame das *mutações técnicas*, dos *meios sociológicos* e das *permanências míticas* do imaginário.

Exercício ingrato porque as máquinas e os mitos não mantêm boas relações entre si. A história feliz, móvel, evolutiva de nossas relações com as coisas ("os fabulosos progressos das ciências e das técnicas") volta as costas para a história tartamuda, neurótica, infeliz dessa parte obscura de nós próprios que, precisamente, não chegamos a dominar como se fosse uma coisa. E que não cessamos de pretender elucidar até não poder mais, interrogando sem tréguas todas as imagens da terra. Assim, esta pesquisa não pode encaixar-se em nenhum dos "compartimentos" universitariamente associados ao mundo das imagens: filosofia, história, crítica, psicologia, sociologia, semiologia. Bem relacionada com cada uma, não se identifica com nenhuma e extrai de todas o que bem lhe aprouver.

Técnica-política-mística: chamamos "midiologia" a detecção dos traços-de-união. Além das aparelhagens do olhar, uma tal interdiciplina poderá, enfim, abordar as *tecnologias do sagrado* (retirando deste último termo, voltamos a repetir, toda conotação sobrenatural ou confessional). Com efeito, o sentimento do sagrado não está indene da evolução das técnicas.

Ainda que a expressão venha a ressoar em nossos ouvidos obstruídos por um dualismo duas vezes milenar como "a cidade no campo", vamos seguir o caminho de um *materialismo religioso* (já sabemos que as religiões são muito mais materialistas do que se possa imaginar e que elas próprias não sabem disso). "Materialista" porque é claro para quem observa as condições de uma transmissão simbólica que o inferior "salva" o superior e a matéria, o espírito. Não é que, privado de suportes, ele seria condenado à volatilidade do instante, à localidade intransmissível da voz e do gesto? "Religioso" porque o simbólico, por etimologia e função, é o que religa o homem ao homem. Impossível, portanto, compreender as imagens sem misturar os registros da

alma e do corpo (É sintomático que um marxista confesso como Walter Benjamin tenha sido obrigado a recorrer a um vocabulário “espiritualista” para circunscrever uma obra de arte. Que é sua famosa *aura* senão a matéria palpável de uma alma – a não ser que isso seja a alma impalpável de um corpo, já que o vocábulo latino quer dizer sopro, exalação ou expiração?).

Tínhamos, com certeza, razão em distinguir conceitualmente entre a ação do homem sobre o homem, ou *praxis*, e a ação do homem sobre as coisas, ou *techné*. Não estão sujeitas às mesmas leis e desenrolam-se em dois tempos diferentes. No entanto, não podemos *realmente* confiná-las em dois compartimentos herméticos. Na medida em que só é atuante o símbolo que é transmitido, os modos e suportes materiais da *transmissão* dos signos apareceram-nos, há bem pouco tempo, como a variação decisiva do invariante “eficácia”. Por aí se vê que o ato simbólico supõe uma operação técnica. Articulação sonora, seqüência de gestos, inscrição visível, constituem meios de publicação que implicam em um trabalho material sobre determinada matéria.

Religio tem duas etimologias irresolúveis. *Religare*, religar, e *relegere*, recolher. Não seria possível reconciliá-las, admitindo que o vínculo simbólico que se estabelece entre os membros de uma sociedade varia com o sistema material do recolhimento de seus vestígios? Cultura oral, manuscrita, impressa, audiovisual, informática: outras tantas formas de coesão social. O tecido conjuntivo das sociedades humanas varia conforme os respectivos *mirabilia* e *memorabilia* são confiados a uma memória coletiva, a um suporte vegetal raro ou então abundante, a uma fita magnética ou a chips eletrônicos. E se conseguíssemos articular melhor memórias materiais (sobre as quais se inscrevem as cadeias de vestígios) e mentalidades coletivas? Comunidades e comunicações? A alma das sociedades e o respectivo corpo? É este “e” ainda opaco que gostaríamos de poder abrir como se fosse uma caixa preta.

“A eficácia simbólica”

Voltemos ao nosso ponto de partida: o estudo das vias e meios da eficácia simbólica. Uma intenção de sentido pode ser efetuada a partir das palavras, faladas ou escritas, ou a partir das imagens, pintadas, esculpidas ou gravadas. Depois de ter visado, com o

pintadas, esculpidas ou gravadas. Depois de ter visado, com o *Curso de midiologia geral*¹, uma pragmática da idéia, no campo da linguagem, passamos para uma pragmática da imagem, no campo do sensível. Após as idéias-força, as imagens-força?

“Poder das imagens”. A ser considerado, antes de tudo, no sentido físico de: “produzir efeitos” ou “modificar uma conduta”. Do mesmo modo que há palavras que machucam, matam, provocam entusiasmo, trazem alívio, etc., assim também há imagens que causam náusea, arrepios, fazem estremecer, salivar, chorar, que excitam, condenam, levam a tomar decisões, a comprar determinado carro, a votar por um candidato em vez de outro, etc. Enigmática trivialidade. A publicidade comercial é criticada pela sua ação que será descrita como sedução, perversão, intimidação, poluição, ocupação, condicionamento, etc., na base de uma petição de princípio raramente explicada, a saber: exerce realmente uma ação sobre o público. Publífobos e publífilos partilham, ao menos, desse pressuposto. E cada um faz como se nada estivesse acontecendo. Nenhum sociólogo pode avaliar cientificamente a influência, fartamente repetida, da “violência na televisão” sobre a delinqüência dos adolescentes. No entanto, todos estão de acordo para afirmar que a imagem transmitida pela TV dos ghettos negros americanos induziu um novo comportamento dos bandos existentes nos subúrbios das cidades francesas. Misteriosa e anódina eficácia: e esse jovem marginal, chefe de bando, surpreendido a fazer-se de importante em Kremlin-Bicêtre*, depois de ter esmagado um pedestre avançando o sinal vermelho em um pega infernal, pergunta ao magistrado por que motivo os tiras na Califórnia têm o direito de matar e ele não. Está no jornal, na crônica “fait divers”. Daí não se deduz que a Imagem é perniciosa por natureza. Mas que alimenta, em todo o mundo e em cada dia que Deus faz, à custa de poucos ou muitos esforços, uma tendência mimética inconsciente. O problema dos modelos imaginários de identificação não é, com certeza, nem novo nem ocidental. Podemos supor que os jovens caçadores de bisões da era glacial corriam riscos inúteis por causa da gravura rupestre. Mas a antiguidade de um enigma não chega a dissipá-lo.

1. Régis Debray, *Curso de midiologia geral*, Vozes, 1993.

* N.T.: cidade situada na periferia sul de Paris.

Os pesquisadores têm-se debruçado, com mais freqüência, sobre a eficácia das palavras do que sobre a das imagens. A atenção dos antropólogos tem-se fixado mais sobre o psicanalista ou o mago do que sobre os pintores, os cartazistas ou os cineastas. Nesta matéria, a análise feita por Lévi-Strauss sobre o xamã da tribo de índios Cuna do Panamá alcançou um valor canônico. Como a parturiente está com dificuldade para dar à luz, chama-se o feiticeiro. O parteiro entra na cabana, canta, salmodia à cabeceira da jovem mulher algumas palavras que têm a virtude de levá-la a explorar e dilatar a vagina. "A passagem para a expressão verbal desbloqueia o processo fisiológico²". Relação de significante a significado, é claro, não de causa a efeito. É a crença conjugada do feiticeiro, da paciente e de toda a comunidade na magia que determina a eficácia do ato mágico. E se não acreditássemos nas virtudes da psicanálise antes de nos estender no divã, que efeito teria uma cura? Será que a visão desbloqueia as passagens ao ato por vias análogas? Será que se pode comparar a operação de transposição para a imagem, consistindo em tornar visível o caos, portanto colocando-o em ordem, à "talking-cure" consistindo em colocar em ordem em emaranhamento de sensações obscuras em uma cadeia narrativa de mitos identificáveis? É certo que a relíquia que cura, o ex-voto que dá graças, o trompe-l'oeil que refresca, a Verônica cuja vista é suficiente para salvar o pecador, supõem igualmente naquele que olha um ato de confiança, uma adesão prévia e não explicitada.

Não esqueçamos as versões menos felizes da eficácia simbólica que inundam nossas gazetas.

"Le Père Lebrun" é o nome que se dá no Haiti ao suplício da coleira, praticado por ocasião das grandes revoltas populares de 1990. De onde veio a horrível idéia de queimar vivos os macoutes, colocando-lhes um pneu em chamas à volta do pescoço? Da distorção espontânea de um spot publicitário. Um notável de Porto Príncipe, o Père Lebrun, aparecera, pouco tempo antes, em uma publicidade na telinha, com um pneu à volta do pescoço. A figura, que não é um eclesiástico, mas um comerciante, pretendia apenas vender seus produtos com uma imagem persua-

2. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 184.

siva. Os telespectadores serviram-se disso para pôr em prática uma velha vingança. Os caminhos da eficácia icônica não são menos impenetráveis do que os da Providência. Nenhuma imagem é inocente. Mas nenhuma, é claro, é culpada já que somos nós que, através dela, criamos nossos próprios constrangimentos. Além disso, como nenhuma representação visual é eficaz nela e por si mesma, o princípio de eficácia não deve ser procurado no olho humano, simples captador de raios luminosos, mas no cérebro que está por detrás. O olhar não é a retina.

Os falcões vêem melhor do que nós, mas não são dotados do olhar. O cão não reconhece seu dono em uma foto. O animal só é sensível aos índices. Não tem capacidade para distinguir entre estímulo e objeto representado (um tigre reconhece seu domador somente quando ele está em pé). O homem é o único mamífero que vê em duplicado. A retina transmite-lhe uma figura que o cérebro analisa sob a forma de significação. Portanto, em face de um ícone, consegue ver, simultaneamente, a tábua de madeira, recoberta de uma mistura de cal, gema de ovo, encáustica e pigmentos, e, através dela, a presença santificante do Cristo. Um ícone é uma profissão de fé, mas a menor percepção já o é também, embora em menor grau: uma olhada é sempre uma aposta. A *transdução* neurobiológica de um estímulo em informação continua ainda por explicar. Apenas sabemos que o olho não passa de um sensor. É nosso cérebro que "faz o tratamento" dos sinais luminosos. A imagem ótica resulta de um trabalho mental cuja logística é garantida pela retina e a estratégia pelos neurônios. São eles que selecionam a informação de tal modo que *projetamos o visível tanto como o recebemos*. E da mesma forma que não há dualismo entre a física externa (os raios luminosos e as formas percebidas) e o cognitivo interno (a estruturação qualitativa das formas), também não há, de um lado, "uma superfície plana recoberta de cores reunidas em uma certa ordem" (Maurice Denis) e, do outro, "uma mulher nua". Os dois aspectos advêm ao mesmo tempo, sem antes nem depois, e formam um só quadro. Superfície plana e "máquina semiótica" não são separáveis. Como também, no pintor, a mão não é separável do cérebro.

Neste sentido, uma nova subida à parte de trás da retina oferece uma estrada real para a elucidação do que é mais obscuro

- nossa "triste metade de sombra". Caminho de trevas que é também retorno *ad uterum*.

A interpenetração dos tempos

A dinâmica da imagem não tem a mesma natureza da dinâmica da palavra, nem está orientada no mesmo sentido. As palavras projetam-nos para a frente, a imagem para trás; ora, este recuo no tempo do indivíduo e da espécie é um acelerador de poder. O escrito é crítico, enquanto a imagem é narcísica; um desperta, a outra pode adormecer a vigilância e, até mesmo, de forma suave, hipnotizar. A letra põe de pé, a imagem leva a estender-se (nossas mais belas imagens apresentam-se em plano horizontal; além disso, espocar-se em sua poltrona é um prazer cinéfilo). Um livro não pode ser lido, ao mesmo tempo, por várias pessoas, nem quando estamos meio adormecidos. Mas é possível ver em conjunto um quadro, um filme, uma peça - do mesmo modo que uma sala repleta escuta música. A atenção flutuante e vaga interrompe a leitura, mas não a emissão de TV, de rádio ou o disco que gira. Como a voz e a música, e contrariamente ao texto, a imagem nos trabalha o corpo. O olhar apalpa ou acaricia, devora ou insinua-se, toca de leve ou penetra. Agarra, prende, retém - amassa e torna-se massa (o *nós* está mais conectado com o *id* do que o ego; além disso, religioso é o inconsciente coletivo, ainda mais grudado às imagens do que o outro). Há uma regressão fruidora em toda contemplação. Como se a Origem, a Mãe, a Pré-história nos abraçassem. O segredo da força das imagens é, sem dúvida, a força do inconsciente em nós (que é mais destruturante como uma imagem do que estruturado como uma linguagem). Interiorizamos as imagens-coisas e exteriorizamos as imagens mentais de tal modo que imagens e imaginário se induzem reciprocamente. Sonho, fantasma e desejo dão à imagem-objeto algo de pleno e suculento, que se suga como um seio e, de repente, deixa-nos em estado de graça. Força dionisíaca, foi o que teria sido dito há um século (mas Dioniso tem a ver com o auditivo e Nietzsche era mais ouvido do que olhar). Cocooning e acalanto televisuais, é o que se diz presentemente. A imagem-som nos faz remontar até esse Talassa revivificante que dorme no fundo da cuba dos signos, lençol subterrâneo de contigüidade feliz e quente em que tudo é possível, e a distância juntamente com o tempo se esvaem sem esforço. Ver é abreviar. Interromper

a lógica linear das palavras, escapar dos corredores do sintático e abarcar, de uma só vez, toda a sua vida anterior. Maravilhoso curto-circuito: a rapidez, além da infância. Divina pechincha ter a possibilidade de justapor sem hierarquizar, sem saltar linhas nem voltar páginas. É, em um piscar de olhos, um segundo de rejuvenescimento, de síntese e de eternidade. Um Rembrandt é um apocalipse interior: nosso limbo posto às claras.

A imagem é sempre de *antes* e o indivíduo às voltas com as imagens não é contemporâneo daquele que raciocina a partir de palavras. É o mesmo homem, mas subitamente deslocado, clivado, tornado mágico. Já não é um indivíduo, torna-se massa. Já não é um ser refletido, desobriga sua consciência e libera seus delírios. A defasagem atravessa cada momento da história das ciências ou das sabedorias. No auge da grande vaga iconoclasta de 1561, os huguenotes contemporâneos de Montaigne e que eram, aliás, letrados e humanistas, perseguiram sem trégua "a imagem do Rei Luís XI e, como se o tivessem apanhado vivo entre as mãos dos carrascos, cortaram-lhe os braços, as pernas e, por fim, a cabeça"³. Outros chicoteiam um crucifixo, ou decapitam a Virgem. Na mesma época, os católicos mais educados não duvidam um instante que a imagem de "Monsieur Saint-Antoine", em Soucy junto de Châtillon-sur-Seine, precipitou no rio os calvinistas grosseiros que o tinham insultado. Os contemporâneos de Descartes disseminam à porfia a história desse turco que, tendo golpeado um crucifixo com sua cimitarra, foi imediatamente fulminado com uma hemiplegia. Os contemporâneos de Newton consideravam como reconhecido sem contestação possível que a imagem do Cristo fosse, de alguma maneira, o próprio Cristo. Daí, a infâmia tangível do sacrilégio. Em pleno século das Luzes, o Chevalier de la Barre foi decapitado por suspeita de ter dado uma navalhada em um crucifixo e por ter ficado com a cabeça coberta diante do Santíssimo Sacramento. Se, aos olhos do legislador, a vontade de matar Deus em sua imagem era crível em seu princípio e suscetível de ser punida com a morte, é porque a imagem continuava sendo para o povo o ídolo que tinha sido durante milênios, isto é, uma quase-pessoa viva, que chora lágrimas de sangue por ter sido ofendida. Ou que destrói por ter sido

3. Citado por Olivier Christin, *Une révolution symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 133.

humilhada. Cacos de imagem, condenação à morte. A destruição dos ídolos papistas era encenada pelos Reformados como se fosse uma execução capital.

Como se a effigie de pedra ou de cores, no próprio âmbito do tempo religioso, revelasse o mais primitivo no primitivo, esse nível rudimentar do sagrado que se chama a superstição. Como se as conquististas da Razão nada conseguissem fazer contra os mesmos gestos milenares de adoração e destruição nos mesmos pontos sensíveis. As marteladas que, no Alto Egito, o copta monofisista do século V dá sobre os olhos, as mãos e os pés de Hórus ou de Osíris, no caminho de ronda do templo de Edfu, ressoam nos martelamentos do huguenote sobre as mãos e os olhos das madonas e santas de madeira e de gesso, em meados de nosso século XVI humanista. E os golpes de picareta do sans-culotte incrédulo do ano II sobre os medalhões de Luís XIV - em primeiro lugar, os olhos - dão testemunho de que o tempo, aqui, custa a passar. No entanto, "o olhar de um povo livre não pode ter por objeto os símbolos do despotismo". Não é que, esta manhã, vimos os mesmos gestos, ouvimos as mesmas palavras, em nosso país, em Moscou, em Praga, em Budapeste, sobre os símbolos visuais de um outro despotismo? Os reflexos da idolatria alimentam os do iconoclasmo, mas este ainda parece mais vivaz do que seu duplo invertido. O vândalo, o iconoclasta ou o insurreto da liberdade - conforme as simpatias - considera que não se consegue extirpar as lembranças de uma legitimidade sem destruir as imagens que a representaram. "O povo francês já não pode ver o que deixou de existir porque acaba de o destruir: seu olhar seria ofendido e perturbado por isso". No entanto, essa destruição de pedaços de madeira, de pedra ou de tela nada tem de alegórico: é um "sacrifício vingador", um holocausto "expiatório". As palavras escritas são inertes, mas as imagens conservam nelas algo de vivo. Elas ameaçam, provocam, salvaguardam, estimulam ou desencorajam. Sua representação mantém em vida o representado e, para conseguir isso, ela própria tem de se alimentar. Todo 1º dia do ano, em Edfu, às margens do Nilo, as estátuas sagradas eram retiradas do interior e colocadas no terraço do templo para se "recarregarem", esquentarem novamente ao calor solar, para garantirem a sobrevivência dos deuses e dos homens. "Ritual de irradiação" que, entra ano sai ano, atravessa todas as mitologias coletivas. Em cada ano, na Semana

Santa, as Virgens andaluzas devem sair do respectivo nicho para retomarem vida, regeneradas, esquentadas novamente pelos chistes maliciosos de uns e pelas orações de outros.

Deixou de ser comum esperar malefícios e milagres das Imagens. Mas como será possível negar sua faculdade de suscitar em nós incôngruos retornos do recalçado? Saltos para trás um pouco incômodos na cronologia do *sapiens*? A imagem, já vimos, tem a ver com um tempo imóvel: o do afetivo, do religioso e da morte. Esse tempo ignora as construções da razão e os progressos da ciência. Com certeza, os ímpios deixaram de despedaçar as hóstias nos tabernáculos para ver se o sangue do Cristo vai jorrar. No entanto, será que beijos, genuflexões e círios desapareceram das peregrinações organizadas por contemporâneos de Einstein e de Monod? Será que os milhões de seres sensatos que vão a Lourdes, a Czestochowa ou a Santiago de Compostela se comportam refletidamente diante da imagem da Mãe de Deus? E os fiéis não são os únicos a expor ostensivamente a antiga magia. A foto do avô, na sala, é tratada de modo bem diferente de qualquer outro bibelô. São Cristóvão, patrono dos automobilistas, protege da "morte violenta" e basta ver como os índios motoristas de ônibus, nas estradas dos Andes, persignam-se diante da bonequinha dependurada no retrovisor. Dentro de uma igreja, inúmeros incrédulos inclinam a cabeça diante do crucifixo, alguns acendem uma vela sob o cromo de São Francisco e todos nós colocamos flores em cima das campas.

Poderes da imagem, ou poderes do primitivo? Já está claro que seria preciso incluir a psicanálise entre nossos reservatórios disciplinares. Embora a jazida dos afetos esteja realmente na origem de tudo, bastará a alusão. Em primeiro lugar, porque essa falsa ciência, que chega a falar verdade, domina à porfia as reflexões atuais sobre a imagem, e muitíssimo bem. Em seguida, porque preferimos, em seu lugar, a paleontologia que diz a mesma coisa, quanto ao peso insólito do esquecido, mas de maneira verificável e menos arbitrariamente literária.

Com efeito, é talvez a espécie que, através de nossas imagens - essa memória anterior à memória - vai tornar-se presente na lembrança do indivíduo. A figura é a primeira lembrança do homem e é característica *própria* dele. Surpreendente verdade paleontológica: o traço como marca específica. Pássaros, abelhas e golfinhos têm uma "linguagem", e inúmeros animais comuni-

cam-se por meio de sinais sonoros. Os primatas, por seu turno, podem servir-se de “utensílios”. Nenhum deles faz incisões, nem entalhes. É o traço, unicamente, que comprova o *homo sapiens*: - 35.000 anos, no fim do Mousteriano, aparecimento das marcas de caça, “articulações gráficas sem liame descritivo, suportes de um contexto oral irremediavelmente perdido” (Leroi-Gourhan). Com a sepultura, a plaquinha de pedra ou de madeira, gravada com motivos abstratos (espirais, linhas, pontos), assinala a hominização em curso. O homem descende do signo, mas o signo descende do desenho, por intermédio do pictograma e do hieróglifo (e não está excluído que, um dia, ele não venha a retornar a isso). Não há corte, mas continuidade evolutiva entre o pólo “imagem multidimensional” e o pólo “escrita linear”, sendo a extremidade “desenho” o ponto de partida de um percurso que acaba - pelo menos, provisoriamente, enquanto não for possível remontar à “ideografia dinâmica”, essa nova escrita pela imagem anunciada por Pierre Lévy - no alfabeto vocálico que nota os sons. A imagem foi nosso primeiro meio de transmissão; a Razão gráfica, mãe das ciências e das leis, surgiu lentamente de uma Razão icônica. Do mesmo modo que a fábula precedeu o saber, e as epopéias as equações, assim também o glifo apareceu dezenas de milhares de anos antes da escrita. A notação fonética pelo signo gráfico está mais ligada ao Estado, menos ao sobrenatural, e é muito mais tardia (- 3.000). E desconfiamos que os milênios que separam os touros de Lascaux das primeiras transcrições mesopotâmicas decifráveis não tenham desaparecido em nós sem deixar vestígios; sem abrir confortáveis vias de facilitação aos sucessores. Por termos sido crianças antes de sermos homens, dançado antes de proceder a análises, orado antes de pedir, feito incisões com o sílex em ossos de rena antes de alinhar palavras sobre uma folha de papel, “o estupefaciente imagem” percorre nossas sinapses mais depressa do que o conceito. Primeiro ocupante dos lugares, habita em nós como se estivesse em sua casa.

Por que motivo Dante é um “poeta da Idade Média” enquanto Giotto, seu contemporâneo com a diferença de um ano, é já “um pintor da Renascença”? Por que motivo o espaço contínuo, homogêneo e isotrópico de Newton já se encontra, um século mais cedo, nos descobridores da perspectiva? Por que motivo a leveza das obras de Fragonard anuncia de maneira tão profunda,

simplesmente deslocando o ângulo de visão dos palácios (apreendidos de viés ou de cima para baixo), o declínio do Antigo Regime? Por que motivo as ruínas de Hubert Robert antecipam as destruições revolucionárias? Por que motivo Turner prefigura as metáforas do fogo, antes da termodinâmica? Por que motivo o estilhamento do ponto de vista, exibido pelos cubistas, pressente a iminente desaparecimento do sujeito fundador nas ciências humanas? Por que motivo o futurismo é um fascismo por antecipação? E por que motivo vemos projetar-se a Segunda Guerra Mundial nas cidades cegas de Max Ernst pintadas antes de 1939? Por que motivo a história da arte, revelando as sensibilidades de cada época, está sempre adiantada relativamente à história das idéias e até mesmo dos acontecimentos? Por que motivo é preferível visitar um Museu de arte contemporânea do que entrar em uma Biblioteca pública de informação para interceptar os sinais precursores das mudanças de mentalidade, de paradigma científico, de clima político? Porque a imagem sensível repercute no cosmos e alimenta-se com fontes de energia “inferiores”, portanto, menos vigiadas ou mais transgressivas, mais livres ou menos controladas do que as atividades espirituais “superiores”. Ela capta de distância maior e de mais baixo; funciona como um radar. A criação imaginária de uma época, esse arquipélago de arcaísmos antecipadores, não estaria tão avançada “historicamente” sobre a criação intelectual que lhe é contemporânea, se não se servisse, muito melhor do que esta última, dos dinamismos profundos do psiquismo, processos primários do sonho, do jogo, do riso. Da angústia, também. Tem a força de precursão e de prospecção na mesma medida em que é sintomalmente indicial e primitiva. Aquém, logo além. Porque existe *antes*, a arte presente o *depois* melhor do que a inteligência.

O vício hereditário

O método midiológico denuncia como falso um vício de raciocínio que tem sido utilizado pela filosofia ocidental como uma virtude hereditária: o corte entre estética e técnica.

Falar demais a respeito de arte e não o suficiente relativamente às máquinas: tradicional defeito dos homens de idéias e, em particular, dos estetas. Desde 1839, e até esta manhã, contam-se

cem dissertações sobre a pintura para um ensaio sobre a foto. As máquinas destinadas a ver da modernidade acorrentaram-se, acorrentaram-nos em um notável *silêncio conceitual*⁴.

Somente a pintura é digna do metafísico que tem o dever de evitar Walt Disney e as HQ (regra confirmada por Michel Serres, relativamente a Hergé). Pelo contrário, e até ontem, os especialistas da foto, como Moholi-Nagy ou Gisèle Freund, não falavam de “belas-artes”. Com exceção de Bazin, é um jogo em que se verifica a alternância de posições de autores entre a imagem manual e a imagem industrial, como se aquele que se interessasse pela imagem automática, tal como existe desde há cento e cinquenta anos, viesse a ficar incapacitado para perscrutar quinze mil anos de imagens pintadas ou gravadas. Daney contorna a pintura, Jean Clair o vídeo, e Chastel ignora o cinema. Somente esta manhã, Barthes e *La Chambre claire*, Deleuze e *L'image-mouvement*, Lyotard e seus imateriais outorgaram a dignidade de objeto de pensamento ao álbum de família, ao thriller americano e ao holograma. Teríamos abandonado Platão? Não verdadeiramente, já que é possível ainda hoje “tentar circunscrever a situação em que se encontra o ser da imagem e de sua eficácia” ignorando tudo o que, desde 1839, possa ter-lhe acontecido⁵.

4. Bergson menciona o cinematógrafo de passagem e de forma pejorativa; em seus *Préliminaires à l'Esthétique*, Alain afirma que isso “repele o pensamento” e que “a mecânica do cinema elimina toda poesia”; Sartre escreve *L'Imaginaire* e *A imaginação*, em que esta é entendida, com certeza, como estrutura de consciência, mas faz praticamente abstração, em seus exemplos, da imagem animada ou gravada; em suas três reflexões sobre a obra de arte (*L'Origine de l'oeuvre d'art*, 1935; *Contribution à la question de l'Être*, 1955; *L'Art et l'E space*, 1969), Heidegger não diz nem uma palavra sobre o assunto. Para Merleau-Ponty, maravilhado pela pintura, fugazmente cinéfilo, André Bazin não existe. Nem Benjamin. Na *Teoria estética* de Adorno, publicada em 1970 (trad. francesa, 1989, Paris, Klincksieck), também não há uma palavra sobre cinema.

5. Nos dois excelentes números consagrados pela *Nouvelle Revue de psychanalyse* ao imaginário – *Destins de l'Image* (1991) e *Le Champ du visuel* (1987) – em dez artigos consagrados à pintura, clássica ou moderna, ao ícone, ao ídolo, não existe nenhum sobre o cinema e o audiovisual, nem sobre as “novas imagens” computadorizadas. Falta-nos, talvez, uma psicopatologia da vida cotidiana dos psicanalistas para fazer falar seus lapsos ou pontos cegos. Pois, afinal, se a infância do signo é a imagem, as imagens de nossa infância são as das salas escuras e não do Museu do Louvre. Chaplin, Tati e Hitchcock, ou ainda, para os mais jovens, Woody Allen, Spielberg e Coppola modelaram o imaginário de nossa época, pelo menos, tanto quanto Ticiano, Manet ou Picasso.

Impasse *despercebido*, pelo fato de se ter tornado, para nós, tão *natural* (o esquecimento do aspecto técnico limita-se tão-somente a “um pequeno esquecimento técnico”). Pelo fato de estarmos tão habituados a colocar a metafísica da imagem em um planeta e sua física em outro.

Quanto mais técnica entra em uma arte contemporânea, mais longa será a espera antes que venham a abrir-se para ela as portas do Reino. O fato de que a “sétima arte” tenha estado sujeita, praticamente em cada década, a várias alterações – tais como, o cinema falado, a cor, o cinemascopo, etc. – contribuiu bastante, juntamente com seu aspecto comercial, para diferir a entronização. O batismo, como sétima com esse nome, realizou-se em 1927 (Ricciotto Canudo, em *L'Usine aux images*). O reconhecimento social teve de esperar pelos anos 60, com a ajuda de Langlois e Godard. Promoção que não é necessariamente bom sinal, como veremos, na medida em que a instalação em museu pode consagrar uma forma de colocar de lado (entre prestígio e utilização existe uma relação inversa).

Compreende-se que o *homo aestheticus* deteste o mecânico: a estética nasceu, tardiamente, da Filosofia (Baumgarten, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Croce e os outros fazem parte da corporação), enquanto a filosofia nasceu, na Jônia, da rejeição às máquinas. Desde Platão, ela relata a odisséia do Espírito confrontado com a Matéria, liberando-se da Matéria. A técnica figurativa não fica com boa imagem quando alguém faz seu o preconceito helênico: somente a Forma vivifica. Plotino, depois de Platão, chegou ao ponto de diabolizar o lado carnal da imagem, que é desculpada na medida em que vai oferecer, em simpatia, um fragmento da alma do mundo. O aspecto verdadeiro da imagem, diz ele, é o inteligível. É a razão pela qual é preciso contemplar, não com os olhos do corpo, mas com “o olho de dentro” (*hendon blepei*). Em compensação, o aspecto maléfico da imagem é tudo o que ela pode conter ou sugerir em termos de espaço, sombra, profundidade; o bruto que se interpõe entre o modelo ideal e sua emanação visual. “O reflexo do *Nous*, esse elemento espiritual, é a única coisa real que se encontra aí. O resto é matéria pura, isto é, não-ser vazio⁶”.

6. Plotino, Quarta Enéada (4, 3, II). A este propósito, ver Grabar, “Plotin et les origines de l'esthétique médiévale”, in *Cahiers archéologiques*, I, 1945.

Teorizando o Belo ideal, a Renascença continuou, na sombra ativa da *Idea*, a fazer da matéria o pólo negativo e passivo do trabalho das formas. Em vez de obstáculo, tornou-se, na melhor das hipóteses, receptáculo. Ao esculpir *A Noite*, Michelangelo “extraiu a forma pura da massa de pedra bruta”. Forma que já não reside no céu das Idéias ou do Entendimento divino – aí está a revolução – mas na alma do artista.

Essa separação de corpos deveria revelar-se propícia às generalidades filosóficas: a exaltação da forma engendrou a Estética que globaliza seu objeto pela invenção de um gênero Único, a Arte com A maiúsculo. Como se sabe, a Estética dos filósofos presta pouca atenção à especificidade das artes como à especificidade das obras. A dissociação artes/ofícios legitima o formalismo da reflexão sobre a Arte. Quanto mais as formas estiverem desligadas de seus suportes, tanto mais dobráveis se tornarão a uma lógica espiritual interna cujo enunciado pertence de direito ao filósofo. *De minimis non curat homo aestheticus*.

A “cosa mentale” de da Vinci – ou antes o contra-senso tão popular a que deu lugar – prejudicou bastante a causa do reencontro entre material e espiritual na arte. A famosa fórmula foi inscrita em uma psicologia da arte quando, afinal, ela só tem a ver com uma história da ambição. Definição da pintura? Não. Estratégia de carreira de um grande pintor que está farto de ser considerado como um operário especializado. Reivindicação de honorabilidade de um empregado de escritório exasperado por ser ainda amalgamado aos marujos dos estaleiros (os escultores sujam as mãos, reparem nesse pobre Michelangelo; mas eu, pintor, não sou o artesão que julgam, trabalho em casa, portanto, têm de me arrumar outra corporação). Em seus *Comentarii* escritos em língua nobre, Ghiberti já tinha insistido sobre a soma de conhecimentos requeridos pela sua arte. Assim como Alberti tinha puxado, também em latim, a pintura para o alto, insistindo sobre a geometria, uma das sete artes liberais. Por intermédio da geometria e da matemática, ciências nobres, da Vinci e seu tempo pretendem lançar uma ponte entre execução material e especulação intelectual para escaparem à indignidade das artes mecânicas. Engenheiro pouco familiarizado com as línguas antigas, exposto ao desprezo dos humanistas e dos letrados, Leonardo queima todos os cartuchos para encontrar lugar no lado mais conceituado, entre escritores e músicos, mesmo correndo o risco

de abandonar, na outra margem, os escultores, vizinhos comprometedores (“a escultura não é uma ciência, mas uma Arte totalmente mecânica que engendra suor e fadiga corporal naquele que a pratica”).

Será que, nesses tratados pré-renascentistas (como o de Téo-filo, o monge alemão do século XII, ou de Cennino Cennini, o pintor toscano do Trecento), era maior a proximidade com a “verdade efetiva das coisas” em que “receitas e modelos uniam a técnica com a piedade, a moral e a estética”? Auguste Renoir compartilha dessa ingenuidade instruída quando diz: “A pintura não é um devaneio. É, antes de tudo, um trabalho manual e é preciso fazê-lo como bom operário”. Assim como esses manuais à moda antiga que enumeram “o material necessário para fazer aquarela”, a saber, papel, prancheta, cola, esponja, lápis, borrachas, pincéis, godês, paletas e cores, e onde se aprende que “as sombras dos tons de carne fazem-se com uma mistura de tinta neutra e de laca carminada; mas não as carnes de louras que se fazem com um composto de amarelo de cromo claro e de vermelhão”.

A exceção dos tios-avós

A Revolução industrial não modificou a divisão, nem a partilha dos estudos. Se veio a dar pleno desenvolvimento às artes industriais, se inventou, em seguida, após 1910, “a estética industrial” para celebrar as núpcias da criação com a produção, do Belo com o Útil, deixou tal qual a ancestral fratura. No século XX, o campo dos discursos nobres sobre a imagem continuou a se distribuir entre o encantamento literário e a interpretação especulativa, crítica de arte e filosofia da arte relegando para a periferia a curiosidade pelos procedimentos materiais de fabricação, exposição e transmissão.

Tudo isso só torna mais meritórias as explorações, as premonições de Valéry e Benjamin, tios-avós de nossa disciplina, já inscritos no respectivo quadro de honra. O primeiro, célebre,

7. Anne-Marie Karlen, *Le Discours sur l'art. De l'économie objective à l'économie subjective de la création*, tese de Universidade, Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Besançon, 1984.

pelos seus escritos marginais. O segundo, marginal, por um texto que se tornou célebre.

Comentando *La Conquête de l'ubiquité* e partindo do que o rádio tinha trazido para a música, Valéry anunciou, desde 1934, o reino da telinha. Descreve o próximo dia em que o Ticiano que está em Madri viria “pintar-se sobre a parede de nosso quarto de forma tão forte e enganadora quanto recebemos aí uma sinfonia”. Chegava mesmo a propor um nome para nossas empresas de televisão que, infelizmente, não foi adotado: “sociedade para a distribuição da realidade sensível a domicílio”. Depositava grandes esperanças no zapping. “Assim como a água, o gás, a corrente elétrica vêm de longe para nossas casas satisfazer nossas necessidades mediante um esforço quase nulo, assim seremos alimentados com imagens visuais ou auditivas, aparecendo e desaparecendo com o menor gesto, quase apenas com um sinal⁸”.

No mesmo ano, decididamente fasto para nossa disciplina, aparecia em alemão *L'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*⁹. Walter Benjamin mostrava-se aí muito menos triunfalista do que o acadêmico (“o aspecto destrutivo do cinema”). Tornada reprodutível por procedimentos fotossensíveis, mecânicos e industriais, a obra de arte, dizia ele, vai perder seu valor cultural, sacrificada a seus valores de exposição. As técnicas de reprodução profanam o sagrado artístico porque as criações do espírito têm uma qualidade de presença única, associada ao “aqui e agora” de uma aparição original. “Ao multiplicar os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um acontecimento que se produz uma só vez”. A inacessível beleza vai se estragar com a promiscuidade do produto midiático; a *aura* da arte, que é “a única aparição de um longínquo”, perder-se-á com a unicidade da obra. Por se aproximarem demasiado dos homens, as imagens vão perder toda autoridade.

E sobre esse sombrio opúsculo que um outro pioneiro da midiologia, o autor de *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, haveria de compor, dez anos mais tarde, a Ópera otimista do *Musée imaginaire* – sem mencionar claramente seus predeces-

8. “Pièces sur l'art”, in *Oeuvres complètes*, tomo 2, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, p. 1285.

9. In *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971.

sores¹⁰. O gênio tem repugnância pelas genealogias (a ingratidão realça a aura pessoal). O Malraux dos anos 40 foi, em muitos aspectos, um Benjamin sonorizado e com bom astral. Quando o primeiro vê sair da reprodução das imagens um humanismo planetário, o segundo prognosticava uma seleção darwiniana às avessas. “Dessa seleção diante do aparelho de reprodução, os que acabam vencendo são a star e o ditador” (W. Benjamin). Curiosamente, o alemão progressista encarava com pessimismo as perspectivas risonhas da era mass-midiática que o francês “reacionário” pintava democraticamente em cor-de-rosa. Diferença de estilo: um declamava, o outro analisava. Diferença de corpo, de temperamento entre dois grandes espíritos: Benjamin marginaliza-se e se suicida; Malraux midiaticiza-se e torna-se ministro. Nem todo o mundo tem a vocação do fracasso.

Apesar da covarde facilidade do procedimento, seria bem pertinente, neste ponto, não dar razão a nenhum deles. Benjamin teve o imenso mérito de fazer retroagir as condições de transmissão sobre a criação estética, como mostra sua *Petite Histoire de la photographie* de 1931. No entanto, tendo prestado pouca atenção às origens das “belas-artes”, parece ter feito sua a ilusão continuísta da história oficial da arte. Assim veio a confundir duas épocas, dois regimes do olhar: a era dos ídolos e a era da arte (ver quadro p. 210). Com efeito, sua *aura* tem a ver apenas com a primeira. Antes da “reprodução mecanizada”, a obra de arte já se tinha despojado, na Renascença, das qualidades de presença real, de autoridade e de imediata encarnação que ele temia que viessem a ser atingidas pela perversão industrial. A foto somente acrescentou, a um segundo plano, um terceiro. Não é a arte que é aparição e “presentificação do invisível”, mas sim o ídolo (ou o ícone). Este, somente, é que depende de uma teologia cuja estética, desde o início, transporta, é o luto. Portanto, a secularização das imagens não teria começado no século XIX, mas sim no XV. Será que grande número de arroubos de Malraux e de lamentos de Benjamin provêm de um erro de cronologia? Uma periodização mais fina do tempo das imagens teria, talvez, evitado um belo suicídio alemão e um belo delírio francês. Não deploremos nada: a beleza do século teria ficado desgastada.

10. O nome de Walter Benjamin é, todavia, mencionado em nota ao pé de página em *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1939.

Reduzir a distância

A dualidade crística da imagem serve de apoio para a separação tradicional feita pelos estudos da arte entre dois ideais: a união mística ao objeto único e o rodeio cético pelo contexto social; o discurso intuitivo do conhecedor e o discurso explicativo do professor; o estetismo e o historicismo; a metodologia e o saber. O escarpim e o tamanco, se preferirmos, porque cada maneira de ver tem conotação social.

As duas abordagens, a interna e a externa, são igualmente heréticas ou igualmente legítimas já que o objeto depositado e exposto em nossos museus é um ser misto: simultaneamente coisa e signo, causa e produto, dado e construído. Nessa dupla qualidade, faz parte dos "quasi-objets" (recentemente analisados por Serres, Latour e Hennion). É um híbrido. Enquanto *coisa*, escapa à sociedade que, em seu tempo, reconheceu-se nele: logo, passível de uma fruição privada, em um face a face estetizante. E é verdade que as figuras plásticas (assim como as obras musicais) sobrevivem à cultura que as engendraram e lhes deram sentido. Autonomia da vida das formas que, por exemplo, permite-nos "descobrir", duzentos anos depois, Vermeer e Georges de la Tour, pintores menores enquanto vivos. Mas como *signo*, o objeto de arte foi selecionado ou reconhecido por um interesse social, arbitrariamente retirado do ruído de fundo visual como "objet de goût" pelos mecanismos sociais do bom gosto, tais como foram revelados por Bourdieu e seus discípulos: logo, passível de uma desconfiança crítica, sociológica, histórica, ou ambas.

Já se conhece o diálogo de surdos entre a proferição carismática do "efeito de arte", sem valor de conhecimento, e o conhecimento, sem graça nem sensibilidade, de suas causas e fatores objetivos. Considerando a experiência intuitiva, incomunicável e intimista como o aspecto verdadeiro da arte, conhecedores e artistas recusam, como pedantes e filisteus da cultura, aqueles que reconduzem a obra de arte a suas condições *exteriores*. Cada obra, dizem eles, é única. Reino do particular, a arte exclui toda generalização, admite somente a monografia e o juízo crítico caso por caso. Nada pode ser explicado, tudo deve ser interpretado. Por seu turno, sociólogos e historiadores acolhem as efusões, quase sempre, verbosas do inefável como se fossem os sintomas

do que denunciam. A obra de arte, dizem eles, é um artefato social e a denegação estetizante desse condicionamento social é por si só um fato social. Por detrás deste jogo de desdêns cruzados, dessas acusações mútuas de terrorismo, talvez haja uma antinomia da Razão estética, um embaraço sem solução análogo ao dilema do etnólogo hesitante entre o desejo de participar e a necessidade de se distanciar. Que fazer para compreender uma etnia da Nova Guiné: observá-la com um olhar reservado, à distância, ou então, identificar-se por dentro, por empatia, com a vivência de seus membros? O projeto midiológico consistiria em não ser obrigado a escolher, digamos, entre Bourdieu e Wölfflin. Fazendo votos para que não se assemelhe ao desejo de um físico que gostaria de determinar, simultaneamente, a posição e a trajetória de uma partícula¹¹. Na expectativa da improvável reconciliação, contentemo-nos em jamais separar conceito e dispositivo, a essência e a técnica de uma arte visual. É, neste sentido, que "a Arte" é um assunto demasiado ou não suficientemente sério para os profissionais da coisa. Demasiado, já vimos, porque surgindo na vertical da morte, a imagem só capta todo seu sentido no tempo quase imóvel das religiões, bem longe da dramaturgia curta dos estilos e das escolas. Não suficientemente, porque seu devir se esclarece a partir de uma bastante humilde história dos materiais, mecanismos e procedimentos de criação, exposição e difusão, indigna de um esteta. Com efeito, basta mudar de dispositivo para mudar de conceito. Benjamin: "Fatigamo-nos com vãs sutilezas para decidir se a fotografia devia ser ou não uma arte, mas não nos perguntamos se essa mesma invenção não transformaria o caráter geral da arte".

Endireitar uma barra é virá-la no outro sentido. Evidentemente, o perigo seria pretender corrigir um formalismo por um materialismo, um estetismo à moda antiga por um tecnicismo "up to date". Não se ganharia nada em trocar Kant por Toffler. A técnica é necessária e não suficiente. É verdade que a evolução dos materiais - e o declínio das fundições - causou transtornos na escultura clássica da pedra, mármore, bronze que vai até

11. A propósito das mediações artísticas, ler de Antoine Hennion, *De la fusion du groupe à l'amour d'un objet: pour une anthropologie de la médiation musicale*, e *De l'étude des médias à l'analyse de la médiation*, Centre de sociologie de l'Innovation, École des Mines de Paris, 1990.

Rodin. Desde o fim do século passado, digamos desde Brancusi, o plástico, o ferro, o aço, o vidro, provenientes do maquinismo, engendram esta forma de expressão contemporânea da qual se diz muito justamente que “utiliza os materiais como fundamento”. Mas esses materiais habitam a terra inteira, enquanto a escultura moderna somente em seu norte ocidental. Havia greda nas terras do Islã, mas não chegou a existir estatuária islâmica. Existe argila e alabastro nos arredores do Bósforo, mas Bizâncio apenas conhece o baixo-relevo. A cristandade do primeiro milênio dispunha dos mesmos materiais e dos mesmos conhecimentos da Antigüidade tardia. Ela aceitou, timidamente, a escultura em alto-relevo, mas renunciou à estatuária. É a prova de que o que é tecnicamente factível nem sempre é culturalmente viável.

O obstáculo humanista

Por que motivo o estudo da imagem ficou tão atrasado relativamente ao da linguagem? Todos nós estamos de acordo em reconhecer que, em termos de conhecimento, a estética é tratada com menos consideração do que a linguagem. Sintoma revelador. De quê?

Em primeiro lugar, da sobreavaliação da linguagem pelo homem da palavra. A história vivida da espécie sugere um: “No princípio era a Imagem”. A história escrita estipula: “No princípio era o Verbo”. Logocentrismo lógico: a linguagem honra a linguagem. Tautologia narcísica e publicidade corporativa que têm desequilibrado nossa consciência do fato humano. Não é fácil para um homem cerebral admitir que “o homem começou pelos pés” (Leroi-Gourhan) – situação de bípede e mobilidade do zinjantropo; e que o aparecimento do sujeito é inseparável do aparecimento do objeto. A hominização dá testemunho de uma gênese tecnológica, e mais exatamente, de uma “tecnicidade com dois pólos” – de um lado, o sistema mão-utensílio e, do outro, o sistema face-linguagem. Os dois desenvolvem-se em conjunto e um pelo outro, mas não é nada gratificante pagar tributo ao *outro* sistema. Daí, o desprezo humanista pelo aspecto técnico. E nossa repugnância, trinta mil anos após as primeiras imagens, *em conceber a invenção estética como prolongamento da tendência técnica* inerente à evolução do ser vivo. Da mesma forma que o esqueleto se prolongou pelo utensílio, assim também as funções

humanas se prolongam pela adjução de uma série de próteses, até e inclusive o sistema nervoso central pelas máquinas eletrônicas. Assim, a motricidade exteriorizou-se na domesticação animal e na máquina simples, a memória nos suportes materiais (nossas memórias artificiais), o cálculo nas máquinas de calcular e, enfim, a imaginação nas imagens fabricadas por diversos procedimentos mecânicos. Todo o interior “sai”, músculo e sistema nervoso central, mas sucessivamente. E a máquina que projeta o homem para fora de si mesmo, faculdade após faculdade, modifica-o inexoravelmente. O artificial retroage sobre o natural. Cada nova técnica cria um novo sujeito, renovando seus objetos. A foto mudou nossa percepção do espaço, e o cinema nossa percepção do tempo (por intermédio da montagem e até à colagem dos tempos na “imagem-cristal” cara a Deleuze). A câmera dos irmãos Lumière construiu um mundo visível que já não era o da perspectiva (e é tão pouco o do vídeo quanto ele o será do binário). Por exemplo, o preto e branco foi unanimemente saudado como “a própria vida”, um decalque do real, até o aparecimento do technicolor que nos levou a descobrir que também havia cores no nosso campo visual, e a conceber o preto e branco como um código expressivo entre outros. No entanto, a história técnica do visível não começa com as câmeras, como também as tecnologias da inteligência não começam com os computadores. O bisão gravado de Altamira é já um artefato, assim como uma tabuada de multiplicação é já uma máquina. Se “a evolução da vida prossegue por meios diferentes da vida” (Stiegler), a evolução do mundo sensível não é determinada por nossos sentidos naturais, como também a evolução do mundo intelectual não o é pela soma das inteligências individuais. Não temos o mesmo olhar do Quattrocento porque temos mil máquinas destinadas a ver, inimagináveis nesse século: do microscópio ao telescópio orbital, passando pela nossa 24 x 36. Stiegler, resumindo Leroi-Gourhan: “A técnica inventou o homem tanto como o homem a técnica¹²”. *O sujeito humano é tanto o prolongamento de seus objetos quanto o inverso*. Círculo fechado decisivo e surpreendente. Ao levá-lo em consideração, o humanismo tradicional fracassa já que, no utensílio, apenas vê a

12. Bernard Stiegler, *La programmatologie de Leroi-Gourhan e Leroi-Gourhan, par maudite de l'anthropologie*, cópias xerocadas, Paris, 1991.

instrumentação de uma faculdade e *não sua transformação*¹³. Ora, se o utensílio humano se *desliga* do órgão físico é para viver uma vida própria. A sua, mais do que a nossa. Separação fecunda, aventureira, inovadora, perigosa também, mas que nos *constrange a sair do homem para compreender o homem. Não temos, e cada vez menos, a livre disposição de nossos utensílios* (de produção, de representação e de transmissão). Já não é tempo de considerar esse escândalo com a seriedade de uma teoria?

Não há um olho interior e um olho exterior, como pretendia Plotino, nem duas histórias do olhar, uma para a retina, outra para os códigos, mas uma só que funde as rumações de nossas obsessões e a construção de nossas imagens. Cada vez mais, o mental se nivela ao material e as visões interiores decalcam nossos aparelhos óticos. A teleobjetiva, por exemplo, e a ampliação fotográfica modificaram nossa sensibilidade relativamente ao “detalhe”, enquanto as imagens feitas por satélite, o vaivém mental entre o todo e a parte. O *quê* e o *como* do transmitir avançam juntos.

A Ásia monista sempre o admitiu melhor do que o orgulho ocidental – e dualista. Na China clássica, o ideal do pintor ou do calígrafo era entrar e fazer entrar em comunhão com o cosmos. Comunicar o invisível sopro criador do mundo – nada menos. O ato de pintar era um ritual sagrado, enquanto o pincel, uma espécie de cetro, lembra-nos Pierre Ryckmans. Ato breve. No entanto, cinqüenta anos de disciplina não eram demais para três minutos de execução. Com efeito, a efetiva transmissão do “qi” (o dinamismo da matéria) pelo calígrafo dependia inteiramente do aprumo do corpo, da posição do braço, da qualidade dos pêlos e do ângulo formado pela ponta do pincel com o papel¹⁴.

O humanismo tolera muitíssimo bem “o elogio da mão”, órgão do Espírito soberano, mas recua diante do elogio da máquina (e por mais crítico que seja o exame é ainda uma variante). O automatismo coloca-o positivamente *fora dele*. A pintura inspira,

13. Assim Merleau-Ponty em *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964: “Toda técnica é técnica do corpo. Configura e amplia a estrutura metafísica de nossa carne”.

14. Ver, principalmente, traduzido e comentado por Pierre Ryckmans, Shi Tao, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille amère*, Paris, Hermann, 1984.

naturalmente, o escritor e o filósofo ocidentais porque ela *continua* a literatura (assim como o cinema, à sua maneira, prolonga o escrito). Mitos e Escrituras sagradas engendraram miríades de imagens manuais, na alegoria, na emblemática, na arte sacra ou na pintura de gênero. *Entre a idéia e sua transposição em imagem, o texto e sua ilustração, permanecemos entre intelectuais*. A foto ou a TV são repulsivas porque, em vez de símbolos ou imagens mentais, limitam-se a restituir as coisas em estado de vestígios. Substituem a citação pela impressão, o fino pelo bruto. Na Cidadela espiritual, o cinema tem a aparência de alienígena; a foto e a TV, de energúmenos. Com a mão, não há ruptura de carga carismática, o sopro criador transmite-se diretamente à imagem fabricada, sem mediação intempestiva. As proximidades felizes do corpo correspondem a intimidades ferventes de Si. Os belos e justos louvores tecidos ao artesanato e à perícia manual materializam, sem qualquer alteração, a velha noção de graça demiúrgica. Tudo o que conseguem é fazer sobressair melhor a pura liberdade in-formando à vontade seus materiais naturais na intemporalidade técnica do Ato criador. Focillon diz a verdade: “O homem que sonha não pode engendrar uma arte: suas mãos cochilam. A arte faz-se com as mãos. Elas são o instrumento da criação, mas, antes de tudo, o órgão do conhecimento. Para qualquer homem, mas ainda mais para o artista...” (*Éloge de la Main*). No entanto, ele não diz aí uma verdade eterna. Com efeito, os órgãos do conhecimento e da criação estão abandonando cada vez mais nosso corpo. “O corpo humano é o túmulo dos deuses”, dizia Alain, para fazer brotar a imaginação da fisiologia e da emotividade das vísceras e, procedendo assim, desmistificar “a inspiração divina”. Mas os corpos artistas acabaram, por seu turno, encontrando seu túmulo: o computador. Inútil cobrir o rosto diante da mais recente de nossas máquinas espirituais. Esta, até mesmo um esteta está sabendo, tem espírito como cem.

Kant por Castelli

Avaliaremos melhor o abismo existente entre nossa atual prática das imagens e as teorias acadêmicas da arte relendo a *Crítica da Faculdade do Juízo* de Immanuel Kant à luz do século XX e não do XVIII. Não uma leitura filosófica dessa filosofia para apreciar o que a distingue com vantagem relativamente à sua época, teoria clássica do Belo e especulações sobre o Ser,

classicismo francês e idealismo alemão; mas uma leitura das Luzes pela “arte contemporânea”: Immanuel Kant revisto por Léo Castelli¹⁵.

Leitura injusta, deslocada, deliberadamente anacrônica, já que o filósofo e o marchand não refletem sobre os mesmos objetos, nem sobre os mesmos fins. No entanto, fantasia reveladora dessas mesmas diferenças, para compreender melhor o que se ganhou e perdeu desde há dois séculos.

Gesto profanatório. Em primeiro lugar, aos olhos dos filósofos da arte que têm uma reverência bem particular pela tentativa kantiana. Contrariamente à *Crítica da Razão Pura* no domínio científico e aos *Fundamentos da Metafísica dos Costumes* na moral, a *Crítica da Faculdade do Juízo* continua sendo neste campo a referência principal. As estéticas têm a estranha faculdade de sobreviver ao tipo de arte que as suscitou. É o único domínio em que o comentário se torna independente de seu objeto a ponto de não ser afetado pelo seu desaparecimento. Em seguida, com relação às práticas respectivas. Léo Castelli não é somente um marchand, mas um esteta, isto é, alguém que acredita na arte. Kant acredita tão pouco que quase nem fala dela. Nosso modelo dos “professores-jurados de estética”, como eram chamados por Henri Heine, não é nem um esteta nem um conhecedor. Sua obra não trata da arte (embora evocando aqui e lá, e não sem ironia, as “belas-artes”), mas do Belo e do Sublime. O Belo não é de modo algum ilustrado por imagens ou obras, mas pelo canto dos passarinhos e pelos lírios imaculados (*sic*). Quanto ao sublime, advém onde qualquer figura desaparece, onde “os sentidos não vêem nada mais à sua frente”, em face do espetáculo do infinito: a abóbada estrelada, o Sinai ou a Lei moral. Em vez dos objetos de arte, Kant prefere o espetáculo da Natureza.

Para dizer a verdade, é a própria possibilidade dos objetos que é aqui expelida pela revolução copernicana. O esteta gira à volta dos objetos de arte; o filósofo faz girar o objeto à volta do sujeito, não sendo o Belo determinável por princípios *a priori*. Não é possível deduzi-lo, nem produzi-lo à vontade porque seu princípio

15. Figura totêmica do mercado internacional a partir dos anos 60, instalado em Nova York, o galerista marchand Léo Castelli lançou os artistas da Pop Art, da arte conceitual e do minimalismo.

determinante não é um conceito de objeto, mas se encontra em um sentimento subjetivo. Foi justamente por aí que Kant quebrou a tradição especulativa do Belo ideal. O Belo não é nem uma idéia nem uma propriedade; está em nós, e falando dele, estou falando simplesmente a meu respeito. Nem substância nem essência, como era considerado pelos gregos e, em sua esteira, pelos doutrinários do classicismo, o Belo é o correlato de um julgamento singular que Kant chama o juízo de gosto, intermediário entre as duas faculdades de conhecer e desejar (sensibilidade *sui generis* justificando uma Crítica singular, autônoma com relação à Razão teórica e à Razão prática). Essa firme modéstia tem a vantagem de não fazer da arte um meio de conhecimento, à moda exaltada dos caçadores de além-mundo, à maneira alemã, tipo romântico; nem um meio de educação, à maneira mais prosaica dos professores do povo, tipo jacobino ou bolchevique: dupla negação que constitui a originalidade da obra kantiana com relação às obras anteriores e posteriores. O inconveniente, porém, é o esvaziamento quase total das próprias coisas. É uma felicidade que o Belo não seja nem uma metafísica nem uma moral; o infortúnio é que, assim subjetivado, perde no meio do caminho toda realidade física. Com certeza, o Belo em questão aqui não é o que o artista fabrica, mas o que dá satisfação ao homem de gosto. A nós é feita a proposta de uma estética da recepção, não da criação: a arte considerada do ponto de vista do visitante. Mas, da mesma forma que a moral kantiana tem mãos puras porque não tem mãos, assim também seu espectador especulativo não tem olhos nem corpo. Isso não é um mal porque não há nada para ver. Exceto o inevitável lanceiro de Policleto, aqui não haverá nenhuma alusão a qualquer obra plástica ou a um artista. Seus biógrafos falaram do despojamento de sua casa em Königsberg e há algo de emocionante no afastamento esforçado do sedentário: contrariamente a Diderot ou até mesmo a Rousseau, Kant não frequenta a arte de seu tempo. Lê, sem olhar. As ilustrações são raras e suas viagens são os livros. Quando escreve “a grandeza de São Pedro em Roma causa perplexidade”, acrescenta, de maneira tocante, “segundo o que se conta”¹⁶. E, a propósito das pirâmides, indica com toda a precisão que “Savary, em suas Cartas sobre o Egito, recomenda

16. *Critique du jugement*, Paris, Vrin, 1960, parágrafo 26.

que sejam olhadas nem demasiado perto nem demasiado longe". Além da falta de interesse, adivinha-se uma repugnância pela coisa física e plástica, como dá testemunho seu Sistema das Belas-Artes onde determina o "valor respectivo" de cada uma, colocando em primeiro lugar a poesia, "jogo livre do espírito", ilustrada no caso por uma poesia do grande Frederico, seguida da eloquência, enquanto a música ocupa a terceira posição porque "está mais próxima das artes falantes". É a hierarquia grega, sem qualquer mudança, salvo que nosso filósofo deplora longamente a falta de urbanidade da música na cidade que incomoda os vizinhos e prejudica a liberdade, assim como o perfume (parágrafos 53 e 54). Em seguida, vem a pintura, a primeira das artes figurativas. Engloba "a arte dos jardins", arranjo de objetos naturais "conforme a certas idéias", no mesmo plano da arte do desenho, preferida à cor. Esta é indigna e vulgar, atrativa e ornamental, ao passo que a forma desenhada é nobre "porque pode penetrar mais adiante na região das idéias". Precisão idealista que não o impede de acrescentar *in fine*: "Ainda vou atribuir à pintura, no sentido lato do termo, a decoração dos apartamentos, tapeçarias, enfeites, qualquer belo mobiliário que só está aí para a vista¹⁷". Incongruidades eloqüentes, embora geralmente passadas sob silêncio. A estética hegeliana é um palácio especulativo onde sopra, no entanto, o real das formas, com janelas totalmente abertas sobre a vida, a variedade concreta dos gêneros, dos países e das obras. Por mais sistemáticas que sejam, suas especulações levam-nos a atravessar continentes e museus (que Hegel visitava pessoalmente). Kant inaugurou o sorriso do gato sem o gato. A estética hegeliana é, como suas irmãs, um ramo da filosofia, mas a de Kant não chegou a sair do tronco.

Castelli lamenta essa aridez mas, tendo decidido fazer um esforço, gostaria de passar em revista e na ordem os quatro momentos da "definição do Belo", não sem ficar inquieto com essa maiúscula. A seu ver, como ao nosso, não há amor, mas provas de amor; não há Belo, mas obras belas. São elas que fazem o Belo, não o inverso. Essa reviravolta de um qualificativo em substantivo o levaria a sorrir devido à sua ingenuidade se não se lembrasse que esse procedimento é clássico para os especulados

17. *Critique du jugement*, Paris, Vrin, 1960, parágrafo 141.

res do tempo antigo. De passagem, pergunta-se onde colocar todas essas imagens deliberadamente feias e violentas, aparecidas na esteira do expressionismo alemão, esses Baselitz e esses Schönebeck, até mesmo esses Nolde e esses Kieffer que, hoje em dia, se vendem tão bem. Será que a estética do feio, a arte do resíduo e o *bad-painting* teriam deixado de ser arte?

Primeiro momento: "É belo o objeto de uma satisfação desinteressada". Neste sentido, o belo se distingue do agradável que dá prazer aos sentidos na sensação, e do bom que se refere a um objetivo. Desejo fisicamente o agradável e o bom para fruir ou servir-me disso. Aqui, nem inclinação sensível nem apetite vulgar: isso seria patologia e não mais estética. A *representação* do belo deve bastar, sem desejo de posse nem cálculo de interesse. Castelli, que sempre calcula os preços e deseja possuir não somente as obras que o satisfazem, mas os próprios artistas (para ter a possibilidade de oferecê-los à sua clientela), não pode deixar de pensar que, se Kant tivesse razão, a história da arte não existiria porque jamais teria havido mercado da arte, nem simplesmente a arte, que não é uma operação do Espírito Santo. Nem motor, logo nem móbil. E também não teria havido artistas; com efeito, quem recusa a fruição do amador também não pode conceber a angústia, a alegria e o sofrimento do criador que trabalha também, patologicamente, com suas paixões e limitações. Quando é que a arte teria sido uma atividade desinteressada? Os compradores querem investir; outros, ou os mesmos, já que isso não é contraditório, querem dar prazer a si mesmos. Quando é que a arte não foi um investimento libidinal e especulativo? Na Antiguidade, o próprio mecenato nada tinha de gratuito: o mecenas, com seus fastos e despesas, manifestava sua pretensão ao poder da Cidade. Que filantropo não quis dar a conhecer sua generosidade pela inscrição de seu nome em uma placa e não manifestou interesses fiscais? Sem leis sobre as Fundações, as doações, era uma vez... "A função da arte é não ter função". Essa desfuncionalização pode ser considerada como um processo, mas o desinteresse, se existe no puro esteta, é um resultado, não um ponto de partida. O grego que modelava um ídolo ou um *colossos*, o cristão que encomendava uma oferenda ou um ex-voto tinham o maior interesse na existência desse objeto. Era dele que dependia a saúde, o bem-estar, a imortalidade de suas almas. Essas coisas que recebo e percebo como obras de

arte foram fabricadas para constituir um meio seguro de cura, ou um bem de salvação, ou uma garantia de segurança física, em poucas palavras, objetos usuais indispensáveis para a sobrevivência. É como se, dentro de quinhentos anos, fossem esvaziadas as gavetas de um escritor de nossos dias para colocar na vitrine, a título de obras literárias, seu tinteiro, uma carta para o fiscal de rendas, um contrato de seguro de vida ou uma receita médica. Sem dúvida, existem objetos que, não tendo, no começo, fins estéticos, podem ser expostos em nossos museus e explicados em nossos álbuns como “obras de arte”. Vamos observá-los sem ter a idéia de compra ou de venda, com um interesse desinteressado. É uma decisão sempre possível que só depende de nós e nada tem de ilegítimo: no final de contas, e é Kant que o diz, a arte está no sujeito e não no objeto. O problema é que essa seleção de “belos” objetos, considerados inúteis e extraídos de qualquer peça utilitária, não tem valor universal.

Se definirmos como “arte” “a produção de objetos materiais cujo valor de utilização é exclusivamente simbólico”, empregamos aí categorias e oposições que são aceitas apenas em nossa sociedade. O que é simbólico para um francês não o é certamente para um banto, e o que é utilitário para o aimará da Bolívia não o é para o executivo de Manhattan. Para cúmulo, e é o que acontece na maioria das vezes, um objeto é, ao mesmo tempo, funcional e simbólico. Podemos servir-nos dele e contemplá-lo. Como um fiel pode rezar na igreja diante de um retábulo medieval e, em seguida, tomar seu tempo para perscrutá-lo completamente à vontade. As igrejas são também museus. Esse duplo emprego faz da partilha belo/não belo, puro/impuro, uma operação totalmente intelectual, sem correspondente no plano da vivência.

Segundo momento do Belo: “*O que agrada universalmente sem conceito*”. Perplexidade proporcional às palavras.

“Agradar...” Se a arte fosse sempre e imediatamente agradável, Castelli não teria mais nada para vender, os críticos não teriam artistas para “defender” e os artistas não teriam qualquer esperança de causar escândalo. É um fato que até Kant, e com poucas exceções, os grandes artistas foram do agrado de sua época. Giotto, Caravaggio, da Vinci, Ticiano, Fragonard, David foram praticamente aceitos por todo o mundo enquanto eram vivos. No entanto, a partir do século XIX, eis que esse mundo estável ordenado por cânones de beleza, por critérios profissionais

reconhecidos e onde a fixação das cotas teria conseguido fazer-se por sondagem nos meios cultos, fende-se e depois desmorona. Delacroix, Manet, Pissarro, Gauguin, Van Gogh, Dubuffet não agradaram. E se não tivessem desagradado, não teriam vindo a ser considerados “gênios” incontestáveis e excessivamente caros. “Para se vender quadros a preço elevado, dizia Picasso, é preciso que, no início, eles tenham sido vendidos muito baratos”. Por que motivo Kahnweiler comprou *Les Femmes d'Alger*? Ele próprio o disse: porque “elas desagradavam extremamente a todo o mundo”. Tal é o segredo dos palpites que compensam. Estragar o prazer (chocar o burguês e o beócio), exigência formal tanto como especulativa, é a moral da arte moderna. “A antiarte” impôs-se essa obrigação tácita como um dever explícito. Que antiartista “sério” não se considerou como o coveiro da arte e, antes de tudo, dos artistas que o precederam e que tinham acabado por agradar e granjear a celebridade (os quais, por sua vez, etc.)? O belo moderno é sempre novo; ora, não será que o novo parece sempre feio? Léo Castelli se pergunta se esse filósofo chegou realmente a sair de casa.

“Universalmente”: esse laconismo é belo. Com efeito, o filósofo não ignorava, evidentemente, o caráter arbitrário “dos gostos e das cores”. Sabe bem que a realidade sociológica não é essa; mesmo assim formula aí um ideal, determinada moral do sentimento, para além do caos flagrante do cada um por si. Julgar um objeto belo é estabelecer que ele o é não somente para mim, que algo nele deve e pode interpelar seja lá quem for, que é por direito comunicável a todos. Aposto realmente digna das Luzes: é o indivíduo em seu foro íntimo que decide a respeito do belo, mas essa decisão, milagre da natureza humana, é válida para todos. Portanto, subjetivo não é particular. Embora saudando esse otimismo da anuência geral, que é também a sua e, no fundo, a de todos os estetas (mais generosos do que o vulgo possa imaginar), Léo Castelli é forçado a constatar que há uma grande distância entre o dizer e o fazer. Por que motivo não se faz a tradução do universal para o planetário? A “international art” não deixa de ser ocidental, e não somente devido às desigualdades do poder de compra (os emirados do Golfo permanecem obstinadamente fora do mercado). Com certeza, o Ocidente não tem a exclusividade do prazer estético, mas nossa tradição da imagem, é evidente, não é a do Islã, nem a da Índia, nem a da África. O

universal kantiano está, aparentemente, em desavença com a história e com a geografia, seu Belo não é um fato de cultura. Além disso, no próprio interior de nossa tradição, nosso promotor não vê nada, em sua experiência, que confirme esse desejo benevolente de partilha. Kant tem, talvez, razão em *dizer* que o que é somente belo para mim não é belo, mas o esnobismo sempre fez o contrário, a saber: o que é válido para cada um não o interessa. A intolerância e a maldade dos juízos de gosto, próximas do fanatismo, parecem estar mais dependentes de seu caráter arbitrário. Os conhecedores de pintura consideram que o valor (estético) de um quadro é indefinível, mas os mesmos jamais hesitaram em decidir e definir, com um tom que não admite réplica, artistas “bons” e “ruins”. O próprio Castelli, embora mais dubitativo, abstém-se de fazer como eles. Não somente porque o cliente tem sempre razão, mas também porque – e apesar de ter artistas à sua disposição – jamais conseguiu promover um deles, dar-lhe, integrando-o em sua escuderia, “a classe internacional”, sem desvalorizar um outro que ele foi obrigado a recusar para não depreciar os que já tinha. Com efeito, seu problema, enquanto diretor da mais importante galeria dos Estados Unidos da América, não é estender o mercado pelo prazer, mas elevar as cotações. Isso se faz pela organização da demanda reprimida. Seria humanitário obter “bons produtos” sem eliminar os “ruins”, mas isso não é possível: classificar é desclassificar.

“Sem conceito”: essa privação deve ser do seu agrado. Neste ponto, Kant acertou em cheio. Não, não há regra lógica. Os conceitos dizem respeito ao conhecimento, a arte tem a ver com o sentimento; ora, não se pode passar do conceito para o sentimento. Caso contrário, todos os grandes cérebros da lógica formal teriam gosto, mas disso não há a menor aparência (a começar pelo próprio Kant...). Quer dizer que o sentimento do belo é natural e imediato? Pelo contrário, parece que a sensibilidade deva ser *organizada*. Aliás, ela sempre o foi, assim como a comunicação efetiva dos juízos de gosto, que não transitam por si mesmos entre um homem e outro. É preciso impulsioná-los. A universalidade acontece, talvez, sem conceito, mas não sem esforço. Deve equipar-se e suar a camisa. A arte negra, por exemplo, não caiu do céu; é um trabalho de cada dia, uma sucessão de viagens, transportes e metáforas que nada tem de automático. Vejam antes o que se passa. Na floresta gabonesa,

um artesão fang, muito conhecido em sua região, entalha um tronco de árvore em honra e com a effigie de seu avô, falecido há pouco. Um belo fetiche, no meio de outros cem. Um corretor parisiense em viagem de prospecção chega, avalia, discute e consegue levar o objeto por mil francos. Tendo apaziguado com um presente o diretor da alfândega, traz essa obra de artesanato para Paris e vai revendê-la por oito mil francos a um galerista amigo da rue des Beaux-Arts. O qual vai colocá-la na vitrine, sem indicação de preço (contrariamente às lanchonetes do Bon Marché), sob a etiqueta: “objeto contemporâneo de arte primitiva”. Em sua aldeia, o escultor fang é alguém. Tem um nome, notoriedade, sua “marca pessoal”. Recebe encomendas das aldeias vizinhas. É, porém, o anonimato dos artistas que, em nossas rubricas, distingue “a arte primitiva” das outras. Portanto, o galerista parisiense vai apagar o nome do autor, indicando unicamente a localização étnica. Para os olhos de um Ocidental, a autenticidade do objeto será, portanto, garantida por essa pequena trucagem, condição de sua transubstanciação estética que é, por sua vez, condição de sua valorização econômica. Sobre o altar da arte negra, o feiticeiro branco, na extremidade da cadeia, sacrifica o negro individual e concreto de tal modo que, fazendo quatro mil quilômetros e passando do mundo africano para o mundo da arte, um material inalterado em sua forma acabou por mudar de aura, de olhar e de preço. Não é o “espelho da arte” que transportamos em redor da terra, mas um aparelho que puxa, capta, elimina e transforma todas as imagens à nossa imagem. A comunidade dos receptores do belo é menos passiva do que ela própria possa imaginar: a recepção é produção, e a obra de arte, uma operação pela qual a magia do resultado oculta o labor de formiga das mediações que a tornaram possível.

Terceiro momento: “A beleza é a forma da finalidade de um objeto enquanto ela é percebida aí sem representação de um fim”. Eis, de novo, o dogma da inutilidade a que Kant era constrangido por seu próprio objetivo, que é fundar de direito o cosmopolitismo do gosto. Sendo os fins bárbaros e particulares, como são os atrativos e as emoções, o gosto deverá tornar-se independente deles para permitir que o Belo se imponha como universal. O objeto belo deve ser em si mesmo seu próprio fim, sem conceito de utilidade exterior. É claro que será sempre possível fazer de Kant o inventor do design, que estabelece o

acordo entre a forma de um objeto e sua funcionalidade interna. No entanto, aqui, não se trata de objetos, e ainda menos industriais, mas sim de jardins e gramados. E o próprio Kant dá como exemplo a florzinha que “não tem relação com nenhuma finalidade”. De fato, todo o mundo, em Heidelberg como em Oulan-Bator, gosta das florzinhas com um amor desinteressado. Será que o amor alemão da natureza teria levado nosso homem sensível a esquecer tudo o que distingue um girassol de um quadro de Van Gogh? É verdade que os artistas também se deixam enganar. “Um tronco de árvore, dizia Brancusi, é já uma grande escultura”. Eis realmente uma “palavra de artista”, sonha nosso leitor ítalo-americano. Charmoso, poético e idiota. Um carvalho é definitivo e incontestável. Não é construído por um olhar, entrega-se imediatamente como tal, sem esquemas nem referências interpostas. A simbólica do carvalho pode variar segundo as culturas e os países (no nosso, de São Luís a Mitterand passando por Hugó, ela permanece estável). O carvalho real, porém, não é um ser histórico: o tempo não altera sua natureza, ele cresce, morre e renasce permanecendo semelhante a ele mesmo de século em século, e sua expansão geográfica fica fora de sua caracterização botânica. É identificável, independentemente, de seus lugares e meios de vegetação. A estética é uma botânica infeliz: ao contrário das árvores e dos países felizes, ela tem uma história, ou antes, ela é história. Os museus de história natural apenas sofrem modificações em sua arquitetura. Os museus de arte são reorganizados pelo tempo social, as respectivas salas são reviradas e suas molduras remanejadas de alto a baixo. O gosto não é intelectual, mas sensorial - de acordo. Mas as sensações do belo são conceitualizadas pelo tempo. É ele que organiza e legitima nossa estética. Não somente a Bolsa dos valores artísticos com seu vaivém (o Quattrocento não era considerado arte para o século XVIII), mas a idéia de arte como valor daquilo que não serve para nada (a baixela de ouro em que Henrique VIII tomava suas refeições tornou-se ourivesaria de arte). As Luzes fizeram o Museu, essa máquina temporal para produzir o intemporal; os museus de arte moderna fizeram “a arte moderna” que não existia como categoria singular antes do aparecimento (entre 1920 e 1940) de espaços distintos que lhe foram destinados. Não há o sentimento e, por cima, o conceito; o olhar interioriza a norma; por mais singulares que sejam, nossas percepções estão culturalmente categorizadas e não menos dian-

te da natureza do que diante dos quadros. O deserto que vejo não é o mesmo do tuaregue.

Quarto e último momento: “É belo o que é reconhecido sem conceito como o objeto de uma satisfação necessária”. Portanto, o belo é sempre o que deve ser, por necessidade interna e natural. Tradução: na arte, os artistas fazem todo o trabalho, a obra impõe-se por si mesma. O sorriso indulgente de Castelli transforma-se, aqui, em sarcasmo. Como se lhe trouxessem as obras perfeitamente acabadas, faisões já assados e prontos para servir. Como se o inventor de cinco ou seis vanguardas sucessivas tivesse sido tão-somente o mestre-de-cerimônias desses senhores. Não teria sido, então, apenas uma sombra nesse teatro? Não é que esses criadores foram criados por ele e pelos profissionais da arte contemporânea? Considerá-los intermediários passivos entre as obras e o público, e não atores de corpo inteiro no palco, seria nada compreender do que se passa. A “Transavantgarde”, por exemplo, será Clemente, Cucchi e *tutti quanti*, ou então, eu, Léo Castelli, quem os reagrupou sob uma mesma sigla, fez com que se organizassem em esfera de influência, mobilizou a mídia, recompensou as críticas e as revistas de arte bem inspiradas, aconselhou os colecionadores e os museus, cuidou dos catálogos, susteve as cotas nas vendas públicas, fez com que circulassem no mundo inteiro, convidando incessantemente uns a se encontrarem com os outros em minhas vernissages, meus colóquios, meus jantares? Essa necessidade não foi “defendida” por mim, mas eu próprio a construí; não inteiramente inventada por mim já que, no início, existiam quadros. Mas dessa matéria-prima, não totalmente indiferente nem totalmente decisiva, fiz um *must* das artes plásticas contemporâneas. Deixo aos caturras o cuidado de saber quem teria valorizado quem: esses pintores ou minha galeria, seus nomes ou minha sigla? Em todo caso, Deus sabe que bem mereci o fifty-fifty sobre as vendas. Enojado, Castelli não avançou mais adiante na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tinha compreendido que arte viva e filosofia da arte são duas coisas diferentes e que o diálogo com Kant teria sido impossível.

Neste debate, o midiólogo tomaria o partido do operador contra o doutrinário. Encontraria a inteligência do olhar nos mecanismos do mercado mais do que nas deduções da Universidade. Se nos demoramos sobre essas gloriosas definições em que se trata do Belo sem consideração pelo sagrado nem pelos

materiais, sem mais referências à teologia do que à técnica, é porque Kant aparece como o antimidiólogo por excelência. Faz tábula rasa das mediações. Um gosto inato, sem formação; uma profissão, sem aprendizado; em poucas palavras, uma arte perfeitamente acabada, sem fazedores de arte: uma função sem órgão. Ou uma teoria sem a prática correspondente. Para os descendentes de Kant na história normativa da arte, nada se intercala entre o sujeito com gosto e o objeto de arte. Nada de tudo o que veio, segundo as palavras de Antoine Hennion, “repovoar o mundo das análises da arte”: todo esse jogo entre portadores da demanda (o meio do mercado), os modeladores da oferta (o meio profissional) e as respectivas interfaces (o meio dos amadores)¹⁸.

Indiferença do Belo às suas aplicações (arquitetura, pintura, gravura, horticultura, etc.). Talvez o formalismo kantiano, que leva a criação a dobrar-se sobre sua lógica interna, abstração feita das artes, dos gêneros e das obras, vá ao encontro do formalismo da invenção contemporânea que se dobra também sobre “jogos de linguagem” homogeneizados. No entanto, o código de apreciação proposto por esse formalismo frustra os agiornamentos em virtude da atual predominância dos efeitos da forma sobre os conteúdos do Belo. Somos testemunhas de que as condições de difusão das obras remontam a montante da respectiva produção para determinar cada vez mais sua natureza. Com o domínio da maneira sobre a matéria ao ponto de se considerar a si mesma como matéria, vemos cada vez melhor o que entra de autoridade em todo efeito de beleza. De onde vem a autoridade e como é atribuída? Se a arte, hoje em dia, é o que se encontra nos museus, quem faz a programação dos museus e quem decide quais aquisições a serem feitas? Com que critérios e a partir de que conviências operam as comissões de compras? Quem escolhe o que vai ficar em exposição e o que é recolhido na reserva? Não será que essas questões de “sociologia” ou de administração se tornaram questões de decisão e definição? Não será que o antigo aspecto externo da arte passou para o interior? Thierry de Duve rezeva Bourdieu que tinha desmontado “a gênese da estética pura”, teorizando a arte de instituição, enquanto Yves Michaud

18. Antoine Hennion, *De la fusion du groupe à l'amour d'un objet: pour une anthropologie de la médiation musicale*, Centre de sociologie de l'Innovation, École des Mines de Paris, 1990, p. 3 e 4.

perscruta os decretos dos “commissaires”¹⁹. Se o valor artístico atribuído ao objeto depende do fato de estar exposto na vitrine ou da afixação de seu valor de exposição é porque os senhores da exposição e do credenciamento estão sendo promovidos a mestres criadores.

Nos fatos e por seu trabalho, é Duchamp quem, por sua conta e risco, inaugurou a midiologia da arte, abrindo o catálogo “indicações”. Ao ganhar sua aposta, catapultou a mediação para a cabine de pilotagem. Pedem-me uma obra de arte? Pois aí está, peguem esse urinol, levem-no para o museu e olhem bem para dentro: é um espelho. Aí vão descobrir que um museu é uma acumulação de índices apontados, “atenção: isto é para ser visto”. Portanto, o midiólogo é esse imbecil que, no momento em que lhe mostram a lua, olha para o dedo. Em vez de seguir o sentido das flechas, às cegas, remonta ao longo do braço para se aperceber do corpo ou dos corpos que designam. Nossa época vê a museologia espalhar-se à medida em que a estética se retrai, e as molduras de exposição ganharem magnificência à medida em que as obras materiais vão deixando esses espaços vazios. Será que se sabe cada vez menos o que é uma obra de arte e cada vez melhor o que é um museu? Talvez, mas se a resposta à primeira questão jamais estará completamente na segunda, convenhamos que elas podem, de maneira singular, esclarecer-se uma à outra.

19. Thierry de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989 e Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

LIVRO II

A ESPERANÇA O Mito da Arte

ESPERANÇA O Mito da Arte

ESPERANÇA O Mito da Arte

...petrifica as histórias das "commissaires". Se o valor do objeto
atribuído ao objeto depende do fato de estar ligado ao valor
ou do valor de seu valor de exposição é porque os símbolos
da exposição e do conhecimento estão sendo produzidos a
partir de histórias.

...os fatos e por seu trabalho é Duchamp quem por sua conta
atribui significado a mitologia da arte, quando o catálogo
"indicador" do artista apresenta, cataloga e medeia para
a coleção de história. Porém, mesmo que as artes não estejam
postas em um nível técnico para o museu e o artista para
história é um espelho. A história é o que nos mostra e uma
acumulação de histórias apontadas, "histórias" para ser vistas.
Porque o mito da arte é esse impedi que no momento em que
se mostram a luz para o olho. Em vez de seguir o sentido
das histórias de arte, vemos ao longo do tempo para se apoiar
por do corpo ou dos corpos que designam. Nossa época vê a
mitologia espalhar-se à medida em que a história se atualiza e as
molduras de exposição ganham em magnitude à medida em que
as obras marcam seu domínio sobre esses espaços vazios. Para que
se sabe cada vez menos o que é uma obra de arte e cada vez
melhor o que é um museu. Talvez, mas se a história é primeiro
questão, talvez esteja completamente na segunda convenção
que elas podem, de maneira singular, esclarecer-se mais à frente.

...a história é o que nos mostra e uma
acumulação de histórias apontadas, "histórias" para ser vistas.
Porque o mito da arte é esse impedi que no momento em que
se mostram a luz para o olho. Em vez de seguir o sentido
das histórias de arte, vemos ao longo do tempo para se apoiar
por do corpo ou dos corpos que designam. Nossa época vê a
mitologia espalhar-se à medida em que a história se atualiza e as
molduras de exposição ganham em magnitude à medida em que
as obras marcam seu domínio sobre esses espaços vazios. Para que
se sabe cada vez menos o que é uma obra de arte e cada vez
melhor o que é um museu. Talvez, mas se a história é primeiro
questão, talvez esteja completamente na segunda convenção
que elas podem, de maneira singular, esclarecer-se mais à frente.

19. Thierry de Duve, *Le Musée de l'Art Moderne*, Paris, 1989 e Yves Michaux, *Le Musée de l'Art Moderne*, Paris, 1990.

A ESPIRAL SEM FIM DA HISTÓRIA

É curioso como os republicanos são reacionários quando falam de arte.

ÉDOUARD MANET
1867

A ESPIRAL SEM FIM DA HISTÓRIA

A arte não é um invariante da condição humana, mas uma noção tardia própria do Ocidente moderno; além disso, nada garante sua perenidade. Essa abstração mítica extraiu sua legitimidade de uma "história da arte" não menos mitológica, último refúgio do tempo linear utópico. A observação dos ciclos reais da criação das artes plásticas, em uma perspectiva de longa duração, conduziria antes a substituir a idéia messiânica de evolução das formas pela idéia de "revolução", isto é, a linha pela espiral.

Uma palavra maquilada

Entre nossas imagens e nós, levanta-se uma palavra-de-permeio: "a arte". Repetidas vezes e de maneira maquina, temos esbarrado nesse saco de gatos. O dissílabo provocante cria obstáculo a qualquer elucidação das variáveis da imagem. Transforma um artefato em natureza, um instante em essência e um folclore em universal. A retórica sumária da arte, bela mentira, é demasiado onipresente para ser eludida. Contentar-nos-famos em vê-la remetida a seu devido lugar.

Os padres da arte desenrolam metamorfoses e ressurreições como se fossem outros tantos avatares de uma substância trans-histórica. Trata-se apenas de um substantivo que chegou atrasado. O mais recente dos corifeus desse culto veio a reconhecer isso mesmo *in fine*: "O intemporal também não é eterno" (Malraux).

Houve a pretensão de nos levar a acreditar que a Arte é um invariante, região do ser ou cantão da alma, que seria, pouco a pouco, ocupado por imagens fabricadas aqui e lá. Procedia-se como se o escoamento das imagens desde há trinta mil anos declinasse, no decorrer dos séculos, uma estrutura ideal, conjun-

to de propriedades comuns definindo uma certa classe de objetos que seriam atualizados, em cada época, em determinado traço ou segmento. Seria admitir a lei do que chega por último e do mais forte, ou seja, nossa “arte moderna, que só encontra justificação em si mesma. Arrogância dessa naturalidade: manifestação local que se torna global e se arvora em tribunal; segmento privilegiado que se expõe como o todo ou o fim da história e que, por não compreender o que lhe escapa, finge estar na origem de todas as imagens fabricadas pela mão humana e recolhidas por nosso zelo. Na realidade, é o contrário: cada idade da imagem tem seu tipo de arte.

Ingenuidade etnocêntrica: “o museu libera a arte de suas funções extra-artísticas”. Como se “a arte” tivesse sido obrigada a esperar, sofrendo na sombra, durante séculos, para encontrar-se a si mesma, totalidade auto-suficiente e auto-engendradora, indevidamente desnaturada, alienada, pervertida por interesses alógenos e ilegítimos. Não seria mais conforme à realidade das metamorfoses retornar a proposição: “o museu alija as imagens sagradas de suas funções culturais”? Na história do Ocidente, a beleza feita propositalmente, o que chamamos arte, ocupa apenas quatro ou cinco séculos. Breve parênteses.

Nosso século XX caracterizou-se por ter posto em causa normas estéticas herdadas do século precedente, as clivagens arte popular/arte de elite, kitsch/vanguarda, etc. Procedeu, segundo a afirmação de Harold Rosenberg, à “dé-définition” da arte. Foram recicladas e jogadas no mesmo saco todas as espécies de incongruidades, exotismos ou resíduos que nossos predecessores deixavam acumular-se na sarjeta. Subsiste um dogmatismo escondido sob esse hiperempirismo, um autoritarismo insidioso sob esse anarquismo visual: a idéia de saco. Hoje em dia, tenho o direito de arrumar aí tudo e seja lá o que for – frasco com urina de artista, porta-garrafas, secador de cabelo, moldura sem nada no meio, corda com nós, cadeira encostada na parede com foto da mesma cadeira ao lado. Mas ainda não tenho o direito de jogar o saco no lixo. Aceita-se que “tudo é arte”; mas ainda não se aceita que a arte não é nada – a não ser uma ilusão eficaz. De que serve, no final de contas, esse nome mágico, enigma feito evidência, estranheza demasiado familiar? Para encobrir, sob uma camada de plástico uniforme, as rupturas de conectores entre as civilizações, assim como entre os diferentes momentos da nossa. Arte,

palavra maquilada, palavra palimpsesto, onde cada época, para impor às outras suas próprias crenças, rasura imperturbavelmente as crenças de suas predecessoras.

Mentiras lucrativas: “História geral da pintura” ou “Enciclopédia da arte universal”. Mentira grandiloquente: “Sempre envolvido pela história, mas semelhante a si mesmo desde a Suméria até à escola de Paris, o ato criador mantém, ao longo dos séculos, uma reconquista tão velha como o homem” (Malraux). Mentira útil, inclusive para os amantes da verdade: o Museu do Louvre.

Seria a Imagem o fator comum de populações tão heterogêneas como as Vênus esteatopígicas da pré-história, Atená Parthénos, a Vierge au donateur, a Dame d’Auxerre e as Demoiselles d’Avignon? Mas a palavra não tem o mesmo sentido, a imagem está investida de afetos diferentes conforme se está em Paris em 1992, em Roma em 1792 ou ainda em Roma em 1350 (no momento em que um milhão de fiéis invade a cidade para ver uma imagem milagrosa do Cristo). Não se trata da mesma química imaginária porque a dinâmica do olhar já não é a mesma. Pretender isolar uma idéia de imagem seria ainda uma idéia imaginária. Não há um invariante “imago” sob a profusão infinita do visível porque a diversidade é de essência e o invariante especulativo.

Dizer como Gombrich, em *incipit* de sua *Histoire de l’Art*, que não há arte, mas somente artistas, é diferir o problema: desde quando há artistas e por que motivo? Será que “a arte é tudo o que é assim chamado pelos homens”? E o que havia, então, na falta de nome próprio, antes da passagem da tenda para o *studio* e da guilda para a Academia? Não foi o artista quem fez a arte, mas a noção de arte que fez do artesão um artista; ora, ela só emerge em toda a sua majestade com o Quattrocento florentino, nesse período que vai da conquista pelos pintores da respectiva autonomia corporativa (1378) até à apoteose funerária de Michelangelo, encenada por Vasari (1564).

As implicações de um artigo definido

O que está em jogo na definição da Arte (interrogação aparentemente sem alcance prático), é a questão de saber se a história da Arte é ou não uma língua de vento dando reviravoltas em

redor de uma quimera. Se a arte é *única* em essência, há realmente *uma* história da arte. E se não for? Pois bem, se não for, nossos “asnos portadores de relíquias” deixam-se levar por balelas.

Os profissionais apaixonados por datação, atribuição ou documentação falam em nome da Ciência. Habitualmente, chegam até mesmo a considerar a reflexão filosófica como algo de arbitrário, subjetivo e doutrinal, os questionadores de nossa espécie como brincalhões, e as tentativas para buscar as raízes como pensamentos de análise superficial. Não é que poderíamos responder-lhes que é sua crença na Arte que funda sua história da Arte, e não o inverso? E se nossos mais positivos monógrafos, nossos historiadores da arte mais refratários às idéias gerais, os mais sobriamente anglo-saxões fossem eles próprios “alucinados de recuados mundos ignotos”? O crédito e tom de condescendência que lhes é reconhecido parecem apoiar-se, aos olhos do profano, em pressupostos um tanto arbitrários, subjetivos e doutrinários, a saber: 1) que existe um conceito único de arte atravessando as civilizações e as épocas; 2) que pode haver, portanto, uma história única e contínua dessa entidade; e 3) que essa história pode, por sua vez, ser objeto de uma disciplina autônoma e específica. Como se não tivesse havido civilizações em que a história das formas não passa de uma declinação acessória de significações muito mais amplas; onde, aliás, a história da arte e a arte como história jamais chegaram a ver a luz. Por exemplo, a civilização bizantina durante um milênio. A civilização chinesa, durante um tempo ainda mais longo (aí, não sendo “a arte” uma função diferenciada da atividade social, não se sentia a necessidade de conservar “as obras de arte”; além disso, as cópias tinham o mesmo valor dos originais). O Japão ainda agora, onde os templos shintoístas são periodicamente reconstruídos sem nada perderem de sua *aura*. O índice de autonomização das formas plásticas é eminentemente variável. Todos nós sabemos que é impossível compreender a produção estética de um grupo humano sem reposicioná-la no meio dos outros aspectos de sua vida, técnica, jurídica, econômica ou política. O que chamamos “arte” pode muitíssimo bem não constituir em si mesmo um subconjunto significativo distinto de todos os outros. Há níveis de consistência da criação das artes plásticas aquém dos quais “a história da arte”

deve aceitar fundir-se na história das religiões, isto é, em uma simples antropologia.

A República ensinou a nossos antepassados a distinção entre o ensino da Religião e a História das Religiões. O ensino da Religião designa o do Cristianismo que é a religião por excelência, a única verdadeira. Está ligada às faculdades de teologia. A história das religiões, laica ou profana, desprovida de julgamentos de valor e de objetivos apologéticos, está ligada às faculdades de letras e ciências humanas. Constituem abordagens de tal modo contraditórias que a segunda se construiu sobre a primeira depois de uma grande luta e bastante tardiamente (para a França, nos fins do século XIX). Na Europa do Norte, há países onde, por exemplo, essa repartição das funções e dos lugares é ainda objeto de discussões. Sob suas aparências positivistas (e, por vezes, devido até mesmo à sua especialização), a história da arte recitou, durante muito tempo, uma Revelação duplamente dogmática: por seus preconceitos e pela ignorância em que se encontrava a esse respeito. Até há bem pouco tempo, a École du Louvre era uma faculdade de teologia profana. Santuário de um Deus único: a Arte, substantivo singular.

Por tradição, “as” artes são etnológicas ou então domésticas; somente a Arte, no singular, é superior. Ainda se dá, e sem rir, cursos de “história da Arte” quando, hoje, ninguém é capaz de propor, a não ser por ironia, uma história da Civilização. Sabemos muito bem que o artigo definido exhibe a Ideologia ou a Boa Causa: um objeto absoluto estudado no absoluto. Portanto, um fetiche. Exceto aqui. Um dia, há um século ou dois, os teólogos da Revelação foram desapossados da exclusividade do estudo das Escrituras: nasceu, então, a história das religiões. Um dia, talvez, os teólogos da arte aceitarão partilhar seu apanágio com os etnólogos do arquipélago Imagem. Nesse dia, a história da arte terá, enfim, conseguido separar-se da História sagrada e do discurso piedoso. Neste caso, a distribuição dos prêmios de excelência é o dinheiro miúdo profano, assim como as tradicionais narrativas da grandeza e decadência da arte ideal (a *Histoire de l'art chez les Anciens*), ou então, a mesma coisa do avesso, decadência e grandeza da arte atual (*Les vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens, depuis Cimabué jusqu'aux temps présents*), Winckelmann e Vasari. Quem aceita a descontinuidade das idades, dos continentes, dos períodos da

imagem, pode se alijar da velha ordem pelo fim – e das melancolias do “fim da arte”. Não há fim no absoluto, ou de forma mais trivial: o fim da arte não é o fim das imagens.

Tal pai, tal filha

A um objeto artificial corresponde uma história irreal. E a inconsistência do mito “arte” revela-se melhor do que em qualquer outra parte no exame das fragilidades idealistas da “história da arte” que o abriga, assim como a concha abriga a ostra. Com efeito, a noção de Arte apareceu na Renascença, conduzida pela idéia nova em folha de progresso, aninhada no cerne de uma História ingenuamente estruturada por seu suposto fim, da qual as *Vies* de Vasari (1550) constituem o emblema, mas cujos postulados perduram até hoje. “Não teria havido história da arte sem a idéia de um *progresso* dessa arte através dos séculos” (E.H. Gombrich). Inscrevendo-se cada artista em uma sucessão linear, o respectivo lugar valia, mais ou menos, como uma classificação. Até esta manhã, a superstição da “vanguarda” e do “novo” fazia-se pagar com esnobismo profano o simplismo religioso dessa linha reta. Na medida em que o tema aparentemente oposto da decadência e da “morte da arte” resultam do mesmo postulado: o da “Arte em marcha”.

E isso continua avançando. Na opinião dos cronistas, para onde vai a Arte moderna? Não há escolha possível: para o melhor ou para o pior, andar para a frente ou fazer marcha à ré, progresso ou regressão, *tertium non datur*.

Vamos de um começo absoluto para um acabamento esperado, embora sempre repellido; de um ano zero, passado o qual já não podemos voltar atrás, para um apocalipse ideal. A história da arte, da mais erudita à mais maquinal, está habitada pelo arquétipo cristão do tempo salvador que começa pela Encarnação e acaba no Juízo Final. Trata-se de uma teleologia mais ou menos gloriosa. O fim da história, nos dois sentidos da palavra, dita em retorno a paciente caminhada de uma origem encolhida em sua escuridão para seu reconhecimento em plena luz, sua Renascença, sua Ressurreição: esquema vasariano. Ou então, seguiremos o itinerário de uma nobre simplicidade perdida para sempre, a de Níobe ou do Laocoonte, até às superfluidades luxuriosas da arte descontrada do presente: esquema Winckelmann. “Nas artes

que se referem ao desenho, assim como em todas as invenções humanas, começou-se pelo necessário, em seguida procurou-se o belo e acabou-se por chegar ao supérfluo e ao exagero: eis os três períodos principais da arte” (Winckelmann).

Duas e somente duas sinalizações possíveis no interior dessa concepção: o vetor alegre e o vetor triste. A Renascença cantou a Ascensão; as Luzes, a derrelição. O romantismo alemão prossegue o movimento de temporalização à sua maneira aninhando o tempo da entropia no coração do coração. É, assim, que Hegel faz remontar o patético das formas à sua razão de ser. Não somente deixou de ser possível voltar à arte simbólica quando se está no período clássico, ou ao clássico quando se está no romântico, mas também já não é possível ser pintor ou arquiteto, no sentido forte e vivo da palavra “ser”, a partir do momento em que a tarefa de reconciliar o espírito e o mundo incumbe ao filósofo e não mais ao artista. Neste caso, já não são os modos de expressão sucessivos, cujo alinhamento compõe “a história da arte”, que se excluem uns aos outros, mas sim a própria expressão artística que desaparece; assim, “a arte é, hoje em dia, uma coisa do passado”. “As necessidades espirituais que ela satisfaz são saciadas pela ambiência dessa cultura reflexiva (a nossa) voltada para o universal, o geral, o racional...” O julgamento estético sucede, então, à emoção estética. A Odisséia, em sentido único, não é repetível; quanto à história da arte, também não volta a servir as mesmas iguarias.

Nas duas hipóteses, a ordem dos tempos equivale a um julgamento de valor, a cronologia é uma axiologia.

O reemprego de uma velharia: “l’avant-garde”

As filosofias do Progresso do século XIX são jogadas, com certa leviandade, no rebotalho por bons espíritos que as transpõem, em cada dia, em seu juízo de gosto. Os mesmos estetas que escarnecem das ingenuidades jacobinas retomaram tais quais as metáforas do combate artístico nascidas na esteira da Revolução Francesa (Stendhal, 1824: “Minhas opiniões em pintura são as da extrema esquerda”). O duelo Ingres/Delacroix, linha versus cor, colocava, então, a autoridade em luta com a liberdade, isto

é, o Antigo Regime versus a Revolução¹. Os mesmos que recusam a noção de vanguarda política acabam aceitando sua sombra projetada nas imagens. Não foi um socialista francês, discípulo de Fourier, Gabriel-Désiré Lavedan, quem transportou, em 1845, para as belas-artes esta metáfora militar, decalcada, na realidade, no modelo, então, moderno da estrada de ferro? A história é um trilho, e a vanguarda, a locomotiva a vapor que puxa os vagões. Das duas irmãs retrógradas, somente a caçula permanece “in” – cega lembrança da utopia dos revolucionários de 1848 em um fim de século desiludido que se vangloria de repudiá-las a todas. Será que o desencantamento do mundo teria apenas poupado o da arte? Parece-nos natural prestar homenagem e culto ao “Novo” como se a Terra Prometida ainda estivesse à nossa frente, com um único caminho de acesso, o mais curto: aquele que é explorado pela locomotiva do momento. Essa luminosa unicidade dos caminhos da salvação tem seu preço e avesso: as sombrias suspeitas de descaminho e de arte *degenerada* (como é chamada aquela que não seguiu o bom caminho no bom momento). Tanto é assim que o terrorismo evangélico da evolução aposta em cara ou coroa, progressismo e fascismo, promessa e anátema. A arte moderna terá sido, sem dúvida, o último refúgio do messianismo secular, e certa crítica literária, versão triunfante da antiga Igreja militante, a derradeira tábua de salvação do mito revolucionário. Em um mundo da arte obcecado por uma estrutura mental de espera – cada um é pré-isto ou pós-aquilo – e na expectativa da Revolução*, na falta de Parusia, novidade e superioridade são sinônimos. Sou melhor do que você porque cheguei depois.

Para que a idéia de vanguarda tivesse um sentido, seria preciso estar em condições de conduzir o encadeamento das formas plásticas a uma seqüência cumulativa de soluções cada vez mais adequadas sucessivamente encontradas para um mesmo problema, ao longo de um vetor onde quanto mais avançássemos, mais bem armados estaríamos para superar a solução precedente. Evidentemente, se a história de determinada arte leva a mudar, pouco a pouco, os problemas que enfrenta, a idéia consoladora despenca e cada escola, cada pintor, cada tendência deve partir de novo da estaca zero. Tornando-se cada um sua própria

1. Francis Haskell, *De l'art et du goût*, Paris, Gallimard, 1989.

* N.T.: no original, *le Grand Soir*.

vanguarda, deixa, portanto, de haver vanguarda, por faltar uma frente e retaguardas comuns a todos.

Como explicar a sobrevivência paradoxal da “arte de vanguarda” ao “Partido de vanguarda”? Sem dúvida, pelo reinvestimento de uma herança ideológica do século XIX no condicionamento informativo do XX. A anexação dos mundos da arte pela urgência publicitária reativou a superstição do novo. A esfera da atualidade, em que toda “última novidade” desclassifica e desvaloriza a penúltima (o jornal de ontem perde, hoje, seu valor comercial), veio em socorro do mundo defunto da utopia social para reabilitar, operando sobre um quiproquó, a modernidade como diferença e ruptura. Mas ela mudou de sinal. Em vez de messiânica, tornou-se midiática. De tal modo que a idéia romântica de vanguarda, até há bem pouco tempo sinal de rebelião e estandarte de maldição, funciona doravante às avessas, como meio de inserção e promoção sociais.

O que faz o valor, inclusive comercial, de uma informação é a sua novidade. E, como diz Arman, hoje em dia, “o artista é um informador”. Deve tornar-se acontecimento para atrair a atenção... e a clientela. O mercado da arte é informação traduzida em cotação. E a informação avalia-se pelo grau de diferença relativamente à média. É muito precisamente o inverso de uma probabilidade de aparição. É a razão pela qual, hoje em dia, as formas mais valorizadas são as mais inesperadas porque, tornando-se mais acontecimento do que as outras, fazem com que se fale mais a seu respeito: embrulhar o Pont-Neuf, colocar seu cavalete diante de um rinoceronte no jardim zoológico de Vincennes, fazer rolar uma mulher nua sobre uma tela pintada ou colocar um campo de trigo diante do Arco de Triunfo – é, antes de tudo, fazer bom jornalismo, produzindo o equivalente de uma catástrofe em estrada de ferro. Segue-se que o tradicionalismo é uma aberração midiática (como um trem que chega à hora), e a pintura de provocação, normal. Somente compensa o desvio relativamente ao código; o dever de originalidade pessoal tornou-se uma necessidade econômica material, e o anjo do bizarro, qualquer pessoa. A fusão dos valores de criação e de informação, que culmina na “arte comunicacional”, permite orientar-se bastante bem na desorientação contemporânea do aconteça o que acontecer. A busca do *informativo ótimo*, também chamado “scoop”, revela-se o único árbitro performático no arbitrário generalizado

do “turbilhão inovador perpétuo”. “Anything goes?” Sim, com a condição de ser o inverso do “anything” precedente, caso contrário a informação não passará. O imprimatur só funciona relativamente ao insólito, a não ser que se pretenda ironizar, com segunda intenção, a respeito do cromo (que é homogêneo, substituível e previsível).

Já são conhecidos os paradoxos e os impasses próprios do que Octávio Paz chamava “a tradição do novo”. Que acontece, de fato, ao desvio relativamente à norma na ausência de norma? Como distinguir a vanguarda do kitsch, quando o grosso da tropa faz vanguardismo? Sem classicismo para servir de contraste (ensino, corpus, cânon e concurso), a contestação se desconjunta em bric-à-brac. Além disso, a multiplicação do inabitual precipita uma renovação das formas e procedimentos; daí, a precariedade das inovações, a usura por saturação dos olhares, e o retorno final ao indiferenciado do início. Novidades em demasia banalizam o novo, e à força de depender sempre do acontecimento, o espetáculo torna-se o público. Uma recepção de vernissage sem princípio nem fim, passando de uma galeria para outra, encobrendo com um confuso e idêntico rumor as surpreendentes bizarras que se sucedem sobre as paredes a toda velocidade, não surpreendendo mais ninguém: assim acelera-se, de decênio em decênio, o progressivo desuso do insólito pictural. É verdade que os “lugares quentes” da arte contemporânea coincidem com as redes dominantes da informação mundial (não se inova na Nigéria, na Birmânia ou no Peru). Mas em um mundo em que a recusa da tradição tornou-se a única tradição, a celebração automática do novo se destrói a si mesma. O frenesi do mercado é uma imobilidade histórica. Compreende-se que, depois da arte “acadêmica” que dava como referência o passado, e a arte “moderna” que dava como referência o futuro, o pós-moderno venha a aspirar fruir de uma arte no presente em que ela fosse sua própria referência.

A caixa de escada

Para escapar ao bárbaro amálgama entre data e valor (Duchamp é melhor do que Picasso que é melhor do que Gauguin que, por sua vez, encontra-se bem longe à frente de Delacroix, etc.), seria tentador decidir que o tempo nada teria a ver com o

assunto. E que a História não é o tribunal da arte. “A arte, dizia Bonnard, é o tempo retido”. Do mesmo modo que o prazer ou o sonho, como já vimos. E é verdade que certas contemplações nos catapultam, nem que fosse por um instante, fora da história a qual, expectativa ou nostalgia, é sempre negatividade. Como um sifão que expulsasse o nada das consciências, aspirado por uma suficiência positiva e enlevada, o prazer estético condensa passado e futuro em um presente miraculoso. O “caminho para o interior”, caro a Novalis, não tem data marcada e tanto sua ideologia é aquilo pelo qual uma sociedade ou um indivíduo faz parte obrigatoriamente de seu tempo, quanto sua arte é aquilo por meio do qual é possível escapar-lhe. Moderno, dizia Baudelaire, é o artista que “retira o eterno do transitório”. Mais de um século depois dele, em vista dos contra-empregos de uma modernidade tão mal entendida, eis a única palavra de ordem revolucionária: é preciso ser resolutamente a-moderno. E absolutamente não pós-moderno, nem antemoderno pois isso ainda seria validar o *pós* e o *ante*, avaliar uma intensidade por meio de uma cronologia, alinhar um valor de emoção a um valor de posição.

No entanto, damo-nos perfeitamente conta de que haveria aí uma aposta insustentável. E até mesmo uma certa má-fé já que “um pintor reage, pelo menos, tanto ao pintor de ontem, quanto ao mundo de hoje”. É um fato que a evolução da arte moderna não cessou de historiar a qualidade estética, fazendo-a deslizar da obra para o lugar que ocupa relativamente a um legado de conhecimentos adquiridos. Nossos valores de ruptura são ainda, e mais do que nunca, valores de posição. Admitindo que a eternidade fosse a metade da arte, que fazer da outra metade que, desde Baudelaire, presume-se exprimir sua época? Fugir das escansões históricas do visível a partir da superstição do inesgotável instante seria tão inútil quanto fugir do clarão incessantemente recomçado da emoção pela simples consideração das épocas do olhar. Abstenhamo-nos de confundir lógica de criação com lógica de percepção em uma espécie de *esse est percipi* da imagem visual. A impressão do conhecedor tende ao eterno, já que uma imagem vinda do que se encontra mais distanciado pode, de repente, livrar-nos do nosso meio, de nossas idéias e de nossa idade; o meio de criação é histórico, limitado a um mundo circundante, impressado em um jogo entre um “antes” e um

“depois” de que não é possível fazer abstração porque esta ou aquela imagem nos inspira um indefinível sentimento de estado de graça. E, da mesma forma que, outrora, fazia-se a distinção entre a natureza significativa e a natureza significada, assim também importa distinguir entre a imagem recebida e a imagem fabricada, êxtase e gênese.

Portanto, não podemos nem repelir o tempo linear, nem aceitá-lo tal qual. Impasse? Para escapar ao dilema da história-flecha ou da história-caos, evolucionismo ou relativismo, a saída não estaria com as geometrias de revolução (“rotação completa de um corpo móvel à volta de seu eixo”)? Metáfora por metáfora, por que motivo não substituir a linha contínua da estrada, subindo ou descendo, pelos lanços de uma caixa de escada? Uma figura helicóide – duplo movimento de rotação à volta de um eixo e de translação ao longo desse eixo – permite sobrepor à parábola biológica que foi a primeira metáfora da história da arte – infância, maturidade, velhice – a idéia mais ampla de uma evolução histórica de conjunto. Ligando o fim de uma curva ao princípio de outra, a espiral pode reconciliar a repetição triste com a renovação alegre; o *nihil novi sub sole* com nosso “vivemos uma época formidável”. Na medida em que a descida terminal de um período da arte traz em seu bojo a certeza de uma nova renascença, mesma parábola com outro conteúdo. Assim, não seríamos obrigados a escolher entre uma concepção saturnina da irreversível degradação e a ingenuidade eufórica de uma perpétua primavera.

Na realidade, o espetáculo das imagens nos mergulha em três espaços de duração, igualmente, heterogêneos e simultâneos: o tempo fora do tempo da emoção; o tempo médio do ciclo de imagens no qual uma ou outra toma lugar; o tempo linear e longo da história do *sapiens*, o único animal a *realizar traços*. O plano “indivíduo”; a seqüência “história”; o filme “espécie”. Tais seriam os momentos a serem ligados, encaixados.

Não será que todo ser vivo transporta em si três tempos? E não será que toda imagem pode dialogar com três filósofos: Hegel, Bergson, Vico? Em primeiro lugar, o tempo termodinâmico que reconduz o quente ao frio, uma diferença ao indiferenciado e o indivíduo ao caos. É “desenvolvimento e declínio”, “grandeza e decadência”, “apogeu e fim”. Em seguida, o tempo neguentrópico que remonta a corrente, cria o novo e o perene.

É “inovação”, “descoberta”, “invenção”. Enfim, o tempo astronômico em que todo crepúsculo anuncia uma nova aurora e conduz, por intervalos, determinado ciclo do imaginário a seu ponto de partida, por meio de um outro lance de maturidade. “Grande ano” estóico, “Ricorso”, “Eterno Retorno”. Em suma, três histórias em uma: a que chora, a que ri, a que tartamudeia. O rio, o milagre, o círculo fechado. Qual delas privilegiar? Questão de humor, de época, de profissão também.

Os filósofos mostram uma preferência bem nítida pela história que chora. Com efeito, o anúncio do “rumo ao pior” jamais pode ser feito sem prazer. Didi-Huberman colocou em evidência, de forma bem engraçada, as fruições filosóficas do cartão de participação². Se estou em condições de anunciar que a arte morreu é porque consegui sobreviver-lhe e porque, excluindo-me do desastre, a razão do que aconteceu, enfim, acaba surgindo em minha mente. Fico em posição de contar tudo ganhando como suplemento a exposição das razões, pródromos, sintomas e seqüências desse óbito. O filósofo tem todas as razões para desejar a morte da arte para poder monopolizar sua verdade e recolher, sozinho, sua quinta-essência. Garante, assim, seu triunfo já que supõe-se que a história escrita, como meditação e interiorização do passado, é mais completa do que a história, em sua abordagem inicial, apresentação certamente emocionante, mas ainda truncada das aventuras do espírito. Para Hegel, por exemplo, o artista, do mesmo modo que o herói, não sabe o que faz. Se o soubesse, seria filósofo. O artista completo é, portanto, o filósofo hegeliano. É o talento, mais a consciência de si do talento.

Quanto a nós, sonhemos com uma “história da arte” tal que, hoje, no fim do século XX, possamos defender, simultaneamente e sem nos contradizer, que: a arte é imortal (para um indivíduo); a arte morreu (na história ocidental das formas); a morte da arte não é a da imagem (que advirá enquanto houver homens que saibam que vão morrer).

*

2. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 48s.

“Vê-se, de certo modo, a arte desligar-se de uma verdadeira escrita e seguir a trajetória que, de um começo no abstrato, libera progressivamente as convenções de formas e de movimentos para atingir no fim da curva o realismo e soçobrar. Essa estrada foi seguida tantas vezes pelas artes históricas que é preciso admitir que ela corresponda a uma tendência geral, a um ciclo de maturação, e que o abstrato esteja realmente na origem da expressão gráfica³”. Com suas amplas e serenas regularidades, o pré-historiador vem, de forma útil, ao socorro de nossas miopias. Resumindo a trajetória da arte paleolítica que vai de - 30.000 a - 8.000, Leroi-Gourhan vai dividi-la em quatro estilos ou períodos. Estilo 1 (30 - 25.000), o simbólico ou pré-figurativo (incisões, cúpulas ou séries rítmicas). Estilo 2 (à volta de 20.000), passagem do signo para as primeiras figuras. Estilo 3 (15.000), ponto de equilíbrio entre o geométrico e o representativo. Estilo 4 (a partir de 12.000), esplendor acadêmico e já convencional da representação com Altamira, Lascaux e, agora, Marselha⁴. Ou seja uma longa infância, um apogeu de cinco mil anos e uma queda precipitada. Após o cume realista dos bisões de Altamira, o naturalismo animalista do ano 12.000 cede, de repente, o lugar ao grafismo abstrato do neolítico, ponto de partida de um novo ciclo. Em regra geral, o realismo aparece como “uma forma de maturidade inquietante na vida das artes”. Com efeito, a imagem não parte de um decalque das aparências (as artes primitivas cultivam a abstração rítmica); chega aí insensivelmente e, para além de um certo ponto de coincidência, a restituição ilusionista precede o esfalfamento naturalista e depois a busca de uma nova partida por retorno a uma forte estilização. Tudo se passa como se o ciclo paleolítico se “repetisse”, de forma mais brilhante e breve, no ciclo greco-latino que é retomado pelo ciclo cristão e depois pelo ciclo da arte moderna.

A cronologia não é, portanto, indicativa da maturidade de uma arte. Determinada figura magdaliana de - 10.000 anos apresenta mais exatidão anatômica ou “fotográfica” do que determinada figura assíria de - 2.000 anos. Na Nigéria, a arte antiga de Ifé,

3. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, tomo I (Technique et Langage), Paris, Albin Michel, 1964, p. 268.

4. Uma gruta submarina ornada, que remonta ao fim do Paleolítico superior, foi descoberta, nas calhetas de Marselha, por Henri Cosquer.

nota Leroi-Gourhan, é mais “evoluída” do que a arte negra contemporânea.

É claro, os ciclos não recomeçam de zero porque a humanidade não pode apagar da memória social suas trajetórias passadas e que são armazenadas por ela inconscientemente. O segundo arcaísmo não é, portanto, tão “inocente” quanto o primeiro, e o terceiro ainda menos (o surrealismo emprega procedimentos de composição já conhecidos do Paleolítico, mas empenhou-se nisso). As estatuetas cretenses, por exemplo, visavam tão pouco a similitude quanto as figuras magdalenianas; além disso, nesse segundo ciclo grego, a emergência figurativa demorou séculos e não milênios.

Cada ciclo diz tudo, cada vez mais depressa, embora à sua maneira e sem repetições desnecessárias. Oferece uma vitrine com todas as potencialidades da imagem, na mesma ordem dos outros e sob o mesmo título. Isso poderia ser, como afirma o helenista Vernant: “Da presentificação do invisível à imitação da aparência”. Completamente a montante do ciclo greco-romano, o ídolo de madeira é a deusa, antes de tomar de certo modo um corpo próprio que exige ser olhado por si mesmo. A estátua, que era objeto cerimonial, torna-se ornamental. O talismã faz-se obra. O classicismo grego do século V constituiria, então, “o momento de maturidade inquietante”, prelúdio ao fac-símile naturalista alexandrino, o cromo pagão (contra o qual Plotino vai reagir, no século II dC, por uma espécie de retorno a um arcaísmo depurado, retomando de algum modo o contato com o além, mas sob uma forma intelectualizada, espiritualizada, alijada das inconveniências mágicas das origens). O significado torna-se leve, o significante torna-se espesso. O referente divino, que era, no começo, um sagrado sombrio e temível, toma pouco a pouco um rosto humano. Passagem do *numen* para o *lumen*. Mas ao mesmo tempo, a imagem mediúnica que, no começo, era um simples intermediário, ganha consistência e densidade, interposição pesada e, em breve, opaca entre o sagrado e o profano. Como se fosse uma vitrine que passasse, insensivelmente, para o vidro fosco e, enfim, para o espelho em que o vidraceiro procuraria sua própria alma, em vez de olhar o mundo. No princípio, olha-se para deus através de sua efígie; e depois, a efígie assemelha-se ao deus; em seguida, faz com que ele seja esquecido; e, no fim dos fins, é o escultor que é divinizado.

Presença, representação, simulação. Os três momentos que, em grande escala, articulam a história ocidental do olhar, parecem encontrar-se, em escala menor, em cada ciclo artístico. Como em um holograma, em que cada parte é o todo, cada seqüência plástica narra todo o filme. A imagem que, no princípio, tinha sido fusional, torna-se decalque do real e, enfim, decoração social. Um exemplo: a decupagem proposta, outrora, pela menos teórica das pesquisas sobre a história do retrato ritual em Roma. "No primeiro período, até duzentos anos antes de Jesus Cristo, o retrato dos antepassados tem uma significação mágica; em um segundo período, entre - 200 e + 20, tem uma significação ética; após o ano 20, abre-se o período do esnobismo social⁵".

Quanto mais enfraquece o sentido do retrato, mais semelhante ele se torna. Nos primeiros tempos, a exatidão (pela utilização do molde de cera) não é obrigatória. Virá a sê-lo mais tarde para perder, em seguida, toda importância. Por uma espécie de entropia moral, passa-se, em cada período, de uma carga simbólica maior para outra menor, até ao recarregar das baterias por despojamento, através de uma enésima volta (do ídolo para a arte e, enfim, para o visual).

E, com um pouco de audácia, não é que se poderia encontrar, em uma certa história do cinema, o *cursus* paleolítico? Seria possível vê-la, em resumo, começar no exterior pela imagem-índice, documentário, testemunho do mundo bruto, com os irmãos Lumière; prosseguir no estúdio com a imagem-ícone do academismo narrativo dos anos 30, 40 e 50; transformar-se, em seguida, na imagem-símbolo e maneirista com a câmera-caneta dos filmes de autor. Três estágios, portanto, para a imagem animada (no Hexágono*): o documento, o espetáculo, a escrita. Anos 60, retorno ao som direto, cinema-verdade, locações exteriores e ao vivo, com a nova vaga, para "captar tal qual a vida das pessoas", quase sem cenário nem diálogos alinhavados. Retorno às origens para uma nova partida em direção ao espetáculo, segundo momento do ciclo? Isso seria, é claro, simplificar ao extremo.

.. Annie N. Zadoks-Josephus Jitta, *Ancestral Portraiture in Rome*, Amsterdam, 1932, p. 41.

* N.T.: metonímia designando a França cujo território se assemelha a essa figura geométrica.

Mesma reviravolta na literatura. O século XIV escutou ou leu grandes obras sem autor, enquanto o século XX acaba por admirar grandes autores sem obra. Como se o crédito reconhecido ao executante substituisse *in extremis* o cuidado elementar da execução. Assim, a imagem se inaugura como um signo anônimo, atravessado por um sentido que a anula; exalta-se adquirindo uma assinatura e, portanto, uma autonomia; recai na indiferença quando os valores da criatividade vêm suplantar o valor próprio das criações. Então, por uma espécie de sobressalto vital, ela voltaria a seus começos para se simplificar de novo como signo. Do mesmo modo que há uma depuração do sentimento religioso que impele a uma liberação de toda religião - o ateísmo, estágio supremo da teologia - assim também o sentimento artístico pode ir aperfeiçoando-se até chegar a pretender o desaparecimento da "arte", de suas tralhas anedóticas e de seu excessivo "capricho". Ao ponto mais sofisticado impõe-se o mais despojado. Quando a arte moderna, por exemplo, descobre as artes primitivas, negra e oceânica, a geometrização das formas e os ritmos visuais pré-figurativos, é impulsionada para um novo começo. Um ciclo completa-se quando o fabricante de imagens, que tinha sido, na origem, vagamente feiticeiro, depois artesão e, enfim, artista, volta a tornar-se vagamente feiticeiro. Eis, sem dúvida, a situação em que nos encontramos atualmente.

Não voltamos a passar pelos mesmos pontos, mas no mesmo plano, em um nível superior (guardando na memória as aquisições dos ciclos percorridos). Do mesmo modo que a razão e a própria humanidade, a arte só avança recuando em direção dos princípios propulsores de seu progresso, já presentes em um estágio anterior. Essa renovação por recuo ou retorno constitui a diferença entre a reação viva e a regressão mortífera. Entre o renascimento, que "remonta o tempo como se dá corda em um despertador", e "a restauração que pretende reconduzi-lo à estaca zero" (Jean Clair). Digamos, politizando a expressão, entre o reacionário do progresso e o reacionário da academia.

Em relação ao tempo astronômico, o das revoluções, um ciclo artístico se revigora quando o estudante do primeiro ano de Belas-Artes recebe, de novo, cursos de desenho e não mais de grafismo; cursos de história da arte e não mais de cultura geral; cursos de escultura e não mais de volume já que assim se chamavam nossas últimas rubricas de amnésia. Copiando o

antigo, ele faz sua revolução cultural. Reencontra o ponto de recomeço.

É tranqüilizador que o gesto de pintar, com meios materiais sempre tão restritos, não tenha fundamentalmente mudado desde as grotas ornadas. Ocras vermelhas, manganeses raspados, pin-céis de pêlo de animal estão sempre aí, embora as telas lisas tivessem substituído as paredes irregulares... Os gravadores de cobre se distinguem dos gravadores de osso por terem substituído o sílex dos buris por aço. A perenidade e a universalidade dos meios de expressão figurativa, desde o fim do Mousteriano, coloca toda a Humanidade e qualquer homem, em igualdade, em face das mesmas angústias, praticamente com os mesmos utensílios.

É verdade que um decênio do século XX vê desfilar quase tantas espirais quanto um século XVI europeu (o qual avançou sozinho tanto quanto o Paleolítico superior, onde os estilos se contam em milênios). Antiguidade tardia e baixa-modernidade comprovam que o declínio de um ciclo tem pouco a ver com essa doença de languidez, esse tédio, essa lentidão da vida sugeridos por nossos lugares-comuns literários ("Sou o Império no fim da decadência..."). É antes uma superprodução inflacionista de espetáculos, teorias, bugigangas, com uma velocidade crescente de execução e uma circulação acelerada de signos (monetário, pictural, religioso, etc.). É, então, que pode se manifestar uma necessidade de silêncio e de recolhimento. Eremitérios, mosteiros, deserto. Salmos, orações, sabedorias. Nojo pela novidade, novo apetite de sentido.

Capítulo VI

ANATOMIA DE UM FANTASMA "A ARTE ANTIGA"

Temos razão em criticar o poeta
pois, em relação à verdade, ele faz
obras tão vis quanto o pintor...

PLATÃO
A República, 605a.

A Grécia antiga, repete a lenda, é o berço da arte ocidental. A tradução equívoca de "téchne" por "arte", sinal de anexação modernista, mantém o mal-entendido. Textos e fatos tendem antes a provar que nenhuma das oposições que subentendem nosso universo estético tem equivalente na mentalidade helênica da idade clássica, ou em sua herdeira medieval. Essa ausência não é um déficit, mas a marca de uma subordinação da imagem a interesses superiores.

Continuamos sendo tributários de vistas curtas, com informação truncada. No século XVIII e XIX, os Padres fundadores da Igreja estética do Ocidente refletiram a obra de arte como se o homem e seus vestígios tivessem quatro mil anos de idade. Hoje, sabemos que isso é uma insensatez, mas tudo leva a crer que eles ainda servem de critério.

A Criação durou seis dias, o Dilúvio quarenta, e Noé entrou para a arca seiscentos anos após a primeira aurora. Assim falava o mito. A Terra envelheceu muito depois que nossos antepassados liam sua história no Gênesis. A da "arte", também. O que Kant, Hegel ou até mesmo Nietzsche consideravam como a aurora das imagens, sabemos presentemente que corresponde a uma época muito mais avançada. Recordemos essas datas: Altamira foi descoberta em 1879 e Lascaux em 1940. A "Description de l'Égypte" escalonou-se entre 1809 e 1828.

Ora, o espírito público considera sempre como já confirmado - no fundo, desde Winckelmann e sua *Histoire de l'Art chez les Anciens* (Dresde, 1764) - que os gregos são os verdadeiros inventores da Arte (quanto à arte romana, empenhada em fazer cópias, passa por ser uma cauda de cometa, um avatar mais ou menos respeitável da Origem). Isso foi antes da expedição de Bonaparte e das gravuras de Vivant-Denon, esse diplomata artista que, na seqüência de sua viagem, desenhou, um por um, os templos encontrados. Karnak não existia para os olhos do século XVIII, nem a pré-história (o primeiro desenho paleolítico, um osso com duas corças gravadas, foi descoberto em 1834 e, em 1879,

os afrescos de Altamira foram desenhados como embuste de um pastor). Para os filósofos que inventaram a arte e o gosto, “a infância histórica da humanidade” tinha seu berço natural na Ática. Kant, assim como, mais tarde, Nietzsche, parte do postulado da Grécia originária, pilar das respectivas demonstrações. Marx também, em seu elogio nostálgico do “estágio social embrionário” e do charme imperecível dessas “crianças normais” que eram os gregos. E Freud, não menos conservador do que o revolucionário renano, em seus gostos neoclássicos.

Sem esquecer este outro quiproquó cronológico: os apóstolos da Arte, tomando a parte pelo todo, batizaram como “arte grega”, no essencial, a arte helenística (a dos três séculos que se seguiram à morte de Alexandre), guiando-se, aliás, por cópias tardias de originais. Para nós, essas imagens são datadas a partir da idade do bronze, enquanto para eles, somente a partir de Péricles. E com razão, se sua época ignorava os ídolos cicládenses, os afrescos minóicos e as artes plásticas micênicas, sem prestar muita atenção ao período geométrico e quase nenhuma à arte dita arcaica dos séculos VIII e VII. “Ninguém consegue saltar por cima de seu tempo”.

“A arte grega”: uma alucinação coletiva?

Ora, sem mesmo entrar nessas considerações de fato e para nos limitarmos à fase clássica oficial, célebre de nossa civilização-mãe, esbarramos em uma lacuna perturbadora: para os supostos inventores da coisa e da palavra, tudo se passa como se nem uma nem a outra existissem. “A arte”, no sentido em que é entendida por nós, modernos, como rubrica independente e categoria mental, parece não ter correspondente na Grécia antiga. Existem, sem dúvida, figuras e formas materiais que povoam nossos museus. Igualmente, um verdadeiro vocabulário sutil e refletido da imagem, com seus engodos e ciladas (*eidolon*, *eikón*, etc.); da imaginação (*mimesis* que reproduz o visível, e *phantasia* que vagabundeia fora da vista); da estátua (com uma quinzena de palavras diferentes), atravessa as escritas gregas. Em compensação, não existe no mundo antigo (nem também no medieval) um discurso característico e geral sobre a arte. Detalhe essencial: a arte enquanto *fazer* só aparece envolvida em um *dizer* a respeito

da arte. Na prática, não se produz arte sem produzir teoricamente uma cronologia e uma apologia da coisa: dupla emergência que só desponta no meio do século quinze da nossa era, a primeira Renascença.

Temos todos os motivos para afirmar que, no Ocidente, os gregos foram os inventores do saber – e do sorriso (os faraós não sorriam e suas esposas não têm ancas). No entanto, não procuraram saber o motivo pelo qual, no princípio do século VI, um sorriso raiou no rosto de seus *kouroi* – puro reflexo, a seus olhos, do sorriso dos deuses, simples e inessencial acidente. Esses grandes artistas criaram a geometria e a filosofia – mas ignoraram “a arte” como tema autônomo. Não tinham, portanto, a palavra para exprimir isso, na medida em que não tinham sentido essa necessidade.

Sim, “ciência diz-se *epistème*” porque os gregos aqui inventaram não só a coisa, mas também a respectiva palavra. O número pi é desconhecido na Babilônia, assim como em Tebas. Aí se encontra o “milagre”, na emancipação de um sistema demonstrativo, na emergência de uma ordem lógica independente dos mitos e dos valores. Na Grécia arcaica e clássica, não houve, porém, corte entre as formas plásticas e os poderes do além. Quando um efebo é belo como um Deus, não é sua estátua que é admirável, e ainda menos o escultor. Mas o Olimpo. Há uma epistemologia, mas não uma estética grega. Como também não há uma estética medieval.

Escrever “Arte diz-se, em grego, *téchne*”, como se faz todos os dias, é, mais do que um anacronismo, um delírio recuperador. No mundo helênico (no mundo helenístico será diferente), “a arte” não é um tema em si, suscetível de um ensino teórico, transmitido por Academias, afetado a lugares diferentes do atelier, servido por vocações gloriosas. É uma expressão entre outras do culto da *polis*. “A expressão artística, escreve Louis Gernet, não se acrescenta como algo de mais ou de menos ontológico ao pensamento religioso: forma um só todo com ele¹”.

1. Louis Gernet, *Le Génie grec dans la religion*, Paris, La Renaissance du livre, 1932, p. 234.

Alguém me fará a objeção de que, nesse caso, a religião grega também não existe e de que estou empregando palavras com duplo sentido. Nessa língua, também não existe termo canônico para dizer “a religião”. No entanto, há, em Paris, no Collège de France, e com todo o direito, uma cadeira de estudos comparados das religiões antigas. Jean-Pierre Vernant mostrou que o estudo comparativo dos politeísmos da Antiguidade “leva a pôr em questão não somente que exista uma essência da religião – o que seria banal – mas também a de uma continuidade dos fenômenos religiosos”².

Da mesma forma, desconfiamos realmente que exista essência da arte, e até mesmo continuidade. A questão aqui é mais radical: saber se há, em nosso cadinho putativo, manifestações que, sem cometer abusos, possam ser qualificadas como artísticas.

Quando tudo é arte, dir-se-á, a arte não tem nome – da mesma forma que, quando tudo é religião, a religião não está no dicionário. No entanto, qualquer que seja a estranheza suscitada em nós por essas categorias mentais, não se pode negar a existência de um domínio religioso grego, passível de estudos específicos. Nessa cultura, não há pessoas divinas, nem interioridade, nem crença subjetiva à moda cristã, mas há um panteão, um sistema de instituições, de mitos e de ritos elaborados, servos e fiéis – em poucas palavras, um Continente identificável. Há um “domínio” porque há, de forma bem determinada, uma polaridade sagrado/profano, assim como há no domínio teórico uma polaridade verdadeiro/falso, saber/ignorância. Em compensação, “a arte grega” poderia muito bem ser uma abstração (de nossa mente, entenda-se), porque andaríamos à procura, inutilmente, de uma polaridade equivalente arte/não-arte, ou estética/utilitário. A oposição *mythos/logos*, que poderia, eventualmente, ocupar esse lugar, aplica-se aos discursos e não às formas.

Questões de vocabulário

Téchne, substantivo feminino, apenas se emprega com valor absoluto para designar artifício, habilidade ou astúcia. Quando designa a aptidão para um ofício, o que é seu sentido primitivo,

2. Jean-Pierre Vernant, *Religions, Histoires, Raison*, Paris, Maspero, 1979, p. 10.

é sempre especificado por um genitivo (assim como a *ars* latina o é por um gerúndio). Diz-se, então, “a arte da palavra”, “a arte de construir um navio”, “a arte dos metais”. Ou por um qualificativo, como em *graphiké téchne*, a arte da pintura. Platão, por exemplo, fala de música, dança, bordado, tecelagem, eloquência, poesia, desta ou daquela *téchne*, mas jamais de algo que seria a arte em si. A medicina é uma *téchne*, a cerâmica também, e a forja. Assim como a equitação e a dietética. Aqueles que se empregam nisso poderiam ser chamados (por nós) homens da arte, o que não quer dizer artista, mas especialista, entre artesão e sábio. *Téchne*, que é, simultaneamente, ciência e magia, competência e amorismo, compreende os meios de agir sobre a natureza, mas não a criação de obras belas e, como tal, justificadas em sua existência. Dédalo, inventor da escultura em madeira, arquiteto de ofício e patrono mitológico dos “*métiers d’art*”, é, todavia, um herói bastante desajeitado. Não reina no Olimpo com os deuses da primeira fila, vai fuçando no fundo de um labirinto em máquinas destinadas a voar que não funcionam – adeus, Ícaro. O padrinho dos fabricantes de imagens é, antes de tudo, um inventor de utensílios³. Se os antigos não separavam belas-artes e técnicas, é porque rebaixam as primeiras ao nível das segundas. Distinção, vendo bem, ociosa. “O ouro convém à estátua de Atená, mas para mexer a sopa, uma colher de madeira será melhor do que uma colher de ouro”. O autor desse excelente aforismo é o verdadeiro pai do funcionalismo, o primeiro teórico conhecido do design industrial, o advogado das marmitas, Sócrates. “Form follows function” seria o slogan mais fiel ao pensamento desses homens para quem tudo o que é útil é belo (ao contrário dos defensores da arte pela arte do século XIX para quem “tudo o que é útil é feio”). Se a “obra de arte” (ou o que chamamos dessa forma) tivesse podido existir, teria, pelo menos para Platão, um estatuto inferior ao objeto técnico. O fabricante de imagens (*eidolon demiourgós*) assimilado, assim como o poeta, ao gênero dos imitadores, um mau gênero, aparece dentro de seu grupo na última fila dos artesanatos, dependente das técnicas de ilusão, e não de habilidade. Plagiário ao quadrado, um pintor copia uma cópia da Idéia. Nesse aspecto, a *téchne*

3. Ver Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale, mythologie de l’artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1975.

demiúrgica, como a fabricação de camas ou mesas, ainda está acima da *téchne* mimética, como a sofística, a retórica ou a poesia, à qual se aparentam, enquanto primos pobres, escultura e pintura. Na hierarquia das almas de *Fedro*, “o imitador” encontra-se no sexto lugar, logo antes do operário e do camponês. Uma medíocre mesa de cozinha é sempre preferível a um lindo simulacro.

O grego não tem palavra para *criador*, nem para *talento*, *gênio*, *obra-prima*, *gosto* ou *estilo*. *Praxeis téchnes* (Leis, X, 892 b), que traduzimos indolentemente por “obras de arte”, compreender-se-ia melhor como “realizações técnicas”. Nosso “artista” é um *demiourgós* ou um *banausos*, que quer dizer artesão, trabalhador. Nessa qualidade, o fabricante de imagens é vítima do desprezo que pesa sobre todos os trabalhadores manuais. Até mesmo Aristóteles tende a excluir o artesão do direito de cidadania. Enfrenta a matéria com seu corpo, quando, afinal, o homem só é livre pelo espírito, pela palavra. Portanto, esse trabalhador exerce uma profissão por natureza servil, indigna de um homem livre. Artista plástico é escravo. Na pior das hipóteses, um cidadão pode apreciar a obra, jamais ter inveja do operário. Assim Plutarco: “Não há um só jovem de boa família que, tendo visto o Zeus de Pisa (isto é, a estátua criselefantina de Fídias em Olímpia) ou a Hera de Argos, tenha por isso desejado tornar-se um Fídias ou um Policleto, nem tornar-se um Anacreonte, um Filêmon ou um Arquíloco por ter ficado encantado com seus poemas. Com efeito, uma obra pode seduzir-nos pelo seu charme sem que sejamos constrangidos a tomar como modelo seu fabricante” (*Pérides*, II, 1). Os romanos não de retomar à sua conta esse desdém social. Cícero distingue entre as “bonae artes” – as da palavra – e as “sordidiores” – as mais sórdidas, as nossas. E Sêneca estipula bem em uma carta a Lucílio que ele não inclui no número das artes liberais “os pintores, nem os escultores, cortadores de mármore e outros servos do luxo, *luxuriae ministros*” (*Ad Lucilium*, 88, 18). A cristandade medieval fará desta distinção a base institucional do ensino: de um lado, as artes mecânicas que produzem coisas; do outro, as artes liberais que manuseiam signos, gramática, lógica, aritmética e geometria, o *quadrivium* universitário.

— No mais, entre as profissões sem nobreza, pintores e escultores não formam uma espécie socialmente definida, nem a respec-

tiva atividade apresenta contornos próprios. Já antes de Platão, Xenofonte não tinha encontrado nome específico para designar o trabalho do pintor e do escultor. Em *Memoráveis*, dá-lhes o nome de mímicos (profissão do espetáculo).

A cópia é um gêmeo, ou antes um irmãozinho deficiente de seu modelo. É a beleza do efebo que faz a do *kouros*. Segue-se que a noção de talento, estilo, virtuosidade, em poucas palavras, o “valor agregado” do trabalho das formas não tem cotação. “A impressão produzida por uma imagem pintada ou esculpida depende do que representa e não da maneira como o representa” (J.-P. Vernant). Na hierarquia platônica, os profissionais do que chamamos belas-artes passam, sem dúvida, antes dos sofistas e dos tiranos, mas ficam bem longe atrás dos filósofos, dos chefes de guerra e dos economistas. É verdade que, detestando seus contemporâneos e compatriotas, Platão só via salvação em um retorno à imutabilidade dos cânones egípcios. Entrementes, quanto mais belo for, mais suspeito há de parecer. Sendo a imagem um déficit do ser e, portanto, da verdade, quanto mais sedutora for, maior malefício há de causar. Encantos e sortilégios visuais são um perigo público. Platão, que exclui pintores e poetas da República, não é uma referência objetiva; tanto é exagerado que elabora uma doutrina a partir de sua alergia. No entanto, tudo indica, aliás, que se “o artista” pode gozar de um estatuto social elevado, se este ou aquele artista plástico consegue ter um nome célebre (Zeuxis, Fídias, Apeles, etc.), o estatuto simbólico das artes plásticas é, na Cidade grega, mais do que modesto, inferior, em todo caso, ao da música (salva pelo seu parentesco com os números). Para Platão, somente os músicos gozam de bom conceito entre os “homens da arte” (*Banquete*, 205 a); daí, mais tarde, o cuidado posto por Michelangelo para musicalizar sua arte: “A boa pintura é como música, como melodia cuja extrema complicidade só pode ser percebida pelo intelecto”. A inspiração, o entusiasmo, o sopro divino excluem os fabricantes de figuras e de formas materiais – ainda que esses dons possam aflorar, transfigurar as coisas fabricadas por eles. Não esqueçamos a sombra projetada da pré-história e que os gregos, mais próximos, tinham melhor lembrança dessa genealo-

gia do que nós. No paleolítico, o “artista” nasce e cresce no opróbrio porque ameaça, com seus artifícios, a ordem natural. Metalurgista, ceramista, gesseiro, oleiro ou tudo isso junto, é o senhor das artes do fogo, posto sempre de lado, em posição subordinada, senão maldita. Tal como acontece ainda com o ferreiro nas aldeias africanas, Hefesto deve esconder-se. Temos necessidade dele, mas causa medo. Tem pé chato. Dá azar.

Quando a imagem, sob a forma de estátua de um deus, a *agalma*, não está diretamente, como sinal de poder, símbolo de investidura ou objeto de oferenda, associada ao culto da *polis*, é apenas o resultado de uma técnica de diversão, uma criançice mais ou menos viciosa. Os únicos valores culturais legítimos, além dos saberes, são de ordem religiosa.

É verdade que essa religião grega seria inimaginável sem imagens, mas essas imagens ainda seriam mais inimagináveis sem ela. Será que se pode gabar seu caráter antropomorfo, a humanidade revolucionária dessa expressão plástica sem lembrar que ela tinha como finalidade aproximar os homens do sobrenatural? Os gregos orgulhavam-se, com toda a razão, de seus vasos, de suas estátuas, de suas decorações murais que os distinguiam dos bárbaros, corifeus de cultos desprovidos de figuras humanas. Os persas não sabiam, coitados, que os deuses e os humanos são da mesma massa. Eles, sim. Mas o corpo grego tem valor porque participa do modelo divino e não o inverso.

Paradoxo? Se o esteta é, em rigor, aquele que prefere o belo ao verdadeiro e ao bem, raramente se viu criaturas mais deliberadamente antiestetas do que os gregos, cuja divisa poderia ter sido: “Antes de tudo, o verdadeiro; o belo virá em seguida”. E jamais se viu criaturas mais criadoras. Procurando em tudo o mais real, legaram-nos sua iconografia que ainda nutre nossos mitos fundamentais. Não acreditavam na arte e foram os mais artistas. Isto porque aquilo? Colocaram sua aptidão individual para a figuração a serviço da vida coletiva, dos festejos religiosos. E tudo isso com a preocupação menos do *kalos* do que do *cosmos*, o antônimo de *chaos*. *Cosmos* designa muito simplesmente a boa ordem de uma multidão, a da Cidade, os adereços de uma mulher, a evolução regulada de um coro de teatro, o ornamento de um estilo e a ordem do universo. É sob sua égide, síntese de todos os atrativos do ritmo, que se colocam suas figuras. Diziam, sem dúvida, “*ta kala*”, as belas coisas. Mas aí se

arrumavam, ao mesmo tempo, triângulos, gemas e móveis – qualquer um desses objetos bem constituído porque conforme à respectiva função (Sócrates: “Nada é belo em si, mas relativamente à sua utilização”). Diziam, sem dúvida, “*kaloskagathos*”, belo e bom, em uma só palavra. Com efeito, a beleza plástica, sintoma de moralidade, não era para eles isolável da virtude interior (nesta cultura, a beleza do diabo é impensável). O belo grego não é uma categoria estética, mas ética e metafísica: uma modalidade do bom e do verdadeiro. O belo com minúscula designa uma qualidade rítmica das coisas, uma certa proporção harmoniosa, regular das partes, mais ou menos presente no mundo, mas exemplar e superlativa no corpo humano. Quando o belo se transforma no Belo, com maiúscula, é um Ideal supra-sensível, uma realidade imóvel e transcendente do qual as belezas visíveis são uma imitação longínqua e degradada. O discurso grego clássico sobre o Belo não é do tipo artístico, mas filosófico. Por si só, a Beleza não tem sentido.

Se o ciclo das imagens gregas começa no século VIII, é verdade que o fim desse ciclo, no século I de nossa era, ressurgiu com o interesse romano pelos tesouros helênicos. Assistiu-se, então, ao nascimento de uma quase-arte, secundada por uma quase-história da arte. Roma pôe-se a colecionar os despojos de guerra, Pausânias e Filóstrato descrevem quadros e estátuas, desenvolve-se uma literatura especializada. Pelos fins do período clássico, no século III aC, praticantes da escultura, como Xenócrates e Antígono, codificavam, por escrito, a respectiva profissão, como já tinha sido feito por Ictino, arquiteto do Partenon. No entanto, pelo que sabemos, eram obras especializadas escritas no prolongamento de uma prática de atelier, impressadas entre a anedota e o truque profissional. Até mesmo a enciclopédia pliniana continua sendo descritiva, enumerativa, sem verdadeiro juízo de gosto, nem visão de conjunto. Há um muro entre esses historiógrafos da Antiguidade tardia e nossa concepção da história da arte; o mesmo que existe entre os doxógrafos de ofícios manuais e o que chamamos filosofia da arte. Esses tratados ditos artísticos, do tipo “antiquário”, não eram, com certeza, de natureza diferente dos tratados técnicos de equitação, de dietética ou de medicina.

Nos poemas homéricos não há qualquer alusão à pintura. Alguns cenários convencionais, mas poucas indicações visuais. Não há referência ao azul na gama das cores, reduzidas a quatro

fundamentais (como os elementos de Empédocles): branco, vermelho, amarelo e preto. No livro XVIII da *Iliada*, o escudo de Aquiles resume o mundo com suas cidades, vacas, campos, homens e mulheres, forças armadas; no entanto, Hefesto, meio-metalurgista meio-ourives, não é felicitado por seu olhar, mas por sua mão e força. Como se, nessa metamorfose da Criação, a façanha não estivesse no resultado artístico em si mesmo, mas no trabalho sobre-humano que ele pressupõe.

A Grécia antiga passa por ser, com toda a razão, o país do visível e da luz – aí o divino deve ser contemplado, ao passo que judeus e árabes do deserto limitam-se a invocá-lo com palavras. “Todos os homens desejam naturalmente saber”, diz Aristóteles no princípio da *Metafísica*. A prova está na primazia do ver. “Com efeito, não somente para agir, mas até mesmo quando não tencionamos realizar uma ação, preferimos a vista a todo o resto. A causa é que a vista é, entre todos os nossos sentidos, aquele que nos leva a adquirir o maior número de conhecimentos e a descobrir uma infinidade de diferenças⁴”. Os gregos desligam a vista da experiência e da ação para acoplá-la ao conhecimento das causas e dos princípios. O olho, órgão do universal, libera do empírico. Por ele, o sujeito tem acesso à objetividade. O desejo de ver é desejo do verdadeiro, a evidência é correção ótica das aparências, *theoria*. Indo da sombra para a coisa, o olhar des-vela, logo faz advir a *a-letheia*, a verdade. Idéia e forma, *eidos*, é a mesma palavra. O *teatro*, outra invenção helênica, é o lugar de onde se pode *ver* uma ação. Assim como a *história* é a narração daquele que conhece por ter visto. E, em sentido inverso, Hades ou o *inferno* é o lugar invisível onde se erra às cegas (*A-idés*). A Grécia antiga, ou o triunfo do olhar, ao qual o Ocidente deve o fato de ter tido a ciência como ideal e fundamento. A primeira “sociedade do espetáculo”, mãe da especulação, isto explicando aquilo. No entanto, podemos justamente nos perguntar se, na pátria do *theorein*, os olhos do espírito não eclipsaram um tanto os olhos da carne. Teoremas e teorias esgotaram em seu único proveito as utilizações do nervo ótico, inteiramente investido na ciência das medidas e no cálculo das sombras projetadas da pirâmide. Como se, à força de utilizar a vista para tarefas da razão, para fundar a geometria e a astronomia, essa cultura inteiramente

4. Aristóteles, *Métaphysique*, livro A, cap. I, éd. J. Tricot, Paris, Vrin, 1986.

ocupada pela visão intelectual, já não tivesse tido lugar para um olhar insensato, o olho não teórico. Sem tempo para uma visualidade gratuita, por puro prazer. No mais, a memória arcaica e clássica dessa cultura parece ter sido, de preferência, auditiva, como convém a uma civilização pouco à vontade relativamente ao escrito.

Nenhuma palavra para *criação*? E, neste caso, o que é a *poiesis* a não ser um termo de estética? A conferir. Oposta a *praxis*, a *poiesis* designa não só a fabricação de objetos de uso corrente, tais como perfumes ou barcos, mas também a composição de obras literárias – poema, comédia e tragédia. A *Poética* de Aristóteles não é uma Estética: não trata nem do Belo, nem do juízo de gosto. Aristóteles não estuda a obra de arte, pela qual sente desdém, mas a obra literária, a única que merece ser comentada. “Vou tratar da poesia em geral”, no fundo, quer dizer: o que é a tragédia? Acessoriamente, a epopéia, o poema burlesco, a poesia imitativa ou didática. Homero, Aristófanes, Empédocles – mas não um Fídias ou um Zeuxis. Em último caso, pode-se jantar ou conversar com esse pessoal, mas não consagrar-lhes um livro ou prefaciá-los.

A propósito da arquitetura, Aristóteles definiu a *téchne* como uma disposição para produzir algo de maneira refletida (*hexis tis meta logou poietiké*). Chega a fazer isso de passagem, em sua *Ética a Nicômaco* (livro VI, cap. 2), mas o assunto não o interessa de modo algum. É a teoria da virtude que lhe importa. Distingue cuidadosamente entre agir e fazer, moral e produção; ora, a *téchne* encontra-se do lado pior, o do fazer. O mais pragmático dos teóricos não poderia deter-se demasiado nisso.

Lembremos, a título anedótico, os *Memoráveis* de Xenofonte, onde se vê Sócrates visitando, de enfiada em um mesmo capítulo, um pintor, Parrásio, um escultor, Cleston, e um armeiro, Pistias, com aparição de uma prostituta no capítulo seguinte (livro III, cap. 10 e 11). Em Aristóteles, para nos limitar à teoria, a ordem da *mimesis* não diz respeito à reprodução figurativa dos seres e dos acontecimentos, mas à sua transposição verbal ou escrita. Para o Estagirita, a imagem plástica só aparece a título de ilustração ou de analogia. Mas para ele e seus pares, o pretexto principal não é a imagem, pintada ou esculpida, mas a linguagem. Nessa cultura e nessa língua, em que *graphein* significa, simultaneamente, escrever e pintar, a transposição em palavras das

imagens confere mais prestígio do que a transposição em imagens das palavras. “Na Antiguidade, um crítico de arte” como Filóstrato, o sofista grego do século III romano, distingue-se na *ekphrasis*, a descrição de afrescos. Para ele, descrever é relatar bem as histórias evocadas nos quadros, interpretar, fazer com que as personagens falem, como acontece em Homero. “Não gostar de pintura, diz ele, é desprezar a própria verdade”. No entanto, a verdade é do domínio retórico; além disso, o paralelismo pós-clássico das artes, um lugar-comum, *nivela o visual ao verbal*, não o inverso. *Ut poesis pictura...* Não é indiferente que tenha sido em *O Sofista* que Platão se aproxima mais de uma teoria geral das imagens, batizada mimética, que engloba e devasta, simultaneamente, nosso “campo artístico”. Até mesmo no mundo helenístico, estetizante como seria para desejar, a imagem é engolida pelo discurso e a estética da decadência é ainda uma questão de palavra. Por tradição, os deuses gregos habitam a boca e desdenham a mão. “Os mestres da verdade” (Marcel Detienne) são os manuseadores de palavras. Durante um milênio, a arte da retórica, eloquência e gramática, teve realmente razão em ir buscar em Atenas seus títulos de glória e de verdade. No entanto, durante os duzentos e cinquenta anos do reinado de nossas Academias de Belas-Artes, elas parecem ter sido vítimas de um mal-entendido, até mesmo de uma farsa de gosto duvidoso: a expressão plástica, apolínea ou não, jamais foi a “bela preocupação” dos fundadores escravagistas da democracia.

Os que temem as provocações não de contentar-se em abrir os dois volumes do *Vocabulaire des institutions indo-européennes* de Benveniste para constatar que não há verbete “Arte”, nem termos aparentados. Ou ainda, mais simplesmente, seu Petit Larousse. Entre as nove Musas da tradição, nenhuma é atribuída às nossas “belas-artes”: arquitetura, escultura, ou pintura. As artes visuais não estão na ronda. Continuam sendo consideradas como algo de mecânico ou de vil. Humano, demasiado humano. As artes liberais são as que se escrevem, falam ou cantam. Somente elas são dignas de uma presidência semidivina.

O porquê de uma ausência

A ausência da categoria “arte” na cultura grega e naquelas que, em seguida, foram informadas por ela, não constitui uma

lacuna, mas uma ontologia. É a marca de uma plenitude, não de uma insuficiência. E a pouca consideração reservada aos talhadores de imagens não procede somente de uma indignidade social, mas de uma constatação filosófica de inabilidade. Por detrás de toda estética, assim como também por detrás de sua recusa, há uma cosmologia; e é sua concepção da origem das coisas que dá aos gregos clássicos, como, afinal, a seus herdeiros cristãos, uma abordagem *intelectualista* das formas (os sofistas à moda de Protágoras são, sem dúvida, mil vezes mais “artistas” do que os filósofos à moda de Platão). O grande demiurgo de *Timeu* cria o mundo a partir de um projeto, contemplando arquétipos. Da mesma forma, para o pequeno demiurgo artesanal, fabricar é re-presentar, executar uma idéia prévia, decalcar um cânon preexistente. O modelo onipresente da causalidade exemplar torna a noção de obra sem objeto. O homem nada pode acrescentar de novo à natureza; não pode fazer obra original porque *somente existe originalidade na origem*, acima e bem antes dele. A Natureza ou o Logos, o Primeiro Motor ou a alma do Mundo, têm a exclusividade do novo. O Deus do Antigo Testamento é símbolo dessa postura. Cria o homem à sua imagem, mas reserva-se o monopólio da escultura. O homem modelado não será modelador, o barro apenas serve uma vez. No judeu-cristianismo, somente Deus é artista; para o cristão, apenas são admissíveis as cópias que reproduzem exatamente o original de sua produção. Se o homem acredita que inova é porque se engana ou pretende enganar. Tanto para os gregos, como para os cristãos da Idade Média, a idéia de criação é uma pistola com uma só bala. Não há imaginação criadora a jusante de Deus. Esta última só pode escolher entre a *redundância*, como transposição em imagem da origem, ou então a *errância* (“mestra do erro e da falsidade”), se se desvia do modelo. A única coisa que pode fazer é ilustrar, como, mais tarde com Tomás de Aquino, o Ser ou a Razão, ou seja, a ordem natural das coisas. Daí, o primado do saber sobre o agir e do agir sobre o fazer. É preferível contemplar pelo espírito do que criar com suas mãos porque há, por definição, *mais* no modelo inteligível, que só é possível ver com os olhos do espírito, do que em sua cópia sensível, estátua ou pintura, que se olha com os olhos da carne. É com a idéia contrária e sacrílega de que pode haver mais na cópia do que no original que a arte se torna possível. Ponto de inversão dos valores existentes a montante e a jusante que torna concebível a estética por desgrudamento com

relação à teologia. Antes desse ponto, há artesãos. Depois, artistas. A idéia da criação artística construiu-se contra a de criação ontológica, embora modelando-se formalmente sobre ela. A arte é uma ontologia invertida por primazia da representação sobre a presença (Proust: “A realidade forma-se unicamente na memória”). Ou do humano sobre o divino. Caso contrário, a mão humana apenas é boa para imitar a idéia divina. Tradução psicológica: enquanto a forma serve de escolta ao espírito, os grandes espíritos têm pouca consideração por ela. Do mesmo modo que eles vêem na ação histórica “uma contemplação enfraquecida” (Bergson), assim também a imagem aparece-lhes como uma ideação degradada. Para os benévolos, isso dá: “O Belo é o esplendor do Verdadeiro”. Para os arrogantes: “Como pode ser pretensiosa a pintura que consegue atrair a admiração pela semelhança com as coisas cujos originais não são, de modo algum, admirados”. De Platão a Pascal, há continuidade.

O exemplo grego não era, portanto, uma curiosidade histórica. Ilustra uma constante de longo alcance: a aliança do *essencialismo especulativo com o pessimismo artístico*. Quer se tratasse de Deus, da Natureza, ou da Idéia, as concepções do mundo que colocam a montante uma Referência essencial e normativa, nem que fosse um ponto fixo, não fazem muito caso das imagens fabricadas pelo homem. Todas as vezes que o real é construído como algo decadente e o homem como “imagem de Deus”, a imaginação atinge o seu grau mais elevado na transposição em imagem do Princípio. Daí, a pouca dignidade da obra de arte na logosfera, com suas imagens móveis da Eternidade imóvel. A noção de obra apenas alça vôo quando a *existência*, de uma certa maneira, *começa a preceder a essência*. Então, e somente então, pode haver mais em uma obra do que em seu obreiro, mais em um fazer do que no conceber que a autoriza. Então, a mão torna-se “um órgão de conhecimento”. E o homem, um criador possível. Esta reviravolta define o *humanismo que é por si um otimismo artístico*. O paradoxo é o seguinte: esse nascimento que é chamado historicamente “Renascença” – tal é a necessidade da humanidade, para inventar o futuro, de colocar-se sob a autoridade do passado – tomou como modelo seu antimodelo, o essencialismo antigo da *Idea*. Essa é que teria sido a positividade da alucinação grega.

É, aliás, porque tinha traduzido Platão que, em seu projeto de Academia florentina, Marsilio Ficino não reservou qualquer lugar para os artistas plásticos – arquitetos, escultores ou pintores. Sua Academia era composta por oradores, juristas, escritores, políticos, filósofos – em poucas palavras, pessoas sérias: liberais e não servis. Em plena Renascença, os verdadeiros conhecedores da Antiguidade não ligam para as “Belas-Artes”. Leonardo da Vinci terá boas razões para se indignar: “Vocês colocaram a pintura na categoria das artes mecânicas!” A reabilitação do trabalho figurativo não foi realizada pelos melhores humanistas, isto é, por aqueles que punham em prática no texto suas humanidades clássicas.

O caso romano

Sem dúvida, o lado prático, familiar, o terra-a-terra da religião, da psicologia dos romanos, tornou-os – contrariamente à lenda corroborada por Winckelmann – um pouco mais acolhedores às imagens, à invenção, à representação do que a mentalidade grega. O latino é menos metafísico do que seu antecessor – logo mais “artista”. A aparência tortura-o menos porque a verdade lhe importa menos: este realista tem confiança no que se apresenta como real – sem “catar pulga em juba de leão”, como seu mestre e predecessor ateniense.

Talvez não seja um acaso que os testemunhos da pintura romana sejam muito mais abundantes (até 1968, não se dispunha de nenhum afresco grego conseqüente). Guardamos vestígios dos nomes de grandes pintores gregos, mas não das respectivas obras. Os textos dessa cultura sobreviveram melhor do que suas cores. Em compensação, temos belos vestígios de pinturas romanas, mas sem atribuições nem grandes nomes que tivessem sido transmitidos à posteridade.

No que diz respeito à “arte” antiga, é preciso escolher entre as lendas e as realidades. Elas não se adicionam.

No entanto, estaremos em condições de fazer um juízo relativamente ao estatuto mais do que modesto reservado aos “artistas” na Roma republicana e imperial, referindo-nos ao princípio do livro XXXV da “História natural”, laboriosa nomenclatura em que Plínio, o Velho, cita como exemplo o helenismo enquanto

idade de ouro para a pintura. No século I, ela expira. “Arte, outrora, nobre, lamenta-se ele, procurada pelos reis e povos, e que ilustrava aqueles cuja imagem ela se dignava transmitir à posteridade. Mas, hoje, foi completamente excluída pelo mármore e até mesmo pelo ouro”. De resto, Plínio insere essas considerações puramente documentárias na seção das *matérias* preciosas, entre apanhados sobre o ouro, a prata, o bronze e outros sobre pedras preciosas e nobres. Entre as terras e as pedras, há os pigmentos. Com efeito, o famoso livro XXXV não é um tratado do estilo, mas das substâncias. Aí apenas se trata de pintura sob o ângulo dos respectivos materiais e suportes. As cores têm valor porque provêm de vegetais e de minerais e não pela maneira como são tratadas ou dispostas. Só a natureza é criadora de valor e não o gênio humano.

Por mais deleitáveis que nos possam parecer os afrescos de Pompéia e Herculano, eram considerados ornamentais e monumentais. Todos dependentes da arquitetura que o pintor, imitando o alabastro, o ônix ou o esmalte, embeleza ou amplia. A tabela de Diocleciano (301) ainda vai colocar escultores, mosaístas e pintores entre os trabalhadores da construção, pelo fato de serem bastante imprecisas as fronteiras entre os alicerces e as outras obras do edifício, o construído, o pintado e o moldado. E se o livro principal de Vitruvius reserva um lugar para os revestimentos e cores é porque é preciso realmente revestir as paredes, decorar os tetos, abóbadas e solos. Ainda recomenda para não haver exageros: desconfiem dos decoradores, pois eles levam ao desperdício. Não façam como Nero, esse louco, que sobrecarrega as paredes de sua Casa Dourada.

Compreende-se que as “obras de arte romanas” sejam em sua maioria anônimas. Os clientes que as encomendam são mais célebres do que os executantes. A noção de obra original e, a fortiori, de estilo, também não tem sentido nesse universo em que a arte, como a guerra, é inteiramente execução. No sentido restritivo de “l’art et la manière”, esse aval anódino que, vários séculos após a queda de Roma, o cristianismo bizantino fará seu declarando no Sétimo Concílio Ecumênico: “Não são, de modo algum, os pintores que inventam as imagens, mas a Igreja católica que as instituiu e transmitiu; ao pintor, compete somente a arte; a prescrição é, visivelmente, obra dos santos padres”. Os escultores romanos podem assinar cópias de estátuas gregas sem chocar

ninguém. O objeto vale pelo seu material e não pelo seu trabalho. Uma estátua é de bronze, de marfim ou de ouro, antes de ser deste ou daquele escultor. E Vergílio resume, assim, o desdém do viril pelo efeminado, do romano pelo grego: “Outros serão mais hábeis em darem ao bronze o sopro da vida... tuas artes, romano, são para ditar as leis da paz entre as nações” (Eneida, VI, 848s).

Ainda aí, uma palavra desempenhou o papel de falso amigo. *Ars*, como substantivo, é um termo um pouco pejorativo: habilidade, malignidade. *Arte punica*, com “a habilidade dos cartagineses”. Nosso “artificioso” vem daí. Com valor absoluto, situa-se a meio caminho entre a *scientia* e a *natura*, entre o estudo especulativo e o *ingenium* inato. Dignidade bem relativa. Na utilização qualificada, designa apenas uma habilidade requerendo um aprendizado, o contrário, portanto, de um dom natural. Retoma, então, o sentido de *téchne*, a profissão ou o exercício de uma capacidade prática para produzir. Para transformar certos materiais (madeira, massa, pedra). *Artifex* é, simultaneamente, o especialista e o artesão. Quem sabe se o *qualis artifex pereo* de Nero não deveria ser entendido como “que homem hábil”, mas também “que artífice, que prestidigitador, está prestes a morrer”?

Malícia da observação, realismo animalista, verve e cotidianidade sem cerimônia: os vestígios mais bem conservados são as decorações de casas particulares, mantidas intatas sob as cinzas do Vesúvio. Daí, a abundância de naturezas mortas, painéis com cenas de gênero, pequenos mosaicos naturalistas, vinhetas licenciosas. Há também retratos de mulheres e de casais, com anéis de cabelo sobre a fronte, espessas sobrancelhas negras e brincos. Roma levou bastante longe a individualização dos traços, muito mais do que a Grécia. No entanto, o que nos parece ser o mais característico da arte romana era, sem dúvida, o menos para os contemporâneos. Plínio, por exemplo, apenas respeitava as *tabulae* (quadros de cavalete) de que não resta nenhum vestígio; além disso, considerando que o pintor é obrigado a se consagrar aos Deuses e à Cidade, condenava como incívicas e triviais as pinturas murais nas casas particulares.

O hemiciclo da École des Beaux-Arts, em Paris, pintado por Delaroche, em 1841, mostra a glória ajoelhada diante de Ictino, Fídias e Apeles, ou seja, o arquiteto, o pintor e o escultor. Os três, rodeados por gênios da Renascença, reinam sobre um altar

marmóreo, no apogeu das homenagens. Foi uma das composições picturais mais festejadas do século passado. Felizmente, já não se olha para ela: fez viver gerações de borra-tintas sob a égide de uma mentira.

O eco cristão

O dispositivo que acabamos de resumir prolongou-se na escolástica medieval. Santo Tomás de Aquino inclui o Belo em uma metafísica do Ser que exclui a noção de arte (concebida diretamente da doutrina aristotélica como *recta ratio factibilium*). O universo das formas permanece subordinado a uma ordem de valores heterogêneos: os do conhecimento ou os da salvação - a escolástica procurou unificá-los. Daí, a relegação do "ymagier" para as margens da sociedade. Como sublinha Umberto Eco: "Para dizer a verdade, os filósofos escolásticos jamais se ocuparam *ex professo* da arte e do respectivo valor estético; o próprio Santo Tomás quando fala de *ars* dá regras gerais para serem seguidas, disserta sobre o valor do trabalho artístico (isto é, do trabalho artesanal e profissional), mas jamais aborda de frente o problema especificamente artístico⁵".

Segue-se que os construtores de catedrais exerciam uma profissão reconhecida, como todos os trabalhadores manuais, e não uma vocação pessoal. Em francês antigo, a palavra "ouvrier" vem dos estatutos desses profissionais ("tailleurs d'images, charpentiers et autres ouvriers"). No século XVI, é substituído pela palavra *artesan*. "Artista", derivado da palavra latina *ars* que designa tradicionalmente o "maître ès arts" liberais, ou o letrado, estudante ou professor da faculdade, estende-se, na mesma época, aos químicos ou alquimistas. Na França, no século XVII, quase duzentos anos após o nascimento da arte em Florença, a palavra *artesan* é ainda oficialmente utilizada para designar os pintores e os escultores. Na edição de 1694, o dicionário da Academia indica no verbete *Artista*: "aquele que trabalha em uma arte. Diz-se particularmente daqueles que fazem operações químicas".

5. Umberto Eco, *Il problema estetico di San Tommaso*, Edizione di Filosofia, Turin, 1956, p. 119, nota de pé de página 5.

A arte anterior ao nascimento da arte, atividade feita por conta da Ordem do Mundo, puro reflexo no espelho, é o fantasma evanescente de um Em-si para quem somente importa a verdade e a universalidade. Não há, portanto, como discutir a respeito de gostos e de cores: ou elas são uma manifestação da Ordem primitiva e, nesse caso, dependem diretamente, no âmbito da Cristandade, de uma teologia, ou, na Antiguidade, de uma cosmologia. Ou então, resultam simplesmente dos caprichos de uma fantasia individual e merecem apenas um desprezo mais ou menos divertido. Nos dois casos, enquanto descoberta de uma perfeição ou invenção de uma idéia quimérica, a passagem pelo Belo é inessencial.

Em seu próprio meio histórico, e até ontem de manhã, a "Arte" não era impossível ser encontrada, mas pura e simplesmente impensável.

Capítulo VII

A GEOGRAFIA DA ARTE

Onde o homem culto apreende um efeito, o homem sem cultura pega um resfriado.

OSCAR WILDE

3. J. Roberto, *As Ilustrações da Arte em Portugal*, Lisboa, 1910, p. 115, nota de pé de página 3.

A GEOGRAFIA DA ARTE

Enquanto o homem fixa o Céu, não olha para a terra nem para os outros homens. Na pintura ocidental, paisagens e rostos profanos aparecem, praticamente na mesma época, porque não se gosta do que se vê, mas olha-se para aquilo de que se gosta. A natureza e a arte, como valores, engendraram-se uma à outra. Será que vão sobreviver uma à outra?

A paisagem ausente

Em inúmeras culturas não há palavra para dizer “paisagem” (durante muito tempo, nossos antepassados atravessaram “pays” e não paisagens). Em inúmeras culturas também não há palavra para dizer “arte”. Curiosamente, são as mesmas. Para nos limitar à nossa área de civilização: o helenismo, o universo bizantino, a latinidade medieval.

A arte, a paisagem, o camponês:* quando os perdemos é que os descobrimos.

Sempre houve anatomias, mas o nu é recente. Sempre houve montanhas, florestas e rios à volta dos espaços de habitat, assim como efigies, grafitos e pedras erguidas bem no meio dos grupos sedentários. A natureza, porém, não cria o culto das belezas naturais do mesmo modo que a presença de imagens trabalhadas não cria a sensibilidade estética. O espetáculo de uma coisa não é dado com sua existência. A prova: no Ocidente, foi preciso dois milênios para instituir, enquadrar, explicar, pôr em destaque este

* N.T.: esta palavra, sempre que aparecer no texto, corresponde ao original *paysan*.

ultraje a Deus, esta subversão egocêntrica, este artifício de interpretação: “a paisagem”. Desde o princípio de nossa era, a China taoísta já a utilizava sobre seus rolos e pára-ventos, à sua maneira, atmosférica, totalizante e dinâmica. No entanto, até o século XVI, a Europa ignorava até mesmo a palavra, embora a beleza do mundo não estivesse à sua espera. Em nosso país, assinala-se sua primeira ocorrência, em 1549, sob a pluma erudita do humanista Robert Estienne. Não designa o campo, mas uma espécie de pintura. Dois séculos mais tarde, na *Encyclopédie*, o artigo *paysage* designa ainda exclusivamente “esse gênero de pintura que representa os campos e os objetos que aí se encontram”.

A aventura das palavras indica bem o fato, e a ordem em que vai acontecendo. A reprodução precedeu o original, o *in visu* fez o *in situ*. Os pintores suscitaram os espaços e as paisagens de nossos campos surgiram dos quadros com o mesmo nome. O olhar sobre a natureza é um fato de cultura, cultura que foi visual antes de ser literária. Pitoresco vem do italiano *pittore*, pintor. Outros dirão o que nossos bosques devem a Ruysdaël, nossos mares a Claude Lorrain e às marinhas de Vernet, nossos vales a Poussin, nossas montanhas a Salvator Rosa. Os historiadores das mentalidades ensinaram-nos que a Montanha e o Mar são instituições culturais. O midiólogo toma nota de que “natureza” e “arte” são categorias abstratas que, na realidade, não existem independentemente uma da outra. Uma certa arte engendrou nossa natureza. E uma certa natureza engendrou nossa arte. Daí, a questão atual: quando essa natureza se transforma que é que sobra da arte? Quando essa arte desaparece, que é que sobra da natureza?

Mas comecemos pelo começo. No limiar da Renascença, portanto, um mesmo movimento da sensibilidade como que “tornou arte” as imagens e “tornou paisagem” o campo¹. O mesmo gesto de recuo, a mesma descoberta não da América, mas do que é mais familiar (o Novo Mundo, talvez, tenha ajudado a olhar melhor para o Velho), estetizaram o meio natural e cultural, colocando à distância o que é mais usual. Enquadramento,

1. Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.

N.T.: *campo* é a tradução do original *pays*.

dégradé, simetria, tabulação: esses exercícios de visão transformam em quadro um estado caótico do universo. Como se o deslocamento do “ponto” na acomodação do olhar liberasse o maravilhoso a domicílio, desenrolando, subitamente, sob nossos olhos um canteiro despercebido de esplendores e curiosidades. Enobreceu-se o vil julgando-o digno de ser pintado, “pitoresco”. Novo retângulo de visibilidade a ser isolado, aqui, por uma “janela” (na janela que já é o quadro albertiano); lá, por uma “história da arte” que é outra janela recortada na história geral dos homens.

Na ambiência judaico-cristã, qualificar uma orla marítima ou montanha como “belas” ou “sublimes” seria tão incôgruo e tardio, quanto chamar “obras de arte” a uma oferenda ou ex-voto em uma capela – segundo o que parece, objetos funcionais e utilitários aos olhos de um fiel. Ou quanto julgar digna de interesse, “merecendo o alongamento do trajeto”, uma igreja, uma fortaleza ou um bastião.

No Ocidente, a emancipação da paisagem fez-se três séculos antes da emancipação do “monumento histórico”, construção intelectual própria do século XIX. Se foi em Veneza, a pátria dos “vedute”, que apareceu o “paesetto” (*A Tempestade* de Giorgione justificaria, por si só, o neologismo italiano), foi, por sua vez, na Europa do Norte, na Flandres, que se efetivou a declaração de independência, formal e temática. Contemporâneo de Dürer (esse grande viajante que levava a audácia até o ponto de pintar com aquarela ou guache desfiladeiros alpinos, lagos, rios), Joachim Patinir (1475-1524), nascido em Antuérpia, é considerado oficialmente como o inventor da especialidade “landskap”.

Não há paisagem na pintura paleolítica, repleta de animais, nem nas decorações egípcias, repletas de barcos e papiros. Quase nada na cerâmica grega, fora algumas raras sugestões abstratas, ou alusivas. Os lugares são subordinados aos mitos, ou às necessidades da ação dramática, no palco de teatro. A veia romana foi mais “naturalista”, com suas naturezas mortas, pomares, peixes. No entanto, os campos puramente ornamentais das vilas pompeanas não passam de ilustrações de temas mitológicos ou canônicos, idealmente encaixadas em suas obras de referência. Ovídio e Vergílio autorizam tal demonstração, mas sua maneira de *dizer* fixa os limites e os conteúdos do *ver*. A paisagem

greco-romana, em sua melhor fase, continua sendo um comentário de texto.

Ainda mais surpreendente é a ausência da paisagem no primeiro milênio cristão. Paradoxal porque o mundo feudal e senhorial (o que, então, detém o governo das formas) é eminentemente rústico. A vida do mecenas passa-se entre a caça e a guerra, ao ar livre, a cavalo, no meio de bosques e campos; a economia medieval gira à volta das terras, os costumes principescos são campesinos. E vai ser preciso esperar pelo século XV para ver aparecer as miniaturas dos Frades de Limburgo nas *Riches Heures du duc de Berry*, ou as Grandes Horas do duque de Rohan. Até então, as ilustrações dos manuscritos davam do meio natural uma visão simbólica e esotérica que, no fundo, não passa de uma transcrição das Escrituras². A verdade cristã (que se lê e se ouve através dos livros sagrados) tinha escamoteado a realidade do meio ambiente (o que se vê a olho nu). Cada cultura, *ao escolher sua verdade, escolhe sua realidade*: aquilo que ela se permite reconhecer como visível e digno de representação. Para um homem do século XIII, o Jardim do Paraíso é mais *real* do que a floresta de Poissy porque é o único verdadeiro - e é o primeiro que ele quer *ver*. A imagem bíblica do irreal Éden é, sobretudo a seu ver, mais compensadora do que a outra porque, remontando até à verdade de Deus, vai salvar sua alma e seu corpo. É dessa salvação que a reprodução da floresta de Poissy, por onde passa com tanta frequência, acabaria por desviá-lo. Sem interesse metafísico, não há imagem física.

As campinas de Sienna de Lorenzetti, nos murais *Bom e Mau governo* que se encontram no Palácio público da cidade, que são as mais avançadas relativamente à restituição "realista", ainda continuam sendo indicações cênicas, *alegorias* moralizantes. Servem para a apologia de uma política e não ao puro prazer de ver e de fazer ver. Até aí, em segundo plano dos retábulos, afrescos e miniaturas, um ramo de flores, um rio indicavam-se somente como símbolos-referências, elementos de decoração significativos de um episódio da História sagrada. Assim, é o que se passa com o jardim como *emblema* do Paraíso, ou com o deserto como *senal* da Fuga para o Egito. Ato votivos, mais próximos da prece do que da percepção.

2. Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.

A profanação do mundo

Para que a natureza fosse considerada tal como ela é e não como suporte de um desejo ou de uma devoção - tratada como um espetáculo em si, conscientemente recortado por um efeito de moldura, portador de um atrativo próprio e não tirado do registro religioso - foi preciso passar por uma educação moral do olhar tanto como por um aprendizado técnico da mão. Por uma conversão do olhar à terra, isto é, por uma deserção do Céu. E pelo abandono das metáforas.

Se a natureza está por toda a parte, a paisagem só pode nascer no olhar do cidadão que olha de longe para ela; com efeito, não é obrigado a trabalhar aí, todos os dias, sem levantar os olhos do chão. O camponês zomba da paisagem porque se sente estrangulado pela necessidade e transpira aí de costas dobradas, tal como esse granjeiro provençal citado por Cézanne que ia com a charrete vender batatas no mercado e "jamais chegou a ver a Sainte-Victoire". Estando suficientemente seguro de sua sobrevivência, somente o urbanizado pode dedicar-se aos prazeres do passeio e da contemplação. Do mesmo modo que a paisagem não é a natureza nutriente e suja do camponês, assim também a arte não é o conjunto das imagens no seio das quais cresce uma sociedade que lhes dá crédito (na Europa, os vasos gregos tornaram-se objetos de arte no século XVIII. Antes, não eram dignos de figurar nas coleções do mundo cristão). A arte, assim como a paisagem, são atitudes de consciência. "Um estado da alma", dizia Amiel a respeito da paisagem. O mesmo é dizer um mito, como é chamada toda crença partilhada.

Portanto, a postura descritiva ou documentária exige, evidentemente, um olhar liberado das servidões da mão. De maneira mais profunda: pressupõe um sagrado que se esclarece, um cosmos alijado de todo seu peso de escuridão, a sombria face do *numen* originário. Algo como o arredondamento dos ângulos, um novo clima de convivência ou de cordialidade entre o homem e seu meio. E, portanto, um primeiro emburguesamento. Individualismo e capitalismo são condições propícias para ousar abrir os olhos, enquanto profano, para as águas, os montes e os bosques. É preciso um começo de domínio das distâncias e das

forças naturais, um certo avanço do comércio, da navegação, dos diques e dos moinhos de vento, para liberar uma tal capacidade de exatidão. Estimulada, nessas circunstâncias, pela necessidade de avaliar um carregamento, de medir de alto a baixo um cliente, de escolher as mercadorias sem pestanejar. Como se fosse necessário um mínimo de bem-estar para a felicidade de ver, prazer inteiramente doméstico tão afastado do idílio quanto da tragédia. Essa repatriação do infinito, essa domesticação do imaginário, eis aí façanhas que somente se tornam possíveis pelo encontro de individualidades livres com um princípio de segurança coletiva.

Tendo aparecido em Flandres (atualmente, a Bélgica), a paisagem floresceu na Holanda. Sua pintura, descritiva mais do que narrativa, estava menos sujeita do que sua rival italiana a uma cultura mitológica, literária ou clerical³.

Ao proibir a pintura religiosa, Calvino deixava aos pintores como único pasto o mundo profano. Com a interdição da imagem piedosa, ficava sobrando a natureza morta e viva. Em Amsterdã e nos arredores, o marchand emancipado pelo dinheiro, relativamente tolerante, sente-se habilitado a explorar sua região* com novos aparelhos de visão, como essa *camera obscura* inventada no século precedente. O abastado holandês, caseiro por índole, a meio caminho entre o austero e o ostentatório, meio termo entre o purismo puritano e o grandiloquente maneirista, passa a limpo o lar. Liberdade de consciência e atenção às circunstâncias andam juntas. As pessoas sentem-se suficientemente bem consigo mesmas, em sua região e sobre a terra de maneira que não precisam de procurar além. Vermeer de Delft fixa-se diante de Delft para fazer, com a ajuda de sua pequena máquina ótica, "o mais belo quadro do mundo". Siderante aproximação do Belo em que se indica uma revolução do espírito.

Ver o aqui-embaixo, à sua volta, acomodar-se ao que está bem próximo, privilégio, milagre, loucura, não é um reflexo, mas uma conquista. Do concreto sobre o abstrato, ou antes da particularidade sobre a generalidade. Com efeito, o *sabido* encobriu, durante muito tempo, o *visto*. O ver-bem foi um arrancamento a esses diz-que-diz-que, a esse condensado e falso saber da memória

3. Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1983.

* N.T.: e, mais abaixo, a mesma palavra corresponde ao original *pays*.

coletiva, esse loess de lendas, contos e provérbios, o imemorial rumor que, durante milênios, fez falar o visível de algo diferente dele mesmo. Colombo tinha lido demais para conseguir ver algo de novo. Nas Índias, limitou-se a colocar um *visto* anódino à margem de uma *leitura* primordial. Assim como Marco Polo, esse homem da Idade Média, tinha partido para procurar longe, a Oeste, o País das maravilhas situado, até então, no Oriente, impelido por seu respeito pelas Sagradas Escrituras e por seu obnubilante *Livro das profecias*. E apenas consegue ver suas praias de areia fina um formulário com signos cabalísticos. Credita-se à Renascença o fato de ter tornado ilimitado o mundo desenferrolhando a Europa e fazendo recuar seus horizontes. Mais extraordinário do que uma América de palavras já conhecida antes de ser observada, foi esse encurtamento do olhar que coloca os confins à nossa porta: a Arcádia no fim da rua e as *Geórgicas* na região de Ile-de-France ou na Toscana. Mais insólito e, sem dúvida, tão fecundo quanto o périplo de Magalhães: uma vista dos Alpes por Dürer a partir do lago de Genebra. Retirar as montanhas bem próximas do "assustador" caos em que tinham sido mergulhadas, desde a noite dos tempos, pela maldição divina, para desvendar, nesse espetáculo "abominável", "grandeza e majestade". Esse dinheiro miúdo do humanismo não é menos grandioso do que os sonhos do Eldorado, e menos sanguinário.

A visão medieval tinha sido afiançada a partir da Idéia. Livrar-se disso foi uma inovação custosa e laboriosa, quase infamante. Era voltar as costas para a Revelação e para a Verdade. A paisagem é uma Criação que perdeu sua maiúscula, fechada sobre si mesma, reinvestida por um olhar não visionário, sóbrio e modesto, alijada tanto quanto possível das heranças: platônicas da Idéia, cristãs da graça, estetizantes da Figura. Esse novo gênero próprio da Europa setentrional, individualista e plebéia - não o esqueçamos - apresentava-se realmente com maus modos aos olhos das elites que davam o *tom* à Europa: vulgar, ilegítimo e, secretamente, profanatório. Em "paysage", havia "paysan" que é vil e vilão. E sobretudo "païen", esse derivado do termo latino *pagus*, o campo, o que ainda é mais perigoso (em 1690, Furetière ainda escreve paisagem com trema sobre o i). Para os poetas e italianistas, acariciar assim a carne do mundo era uma injúria feita ao Antigo cuja ousadia somente poderia vir de naturezas toscas e vernaculares como os flamengos que não enxergam um

palmo além de seu nariz. Assim, a partir do ponto de vista arrogante do *Ideal*, Michelangelo teria zombado dessa rústica superficialidade setentrional: “Essa pintura não passa de trapos, casebres, verduras de campos, sombras de árvores, e pontes, e rios, que eles chamam paisagens, com muitas figuras por aqui e por ali. E tudo isso, ainda que podendo passar como bom aos olhos de alguns, é feito, na realidade, sem razão nem arte, sem simetria nem proporções, sem discernimento, nem escolha, nem naturalidade, em uma palavra, sem nenhuma substância e sem vigor”. A paisagem foi uma conversão, mas para baixo, do texto à terra, do imaterial aos sólidos, da luz divina à luz rasante – negação do Céu que deu má reputação aos seus inventores nórdicos (como o eram, por tradição, os partidários de Occam) junto dos amantes titulares das idéias, fábulas e mitos. Na Renascença, posto de lado Leonardo, o aristotélico pragmático, os herdeiros de Platão que ocupavam o primeiro lugar na Europa, isto é, o Sul, não queriam, ou antes, não *podiam* olhar para um campo de oliveiras, um caminho de terra, uma charrua.

Enquadrar um lugar e um homem sem renome: banalidades heróicas, se preferirmos. Rosto e paisagem avançam de comum acordo. O retrato como gênero independente, liberado de seu contexto sagrado (o doador medieval no painel do retábulo), nasce na mesma época. Van Eyck dá-nos a vista de Liège como fundo de *La Madone au chancelier Rolin* e os Arnolfini em seu interior. Inovação expressiva: aquele que pinta paisagens também pinta-se a si mesmo⁴. Na iconografia primitiva, na idade do “ídolo”, o fabricante de imagens não aparece (isso constitui mesmo um critério). A começar por Paolo Uccello até Rembrandt, passando por Dürer, Giorgione, Botticelli e Rubens a pesquisa sobre o interior parece progredir com a investigação do exterior. Subjetivação do olhar, objetivação da natureza: cara e coroa de uma mesma moeda. A emergência quase simultânea do panorama e do auto-retrato assinala um salto em frente no desencantamento do mundo. Sim, a paisagem é o resgate visual de uma dessimbolização do cosmos, com encolhimento do sentido e achatamento das antigas vertigens. Mas também uma acuidade mais exigente, sem concessões porque sem porta de saída. A evaporação dos recuados mundos mitológicos ou religiosos faz balançar a visão

4. Pascal Bonafoux, *Les Peintres et l'Autoportrait*, Genebra, Skira, 1984.

dos primeiros planos. Eis, de repente, as árvores e os rostos vistos tais como são, ao acaso, sem a priori, em sua magnífica laicidade. Esse novo contrato feito com o visível valeu-nos também a primeira cartografia fiável.

Há um momento na história em que o olhar sente a maior satisfação: é quando o homem, criado à imagem de Deus, acaba recriando a natureza à imagem do homem. É, então, que cristaliza essa mistura de racionalismo com voluntarismo que secularizou o olhar ocidental mais do que qualquer outro. Com efeito, *não se gosta do que se vê, olha-se para aquilo de que se gosta*. E quando uma sociedade passa a gostar um pouco menos de Deus, ela passa a olhar um pouco mais para as coisas e pessoas. Distanciando-se do primeiro, aproxima-se das segundas.

A Renascença e as Luzes, os dois impulsos prometéticos da Cristandade, representam duas reviravoltas na conquista visual do inacessível. Duas anexações sucessivas, a olho nu, de espaços virgens. Na França, mal tinham sido retirados de sua escuridão, no século XVI, pelos gravadores, mestres do metal, do chumbo e do cobre, os Alpes eclipsam-se, de novo, com o absolutismo monárquico que os leva a mergulhar em seu caos original. Simbolicamente desinteressante, logo materialmente indescritível. Imagem de Deus sobre a terra, a ordem ótica de Luís XIV sente repugnância pelos desertos e solidões. Mantida sob vigilância, apenas acolhe jardins regulares e planícies familiares. No Século das Luzes, porém, as montanhas brancas vão ressurgir, em livros e quadros, com suas neves e seu relevo acidentado. Já que o sagrado está logicamente ligado a um certo confinamento do espaço, a *dessacralização do mundo passa por sua descompartimentação ótica*. Isto é, a humanização – através do olhar – de espaços inumanos, até então, considerados invisíveis. A Renascença tinha inventado, além da perspectiva, a vista do detalhe e de conjunto. As Luzes inventam, além do Mar e da Montanha, as vistas circulares e panorâmicas. O *assustador* pode, então, recuar cedendo o lugar ao *sublime* das grandes massas de gelo, das tempestades e dos maciços, esse infinito que, em breve, será transformado por Kant em ponto de mira estético. O romantismo abre aos curiosos as veredas das florestas que, outrora, suscitavam tanto receio. Assim, entre a Restauração e o Segundo Império, os arredores de Fontainebleau tornam-se o grande atelier de pintura (e de fotografia) onde vai nascer a arte moderna.

O pós-paisagem

Hoje em dia, mal-estar na natureza e na representação. O futuro da floresta é motivo de inquietação; o da pintura, também. Deve-se perguntar: será que a paisagem pode sobreviver à falência da pintura, ou então: será que a pintura pode sobreviver à destruição das paisagens? As duas, é claro. É um fato que a urbanização, as linhas de alta tensão, a rodovia, o T.G.V.* destruidor de barreiras, esse ferro de passar nossos vincos e pregas, a dispersão do habitat individual, a publicidade, a racionalização agrícola, a velocidade, o turismo, suscitaram um outro espaço rústico e um outro olhar urbano. Mudança de cenário, territorial e mental. Será que o desaparecimento da paisagem na pintura de vanguarda do princípio deste século (foi completamente ignorada por Picasso) anunciava a passagem da atmosfera campestre para o meio ambiente de que se beneficiam nossas sociedades de serviços "clean"? É verdade que os postais já a tinham assumido por sua conta e que, depois de 1900, tornava-se um pouco inútil rivalizar com o documento fotográfico. No entanto, fica-se com o sentimento de que as "catástrofes" plásticas do princípio deste século, por uma enésima e bastante clássica antecipação do figurativo sobre o acontecimento, prefiguravam os dissabores ecológicos deste fim de século (como já sabemos, os pintores vêm, regularmente, com um certo avanço sobre os escritores e sociólogos). Outrora, as montanhas foram pintadas antes de serem descritas (e, no século XVIII, foram escaladas porque Rousseau as descrevia). E da mesma forma que Augustin Berque fala da "transition paysagère", esse momento intermediário entre as "sociétés à pays" e as "sociétés à paysage", assim também gostaríamos de evocar, em sua esteira, a criação artística como um momento intermediário entre a plenitude mágica e a padronização mecânica⁵. Na história mundial das formas, a "arte" ocupa um lugar instável e reduzido: efêmero e cantonal interstício entre o Egito e a América, para resumir. Como o "Landschaft" alemão ou, para dar uma representação, como Paris antes da

* N.T.: sigla de *Trem de Grande Velocidade*.

5. Augustin Berque, *Médiance: de milieu en paysages*, Montpellier, G.I.P., Reclus, 1990; *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986.

guerra impressada entre o tempo das fortificações e o do Front de Seine*, a obra de arte foi um suspiro, uma pausa em uma longa partitura.

Não foi a vontade de arte e de paisagem que capitulou. Pelo contrário, ela é mais forte do que nunca, à medida das nostalgias. É realmente aí que se encontra o ponto sensível: vai ser preciso, doravante, uma vontade bem decidida para reanimar-lhes os contornos, restaurar-lhes os prestígios porque ambas abandonaram a prosa do cotidiano e o intuitivo da pupila dos olhos. Tornaram-se questões de programação, celebração, direção, inspeção, regulamentação. De "paisagistas" e de animadores. Ordenamento do Território, Direção dos Parques Naturais, Delegação para as Artes Plásticas, Proteção das Paisagens, Ministérios do Meio Ambiente e da Cultura. A paisagem, assim como a arte, eram vivenciadas; agora são construídas. Como se estivessem administrando uma sobrevida com muita aplicação e cuidado. Fim da fruição, recrudescência de soluções técnicas. Circunscrita às reservas regulamentares e aos espaços verdes, afastada de nossos centros de vida cotidiana, fotografada, teorizada e esquadrinhada, a paisagem pós-moderna faz um eco irônico à "cultura do patrimônio". Como as produções da era visual são julgadas impróprias para povoar nossas casas e nossos jardins, também a arte é consignada aos museus, objeto de atenções propriamente ecológicas e de uma solicitude cada vez mais inquieta da parte dos poderes. Tudo se passa como se fôssemos forçados a completar os déficits do natural: *in situ*, com uma sobrenatureza e, *in visu*, com uma hiper, tecno-arte.

O olhar artístico, feliz parêntesis em nossa prática da natureza. Não se trata somente da École de Barbizon ou dos filmes de Renoir, mas para além disso, trata-se do trabalho manual, dos gestos primordiais da aplicação cuidadosa e do sofrimento. Ele está associado à agricultura e ao tipo de espaço composto que ela produziu na Europa: parcelar, esfarrapado, cadastral⁶. Não é possível haver arte na Sibéria, nas Pampas, nos desertos, lugares onde monotonia e uniformidade dissuadem do exercício minucioso de uma restituição figurativa da realidade. Questão de clima e de topografia. A nuance vem com o contraste das estações, das

* N.T.: urbanização do XV bairro, na margem do rio Sena.

6. Michel Serres, *Le Tiers-instruit*, Paris, François Bourin, 1991.

culturas, dos relevos. Com a paleta infinita dos cereais, dos vinhedos, das pastagens. O artista é um homem do campo, com os pés metidos no *pagus* e a mão na massa. Tudo o que há de *métier* na representação gruda à terra com seus túmulos, seus marcos, seus territórios. Aos campos. Escola francesa, italiana, flamenga, etc., é “pays” francês, italiano, flamengo, etc. Do mesmo modo que a espiritualidade, toda arte é *local*: exprime, quase sempre sem o saber, o gênio de um lugar cristalizado em uma certa luz, em cores, em tonalidades, em valores táteis. O próprio trabalho pictural, que deveria escrever-se *pictrural*, faz parte dos “trabalhos e dos dias”. Van Gogh: “O símbolo de São Lucas, patrono dos pintores, é um boi. Portanto, é preciso ser paciente como um boi se se pretende lavar no campo artístico”. Lembremo-nos que Dürer foi o primeiro a empregar, simultaneamente, a paisagem e o óleo. Fluido vegetal, pesado e vivo, o óleo de linho puro misturado com resina tem a untuosidade do oleaginoso e a surda lentidão dos ciclos agrícolas. O homem apressado das megalópoles sente repugnância pelas paciências campesinas da lavoura. Pressa, preguiça - terão algo de comum?

Não nos admiremos se, amanhã, um “mundo sem camponeses” vier a se tornar “um mundo sem arte”. As regiões do interior e as vanguardas eram, talvez, mais solidárias do que poderíamos imaginar. Ubiquidade da informação, desmaterialização dos suportes, evolução dos veículos, convocação sobre a tela de todas as coisas. Uma agricultura fora do solo, assim como uma língua sem palavras, uma moeda sem papel e um golfe sem green encontram na imagem de síntese seu complemento ótico. O visual computadorizado é demasiado internacional para ter a alma campestre: é, simultaneamente, planetário e “acósmico”. A nostalgia ecológica habita tanto nossos olhos, quanto nossas cabeças; no cinema, porém, o gênero documentário, com seus aspectos perscrutadores e escrupulosos, é considerado fora de moda (sem mercado), substituído pela “grande reportagem” apressada e superficial das televisões.

Nossa nova inatenção ótica não deve pouco à revolução das telecomunicações e dos transportes. Com a supressão das distâncias, perdem-se, ao mesmo tempo, o sentimento de extensão territorial e o sentido vivenciado do real, da irredutível exterioridade. Tudo se torna acessível, sem esforço e depressa. A pintura é lenta; a informática, rápida. A idade visual, na tela, encurta os

tempos com resinas de síntese vinílicas e acrílicas que não passam de água, cores peculiares e expeditivas. Assim o exige uma videoesfera fluida e nômade, em trânsito e de passagem, inteiramente indexada aos valores de fluxo - de capitais, sons, notícias, imagens; onde uma imperativa rapidez de circulação liquidifica as consistências, alisa as particularidades. Nosso meio técnico pretende ser transfronteiriço, à semelhança das imagens hertzianas. Produz uma *arte transartística*, no sentido em que se fala de economias *transnacionais*. A “arte” nasceu na Europa, o máximo de diversidade em um mínimo de espaço, enquanto o “visual” nasceu na América, o mínimo de diversidade em um máximo de espaço. Em toda a parte, Warhol sente-se em casa. Assim como Marilyn e a Campbell Soup. Mas não como Osíris, Atená, Buda ou Vishnu. Há, talvez, correlação entre localidade e perenidade. Não será que as expressões artísticas mais duráveis são as mais enraizadas no solo paleolítico, à margem das ribeiras, dos rios e do mar? Osíris adapta-se perfeitamente ao Nilo, assim como Atená ao Egeu, Vishnu ao Ganges. A arte religiosa é, por natureza, territorial. Força de expansão extraordinária do “visual”, mas difusão urbana sem restos (isso é aceito por toda a parte, mas desaparece). A passagem do cinema pela televisão corresponde à americanização do espaço europeu. A longa e a curta metragens ainda eram nacionais e “naturais”, enquanto o clip e o soap são desterritorializados.

A imagem de computador decolou do sensível, assim como o urbano com próteses decolou da terra. Assim como o código binário mundial, das velhas línguas naturais, esses dialetos de antanho. Assim como o novo mundo das telepresenças, do antigo mundo das localidades singulares com suas paisagens e seus nichos, suas “escolas” e suas “maneiras”. A “International Art” nos mantém em levitação em todos os sentidos, por toda a parte sente-se em casa, e eis que, por sua vez, nosso olhar se torna fluidificado, suspenso acima do solo. Mundializado. Correndo nas feiras atrás de “verdadeiros” quadros, como acontece ziguezaguear, no verão, entre supermercados e zonas de lazeres, correndo uns atrás dos outros à procura de praias sem poluição e de florestas sem chuvas ácidas.

O ídolo e o ícone encontram-se do lado dos deuses. Quanto aos nossos quadros, têm a ver com o trigo, o vinho, a sementeira e a fermentação, os ciclos e o crescimento. Ora, esse tempo dito

natural, o das maturações interiores, das elaborações artesanais e das gestações de nove meses no ventre biológico, não é assim tão natural quanto tinha sido imaginado. Não é um destino. É uma etapa no curso das biotecnologias, como de nossa agronomia e nossa geografia.

Cada meio de transmissão, cada espaço-tempo tem o visível que é possível e não o que pretende. O que chamamos "visual", é o conjunto das novas formas exigidas pela rodovia, pelo lançador espacial e pelo painel de controle. Vamos resistir à tentação de julgar uma mídiasfera, com a estética correspondente, segundo os critérios da precedente. Cada uma tem seu olhar, seus vazios e seus horizontes. E, portanto, um lirismo peculiar.

Os críticos de arte que julgam Warhol ou Buren, assim como Tintoretto ou Matisse, segundo as normas herdadas da grafosfera; os amadores que esperam obter através do "visual" os prazeres ou as vertigens que lhes eram proporcionados pela "arte" assemelham-se, talvez, a nossos antepassados do século XVII que ainda não podiam ver a beleza dos Alpes, esse "indescritível caos", e das praias da Bretanha. Defasados, exilados de seus paraísos verdes, nossos melancólicos não sabem, talvez, saudar a beleza das antenas, dos letreiros luminosos e das placas de sinalização, dos trevos rodoviários e dos painéis publicitários, dos *suburbs* a perder de vista, néon e concreto permutáveis. Ninguém é contemporâneo de seu ecúmeno, nem de seu tempo. Talvez estejamos olhando o visual de hoje com os olhos da arte de ontem. Talvez nossa atual desambientação, desencantamento, "désartisement", seja o reverso do nascimento, ainda encoberto por incoercíveis superimpressões retinianas, de uma outra natureza (high tech), de um outro espaço (o dos meios de transmissão e não o dos territórios, mensurável em unidade de tempo e não de superfície), em poucas palavras, de um novo Novo Mundo. Nova Iorque ou Tóquio iluminadas, durante a noite, exigem um olhar, um ritmo de visão, diferente do que é exigido pelas colinas toscanas ao pôr do sol. A cada ecosfera suas glórias. Talvez, demasiado habituados a nossos Rafael e nossos Michelangelo, ainda não saibamos admirar, como seria desejável, nossos Bruegel e nossos Dürer. Quero dizer os Wim Wenders e os Godard que filmam, à beira do deserto, o modular, o fragmentário e o interurbano, ou seja, o último estágio técnico da natureza no norte do planeta.

Capítulo VIII

AS TRÊS IDADES DO OLHAR

Não quero me perder nos detalhes e vou considerar três partes, ou antes, períodos, desde o renascimento das artes até à nossa era; cada uma se distingue das outras por uma bem manifesta diferença...

VASARI

*Le Vite de' più eccellenti pittori,
scultori ed architettori.*

As três cesuras midiológicas da humanidade – escrita, imprensa, audiovisual – determinam, no tempo das imagens, três continentes distintos: o ídolo, a arte, o visual. Cada um tem suas leis. A confusão entre eles é causa de tristezas inúteis.

Primeira localização

Aqui, ocupar-nos-emos somente de cronologia: o mais sumário, mas também o mais necessário, dos processos de análise.

Grilhão no tornozelo do historiador, toda periodização vem a sê-lo, a fortiori, no pescoço do esteta. De que serve lavar o mar? – perguntar-se-á aquele que tem como ocupação habitual afogar-se em um oceano de belezas sem margens e cujo prazer dispensa bússola. No entanto, a articulação da história-duração em períodos convencionados (Antiguidade, Idade Média, Tempos Modernos) é quase tão antiga quanto a história-disciplina. Por que motivo o tempo das imagens escaparia a essa regra? Limitar-se, no entanto, a declinar o tempo da arte em “antigo”, “medieval”, “clássico”, “moderno”, “contemporâneo”, decalcando a divisão escolar, não nos parece particularmente rigoroso. A história do olhar não “se gruda” à história das instituições, da economia ou do armamento. Tem direito, nem que seja unicamente no Ocidente, a uma temporalidade própria e mais radical.

Não será possível escapar à confusão continuísta em que banha a história oficial da arte, sem criar os meios para tal. Conceituais, portanto, antes de tudo, terminológicos. A cada

função diferente, uma apelação diferente. A imagem que não é suporte da mesma prática, não pode ter o mesmo nome. Da mesma forma que só é possível focalizar a iconografia primitiva tirando os óculos "arte", assim também é preciso esquecer a língua da estética para descobrir a originalidade do "visual".

Cada um é livre de utilizar seu vocabulário contanto que defina suas palavras. Foi o que tentou fazer o *Curso de midiológia geral* através de uma caracterização circunstanciada das três *midiasferas*. Será que as escansões introduzidas, então, na carreira do *sapiens*, a partir da evolução de suas técnicas de transmissão, podem esclarecer a trajetória das imagens? Consta que sim. Para começar, vamos distinguir três charneiras.

À *logosfera*, corresponderia a era dos ídolos no sentido lato (do grego *éidolon*, imagem). Este período estende-se da invenção da escrita à da imprensa. À *grafosfera*, a era da *arte*. Sua época estende-se da imprensa à TV a cores (como veremos, muito mais pertinente do que a foto e o cinema). À *videosfera*, a era do *visual* (conforme o termo proposto por Serge Daney). É precisamente a época em que vivemos.

Cada uma dessas eras descreve um meio de vida e de pensamento, com estreitas conexões internas, um ecossistema da visão e, portanto, um certo horizonte de expectativa do olhar (que não espera a mesma coisa de um Pantocrator, de um auto-retrato e de um clip). Já sabemos que nenhuma *midiasfera* exclui a outra e como elas se sobrepõem e se imbricam uma na outra. São dominâncias sucessivas, por revezamento de hegemonias; e mais do que cortes, seria preciso delinear fronteiras à moda antiga, tais como existiam antes dos Estados-nações. Zonas tampão, franjas de contato, amplos degraus cronológicos abarcando, ontem séculos, hoje decênios. Do mesmo modo que a imprensa não suprimiu de nossa cultura os provérbios e anexins medievais, esses procedimentos mnemotécnicos próprios das sociedades orais, assim também a televisão não nos impede de ir ao Louvre - muito pelo contrário - e o departamento das Antiguidades egípcias não está fechado para o olhar formado pela tela. Se é preciso, vamos repeti-lo: nada há após uma cesura que já não existisse antes. Caso contrário, elas não poderiam encadear-se uma na outra; com efeito, cada uma está em germe em sua antecessora. Mas não no mesmo lugar, nem com a mesma intensidade.

Isso para responder logo a uma objeção corrente. De fato, todo aquele que observar o olhar unicamente pelo viés das formas plásticas notará bem depressa que, desde a mais alta Antiguidade, o poder e o dinheiro continuam sendo os dois tutores da "arte". *Nihil novi sub sole?* Estaremos em condições propícias para mostrar que a *factory* de Warhol já se encontrava no *atelier* de Rembrandt (o hábil manager especialista da promoção e public-relations que "gostava da pintura, da liberdade e do dinheiro"), e que o *atelier* do Mestre já se encontrava no *officium* do artesão, onde Alexandre vem oferecer sua amante a Apeles. Que as complicações do contrato unindo Sixto IV a Rafael equivaliam bem às da Régie Renault com Dubuffet; que o mecenato de empresa não é menos interessado e, todavia, salutar, do que o de Caius Clinius Mecenas no tempo de Augusto; que, em matéria de magnificência, as Fundações filantrópicas americanas não são nada inferiores aos Ptolomeus evergêtes de Alexandria; que o mercado da arte é tão velho quanto a arte (de fato, ele a precede), e que sem a preocupação publicitária dos generosos doadores ou patrocinadores da Cidade grega (para não falar de Lourenço, o Magnífico, ou de François I), Atenas e Delfos não teriam passado de colinas invadidas pelo matagal. Não teremos como escapar dessa sabedoria das nações. Para nós, a questão é saber - já que um fabricante de imagens tem como missão, no universo católico e desde há mil e quinhentos anos, abastecer de glória os poderosos - se é o mesmo gênero de indivíduo que trabalhou sucessivamente para a glória do Cristo, de sua cidade, do Príncipe, do grande burguês colecionador, da fundação Olivetti ou de sua própria pessoa, com os mesmos efeitos de presença e de poder.

Seria preciso encadear esses momentos em um só travelling para trás, pois estão baseados em um mesmo impulso que combina aceleração histórica com dilatação geográfica.

Abreviação do ideal temporal: o *ídolo* é a imagem de um tempo imóvel, síncope de eternidade, corte vertical no infinito imobilizado do divino. A *arte* é lenta, mas mostra já figuras em movimento. Nosso *visual* está em rotação constante, puro ritmo, obcecado pela rapidez.

Alargamento dos espaços de circulação. O ídolo é *autóctone*, opressivamente vernacular, enraizado em um solo étnico. A arte é *ocidental*, camponesa embora circuladora e feita para as viagens (Dürer, na Itália; Leonardo, na França, etc.). O visual é *mundial* (mundovisão), concebido desde a fabricação para uma difusão planetária.

Cada idade tem sua língua materna. O ídolo explicou-se em grego; a arte, em italiano; o visual, em americano. Teologia, Estética, Economia. E isto reflete aquilo.

*

Contrariamente aos dois períodos que a enquadram, o da arte aparece imediatamente como próprio do Ocidente. Este, porém, não é um bloco sincrônico e as sociedades ocidentais não entraram no mesmo momento na era da arte. A Itália foi a primeira a entrar, antes da Holanda que vem em seguida, no século XVII; e esta, antes da França que só se instala plenamente no século XVIII com a panóplia social e crítica do "gosto". E é a Alemanha que dá a esta era, posteriormente e de forma retroativa, seus títulos de nobreza filosófica, a começar pelo neologismo Estética (Baumgarten publica, em 1750, seu *Aesthetica*). O mundo eslavo e greco-eslavo ficou, durante muito tempo, talvez até hoje, na era dos ícones, prolongada e remanejada pela Igreja e pela teologia ortodoxas. Na própria França, em 1953, quando o retrato de Stálin por Picasso, após a morte do czar vermelho, escandaliza a esfera de influência comunista, assiste-se a uma ressurgência, por intermédio de Moscou, do sagrado bizantino mil anos depois, ou seja, um ricochete da era 1 sobre o fim da era 2. Anacronismo que explica a reativação das posturas ortodoxas, pré-artísticas ou pré-humanistas, pela autocracia comunista.

Panorâmica (ver o quadro na p. 210)

A longa trajetória da imagem indica uma tendência para baixar o rendimento energético. Em termos de mentalidade coletiva, a seqüência "ídolo" garante a transição do *mágico para o religioso*. Longo percurso em que o aparecimento do cristianismo, paradoxo de que teremos de dar conta, não cria reviravolta radical. A

nova fé assume os esquemas de visão da Antiguidade e introduz-se aí sorrateiramente (como faz para suas estruturas políticas de autoridade), embora recusando-os na teoria. Pela maneira como é fabricada e por sua simbólica, a imagem paleocristã é neopagã, até mesmo arqueo-romana.

A "arte" garante a transição do *teológico para o histórico* ou, se preferirmos, do divino para o humano como centro de referência. O "visual", da pessoa em sua individualidade para o mundo circundante global, ou ainda do ser para o meio. No vocabulário de Lévi-Strauss, dir-se-ia que o visual tem uma pintura "à base de código" tomando como matéria-prima os restos dos mitos anteriores; a arte, uma pintura "à base de mitos" (conjunto limitado de relatos coletivos); a idolatria, uma pintura "à base de mensagem" (no sentido mais físico do termo). Teocracia, androcracia, tecnocracia: cada era é uma organização hierárquica da Cidade. E dos prestígios do fabricante de imagens. De fato, não se trata do mesmo carisma que vem do alto (piedade), de dentro (genialidade) ou de fora (publicidade). O ídolo é solene, a arte séria, o visual irônico. Com efeito, não se cultiva a mesma expectativa relativamente a uma *intercessão* (era 1), a uma *ilusão* (era 2) e a uma *experimentação* (era 3). É como uma espécie de relaxamento progressivo do espectador. Como um lento descomprometimento dos fabricantes. Na medida em que, para começar, são obrigados a celebrar e edificar; em seguida, observar e inventar; e, enfim, desmistificar e dissuadir. Trágico, o *ídolo* é deficiente; heróica, a *obra* é edificante; midiática, a *pesquisa* é interessante. A primeira visa a refletir a *eternidade*; a segunda, a ganhar a *imortalidade*; a terceira, a transformar-se em *acontecimento*. Daí, três temporalidades internas na fabricação: a *repetição* (por intermédio do cânon ou arquétipo); a *tradição* (por intermédio do modelo e do ensino); a *inovação* (por intermédio da ruptura ou escândalo). Como convém, aqui, a um *objeto de culto*; lá, a um *objeto de deleitação*; e, enfim, a um *objeto que suscite espanto* ou distração.

A IMAGEM TEM COMO...
PRINCÍPIO DE EFICÁCIA (OU RE-
LAÇÃO AO SER)

MODALIDADE
DE EXISTÊNCIA

REFERENTE CRUCIAL (FONTE
DE AUTORIDADE)

FONTE DE LUZ

OBJETIVO E EXPECTATIVA DE ...

CONTEXTO HISTÓRICO

DEONTOLOGIA

IDEAL E NORMA DE TRABALHO

HORIZONTE TEMPORAL
(E SUPORTE)

NA LOGOSFERA
(após a escrita)
REGIME ÍDOLO
PRESENÇA
(transcendente)
A imagem é vidente

VIVA
A imagem é um ser

O SOBRENATURAL
(Deus)

ESPIRITUAL
(de dentro)

PROTEÇÃO (e salvação)
A imagem captura

Da MAGIA para o RELIGIOSO
(Tempo cíclico)

EXTERIOR
(direção teológico-política)

EU CELEBRO (uma força)
segundo a Escritura (cânon)

A ETERNIDADE (repetição)
duro (pedra e madeira)

NA GRAFOSFERA
(após a imprensa)
REGIME ARTE
REPRESENTAÇÃO (ilusória)
A imagem é vista

FÍSICA
A imagem é uma coisa

O REAL
(A natureza)

SOLAR
(de fora)

DELEITAÇÃO (e prestígio)
A imagem cativa

Do RELIGIOSO para
o HISTÓRICO (Tempo linear)

INTERNA
(administração autônoma)

EU CRIO (uma obra)
segundo o Antigo (modelo)

A IMORTALIDADE (tradição)
flexível (tela)

NA VIDEOSFERA
(após o audiovisual)
REGIME VISUAL
SIMULAÇÃO (computadorizada)
A imagem é visualizada

RITUAL
A imagem é uma percepção

O PERFORMÁTICO
(A máquina)

ELÉTRICA
(de dentro)

INFORMAÇÃO (e jogo)
A imagem é captada

Do HISTÓRICO para o
TÉCNICO
(Tempo individualizado)

AMBIENTE
(gestão tecno-econômica)

EU PRODUZO (um acontecimento)
segundo Minha concepção (moda)

A ATUALIDADE (inovação)
imaterial (tela)

MODO DE ATRIBUIÇÃO

FABRICANTES ORGANIZADOS
EM...

OBJETO DO CULTO

INSTÂNCIA DE GOVERNO

CONTINENTE DE ORIGEM E CI-
DADE-PONTE

MODO DE ACUMULAÇÃO

AURA

TENDÊNCIA PATOLÓGICA

PONTO DE MIRA DO OLHAR

RELAÇÕES MÚTUAS

COLETIVA = ANONIMATO
(Do feiteiro ao artesão)

CLERICATURA →
CORPORAÇÃO

O SANTO
(Eu sou sua salvaguarda)

1) CURIAL = O Imperador
2) ECLESIÁSTICA =
Mosteiros e catedrais
3) SENHORIAL = O Palácio

ÁSIA
(entre Antiguidade e cristandade)

PÚBLICO: o Tesouro

CARISMÁTICA
(anima)

PARANÓIA

ATRAVÉS DA IMAGEM
A vidência transita

A INTOLERÂNCIA (religiosa)

PESSOAL = ASSINATURA
(Do artista ao gênio)

ACADEMIA → ESCOLA

O BELO
(Eu lhe dou prazer)

1) MONÁRQUICA =
ACADEMIA 1500-1750
BURGUESA = SALÃO +
CRÍTICA + GALERIA
→ 1968

EUROPA = FLORENÇA
(entre cristandade e modernidade)

PARTICULAR: a Coleção

PATÉTICA
(animus)

CARÁTER OBSESSIVO

MAIS DO QUE A IMAGEM
A visão contempla

A RIVALIDADE (pessoal)

ESPECTACULAR = Griffe,
Logótipo, marca
(Do empresário à empresa)

REDE → PROFISSÃO

O NOVO
(Eu o surpreendo)

MÍDIA / MUSEU / MERCADO
(artes plásticas)
PUBLICIDADE
(audiovisual)

AMÉRICA = NOVA IORQUE
(entre moderno e pós-moderno)

PRIVADO / PÚBLICO:
a Reprodução

LUDICA
(animação)

ESQUIZOFRENIA

SOMENTE A IMAGEM
A visualização controla

A CONCORRÊNCIA (econômica)

Na era 1, o ídolo não é uma questão estética, mas religiosa, com implicações diretamente políticas. Questão de *crença*. Na era 2, a arte conquista sua autonomia em relação à religião, embora continuando subordinada ao poder político. Questão de *gosto*. Na era 3, a esfera econômica decide sozinha a respeito não só do valor, mas também da distribuição das imagens. Questão de *poder de compra*. Amador de cultura cristã, posso hoje mesmo, sem deixar a pequena Europa, ter acesso a esses três Continentes da imagem, embora mudando, de cada vez, de viático: missal, guide bleu e talão de cheques.

A cada estágio, um tipo diferente de organização profissional. Para os “ymagiers”: a *corporação*; para os artistas: a *Academia*; para o publicitário: a *rede*. O *artesão* não tem lugar de trabalho autônomo (a não ser, talvez, em Roma, o *officinum*). O scriptorium do iluminador depende do convento ou da universidade; o decorador trabalha os afrescos diretamente na igreja ou no palácio. O *artista* trabalha em seu próprio *atelier*, *taller* ou *bottega*. O *chefe de empresa*, em sua *factory* ou *fábrica*, conectado com sua clientela por fax ou computador. “*Being good in business is the most fascinating kind of art*” (Warhol). Ao primeiro operador, exigia-se *fidelidade*: trabalho de replicação; ao segundo, *inspiração*: trabalho de criação; espera-se do terceiro que dê prova de *iniciativa*: trabalho de difusão. Sua margem de manobra é muito maior porque, além de não se esperar dele necessariamente um objeto ponderoso ou produções por natureza volumosas, beneficia-se da desmaterialização geral dos suportes. O fabricante de imagens talhava ou borrava a pedra ou a madeira; o artista operava, em geral, sobre uma tela colocada em uma armação; o visual produz por intermédio de elétrons sem ter de tocá-los.

A ofício diferente, emblemas diferentes. A *auréola* e os *raios do resplendor* para o homem do ídolo – sujeito à dupla tutela da teologia e da graça. O *espelho* e o *compasso* para o maestro da Renascença, na medida em que está dependente da ótica e da geometria, *camera obscura* e perspectiva. “O espelho é o mestre dos pintores” (Leonardo). A *cola* e a *tesoura* (ou o colar/cortar informático) para o “profissional” do visual que deve não somente citar, colar, mudar de posição, desviar, revirar, introduzir gla-

mour, mas também fazê-lo rápido, como todo o mundo, e, portanto, padronizar tanto quanto possível formato e feitura. “*Why do people think artists are special. It's just another job*” (Warhol).

Assim, a imagem artificial, no cérebro ocidental, teria passado por três modos diferentes de existência: a *presença* (“o santo presente em efígie”); a *representação*; a *simulação* (no sentido científico do termo). A figura percebida exerce sua função de intermediária com três englobantes sucessivos: o *sobrenatural*, a *natureza*, o *virtual*. Sugerindo três posturas afetivas: o Ídolo induz ao *temor*; a Arte, ao *amor*; o Visual, ao *interesse*. O primeiro está subordinado ao *arquétipo*; a segunda ordenada pelo *protótipo*; o terceiro ordena seus próprios *estereótipos*. Não se declina aí atributos metafísicos ou psicológicos de um olhar eterno. Mas sim universos intelectuais e sociais. Cada idade da imagem corresponde a uma estruturação qualitativa do mundo vivido. Diz-me o que vês, eu te direi por que vives e como pensas.

Índice, ícone, símbolo

Conceitualmente, a sucessão das “eras” coincide, em parte, com a classificação estabelecida pelo lógico americano Peirce entre o *índice*, o *ícone* e o *símbolo* na respectiva relação com o objeto. Lembremos, de forma rápida, e simplificando-as ao máximo, essas três maneiras de fazer sinal aos semelhantes. O *índice* é um fragmento do objeto ou em contigüidade com ele, parte do todo ou tomada como o todo. Neste sentido, uma relíquia é um índice: o fêmur do santo em uma urna é o santo. Ou a marca de um pé sobre a areia, ou a fumaça do fogo ao longe. O *ícone*, pelo contrário, *assemelha-se* à coisa, mas não é a coisa. Não é arbitrário, mas motivado por uma identidade de proporção ou de forma. Reconhece-se o santo através de seu retrato, mas esse retrato é acrescentado ao mundo da santidade, não fazia parte dele. É uma obra. Quanto ao *símbolo*, não tem qualquer relação analógica com a coisa, mas simplesmente convencional: arbitrário no que diz respeito a ela, decifra-se com a ajuda de um código. Assim é o caso do vocábulo “azul” no que diz respeito à cor azul. Essas distinções contemporâneas, bastante úteis para a nossa reflexão, só têm o inconveniente de interferir com um registro mais antigo e mais bem credenciado. O ícone ortodoxo, por

exemplo, é “indicial” em virtude de suas propriedades miraculosas ou taumaturgicas (na Rússia, os mendigos levavam ícones suspensos ao pescoço como se fossem amuletos). Na Antiguidade, o primado da estatuária sobre a pintura exprime sua proximidade com o índice, digamos, com a física dos corpos. O volume, o modelado, as três dimensões – tratava-se de moldagem e sombra bruta. No outro extremo, a eliminação da estatuária na escultura moderna confirmaria uma vontade de afiliar-se à ordem pura, mais abstrata, do simbólico.

✦ A *imagem-índice* fascina. Quase que exige ser tocada. Tem um valor *mágico*. A *imagem-ícone* inspira somente prazer. Tem um valor *artístico*. A *imagem-símbolo* requer um distanciamento. Tem um valor *sociológico*, como sinal de estatuto ou marcador de estrato social. A primeira sidera; a segunda se leva em consideração; somente a terceira é considerável porque considerada em e por si mesma.

Regime “ídolo”: o além do visível é sua norma e razão de ser. A imagem, que lhe fica devendo toda a sua *aura*, rende glória àquilo que a supera. Regime “arte”: o além da representação é o mundo natural; a cada um sua *aura*, a glória é compartilhada. Regime “visual”: a imagem torna-se seu próprio referente. Toda a glória é para ela.

Essas três classes de imagens não designam naturezas de objetos, mas tipos de apropriação pelo olhar. Se podemos, um pouco por brincadeira, transformá-las em “momentos”, no sentido hegeliano, não esqueçamos que somos contemporâneos das três em conjunto, transportamo-las em nossa memória genética. Se as pontes não estão cortadas entre os comportamentos do animal e do homem, “entre a crista e o penacho, o esporão e o sabre, as reverências do pombo e das quadrilhas juninas” (Leroi-Gourhan), ainda menos entre a imagem de ontem e a de hoje. Nossa vida cotidiana coloca ou não em comunicação os patamares do visível e acabamos mudando visão como fazemos mudanças de velocidade. É talvez por ser oriundo das camadas mais profundas do psiquismo individual e da história da espécie, que o ídolo nos solicita de forma mais imperiosa, exatamente pelo fato de que isso acontece de maneira inconsciente. Do mesmo modo que a arte moderna tem, como a alma platônica, sua vida anterior no Egito e na Assíria, assim também nosso olhar tem a sua no grande recalçado originário das magias de caça. Na

medida em que temos o mesmo encéfalo e a mesma carcaça do homem de Neandertal, este compreende-nos melhor do que nós a ele. Sente e respira em nós, embora sua inteligência nos escape. A foto enquadrada do Presidente da República, na sala de um prefeito, desempenha um papel análogo ao de um medalhão de Ísis no hipostilo do templo de Edfu: muito mais do que uma função representativa ou decorativa. Ísis, assim como o Presidente, estão aí em pessoa. Olham e velam pelo que se faz e se diz em sua presença. Impedem que aqueles que estão por baixo ou ao lado, padres ou funcionários, venham a fazer ou a dizer uma bobagem qualquer. Essas imagens marcam um território e constroem simbolicamente aqueles que se encontram aí, autorizando-os a retornar essa “violência simbólica” contra seus subordinados. Subtrair-se à tutela de Ísis ou do Presidente exige que seja retirada, virada de costas ou mutilada a respectiva representação figurada. Ou seja, responder a uma influência simbólica com uma violência material. Foi o que fizeram os coptas cristãos martelando no Alto Egito os baixos-relevos das divindades egípcias – e, em particular, os olhos, as mãos e os pés, órgãos da vida – no momento em que transformavam os respectivos templos em igrejas. É o que, em nosso país, é feito, de modo mais cortês devido ao caráter amovível das fotografias oficiais, por nossos funcionários que mudam, com autoridade, a foto mural, após cada eleição presidencial.

Não somente nossas três idades se justapõem, mas verifica-se de forma constante que a última reativa o fantasma da primeira. Sortilégio do que se encontra a montante: a comunicação telepática (pelo corpo, mímicas, gestos) precedeu, na espécie e em cada um, a comunicação simbólica (assim como o imediato precede o mediato, o afeto o conceito e o índice o símbolo). Nenhuma qualidade de olhar é superior à outra pelo fato de ser-lhe posterior e ainda menos exclusiva. O ídolo não é o grau zero da imagem, mas seu superlativo. Daí, nossas nostalgias. O *caráter retrógrado do progresso* é não menos flagrante na vida das formas do que na vida das sociedades. A longa “decadência do analfabetismo” suscita o retorno compensatório do recalçado primitivo, como se viu ultimamente na pintura com a colagem, fricção, raspagem; automatismo, dripping, body-art; grafitti, rabiscos, ejaculações. A “arte” greco-romana faz passar do índice para o ícone. A arte moderna, do ícone para o símbolo. Na era do

“visual”, o círculo da arte contemporânea se inverte e retorna do tudo simbólico a uma busca desesperada do índice. Matérias lamacentas, asfalto, areia, giz, carvão. Após Kandinsky, Dubuffet e suas *Texturologies*. Após Calder, Ségál e seus nus em fac-símile, em pêlo (tais como os manequins de cera dos magistrados romanos e dos reis renascentistas). Carne reencontrada.

Em um universo de ação à distância e de modelos abstratos, a fruição física do índice garante um reequilíbrio quase medicinal de nossos corpos munidos de próteses por meio de um retorno, a montante, ao puro sensível, tátil, quase olfativo. Essa livre associação de imagens “sem pés nem cabeça” é uma terapia social necessária, como são necessários os jogos em uma sociedade marcada pela seriedade. Inversão da racionalidade econômica, álibi do utilitário. Como já foi observado por Baudrillard e Bognoux, a arte moderna “lava” o Capital e o Cálculo. Bobo não da corte, mas do homem de negócios. Nosso tudo-funcional se resgata – a preço elevado – pelo desperdício suntuário, gratuito e festivo de um mercado de arte que, desde então, apenas seria arbitrário e “bobo” em uma primeira impressão. A feira de arte contemporânea ou os leilões da Sotheby’s é, ao mesmo tempo, o Domingo do banqueiro e a sensualidade do cerebral, a insensatez dos calculistas e a paixão dos apáticos. Não um suplemento de alma, mas sim um complemento de *corpo*.

Viu-se os perigos do retorno contemporâneo aos valores físicos do elementar e do primordial (por exemplo, a gordura e o feltro de Beuys). O neoprimitivismo, privado das vitalidades simbólicas que faziam irradiar as imagens sagradas, procura a quadratura do círculo: o contato sem a comunidade. Nenhum corpo bruto consegue falar sozinho: o solilóquio em piscar de olhos do índice em estado bruto, por mais brincalhão e esperto que pretenda ser, assemelha-se a um silêncio de morte.

A escrita no começo

Até à emergência bastante recente (quatro mil anos) dos primeiros processos de notação linear dos sons, a imagem ocupou o lugar da escrita. Tratava-se de um simbolismo, ao mesmo tempo, cósmico e intelectual, altamente ritualizado, sem dúvida combinado com proferições verbais. Esse período vai dos primeiros esboços semânticos sobre fragmentos de osso até aos pictogra-

mas e mitogramas (construções pluridimensionais e irradiantes). A invenção do traço permanece, então, subordinada à produção de uma informação (rememoração útil, enumeração contábil, indicação técnica). Lembremos os conhecimentos da paleontologia: a transmissão de sentido, quando já não se contenta com um gesto ou uma mímica, pode escolher entre a fonação e a grafia (trata-se do par face-mão). O *sapiens* articula sons e desenha traços, duas operações, sem dúvida, complementares. Já não se trata de sinais, como se passa com o animal, mas sim de signos. A escrita fonética não é uma criação ex nihilo do cérebro, mas surge desse grafismo ambíguo que explica o duplo sentido do verbo grego *graphein*, desenhar e escrever, ou ainda do *tlacuilo* mexicano, termo que, em nahuatl, significava, ao mesmo tempo, pintor e escriba. Em compensação, desde que aparece a escrita, tomando para si a maior parte da comunicação utilitária, alivia nessa mesma medida a imagem que se torna, desde então, disponível para as funções expressiva e representativa, aberta à semelhança. Vamos resumir de forma bastante imperfeita: a imagem é a mãe do signo, mas o nascimento do signo da escrita permite à imagem viver plenamente sua vida de adulto, separada da palavra e alijada de suas tarefas triviais de comunicação.

Como a “pintura” do Paleolítico resulta de uma combinatória significativa inteiramente codificada (cujo código ignoramos), esse primeiro desligamento midiológico, no limiar da logosfera, marca o nascimento de nossas “artes plásticas”. Se os primeiros vestígios da escrita aparecem nos meados do IV milênio na Mesopotâmia, os primeiros alfabetos consonânticos, fenícios, datam por volta de 1300 antes de nossa era e o alfabeto com vogal, grego, por volta do século VII. Ora, entre o século XII e VIII, a Grécia ignora tanto a escrita, quanto a figuração. Ao sair desse túnel, descobre as duas coisas ao mesmo tempo. Portanto, tudo se passa como se a abstração do símbolo escrito liberasse a função plástica da imagem, competidora e complementar do utensílio lingüístico.

A prova a contrário nos é fornecida pelo estatuto das figuras nas civilizações orais. As imagens preenchem aí a função de signos. Esses semáforos, em vez de representar, indicam. Esquemmatizam, simplificam, concentram. Como testemunho, temos a cultura pré-colombiana do México, praticamente desprovida de escrita, onde as significações e comunicações se faziam pela

imagem (servindo o códex ou pictogramas como suportes de recitações orais). Como testemunho temos ainda a arte plástica negra e, mais decorativa, a oceânica. Em vez de imitar as aparências, as obras figurativas dos “primitivos” são os utensílios do sentido. São feitas menos para contemplar do que para decifrar. Em um mundo sem arquivos escritos, todos os utensílios servem como suportes para a memória, desde a cabaça até o tamanco de madeira do guardador de cabras. A intenção estética não decola aqui da intenção mágica e ideológica. As crianças aprendem a fabricá-los como nós aprendemos a ler e a escrever. É, realmente, a respeito dos povos sem escrita que, a rigor, seria possível falar de língua com expressão plástica. Aí, o código engole a forma, e o geral o particular. Embora tenhamos sempre a possibilidade de desviar esses objetos utilitários, estritamente controlados e de uma certa forma conformistas, para finalidades estéticas e, em particular, para as finalidades de nossa estética. O paradoxo é que a rejeição de todo naturalismo descritivo – o puro jogo das superfícies e das linhas – torna essas imagens, para nós, mais fraternas. Essa abstração nos parece o cúmulo do estilo quando, afinal, elas constituem sua negação, enquanto produtos conformes, permutáveis, ritualizados, com uma regra de vida coletiva. Essas formas extremas de intelectualismo como são as esculturas em madeira dos fang e dos baoubé estão em harmonia com o nosso que pode refletir-se aí com prazer. Vê-se, então, um intelectualismo de esgotamento (ou de fim de ciclo), o nosso, ricochetear sobre um intelectualismo de necessidade, o deles, com a esperança de vir a retomar forças aí.

Enquanto figura de eternidade, o ídolo é conservador¹. Quer obedeça a cânones teológicos, como o ícone bizantino, ou a ritos sociais, como a escultura africana, ele tem receio da inovação; os constrangimentos de eficácia fazem com que se torne conformista. Enquanto o artista inventa e renova a herança, o fabricante de ídolos não é um “criativo”. É um produtor sem mercado, em que o cliente é quem manda e em que a pressão social interiorizada substitui o desejo inconsciente. Nada tem para procurar, tudo já foi encontrado. Aqui, as imagens giram em volta de um sistema fechado, tanto formal quanto mitológico, extraindo de

1. *L'Idolâtrie*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1990.

um repertório fixado de antemão temas limitados. Enquanto serviço público e coletivo destinado a uma comunidade e, de certo modo, garantido por ela, minuciosamente regulado, elas teriam a nossos olhos um aspecto de “arte oficial” própria de qualquer arte religiosa no sentido forte, se as noções de oficialidade ou, pelo contrário, de liberdade artística pudessem ter sentido em um universo que não distingue entre a ordem do cosmos e a ordem dos homens.

A era dos ídolos

O Ocidente moral é judaico-cristão. O Ocidente imaginário é heleno-cristão (praticamente, a teologia católica da imagem não leva em consideração o Antigo Testamento). É em língua grega e não latina que a Cristandade salvou a imagem da grande noite monoteísta e isso aconteceu bem antes do cisma ortodoxo. Nos documentos dos Concílios, traduz-se “eikón” por “imago”. E o “eikón” deriva do “eídon” que têm a mesma raiz, *eidos*. O ícone não é um retrato semelhante ao modelo, mas uma imagem divina, teofânica e litúrgica, que não tem valor por sua forma visível peculiar, mas pelo caráter deificante de sua visão, isto é, pelo seu efeito².

Por que motivo dar a preferência ao termo ídolo em vez de ícone? Porque é mais antigo e tem um alcance mais geral. Pode englobar o divino cristão sem se reduzir a isso. Historicamente, o ídolo, no sentido estritamente grego, designa “o pedestal cilíndrico ou tetragonal”, ou a estátua pré-helênica anterior à estátua dita dedálica. No sentido amplo, porém, vamos reagrupar sob este termo o conjunto das imagens *imediatamente eficazes* (pelo menos, para os espectadores imersos em uma certa tradição de fé), quando o olhar vai além da materialidade visível do objeto.

Portanto, a idade dos ídolos, que a história ocidental deve assumir como sua, ignora o corte paganismo-cristianismo. É o pedestal originário das imagens, a base enterrada da pirâmide da qual a “arte” é uma ponta, emersa há bem pouco tempo. O que a paleontologia representa para a história das sociedades, ou o

2. Egon Sendler, *L'Ícone, image de l'invisible*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981.

Oceano Pacífico para as ilhas Tuvalu, é o que os milênios imóveis da imagem representam para a breve corrida chamada “história da arte”. Seria possível fazer chegar essa camada primordial das primeiras representações aurignacianas até à aurora do Quattrocento se, aqui, não se levasse em conta a cesura do escrito. Esta encurta (de - 30.000 a 3.000) o período mágico-religioso do ídolo (esculpido e pintado) às culturas propriamente históricas de que se conserva uma documentação escrita: Alto Império egípcio e primeiras dinastias mesopotâmicas.

O midiólogo não tem os mesmos critérios do historiador. Com valor ontológico, ele não vê cesura fundamental entre Luxor, o Partenon e as catedrais. As estátuas romanas incrustadas de ouro e de pedras preciosas - como o Cristo entronizado de Sainte-Foy - brilham como as estátuas criselefantinas (ouro e marfim) da Grécia arcaica. O olhar de um visitante com alguns milênios de idade teria conseguido, sem grande surpresa, passar sobre uma semelhante variedade de cores revestindo com um caloroso manto de vida (sem relação com a fria brancura com a qual são, presentemente, disfarçados) esses arenitos, esses mármore e esses alabastros. Esses ídolos tinham o tom e o brilho da carne porque todos eles eram seres atuantes e falantes. Sua visão solicitava, antes de tudo, o hemisfério esquerdo do cérebro. As práticas do olhar não se apóiam sobre nosso calendário cristão. Saltam por cima de nosso ano zero como se fosse nossa “Idade Média” (termo, aliás, recusado por eminentes historiadores como, por exemplo, Le Goff, ou, relativamente à Itália, Armando Sapori). Sabemos que, após o avanço considerável do *codex* sobre o *volumen*, as práticas de leitura (acústica, salmodiada, semipública) e a cultura textual também não conhecem mudança significativa entre a Baixa Antiguidade e o princípio da Renascença. Será que se pode dizer o mesmo a respeito da cultura visual e alinhar a imagem pagã no nível da imagem cristã que tinha pretendido ser sua adversária e até mesmo, neste instante, sua rigorosa antítese?

À primeira vista, parece que não. O *eidolon* policromo e politeísta está mais voltado para o visível e seus esplendores; o *eikón* bizantino, menos deslumbrante e mais severo, olha para o interior. Pode-se e deve-se opor esses dois tipos de investimento do visível pelo invisível, dois modos de presença incompatíveis da divindade em sua figuração. O deus pagão é substancialmente

visível e está presente em sua essência no ídolo antigo; o Deus cristão, substancialmente invisível, não está *verdadeiramente* no ícone (como o corpo do Cristo está na hóstia). Os Padres da Igreja basearam-se nesta distinção entre presença imediata e representação midiaticizada para declarar verdadeiras guerras de extermínio contra os ídólatras. Mas a diferença entre o ícone permitido e o ídolo proibido não se refere à imagem, mas ao culto que lhe é prestado. Os brutos, os idiotas adoram um pedaço de madeira por si mesmo em vez de se elevarem até o modelo exterior, a *traslatio ad prototypum*. Ao passo que o bom cristão não confunde o culto de *dulia* com o culto de *latria*. Essas diferenças são bastante reais para que se possa cesurar a era dos ídolos em períodos distintos - arcaico, clássico, cristão - mas não o suficiente, segundo nos parece, para quebrar o vínculo geral. Entre o mito de Ísis, de que nos fala Apuleio, “fruindo da inexprimível volúpia que se libera do simulacro da divindade porque ele não vê a estátua, mas a própria deusa” (*Metamorfoses*, cap. 24) e Teresa de Ávila em êxtase diante de uma imagem do Cristo flagelado no Carmelo da Encarnação, não há, apesar do que dizem os teólogos, corte importante na psicologia do olhar: nos dois casos, o ser divino revela-se, ao vivo e em pessoa, através de sua imagem. Aliás, Antiguidade tardia e Cristandade antiga têm em comum admitir oficialmente a imagem miraculosa, ou “acheiropoiète” (não feita por mão de homem). Na Antiguidade, ela caía do Céu. Para a Cristandade, vem das origens. É a Sagrada Face de Laon, o Saint Mandylion de Edessa, como, mais tarde, o Sudário de Turim. Ponto comum: a marca viva do Deus vivo, excluindo todo trabalho artístico. Assim é o caso do fac-símile da Sagrada Face, a única marca do rosto do Cristo anterior à Paixão, *encarnada* pelo Mandylion em conformidade com a lenda (“O Rei Abgar de Edessa enviou um pintor para que fizesse o retrato do Senhor. Foi incapaz de fazê-lo por causa do esplendor deslumbrante de seu rosto. Então, o próprio Senhor colocou um pano sobre seu rosto divino e vivificante, e imprimiu aí seu próprio retrato”). Da mesma forma, os dois períodos têm em comum a independência da imagem sagrada relativamente ao olhar. Nem sempre é necessário que seja vista para agir. Embora a Górgona só petrifique aqueles que olham para ela, as criaturas de Dédalo, as estátuas arcaicas, vivem sua vida nas costas dos seres humanos. No regime “ídolo”, a *prática da imagem não é contemplativa* - e a percepção não constitui um critério. O poder

da imagem não está em sua visão, mas em sua presença. Uma iluminura em um manuscrito fechado, ou um Sacramentário invisível em uma igreja, protege de longe os fiéis reunidos. Um ortodoxo reza a seu ícone com os olhos fechados porque transporta consigo o ícone do Cristo. O culto antigo da relíquia transferiu-se para o culto cristão da estátua miraculosa e das relíquias dos santos. O sangue do mártir purifica por simples contato. O fato de estar perto tem valor propiciatório, profilático ou santificante. Uma câmara funerária torna-se capela pela presença de relíquias. Daí, “a terapia pelo espaço” (Dupront) como era a peregrinação e a inumação “ad sanctos”, perto de corpos-índices que têm a capacidade de liberar os fiéis do demônio. O repouso dos mortos (que, conforme garante Gregório de Nazianzo, sentem e sofrem) e, portanto, a tranqüilidade dos vivos, depende do lugar de sua sepultura. E os fiéis colocam em seus túmulos “água benta, cruz, livros sagrados, hóstias, relíquias”³. Se isto não é magia, o que é, então, a magia?

Em resumo, os dois períodos aparentam-se no seguinte: a imagem visível é diretamente referida ao invisível e *só tem valor como intermediário*. Da mesma forma que, na Cidade dos dois gládios, o espiritual leva vantagem sobre o temporal, assim também na Cidade dos ídolos, a carne da imagem conta menos do que o Verbo que a habita. É a Escritura que legitima a iluminura do missal que não tem existência própria. Enfim, não esqueçamos que o *ídolo* do teólogo é o *ícone* da religião rival (como a ideologia do publicista é a idéia de seu adversário). O ídolo é a imagem de um deus que não existe – mas quem decide a respeito dessa inexistência? Falso ou verdadeiro, o importante é que haja, por dentro ou por detrás da figuração, algo de divino, isto é, de poder. Tal é o critério que leva a reunir os dois períodos em uma era única: *uma imagem de arte “faz efeito” por metáfora. Um ídolo tem efeito realmente e por natureza.*

3. Yvette Duval, *Auprès des Saints, corps et âme (l'inhumation ad sanctos dans la chrétienté d'Orient et d'Occident du III^e au VII^e siècle)*, Paris, Études augustiennes, 1988. Essas práticas funerárias não levavam em conta as recomendações de Santo Agostinho. Em seu *De cura pro mortuis gerenda* (420), ele observa que, não dependendo a ressurreição da conservação material dos corpos, “os fiéis nada perdem em serem privados de sepultura, assim como os infieis nada ganham em serem sepultados”.

Em seu período propriamente cristão, a era do ídolo conduziu de Ravena a Sienna. Está organizada segundo o modelo bizantino, refletindo assim a hegemonia do cristianismo oriental sobre seu complemento ocidental. Herdeira direta do Império Romano, espaço de síntese das iconografias imperial e crística, Bizâncio, após a crise do iconoclasmo, torna-se pivô e intermediária entre Oriente helenístico e Ocidente gótico. Carlos Magno, iconódulo moderado, permanece, sob a influência de Bizâncio, um partidário “meio-termo” da imagem que não se deve destruir nem adorar. Bizâncio garantiu a filiação entre as crenças “mágicas” do mundo pagão e a teologia da imagem derivada da Encarnação, como já o tinha feito, pelo modelo imperial, entre as práticas pré-cristãs da Cidade antiga e a corte otoniana. Os beneditinos tomaram-lhe a iluminura, enquanto as cidades italianas receberam uma golfada de ar antigo, pelo viés de seus refugiados políticos, na seqüência da tomada de Constantinopla pelos Cruzados (1204-1206). Esses intermediários de capital importância levaram Platão aos humanistas (Marsilio Ficino, seu tradutor de Florença). Bizâncio conecta o cristão do ano mil com o pagão de – 1.000. Os ícones russos oriundos da tradição bizantina conservam ainda hoje para o olhar popular ingênuo as mesmas virtudes das *xoanas* gregas miraculosas.

A era da arte

A arte é realmente um produto da liberdade humana; mas não somente no sentido em que é entendida por Kant quando diz que o trabalho das abelhas não é uma obra de arte, mas um efeito da natureza (na medida em que os favos de cera não são construídos em conformidade com um fim). A liberdade que é comprovada pela arte não é a de uma intenção relativamente a um instinto. Mas a da criatura para com o Criador.

A liberdade dos humanos em geral, esses não-abelhas, só tem uma história zoológica; a liberdade dos artistas em particular pertence inteiramente à história porque foi conquistada por um humanismo sobre uma teologia. Trata-se de uma *liberação*. É a razão pela qual a arte não é uma característica da espécie, mas da civilização.

O “artístico” advém quando a obra encontra em si mesma sua razão de ser. Quando o prazer (estético) já não é tributário da

encomenda (religiosa). Em termos práticos e prosaicos: quando o fabricante de imagens toma a iniciativa, em vez daquele que financiava a obra⁴. A profissionalização do artista (que vem do artesão, assim como o escritor laico vem do letrado da igreja) não constitui um critério. Nem mesmo a assinatura da obra (que chegou a ser encontrada nas padieiras das sinagogas primitivas e na borda dos mosaicos judaicos da Palestina, no princípio de nossa era). O critério é a *individualidade assumida, atuante e falante*. Não a griffe ou a rubrica, mas a *tomada da palavra*. O artista é o artesão que diz, convictamente, “eu”. Que entrega, pessoalmente, ao público não as artimanhas do ofício ou as regras de aprendizado, mas seu papel no seio da sociedade em seu conjunto. No extremo limite, pode não *fazer* nada com as mãos – como é o caso, hoje em dia, dos “artistas da comunicação” – contanto que *diga e escreva*: “Eis como *vejo* o mundo”.

O advento da arte é assinalada pela produção de um *território*, indissolivelmente ideal e físico, cívico e cidadão. Nasce da *reunião de um lugar com um discurso*. O que é válido para a arte enquanto *noção* também o é para esta ou aquela arte enquanto *gênero* (teatro, romance, dança, cinema, etc.).

Um lugar *ad hoc* para se estabelecer por sua conta, separado do templo ou do palácio. Como se diz: um quarto fora de casa. Espaço de salvaguarda, de exibição, de visita, desencadeando “o efeito patrimônio” pela estocagem dos vestígios e das competências. Glipto-, Pinaco-, Cinema-, Video-*teca*.

Concomitante com o primeiro, um *espaço discursivo* distinto da mitologia ou da teologia; e, em sua esteira, mediadores especializados, críticos e comentadores, dirigindo-se a um público de conhecedores segundo critérios endógenos (júris, concursos, festivais, etc.).

A respeitabilidade é a domiciliação, além da explicação. O espaço faz a lei: a cinemateca fez o cinéfilo.

Um dia, as cenas dialogadas que faziam parte do ofício religioso deixam o coro da igreja e passam a ser representadas no adro. Junto da catedral, mas encontrando-se já na praça

4. Francis Haskell, *Mécènes et peintres. L'Art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991.

pública: nascimento, no século XIII, do *mistério*. Mais tarde, o drama sagrado deixa o adro e seus andaimas temporários ao ar livre para ganhar um local permanente e coberto construído de propósito: nascimento, no século XVI, do *teatro*. Um dia, o cinematógrafo dos irmãos Lumière deixa as barracas de feira ou a sala do Grand Café, e Méliès em 1902 inventa o Nickelodéon, antepassado de nossas salas de projeção, para mostrar *Le Voyage dans la Lune*: nascimento, no princípio deste século, do *cinema* como arte. Um dia, a dança sai do prédio Opéra, o diretor do balé toma o título de “coreógrafo”, escreve sobre o sentido da vida e de sua arte, e torna-se objeto de exegeses e de teses. Os poderes públicos transformam-no em Diretor de instituição autônoma (Maison de la Culture ou Companhia). Nascimento, neste fim de século, de uma nova arte maior. A emancipação está associada à aptidão para refletir sobre si mesmo, com sua própria linguagem, sob seus próprios lustres.

*

A *estetização das imagens* começa no século XV e termina no XIX. Entre o aparecimento da *coleção particular* dos humanistas e a criação do *Museu público*, lugar coletivo, permanente e aberto a todos (British Museum em 1753, Louvre em 1793, Academia de Veneza em 1807⁵).

“Museu” é o templo das Musas – mas já vimos que, na Grécia, não havia Musas para o que chamamos “artes plásticas”. Na época helenística e romana, pinacotecas e gliptotecas são *privadas* (na maioria das vezes, eram constituídas por despojos de guerra estocados no domicílio dos cônsules ou generais vencedores). O Museu de Alexandria era conhecido, antes de tudo, pela sua biblioteca. No período clássico, os tesouros são amontoados nos santuários religiosos, assim como as oferendas (nossas “obras de arte”) nos templos. Assim, é o que se passa com as igrejas e catedrais. Assim é o que se passa com os tesouros medievais acumulados nos Palácios, para satisfazer os deveres do encargo régio, guerras, empréstimos e comércio (neste sentido, mais

5. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

próximos das reservas em ouro nos subsolos do Banco da França do que aquilo que entendemos por coleção).

O nascimento do discurso de justificação acompanha praticamente o nascimento das coleções de amadores (Vasari, 1550). História e crítica sublimam-se, sob as Luzes, pela Estética filosófica, contemporânea dos primeiros grandes Museus Nacionais.

Os próprios “irregulares da arte” não escapam a essas regras de homologação que continuam sempre válidas. A “arte bruta” adquiriu, em Paris, seu local permanente de exposição, o *Foyer de l'Art Brut*, e formou-se uma espécie de academia autônoma chamada “compagnie” no mesmo instante em que Dubuffet produzia a respectiva legitimidade teórica em seus belos *Écrits*: no princípio dos anos 60. Assim a “não-cultura” deixava de ser tributária da “cultura asfixiante”. Mas tornando-se, por seu turno, uma cultura com plenos direitos à qual é preciso pagar tributo. O devir-arte leva os “anartistas” a darem sua colaboração.

A passagem do ídolo para a obra de arte é paralela à passagem do manuscrito para o impresso, entre o século XV e XVI. O iconoclasmo calvinista desenvolve-se na seqüência da invenção de Gutenberg e representa a segunda Querela das Imagens do Ocidente cristão. Construída sobre a *sola scriptura*, isto é, sobre o tudo-simbólico, pela propagação do livro, a Reforma denuncia as perversões mágicas ou indiciais das imagens cristãs (que, na área germânica, com as estátuas de madeira pintada, atingem, no princípio do século XVI, um grau de ilusionismo siderante). É preciso adorar Deus e não sua imagem, martela Lutero, retomando o fio de Tertuliano que acusava os pagãos de “tomarem pedras por deuses”. Erasmo já tinha condenado a idolatria pagã escondida na arte da Igreja; e o secretário de Carlos V, Alfonso de Valdés, católico por excelência, reconhece que o culto das imagens dos santos e da Virgem “desvia de Jesus Cristo o amor que deveríamos ter por ele sozinho”. A Contra-Reforma faz ressurgir a imagem, vai multiplicá-la, enfatizá-la (o protestantismo, afinal, acabou reforçando o que pretendia enfraquecer), mas retornando a um regime menos perigoso, a um funcionamento representativo e não mais carismático ou catártico do visível. Do ícone ao quadro, a imagem muda de signo. Em vez de aparição, torna-se aparência. Em vez de sujeito, fica sendo apenas objeto. Após o Concílio de Trento, o reequipamento visual do mundo católico faz-se com mais imagens, mas com menor imagem do que

anteriormente – como se a Reforma tivesse obtido, pelo menos, essa *diminutio capitis*. A evidente progressão espetacular do artista como indivíduo que marca ostensivamente a entrada na era da arte – ver, após o “divino Michelangelo”, o enobrecimento de Ticiano por Carlos V – tem como reverso um rebaixamento do poder ontológico, uma queda da presença real de suas criações. A beleza é a magia fracassada – ou recusada. Do mesmo modo que o museu é a lata do lixo das crenças – do ponto de vista cultural – degradáveis, assim também a arte é o que sobra ao fiel quando suas imagens sagradas deixam de ter o poder de salvá-lo.

Aparentemente, a imagem nunca esteve tão bem como na Renascença; encontra-se em toda a parte; nas igrejas, nos palácios e até mesmo na rua, já que se vai ao ponto de pintar as fachadas, “transferindo para o domicílio a autoridade das formas plásticas” (Chastel). A época da arte, sobretudo na Itália, que foi sua metrópole, chega ao ponto de tratar a arquitetura como suporte de imagens (hoje em dia, o arquiteto serve-se do pintor para se valorizar, a não ser que venha a dar-lhe um espaço impossível). A imagem humanista emancipa-se do culto, produz sua própria cultura. Passa do sacral para o laico, do comunitário para o particular; embora esteja ainda afiançada pela Revelação primitiva, seu valor deixa de estar indexado à escala dos poderes divinos.

Aparecida com a escrita, a idolatria vai, portanto, desfazer-se em fumo com a invenção da imprensa. Esta, nota Henri-Jean Martin, eliminou “uma certa forma de linguagem das imagens”⁶. O livrinho xilográfico desaparece, por volta de 1470, diante do livro tipográfico. O desenvolvimento do impresso faz-se em detrimento do livro ilustrado, colorido, com iluminuras e figuras alegóricas. Desaparece, ou passa para o segundo plano, a imagem narrativa, o relato em imagens, como o vitral, a tapeçaria (pensemos no Apocalipse de Angers, nossa primeira história em quadri-nhos), a padieira, o afresco. A Idade Média foi muito mais uma “civilização da imagem” do que nossa era visual; a idade clássica é que a encobriu com páginas cinzentas. Até o aparecimento da litografia no século XIX, o livro das elites é austero. O livro nobre não admite o retrato do autor (Boileau não ilustra seu *Art*

6. Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Perrin, 1988, p. 218.

poétique). A imagem se rebaixa, então, socialmente. É uma regra: o ídolo é igualitário e até mesmo coletivista, enquanto a imagem de arte aparece em sociedades com clivagens sociais acentuadas.

Gutenberg permitiu essa revolução que foi a passagem da madeira gravada para a estampa, agente proliferador sem o qual a Arte não teria conquistado o Ocidente em meio século. Desde o século XIV, para ficarem sendo conhecidos no estrangeiro e estimularem as vendas, os pintores mandam gravar seus quadros. E Mantegna, Dürer, Rubens fundam oficinas de gravura. Fora da China, onde a marca sobre papel é tão velha quanto a escrita, a estampa sobre madeira é antiga e até mesmo assinada desde o ano 1410. A xilografia prosperava nos fins de uma Idade Média que tem a paixão das imagens piedosas - para memorizar os sermões dos frades mendicantes, ilustrar as Bíblias manuscritas, ensinar litanias e preces. A gravura a talho-doce, sobre cobre, com a utilização da prensa cilíndrica, faz parte, como a imprensa, das artes do metal e da ourivesaria, em que os países germânicos são os mestres. Os primeiros mestres anônimos do buril - por exemplo, o Mestre E.S. - são renanos. O talho-doce vai destronar a madeira gravada, o principal meio de propaganda e de agitação da era precedente.

Tendo propulsado o ilustrado, e por seu intermédio, as ciências descritivas (cosmografia, medicina, botânica), a imprensa fabrica o primeiro múltiplo com suporte metálico (após a moeda), grande promotor do mundo germânico. Dürer e Lucas de Leyde. A gravura vem do norte porque a editoração vem do norte e a carreira da estampa decalca a do impresso. Dürer, apaixonado por todas as ciências, consagra um livro às "proporções das letras", recria caracteres e comenta cada letra de seu alfabeto. Um livro circula, exporta-se, compra-se muito mais facilmente do que um quadro: é um veículo de influências, um acelerador de empréstimos, um mediador de estilos, um fomentador de plágios. O vírus visual circulou desta forma e não se pode opor a cultura do impresso à cultura da imagem: as duas, no princípio, reforçaram-se uma à outra. A gravura colocou o norte iconóforo em contato com o sul e o sul iconófilo com a escola do norte. O norte da Europa prefere os livros; o sul, a pintura (sobretudo, após o Concílio de Trento). Primado protestante, prioridade católica. Pessimismo puritano baseado na letra, otimismo terrestre confiante na dinâmica das imagens. O debate cria conflitos em uma

cristandade repartida entre Melanchthon e Loyola. Assim como a Igreja medieval tinha estado repartida entre o despojamento cisterciense e o luxo clunicense, entre a imagem que faz esquecer Deus e a imagem que lembra Deus aos iletrados, entre o apelo aos sentidos e a proibição do Sentido. Convulsiva, sanguinária hesitação: Savonarola queima as "futilidades" de Florença antes dele próprio ser queimado. Será preciso, arriscando-se a graça, passar pelo paganismo para salvar o visível, ou então renunciar ao magnetismo suspeito das imagens para cultivar as Belas-Letras e a pureza do Espírito sagrado? Os humanistas fizeram esta última escolha e Erasmo, que não condena a imagem, também não a leva muito a sério. Os humanistas do norte tratam a arte por alto. Ligada ao livro, a gravura não passava a seus olhos de um compromisso aceitável, sem mais. E, no entanto, acabou ligando Antuérpia, Basiléia, Fontainebleau ao "país das artes", a Itália, estendendo o mapa da mestiçagem, integrando o grotesco, o detalhe decorativo, o plano arquitetural ao mundo das formas nobres. Muito antes da foto, o impresso permitiu a criação do primeiro museu imaginário europeu. Será simplesmente mundializado pela reprodução fotográfica. Doravante, encontra-se miniaturizado pela revolução informática.

A propósito do ídolo, vimos o que podia ser *um olhar sem sujeito*. Com o visual, veremos o que é uma *visão sem olhar*. Quanto à era da arte, coloca *um sujeito por detrás do olhar*: o homem. Esta revolução tem um nome: a perspectiva euclidiana⁷. A questão foi dirimida na Toscana, entre Florença, Assis e Mântua, na primeira metade do século XV. Os nomes de Giotto, Mantegna, Piero, Masaccio, Uccello, encarnam essa viragem capital que é uma reviravolta. Até então, o ídolo "emitia" em direção de seu espectador; era ele quem tomava a iniciativa. O homem se beneficiava com suas virtudes, em certas condições, mas não era a fonte delas. Era visto e não vidente.

Quando um cidadão grego ou romano, um fiel bizantino ou medieval levanta os olhos para a imagem sagrada ou divina, só lhe resta baixá-los. Com efeito, "é o olhar do Senhor que pausa sobre ele". Então, faz o sinal da cruz e inclina-se. Ninguém consegue apropriar-se de um Ídolo que irradia sobre o próprio

7. Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

sujeito. O ídolo não tem autor nem possuidor. Perfeita autonomia: um sinal do alto não leva assinatura humana. Elaborá-lo é ainda uma forma de recebê-lo porque é Deus quem o envia. A invenção da perspectiva geométrica vai quebrar essa humildade. Vai tornar orgulhoso o olhar ocidental e, antes de tudo, a respeito de sua perspicácia. *Perspicere* é ver com clareza e profundamente. A laboriosa descoberta dos arquitetos Brunelleschi e Alberti (que não de transmitir o método aos pintores) merece seu nome porque vai permitir esclarecer, portanto esvaziar, os mistérios, os fundos duplos do visível por uma transparência puramente humana.

Certamente, todas as culturas visuais do mundo tiveram sua maneira peculiar de transpor o espaço para uma superfície plana. Os egípcios utilizavam a perspectiva horizontal, os hindus a perspectiva irradiante, os chineses e os japoneses a perspectiva a vôo de pássaro, os próprios bizantinos a perspectiva invertida. Foi dito que o ícone tradicional não tem profundidade. É verdade que Bizâncio e, em parte, o Ocidente latino, herdaram interditos plotinianos próprios da física espiritualista dos últimos pensadores gregos. Plotino (205-270) acaba banindo a profundidade porque é matéria, do mesmo modo que o espaço e a sombra. Reconduzir tudo ao primeiro plano, plano único, é favorecer a visão intelectual da Idéia, do Divino na Imagem⁸. No entanto, uma terceira dimensão é concebida. Não em *trompe-l'oeil*, mas na realidade. Não é interior à superfície pintada, mas situada entre o ícone e seu observador. É a distância atravessada pelos raios portadores da energia divina para alcançar o fiel. As linhas de fuga dirigem-se para o olho do espectador. Nenhum desses códigos-perspectiva, porém, chega a alastrar-se fora de seu perímetro cultural de origem, ao passo que a perspectiva ocidental subordinou os outros. Fundou o método gráfico moderno da representação espacial apoiando-o sobre um sistema de figuração geométrica cuja inteligibilidade é universal. O espaço unitário da Renascença unificou o mundo real. Introduzido pelo conceito de infinito, que comanda o de contínuo, acabou, de fato, quebrando

8. Para a ótica dessa época - que considera que a visão se efetua não sobre a retina, mas sobre o objeto observado, no ponto de contato do raio de luz emitido pelo olho com a luz exterior - a boa perspectiva é o inverso da nossa: quanto mais longe, maior. Ver André Grabar, "Plotin et les origines de l'esthétique médiévale", in *Cahiers d'archéologie*, I, 1945.

os universos fechados e compartimentados, qualitativos e fragmentados que regiam até aí a representação. Substitui a compulsiva observação do detalhe por um sistema homogêneo e global, em que o espaço inteligível neutraliza as pregas, os recônditos obscuros do sensível. As núpcias do olho com a lógica matemática tiveram como efeito abrir ao olhar a natureza física e não mais somente mitológica ou psicológica. Liberando-nos dos deuses, a *perspectiva artificialis* levou-nos a descobrir a terra. Permitiu-nos a saída do eterno - o equivalente da "saída do Egito" para a povo judeu - lançando-nos diretamente para a prosa das coisas. A inversão metafísica dos pólos do universo foi, antes de tudo, um fato ótico; além disso, a revolução do olhar, como sempre, precedeu as revoluções científicas e políticas do Ocidente. A formulação pelos pintores das leis da perspectiva verificou-se um século antes de sua tomada em consideração pelos matemáticos e da elucidação de uma geometria descritiva. Não é por acaso que o aparecimento simultâneo da perspectiva e da arte coincide com o balbuciente nascimento de uma sociedade de humanistas leigos à margem das tutelas clericais. Essa laicização teve duas contrapartidas benéficas para a história da arte: a constituição de um campo estético independente da teologia, pelo viés de uma história profana dos artistas e dos estilos (Ghiberti, Alberti, etc.); e a constituição de coleções de antiguidades profanas (medalhas, manuscritos, moedas, estátuas) fora dos lugares de culto. A arte e o humanismo são contemporâneos porque solidários em seus postulados.

Não vamos retomar a discussão para saber se a brecha capital marca o desfecho de uma lenta aproximação a uma realidade objetiva, enfim, restituída à sua verdade, desembocando sobre a apreensão direta e fiel de um espaço absoluto; ou então, uma "forma simbólica" entre outras cem possíveis, um método e um código subjetivo, cientificamente ilegítimos e culturalmente pertinentes, relativos a determinado estado de civilização. Tudo parece dar razão a Panofsky e sua escola: trata-se de uma estilização e não de uma imitação. No teatro do mundo (a cenografia desempenha seu papel na invenção), o homem rouba o primeiro lugar a Deus. Simétrico ao ponto de junção das linhas de fuga sobre o espaço plano do quadro, ei-lo como ator principal e realizador de seu pequeno cubo cênico. O ponto de fuga único das linhas no fundo da parede ou da tela está situado no eixo do

ponto de vista imóvel e único, monocular e solitário, esse espectador egocêntrico diante do qual o espaço se desdobra como novo. Embora poucos quadros tenham observado o modelo teórico ao pé da letra, o decréscimo das proporções, a partir de um ponto central, vai ter suas conseqüências. A construção em perspectiva heroífica o construtor: aquele que, lúcido, conhece as leis do espaço e que, ativo, organiza sua utilização. Essa subjetivação do olhar custou, incontestavelmente, seu preço: a redução do real ao percebido. É o princípio do fim do olhar transfigurador. Ou a entrada em crise, pela ótica, da transcendência mística (do motor divino sobre o motivo aparente). A geometrização da extensão através da instalação em quadriculado da cena teatral transforma o mundo exterior em uma combinação de volumes e superfícies, alijado, no final, de suas opacidades mágicas. A essência do visível já não é o invisível, mas um sistema de linhas e pontos. Como se a análise experimental das três dimensões se operasse em detrimento da espiritualidade, como se o que se ganhasse em espaço de representação fosse perdido em valor de revelação. Fim das epifanias, princípio dos *trompe-l'oeil*.

O espectador central já não é um possessor em potência, mas o possuidor efetivo da obra, mestre dos números e das máquinas. O colecionador *privado* das maravilhas da natureza. O quadro humaniza, mas privatiza também. O reino da individualidade criadora será mais elitista, socialmente mais fechado. A obra de arte sai do espírito do artista que vai destiná-la a *um* conhecedor. O ídolo, oriundo de alhures, era destinado a *todas* as criaturas. No princípio da era 1, só existe um artista que é Deus. No fim da era 2, não haverá mais do que um deus: o Artista.

De forma mais sóbria: passa-se de uma para a outra quando as qualidades formais da imagem, decolando de sua mensagem informativa e transfigurativa, fazem aparecer a um novo olhar um valor já confirmado independente do valor a atribuir; quando aquele que financia o quadro ou o afresco já não pretende uma Crucifixão ou uma Natividade, mas um Bellini ou um Rafael. Com efeito, o artista nasce ao mesmo tempo que o autor, criação tardia e tipográfica da página de rosto do livro impresso. Na expectativa da noção de propriedade, a de personalidade intelectual e artística decorre das novas práticas de apropriação dos “produtos do espírito”. Isabel d’Este, 1501, sobre Leonardo da Vinci: “Se ele

consentisse em executar uma tela para nosso estúdio, deixá-lo-íamos escolher o assunto e a hora”. Na França, o estatuto de leiloeiro, funcionário ministerial, é fixado por um edito de Henrique II (1556). Passou-se da imagem para a arte quando o pintor deixa de executar encomendas e programas, como um artesão, e quando o valor de seu trabalho já não depende dos materiais que emprega (tanto de onças de ultramar ou de ouro) ou do número de personagens representadas – itens do contrato medieval de encomenda. Quando ele coloca, posteriormente, no mercado, uma obra composta por sua livre iniciativa e quando seu preço já não é fixado por contrato prévio, mas pelas áleas da oferta e da procura; como veio a acontecer, em primeiro lugar, na Holanda, com Rembrandt e seus confrades. Com a expansão do retrato, a obra nobre deixa de ser incompatível com a figura de homem qualquer: já não se limita aos traços do príncipe ou do doador sobre o respectivo retábulo.

As eras se dividem em períodos e se subdividem em épocas. Se essa cortesia é válida em geologia para o quaternário e em pré-história para o paleolítico superior, não vamos julgá-la supérflua para nossos últimos quinhentos anos em que se pode apostar com toda a certeza que Piero della Francesca e Pablo Picasso não são passíveis das mesmas palavras.

Sem dúvida, uma visão mais fina da “era da arte” distinguiria o período clerical e curial, aproximadamente de 1450 a 1550, em que o pintor deixa de ser um fabricante, mas continua sendo um “criado”; o período do mecenato e dos príncipes, de 1550 a 1560, com a figura do pintor da corte; o período monárquico e acadêmico, de 1650 a 1750, com seus artistas oficiais designados (1648: fundação da Academia Real de Pintura e Escultura); o período burguês e comercial, a partir de 1750, com seus laureados, no momento em que o impresso recebe um novo impulso. É por volta dessa data que se estabelece, ao lado da Academia que estava perdendo seu sucesso, esta complexa constelação de atores que irá manter-se no século XIX: o marchand, a galeria, o crítico e a exposição. Na França, em 1748, um júri é nomeado para filtrar as obras expostas no Salon (inaugurado em 1667 por Colbert e Le Brun). O Salon suscita o *crítico de arte* que interage com o *periódico*, o periódico com o *catálogo* (o primeiro apareceu na Holanda em 1616), o catálogo com o marchand, o *marchand* ou a galeria com uma *clientela* com gostos variados.

Essa diferenciação, ou privatização do gosto, acompanha o estilização da hierarquia dos gêneros fixada na idade clássica pela Academia Real: no ponto mais elevado, a pintura de história, depois o retrato, em seguida a paisagem, a pintura de animais e, enfim, no último lugar, a natureza morta. É o resgate a pagar pelo livre exercício profissional, já que o monopólio acadêmico tinha caído em descrédito⁹.

Assim, nosso "artista" trabalhou, sucessivamente, para as comunidades religiosas, para as cortes principescas (Anjou, Borgonha, Berry, etc.), para o Rei, sua Corte e sua Academia, para os colecionadores, para os críticos e salões e, enfim, na época empresarial, ou seja, a nossa, para as empresas, a mídia e os museus. Essa polarização não é somente sociológica, exterior. O promotor das operações estéticas de uma época regula a natureza das obras produzidas, nem que fosse pela hierarquização, outra, do valor relativo dos gêneros. Quem deve cair em graça junto de alguém deve responder às suas necessidades; ora, um prelado, um senhor feudal, um monarca, um homem de gosto ou um grande industrial não têm as mesmas demandas. A pintura sacra declinou com o poder temporal da Igreja; a grande pintura de história e a mitológica, com o poder da monarquia absoluta; o retrato e as cenas de gênero, com o poder da burguesia que vivia de rendimentos. O "para quem?" responde ao "para fazer o quê?" Se nos é permitido o espírito de sistema: em cada época, o governo da arte pertence ao grupo mediador central. Entendendo por isso o grupo social que, em determinado momento do Ocidente, impõe seu espírito e estilo porque ele administra o sagrado do momento. A Igreja administrou Deus e a salvação; as cortes princepescas, o poder e a glória; as burguesias, a Nação e o Progresso; as empresas multinacionais, o Lucro e o Crescimento. O portador dos valores de unificação, isto é, do sagrado social, é também aquele que cobra melhor os excedentes econômicos. O principal coletor de mais-valia coleciona as Imagens mais valorizantes. Como se trata daquele que as encomenda, compra, promove, é também, muito naturalmente, o árbitro das elegâncias e o índice dos valores. "É aquele que paga a orquestra que escolhe a música".

9. Ler de Jeanne Laurent, *Arts et pouvoirs en France (de 1793 à 1981)*, Universidade de Saint-Étienne, 1982, e de Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

Capítulo IX

UMA RELIGIÃO DESESPERADA

No momento em que a vida está desaparecendo
é que se fala mais de civilização e de cultura.

ANTONIN ARTAUD

Quando as igrejas ficam vazias, os museus ficam cheios. Muitos vêm no culto planetário da arte o supremo traço-de-união de uma humanidade desunida. Se, porém, o saber é universal, o universo do sentido é sempre local. Uma espiritualidade mundial é uma contradição nos termos. É a razão pela qual, se é certo que, no Ocidente, o dinheiro salvou a arte de sua morte anunciada, é pouco provável que a arte venha a salvar o mundo.

Ainda outra morte da arte?

Ars moriens, a arte expirando. Assim, era chamada a pintura, no século I, por Plínio, o Velho. Sucumbiu, constata ele, à atração do ouro. "A languidez causou a perda das artes e, já que não se pode fazer o retrato das almas, despreza-se também o retrato físico". A arte é o natimorto de nossa cultura. Com toda a razão: já que a arte ocidental nasce tomando-se a si mesma como fim e objeto e morre por isso mesmo. Rotação do tipo dinástico: "a arte morreu, viva a nova arte". É um destino – e uma divisa.

Portanto, podemos estar certos de que nunca estamos completamente enganados ao anunciar, por exemplo, a morte da pintura. Foi o que sempre se fez e, em particular, quando ela se encontra em sua melhor fase. "É incrível como as artes degeneraram após Rafael e até mesmo após os primeiros representantes da *maniera*. Tanto na Itália, como fora da Itália, não houve nenhum outro pintor", escrevia Bellori em 1672 em sua *Vie d'Annibal Carrache*¹. "As épocas excelentes já passaram", constatava Hegel, no tempo de Géricault e de Ingres, de Gainsbo-

1. Citação in André Chastel, *La Crise de la Renaissance*, Genebra, Skira, 1968.

rough, de Friedrich e de Goya... Baudelaire a respeito de Manet: "Foi o pintor quem matou a pintura". "A pintura morreu", constata, por seu turno, o ilustre Delaroché, depois de ter escutado Arago expor a descoberta de Niepce e Daguerre. Em 1931, o grande Élie Faure, denunciando "a busca do estilo pelo estilo" como um erro fatal, anunciou, em sua *Agonie de la Peinture*, o revezamento das artes plásticas pelo cinema, "o órgão de substituição que seu desaparecimento reclama". Respondendo à *La Tête d'obsidienne* de André Malraux com um perspicaz *Picasso le liquidateur*, Roger Caillois identificava, ontem, "la girouette négative" como o sintoma mais vistoso do "desaparecimento da arte autônoma"². Não teria fim a lista de participações.

Como as corridas para a arte, as "mortes da arte" sucedem-se, com mudanças, de um século para outro. Dá a impressão de que a mais recente é a mais séria dessas "cenas originárias". O historiador da arte sabe bem que a antiarte de nosso século não foi uma melancolia como as outras, mas uma decisão metódica, argumentada, inspirada. Os dadaístas, que fizeram do suicídio da arte sua especialidade artística, visaram-na deliberadamente no coração, atacando sua condição principal: a operação material, a própria coisa, pelo viés do objeto indiferente, o *ready-made*, ou pelo viés do acaso erigido como princípio, o *happening*. Pela primeira vez, a Fênix renega-se, encena sua própria morte e, por meio de um outro lance pretensamente artístico, faz dessa renúncia à obra um quase-objeto, mas de exposição.

Na história das formas, assim como na outra, as cenas ditas finais raramente o são. Acolher-se-á, portanto, com uma ironia já um tanto desgastada, o enésimo coveiro, sobretudo se for filósofo. E, no entanto, o midiólogo deve tomar nota do seguinte: ainda que os mais belos quadros do mundo estivessem à nossa frente, viriam inscrever-se em uma esfera diferente da esfera da arte porque, em ótica como alhures, mudamos de *elemento*.

A ironia será tanto mais facilitada na medida em que raramente se viu um defunto sentir-se tão bem. Jamais, em proporção, as obras de arte atingiram tão elevado preço, jamais os artistas estiveram tão integrados na sociedade, jamais houve tantos colecionadores de obras de arte como hoje em dia. Jamais se viu

2. *Le Monde*, 12 de dezembro de 1975.

tantos consumidores comprimirem-se nos museus: em 1990, quinze milhões nos trinta e quatro museus nacionais franceses. E os Estados, assim como os particulares, gastam em cada ano um pouco mais para adquirir, conservar, difundir as obras de arte. O monumento mais visitado no mundo já não é o Taj-Mahal nem a Tour Eiffel, mas o Centre Pompidou. Abre-se um museu por dia, na Europa que está ficando coberta de um rutilante manto de museus análogo "ao manto branco de igrejas" da Idade Média. Em dez anos, a Alemanha construiu trezentos museus, o Japão duzentos; na França, há para cima de mil controlados ou reconhecidos pelo Estado, com mais de 70 milhões de visitantes por ano; e, nos Estados Unidos, após 1965, o número de entradas passou, em um quarto de século, de duzentos para quinhentos milhões por ano³. Estatísticas já bastante inquietantes. A proliferação cancerosa das células, ou a asfixia por ingurgitação, são cenários já conhecidos. Todo o mundo escreve livros: fim da cultura livresca. Todo o mundo tem carro: fim da era automóvel. Será o caso de se dizer amanhã: todo o mundo vê imagens, mas ninguém olha para elas?

De onde vem o paradoxo de uma morte-apoteose que teria mais o aspecto de um milagre do que uma catástrofe?

Primordialmente, do dinheiro. Foi ele quem "salvou" a arte. Dele vem todo o bem. Neste sentido, o "one dollar Bill" de Warhol ocupa um lugar totêmico na orla de nossa era visual. A arte, felizmente, é um mercado; ora, divinizamos a primeira porque tínhamos divinizado, em primeiro lugar e sobretudo, o segundo. Ou, antes, o milagre da sobrevivência vem do encontro entre as características físicas do objeto de arte - objeto sólido, raro, móvel, transportável, não reprodutível (ou limitado estatutariamente em suas tiragens), cessível, passível, portanto, de uma apropriação privada ou de ser colocado em estoque - com as propriedades miraculosas do dinheiro. Ou seja, a aliança de dois fetichismos em um só. "O dinheiro é a vida do que está morto movendo-se em si mesmo" (Hegel). Rotação benéfica para cada um: o dinheiro faz circular a arte que faz circular o dinheiro (os afrescos tornam-se raros, assim como o mosaico: não entram no jogo da mobilidade). O dinheiro torna reais os valores da arte

3. Jean Molino, "L'art aujourd'hui", in *Esprit*, julho-agosto de 1991.

que, por sua vez, torna o dinheiro irreal, um puro signo, lava-o (como a Máfia o narcodólar no mercado da arte). Uma cédula de banco não é uma imagem, mas um símbolo; no entanto, quando a imagem se transforma em cédula de banco, esta torna-se, por sua vez, uma quase-imagem, uma obra de arte virtual. Que grande empresa não tem seu grande prêmio de pintura, sua fundação, seu mecenato, seu apoio a uma “manifestação de prestígio”? A arte é rentável, certamente, e não somente para os investidores (a venda dos produtos derivados de uma exposição sobre Toulouse-Lautrec, por exemplo, gravatas, calções e lenços, totaliza um volume de negócios superior ao custo da exposição). Mas também absolve. Suas implicações comerciais são consideráveis e tornou-se até mesmo, nas relações internacionais, uma arma diplomática: os Estados lutam entre si servindo-se de “grandes exposições” (a Turquia e a Grécia disputam o Metropolitan Museum de Nova Iorque para “ganharem reputação”). Fecunda polivalência. As funções que fazem funcionar, a todo o vapor, a máquina “arte” são midiáticas, econômicas, fiscais, diplomáticas, políticas, patrimoniais, turísticas, tudo – exceto, ou bastante acessoriamente, “artísticas”. “Economia e cultura, o mesmo combate”, quer dizer, de fato, que a cultura combate não com, mas *pela* economia, em seu lugar e à sua retaguarda. O motor da arte autônoma de ontem já não se encontra na arte, mas naquilo que a mobiliza a montante: o acontecimento midiático (faça algo de extraordinário para que se fale de você) e a especulação financeira (aplique seu dinheiro dando-se prazer). O mecenato industrial e comercial é suficiente para a pátria do pós-moderno, a América, manter seu posto. Que sobraría de nossa religião estética se as obras fossem submetidas a um controle mundial de preços?

O capital esperto

A *arte* nasceu no século XV com o primeiro capitalismo nos centros urbanos da economia-mundo de então: Veneza, Florença, Bruges, Amsterdã. A era do *visual* corresponde à supremacia do capital financeiro (moeda em troca de moeda) sobre o capital industrial (moeda em troca de mercadoria). Os pródromos desse revezamento remontam ao princípio deste século, se, todavia, a primeira tela abstrata é *L'Aquarelle* de Kandinsky, que data de 1910. Jean-Joseph Goux mostrou a concomitância entre a tentativa plástica e as outras duas: a passagem da moeda-ouro para a

moeda escritural, inconvertível, e a passagem da língua-nomenclatura (na qual uma coisa é igual a um vocábulo) para a língua-sistema (na qual um vocábulo é válido por sua diferença relativamente a outros vocábulos)⁴.

Por seu poder de *apresentação*, o Ídolo colocava na presença, em contato com o Ser em sua verdade divina, sempre idêntico a si e fechado sobre si mesmo – daí, a estabilidade dos estilos da primeira idade. Em três mil anos, do Alto Império aos Ptolomeus, as imagens egípcias permanecem, mais ou menos, semelhantes a si mesmas. Por seu poder de *representação*, a arte nos rebaixava a um parecer de segundo plano, mas o segundo grau da aparência era afiançado por um real do primeiro (o real maiúsculo de Deus, da Natureza ou do Homem). Assim como o papel-moeda era afiançado pelos lingotes. O ouro do real não era entregue às cegas a qualquer imitador das aparências – daí, o cuidado com o ofício e com o aprendizado. Seu poder de *simulação* autoriza, em compensação, o papel-moeda do visual a se *afiançar a si mesmo*. Não há reserva metálica. Daí, seu frenesi circulatório, sua angústia de confirmação por meio da troca. O quase-objeto contemporâneo, signo monetário com valor decisório, funciona à base da confiança, do chique, do topete, sempre à beira de um krach crítico à maneira de 1929 (embora improvável, em virtude dos interesses em jogo – museus, coleções privadas, estoques de reserva, galerias, famílias, máfias, etc.). Essa corrida para a frente, assim como a do capital, se quisermos, é uma seqüência de quedas evitadas in extremis.

O rebaixamento das imagens para simples signos foi ritmada pela passagem do *reclame* (gabar as qualidades de um objeto) para a *publicidade* (lisonjear os desejos de um sujeito). Acompanhou a transferência das prioridades, na *ordem midiática*, da informação para a comunicação (ou da notícia para a mensagem); na *ordem política*, do Estado para a sociedade civil, do Partido para a rede, do coletivo para o individual; na *ordem econômica*, de uma sociedade de produção para uma sociedade de serviços; na *ordem dos lazeres*, de uma cultura de conhecimentos (escola, livro, jornal) para uma cultura de divertimentos; e, na *ordem*

4. Jean-Joseph Goux, “Les monnayeurs de la peinture”, in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 29, outono de 1989.

psíquica, da predominância do princípio de realidade para a predominância do princípio de prazer. Tudo isso desemboca em uma nova ordem, completa e coerente.

Desde o momento em que o desejo suplanta a necessidade e a mercadoria alcança seu “estágio estético”, criativos e criadores fundem-se. Arte e publicidade, o mesmo combate. Aqui, a promoção da obra torna-se a obra, a arte é a operação de sua publicidade. Lá, a mercadoria torna-se espelho de sonhos para pegar o glutão ótico. Transformando os produtos de consumo em objetos de arte, a publicidade é a arte oficial do pós-arte. Não por decisão do Estado, mas por necessidade social. Oficial porque funcional (e o funcional é sempre belo). Como *liturgia da mercadoria* é, certamente, nossa arte sacra, a arte do sagrado de nosso tempo. E, portanto, a mais *viva*: a que faz gravitar as outras à sua volta, o patrocinador do *Zeitgeist*. O Ídolo respondia ao apelo de homens em luta pela sobrevivência; a Arte, a uma vontade de tomar posse do mundo; o Visual advém quando a competição pelo *look* substitui as duas situações precedentes. Isto é, quando já não se tem nem fome nem medo.

Economicamente, o cinema depende da TV, a qual depende da publicidade. É lógico que a imagem publicitária imponha sua lei aos predecessores que ela mantém. Em 1920, o reclame foi captado pela vanguarda; em 1980, é a vanguarda que é captada pela publicidade⁵. Delaunay brincava com ela, mas Warhol, antigo publicitário, é representado, encenado por ela. Entrementes, ela tornou-se o mediador central. Daí, seu poder de captura e seu estatuto de cânon. Posicionada como fator comum, assumiu não somente as obras após os bens e o próprio mercado da arte, mas também o imaginário político e até a organização das sacralidades coletivas (o Bicentenário da Revolução Francesa e, um pouco por toda a parte, os “Direitos do Homem”).

Se, hoje em dia, tudo se tornou arte (a embalagem, a exposição da mercadoria, a animação e o desfile de carnaval, o grafismo, o design, a fotocópia, o penteado, a perfumaria, a cozinha, etc.), e se “todo o mundo é artista” (Beuys), não será que o registro está esgotado? Passa a designar apenas um julgamento de qualidade

5. *Art et Pub*, Catálogo da exposição no Centre Pompidou, Paris, 1991.

entre outros. “É uma obra de arte”, dizemos sem pensar, em vez de: “Está bem feito, isso me agrada”. Esse *nada*, porém, não é *qualquer coisa*. Tem a cor da festa e do sonho. Definição frágil, mas expansão sem precedentes. Isto permite aquilo. Você conhece alguém que não seja um pouco artista? E estará faltando um museu de quê (saca-rolhas, óculos, café)? O templo das imagens é a Cidade inteira. O antigo deus da Beleza, outrora inacessível ou raro, aninha-se, doravante, por detrás de todas as atividades sociais e nos prega peças em cada recanto de rua. O fetiche facecioso cujos rituais e marcas registradas cobrem o planeta inteiro deixou de ser ciumento. Em 1991, na exposição “Art et Pub” do Centre Pompidou, o visitante era induzido, logo à entrada, neste ludíbrio: “Faça com seu dinheiro uma obra de arte, imediatamente...” Esse “fazer” consistia em colocar uma cédula ou um cheque na fotocopiadora laser de um “artista” famoso e o pedaço de papel era devolvido com um número garantindo que a peça era única. A serialização automática da unicidade: essa desdramatização não teria decepcionado Duchamp. “Quer brincar comigo?” lança-nos esse Deus-dólar um tanto vagabundo. Esse boa-vida estará em toda a parte onde houver ambiência. E por que não? Basta que nos entendamos a respeito das palavras.

Em uma sociedade de abundância, os bens distinguem-se cada vez menos em razão da necessidade por sua utilidade peculiar e cada vez mais em razão do desejo por seu prestígio social. As imagens lançadas no mercado não escapam à regra. Abandonam seu antigo valor de uso individual – deleitação, admiração, desambientação, etc., – e sua singularidade concreta de obra para se dissolverem em certa liquidez, como *signos* monetários de estatuto, *marcas* de riqueza. No objeto de arte da era visual, festa cínica em que se é muito pouco *observador*, é o objeto que importa menos. Plana sem pesar. Cria distinções sem se distinguir. E vale pelo seu preço. Esse devir-símbolo monetário da obra inscreve-a como um fetiche desejável, mas permutável em uma cadeia sem fim de transações, uma ronda de golpes de Bolsa e de OPA⁶. Pode ser trocado como se troca um cheque por outro;

6. A publicação alemã *Kapital*, editada em Colônia, oferece a classificação anual dos cem maiores artistas (em 1992, havia quarenta americanos, vinte e quatro alemães, quatro franceses) para saber como investir e onde aplicar o dinheiro.

N.T.: O.P.A. é a sigla de *Offre publique d'achats*.

ora, Marcel Duchamp já tinha colocado em circulação, como obras de arte, cheques falsos e obrigações de cassino assinadas por ele. Como se o grande Anunciante tivesse pressentido a substituição do Gold Exchange Standard pelo World Art Exchange - a arte substituindo o ouro no novo sistema monetário internacional⁷. É ela quem garante, de certo modo, os efeitos do comércio.

Pontifex maximus

Nada de novo: a arte vai em demanda do dinheiro (como os artistas de ontem iam em demanda de Nova Iorque e, em breve, de Tóquio), e o dinheiro vai em demanda do sagrado. Não há contradição entre a elevação repentina dos preços da Sotheby's e a multiplicação dos Concílios, hagiografias e encíclicas sobre o sentido último do quadrado branco sobre fundo branco. Entre os sumos sacerdotes e os leiloeiros. Os negócios do culto e o culto dos negócios. "Especulação" assim como "valores", não o esqueçamos, empregam-se nos dois sentidos: temporal e espiritual.

No outono de 1991, realizou-se em Veneza (como era previsível) o "World arts Summit" sob a égide do *Forum économique mondial* sediado na Suíça (mais conhecido como "grupo de Davos"). A elite do business internacional resolveu, enfim, tomar suas responsabilidades estéticas visando a "criação de um espírito de unidade global através da inevitável diversidade das culturas". "Art, lê-se ainda no *Manifesto por uma sociedade global*, redigido em inglês (na era do visual, a Itália deve falar americano), *is the language of culture, the one form of creative expression that allows us to communicate and to build real worldwide bridges*". Depositários dos valores mais elevados, colecionadores e artistas plásticos têm vocação para restabelecer as pontes destruídas entre os indivíduos e as culturas, lembrem-nos esses homens de negócios que não se contentam apenas com palavras. Construir pontes é, no sentido próprio, "pontificar" - função em todo o tempo sagrada. Então, o Soberano Pontífice deste mundo, seu Grande Comunicador e Comungante, já não seria o Papa, mas o Artista? Já está determinado que o governo

7. É a tese de Philippe Simonnot, em *Doll'Art*, Gallimard, Paris, 1990.

espiritual da futura Europa unida incumbe ao Vaticano. Nossos venezianos viram mais longe do que Roma: é ao planeta que propõem uma linguagem comum, a Beleza, supremo traço-de-união das civilizações desunidas.

Um historiador da cultura ficaria divertido com esta linda pirueta do século XX ao XIX. A religião da arte tinha sido entronizada aí por poetas que haviam rompido com "o realismo burguês", eis que ela volta por meio do establishment dos banqueiros. "Amemo-nos na arte do mesmo modo que os místicos se amam em Deus e que tudo se torne pálido diante desse grande amor", escrevia Flaubert, pouco depois de Ingres - "o padre fervente do Belo / que da forma pura conservou o molde" - ter confessado que seus "gostos elevados faziam parte de uma religião". Esse culto era, então, o protesto dos grandes solitários contra a multidão sórdida, uma acusação contra os capitalistas de lornhão e contra suas obsessões utilitárias. "A beleza há de salvar o mundo": estávamos mais habituados a ler a frase sob a pluma de Dostoiévski do que dos familiares do "G7", mas ninguém irá se queixar de um ricochete de tão bom augúrio.

Ao contrário, vejamos aí a enésima verificação de uma lei geral que torna a demanda da religião solvável e legítima.

Sagrado é, com efeito, todo princípio de unidade de uma coletividade; uma função sacralizante é unificadora. O que passa por ser místico é apenas uma lógica desconhecida. Seu princípio de unidade não escapa à influência do grupo porque ele é em si mesmo sagrado, aparece ao grupo como sagrado porque ele não pode deixar de lhe escapar (o princípio pertence necessariamente a um plano de realidade superior aos elementos do conjunto reagrupados por ele). Inúmeros sociólogos, e Durkheim em particular, já tinham *constatado* o caráter social do sagrado e o caráter sagrado do social. Faltava *dar as razões* do torniquete. *La Critique de la Raison politique ou l'inconscient religieux* adiantou uma *explicação* do mistério em forma de um axioma operacional, a incompletude⁸. Não é possível uma co-presença a jusante sem uma ausência a montante. Como diz a Bíblia: "Quando já não há visões, deixa de haver povo"⁹.

8. Régis Debray, Paris, Gallimard, 1981. Ver o comentário de Michel Serres em *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, 1989, p. 358-361.

9. Provérbios 29,18.

Portanto, a necessidade de um culto profético, religioso ou não, é ditada por um invariante organizacional. Quanto aos lugares e objetos de culto, variam no decorrer dos tempos e das sociedades.

Para ficar na representação, esquematizemos desmedidamente e digamos que, nas idades antigas, sagrado era o deus em seu santuário; na idade clássica, o rei em seu palácio; na idade moderna, o representante do povo em seu parlamento; na idade pós-moderna, que se pode nomear Baixa Modernidade do mesmo modo que houve uma Baixa Antiguidade, sagrada é a obra de arte em seu museu. Brevidade crescente dos ciclos culturais, dilatação das coletividades atingidas. As eras se encurtam, as áreas se ampliam. As "religiões" foram, sucessivamente, clânicas, tribais, cívicas, nacionais, continentais. A religião da arte apresenta-se como a primeira religião planetária. Para recompor o que se decompõe, ela abarca todos os deuses, todos os estilos, todas as civilizações. Chartres e Elefantina misturam suas volutas às máscaras do Benin no interior do Museu-Terra.

O sublime e o fracasso

André Malraux celebrou em seu tempo a mesma esperança com uma apresentação diferente de um clube de financeiros correndo atrás de um mundo sem alma, com talões de cheque na mão. Seu ecletismo inscrevia, no inventário de uma espiritualidade laica, o conjunto do patrimônio figurativo da humanidade para exaltar melhor "o ato pelo qual o homem arranca alguma coisa da morte". "Herança da nobreza do mundo", a arte era, a seu ver, o instrumento de um resgate coletivo porque, por intermédio dela, o homem toma posse de seu destino. A arte triunfa da morte das civilizações, assim como da solidão dos indivíduos e da aniquilação das vontades pelas modernas usinas de sonhos e outras máquinas de evasão.

Eis, portanto, o momento em que a dessacralização do mundo balança para a sacralização da arte; em que, emancipada do religioso, a arte torna-se a si mesma religião, *expressis verbis*, como princípio de uma salvação secular, mas universal. Encontrar imagens imortais não será uma forma de aproximar-se da imortalidade? Para o autor do *Musée imaginaire*, a reprodução permite até mesmo a transubstanciação à distância da hóstia: uma

obra-prima fotografada abre o profano ao que há de mais profundo no homem, "sua parte divina". "A arte pode ajudar a tomar consciência da grandeza que ignoramos em nós mesmos".

Foi achincalhada a ênfase do Ministro dos Cultos e suas inflexões de Cruzado. Quanto a nós, comecemos por saudar o admirável. Malraux não reduzia a arte às "belas-artes" (nem a cultura aos lazeres). Na França, estes últimos dependiam, até 1959, de uma subdireção do Ministério da Educação Nacional. A Arte é do domínio do essencial, dessa parte da humanidade que a República deve transmitir a cada cidadão que fica com o encargo de fazê-la frutificar. A Cultura tinha, portanto, direito a um Ministro de Estado que teve a chance de poder converter uma meditação íntima em uma política responsável. A estética do escritor acabou, talvez, sacrificando um pouco depressa ao sublime o sentimento da felicidade, e a física das coisas da arte a uma metafísica do sentido. É porque, a seu ver, era questão, com essas figuras e esses volumes, de nossas razões de sobreviver à morte de Deus. O ministro fez uma política da arte em função de uma certa idéia do Homem, e não de um enfeite decorativo ou de um frenesi especulativo.

Assim, foi-nos lembrado, com conhecimento de causa e em um excelente francês, que os verdadeiros traços-de-união no seio de uma comunidade se fazem de cima para baixo. A única forma de levar indivíduos a se aliarem é ordená-los segundo uma vertical. E sabemos de fonte segura, pela lógica da incompletude, que o caminho mais curto de um homem para outro passa por um deus (herói ou semideus). Inútil procurar a chave da abóbada de uma coletividade a não ser em sua dimensão vertical. Avancemos mais adiante e reconheçamos com Malraux que o englobante não é da ordem da inteligência, mas da emoção e do sonho. Um ideal científico ou a ciência como ética não são suficientes, por si sós, para criar vínculos. Uma pátria é mais do que uma adição de saberes e de trocas, porque "as obras capitais" que compõem o patrimônio de uma nação vão ser retiradas de seu fundo de imagens e não de conceitos. Somente o imaginário tem poder de evocação e de convocação.

Como é que, então, o repovoamento estético do deserto dos valores acabou sendo um projeto natimorto? Pelo fato de que essa linda teoria abstrata foi um equívoco intelectual consistindo,

muito estupidamente, em tomar uma conseqüência por uma causa.

Em uma palavra como em cem: não é a arte que cria vínculos, mas os vínculos que fazem a arte.

Do mesmo modo que a barca do amor, assim também a do sublime veio a despedaçar-se na vida corrente. As Maisons de la Culture, basílicas do novo culto, encontram-se hoje abandonadas, assim como as paróquias de base à volta dos equipamentos sócio-culturais do bairro. Mundana e molecular, a freqüentação das obras voltou ao seu antigo curso, como um rio após a enchente provocada pelas chuvas volta ao seu leito. Há um número maior de museus do que antes, além de exposições, magazines, comemorações e catálogos, colóquios e conferências, que são cada vez mais suntuosos, inteligentes, copiosos, confortáveis, sutis, mas os homens não são mais fraternos ao saírem da Pirâmide do Louvre do que ao entrarem nela. E os “meios desfavorecidos” preferem, à sua parte divina, o tag e o rap. A relação social não se aperfeiçoou, a coagulante-arte não conseguiu juntar as pessoas, as desigualdades culturais permaneceram como antes. Por quê?

Garantia de uma conversão imediata, presumia-se que a obra de arte ia transmitir seu mana à distância, tal como a relíquia ao fiel. Daí, o vocabulário malruciano do sortilégio (revelação, frêmito, encontro, comunhão, irradiação, etc.). Como os bens da salvação operavam sozinhos, o único problema encontrava-se a jusante. Seria suficiente aperfeiçoar o acesso aos museus e aos álbuns, santuários da empatia, para ampliar o número dos praticantes, para “transformar um privilégio em um bem comum”. A democracia pela cultura seria o fim das barreiras “entre os criadores, os intérpretes, as obras e os homens” (Pierre Moinot). Nas Maisons de la Culture, não se previu a instalação de bibliotecas, e compreende-se o porquê: o contato físico com a obra deveria ser o suficiente. O infortúnio é que a arte apenas desperta os que já estão despertos; e que a maior parte das pessoas não têm o código para decifrar Goya ou Clouet. A visão é uma recompensa e não uma graça. E a freqüentação das obras, um trabalho e não uma cerimônia. Nosso mágico nacional não teve talento para criar intermediários. Embora espantosamente dotado para a publicidade, os meios termos não eram o seu forte e não levou em consideração os constrangimentos sócio-culturais

da transmissão, todos os instrumentos práticos e aprendidos da convivência. Como a qualificação do cidadão comum para receber os estigmas redentores não era inata, o raptus artístico não serve de atalho. Não é possível escapar à Educação Nacional e ao obscuro labor das antigas mediações “pagãs”: o livro, a escola, o jornal. Nenhum olho será profeta a não ser que tenha feito um trabalho com muita aplicação.

O Mahâbhârata tem uma função simbólica na Índia, não em Paris. E Racine não tem nenhuma em Benares. Poussin também não - este, no entanto, não precisa de tradutor. Uma imagem viaja melhor do que um texto - aparentemente, é mais leve. Salta por cima das fronteiras e chega onde se quiser levá-la - mas em que estado? Asseptizada. Neutralizada. Estetizada. Boa para ser colocada na vitrine - ou para ser projetada na tela. Solitária, ou benigna, isso vem a dar no mesmo. O poder de uma imagem não emana de si mesma, mas da comunidade de quem é, ou foi, o símbolo e que, por seu intermédio, fala consigo mesma ou escuta o eco de seu passado. É fetichismo atribuir ao totem as virtudes da tribo quando, afinal, é unicamente dela que o totem as recebe. Equívoco ritual do esteta, avatar contemporâneo do idólatra: “atribuir exclusivamente ao termo da relação os efeitos da própria relação” (Antoine Hennion). A cristandade medieval não ficou devendo sua unidade ao fato de ter uma mesma linguagem plástica, da Irlanda à Sicília. Beneficiava-se no exterior dessa linguagem porque tinha em seu interior essa unidade. Os pecadores de 1280 não eram salvos pelo sorriso do anjo de Reims; o anjo de Reims sorria-lhes porque eles tinham vontade de ser salvos - e acreditavam nos anjos. Não se trata de uma razão para negar o sagrado, ou considerá-lo ilusório. Mas para situá-lo onde ele está: em uma função, não em uma coisa. O sagrado não pertence às imagens que levam o mesmo nome, que não são contagiosas. Está na relação do homem com suas obras e dessas obras com tudo o resto. Certamente, as sociedades passam com o respectivo código de leitura e as obras permanecem com os respectivos traços e cores. Mas não seu carisma. As obras de arte sobrevivem às crenças que as suscitaram - neste sentido, a arte contribui para nos tornar coletivamente vitoriosos do tempo. No entanto, a ressurreição estética das obras do passado, ou sua colocação à disposição visual pelos meios de reprodução, não faz reviver ipso facto a transcendência que lhes servia de suporte e

à respectiva comunidade de referência. O sagrado não é hereditário. Nem portátil. Não é possível mudá-lo juntamente com a mobília. É solidário de uma cultura viva e, como tal, intransportável.

O saber e o sentido

As grandes religiões davam um sentido à morte. Presentemente, as ciências abstêm-se disso. Como fazer para recompor o déficit? Pela cultura, respondia Malraux. Mas, em face das religiões instituídas, a ciência está fora de competição. E a cultura em desvantagem. A questão estava, portanto, mal formulada. O sentido vivenciado não corre na mesma pista da fórmula matemática, nem pode “desempenhar as funções de”. A ciência articula verdades: objetiva, seus resultados transcendem suas condições de nascimento. É mundial por vocação. Uma cultura articula valores: subjetividade coletiva, ela exprime uma experiência particular. É, por natureza, história e geografia. Não se pode exigir que as *verdades* exerçam a função social dos *valores* – não são feitas para isso. A ética do conhecimento nunca chegou a fazer uma religião.

De novo, vai ser preciso escolher: entre os contos da avó que são locais; e o enunciado falsificável que é global. Neste hiato entre razão e memória, entre a ordem dos conhecimentos e a das vontades, reside a impossibilidade da “aldeia global” e nossos infortúnios atuais. É possível realmente fingir a reconciliação, em palavras, entre as duas coisas e batizar, com Edgar Morin, a cultura como “um sistema que estabelece a comunicação – dialetizando – entre uma experiência existencial e um saber constituído”. Nos fatos, porém, é justamente essa dialética que falta e, com um “wish-full-thinking”, não é possível construir uma ponte entre um saber formal, como a matemática que não tem língua, e a sabedoria prática de um grupo vivo que tem uma língua. Do teórico (teoremas, modelos, leis) ao semântico (mitos, ritos, práticas), não há continuidade. “A cultura, dizia o antigo Ministro da Cultura – quando aceitou que já não era o único ministro que não sabia o que é a cultura – é o que responde ao homem quando ele se pergunta o que faz sobre a terra”. Uma única terra, mas inúmeras respostas. Talvez tantas quantas são as línguas: três mil faladas. O gênero humano é único – como a

faculdade de raciocinar. As humanidades, porém, são plurais – como as razões de viver em cada andar da arca de Noé. A resposta a “que é que faço sobre a terra?”, questão de sentido, une estes homens que se encontram aqui opondo-os àqueles que estão lá, seus vizinhos. A resposta à pergunta “a soma dos ângulos de um triângulo”, questão de saber, não opõe uma pessoa a outra, mas também não leva as pessoas a se unirem. O que não divide os homens não chega a causar-lhes grande paixão; o que os apaixona, divide-os de maneira apaixonada. Aqui jaz o humanismo planetário e nossas piedosas aspirações à unidade dos povos: na irredutibilidade entre *valores e verdades*. A unidade do gênero humano é um postulado da razão, imperativo categórico alicerçado pelo genoma e pela geometria. Mas não por uma comunidade de significações. A adição biológica mais progresso científico não é suficiente para anular o peso das histórias. Pílula amarga: a humanidade é, em nós, um sentimento *natural*, biológico e ecológico. Não é um dado *cultural* – nenhum grupo pode escolher domicílio na humanidade (o esperanto não é uma língua de cultura, mas um artefato sem profundidade de tempo).

Sem dúvida, os satélites de difusão e a ubiqüidade hertziana, os microcomputadores e os programas que podem ser aplicados por todos, a circulação internacional das pessoas, moedas, notícias e imagens, a globalização dos fluxos financeiros, sem esquecer a bem honrosa instituição que é a Unesco, não deixam de ter boas razões para nos dourarem a pílula. Ainda assim, não confundamos a mundialização da cultura americana com a promoção de uma cultura mundial. E não esqueçamos que o patrimônio dito “cultural” da humanidade (não científico) designa, de fato, um estoque de monumentos. Não se vive *para* salvar os templos de Angkor ou as igrejas de Dubrovnik, embora se esteja morrendo aí habitualmente. Vive-se para os valores que estão na origem desses templos e dessas igrejas, o que é diferente. Vive-se em construções de e não pelas pedras. Todas as sociedades têm uma religião (revelada ou não), mas não há religião universal – em compensação, nem todos os homens são instruídos, mas há um saber universal. O que é aborrecido é que jamais se viu alguém morrer por um programa de informática. Como um cristão, um muçulmano, um comunista, um nacionalista pela respectiva fé. Imenso programa o do bardo genial: “realizar plenamente o sonho da França: restituir a vida ao seu gênio

passado, dar a vida a seu gênio presente e acolher o gênio do mundo”. Infelizmente, o mundo não tem gênio, é demasiado grande para isso. Existem apenas os “gênios do lugar” e o mundo não é um lugar. Nem mesmo um meio. Um horizonte, no máximo. A genialidade, assim como o que é vivo, é local. Minúscula. Macroeconomia, mas microcultura. Só a morte é imensa. E o inerte. A Via Láctea também e seus silêncios infinitos. Dobra, cotovelo, interstício, vale, estuário, encruzilhada: somente o desvão, o recanto esconso conserva quente, faz calor, a diferença. Gera energia. O que é vivo. O ecletismo das coleções de museu, em que o fetiche da ilha de Tonga olha para o último Buren, com um Stella no meio, produz apenas indiferença. Frieza e cortesia. Ultrapassado um certo grau, a abertura de compasso esvazia de sentido nossas grandes retrospectivas artísticas.

Existe uma informática e uma ciência mundiais. Em compensação, não existe uma espiritualidade global, assim como também não existe uma estética mundial. Salvo nas enciclopédias, uma vez que a obra está terminada. Vitrificada. Exposta. Neutralizada.

A obra de arte não carece de uma mensagem, mas parece extenuar-se sem mito. Daí, a necessidade compreensível de mitificá-la, colocando-a fora das contingências, acima de tudo e de si mesma; o que quer dizer, em sentido próprio, superstição. Ora a beleza não pode ser para si mesma seu próprio mito, pela mesma razão que a humanidade, sob o nome de “Ser Supremo”, não pode ser para si mesma sua própria divindade. Esta razão é um constrangimento lógico de organização, a incompletude, uma vez mais, que destrói nossos sonhos de autofundação coletiva (ou, no corpo político, de transparência generalizada). No fundo, André Malraux e Auguste Comte, um pela arte, o outro pelo saber, perseguiram, um com sua religião do antidestino e o outro com sua religião da Humanidade, a mesma quimera: uma emancipação sem alienação. Apesar das catedrais da cultura do século XX terem recebido mais subvenções e atrativos do que as igrejas positivistas do século XIX, ambas acabaram tendo a mesma sorte final. É possível abrir um museu, mas não recrutar crentes por decreto. É possível “adorar” a pintura, mas a arte em si não cria um vínculo a determinado estrato social. Quem tem paixão apenas por si próprio não tem como suscitá-la. Não é possível pretender que, ao mesmo tempo, a arte esteja a serviço de si mesma e venha a dar aos homens um sentido para a vida. Quando

chegou a fazer isso, estava sempre a serviço de uma mitologia e de um poder que lhe eram exteriores. Acrescentemos que a criação contemporânea tornou-se demasiado móvel, demasiado veloz, demasiado estilhaçada para servir de liga para uma sociedade. A circulação browniana das imagens no mercado é prejudicial aos imperativos da celebração coletiva que exige mais lentidão e recolhimento.

A auto-sacralização da imagem acaba por abolir o essencial afastamento, a desambientação íntima, essa sensação de uma insuperável distância entre a obra bem próxima e nós, que nomeamos desajeitadamente o sentimento do sagrado. Como se a multiplicação dos templos e dos semideuses da arte, associada à proliferação dos administradores e mediadores da transmissão cultural, traduzisse não uma recrudescência, mas um declínio de nossa fé na transcendência das formas. Como se a virtude comunal do olhar estético diminuísse com a inflação de seus símbolos. O culto da arte, essa saída religiosa da religião, a derradeira crença dos incrédulos, assemelha-se a uma devoção cética; e nossos museus a santuários para agnósticos. Estranha aliança que, no entanto, convém a esta religião secretamente desesperada. A veneração artística é um engana-a-fome espiritual, a última transcendência permitida pelo eclipse das transcendências (culto, etnia, partido, território, nação e a própria arte). Lembremo-nos que, no Ocidente, esse culto de substituição surgiu na Renascença, por ocasião do primeiro questionamento radical da tradição cristã. Retornou no século da descrença que foi, não por acaso, “o século do gosto”. Com efeito, é no século XVIII que essa superstição tomou uma consistência doutrinal já que a descristianização da sociedade culta começa por volta de 1730 (no contexto da religião ortodoxa, Tolstoi faz, a respeito do século XIX, uma observação análoga sobre o estetismo de compensação das classes dirigentes russas). Em regra geral, *quando as igrejas se esvaziam, os museus ficam cheios*. Desde há um século, na França, existe, sem dúvida, uma correlação entre a baixa das porcentagens de assistência à missa dominical e a elevação do número de entradas nas grandes exposições de arte. O grande número de fiéis e o requinte das devoções, no interior do próprio culto, não indica, aliás, um reforço da fé. São conhecidos os paradoxos da descrença piedosa evocada, há bem pouco tempo, e tão bem, por Jean Clair: “O aumento exponencial do

número de museus parece menos um sinal de realização plena do que de decadência espiritual, tão certo quanto a multiplicação dos templos romanos não marca o apogeu, mas o fim de uma grande civilização¹⁰.

O sintoma alexandrino

As pomposas escoltas do pouco tomam o sintoma pelo remédio. Nesta gravidade, há um cômico involuntário. Pedese a uma cultura que se tornou *autista*, desvitalizada, para remediar a perda de vitalidade do vínculo social. Como se essa religião estética sem energia comunitária pudesse responder às demandas de uma comunidade nacional sem religião cívica, pulverizada em microcomunidades étnicas. Luta-se contra a morte com procedimentos funerários, embalsamamentos, hagiografias, catálogos e diversas necromancias. Índice de uma crise sem resposta é “a cultura resposta à crise”. Assim, quando se renuncia aos valores e que as coisas já não cantam, faz-se da beleza seu valor supremo, e Óperas colossais. Essas terapias de grupo ilusórias são do domínio do que se poderia chamar *sintoma alexandrino*. Foi em Alexandria que “os discípulos das Musas” receberam mais homenagens, muito mais do que em Atenas, Roma ou Pérgamo. Aí, reinava a obsessão comemorativa, a loucura dos inventários e do patrimônio, a desmesura das obras de importância nacional e a estetização da existência cotidiana (que aumenta com a anestesia dos órgãos dos sentidos). Entre o Farol, o Museu e a imensa Biblioteca, desenvolveu-se, então, um culto “antiquário” da arte, ou a loja de antiguidades em plena Antiguidade.

O fim do politeísmo antigo tem algum parentesco fisionômico, embora em uma escala completamente diferente, com o fim de nosso milênio cristão. Gigantismo das cidades; inflação do divertimento, paixão pelos jogos e espetáculos, culto dos histriões e gladiadores; fusão dos universos masculino e feminino, promoção do intersexo; desenvolvimento de uma erudição compilatória em círculo fechado, promoção do intertexto; personalização do animal doméstico; adoração embrutecedora da infância; frenesi do novo, do movimento, do “isto funciona”; erotismo onipresente;

10. “De la modernité conçue comme une religion”, in *L'Art contemporain et le Musée, Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Paris, 1989.

efusões cosmológicas. Essas coisas advêm quando “a força e a honra de ser um homem” (Malraux) deixam de ser evidentes. O esgotamento das justificativas oficiais ou hereditárias da existência, a abertura dos antigos Panteões aos quatro ventos de uma espiritualidade eclética, a estéril vaidade da vida pública, a sofisticação máxima do detalhe ou a perda das ingenuidades tradicionais, a separação crescente entre as espontaneidades populares e os saberes esotéricos – tudo isso acelera a busca do *coagulante de substituição* para impedir a atomização geral. A civilização alexandrina, a mais brilhante e a menos consistente do mundo antigo, imaginou que tinha encontrado seu cimento, sua chave de abóbada, em um sincretismo cultural sem limites. Com o desaparecimento dos cultos da cidade, o alexandrino proclama-se cidadão do mundo, sem mediações. Sacralidade frouxa e preguiçosa que, em breve, será dominada facilmente pelo Império bizantino, adepto do ortodoxo e do delimitado.

Na tragédia grega, “a Cidade faz-se teatro” (Vernant/Vidal-Naquet). Na paródia helenística de ontem, ou modernística de hoje, o teatro sonha em transformar-se Cidade. E o teatro vivo de uma cidade do Ocidente é, presentemente, seu museu.

Nunca como hoje tantos museógrafos cuidaram tão bem dos enfeites e contornos e desdenharam tanto o sentido próprio das imagens. Do mesmo modo que, na escola, a preocupação da pedagogia dispensa da preocupação de ensinar e, no teatro, o texto desaparece sob a respectiva encenação, assim também em nossos mausoléus o estojo eclipsa a jóia. E o conservador torna-se a vedete em vez do conservado. Como fazer a partilha entre o gosto hipertrofiado desses novos templos e o gosto, mais secreto, dos túmulos? Entre a montagem em espetáculo da beleza e a imemorial pulsão de morte? Há uma espécie de jubilação lúgubre na celebração bulímica dos grandes e pequenos mestres. Na espiral sem fim, eis portanto de volta, mas em uma escala ainda desconhecida, essa acumulação indefinida de relíquias, religião da Forma em que uma voracidade estética ostensivamente exibida mal consegue encobrir uma fascinação fruidora do nada.

LIVRO III

O pós-espetáculo

LIVRO III

O pós-espetáculo

Capítulo X

CRÔNICA DE UM CATACLISMO

O problema já não é, de modo algum, saber se um quadro *cabê*, por exemplo, em um campo de trigo, mas sim se consegue manter-se *ao lado do jornal* de cada dia, aberto ou fechado, que é uma selva.

ANDRÉ BRETON

CRÔNICA DE UM CATACLISMO

Fotografia, cinema, televisão, computador: em um século e meio, do químico ao binário, as máquinas destinadas a ver tomaram conta da antiga imagem “feita pela mão do homem”. Resultou daí uma nova poética, ou seja, uma reorganização geral das artes visuais. Durante a caminhada, entramos na videofera, revolução técnica e moral que não marca o apogeu da “sociedade do espetáculo”, mas seu fim.

O primeiro choque das fotos, 1839

Tentemos, sem demasiado pathos, fazer uma avaliação serena dos efeitos de máquina que, esta manhã, transtornaram nosso regime de visão.

Desde quando, esta manhã?

É preferível, afinal de contas, a mania das datas do que a miopia das palavras. Demasiado nítidas, as linhas divisórias são falaciosas. Demasiado vagas, inúteis. Se, para nós, é importante manter o desafio cronológico, apesar de sua aparente tolice, é porque ele nos constrange a ressituar a eterna e literária “morte da arte” na história neutra das invenções. Subtraindo-a às metáforas da melancolia (“todo Império há de perecer”, tanto o da arte como os outros) ou da biologia (“tudo o que nasce merece perecer”). Para confrontá-la a um simples problema de *geração tecnológica*. Simplismo que não é evidente, e cada vez menos. A técnica avança apagando suas marcas e quanto mais reforça sua influência, tanto mais se escamoteia a si mesma. À medida que cresce nosso domínio sobre as coisas, diminui nossa aptidão para dominar, nem que seja pela inteligência, esse mesmo domínio.

A arqueologia do audiovisual poderia começar realmente com o fogo e as sombras da caverna, e a crítica de cinema com Platão. A câmara escura, sob o nome de *sténopé*, remonta à Antiguidade. No entanto, de forma mecânica, como foi mostrado por Jacques Perriault, a projeção luminosa fixa começa no século XVII com a lanterna mágica que é, por seu turno, um apêndice da câmara escura. Quanto à imagem animada, aparece no século XVIII – com a invenção, sob a Revolução Francesa, do travelling pelo belga Robertson, o inventor das “Fantasmagories” que fazia deslizar sobre trilhos, por detrás de uma tela, uma lanterna em um carrinho¹. Este fazia, assim, voltar a imagem dos mortos ilustres (Voltaire, Lavoisier, Guilherme Tell). Do mesmo modo que a educação religiosa, também a vulgarização científica se exerce no século XIX com vistas sobre vidro (os cursos noturnos eram, quase sempre, nos campos, as projeções da noite). Todos, porém, estão de acordo que é a prova única sobre metal, ou daguerreótipo, fabricada por Daguerre, pintor e decorador de teatro, já inventor do *Diorama* em 1822, que faz entrar a imagem ocidental na nova era mecânica. No entanto, e para avançar depressa, a entrada da imagem no Novo Mundo não se opera, em nosso entender, em 1839, nem em 1859, primeira exposição de fotografias no Salon des Beaux-Arts de Paris. Nem em 1895, primeira projeção dos irmãos Lumière. Nem em 1928, *Le Chanteur de jazz*, primeiro filme sonoro, resposta no mesmo tom do cinema à rádio. Nem em 1937, com o Technicolor. Nem em 1951, com o Eastmancolor (filme negativo em cores). Mas nos anos 70 com a utilização da TV a cores. Dava-se a partida da videofera por volta de 1968. Nesse ano, durante os Jogos Olímpicos de Inverno de Grenoble, foi testada e lançada, na França, a retransmissão hertziana das imagens coloridas, do mesmo modo que a alta definição veio a sê-lo em 1992, durante os Jogos Olímpicos de Albertville. A segunda prossegue o movimento, mas a primeira parece-nos ser de natureza a fazer cesura, sem que por isso sejamos levados a torná-la um fetiche.

Houve a gravura sobre madeira e sobre aço, a litografia, aparecida no princípio do século XIX, e antes, as chancelas régias, medalhas, moedas, cartas de baralho e cédulas de banco. A

1. Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel*, Paris, Flammarion, 1981.

fotografia não foi, portanto, o primeiro multiplicador. Foi sim a intrusão de um automatismo no trabalho manual das ilustrações. “A luz substitui a mão do artista”. Gravura e litografia (que já circuitavam o gravador) eram técnicas. O daguerreótipo é já uma tecnologia. Um procedimento impessoal “sem alma e sem espírito”, como foi denunciado por Baudelaire (que jamais suspeitou que as máquinas pudessem ter espírito). Neste sentido, o dia 18 de agosto de 1839 não é uma data, mas uma reviravolta. Aqui, inaugura-se a longa fase de transição das artes plásticas para as indústrias visuais. Nesse dia, Arago, em nome do Estado Francês e no Institut de France, tornou pública a invenção deste “novo instrumento para o estudo da natureza”. A sessão realizou-se na Academia das Ciências e não das Belas-Artes e Arago oficiava como sábio dirigindo-se, antes de tudo, a seus pares. A seus olhos, o procedimento não passava de um utensílio, um auxiliar do trabalho científico posto à disposição dos astrônomos, botânicos e arqueólogos. No entanto, Delaroche, pintor de batalhas, então no auge de sua carreira, saiu da sessão exclamando: “A partir de hoje, a pintura morreu”. Embora, a curto prazo, ela viesse a reviver, ou ressurgir, a mudança de terreno não era destituída de perspicácia. O antigo associado de Daguerre, Niepce, já falecido, que tinha fabricado a primeira foto do mundo em 1826, chamava-se Nicéforo. Tal como o autor de *Antirrhétiques*, à distância de mil anos. Curioso acaso que deu ao primeiro especialista da imagem mecânica o nome do primeiro teórico da imagem “feita pela mão do homem”.

A mão versus o espírito: a Renascença tinha conseguido, penosamente, reconciliá-los, colocando o pintor quase ao nível do escritor. O captador de sombras vai relançar, em seu detrimento, a sempiterna oposição entre mecânico e liberal. Assim, durante muito tempo, ficará um homem sem obra. Um pintor fazia carreira, um fotógrafo exercia um ofício. Não é um criador, mas um artesão e o sucesso de curiosidade suscitado por suas exposições não se compara ao prestígio dos grandes salões do século XIX. Não foi preciso a lei de 11 de março de 1957 para assimilar a fotografia às obras do espírito, para protegê-la como um livro ou um quadro? No imediato, o procedimento fotomecânico cometia o sacrilégio de introduzir um automatismo material no coração impalpável do que constitui a vida. O repetível passava por ser desprezível, mas é sempre por aí que começa uma

democratização. Uma certa mecanização do retrato já tinha sido iniciada no fim do século XVIII com o *pantógrafo*; em seguida, a *silhueta recortada no physionotrace*, esse aparelho destinado a gravar os perfis que fez furor durante a Revolução; e depois o *retrato miniatura*, artesanal, expeditivo, que permaneceu em voga até por volta de 1850. Tratava-se aí de manufatura e não ainda de maquinismo. A imagem argentada aparece com a estrada de ferro, a autorização das Câmaras e as lojas de departamentos. Pela esquerda: o meio liberal faz-lhe um acolhimento favorável. “Em breve, veremos as belas estampas, que apenas se encontrava nos salões dos ricos, ornar até a modesta casa do operário e do camponês” (*La Revue Française*, 1839). Quanto ao setor clerical, mostra-se mais reservado. “Deus criou o homem à sua imagem e nenhuma máquina humana pode fixar a imagem de Deus” (*Leipziger Anzeiger*, 1839). “Na pintura, deixa escapar Delacroix, espiritualista convicto, é o espírito que fala ao espírito e não a ciência que fala à ciência”. Duplo sacrilégio, vai mais longe Baudelaire, já que essa cópia servil da natureza “insulta, ao mesmo tempo, a divina pintura e a arte sublime do comediante”. Que seja possível *também* representar a comédia nos estúdios e não somente no atelier ainda não era evidente, e o poeta revoltado contra “a sociedade imunda (que) se precipitou, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal” não podia levar em conta o retorno do factício e o novo gênio do falso, que o teriam tranqüilizado. Na seqüência, vimos John Heartfield e a marca da propaganda, a fotomontagem e os “Commissaires aux archives” do século XX². Sabemos, presente-mente, e é um alívio, que todas as imagens são embustes (e não de sê-lo cada vez mais com a computação).

Embora as primeiras placas de vidro não estivessem em condições de fornecer cópias, a invenção desencadeava o processo que culmina no Photomaton* e no Polaroid. Do mesmo modo que o livro de bolso se encontra na extremidade da cadeia iniciada com a Bíblia de Gutenberg. Passando pelo alijamento do aparelho, pela redução do tempo de exposição, pelo negativo de vidro, pela utilização do colódio, etc. Faça a revelação do “cada um com

2. Ver de Alain Jaubert, *Le Commissariat aux Archives. Les photos qui falsifient l'Histoire*, Paris, Éditions Bernard Barrault, 1982.

* N.T.: aparelho que permite autofotografar-se com revelação imediata.

sua Bíblia”, vai obter o “todos são padres” do Reformado e, no fim, o sufrágio universal. Faça a revelação do “cada um com sua imagem”, vai obter o turismo universal e o álbum de família. Kodak foi para a imagem o que Lutero tinha sido para a letra. 1888: “Aperte o botão, nós faremos o resto”. Atualmente, cem bilhões de cliques por ano. O excepcional tornou-se cotidiano e a laboriosa operação do especialista, uma brincadeira de criança. Será que o poder da imagem vai diminuir com a democratização do poder de produzir imagens? O prestígio clerical dos profissionais exige uma certa demanda reprimida; ora, demasiadamente pouco malthusiano, o Kodak barato prejudicou tanto o mistério do “artista fotógrafo” em seu atelier com coluna, cortinas e mesa de pé-de-galo, quanto a Sony vídeo 8 ou então a Pathé-Baby as produções do grande cineasta nos inacessíveis estúdios de Boulogne-Billancourt.

Sem dúvida, a placa dos heliógrafos acabou, no final, por *exaltar* a paleta dos pintores, embora liquidando, em curto prazo, os pequenos ofícios lucrativos do pincel. Em 1850, a maior parte dos retratistas profissionais encontram-se arruinados, assim como irá acontecer, em 1900, com os paisagistas de gênero por causa do cartão postal. No entanto, sem esse concorrente capital, Cézanne jamais teria conseguido exclamar: “Sou o primitivo de uma nova arte”. Picasso dirigindo-se a Brassai: “A fotografia chegou na hora oportuna para liberar a pintura de toda literatura, da anedota e até mesmo do tema³”. O que não o impediu, felizmente, de criar *Guernica* a partir de uma imagem transmitida por fio e publicada na primeira página de *Ce soir*. 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 estetismo, assim o tripé constrangeu o cavalete a reexaminar seus próprios recursos para circunscrever melhor seu domínio de competência. E o cavalete deu o troco ao tripé, por um retorno sobre si em forma de subida aos extremos.

3. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 60.

Sob este ângulo, a evolução da pintura moderna poderia ser decifrada segundo o modelo "challenge and response". Como uma conversa subentendida, que se estendesse por um século, do seguinte tipo: você registra, reprodução mecânica, a realidade estúpida como ela é? Eu, por mim, conservo a ficção histórica; que é que você acha das minhas grandes produções, "a entrada dos Cruzados em Constantinopla" e "a morte de Sardanapalo"? Você trabalha com preto e branco? Repare nos meus coloridos (a primeira exposição impressionista realizou-se em casa de Nadar, falso rival e verdadeiro cúmplice, em 1874). Você decompõe o movimento com Marey e suas cronofotografias? Ora bem, diz Seurat, faça o mesmo com a luz, se puder. Mas eis que o cinematógrafo, séria complicação, apodera-se, no princípio deste século, do fictício e do narrativo. Vem escarnecer da pintura de gênero e de história em seu próprio terreno. Não basta ver, é preciso saber, replica astuciosamente o cubista. Evacuação do contingente, retirada para a Necessidade Interior. Espaço livre para o abstrato. E para o fantasma. Inexpugnáveis jazidas: a Forma pura e o Inconsciente. Kandinsky e Max Ernst. Ocupando-se a imagem mecânica do material e do temporal, a arte toma posse do Espiritual. Após Kandinsky, o desempenho Duchamp, bem longe à frente da "arte retiniana", é a oferta involuntária da película à tela, o contrário sem réplica possível. Na seqüência, virão, cúmulo de astúcia, os pastiches, paródias e desvios do hiper-realismo. Essa ironia um tanto dissimulada que leva o concorrente a deixar-se prender em sua tentativa por meio de uma super-representação das rutilâncias fotogênicas. Brilhante fuga para a frente. Até o aparecimento do sistema binário e da imagem virtual que, de novo, vai mudar a conjuntura. Enquanto isso, "passe bem, artista"! A boutique irá lutando contra os supermercados "sem espírito e sem alma". Matisse estimava que o registro fotográfico tinha "perturbado bastante a imaginação porque passou-se a ver as coisas fora do sentimento". Exacerbando o pictural da pintura, essa perturbação - no começo, suportada e, em breve, deliberadamente aceita - acabará, enfim, por dar nova energia ao processo imaginativo: renascimento por retorno ao estágio anterior, segundo o modelo "revolução".

Tornou-se claro que as duas imagens fixas não eram da mesma ordem. A pintura é do domínio do ícone, enquanto a foto é do domínio do índice. É, mais exatamente, o dar forma de marca, ou

seja, um compromisso entre criação e reprodução. Marcas quase imateriais, sem espessura nem peso, colocadas às cegas sobre um material fotossensível. A luz não desenha nem escreve. "A caneta ótica" é cega: não tem nem código nem intenção. Focal, a escolha do instante e enquadramento são, certamente, intencionais. O clichê final, porém, mostra apenas o sinal físico de um agente físico, a casual transformação de grãos de halogeneto de prata por uma emissão luminosa. "Fragilidade" repleta de promessas, que conduziu à impressão, realizada desde 1880 (o daguerreótipo, objeto único, não podia ser reproduzido e o calótipo tinha uma utilização limitada). A urdidura permitiu a reprodução em grande escala e a imprensa popular cotidiana deu, após 1914, sua verdadeira força de expansão ao novo procedimento. A fotogravura degrada, mas não desnatura o original. A imagem transmitida por fio transporta-o à distância sem o trair. Uma estátua impressa em papel deixa de ser realmente uma estátua, um quadro deixa de ser verdadeiramente um quadro, mas uma foto reproduzida continua sendo uma foto. É, portanto, contrário à verdade material das coisas dizer, como Malraux, que as artes plásticas inventaram com a fotografia sua oficina gráfica. A impressão de um texto manuscrito não lhe altera a substância. A de uma obra plástica, sim. Não é a pintura, mas a foto que encontrou na reprodução impressa seu pleno desabrochamento.

E, particularmente, sua *aura*. A foto de arte faz com que se multiplique a obra única, mas o bom instantâneo do repórter-fotógrafo é, em si mesmo, único. Se a máquina fotográfica veio a desencantar a imagem manual, voltou a encantar o acontecimento por intermédio do "documento sensacional". O maravilhoso mecânico é o scoop. Em vez do não-visto, o "jamais visto". O instante que não se voltará a ver duas vezes. O rosto inacessível da vedete. O gesto indelével, irrecusável do esportista, do político, ou de um fulano qualquer. Fora do atelier, o frêmito desliza do intemporal para a atualidade. Fora das igrejas e dos museus, emigrou para as páginas de *Life* (1936-1972) e, antes, para as páginas do magazine francês *Vu* (1928-1940), o antepassado de *Paris-Match*. A *aura* corre como o furão, do objeto para o sujeito.

O “rei-cinema”, 1895

Fernand Léger: “O cinema me desorientou. Em 1923, eu tinha amigos que faziam cinema e fiquei de tal modo preso que pouco faltou para abandonar a pintura⁴”. O caso do autor do *Ballet mécanique* é original, assim como o de Picabia ou de Man Ray, mas marca bem o momento em que essa arte, nascida da máquina, se impõe às outras como a arte de referência. Com suas pesadas molduras douradas, seus retoques, sua ingênua paixão por embelezar, e em breve, no fim do século, seus “flous artistiques”, a fotografia correu, durante um bom meio século, atrás da pintura. Esta, porém, correu atrás do cinema desde que ele deixou as barracas de feira. Desenhista fracassado, Nadar se recupera a partir de 1850 fazendo, com outros meios, retratos de celebridades. Desde 1910, Duchamp, Juan Gris, Picasso fazem montagens ou nus descendo a escada com os meios disponíveis. O cubismo, que faz multiplicar os planos, e o futurismo, que os sincopa, usam inconscientemente artimanhas com uma técnica que lhes passa à frente. Mais tarde, o cruzamento da pintura com o cinema dará a história em quadrinhos – no entanto, ao lado dessa “arte menor”, são incontáveis os encontros no topo de Dalí a Bacon, de Monory a Le Gac, passando, é claro, por Picasso (os *Sueños y mentiras de Franco* são um *cartoon* pintado). A imagem-som tem um poder hipnótico superior. No entanto, a tela de projeção e a tela para pintar não são retângulos homogêneos.

Cada época tem um inconsciente visual, foco central de suas percepções (na maior parte das vezes, ele próprio despercebido), código figurativo que lhe impõe como denominador comum sua arte dominante. Dominante é a arte das artes, aquela que tem a capacidade de integrar ou de modelar as outras à sua imagem. A mais bem conectada à evolução científica e às técnicas de vanguarda. Aquela que garante a mais forte comunhão dos contemporâneos, sintetizando a maior plenitude de sentido e abrindo ao máximo o campo físico das sensações possíveis. A mais bem sintonizada com a mídiassfera ambiente e, particularmente, com seus meios de transporte. Quando o automobilista vai ao

4. *Peinture cinéma*, Paris, Hazan, 1989, catálogo da exposição de Marselha, p. 136.

cinema – não chega a mudar de velocidade. “Se faire une toile” – já não é ir à exposição, mas ao cinema. Aquela que impede os adolescentes de dormir, o apogeu das glórias possíveis, o pico cintilante de *visibilidade social*. Domina quem provoca o rumor – e a surpresa. Em 1831, *Cromwell et Charles I^{er}*, quadro de Paul Delaroche exposto no Salon, fez correr toda a cidade de Paris, mas toda a cidade de Paris, em 1991, corre para ver o último Jean-Jacques Annaud. “É nos *Mystères de New York*, é em *Les Vampires* que se deverá procurar a grande realidade deste século”, anunciavam lucidamente Breton e Aragon, em 1929. A foto reclassificou a pintura para o alto, para as elites. O cinema transbordou-a, ao mesmo tempo, por baixo (cativando a atenção popular) e pelo alto (em termos de prestígio artístico).

No reconhecimento do cinema como arte, os filósofos atrasaram-se cinquenta anos relativamente aos poetas. Apollinaire, Aragon, Desnos, Brecht, Cendrars, Prévert compreenderam, na hora, as implicações do procedimento (até ao ponto de trabalharem para ele). Enquanto os teóricos caíam das nuvens, os escritores não sentiram praticamente nenhum incômodo para aceitar a invenção visual, de tal modo esse híbrido de feira e de literatura, ao mesmo tempo populista e elitista, banhou-se, desde seu aparecimento, no escrito e impresso. Encontrando aí, simultaneamente, suas condições técnicas (script e decupagem), seus meios de divulgação (cartazes e críticas), e sobretudo sua legitimação e seus mitos de fundação, por intermédio do teatro, do romance e do folhetim. *Les Mystères de Paris*, *Les Misérables*, *La Dame aux Camélias*, assim como Jules Verne com Méliès, foram filmados ainda antes de 1914. Embora tivesse aliviado, enfim, o cinema do fardo da palavra e se nada é mais tagarela do que um filme mudo (como todos sabemos, a *Jeanne d'Arc* de Dreyer é mais loquaz do que a de Bresson), o falado ainda decuplicou os vínculos com a literatura (Cocteau, Artaud, Malraux, etc.). Do mesmo modo que as atualidades cinematográficas de ontem projetavam na grande tela os cânones da informação de imprensa, assim também a maior parte dos filmes de repertório reproduzem grandes textos, romances e teatro. A psicologia, assim como a prática do cinema, estiveram, sem dúvida, mais próximas da coisa escrita do que da coisa pintada.

A pintura foi a psicanálise do século XVI; o cinema, a do XX. É possível resumir, visualmente, a Renascença com um Dürer,

um Leonardo e um Ticiano. Se fosse necessário expor a trama mental de nossa época, seria preciso projetar um Griffith, um Bergman e um Godard. Hoje, Dürer – ou Rabelais – não teriam sido cineastas?

Os séculos, porém, como os dias, têm o seu pôr-do-sol. E o elemento cinema, diria Hegel, é “coisa do passado” (ainda que, durante muito tempo, veremos filmes admiráveis).

A TV a cores, 1968

Quanto mais a videosfera se impõe, mais estes dois bandeirantes, a foto e o cinema, estão perto, *a nossos olhos*, da grafosfera que os nutriu. A prova é a desclassificação dos repórteres-fotógrafos na nova ecologia visual, a difícil sobrevivência das agências (Magnum, Gamma, etc.). Os olhares, assim como as culturas, revelam-se um ao outro a contratempo. Não foi Colombo quem descobriu a América – onde reinstalou, imediatamente, Castela – mas nós, por seu intermédio. A difusão da imprensa fez-nos descobrir o universo do manuscrito (ou as práticas do manuscrito como uma cultura singular). A televisão computadorizada levar-nos-á a descobrir, amanhã, a verdadeira natureza da TV hertziana. *Esta fez-nos descobrir o cinema, assim como a foto a pintura.* Com efeito, sabemos hoje o que não conheciam os contemporâneos da invenção (e ainda menos os que a exploraram no período experimental): *a foto não é uma pintura inferior*, do mesmo modo que *a TV não é o cinema em ponto pequeno*. Trata-se de *outra* imagem. Sem dúvida, a TV, em seus começos, teve a pretensão de “fazer cinema” (Daney), assim como a foto tinha pretendido fazer pintura. E a TV, em um primeiro tempo, revivificou as virtudes próprias do cinema, assim como a foto tinha restaurado em seus direitos a “pintura-pintura”. Há dois tempos em uma transição midiológica, assim como em uma sucessão política: obrigação de fidelidade e depois a evicção. O importante cavalete escondeu, durante muito tempo, o medíocre tripé, assim como o palco de teatro a tela de cinema, e depois a grande tela, a pequena. O rebento começa por imitar seu antecessor – nobreza obriga. Cresce e, em breve, faz-lhe sombra. Então, *o primus inter pares* se reveste de sua originalidade ofendida e pretende fazer

pagar um preço elevado a seu delfim, considerado intrigante e incapaz. Até que acaba por declarar-se vencido. Hoje, é a partir das *imagens imateriais e sem tema* que nos é revelada a singularidade das imagens celulóide e assinadas. Não porque tenhamos a vista mais perspicaz do que nossos antepassados. Somos simplesmente, e como acontece em cada virada da história, “anões empoleirados sobre os ombros de gigantes”. Aqui como alhures, só há novidade em retrospectiva.

Em última instância, as mídiasferas dependem do principal vetor material de transmissão. A videosfera, como seu nome indica, começa com o vídeo. A fronteira entre duas idades do visível é raramente visível. A que separa o regime “arte” do regime “visual” passa entre a película química e a fita magnética, travelling e zoom, documentário e grande reportagem.

Na foto e no cinema, a imagem existe fisicamente. Um filme é a sucessão de fotogramas visíveis a olho nu, em curso de projeção. No vídeo, materialmente, deixa de haver imagem. Mas um sinal elétrico em si mesmo invisível, passando vinte e cinco vezes por segundo sobre as linhas de um monitor. Somos nós quem recompõe a imagem. Todos os elementos da imagem cinema são gravados instantaneamente e em bloco. É um todo. A transposição de uma imagem luminosa para sinal elétrico em um telecine (o procedimento de registro vídeo de um filme de cinema) efetua-se ponto por ponto. Em seguida, o circuito analisador irá decompor a imagem-vídeo mediante a análise dos elementos por linha e trama. Cada elemento ou sinal vídeo constitui uma informação. A imagem vídeo deixa de ser matéria para se tornar sinal. Para ser *vista*, deve ser *lida* pelo cabeçote leitor.

Na televisão francesa, no início dos anos 60, o teledrama de prestígio ainda é filmado em trinta e cinco milímetros; e depois, em dezesseis. No entanto, o aparecimento do videocassete permite a filmagem, em vídeo, mais rápida e menos dispendiosa já utilizada para as retransmissões e para a atualidade. Até 1966, a montagem em vídeo continua sendo difícil e a lentidão dos filmes obriga a utilizar uma iluminação superintensa. Apesar da nova câmera ligeira de dezesseis milímetros, a “Coutant”, com seu síncrono sem fio (que dá uma nova flexibilidade às gravações externas), o vídeo se impõe, tanto no estúdio como na reporta-

gem, no decênio de 70 (em particular, graças às novas possibilidades de montagem eletrônica e, no início dos anos 80, à Betacam)⁵. Lembremos, sucintamente, algumas propriedades do suporte vídeo: 1) imagem e som na mesma pista; 2) não necessita de revelação química em laboratório (que exige entre uma e duas horas para uma bobina de filme); 3) custo bastante baixo do suporte; 4) possibilidade de transmissão instantânea à distância (por ligação através de satélite, ao passo que a bobina deveria ser expedida por avião).

Eis o que modifica não somente o ofício de jornalista e um regime de informação, mas também o modo de percepção do espaço e do tempo. No vídeo monopista há, em filigrana, uma diminuição do grau de liberdade das apreciações subjetivas (é possível comentar, posteriormente, de maneira diferente um acontecimento que o documento, instantaneamente disponível, apenas mostra de uma só forma). Na visibilidade instantânea da imagem registrada, há nosso "tempo real". Na abundância do suporte, há inflação vertiginosa do número de imagens disponíveis e, portanto, um sério risco de desvalorização (já que influência e afluência estão em relação inversa). Na capacidade de retransmissão imediata, há a abolição das distâncias. A logística do visível comanda a lógica do vivenciado.

O antigo "historiador do presente", o grande repórter de antanho, com sua intuição, seu estilo, suas experiências acumuladas, torna-se o anônimo "nossa equipe operando no próprio local", com sua ligação por satélite programada. Agora, tudo acontece agora, e o diferido da colocação em forma visual ou escrita, desinteressante. Com efeito, as *coisas vistas*, acontecendo no próprio instante, já não requerem um talento ou um aprendizado particulares. Desqualificação dos profissionais do olhar ou da palavra. Com o vídeo ligeiro, o *ilustrador enquanto mediador do visível, o escritor ou o jornalista enquanto mediadores da história* perdem sua antiga primazia, em benefício do apresentador por quem a atualidade acontece. A imediatidade vídeo faz economia das profundidades de campo e de tempo. A produção, com seu mosaico de telas, torna-se o posto de comando das

5. Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Prefácio de Jean-Noël Jeanneney, Paris, Anthropos/I.N.A., 1990.

memórias e, portanto, em parte, das realidades percebidas e vivenciadas. Quando a *realidade do acontecimento* tem como critério objetivo a *chegada de seu vestígio, o acontecimento torna-se o próprio vestígio*. Tradução: quando o jornalista-da-casa entrevista um líder estrangeiro, o acontecimento, para a emissora, não é o que é dito pelo Chefe de Estado, mas sim o jornalista que aparece na tela.

Essa desqualificação do profissional é o reverso de uma democratização da imagem industrial. A TV propõe-se como o difusor natural do vídeo que pode também sonhar em subvertê-lo. A câmera de vídeo é um utensílio de produção leve e pouco dispendioso. Abre as portas da filmagem a amadores, até mesmo a ativistas e dissidentes. O vídeo é uma arma de guerrilha visual que pode nutrir, em certos inovadores, o sonho de uma contra-televisão.

Em todo caso, como pensar "o retorno do acontecimento" e essa "imensa promoção do imediato" (Pierre Nora) a que estamos assistindo sem o transistor, o vídeo e as ligações por satélite? É ao elétron que se deve a coincidência, batizada "ao vivo", do acontecimento com seu registro e sua percepção. Foi, sem dúvida, o impresso que inventou "a atualidade", essa extravagância que se desenvolveu rapidamente no século XVIII, oriunda da *gazette*; em seguida, catalisada, no fim do século XIX, pela aliança entre o *telégrafo* elétrico e o *cotidiano* popular, poderosamente reforçada pela *radiodifusão*, após a Primeira Guerra Mundial. A TV-vídeo poderia muito bem fazer implodir a atualidade pela contração dos tempos, até há bem pouco tempo, distintos: o acontecimento; em seguida, o relato; depois, e enfim, a difusão. O relato, exterior ou secundário, sobrepunha a um fato uma inteligibilidade. A transmissão hertziana das imagens (ou, para o suporte papel, a revolução telemática), saltando por cima dos antigos intermediários, conjuga instantaneidade e ubiqüidade. Fabricando o acontecimento ao mesmo tempo que sua informação, a TV revela às claras que é a informação que faz o acontecimento e não o inverso. O acontecimento não é o fato em si mesmo, mas o fato no momento em que é conhecido. Ou "reprise". Portanto, a condição do acontecimento não é o fato, abstração não pertinente, mas sua divulgação. Neste aspecto, o *anchorman*, alegoria visível da redação, é tecnicamente autorizado a acreditar em si enquanto protagonista. Os mestres dos ecos e das percepções

ções são realmente os mestres da história imediata. À velocidade da luz, deixa de haver atrás e adiante: a circunferência está por toda a parte, e o centro do mundo, a tela onde eu o vejo. Eis-nos todos, ministros ou homens comuns, habitantes de Madri ou de Délhi, em igualdade diante do acontecimento retransmitido, em uma *equivalência espacial e temporal* que não tem precedentes. No entanto, há um único homem mais igual do que os outros: é aquele por quem o evento acontece, o apresentador. Os heróis deste fim de século são seus arautos.

O fim do espetáculo

Por que motivo ver na imagem vídeo policroma a cesura capital? Por duas razões acumuladas. Em primeiro lugar, o tubo catódico nos fez passar da *projeção* para a *difusão*, ou da *luz refletida* de fora para a *luz emitida* pela tela. A televisão quebra o imemorial dispositivo comum ao teatro, à lanterna mágica e ao cinema, opondo uma sala obscura a uma revelação luminosa. Aqui, a imagem tem sua luz incorporada. Revela-se a si mesma. Sendo sua própria fonte, ei-la, a nossos olhos, "causa de si". Definição espinosista de Deus ou da substância. Se toda projeção supõe um projetor exterior à tela e, portanto, um desdobramento, a imagem catódica funde os dois pólos da representação em uma espécie de emanção das próprias coisas. O pixel indica por si a estrutura quântica do universo, se a metáfora não for demasiado ousada; o veículo e o veiculado são homogêneos. Passamos de uma estética para uma cosmologia.

Em seguida, a cor reforça de maneira decisiva o analógico, a concretude e a capacidade alucinatória da marca. Tal como o caráter escrito em preto sobre branco, o sinal impresso na página, assim a abstração distante do preto e branco mantém com seu observador um afastamento convencional, desambientado e frio. O preto e branco sobressai no desligamento simbólico; a cor, na ligação indicial. Menos exigente e mais amena, realiza plenamente "o efeito de realidade" que é a aptidão da imagem para não aparecer como tal. Mas como o próprio mundo em plenitude e concretude, embalado tal qual até nós em seu invólucro sonoro completamente cru.

Com a videosfera, entrevemos o fim da "sociedade do espetáculo". Se há catástrofe, estaria aí. Estávamos *diante* da imagem,

estamos *no* visual. A forma-fluxo já não é uma forma para ser contemplada, mas um parasita como fundo: o ruído dos olhos. Todo o paradoxo de nossa terceira idade reside no seguinte: dá a supremacia ao ouvido e *faz do olhar uma modalidade da escuta*. Reservava-se o termo de "paisagem" para o olhar e de "mundo circundante" para o som. Ora, o visual tornou-se uma ambiência quase sonora e a antiga "paisagem" um mundo circundante sinestésico e envolvente. *Fluxus* é o nome de nossa época. O som flui; talvez, tenha levado a imagem juntamente com ele.

Ver é retirar-se do visto, tomar distância, abstrair-se. O olhar se coloca fora do campo de visão, o ouvido imerge no campo sonoro, musical ou de ruídos artificialmente reconstituídos. Vê-se de longe, mas escuta-se de perto. O espaço sonoro absorve, bebe, penetra; acabamos por ser possuídos por ele ao passo que é possível possuir seres e coisas por meio de vistas "claras e distintas" como uma idéia. O olhar é livre, o ouvido é servo. Não é que, em grego, obedecer se diz "escutar" (*upakouein*)? Há um princípio de passividade na audição, de autonomia na visão; é possível saltar as páginas de um livro, mas não as seqüências de um filme projetado na sala de cinema que nos impõe seu desenrolar e seu ritmo. A percepção visual é em si distanciada, enquanto a percepção sonora é fusional, para não dizer tátil. O som tem a ver com o *pathos*; a imagem, com a *idea*. Afeto aqui, abstração lá. Por mais discreto e heterogêneo que seja, o espaço dos sons é refratário ao *more geometrico*⁶. O ouvido não é espontaneamente um órgão de análise, como o olho. Ignora a separação entre sujeito e objeto; talvez, também entre indivíduo e grupo, e, se remontarmos na história de um corpo, transportamos até antes da saída do ventre materno. O feto escuta o corpo de sua mãe, alarido onipresente; além disso, ainda cego, o bebê já consegue escutar. A imagem é anterior à palavra, mas o som existe ainda antes da imagem. Há revoluções do olhar, mas tudo sugere que não possa existir equivalentes na escuta. O ouvido é arcaico por origem e constituição. Ora, o audiovisual modera o desligamento ótico pela ligação sonora, em uma combinação instável em que o áudio tende a tomar o comando. Tecnicamente, é possível cortar o som de sua TV, o que não se pode fazer no

6. Ver Jean-François Augoyard, "La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère?", in *Le Débat*, nº 65, maio-agosto de 1991.

cinema. Mas houve e pode haver cinema mudo, ao passo que não se pode conceber uma TV muda.

É mais difícil se projetar em uma imagem-TV do que na imagem-cinema ou em um palco de teatro pela simples razão de que *já se está dentro*. Interpenetração, imanência máxima. O apresentador "convida-se a si mesmo para entrar na casa das pessoas"; e vibramos *com ele, na conversa, no estúdio*. Tudo se torna próximo. O estúdio deixa de ser um espaço fora de nosso espaço, um tempo fora de nosso tempo. Há confusão. Provoca crise o afastamento entre sujeito e objeto que mantinha tensa a mola das catarses. Com todo o mundo no mesmo plano, é posto em causa o dualismo fundador de nosso espaço de representação clássica, esse corte entre visto e vidente à volta do qual se articulava a velha relação espetacular, ilustrada pela rampa separando, no teatro, o palco e a sala. No presente, não é absurdo dizer que tudo está em tudo porque é realmente a primeira vez que saltamos por cima da rampa. O show está *no real* e o telespectador quase *por detrás* de sua telinha, não para olhar, mas para participar no happening em que o próprio jornalista participa da fabricação do acontecimento (que só pode ser o que é porque todos participam dele). Círculo de êxtases encantados, em que se quebra o velho face a face entre olho e visível, cada um em seu lugar, que pressupunha a distinção entre a coisa e sua imagem, o fato e seu vestígio. O cinema, enquanto vestígio diferido, mantinha plenamente a separação. A TV, com as transmissões ao vivo, acabou por suprimi-la. Presentemente, a notícia é o acontecimento, a imagem é a coisa, o mapa é o território e a noção de "grandeza natural" deixou de ser reguladora. Muito mais séria do que a abolição das distâncias físicas com a telepresença, embora evidentemente ligada a esta, é essa abolição da distância simbolizante no cerne das próprias imagens.

A noção, enfim, tranqüilizadora de espetáculo, tão vituperada outrora pelos moralistas, talvez levemente, merecerá, sem dúvida, um dia ser reabilitada.

A bomba do sistema binário, 1980

Na história da imagem, a passagem do analógico para o sistema binário instaura uma ruptura equivalente, em seu princípio, à arma atômica na história dos armamentos ou à manipu-

lação genética na biologia. De via de acesso para o imaterial, a imagem informatizada torna-se imaterial, informação quantificada, algoritmo, matriz de números modificável à vontade e ao infinito por uma operação de cálculo. O que a vista apreende não passa de um modelo lógico-matemático, provisoriamente, estabelecido. Como essa passagem pela computadorização binária afeta, ao mesmo tempo, a imagem, o som e o texto, eis reunidos sob um computador comum engenheiros, pesquisadores, escritores, técnicos, artistas. Todos pitagóricos. Eis o mundo da imagem, ao mesmo tempo, banalizado e descompartmentalizado, declinando uma simbólica universal. A ilha das Belas Artes se ajusta à circulação geral dos programas de informática. Vitória da linguagem sobre as coisas e do cérebro sobre o olho. A carne do mundo transformada em um ser matemático como os outros: tal seria a utopia das "novas imagens".

Em todo caso, revolução no olhar. *A estimulação elimina o simulacro*, suprimindo assim a imemorial maldição que acoplava *imagem e imitação*. Ela estava acorrentada ao seu estatuto especular de reflexo, decalque ou engodo, na melhor hipótese substituído e, na pior, embuste, mas sempre ilusão. Seria, então, o fim do milenar processo das sombras, a reabilitação do olhar no campo do saber platônico. Com a concepção assistida por computador, a imagem produzida deixa de ser cópia secundária de um objeto 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 relação ontológica que, desde os gregos, desvalorizava e, ao mesmo tempo, dramatizava nosso diálogo com as aparências se encontra invertida. O "re" de *representação* vai pelos ares, no ponto culminante da longa metamorfose em que as coisas já apareciam cada vez mais como pálidas cópias das imagens. Alijada de todo referente (pelo menos, em princípio), a imagem auto-referente dos computadores permite visitar um prédio que ainda não está construído, andar em um carro que só existe no papel, pilotar um avião falso em uma verdadeira cabine, por exemplo, para repetir no solo uma missão de bombardeamento. Eis o *visual*. Enfim, tal como em si mesmo.

Uma entidade virtual é efetivamente percebida (e, eventualmente, manipulada) por um sujeito, mas sem realidade física

correspondente. Devidamente equipado de sensores e captadores de posição ("data glove" e "3D - view helmet"), meu corpo pode movimentar-se em um espaço perfeitamente imaterial, animado por uma simulação computadorizada e, em troca, fazê-lo movimentar-se. O paradoxo é que Imagem e Realidade, então, tornam-se indiscerníveis: um tal espaço é explorável e impalpável, ao mesmo tempo, não ilusório e irreal. As experiências de "telepresença" ainda oscilam entre a experimentação em laboratório e a atração de feira, mas as imagens virtuais interativas equipam já aviões, submarinos, estaleiros de obras ou carros de corrida. Os programas informáticos produzem assim, por um tratamento gráfico da informação, *imagens inteligentes* suscetíveis de integrar em situação fluxos de dados imprevistos a fim de responder às áleas de uma situação incontrolada. "As imagens sabem agora que olhamos para elas" (Richard Bolt). Elas são "responsáveis". Platão e Pascal foram colocados de ponta-cabeça e, em seu lugar, deveríamos dizer: "Que coisa estranha é este mundo industrial em que se admira os automóveis do último modelo dos quais não se admirava, de modo algum, as imagens de síntese..."

A produção industrial junta-se, pelo viés do computador, à criação artística; sonora, com a música eletroacústica e eletrônica; visual, com a computação gráfica. Sintetizador e paleta gráfica. Assiste-se, aqui como alhures, à nova subida do fato técnico de jusante para montante do fato cultural. As máquinas já não estão aí somente para *difundir* com o videocassete, o leitor de alta-fidelidade, etc.; ou para *estocar e arquivar* com as memórias em sistema binário do CD-ROM; mas para *fabricar*. Ponto culminante de um longo processo. Com efeito, a tecnicização da estética remonta à Renascença: Leonardo é o mais conhecido desses artistas-engenheiros, mas cultura imaginária e cultura erudita coincidiram mais de uma vez no Ocidente. Nossas artes plásticas são tão pouco incompatíveis com a máquina que a co-produção sempre esteve na ordem do dia das revoluções industriais. A eletrônica substituiu, de forma vantajosa, o ferro e o concreto do século XIX. Digamos que o movimento de hibridação do objeto de arte prossegue dando vantagem ao produto relativamente à obra e através de uma cooperação acentuada entre industriais, engenheiros, pesquisadores e artistas plásticos. Cada novo material ou suporte engendrou uma inovação artística: a pintura a óleo é diferente da pintura a têmpera, pintar sobre tela é diferente

de pintar sobre papel, e pintar sobre papel é diferente de pintar sobre gesso. Não é, portanto, absurdo esperar da tela de computador um estilo e um gênero peculiares. O Futuroscópio já se encontra aí, e não faltam, na Europa, no Canadá e nos Estados Unidos, candidatos à sucessão de Walter Gropius. Se reagruparmos as artes oriundas do computador sob o nome de "tecno-arte" (o equivalente visual da tecno-ciência), nada impede a priori considerar, como arte maior, o crescimento daquilo que ainda aparece como um simples divertimento ou atração de feira do tipo "pré-show" com poltronas móveis e cinema dinâmico (afinal, o estatuto de arte menor que, no começo, foi reconhecido ao teatro e ao cinema). Por que motivo, um dia, os "imateriais" não acabariam dando à luz uma estética original, à semelhança do material fotofílmico de antanho? As "novas imagens", acantonadas até agora nos efeitos especiais, créditos televisivos ou jogos-vídeo, oferecem, com toda a evidência, inebriantes possibilidades lúdicas, irônicas, fantásticas também, revivificando o maravilhoso dos textos antigos por meio de impecáveis trucagens. Integrando a abstração ao audiovisual. Um novo barroco no horizonte?

Agitar contra isso os velhos tabus da autenticidade, do mistério e da alma não seria um ritual inútil. No entanto, o horizonte poderia decepcionar. Na prática e por enquanto, as novas imagens têm, relativamente às antigas, o inconveniente de um custo exorbitante que torna a criação totalmente dependente do mercado⁷. Se a computação gráfica não faz pré-vendas, não produz: daí, seu conteúdo quase sempre publicitário. Não se inventa histórias com personagens, exalta-se marcas através de produtos. Sem esquecer os limites da prática efetiva: os programadores de computação gráfica partem de tomadas de vistas reais de materiais preexistentes, esqueletos feitos de arame, estátuas de gesso, maquetes ou fotografias clássicas, que são varridas pelo scanner ou "identificadas por faixas" e recortadas em "patches" (unidades de superfície), e depois transformadas em binário para serem tratadas na tela. Portanto, não há, ou ainda não há, verdadeiramente, invenção de objetos ex nihilo.

7. Em 1992, pode-se avaliar em um milhão de francos o custo de produção de um minuto de imagens numéricas. Ou seja, cem vezes mais do que o custo médio de um minuto de televisão em estúdio (10.000 francos). Um telefilme médio de noventa minutos custa mais ou menos entre cinco e seis milhões de francos.

O projeto de um Bauhaus eletrônico levanta questões mais radicais e, antes de tudo, a do *mau universal*: o que suprime a profundidade de tempo e a singularidade da elaboração. As imagens computadorizadas impressionam por seu aspecto a-cósmico e anistórico. Sendo difíceis de datar e de situar, apresentam, pelo menos, a aparência de um esperanto visual. A força de expansão do utensílio simbólico, o caráter internacional da linguagem binária, é também sua fraqueza. É sorte científica e má sorte estética ser transversal a todos os países e latitudes. Com efeito, em nosso museu imaginário, o universal é um ponto de chegada, não um ponto de partida, e *ele só pode estar na chegada se não estiver na partida*. Vermeer pertence à humanidade porque foi justamente um pintor holandês, e tão holandês quanto possível, em sua intensidade tátil e em sua respiração. O perigo seria inventar um código sem mensagem ou uma sintaxe sem semântica: formas asseptizadas. O que faz o interesse e o infortúnio das estéticas totalmente industrializadas é tornarem-se apropriadas a todos e a nada, como a linguagem matemática, se quisermos, que é utilizada em qualquer parte e deixa todo o mundo de acordo porque tem várias aplicações, mas não tem qualquer sentido.

Em seguida, a questão do gesto e, para além disso, a questão do que é vivo. As artes plásticas eram um trabalho do corpo sobre um material; e a fabricação de imagens, um atelier e um encontro. A simulação computadorizada, essa arte cerebral, deixa os nervos e os músculos no desemprego. Até mesmo o fotógrafo é um corpo à espreita, predador de imprevistos e ansioso por encontrar suas presas. Não é possível implicar-se emocionalmente em operações de cálculo, em combinatórias de parâmetros que excluem o acaso e neutralizam o impulsivo. Até que nível de imaterialidade e de abstração física pode ir a criação plástica? Com a formalização crescente das imagens (e dos sons sintéticos), tudo é feito a frio e à distância, *remote control*. No cinema, para uma tomada de vistas, o operador faz o enquadramento na própria câmera, in situ. No vídeo de alta definição, o enquadramento se faz na direção, em um carro, a cem metros do lugar da gravação. Na animação numérica, faz-se variar a intensidade das luzes, as ambiências, as posições da câmera, as texturas de superfície (mate, rugoso, brilhante, etc.) com um gesto do dedo sobre um teclado. Já não há contato com uma matéria. O espírito liberou-se

da mão, o corpo inteiro se torna cálculo, decolou-se da terra. As cores, livres dos pigmentos de outrora, podem variar até ao infinito, à vontade, e será possível encontrar tantas nuances entre uma terra de Sienna e um açafraão, quantos decimais se encontram entre dois números inteiros. Liberdade fabulosa, paga pela perda do desejo. “Nosso tempo prefere os modelos aos objetos, escreve Pierre Lévy, porque o imaterial está desprovido de inércia⁸”. Suprimida a resistência e o peso das coisas, tudo se torna fácil e rápido. Em princípio. Com efeito, a rapidez assim obtida volta a perder-se nas demoras de cálculo necessárias para restituir o mais fielmente possível as aparências. Quanto mais o computador se aproxima do que é vivo, mais deve, com efeito, complexificar suas operações e, portanto, fazer um dispêndio maior. É também a razão pela qual as novas imagens se limitam à reconstituição dos metais, dos plásticos, das madeiras, do inerte em geral. Daí, os logotipos, os volumes abstratos e as decorações de arquiteturas – performances fáceis. Há algo de emblemático na hierarquia dos reinos sucessivamente conquistados pelas imagens de síntese: o mineral é perfeitamente simulável (ver o admirável *Terminator 2*); o vegetal é já um pouco menos, o animal muito menos. Neste momento, o computador tateia ao nível dos vertebrados: sabe fazer dinossauros, pássaros, peixes. Começa a enfrentar os mamíferos. Mas o ser humano sintetizado é sempre um fantoche, por vezes um andróide, jamais um olhar. Nem uma palavra (as duas coisas andam juntas). O rosto, mais ainda do que a voz, escapa ao cálculo (como o reconhecimento visual é muito mais fino do que o reconhecimento auditivo, as vozes se prestam mais facilmente a trucagens do que os olhos, a pele ou as fisionomias). É tranquilizador. A simulação computadorizada pode fabricar verdadeiros-falsos quadros de Mondrian, mas não de Velázquez.

O problema não é a alma, mas o corpo. Com efeito, onde não há corpo, não há alma, isto é, olhar. E que haverá de *durável na ausência dos olhos*? Uma imagem viva apresenta um curioso parentesco com a individualidade. É uma surpresa que permaneça. O inerte e os algoritmos são de essência repetível, como em tudo o que carece de ser. É isso o que se passa. Mas dois rostos, ainda que se tratem de gêmeos (ou ainda uma mesma “natureza

8. Pierre Lévy, *La Machine univers*, Paris, La Découverte, 1987, p. 57.

morta" pintada por dois pintores), jamais serão exatamente semelhantes: é a razão pela qual a face humana é sagrada. Não como imagem de Deus, mas como a imagem que é completamente diferente de qualquer outra. É a razão pela qual é ainda mais sacrílego queimar um retrato do que uma paisagem, e um quadro mais do que um cassete de vídeo ou uma foto, porque se destrói, nesse caso, uma contingência que jamais se repetirá. Os sortilégios do absolutamente inimitável envolveram, até esta manhã, em igual fruição ansiosa a reprodução do real pela mão e a fragilidade de um olhar - tabu moral porque unicidade biológica.

Na tecno-arte, como acontecia anteriormente com frequência, o conceito precede o sentimento. Mas aqui o número predetermina o resultado, não há possibilidade de fazer qualquer montagem, o achado encontra-se inteiramente no cálculo - desencarnação logocêntrica da carne sensorial do visível. Fazer seu luto do corpo não será também renunciar ao sentido? Não estamos dizendo que o sentido deva obrigatoriamente ser dado por uma consciência ou uma intenção, mas parece que está ligado a uma singularidade, essa conjuntura improvável de genes que é um indivíduo vivo. Havia na imagem de arte, digamos no retrato ou no auto-retrato, o frêmito ligado à imprevisível aparição de um semelhante que não se assemelha a nenhum outro. Esse pathos da última vez é o que tinha de comum qualquer homem nascido por acaso e mortal por necessidade com qualquer imagem fabricada por ele e que a apreensão ótica de um modelo matemático não parece estar em condições de levar em consideração. O insubstituível da obra de arte (à qual o falsário presta homenagem, como a hipocrisia à virtude) constitui, sem dúvida, uma vantagem econômica, mas não se reduz a isso. A obra custa caro porque, contrariamente ao produto industrial, não é um bem reprodutível. O critério de não-reprodutibilidade, porém, é uma consequência e não uma causa. A obra não era singular *para* custar caro e favorecer a especulação até à loucura. Isso é uma boa coisa, mas a cota e o preço vinham por acréscimo. A arte era o imprevisto surgindo à vista, à vida. A obra, assim como o indivíduo, é achado, acidente, boa surpresa. Uma vez que está aí, é necessário algo do interior, mas essa necessidade, do exterior, é um acaso: isso, afinal, poderia não ter existido. O enfado, com essas tecnologias maravilhosas e ultramodernas, é a sua fiabilidade: elas prevêm tudo. Ou seja, a definição do academicismo.

Será pura mediocridade, atraso da cristandade do Oriente relativamente à laicidade ocidental, se as liturgias ortodoxas proscovem as imagens e os sons de origem mecânica? Não se pode substituir, dizem os teólogos da Ortodoxia, um coral por um disco, um ícone por uma foto, ou um afresco por uma serigrafia, sem fazer perder ao ritual sua eficácia carismática. O ícone é a expressão viva da fé e somente o que é vivo pode responder a Deus e a seu próprio respeito. *De te theologia narratur?*

Última interrogação, após o desenraizamento dos lugares e a desencarnação dos procedimentos: a ociosidade dos resultados. A tecno-arte é mais fecunda em procedimentos, processos ou programas do que em objetos acabados. Uma foto, um filme, até mesmo uma fita de vídeo, são objetos fechados, exibíveis, transportáveis, comercializáveis. Os museus, assim como os colecionadores, sentem uma certa dificuldade em expor, dispor ou propor "modelos generativos" de possibilidades para serem oferecidos à imaginação lúdica dos visitantes. Um programa de informática não é um opus, mas uma determinada matriz de operações inumeráveis. Esse defeito de monumentalidade pode parecer anedótico, e não se deixará de conceber novos modos de circulação para as "artes tecnológicas" (como são chamadas as artes próprias da era visual). Resta o interessante estatuto dessas obras abertas a todos, em que a "função autor" torna-se, talvez, anacrônica. Como toda empresa-atelier dispõe dos mesmos materiais de fabricação padronizada, é a escrita do programa de informática que vai fazer a diferença. Esse programa, porém, não é uma obra, mas um utensílio que dá lugar a uma propriedade industrial (patente de invenção), não artística (direitos de autor). Um programa de informática pode ter inúmeras aplicações: é evolutivo. A obra é acabada e definitiva. Distinguo precários, dependentes das legislações nacionais e eminentemente revocáveis. Quem é o autor de uma animação computadorizada? O engenheiro ou o operador de computação gráfica? Nenhum dos dois, será a resposta, mas o autor do "story-board". Na realidade, e todos nós estamos de acordo, há criação na fabricação de um programa de informática e muito desse programa em uma animação computadorizada. A interação da ciência com a arte acelera, felizmente, a mistura de antigas e preguiçosas categorias mentais (autor, operário amador, artista, produtor, espectador, cliente, atelier,

empresário, etc.) herdadas do regime “arte”: quebra-cabeça jurídico, mas garantia prática de fecundidade.

A técnica como poética

O outrora, chamava-se “Poétique des Beaux-Arts” a teoria das relações e diferenças mútuas entre as Belas-Artes. Velha fantasia, mas existem sempre relações e diferenças. Sem dúvida, tornamos espontaneamente hostis à idéia de uma hierarquia entre as artes. Na Cidadela dos artistas plásticos, que pretende ser fraterna, pintores, gravadores, escultores, cineastas, videastas se acotovelam cortêsmente e essa Villa Médicis ideal vê-se obrigada a ignorar as concorrências pelo espaço e pelo público vitais. Haverá algum artista que já não tenha escarnecido – como se tratasse de uma presunção especulativa – dessas desusadas classificações de antanho? Tiveram, outrora, implicações palpáveis para as carreiras e atribuição de bolsas. No século XVII, a Academia real, declarando o retrato como arte menor – desvalorizado pela afluência dos burgueses desejosos de imortalizar as respectivas fisionomias – fez baixar severamente os preços. Promovida como arte em 1660, a gravura a talho-doce vai retrogradar pouco depois ao nível de ofício. Em 1749, os pastelistas foram sacrificados aos pintores a óleo. Com certeza, o tempo das academias morreu. O antigo “système des Beaux-Arts” deixou de ser um organograma para se tornar um campo magnético.

A técnica não faz injunção por decreto: fica gravitando à força nas carreiras e cabeças. A evolução das máquinas destinadas a ver é válida como princípio generativo e hierárquico, de modo que a arte deixou de estar na arte. O campo das belezas possíveis organiza-se segundo linhas de força traçadas nos laboratórios, longe do atelier, através de uma dinâmica cuja chave já não está, doravante, nas mãos dos artistas, mas dos engenheiros.

Nessa poética, há algo de patético. O das lutas pela sobrevivência. Com efeito, se todas as artes têm o direito de viver (em conjunto), não significa que se encontrem todas igualmente vivas. Cada arte deve fazer o que as outras não podem fazer – nessa originalidade, reside sua razão de viver; mas nenhuma arte, nenhum gênero de imagens é imutável em sua dignidade. O vitral deixou de ser o que era após a placa fotossensível; e a imagem fotográfica foi transtornada pela imagem eletrônica. A capacidade

lírica de um tipo de imagens visuais, ou a intensidade dos afetos que é suscetível de produzir, seu “impacto”, varia com o tempo. É o que faz com que, a talento e dons comparáveis, um fabricante de imagens será pintor de afrescos no século XIV, gravador no XVI, pintor no XIX, cineasta em 1960, talvez, videasta no ano 2000. Cada época tem um teclado estético (no sentido original da *aisthesis* grega), a saber: uma *sensorialidade coletiva*, análoga à mentalidade do mesmo nome, determinada simultaneamente por uma escala de performances emotivas e por uma escala de prestígios sociais. Quadro comparativo das esperanças médias de renome (do mesmo modo que se fala das esperanças médias de vida) que imanta vocações e carreiras.

O meio propõe, o talento dispõe? No entanto, as proposições plásticas do meio não têm coeficiente igual, de tal maneira que a função figurativa – permanente – não investe – de uma época para outra – os mesmos órgãos. Criar formas, embora isso seja feito com o maior requinte, é pretender tocar as pessoas e, antes de tudo, atingi-las. Acontece que, hoje em dia, chega-se a atingir, e tocar, menos por uma imagem brilhante no escuro. A necessidade figurativa desloca-se segundo as performances comunicativas, ou os poderes de sacolejo físico deste ou daquele gênero. Formado e educado no sentido de cada novo médium, o público deixa de estar adaptado ao médium anterior que se vê forçado seja a minar ou “grudar” ao seu sucessor, seja a fazer-lhe oposição sistemática para dar nas vistas. Curiosamente, o modo de expressão considerado como o mais vulgar é, muitas vezes, o mais inovador de uma época. Inventa-se mais onde se comunica melhor. O infortúnio da história oficial da arte é que as rupturas estéticas decisivas intervêm, geralmente, no domínio menos “esteta” de determinado momento. Na época em que Valéry dá seus cursos de Poética no Collège de France, a poética do imaginário que irá modelar seu tempo está sendo inventada nos estúdios de Joinville.

“A idéia capital de cada geração já não se há de escrever da mesma maneira...” Até o impresso, prossegue Hugo evocando Gutenberg no século XV, ela era escrita na pedra; doravante, isso será feito sobre o papel. “Isto liquidará aquilo”. Após o celulóide, após a fita magnética, também a *imagem capital* de cada geração passa de um suporte para outro. Cada geração do olhar tem sua *arte padrão*, à qual se alinham todas as outras. Esta “liquidará”

aquela: divisa inscrita em filigrana sob o vetor “progresso técnico” que não adiciona, de forma sensata, por ordem de chegada, artes - sétima, oitava, nona - mas mordidas, empurrões e traumatismos. Essa movimentação, é claro, não visa somente a eliminar. “Aquilo” pode também ressuscitar “isto”. Há uma releitura cinematográfica da pintura e o olhar de Eisenstein sobre da Vinci volta a dar-lhe outra vida. Após Orson Welles, já não vemos Tintoretto com os mesmos olhos porque voltamos a encontrar aí seus enquadramentos, suas oblíquas ansiosas e sua profundidade de campo. Resnais faz-nos descobrir, em preto e branco, um Van Gogh dramaturgo. O cinema que “embalsama o tempo”, como dizia Bazin, pode, por vezes, desenrolar certas ligaduras nas câmaras mortuárias. Inventou uma nova forma escrita, o cenário. Do mesmo modo que a foto de imprensa criou o romance-reportagem. Simenon fica-lhe devendo muito (seus romances foram os primeiros a trazer uma foto na capa). Em um combate duvidoso: as relações interartes são sempre indissolúvelmente de rivalidade e solidariedade. Alternam-se os bons e maus serviços.

Levando em conta a escala das visibilidades sociais, a escultura parece ter retrogradado a partir do século XIX. Por inúmeras razões, das quais a mais recente não é a vantagem comparativa dada à pintura pela reprodução fotográfica com duas dimensões. A escultura e sua característica própria, o volume, não “se transpõem” para o papel. No entanto, os começos da fotografia foram promissores. Para um tempo longo de exposição, a efígie tinha uma fixidez ideal. Daí, a plethora de reproduções de arquitetura, relevos e estátuas no tempo em que a foto tinha somente por modesta função o registro e a vulgarização; assim, os escultores - Rodin ou Brancusi - podiam servir-se dela para difundirem melhor seu trabalho e colocá-lo em evidência (como os pintores clássicos tinham feito com os gravadores). Até o momento em que os grandes fotógrafos, instalando-se por sua conta estética, vão servir-se do pretexto-escultura para fazer *belas fotos*, anedóticas ou metafóricas⁹. Hoje em dia, o real de uma escultura, a terceira dimensão, exige o contato direto. Sem dúvida, a escultura há de conhecer um retorno em graça quando, com o

9. Exposição “Photographie et sculpture”, Palais de Tokyo, janeiro-março de 1991.

holograma (ou com procedimentos vizinhos aperfeiçoados), um simulacro ótico vier a restituir não somente o volume, mas também as nuances do modelado, o jogo de luzes e sombras, a variação das tonalidades. E há de trazer-nos tudo isso a domicílio, objeto estável de uma fruição privada.

Sem dúvida, a HQ alcançou suas melhores performances no decorrer dos últimos decênios. Foi promovida como arte, dotada de seus espaços institucionais, festivais e colecionadores, concursos e discursos. Mas o jogo de *vídeo interativo* poderia, amanhã, ser-lhe realmente prejudicial. Não ao ponto de desclassificá-la, mas de desvitalizá-la, privando-a desse público da primeira hora que faz viver uma forma poética. Eu ficava cativado por Tintin. No entanto, que irá sobrar dessas pranchas e álbuns quando eu for capaz de *programar* pessoalmente as atribuições do herói e de acompanhá-lo, na China ou no Congo, diretamente na minha tela de computador? A aventura em tempo real, na maior intimidade, e tudo isso em uma poltrona. Entrando *na* imagem animada, sonorizada, talvez amanhã em relevo, e depois de amanhã olfativa, serei, então, simultaneamente, protagonista e co-autor. A HQ é uma arte visual surgida na extremidade mais avançada da grafosfera; há motivos para temer que a videosfera não venha a embalsamá-la com distinção enviando-a juntar-se à pintura e à escultura nos graves santuários da respeitabilidade estética.

Enfim, a dança. Sua ascensão (como a das paradas e desfiles) é característica da nova subida ao firmamento do “índice”: já vimos que a infância do signo era o futuro do signo. Afastamo-nos dos códigos domésticos e corpos domesticados para perseguir o estado selvagem e o movimento livre. A “linguagem do corpo”: triunfo festivo da Linha Carne sobre a Linha Verbo. No deserto afetivo das racionalizações modernas, a plenitude dos corpos silenciosos (como os desenhos de crianças e de loucos) revitaliza as energias perdidas. Arte ingênua e muda, logo internacional (nesse aspecto, favorecida por todos os regimes totalitários como a menos subversiva das artes de representação), a dança encontrou na retransmissão vídeo uma retomada de alento dinâmica. Apesar de seus limites expressivos para restituir o mais fielmente possível o espaço físico e a gravitação dos corpos, a TV serve à performance corporal, nem que fosse pelo fato de perenizar os gestos. Doravante, alguns coreógrafos instalam, no palco, telas

vídeo, integrando-as à ação¹⁰. A dança já tinha sido adotada e homenageada enquanto arte da corte, corpo de balé, emblema do requinte monárquico. Democratizou-se saindo de seu confinamento sacral ou ritual. Após uma nítida *diminutio capitis* no decorrer de sua passagem pela grafosfera, ei-la que se torna uma arte, simultaneamente, maior e popular, que põe em destaque a videosfera e se coloca em destaque através dela. Poder-se-á formular a questão: na videodança, quem se serve de quem? Talvez, a troca entre um prestígio aristocrático e a audiência de um grande público venha a ser um bom contrato, proveitoso para as duas partes. Encontro feliz de um arcaísmo bruto (o gesto e os ritmos) com uma sofisticação técnica (o videocassete e as ondas hertzianas), a dança contemporânea coloca as mediações técnicas a serviço de sua própria imediatidade física. Aliança dos contrários ou aposta nos dois aspectos que, presentemente, fazem da dança (com os desfiles e paradas publicitárias, em espaços abertos) a mais consensual das artes vivas.

A vida dos gêneros assemelha-se a uma ronda faceciosa que faz passar cada forma artística do público sem prestígio, nos seus começos, ao prestígio sem público quando está chegando ao fim. O teatro, por exemplo, não estará fechando um círculo multissecular, iniciado com os estrados do Pont-Neuf do século XV até chegar à sala subvencionada do século XX? Para uma arte, é difícil ser, ao mesmo tempo, nobre e viva, popular e respeitável.

Essa crueldade habita também o fato literário¹¹. Como compreender o deslocamento das fecundidades, de um século para outro, da epopéia para a eloquência, para a cátedra, para o teatro, para a poesia, para o romance, para o cenário, etc., sem adotar a acústica como fio diretor? O talento dirige-se para onde o eco é mais forte. A qualidade dos investimentos individuais aumenta e diminui com os “retornos” que, legitimamente, podemos esperar desta ou daquela forma de expressão. A sucessão das formas literárias mais estimadas oferece um outro exemplo desse darwinismo midiológico – em que as melhores formas se eliminam umas às outras, selecionadas pela mídiasfera em virtude da sobrevivência do mais apto (para fazer-se receber). É a razão pela qual é sempre útil correlatar uma forma literária com o estado

10. Por exemplo, Anne de Keersmacker em *Erts*, Bruxelas, 1992.

11. Ver Régis Debray, *Le Pouvoir intellectuel en France*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1979.

qual é sempre útil correlatar uma forma literária com o estado das transmissões materiais. Para a França, a arte epistolar, de Madame de Sévigné a Marcel Jouhandeau, nasce com o serviço postal e morre com o telefone. O romance-folhetim, de Eugène Sue a Simenon, nasce com o cotidiano, casa-se com a rotativa e periclita com a imagem-som. A grande reportagem que lhe sucede, de Albert Londres a Roger Vaillant passando por Kessel e Sartre, nasce com a telegrafia sem fio, casa-se com a foto de imprensa (*Paris-Soir*, 1931) e morre com a retransmissão por satélite. De que servem *Choses vues* à maneira de Hugo quando todos nós podemos vê-las em casa apertando um botão?

A tele-visão da história modificou sua tele-escrita, deslocando as plumas da narração feita na hora ou da ampliação à distância para a *análise* a posteriori. A tecnologia eletromagnética esfriou o escrito e, particularmente, fez declinar dois gêneros literários principais: a *ekphrasis*, ou descrição das obras de arte por uma forte personalidade (Stendhal na Itália, se quisermos) e a reescritura diferida da história vivenciada (o Chateaubriand de *Mémoires d'Outre-Tombe* ou o *Journal* à maneira de Gide). A memória analógica (película ou fita) que permite ao acontecimento ou à obra que nos sejam apresentados *motu proprio* desvaloriza a memória “feita à mão”, essa astúcia de artesão. Marginaliza tanto o pintor do domingo com seu cavalete portátil como, relativamente à informação, Tintin repórter com sua caneta-tinteiro ou sua Remington.

Poderíamos também balizar o declínio das imagens por meio do declínio das medidas de policiamento. Até quando uma tela ou uma escultura fizeram escândalo? Desde quando os delegados de polícia deixaram de se apresentar nas galerias de arte em Paris para mandar retirar da vitrine um quadro litigioso? Por que motivo as “fotos indecentes” já não circulam às escondidas? E por que motivo é esta ou aquela imagem publicitária que, presentemente, mobiliza o episcopado francês? Uma cronologia das práticas clandestinas e dos delitos de imagem daria uma boa introdução para a história do olhar. Sem dúvida, os amantes de pintura hão de lamentar esse tempo bendito em que um deputado socialista, Jean-Louis Breton, interpelava o governo para denunciar o escândalo das “monstruosidades supostamente artísticas” dos cubistas e suas “loucas extravagâncias e excentricidades cada

vez maiores” expostas, na época, no Salon d’Automne. Isso passou-se em 1912. Ainda em 1925, o comissário geral da Exposition des Arts déco mandava cobrir, no pavilhão francês, um nu de Delaunay. Será que, hoje em dia, algum deputado exigiria a retirada de um quadro de um pavilhão oficial? Em seguida, foi a vez do cinema: em 1967, a interdição de *La Religieuse* de Rivette dá a partida para a Revolução de 68, mas comprova sobretudo a autoridade social do cinema. A história de nossos mecanismos de censura sucessivos segue, passo a passo, a subida e o declínio das eficácias visuais.

Igualmente reveladora seria a história das celebrações, a outra face das repressões. Nosso tempo é o primeiro a ficar apaixonado pelos manuscritos de autor, que são rodeados com todos os cuidados, teóricos e materiais, tanto mais que o microcomputador substitui a página em branco pela tela azulada a domicílio dos autores em atividade. Venera-se o que se perde. É, em geral, quando seu impacto declina que um domínio de imagens é apresentado com um museu, a plaquinha comemorativa para o aposentado. O efeito patrimônio é também “o kick upstairs” das imagens em dificuldade. Na Europa, pelo menos, não há museus da televisão, mas há museus do cinema porque está velho, doente e honrado. Nos tempos em que a gravura era um verdadeiro utensílio de transmissão, não era considerada como uma arte nobre. Oficialmente, veio a sê-lo em meados do século XIX (a “sociedade dos água-fortistas foi criada em 1862), no momento em que a fotografia a amputava de sua função principal: a reprodução das imagens pintadas. A democratização fotográfica influiu na multiplicação dos museus nacionais de pintura e foi quando o fluido vídeo invadiu nossas telas, na década de 70, que a foto foi, por seu turno, consagrada como arte de pleno direito com revistas de reflexão, galerias independentes e departamentos especializados nos museus de arte contemporânea (em 1975, as exposições de fotos passaram da rubrica “lazers” para a rubrica “arte” do *New York Times*). Foi, então, que os melhores fotógrafos tornaram-se grandes homens (canonização de Brassai, Lartigue, Cartier-Bresson). No dia em que as imagens por scanner e ressonância magnética forem objeto de uma celebração institucional, duplicada em uma apreciação comercial, a medicina terá encontrado outros modos de visualização dos órgãos. Ambigüidade do enobrecimento das imagens: não será isso, muitas vezes,

sinal da troca de uma dignidade por um desinteresse? O primeiro na videoarte, Jean-Christophe Averty, apercebeu-se disso a tempo: “Nunca me considere um artista. Tenho horror à palavra. Sou um artesão”. Definir-se modestamente como um pesquisador-produtor, quando se é um grande inventor, não dá prestígio mas conserva a flama. Como se o instinto de conservação do criador passasse pela recusa da conservação em meio confinado. Lembremo-nos que a Antiguidade começou a colocar as estátuas em lugares públicos (a pinacoteca era um lugar privado, no começo, um simples vestíbulo de átrio) quando elas entraram em descrédito. Bela sabedoria: “A palavra arte faz-me sentir frio na espinha; isso acaba sempre com marteladas na sala de vendas¹²”.

Averty pode ficar tranqüilo: uma criação imaginária, facilmente copiável e dificilmente conservável, tem poucas chances de tentar museus e leiloeiros.

12. Entrevista de Jean-Christophe Averty em *Cartes sur Câbles*, outono de 1991, Bruxelas.

OS PARADOXOS DA VIDEOSFERA

O visual começa onde acaba o cinema. Como o último estágio do olhar volta a encontrar inúmeras propriedades do primeiro, o sinal vídeo autoriza uma idolatria de um novo tipo, sem o aspecto trágico. A diferença é que se a imagem arcaica e clássica funcionava segundo o princípio de realidade, o visual funciona segundo o princípio de prazer. É para si mesmo a própria realidade. Inversão que não se faz sem riscos para o equilíbrio mental da coletividade.

O arcaísmo pós-moderno

A humanidade "sobe", sem realmente saber para onde, uma escada em que cada novo patamar alcançado com grande dificuldade evoca irresistivelmente não aquele que acaba de abandonar, mas o antepenúltimo. O atual fetichismo da imagem tem muito mais pontos comuns com a longínqua era dos ídolos do que com a da arte. Como a era 3 das mediações onipresentes, ou seja, a nossa, desperta a imediatez sem máquinas da era 1, acabamos redescobrimo a fenomenologia das imagens primitivas.

A impressão de já-ter-sido-visto que evoca, em geral, o jamais-visto vem do fato de que cada degrau de "pós-modernidade" reativa um arcaísmo que surge diante de nós quando o julgávamos atrás de nós, desaparecido com o "pré-moderno". Do mesmo modo que a mundialização econômica faz ressurgir no Norte a necessidade de enraizamento nacional e a aculturação científica das elites do Terceiro Mundo, os integrismos religiosos, assim também a ubiqüidade eletrônica reencanta o visível, suprimindo distâncias e demoras. O telecomando ou o mundo exterior obedecem ao dedo e ao olho. Um zapper conectado é um feiticeiro feliz porque, finalmente, eficaz: salta de um continente para outro

em um piscar de olhos. Passando dos mapas-múndi ao departamento eletrodoméstico dos grandes supermercados (seção do audiovisual), o planeta Terra foi, ao mesmo tempo, miniaturizado e domesticado. Doravante, pode ser entregue a domicílio, como uma geladeira ou um aspirador.

O imaterial vídeo reativa as virtudes do “colosso” arcaico. Uma imagem sem autor e auto-referente coloca-se automaticamente em posição de ídolo, e nós em posição de idólatras, tentados a *adorá-la* diretamente em vez de *venerar por ela* a realidade que indica. O ícone cristão reenvia *sobrenaturalmente* ao Ser de onde emana, a imagem de arte representa-o *artificialmente*, a imagem ao vivo se apresenta *naturalmente* como se fosse o Ser. Após a noção de progresso retrógrado e a de mundialização balcanizante, devemos admitir a realidade de um outro paradoxo: a sociedade eletrônica como sociedade primitiva.

A telinha a cores acolhe favoravelmente, e *para além disso*, os desejos neoplatônicos de Plotino. Tendo reencontrado o manto sem costura do visível, ela volta a dar-nos a emoção da presença imediata. Do mesmo modo que o ouro dos mosaicos bizantinos veiculava diretamente as energias divinas para o fiel, assim também o brilho fluorescente do mosaico TV, sem sombras nem valores, comunica-nos o em-si luminoso do mundo. O ícone ortodoxo era menos do que um ídolo porque era apenas mediador da divindade e não a própria divindade; no entanto, era mais do que um símbolo porque, representando uma pessoa única (a do Cristo ou de um santo), era, por seu turno, único (tão pouco permutável que podia ter um nome como uma pessoa humana). A espiral das imagens faz-nos passar, de novo, pelos mesmos pontos, mas não ao mesmo nível ontológico. Para o fiel, a visão do ícone era deificante; além disso, aquilo com o qual procurava a semelhança não tinha nada a ver com este mundo. A visão de nossas imagens da atualidade abre apenas para o mundo profano – aquele precisamente que o ícone se abstinha de figurar. Sendo a Vida, Deus prescindia de ter de representar os vivos, comandando assim o conjunto do mundo visível a uma ausência primordial e petrificada. Portanto, não duvidamos que, para um crente, haja profanação e obscenidade colocar em paralelo uma epifania e um jornal televisionado (J.T.). Os cristãos não se permitem considerar a missa televisionada como uma verdadeira

missa porque o mistério da eucaristia não opera através da tela (a fé ocidental também se vive em comunidade). Um confessor não pode dar a absolvição por telefone, nem a santa comunhão pela televisão. Não há telepresença real da carne e do sangue. No entanto, presume-se que, mesmo transmitida pelas ondas hertzianas, a bênção papal *urbi et orbi* conserve sua eficácia – inovação carismática que anuncia, talvez, outras adaptações. Quem sabe se, um dia, não haverá missa a não ser televisionada (como já não existem Jogos Olímpicos diferentes dos Jogos encenados não *para*, mas *pela* sua própria retransmissão)? Por enquanto, a visão do apresentador cotidiano não apaga, com certeza, nossos pecados, como a Presença divina no ritual católico, mas observemos que, apesar de todas as suas diferenças de estatuto, os dois suportes humanos da revelação têm, antes de tudo, a frontalidade em comum. Olhos nos olhos, face a face. Nosso anchorman ou woman olha para quem o olha, como o Salvador de Roublev. Ele finge, já que está lendo um prompter, mas o efeito está aí: um olho nos fixa sem nos ver, interpela-nos diretamente, como um índice apontado para as nossas pessoas segundo o esquema althusseriano da “*interpellation en sujet*” própria da convocação ideológica ou catequética (“America wants you”). Jamais se viu o Cristo de costas. Nem Poivre d’Arvor ou Dan Rather. São, por natureza, Seres de face, retos sem verso, corpos gloriosos sem barrigas da perna, nádegas ou nuca: puras subjetividades não-objetiváveis. Esses homens-tronco não são o Verbo, mas o Real encarnado, isto é, o Acontecimento em sua luminosa Verdade. A imagem foto era fixa, e o filme projetado, algo de diferido. Marcas, mas resfriadas, deslocadas. O índice TV mostra o advento da vida palpitante. Com sua iluminação infusa, a telinha difunde, sem seu conhecimento e sem o nosso, o novo Evangelho: o mundo sensível é o seu próprio conhecimento, realidade e verdade formam um só todo. Notícia falsa, mas gratificante. Ilusão, mas que tem a força de nosso desejo. Que ver seja o suficiente para saber, não será esse nosso anseio mais antigo? Onde haverá mais bela promessa de felicidade, melhor garantia de menor esforço? Nosso olhar vê bater o pulso do mundo, coloca-o no coração das coisas (na sociedade cristã, e, após o Evangelho de São João, a função de testemunha está ligada ao órgão da vista). A Boa-Nova anunciava-se *sub specie aeternitatis*; as notícias, *sub specie temporis*. A nova divindade, porém, é a atualidade: a Encarnação levada até o seu termo. A telinha não faz vibrar a luz do oitavo

dia, a da visão apocalíptica que nos permitirá, enfim, ver Deus em sua plenitude (sob todas as suas faces). De forma mais modesta, ela ilumina os sete dias da semana irradiando-nos de realidade. O ícone cristão dizia: vosso Deus está presente. O ícone pós-cristão: que o presente seja vosso Deus.

Do ídolo ao ídolo, tal seria, então, a carreira da imagem no Ocidente. Sendo a "arte" a intermediária entre duas idolatrias. A primeira, por excesso de transcendência; a segunda, ou seja, a nossa, por defeito. Em regime ídolo, a imagem, declinação do protótipo divino, tinha demasiado "off": estava como que esmagada pelo sagrado que se projetava sobre ela ou a atravessava. Em regime visual, a imagem deixou de ter "off" suficiente: ela procede à sua própria sacração.

Nosso olhar deserta cada vez melhor a carne do mundo. Lê grafismos, em vez de *ver* coisas. Do mesmo modo que, com os produtos de síntese, a dependência da indústria em relação às matérias-primas vai diminuindo, dia a dia, cada vez mais, assim também diminui a dependência de nossas imagens relativamente à realidade exterior. É por esse aspecto que nossa segunda idolatria reencontra a magia, mas subtraindo-lhe o aspecto trágico (aí seria a volta da espiral). Para o trágico, é preciso ter, pelo menos, alguém em face - condição mínima - ou "a si mesmo como inimigo". Em uma cultura de olhares sem sujeito e dotada de objetos virtuais, o Outro torna-se uma espécie em via de extinção; e a imagem, imagem de si mesma. Narcisismo tecnológico, isto é, retirada corporativa da "comunicação" para seu umbigo, funcionamento em círculo fechado da grande imprensa, mimetismo galopante do meio ambiente, alinhamento espontâneo dos órgãos escritos ou audiovisuais uns pelos outros. A reprise autentifica o boato e leva-o a fazer ricochete, criando na imaginação tanto o acontecimento como o grande homem. O visual se comunica, seu único desejo é ele mesmo. Vertigem do espelho: cada vez mais, a mídia nos fala da mídia. E, nos jornais, a página "comunicação" cresce diminuindo em proporção às informações (do mundo exterior), tanto isso é verdade que, em um mundo integralmente midiaticizado, só resta às mediações se midiaticizarem a si mesmas, até fazerem desaparecer esse espaço vazio, essa carência exterior que tinha, até então, estruturado como um remorso nosso foro íntimo e que se chamava "o real".

O visual serve, sim, e também para deixar de olhar para os outros. Em particular, os indivíduos particulares. Sinal de lassidão, ou de renúncia? Como já não se consegue ver os homens nem pintados, acaba-se por transformá-los em logotipos. Simples sinais visuais. Gorbatchev, Arafat, Reagan, Castro, o Presidente, etc., não são indivíduos, mas marcadores, a sinalização de substituição de grupos humanos dos quais são os símbolos; e, de fato, já não se tem vontade de olhá-los de frente nem, sobretudo, de examiná-los em detalhe. Esfuma-se a angustiante multiplicidade dos rostos e dos corpos. O alívio do olhar pela metonímia do Chefe: o um por todos. Ou a marca registrada em vez da imagem, na medida em que o reflexo sinalizador se substitui à discriminação ótica e crítica. O visual indica, decora, valoriza, ilustra, autentifica, distrai, mas não mostra. Destina-se a identificar, em um segundo, o produto e não a ser olhado por si mesmo. A imagem desestabilizava, o visual dá segurança. Tal é exatamente sua função social, tão insubstituível quanto antiga. Há uma felicidade tribal do "clichê", como outrora do provérbio. "Não procurem alhures, não percam o tempo em avançar mais longe, tudo está na tela. Não estou escondendo nada". Não há mais focalizações fora do campo de visão ou em contraplano. Se o mundo é o que resiste, transborda, incomoda ou contradiz minha representação - definição mínima do "real" enquanto categoria - já não estamos muito longe do fim do mundo, no sentido filosófico da expressão. E trata-se do mais suave, do menos apocalíptico dos Apocalipses. *O mundo tornou-se, com efeito, minha representação.* Essa reabsorção tem um nome: o idealismo absoluto. *"Esse est percipi"*. Doravante, temos os meios tecnológicos para realizar o princípio dito de Berkeley (bispo irlandês falecido em 1753), segundo o qual a essência dos objetos consiste no seguinte: eles são percebidos por nós. Objetos, ou seja, adultos e crianças, territórios, pontes, tetos, usinas, etc. Anulação *engraçada* demais. Faz baixar as tensões psíquicas e morais dos telespectadores ou interatores dos "video games", subtraídos desta forma aos incômodos da luta das consciências. É sempre um tanto desagradável dar de cara com alguém; além disso, cruzar um olhar incomoda. Felizmente, *o visual funciona segundo o princípio de prazer, ao passo que a imagem funcionava segundo o princípio de realidade.* O primeiro confina a aldeia em seus muros, enquanto a segunda forçava aberturas em nossas defesas. Opõem-se entre si como a informação, que traz

um conhecimento, à comunicação, que mantém uma convivência. Mas cuidado: a loucura ameaça todo aquele, indivíduo ou sociedade, que venha a ser para si mesmo sua própria realidade.

Ver o sul do planeta através dos óculos do norte - que poderá haver de mais agradável (para o norte)? A percepção do século toma assento acima do equador já que somos nós que temos os satélites de difusão, os repetidores, o cabo e as câmeras. O idealismo tecnológico não é o solução, mas a solidão do homem branco. Abrimos e fechamos o pano sobre os "colored people" à vontade, quando o instante e o palco servem nossas conveniências. Dizemos "crise!", como "ação!" e epa, ficamos de olhos arregalados. Cativante. Repetição, lassitude, a intriga se embaralha: eclipse. Olhamos, então, para outra parte sem vestígios conservados da cena precedente. A guerra do Golfo foi uma guerra "visual" e, exatamente por isso mesmo, invisível e sem vestígios para nós. O Vietnã foi uma guerra com imagens porque víamos aí vietnamitas e americanos, de pé, de frente e de costas, não representativos e não delegados, tal e qual, por assim dizer, e in situ (e não somente a efígie de Ho Chi Minh em face da efígie de Johnson ou Nixon). Uma guerra para repórteres e fotógrafos - talvez, seu canto do cisne. Desde então, a videosfera deixou os profissionais da imagem em dieta, no desemprego técnico: tem apenas necessidade de "figuras emblemáticas", uma por gênero, categoria social, profissão ou disciplina. Essa escamoteação do múltiplo pelo uno se designa como "star-system". Os profetas da nova idade têm alguma razão em defender que "não existiu a guerra do Golfo" (1991). Com efeito, em que território físico? Com que corpos, iraquianos ou curdos? A idéia de que um morto não filmado continua sendo um morto, ou que um míssil Tomahawk não é somente uma assinatura radar sobre um painel de controle, deixa de ser uma evidência na era visual (assim, já não tem qualquer impacto). Fala-se justamente de "cobertura midiática". De fato, o visual cobre. É possível compará-lo a uma verificação de poder; ora, o poder ofusca seus detentores. Será que a vontade de descobrir coisas e pessoas *sob* a dita cobertura vai sobreviver ao sentido comum da videosfera?

Com toda a evidência, esta é naturalmente impelida para o edificante e para a lengalenga. Problema: a moral é o outro. Mas onde o outro desaparece, como é que uma moral ainda pode ser concebível? E, antes de tudo, uma moral da imagem que pressu-

põe, além de um certo respeito pelo seu objeto (ou "sujeito"), uma reciprocidade possível dos ângulos de vista. O plano de bombardeamento filmado do bombardeiro de cima para baixo representa uma tomada de vista econômica. 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 caro. Será a videosfera uma caixa de ressonância de ruído e furor? Vai, sem dúvida, produzir a gritaria desarrazoada das guerras ambientes, mas será que o acontecimento pode ser uma coisa diferente dessa barulheira?

A própria noção de história, como a de guerra, de contradição ou de trágico, implicava na primazia do escrito e no tempo cumulativo que lhe corresponde. Essas invenções datam da grafosfera. A videosfera atualiza "o fim da história", quando o Mestre volta a encontrar-se sozinho com seus reflexos e seus ecos. Infelizmente, a guerra é um estranho exercício em que é preciso haver dois lados. É provável que apenas se pretenda conhecer operações de polícia; ora, na filmagem de um fato do dia, as câmeras não estão nas mãos dos bandidos, mas das forças da ordem. Hegel liquidado, aqueles que violam a ordem jurídica mundial já não são, com efeito, inimigos ou antagonistas, mas delinquentes, isto é, suspeitos a serem *identificados* visualmente por ficha antropométrica informatizada. O visual opera do lado dos policiais. Os ladrões não têm ponto de vista.

O triunfo icônico engendrou, assim, a *surimage*, forma acabada da não-imagem já que a imagem absoluta deixou de ser imagem de alguma coisa (a não ser do programa operado no computador, ou, relativamente à televisão, desse programa coletivo que é a opinião). Caso clássico de inversão por ultrapassagem dos limites: a rã que se torna maior do que o boi não se assemelha, *in fine*, nem a uma rã nem a um boi. Assim é o que se passa com o signo visual em sua relação com o referente: o hiperícone estourou. É a razão pela qual há cada vez menos imagens na civilização das telas (dita "da imagem" por antífrase).

Tele-comunicação e cine-comunhão

Nosso "visual" é para as antigas artes visuais o que a sonorização é para a música, a ilustração para a pintura ou a comuni-

cação para a expressão. Digamos que há “comunicação” quando a oferta se regula a partir da procura; e “arte” quando a oferta de imagens pode ser concebida independentemente da procura. Uma *comunicação* está indexada à *difusão* que não é a razão de ser de uma *criação*. Ora, embora não se possa esperar da máquina destinada à difusão da *imagem*, como a TV, o que se tem direito de esperar da máquina destinada a produzir *imagens*, como o cinema, essas duas indústrias do imaginário não podem excluir-se nem confundir-se.

Apesar de seus pesados aparelhos de tomadas de vista e de som, de seus imperativos comerciais e contábeis, o cinema era ou ainda é, na fabricação, um artesanato. Há um vínculo muito especial entre produtor e autor de filmes, análogo àquele que une o editor ao escritor. Isso faz a diferença entre o *produtor* de cinema e o *programador* de televisão. “Além disso, o cinema é uma indústria” (Malraux). Traduzamos: na difusão. Um livro como *Esquisse d'une psychologie de la télévision* que viesse a terminar com um desdenhoso incidente desse gênero levaria a sorrir: se o cinema tem a ambigüidade de uma indústria de arte, que deve fabricar protótipos em série, a TV é, da cabeça aos pés, fabricação e difusão, indústria. A obra de cinema se comunica, mas não é feita, como o produto de TV, para comunicar. O operador de um canal (privado ou público, o segundo acaba por se alinhar ao primeiro) vende um público a publicitários. É a razão pela qual, diz ele, “o público é nosso único juiz”. Instantâneo. Um produtor de cinema procura um público para um autor e essa busca pode levar algum tempo. Uma obra tem *espectadores* – voluntários que tiveram o incômodo de se deslocarem até uma sala de espetáculo. Um produto, *consumidores* que telecomandam sua escolha sem saírem de casa. Aqui, um *banho catódico* com todas as metáforas líquidas em uso: torneira, fluxo, fervura, xarope, caldo. Lá, uma colocação à *distância catártica*. A sétima arte dá aos diretores o nome de “*metteurs en scène*” porque ela é uma seqüência natural das “*arts de la scène*”. Difusão e projeção constituem duas consistências materiais da imagem. O fluxo, e a ilha. Duas densidades do olhar. TV e cinema se distinguem como o *estado* visível se distingue do *ato* de ver; como o “*ter em vista*” do “*passar em revista*”; como o verbo grego *horao*, ver, perceber distingue-se do *theomai*, contemplar, considerar (de onde vêm teatro e teorema).

Do mesmo modo que a foto liberou a pintura do dever de semelhança, assim também a TV liberou o cinema de seus deveres documentários – digamos das “matérias de sociedade” e da cotidianidade social. Banalizando a imagem, o médium mais leve obriga seu antecessor mais pesado a exceder-se no extraordinário para justificar sua existência. Foto ou TV, enquanto irmãs mais novas, ao mesmo tempo, estimulantes e concorrentes, são as melhores propagandistas do irmão mais velho que acabam por desclassificar. As cúmplices principais são também as inimigas íntimas. A foto permitiu o aparecimento da revista de arte, a abertura a todos das coleções particulares, o transporte a domicílio da obra inacessível, a democratização do gosto. Assim também a TV, pelo viés da compra dos direitos de difusão, sustenta financeiramente a produção, converte em tesouro um acervo de filmes, aumenta a audiência. Com a fita de vídeo, leva o cinema ao domicílio dos mais desfavorecidos do Terceiro Mundo, do mesmo modo que a reprodução colocava o museu no quarto do estudante.

A TV transporta o filme que, doravante, passa por ela e, assim como a pintura relativamente à foto, o cinema hipnotizou, durante muito tempo, a TV. Chegou mesmo a tornar-se a arma absoluta dos programadores dos canais comuns¹. Na Itália, a TV matou o cinema vivo; na França, ela o ajuda a viver, ou a sobreviver. Aqui ou lá, formam um casal, infernal ou burguês. Rossellini passou de um para outro médium, com esperança; e Averty fez ressurgir Méliès, sem esperança. No entanto, sejam quais forem as mestiçagens, e os tandens, eles não têm a mesma genealogia. Se o cinema descende do teatro (e também do circo, do music-hall, etc.), a TV tem a ver com o telefone (embora ainda em mão única). Esta é domínio da história das telecomunicações; aquele, da história das belas-artes.

O contraponto da grande e pequena tela parte da oposição química/eletrônica, celulóide/fita, teatralidade/intimidade, mas não fica por aí. Não opõe somente a imagem como momento de exceção na vida cotidiana à imagem normalizada da vida cotidiana. Para discernir o que têm de incomparável duas imagens tão

1. “O filme de cinema continua sendo o principal produto de atração do audiovisual para os espectadores”, Joëlle Farchy, *Le cinéma déchainé*, Presses du C.N.R.S., 1992, p. 303.

vizinhas, é preciso justamente comparar. Assim a República e a Democracia (ou, se preferirmos, a democracia republicana à maneira francesa e a democracia liberal à maneira americana), “idealtyp” que nenhum sociólogo consegue observar a olho nu, só se compreendem uma pela outra². É tão aberrante confundir esses dois modelos de civilização porque a América absorve a França, quanto amalgamar esses dois modelos de imagens porque a TV engole o cinema. É verdade que um número cada vez maior de obras de cinema são destinadas à televisão e ao seu público – efeito de funil bastante ofuscante. É evidente que há um cinema padrão e telefilmes de grande qualidade (Jean Renoir e Rossellini trabalharam para a televisão, Santelli e Kassovits honrariam as salas de cinema). E Godard, jornalista de coração, poderia ter muitíssimo bem enobrecido a TV sem a trair. Portanto, sejamos mais precisos. Por cinema, vamos entender aqui “o filme de autor” e por “TV”, a informação ao vivo ou a emissão de estúdio. Redução sem nenhuma dúvida, mas ao âmago das coisas, ao conceito próprio de cada um desses dois gêneros, que é também seu aspecto preeminente.

Contraponto dos olhares mais do que dos produtos, estranho a toda condenação de um “inferior” em nome de um “superior”, de uma “cultura de massa” em nome de uma “cultura culta”. Opor um lobisomem a uma criatura nobre, esse maniqueísmo acadêmico seria, no mínimo, imprudente, de tal maneira é grande, em curto prazo, a permuta entre o brega e o chique. Nas belas-artes como no Céu, todos nós sabemos que os últimos serão os primeiros. Os sarcasmos que acompanharam os primeiros decênios do cinema voltam a encontrar-se praticamente tais quais nos detratores da TV. “Pantomima para bebê de três anos” (Paul Souday). “Diversão para ilotas” (Georges Duhamel). “O pior ideal popular... o fim de uma civilização” (Anatole France). Em estética como alhures, a contribuição principal advém por meio do gênero menor. Expõe-se, portanto, ao ridículo todo aquele que ridiculariza o que, no momento presente, é pequeno em nome do grande de ontem – e o thriller ou a publicidade acabaram renovando mais o cinema do que René Clair ou Cecil B. de Mille. Tratar do cartaz como gênero nobre, o grafismo como sintoma, determina-

2. Régis Debray, “République ou Démocratie”, in *Contretemps. Éloges des idéaux perdus*, Paris, Gallimard, 1992.

do clip como representação sensível do *Zeitgeist*, sem esquecer o pichador do metrô, é justamente nossa escolha antecipada. Coloquemos, portanto, como axioma que televisão e cinema têm o mesmo valor e dignidade sociais: dirigem-se às multidões e pretendem, devem agradar. Uma vez depostas essas armas, voltar-nos-emos para Serge Daney, o Cristóvão Colombo do Novo Mundo visual, para caminhar em sua companhia no novo Eldorado. As fulgurâncias de um bandeirante funâmbulo na corda ultra-sensível, correndo de uma imagem para outra, entre a revista mensal do celulóide e o cotidiano do eletromagnético, os *Cahiers du cinéma* e *Libération*, juntam-se às notas perspicazes e eruditas dos exploradores da nova economia do audiovisual, como René Bonnel, por exemplo, para circunscrever os contornos da videosfera³.

Um cinema é um lugar público no qual cada um se sente só; diante da TV, que cada um vê em casa, sentimo-nos *todo o mundo*. A grande tela trata por vós, mas para preparar encontros a dois; a telinha trata por tu, mas para atingir a multidão. Há exceções, aqui *Os Dez Mandamentos* e lá Hervé Guibert, mas ir ao cinema em bando continua sendo uma festa personalizante ao passo que ligar sua TV é um prazer solitário, mas despersonalizante. O órgão do “individualismo democrático” teria um certo desprezo pelo individual? Adicionados posteriormente (“total de entradas em Paris”), os espectadores aqui formam um *público*, soma de encontros únicos, e lá, os telespectadores, agregado estatístico instantâneo, uma *parte do mercado*. É verdade que, hoje em dia, o cinema dirige-se, em prioridade, aos indivíduos com menos de vinte anos e a TV aos indivíduos com mais de sessenta e cinco (sem contar os doentes e os enfermos). Será que a literatura continua sendo a arte da segunda idade? Assim, a primeira idade recebe suas imagens da América, enquanto a terceira, pelo menos até ontem, dos estúdios de Buttes-Chaumont (hoje, desativados). Cada um com seus estúdios e seus cálculos. Garotos e vovôs são contados separadamente: box-office e ibope. O primeiro total pode corresponder a uma *influência*, cujos ecos não de acumu-

3. Serge Daney, *Ciné-Journal*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1986, prefácio de Gilles Deleuze; *Le Salaire du zappeur*, Paris, Ramsay, 1988; e *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléas, 1991. *La vingt-cinquième image. Une économie de l'audiovisuel* de René Bonnel é a obra de referência para as relações cinema-televisão (Gallimard, F.E.M.I.S., 1989).

lar-se no decorrer do tempo, enquanto o segundo indica uma *audiência*, intermitente e sem vestígios. Um filme de autor encontra seu público por acaso; acaba por demovê-lo, raptá-lo, seduzi-lo, sucesso que nenhum estudo de mercado ou pesquisa de opinião consegue prefigurar: toda *programação* cinematográfica é uma aposta, quando não se trata de publicidade. A *programação* televisual não é da ordem da atração, mas do ponto de mira: visa uma fração da população, o espaço disponível no mercado para adaptar-se à situação. Substitui-se, então, o indeterminismo da obra pelo determinismo do produto, a magia pela sociologia. Ou as áleas da noite pela luz do dia. A razão de ser de uma emissão é sua recepção, avaliando-se o valor de uma mensagem pela sua audiência: o "cinq sur cinq"* é um atestado de vitória. Midiametria, exatidão sem apelo, nada de posteridade como recurso. No entanto, a história do cinema pode voltar a servir os mesmos pratos e os melhores são requentados (lei da obra-prima estrangida a inventar para si um público sob medida). A telinha é o espelho da aldeia: cada país desenvolvido tem a TV que merece. É a razão pela qual as emissões-da-casa se exportam tão mal. O bom cinema viaja; a boa TV, assim como o bom vinho, é sedentária: ninguém se diverte com o espelho do vizinho que, de preferência, é incômodo. A TV consome notícias ou imagens do estrangeiro, mas em família ou em tribo.

Tem a alma majoritária, como o democrata. Reforçando os fortes, garante as relações sociais dos indivíduos relacionais, faz sorrir os sorridentes, vedetariza as vedetes, acrescenta sua aura ao ouro. Sombra luminosa do meio ambiente, o visual está com a situação e segue a linha da menor resistência. A TV é o "feedback" positivo das sociedades liberais ("positiva" é a má retroação, aquela que faz deslanchar um mecanismo). O cinema tem a vocação minoritária, à maneira republicana: se a TV é o utensílio dos presunçosos e a chance do conformista, quanto ao cinema, sua legenda é feita por orgulhosos e estrambóticos, suas obras-primas são oriundas da periferia e o insucesso inicial as magnifica (*Cidadão Kane* foi um fiasco em seu lançamento). Com Chaplin, o cinema consagrou simbolicamente o povoão. A TV, com Dallas, a alta sociedade.

* N.T.: em linguagem radiofônica, recepção perfeita.

É claro, o cinema é "uma arte econômica" (Toscan du Plantier). E até mesmo mais do que a TV já que o espectador paga para ver cada sessão. Jamais conseguiu escapar, como foi o caso da pintura em seu tempo, ao domínio dos poderes estabelecidos. Como é o caso da TV que só se emancipou do Estado para se submeter ao dinheiro (e aqueles que ousam vangloriar-se, aqui ou lá, por terem "liberado" a televisão são indivíduos brincalhões de mau gosto). No entanto, sem apoio público e dependendo unicamente da lei do mercado (pelo menos, na Europa), o filme já teria desaparecido, caça de arquivista ou hóstia cultural. No cinema, vai ser preciso gastar cada vez mais para atrair para uma sala os domiciliados da imagem. No entanto, um filme de pequeno orçamento não está condenado de antemão, como é o caso de uma emissão "difícil" (às 0h15, ou seja, um ou dois pontos de audiência). Dissipam-se fortunas com o imaginário, esse luxo indispensável; o ouro e o ícone estão envolvidos em interesses comuns desde há alguns milênios⁴.

Essa extravagância causa mais prazer do que inveja: qualquer festa é dispendiosa, a do olhar também. No entanto, o aplaudímetro, Dow Jones dos valores de comunicação, deve justificar as loucuras suntuárias de um espetáculo televisual de variedades (três milhões de francos por hora), ao passo que, em um filme, o custo de uma panorâmica sublime com paisagem e figurantes aos milhares se justifica simplesmente pela sua necessidade interna, sua coerência com o conjunto.

A TV, "janela aberta para o mundo", *enquadra* aqueles que olham através dela. O cinema *cria o quadro* do real exterior, dessocializa, desambienta. Um telemaniaco é um sedentário controlável; um cinéfilo, um nômade incontrolado. Uma boa TV reflete sua audiência; o bom cinema quebra o espelho. A primeira fabrica indígenas; o segundo, "traidores de seu meio" ou cosmopolitas. Um "cinéfilho" como o adolescente Daney vai, no seu tempo, ao cinema para esquecer a louça que está para lavar, o décimo primeiro bairro de Paris e a mesquinhez do pós-guerra.

4. Na França, em 1991: 3.655,9 milhões de francos para o cinema. 5.521,7 para o audiovisual: Ficção 3.958,7 - Animação 899,1 - Documentário 601,9 - Emissão periódica sobre determinada matéria 32,4 - Espetáculo 29,5 (C.N.C. *Info*, nº 21, maio de 1992).

O mesmo, tendo virado zapper, deve reintegrar a França-tal-como-ela-é e fechar as janelas. Quando é que aconteceu um jornal televisionado ter mostrado uma carta geográfica, um mapa-múndi, para *situar* no atlas um país, uma cidade, uma região em crise (ou um quadro cronológico para situar um acontecimento) como se fazia, outrora, nos documentários de *Connaissance du monde* ou nas atualidades cinematográficas da Pathé-Gaumont? Isso cortaria “o efeito de real”. No audiovisual, não há espaço geográfico significativo, mas simplesmente identificador e abstrato: o boletim meteorológico (ou a geografia egoísta).

Aparelho ideológico, logo narcísico, a TV autentifica a pertença a determinado estrato social. Promotor de escapadelas mentais e físicas, o cinema desliga-nos de nossas raízes (evitando que sejamos reduzidos a uma vida vegetativa). Função prioritariamente social, inspiradora de segurança e socializante da imagem doméstica; função inspiradora de fugas e fugitiva do sonho em sala de cinema. Uma, em sua melhor expressão, é *testemunhal*, encravada nas realidades em curso ou passadas; a outra pode ser *profética* (Jean Renoir, Godard ou Kubrick), mas sem o saber nem o pretender (à maneira dos pintores). Um crítico de televisão faz a crônica do tempo que passa: é um editorialista político disfarçado. Um crítico de cinema (no tempo do cinema) fazia, por escrito, a ligação entre pedaços de eternidade visual: “um padre fracassado” segundo a expressão de Daney. O sistema dos estúdios na América faz do produtor o responsável pelo filme (com seu direito ao “final cut”), papel reservado na Europa ao diretor. Com efeito, o cinema literário resiste. No entanto, a TV européia já está seguindo as normas americanas e, em uma cadeia de McDonald’s, o chefe de cozinha não tem qualquer valor ao lado do proprietário. A função de autor, em um canal de TV, tem sido atribuída com frequência crescente ao *produtor*, doravante, substituído pelo *programador*. O autor será, então, diretamente o *anunciador* e a programação semanal será apresentada sem desejo nem prazer, ou, mais precisamente, de uma forma monótona*.

O valor de um Renoir, de um Welles ou de um Wenders não depende do “assunto tratado”; na TV, um assunto interessante

* N.T.: no original, à *la chaîne* (o vocábulo *chaîne* também designa canal de TV).

torna sua retransmissão interessante. Um bom filme é um estilo; uma boa emissão é uma situação. E um bom telefilme, antes de tudo, um bom assunto. Ou seja, a diferença entre conotação e denotação, poesia e prosa. Um “ícone” junta-se a um universo que não o continha. Um “índice” é um fragmento do universo ao qual se refere. Um filme é um suplemento às coisas; uma série de TV, uma duplicata das coisas. O cinema fala-nos do mundo e dos homens, mas essa arte com vocação realista procura um caos filtrado, midiaticizado por um ponto de vista, uma subjetividade que enquadra, dialoga, recorta e monta. Em compensação, a TV atinge seu grau mais elevado quando o caos de uma situação faz irrupção através da imagem, no frêmito insubstituível do eventual. Com efeito, a álea aqui é o clímax, passeata ao vivo, retransmissão “live” dos Jogos Olímpicos ou debate no Parlamento. Para ela, a melhor estratégia será a realidade. Testemunha de “reality-show”, ou torne-se o herói. Já não há necessidade de comediantes nem de roteirista para simbolizar. Diretamente de fulano para sicrano, cada um tornando-se seu próprio mediador, sem transposições narrativas e tudo isso de forma econômica, cachê mínimo, sem direitos de autor. “Reality-show”, curto-circuito genial e cúmulo do artifício, apogeu dessa arte do involuntário e do acidental (que pode ser, é claro, provocado ou falsificado), tão oposto à premeditação cinematográfica quanto o documentário ao melodrama, ou o cru ao cozido. A imediatidade ou o cúmulo da ilusão midiática: acreditar que se pode ter acesso diretamente a uma experiência vivenciada sem ilusões conscientemente pensadas e interpostas.

Um bom filme causa perturbação; uma boa série suscita o interesse. Um grava no fundo de nós uma curta paixão, a outra desliza sobre nós como um acesso de bom humor. Nossa simpatia manifesta-se pelo herói televisionado, mas o romance como o filme podem suscitar a empatia. Como se não houvesse o mesmo grau na individuação dos tipos. Fora da ficção e do documentário histórico (apesar de serem excelentes, os programadores deixaram de os colocar em “prime time”), a TV, ou o consenso feito médium, é o órgão central da “opinião pública”, com um nível de tolerância bastante limitado aos originais. O cinema é um arquipélago do “eu-em-plenitude”, no qual cada cineasta só é responsável pelo que mostra, sem alibi coletivo. Impondo-nos arbitrariamente seu ego, o ato cinematográfico tem alguma coisa

de um tanto autoritário. Uma projeção aparafusa-nos em silêncio na poltrona, boca calada, olhar fixo, em posição de hipnose consentida. Ao passo que, diante de um programa de TV, anda-se de um lado para o outro, com as mãos nos bolsos, batendo papo, descontraidamente. Nada é obrigatório, ficamos livres. Isso não agrada? Pois bem, muda-se de canal; há programas para todos os gostos. Ou desliga-se o aparelho, ninguém fica incomodado e isso pode ser feito sem remorsos: não se pagou nada. A imagem-movimento recompensa a imobilidade física dos espectadores; a imagem-estúdio compensa pela sua fixidez a dissipação do consumidor. Embora paralisado, o cinéfilo consome-se mais: a verdadeira vida encontra-se alhures, é preciso suar a camisa e seguir mentalmente as linhas de fuga das imagens. O telemaníaco tem o direito de ir urinar durante o intervalo comercial, mas em sua cabeça permanece imóvel. Na telinha, a verdadeira vida não está atrás nem ao lado, fora do campo de visão, mas aqui e agora. Nada para além. O mundo é o que é, você também, é isso aí, ponto final.

Fonte de luz e fonte de autoridade coincidem: toda a luz vem de Deus. A telinha, já dissemos, tem sua luminescência incorporada. É a razão pela qual o cinema, por mais dogmática que seja sua posição de imagem, faz respirar o real porque jamais se apresenta em seu todo como sendo o próprio real, contrariamente à TV. Neste mundo em que se exhibe tudo o que é vencedor, em que os pobres e feios têm o direito (e o dever) de olhar para os ricos e bonitos, mas não de serem olhados por eles mesmos (a não ser como basbaques ou figurantes), o sucesso é para si mesmo sua prova e sua moral. O curso da História é o Tribunal da História. "Tivemos razão porque vencemos" - fórmula emblemática: o fato dita o direito. É incriticável, como a própria TV (já que criticá-la é criticar o público para o qual ela é feita). Como dizia Walter Cronkite no fim de cada jornal: "And that's the way it is". Como poderia ser de outro modo?

Se for preciso carregar no traço: não é a linguagem que é fascista, mas sim o visual. Fixa suas objetivas sobre os que têm mais aparência, confirmando assim o poder dos que já o têm, mas essa redundância esvazia a válvula das possibilidades e o desvio simbólico da lei. Não é possível dar réplica ao presente puro; ora, para a TV, tudo é sempre presente, imediato, evidente - irrefutável. Para reaparecer, o instante passado deve fingir não ter

passado, exibir-se como quase-presente, rerepresentar-se em simultâneo. É o *instant replay*, esse passado vergonhoso imediatamente reconduzido como presente, oposto ao *flash-back*, passado glorioso e exibido como tal, magnificado pela memória, tal como em si mesmo, enfim, seu afastamento o muda. Esses dois modos de fazer marcha à ré, mais do que duas maneiras de suspender o tempo, simbolizam duas maneiras de viver o momento presente: como absoluto (videosfera) ou então, relativo (grafosfera). Dois sistemas morais do tempo. A imagem cinema torna grave o leve; a imagem vídeo torna leve a gravidade.

Um sentido *se encarna* nos planos de carne e osso. Blocos, grumos ou concreções, têm um peso, espessura ou densidade bastante estranhos à fluidez chata das imagens televisuais. Carne e osso são sombra e luz. Grande tradição das iluminações de estúdio quando o chefe operador regulava as luzes, como um pintor o fazia sobre seu tema. "Arte de pleno dia obrigatório" (Daney), a imagem TV ignora o claro-escuro. Aqui, não há necessidade de Henri Alekan nem de Claude Renoir. É possível justapor silhuetas sem carne em um espaço sem profundidade nem suculência. Sem vertigens. O cinema, "arte de expressões corporais" como a dança (e a coreografia não se encontra somente em Minelli ou Stanley Donen, mas, antes de tudo, na maneira de andar de Gary Cooper e no balanceio de John Wayne), proporciona uma espécie de fruição sensorio-motora pela relação física e quente que liga a visão entre o corpo dos atores e nosso próprio corpo. Os corpos em um estúdio de televisão assemelham-se a efígies, simulacros sociais ou sinalizações permutáveis, utópicas, sem eira nem beira. Corpos sem carne, sem linhas de atração nem movimentos de amor. Aqui, o olhar não penetra o espaço. Desliza sobre superfícies abstratas, de um volume para outro, em uma relação que deixou de ser física para se tornar puramente ótica ou geométrica. Digamos: política. O cinema tem a virtude "de aproximar o longínquo e de afastar o próximo", mediante um verdadeiro jogo de distâncias, fugas ou desligamentos, através dos quais o sujeito produz sua liberdade escolhendo, em cada instante, o que fica ao seu lado ou mais afastado. Em compensação, a imagem TV recebe seu espaço, em vez de ordená-lo. "Deixa de haver grandes planos porque só existem grandes planos" (Daney). Essa liberdade do operador relativamente à câmera, garantia de um domínio interior sobre o mundo

exterior, explicaria a capacidade do cinema para conseguir a passagem para o simbólico, exatamente no ponto em que a imagem TV fica limitada ao aspecto sinalizador ou ao imaginário. É assim que o primeiro faz crescer, enquanto a TV faz regredir. O adolescente torna-se adulto por intermédio da grande tela; o adulto, adolescente por intermédio da pequena.

A TV catequetiza. Funciona mais pelo dever do que pelo ver, assume o dever de fazer-nos ver tudo o que importa. Encarna o Julgamento da Sociedade, o equivalente para nós do julgamento de Deus. Um filme engaja uma *responsabilidade* individual, como todo questionamento do mundo; uma emissão, que apresenta sem mostrar, se mostrar é indicar de um certo ponto de vista, teria mais a ver com a responsabilidade coletiva. O cinema é um fato moral; a TV, um fato social. O primeiro procede do humanismo porque constrói um real sob a responsabilidade de um olhar, o cineasta. A segunda tem uma predileção pelo humanitário porque junta o edificante à cena realística. Bastante "imoral" em seus próprios procedimentos internos, esquecida, falsificadora, provocante, pouco preocupada com as conseqüências de suas imagens e com a continuidade de suas matérias, a TV se distingue, no entanto, em repreender os outros, que somos nós. Em cada dia, indica, entre nós, os que são bons e maus. Fatal para as grandes causas, a telinha é nosso pároco de aldeia. "Dá tranqüilidade" do ponto de vista pastoral, nem que seja hierarquizando, dia a dia, os acontecimentos, as personagens "em alta", portanto em evidência, "em baixa", portanto fora do campo de visão. A programação esconjura o caos. É já uma limpeza da desordem ambiental. O J.T. é ainda mais tranqüilizador para suas ovelhas. Missa à hora fixa, pastor-vedete com rosto familiar, ordem imutável das rubricas (política, econômica, social, exterior, cultura no fim).

A vantagem do cinema é o tempo que perde. Sua chance são seus longos espaços de tempo. Seus langores e pausas. Esses tempos preciosamente mortos sem os quais elipses ou atalhos não teriam qualquer efeito, qualquer sentido. A imagem cinema assume ainda o tempo da grafosfera, que é cumulativo. Um bom filme constrói espaços de tempo em que é agradável viver, assim como vidas na vida, refúgios e lares abertos a qualquer um. Toda arte é uma forma de dominar o tempo. Este é o derradeiro mestre do visual que deve prevenir o zapping com um "cada vez mais

depressa" promovido à divisa de escoteiro. A videosfera, que elimina a duração, não se assusta com o fato de ver uma imagem, uma emissão, excluírem-se uma à outra porque somente o instante é real (a seus olhos). No entanto, esse instante imperceptível não cessa de passar à nossa frente, como um fogo-fátuo, miragem excitante e decepcionante, prurido sem fim para nós, pobres espectadores eternamente atrasados em uma imagem-segundo, em determinada moda, assunto, escândalo, genocídio relativamente ao nosso presente televisual que corre sempre mais depressa do que nós. Tentar apanhá-lo é correr o risco de ficar com vertigens. Nada se desenrola sob nossos olhos estarecidos, nem se argumenta, nem respira. Clip e cut, clash e flash. Esfalfamento, esgotamento do tempo dos comerciais. A palavra, que alguém toma em um talk-show ou em um debate, é cortada, imediatamente, para dar lugar a outra mais urgente, a uma informação de última hora, a uma voz mais bem timbrada. "Mais depressa, por favor, o tempo avança." A audiência poderia mudar de canal se a atenção fosse solicitada, se o argumento fosse desenvolvido. Do mesmo modo que a felicidade democrática, assim também a verdade audiovisual é uma iminência sempre decepcionada. A chamada de um grande filme que, em t1*, é substituída in extremis pela chamada de um segundo grande filme que, por seu turno... O visual nos ama, mas prefere o *coitus interruptus*. Sem dúvida, para nosso bem e para reanimar nossos ardores. "Resta-nos apenas um minuto..." Por que motivo e em benefício de quem se deve "sair do ar" dentro de um minuto? Esse mistério jamais será esclarecido e tanto melhor. Esse enigma dá à regra da interrupção, da exclamação ou do borborigmo, um halo, ao mesmo tempo, patético e fatalista que transforma o estrangulamento dos faladores em uma espécie de sacrifício ritual a uma divindade das trevas responsável por decisões implacáveis: a Hora.

Há uma história do cinema, o cinema é história. Como o romance. Não há história da TV porque ela é instantânea. Como o jornal. Um filme que não tem sucesso não está morto *ipso facto*: vai para um catálogo ou para a cinemateca. Uma emissão que foi "bem-sucedida", ainda que venha a ser recolhida por um quase sempre inacessível Institut national de l'audiovisuel (I.N.A.),

* N.T.: um dos canais da televisão francesa.

morre após sua difusão televisiva e será realmente esperto aquele que pode gabar-se de rever, passado um ano, o que gravou no videocassete. Os filmes que vimos flutuam durante muito tempo em nós, como é o caso de certas músicas. Sem conhecê-las de cor, reconhecemos imediatamente a melodia; ora, o todo de um filme habita cada um de seus planos. Os momentos de atualidade televisionada que chegamos a reter cintilam em nós como um caleidoscópio, mosaico sem forma, crônica sem cronologia, fragmentos sem autor. A TV dá a hora e não o ano. Essa fugitividade explica sua angústia de fidelização, sua obsessão pelo “rendez-vous regular” com o telespectador. Tem necessidade de balizar o tempo porque o banaliza. Ela é o tempo que passa e do jeito como ele está, não aquele que cristaliza e se ordena, o que é “adquirido para sempre” à maneira de Tucídides. Engodo ou sorte? Talvez, as duas coisas ao mesmo tempo. A cinemateca conserva um patrimônio de emoções, o I.N.A. um estoque de centelhas. Isso pode ser dito de outra forma: entre duas imagens idênticas, o cinema tem necessidade de ajustamento, mas a TV ganha no quebra-cabeça. Um deve fazer a montagem das imagens que a outra pode se contentar em justapor.

A imagem projetada obedece a uma lógica de *totalização*; a imagem difundida, a uma lógica de *fragmentação*. Da duração, dos gêneros, dos acontecimentos, dos públicos. Onde o cinema fecha um contrato de visão com um bloco potencial, povo ou público, para lhe propor um discurso ou relato, basta à segunda fazer vibrar por contato pequenas intensidades locais. A TV distrai populações, por categorias e setores, sem “formar” uma comunidade.

Apesar de ser vista em família, a TV não cria a família (isto explicando, sem dúvida, aquilo). Nem bando, nem rede. Havia cineclubes, mas não há tevê-clubes. Superalimentado, o telemaníaco não é nutrido, como um cinéfilo, à maneira de Édipo. A TV não tem poder formador, genético, genealógico. Não incita à identificação: quando éramos adolescentes, todos nós sonhamos em nos assemelhar a Cary Grant ou a James Dean; no que diz respeito aos apresentadores de TV, apenas fazem sonhar os arrivistas e não os aventureiros. A TV não faz crescer (embora possa infantilizar os grandes). Quem, diante do televisor, nasceu para a História? Um lacanian diria: “A telinha tem a ver com o imaginário; a grande tela, com o simbólico.” Godard, de forma

mais simples: “Aqui, você levanta a cabeça; lá, baixa os olhos.” No banho visual, é verdade que se tem mais chances de ficar emocionado do que ser rebelde.

Pensar é dizer não. Por bem ou por mal, a TV diz *sim* ao mundo tal como vai; o cinema, “*sim, mas*”; até Manet, a pintura dizia-lhe *sim*. A partir daí, e ainda é sua força peculiar, diz-lhe, de preferência, *não*.

Visiomorfoses

Qualquer quinquagenário mais ou menos educado, criado na antiga química das imagens e das palavras, sente-se, por vezes, como uma pessoa *deslocada*: “has-been” grafosférico a ser reposicionado na videosfera. De preferência, deveria sentir-se gratificado: é a primeira vez na história que o tempo curto de uma geração coincide com uma mudança de mídiasfera. Inapreciável pechincha ver com seus olhos um meio de pensamento e de vida dar uma cambalhota. A charneira rangeu entre 1960 e 1980. Há um abismo entre os nomes que ocupam o primeiro lugar dos cartazes de ontem e de hoje. Salto sexual e transatlântico começando por B.B., fetiche do cinema europeu, para chegar a Madonna, a heroína planetária do *videoage* americano. Pulo iminente do telefone para o videofone. Reptos complicados dos veteranos (tudo se passa, praticamente, no espaço de dez anos). Todos nós desempenhamos, mais ou menos, o papel de Ginger e Fred da cultura textual ensaiando um glorioso número de tip-tap que é um fiasco na telinha. Despeitados mas domesticados, esperamos sensatamente em nosso canto o sinal para entrar no palco da Apresentadora. Ginger Rogers e Fred Astaire esquecidos - Marlon Brando e Gérard Philippe, *Viva Zapata* e *Fanfan la tulipe* tendo deixado de servir como referência - a própria paródia perdeu seu charme. Mesmo argumento, mesma coreografia, mas deixou de haver comunicação. O chique do cinemaníaco parece brega aos telemaníacos. Aqueles que tinham crescido à sombra da cinemateca da rue d’Ulm foram ao encontro dos encouraçados de Potemkin, das tempestades sobre a Ásia, dos Zapata ou das Batalhas dos trilhos com a idéia de que, voltando as costas para o abstrato, para o Indivíduo, acabariam por tocar o Concreto, a História e as “massas”. Vinte anos depois, houve esta descoberta, primeiramente visual, em seguida conceitual: “as

massas" são uma abstração improvável, enquanto o Indivíduo é o próprio concreto, o pivô de diamante da pirâmide Democracia. De fato: um povo não cabe dentro da telinha. Enquadramento impossível. A Revolução? Teatro filmado, uma sala à maneira italiana, a vanguarda no palco, o povo na platéia. Não será a Democracia a vigésima quinta imagem (aquela que, em cada segundo, a TV acrescenta às vinte e quatro do cinema)? Rapidez, descontracção, cada um em sua casa e nada de maus odores nem de fila de espera. Entre *Napoléon* ou *Potemkin* e *37,2 le matin*, não se passou de uma verdade para uma mentira: os filmes de Abel Gance ou de Eisenstein eram tão trucados ou perigosos, manipulados e manipuladores, quanto nossas lindas fitas publicitárias. Mudando de enquadramento, de ritmo e de tela, mudou-se de "ismo". O individualismo concorrencial é menos perigoso do que o comunismo e, sem dúvida, do que o fascismo, mas é também uma ideologia.

A telinha não tem boa aparência; no entanto, mais do que uma modeladora de mentalidades, reconhecamos nela o Seleccionador do Ser mais operatório do momento. A telegenia é um eugenismo *soft* e o racismo do *look*, o único que se proíbe de proibir. Desfeito em sorrisos, o sobrinho-neto de Mengele na plataforma de chegada vê dirigirem-se para ele as idéias, as personalidades, os valores morais, os projetos políticos, as obras de arte, os livros em concorrência que descem confusamente do trem: esquerda, direita? *Screen*, não *screen*? *Look*, não *look*? Critério: será que a idéia é roteirizável? Será que o autor é starizável? Será que se pode transpô-lo para um estúdio, em série, história em quadinhos, telefilme? Os candidatos simbólicos à sobrevivência social têm uma carreira determinada pelo seu *valor de imagem* respectivo. Este há de avaliar seu *coeficiente epidêmico*, ou sua aptidão para a difusão, a qual comanda a programação. A seleção genética das idéias sociais remonta de jusante para montante.

Uma nesga de sociologia divertida. Obervemos os ideais domésticos em circulação: a moral humanitária de extrema urgência, os Direitos do Indivíduo (e não do Cidadão, invisível), a diplomacia das aparências, a política dos golpes, a seleção fotogênica dos padrões e dos candidatos, a apreciação dos textos a partir do rosto e da voz do escritor, o talk-show como norma e formatação do debate de idéias, a caricatura como editorial, a transposição em imagem sonora dos títulos na imprensa escrita.

O discurso que não pode ser visualizado é considerado idéia vazia. Será que tudo isso não passa de abobrinhas? E o *design*, essas cadeiras admiráveis que fazem tanto mal às nádegas porque foram concebidas apenas para serem vistas? Esses *quadros* sem carne feitos para o papel glacê das revistas de arte? Esses *prédios* inabitáveis e inutilizáveis, sem relação com o caderno de encargos ou com sua finalidade peculiar, mas que se transformam em tão lindas maquetes, ou em tão belos clichês nas páginas dos magazines? Arquitetura do "gesto" ou então do golpe de vista? Os *grafismos* e as *maquetes* de livros, que impedem praticamente sua leitura, mas que são tão admiráveis em si mesmos? Esses vestidos de *estilista* que ninguém chegará a vestir, mas que são tão lisonjeiros sob os spots? Esses produtos vendidos através de *packaging*? Essas buscas desvairadas das empresas por *logotipo*? A imagem-signo normaliza as produções e oblitera as funções.

O visual subjugou as antigas elites do escrito, tradicionalmente iconóforas. A virada se comprova no mais alto grau junto dos profissionais das palavras, que são os mais afastados, por ofício e tradição, dos valores da exposição. Em 1960, duas pessoas "cultas", encontrando-se em um jantar, falam do que têm lido; em 1990, as mesmas falam do que têm visto. O blablablá de nossos jantares sociais é feito ao redor do visual da véspera. Em termos de localização cerebral, o hemisfério esquerdo de nossas sociedades - os profissionais do simbólico (objetividade, distância, exatidão) - tende a funcionar, por seu turno, como o hemisfério direito, votado ao imaginário (subjetividade, emoção, afeto). A classe simbólica (sem esquecer, é claro, o autor destas linhas) dessimboliza-se, regride da análise para o contato, do lido para o visto. Droga-se com o ícone de si, tragado avidamente como faroleiro pela doença do tempo, o narcisismo. E por seu irmão mais novo, o voyeurismo. Os mais corajosos filmam sua agonia ao vivo; o primeiro que aparece substitui a tomada de posição pela pose nos locais de reportagem. Reflexos de adaptação que têm mais a ver com a ecologia do que com a moral.

A TV (e, em segundo lugar, o rádio) fixa a escala dos prestígios e das retribuições; neste aspecto, o homem da pluma é, doravante, colocado no mesmo barco em que está o político e o comediante. Parecer ou perecer. O olhar público valoriza; além disso, o preço que uma vedete - no meio intelectual, político ou jornalístico - pode exigir por uma conferência ou uma animação é exatamente

indexado sobre a frequência de sua aparição na telinha. Fazer crescer sua visibilidade tornou-se o imperativo comum. Isso começa, doravante, pela busca obrigatória da ilustração para a sobrecapa do livro (quebra-cabeça dos autores, mas providência dos documentalistas), problema resolvido, na maioria das vezes, pela foto do autor na capa.

O rebaixamento do poder intelectual *enquanto tal* renegociou-se, portanto, pela *visiomorfose* da classe discutante. A mutação teve como sinal exterior uma transferência de arrogância: humildade nova dos escribas à moda antiga. A preeminência de uma profissão avalia-se pela sua margem de impunidade. Odiosos são os mestres do visual, como o eram ontem os mestres do escrito (a categoria não é constituída, é claro, pela soma dos indivíduos). Aham que tudo lhes é permitido, e com toda a razão, se quase tudo depende deles. Plagiar, trincar, injuriar, esnobar, cancelar in extremis, não responder às cartas nem às chamadas, despertar os outros às cinco horas da manhã, alterar os nomes, estropiar títulos e citações: com os vícios que são tolerados nos nossos novos senhores, quantos indivíduos conservariam o direito de Cidadania? Indignação inútil, o suporte comanda. Esta volatilidade faz aquela desenvoltura. A videosfera é superiormente mal-educada e displicente porque suas memórias materiais são profundas e lábeis. Sanção improvável. Mais: nessa esfera, indelicadeza e performance são sinônimos. Falhas, erros ou derrapagens têm a virtude - magnética - de se eliminarem entre si, em benefício de uma auto-anistia sorridente e quase maquinal.

O impensado coletivo

Deixemos a anedota e vamos visar as raízes.

A imagem que nos faz pensar não pensa. Para descobrir seus pontos cegos vai ser preciso, antes de tudo, desviar os olhos. Por exemplo, para pousá-los sobre livros⁵.

5. A começar pelo livro de Daniel Bounoux, *La Communication par la bande*, Paris, La Découverte, 1991. Ver também, do mesmo autor, "L'efficacité iconique", in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, nº 44, outono de 1991.

A imagem física (indicial ou analógica: foto, TV, cinema) ignora o enunciado negativo. A não-árvore, a não-vinda, a ausência podem ser ditas, mas não mostradas. Uma proibição, uma possibilidade, um programa ou um projeto - tudo o que nega ou supera o real efetivo - não podem ser transpostos em imagem. Uma figuração é, por definição, plena e positiva. Se as imagens do mundo transformam o mundo em uma imagem, esse mundo será auto-suficiente e completo, uma seqüência de afirmações. "A brave new world". Somente o simbólico tem marcadores de oposição e negação.

A imagem só pode mostrar indivíduos particulares em contextos particulares e não categorias ou tipos. Ignora o universal. Portanto, não deve ser chamada realista, mas *nominalista*: só o indivíduo é real, o resto não existe. Isso é ainda mais válido para a imagem TV, condenada ao grande plano. O audiovisual é, em sentido próprio e neutro, *idivisual*. A França, a Humanidade, o Capital ou a Burguesia, assim como a Justiça ou a Instrução Pública, jamais hão de passar no J.T., mas somente tal francês, este homem, esse empresário ou aquele santo. "Todos os homens nascem livres e iguais em direito" - eis uma proposição abstrata e descontextualizada *tecnicamente* proibida de aparecer na telinha. A generalidade e a impessoalidade de um enunciado de direito torna impossível a transposição em imagens dos estatutos jurídicos (como o do cidadão, do proprietário ou do banqueiro) - salvo facécias redibitórias. O Direito não tem direito à imagem⁶.

A imagem ignora os operadores sintáticos da disjunção (ou... ou) e da hipótese (se... então). As subordinações, as relações de causa a efeito assim como de contradição. As implicações de uma negociação social ou diplomática - em suma, sua razão de ser concreta - são, para a imagem, abstrações. Não o rosto dos negociadores, seus figurantes. A intriga importa menos do que o ator. A imagem só pode proceder por justaposição e adição, sobre um único plano da realidade, sem possibilidade de metanível lógico. O pensamento por imagem não é ilógico, mas *alógico*. Tem a forma de mosaico, sem o relevo com vários níveis de uma sintaxe.

6. Ver de Michel Miaille, "Le droit par l'image", in *Droit des médias*, faculté de Droit de Nantes, 1988.

Enfim, a imagem ignora os marcadores do tempo. Não se pode deixar de ser seu contemporâneo. Nem adiantado, nem atrasado. A duração? Uma sucessão linear de momentos presentes equivalentes uns aos outros. O durável (“Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo”), o optativo (“Levante-se depressa, tempestades desejadas...”), o freqüentativo (“Muitas vezes, acontecia que eu...”), o futuro anterior ou o passado composto não têm equivalente visual direto (pelo menos, sem a ajuda de uma voz em off).

Esses quatro déficits são fatos objetivos e não julgamentos de valor. E toda a arte do cinema consiste em “contorná-los”. Sua fusão cristaliza uma subjetividade coletiva. Os valores do tempo são os “vazios” da imagem invertidos em “espaços cheios”; sua ideologia, uma *iconologia* sui generis. O que se batiza como “o novo pensamento” não passa, com certeza, do eterno impensado da imagem atualizado pelas nossas máquinas destinadas a ver. A Razão icônica morde inexoravelmente a “Razão gráfica” e a sobreposição das duas constitui nosso momento cultural, fotografia tremida passível de duas leituras opostas, conforme venha a ser considerada a partir de uma ou da outra, passado ou futuro. Teólogo protestante da grafosfera, Jacques Ellul anuncia uma catástrofe espiritual⁷. Filósofo prospectivo e informado das potencialidades da telemática, Pierre Lévy anuncia uma nova Renascença⁸. Isso constitui duas maneiras de ver o presente.

É voz corrente dizer que as jovens gerações estão “alijadas de qualquer doutrinação”, “isentas de qualquer preconceito”, “afastadas de qualquer catecismo” e “solidamente apoiadas no real”. É verossímil, mas não será que, ao procederem assim, acabaram substituindo um catecismo por outro? A saber, os dogmas e preconceitos do texto impresso por aqueles da imagem-vídeo? O audiovisual não tem necessidade de catequizar para se tornar doutrina. O primado do espontâneo sobre o refletido, do indivíduo sobre o coletivo, o desmoronamento das utopias e das grandes narrações, a promoção do presente puro, a retirada para o privado, a glorificação do corpo, etc.: não há uma única das

7. Jacques Ellul, *La Parole humilée*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

8. Pierre Lévy, *La Machine Univers*, Paris, Éditions La Découverte, 1987 e *L'Idéographie dynamique*, Paris, La Découverte, 1991.

características tão exaltadas ou desacreditadas dessa nova mentalidade coletiva que não possa ser interpretada como um banalíssimo efeito do visual.

Aquilo pelo qual vemos o mundo, constrói *simultaneamente* o mundo e o sujeito que o percebe. O que é construído pela máquina destinada a representar é, no final de contas, o acordo entre os dois. Harmonização inconsciente e muda, logo eficaz. O sujeito é feito para o objeto, o objeto para o sujeito, ambos constituem um sistema: por onde é que vamos introduzir uma alavanca de surpresa quando tudo “corre” às mil maravilhas? Um novo regime de imagem abona seu próprio regime de verdade, de modo que ele se torna incriticável e até mesmo inobservável do interior. Em troca, será mais facilmente objetivado do ponto de vista do regime anterior (isso dá inevitavelmente um aspecto reativo, ressentimental ou reacionário a qualquer atitude de recuo relativamente ao bloco de evidências em vigor; este terá a maior satisfação na medida em que acabará por consolidar melhor sua legitimidade). A imagem TV é a maneira de ver a imagem TV que exclui a visão da visão. A não ser que se desligue o aparelho.

A inaptidão para a negação formará espíritos positivos, abertos para o lado bom das coisas, abraçando o mundo, sem as vãs negatividades de outrora. Atentos ao mundo circundante imediato, cuidadosos em preservar seu equilíbrio privado, bons pais e bons esposos. Mas também espíritos conservadores, menos dispostos a mudar o mundo do que a encontrar aí um lugar, impelidos a um ceticismo de bom gosto por um “no fundo, tudo vem a dar no mesmo”. A falta de valores de oposição ou superação produz, com efeito, a equivalência generalizada das realidades exibidas, cada uma excluindo a outra e equivalendo-se todas. Niilistas no horizonte? São os mesmos.

A inaptidão para a generalidade formará indivíduos atentos aos indivíduos, “preocupados com a singularidade dos seres” (Pierre Lévy) e das situações, mais apaixonados pela caridade concreta do que por uma justiça abstrata. Pessoas mais abertas, disponíveis e que têm a ousadia de dizer “eu” (na TV, só se fala bem na primeira pessoa: o “nós” e o “eles” são descartados). No entanto, são também mais vulneráveis e influenciáveis porque entregues a si mesmos, sem amarras nem referências simbólicas. Fascinados pelo sucesso individual, arrivistas e cínicos, incapazes

de sacrifícios, não acreditando em nada a não ser no dinheiro, e sobretudo não acreditando na Lei, expressão da vontade *geral*. Um só evangelho: o ego. Egoístas de bom coração. São os mesmos. "O nominalismo é a estrada real para o materialismo. Na verdade, é uma estrada que só desemboca em si" (Althusser).

A inaptidão para a colocação em ordem: seres "conscientes da ambigüidade do real", preferindo o ecletismo ao espírito de sistema, manobrando com flexibilidade nas situações imprecisas, liberados das palavras ocas que nos fizeram tanto mal (Revolução, Nação, Proletariado, República, etc.), "dispostos a construir imagens do mundo viáveis e não propriamente verdadeiras" (Pierre Lévy). Espíritos desestruturados, desprovidos de espírito crítico, crédulos, dóceis e passivos, sem exigências nem rigor. São os mesmos.

A inaptidão para a flexão temporal: seres imersos em seu tempo, vivendo intensamente o instante, desabrochados, valorizando melhor o efêmero, sensíveis aos valores locais e de proximidade, ligados ao "micro" e ao "concreto", aptos para os engajamentos rápidos. No entanto, seres sem memória nem recuo interior diante do acontecimento, tão pouco inclinados a respeitar a palavra dada ontem quanto à preparação meticulosa do futuro. Que pretendem tudo e de imediato. E para quem "a moral que ensina a esperar e agir com paciência será uma moral rejeitada" (Jacques Ellul).

Cada época do espírito, cada meio de transmissão tem, sem dúvida, seus critérios de inteligência. Malraux distinguia três: "A inteligência é a destruição da comédia, mais o julgamento, mais o espírito hipotético". Nenhuma dessas operações pode ser feita em imagens, nem por elas. Mas sem e, provavelmente, contra. Segundo parece, a videosfera julga isso de outro modo. Articulado, linear, objetivo, o D. Quixote do escrito verá, à sua volta, uma sociedade cínica e fluida, correspondendo à fluidez cínica das imagens TV. Espíritos alógicos e sem ligações, com vista curta, à imagem de nossos programas em mosaico, sem pés nem cabeça. Em um mundo em que a anedota é válida como demonstração, a afasia se torna um ideal de integridade já que tudo pode ser dito a respeito de tudo e já que a barulheira permanente assemelha-se ao silêncio. Pelo contrário, um Sancho das vigílias vídeo, divagante e digressivo, zipper plenamente realizado, há de vangloriar-se por ter nascido em um mundo inventivo, supe-

rabundante de iniciativas e pontos de vista, onde tudo pode acontecer, rico de associações livres e de evocações poéticas, um mundo em que os valores emocionais de contexto, simpatia e participação física vêm nos salvar do enfado e do cinismo frio das abstrações lógicas.

Capítulo 371

DIALETICA DA TELEVISÃO PURA

Na primeira sessão, a reunião permanente
do partido que pode tomar a iniciativa
de qualquer natureza e que é obrigado a se submeter
deve obrigatoriamente participar
Assim, por isso, os membros vigiados, que
convencem, para isso, os membros, que se sentem
de obter a palavra e a palavra se tornam a
condição de uma participação no futuro.

Capítulo XII

DIALÉTICA DA TELEVISÃO PURA

Na arena dialética, a vitória pertence ao partido que pode tomar a ofensiva, enquanto o que é forçado a se defender deve obrigatoriamente sucumbir. Assim também os campeões vigilantes, quer combatam pela boa ou má causa, estão certos de obter a coroa triunfal se tiverem o cuidado de levar vantagem no último ataque.

IMMANUEL KANT
Crítica da Razão Pura
"Dialética transcendental"

Essa é a essência da dialética da televisão pura, como verificação, entre a imagem e o texto. Já não se trata de um texto de conteúdo puro, que não se relaciona com a imagem, como antes. O novo modo que o "texto e a imagem" indica um mundo em que a arte se representa grande coisa, assim também o texto se apresenta tanto o devoto ao olhar, como seu triunfo. Isso leva a uma ideia que as belas imagens multiplicar o número dos olhos ao perdendo sua acuidade visual. Como turistas, quanto

DIALÉTICA DA TELEVISÃO PURA

O quadro das antinomias do audiovisual assemelha-se ao da Razão pura. Cada tese tem sua antítese e nenhuma pode refutar a outra, de modo que o iconóforo e o iconódulo estão condenados a viver juntos e, por vezes, no mesmo indivíduo. A justaposição das argumentações, que ajudará a dissipar algumas ilusões, confirma que, relativamente ao fundo, a questão da imagem não avançou, de forma notável, desde o século VIII.

IMMANUEL KANT
Crítica da Razão Pura
"Dialética transcendental"

Lutero temia que a proliferação do impresso, de que tirou, no entanto, um tão bom partido, acabasse por se retornar contra a verdade do Livro pela incitação a uma leitura superficial. Não parece que os irmãos Lumière e Heinrich Hertz tenham manifestado a mesma premonição a respeito da imagem industrial. No entanto, é um fato que imagens em excesso acabam matando a Imagem. A inflação icônica, assim como a outra, tem sua lei de Gresham: a má exclui a boa. Álbuns, prospectos desdobráveis, magazines, cartazes, reclames, painéis nos confundem com incitações visuais, atenuando as diferenças entre obras e produtos; no final de contas, todas perdem parte de sua intensidade. O papão ótico passa pelo crivo a superabundância do mundo circundante com a incuriosa agilidade que atraíçoa o devir-signo de nossas imagens. Olhamos por alto quadros e fotos como fazemos com a *primeira página* do jornal ou com o cartaz do metrô; assistimos um filme como se fosse um spot; e olhamos para nossa telinha como para o passeio por onde andamos, ou como para os carros, na rodovia, quando pretendemos fazer uma ultrapassagem. Há falta de imagem porque há falta de tempo.

Eis aí o senão da felicidade vídeo: a visualização como verificação, entre o *teasing* e o *news*. Já não se trata de ver, mas de controlar para que tudo se desenrole exatamente *como previsto*. Do mesmo modo que o "tudo é arte" indica um mundo em que a arte já não representa grande coisa, assim também o tudo-a-servisto marca tanto o declínio do olhar, como seu triunfo. Isso levar-nos-ia a crer que as belas imagens multiplicam o número dos que vão perdendo sua acuidade visual. Como turistas, quanto

mais metralhamos paisagens e monumentos, menos os contemplamos. O predador de imagens preocupa-se pouco com suas presas. Olha apenas para vencer e cantar “vini, vidi, vici”. Mecanismo conhecido: quanto maior é a velocidade dos carros, menos se mexem os corpos. Do mesmo modo que a ubiqüidade eletrônica se paga com a imobilidade física, e o “tempo real” com uma modalidade do intemporal, assim também o olho cansado de escutar acaba por entender como um ouvido que flutua. Transformar o mundo em imagens de síntese não será, no final, a maneira de impedi-lo - e a nós - de ver?

A *Crítica da Razão Pura* nomeava “dialética” a “lógica da aparência” e “dialética transcendental” o estudo das ilusões naturais, *inevitáveis mas não inexplicáveis*, alimentadas pelo espírito sobre a natureza da alma, do mundo e de Deus. As disputas provocadas pelos conflitos de idéias sobre a natureza da videosfera invocam, guardadas as devidas proporções, um quadro das antinomias do mesmo estilo. Do mesmo modo que não se pode demonstrar que o mundo tem um começo no tempo, ou que não há começo no tempo, assim também é possível demonstrar que a videosfera está ou não a serviço da democracia, da verdade, da paz entre os povos e da liberdade do homem. Uma tese dialética da razão pura “tem por objeto não uma questão arbitrária que será colocada na frente por prazer, mas um problema que toda razão humana encontra necessariamente em sua evolução¹”. É o que se passa com a audiovisualização pura, em relação à qual apenas se pode esperar tornar os argumentos inofensivos, “mas jamais destruí-los”. O aspecto positivo dessa antitética “em que a razão se lança a si mesma e inevitavelmente”, é que cada um, quer seja a favor ou contra a televisão, tem a certeza de não dizer completamente uma besteira. O negativo é a ausência de critério suscetível de fazer a separação, de uma vez para sempre, entre melancólicos e eufóricos. As boas e más utilizações da tela (se você explica, diante de tal catástrofe aérea, que os painéis de controle, à força de substituir as imagens por algarismos, privam os pilotos de qualquer contato direto, visual com o meio ambiente físico, o que é muitíssimo perigoso, temos bons motivos para lhe responder que, mesmo assim, ficamos bem satisfeitos em poder

1. Kant, *Critique de la Raison pure*, tomo II, trad. Barni, Paris, Flammarion, 1944, p. 14.

aterrissar de noite no nevoeiro, graças às simulações computadorizadas).

O órgão da democracia

Primeira antinomia de nosso olho de Esopo: “a TV está a serviço da democracia”; “a TV perverte a democracia”. Os profissionais da imagem, que vivem dela, manifestam-se, de preferência, a favor da tese; os especialistas das idéias, que perdem com ela, a favor da antítese. Todos nós sabemos que a televisão é o objeto que os intelectuais gostam de odiar e pelo qual os políticos são constringidos a ter estima. Como escapar da unilateralidade dos pontos de vista?

A TV é democrática, dirá a tese, “porque todo o mundo a vê e todo o mundo fala dela” (*sic*). Igualdade de acesso “indispensável ao exercício da democracia²”. A TV serve de paliativo à destruição do vínculo social operada, antes mesmo de seu aparecimento, pela civilização industrial. Nossa aldeia de substituição, novo espaço público, permite integrar ao espaço político, como às grandes festas coletivas, os velhos, os doentes e todas as camadas marginais que, de outro modo, seriam excluídos. “Jamais anteriormente tantos cidadãos participaram da vida pública, ficaram informados, puderam se exprimir e votaram de maneira tão igualitária” (*ibidem*). Ainda se acrescenta que, tornando-se precisamente espetáculo e sedução, a política tornou-se menos elitista, mais atraente para um número maior de pessoas simples. Além disso, sem a TV, o eleitor médio, que deixou completamente de lado a leitura, não ficaria conhecendo os programas e os partidos em concorrência. Exaltar-se-á igualmente seus efeitos de apaziguamento e tolerância. Fazendo perder a paixão dos ódios coletivos, reduzidos a contendas pessoais e retóricas, o audiovisual diminui a taxa de histeria, substitui a diatribe pelo diálogo, a excomunhão pela comunhão, os socos na cara pelo duelo oratório³. É, portanto, realmente “o utensílio mais democrático das sociedades democráticas” e “um formidável meio de comuni-

2. Dominique Wolton, “La télévision, instrument de la démocratie de masse”, in *Le Monde*, 1^a de fevereiro de 1992.

3. Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

cação das pessoas entre si” (Dominique Wolton). Providencialmente adaptada a um regime em que os eleitos devem, em cada dia, convencer e dar suas razões aos eleitores, na esteira da grande imprensa e da radiodifusão, a informação televisivada amplia a ágora aos campos e subúrbios, universaliza a cidadania, desaperta a tenaz burguesa da letra. Sua vitória fez triunfar a transparência sobre o secreto, a sociedade civil sobre as engrenagens de poder tradicionalmente opacas, aproximando cada vez mais os governantes dos governados. Em suma, a política deixaria de ser “a arte de impedir os homens de se interessarem por aquilo que lhes diz respeito”, já que seu campo de visão não cessa de crescer; da mesma forma ela deixaria de ser “a arte de interrogá-los a respeito do que eles ignoram”, como acrescentava Valéry, já que os telespectadores sondados sabem agora o que têm a fazer e com quem podem contar. Curtas, mas parcialmente fundadas, todas essas observações compõem o discurso mais verossímil do sociólogo credenciado – a *doxa* majoritária do momento.

Do mesmo modo, a antítese aparece como defensável. Com efeito, tudo se passa como se nosso pseudo-espaco público tivesse começado pelo lado mais fácil e que, doravante, esteja sendo necessário, pelo menos nos países desenvolvidos, conjugar avanço midiático com regressão democrática, ao mesmo tempo e ritmo⁴. Não é difícil mostrar como a televisão despolitiza a política, desmotiva o eleitor, desresponsabiliza o responsável e conforta perigosamente a personalização do poder. Vamos apresentar, sucintamente, um esboço.

Máxima invariante: “governar é levar a acreditar”. Variação tecno-histórica: o que é o mais crível? Hoje, a imagem. Ela merece crédito. De fato, determina os índices de popularidade, a composição dos governos, as hierarquias no Estado, o calendário e os conteúdos do discurso público. A metade, pelo menos, do tempo de um Chefe de Estado e de Partido é utilizado para a sua “comunicação”. Na Corte, o “conselheiro-imagem” suplanta o técnico, o ideólogo e o literário no papel do favorito pela simples razão de que, em cada instante, o Príncipe tem necessidade dele. O dar-a-saber, ou como se mostrar nas melhores condições, tornou-se a primeira astúcia do ofício. A estratégia do poder, que

4. A este propósito, ler de Jean-Claude Guillebaud, “Les médias contre le journalisme”, in *Le Débat*, n° 60.

era demonstrativa, tornou-se exibicionista; a retórica perde-se em cenografia. No entanto, como “o médium é a mensagem” e a TV é, em substância, “entertainment”, o decididor e o ator, o político e o cantor, o tribuno e o saltimbanco, vão seguir ao lado um do outro – o médium obriga – cada vez com mais frequência (Reagan, Montand, etc.). A coisa pública torna-se uma atração das atrações; o meio político, uma colônia do show-biz. Supressão das fronteiras que deslegítima e, em breve, desconsidera a “classe político-midiática”. O que foi ganho, em influência, pelos especialistas da distração e pelos profissionais do contato é proporcionalmente o que foi perdido para o prestígio do homem de Estado. Há, de forma mais exata, divórcio entre a lógica do Estado, essa máquina de produzir textos (leis, regulamentos, notas, circulares, etc.), e a lógica do espetáculo que é estrangida a captar ou reter a opinião fazendo a montagem de “golpes” por meio de “placar de resultados”. Divórcio crescente entre a longa duração das estratégias racionalmente necessárias e o dia-a-dia ofegante das práticas de opinião. A televisão (que, na tese, mobilizava os indiferentes), à força de embaralhar as diferenças entre todos os atores do cenário audiovisual, torna-se, então, fator de indiferença cívica (e, nos Estados Unidos, onde as campanhas eleitorais tendem a se reduzir a spots publicitários pagos de trinta segundos, a abstenção é maciça). Da mesma forma, o utensílio – na tese, presumia-se que levasse a partilhar a responsabilidade – transforma-se, aqui, em fator de irresponsabilidade. Por se preocupar demasiado com sua imagem pessoal, o presumido decididor deixa de tomar decisões e abandona a presa pela sua sombra. Sacrificando, dia a dia, cada vez mais os deveres de seu cargo ao apelo das câmeras, substitui “o efeito de anúncio” sempre agradável pela promoção e acompanhamento ingrato das reformas previstas.

A imagem televisiva pode ser vista como um fator suplementar de desigualdade. Quando o essencial da vida política de um país se desenrola na telinha, “a ágora eletrônica” já não se encontra em Atenas, mas em Cartago. A escrita fundou de fato e de direito a democracia grega. Permitiu a igualdade de todos diante da lei ou *isonomia*. Inscrita em tábuas, em uma estela, mostrada às claras, pode ser controlada ou interpretada por todos os cidadãos. Norte e Sul, ontem como hoje, alfabetização e democratização são inseparáveis. Dir-se-á que a imagem-som é ainda mais demo-

crática já que até mesmo os analfabetos têm acesso a ela. É uma forma de esquecer que as sociedades aristocráticas – por exemplo, Esparta – favoreceram sempre a oralidade, tão imprópria quanto a imagem à regra de direito. A videosfera convém à aristocracia do dinheiro, enquanto prejudica a do diploma. Em todo caso, desperta um peso oligárquico que a grafosfera republicana, por meio da escola laica e do jornal barato, tinha atenuado de forma notável. A imagem engole economicamente a letra, assim como o peixe grande o pequeno. Basta uma laringe ou uma impressora para articular ou publicar um discurso, mas para propor uma imagem eletrônica a milhões de telespectadores (ou um cartaz em quadricromia aos passantes) é preciso, antes de tudo, dispor de capitais. A irrupção simultânea do dinheiro na imagem e da imagem na persuasão coletiva contribui para reabsorver o espaço cívico no espaço econômico, rebaixa um pouco mais a igualdade de direito ao nível das desigualdades de fato, e reserva aos mais afortunados as funções de direção. O ato de persuadir analisa-se como uma operação de compra (de espaços e de tempos) e é destinada ao cidadão, como se fosse um consumidor, devidamente sondado, escolhido para servir de amostra, tomado como ponto de mira e sujeito experimental de pesquisa de opinião pelo marketing dos diversos chefes de empresa hegemônica. Neste aspecto, a dominação da imagem sobre o impresso foi um formidável acelerador de corrupção da política e dos respectivos intervenientes diretos. O custo escandalosamente excessivo das campanhas eleitorais e da manutenção, dia a dia, de uma “boa imagem” incita à criação da caixa 2, ao desvio de recursos públicos e ao retorno com força dos capitães da indústria.

A desigualdade em democracia midiática não está somente na capacidade individual de emissão, entre os novos pobres que recebem e os novos ricos que fabricam, difundem e selecionam o visual. Está também na capacidade de se mostrar, pessoalmente. Em todos os lugares públicos (restaurante, teatro, avião, etc.), o rosto já visto em outra parte ganha de direito a precedência sobre o rosto jamais visto em alguma parte. A visibilidade torna-se critério em uma sociedade de classes: de um lado, os visíveis, que são os novos nobres, emissores de opiniões autorizadas; do outro, os ignóbeis, ou não-conhecidos, que não têm acesso à tela. Democrático é o regime que organiza e canaliza os conflitos.

Seria desejável que essa clivagem entre indivíduos com direito à imagem, como outrora à preposição nobiliárquica e à espada, e os homens privados desse direito, não se tornasse uma contradição forte porque, hoje em dia, não dispomos de um dispositivo de tratamento apropriado para esse novo tipo de sublevação de massa: a revolta das sombras contra os V.I.P.

A regência televisual reduz as chances do pluralismo. É um fator de alinhamento e não de desabrochamento das minorias. A regulação da oferta de mensagens pela procura, ou lei do ibope (doravante, estendida a toda a esfera social), regula, por ricochete, o conteúdo das interpelações cívicas, tanto mais concentradoras (logo, eficazes ou “compensadoras”) quanto reduzidas a seu menor denominador comum (“ânimo, Franceses, já é tempo de mudar as coisas, a juventude é o futuro, vamos construir juntos uma maioria de progresso”, etc.). Gertrude Stein: “Uma rosa é uma rosa, é uma rosa, etc.” Uma “comunicação” é uma “comunicação” que é uma “comunicação”, etc. Para ampliar ainda mais o alcance de nossa análise: não dizer nada, mas com um sorriso. A comunicação ótima é igual à informação grau zero. A democracia não é a lei da maioria (Hitler foi democraticamente eleito), mas o respeito pelas minorias. O imperialismo da imagem reforça a normalização majoritária. A concorrência econômica homogeneiza a mídia popular (os grandes semanários tornam-se permutáveis, como os grandes canais privados ou públicos). Anunciado por Balzac, refletindo sobre a agência Havas, o famoso “jornal único” chegou: trata-se do jornal televisionado. Canal único, imagem única. Sem dúvida, os indivíduos que olham os mesmos programas não vêem as mesmas coisas na medida em que as afinidades e filiações acabam filtrando diferentemente as imagens recebidas. A recepção fragmenta a emissão. Lembremos, todavia, que as imagens interiores não resistem, durante muito tempo, à repetição das imagens industriais (o rosto da atriz, promovido a star, acaba sobrepondo-se em meus sonhos ao rosto, algo pálido e fatigado, da pessoa com quem me cruzo, todos os dias, na rua).

A onipresença da imagem aparece como um fator de *desregulação* dos mecanismos de delegação democrática. Não somente porque valoriza o contato mais do que o conteúdo, mas também sacrifica a argumentação articulada à “frase de efeito” (garantia de “reprise” na imprensa do dia seguinte). Curto-circuitando as mediações do espaço jurídico-institucional, ela desvitaliza os

corpos reguladores da República - Parlamento, Justiça, Escola, Imprensa escrita. Em vez de prolongar o Parlamento, o estúdio de televisão acaba por ocupar seu lugar; ora, essa transferência de soberania despoja de suas prerrogativas os delegados regularmente eleitos do Soberano, em benefício de midiocratas e de "imagénieurs" não eleitos que, doravante, disputam com os mandatários do povo a faculdade de fixar a ordem do dia dos debates nacionais ("agenda setting" que é o verdadeiro sinal de poder na arena internacional e interior). É saudável que a mídia faça o controle dos atos dos governos, mas quem há de controlar os controladores se, entre os quatro poderes da democracia midiática, o poder midiático é o único que não admite contrapoder? Eis o que acelera a pulverização da vontade geral devido ao estilçamento de seus intermediários constitutivos, em benefício de uma coleção inerte de vontades particulares estatisticamente agregadas. Retorno ao face a face do Líder com milhões de mônadas devidamente isoladas e conectadas? Ressurreição do homem providencial através da telinha? Não será que ela tem humor plebiscitário? Nosso isolador de massa tem sólidas qualidades bonapartistas ou cesaristas (e não foi por acaso que seu triunfo correspondeu ao declínio dos parlamentos e partidos, à consolidação dos Executivos e de uma certa tecnocracia). A aldeia audiovisual ruraliza, à sua maneira, as sociedades pós-industriais. O último estágio da comunicação assemelha-se, assim, ao "mau estado das comunicações" da França parcelar e rural de 1848, tal como Marx o descreve em seu *18 Brumaire*, e que permitia "enviar, do alto, para todos a chuva e o bom tempo". Será que o televoyeur urbanizado do século XX está em via de devir-campônês tipo século XIX? Seria pena, neste estágio, de voltar ao conceito de nação - saco de batatas, "simples adição de grandezas com o mesmo nome". Como esses estimáveis tubérculos "não podem representar-se a si mesmos, devem ser representados"⁵. Com esta diferença - volta de espiral obriga: o médium, desqualificando o tribuno tonitruante ou o chefe carismático, abandonando a Cólera, o Ricto ou o Período em benefício do banal e do inofensivo, leva a telinha a promover, um pouco por toda a parte no vasto mundo, este quente-frio insólito: o cesarismo uniformis-

5. Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions sociales, 1969, p. 127.

ta, ou o intimismo autoritário. São conhecidas as metástases da comunicação audiovisual sobre a língua pública, ou as obrigações do francês videosférico: frases com menos de oito palavras, sacrifício dos polissílabos ao monossílabo, prioridade aos termos afetivos (companheiro, amar, sentir, etc.) e dinâmicos (construir, avançar, etc.). O televangelista utiliza, no máximo, quinhentas palavras; o líder moderno, também.

Uma democracia exige cidadãos *ativos* que se juntam e se põem de acordo. Associada à sondagem permanente, a TV leva a desertar o espaço público, como uma afável detenção domiciliar. Reduz o vínculo social a uma relação sem trocas. A lei do ícone ou *iconomia* eleva à altura de uma categoria política a *oikonomia* grega (origem de nossa "economia"; ora, ambas levam os cidadãos a recolherem-se ao espaço doméstico - *oikos*, a casa, oposto de *agora*). Eis, de novo, o público subordinado ao privado, a lei ao lobby, o Estado republicano ao Deus Sociedade, o universal ao particular e o sujeito de direito (jurídico ou político) ao indivíduo de fato (psicológico ou sociológico). Ou seja, a democracia republicana de cabeça para baixo. Para qualquer governante, o receptor *individual* apresenta, tudo bem considerado, a vantagem de reduzir os riscos de ajuntamentos ou de motim, até mesmo de "povo reunido" (o *populus* romano). Lemos um jornal e, em seguida, dedicamo-nos a nossas atividades. Com a tela doméstica, o militante político e sindical deve permanecer diante do aparelho para ser informado, inclusive para ficar sabendo o que se passa no que resta de seu partido ou de seu sindicato. Ainda terá menos razões de se deslocar para participar de uma reunião ou de uma deliberação. Cada um em sua casa. Somente os chefes hão de sair para a rua - a passeata permite que ele seja filmado e, portanto, mostrado aos militantes. Despolitizar é, antes de tudo, imobilizar. Como a única coletividade maciçamente autorizada pela audiovisualização continua sendo a família, toda a gente da casa, a célula biológica (ou seja, o contrário da associação voluntária ou cívica), as máquinas de cidadania, tais como a Escola e as Forças Armadas, deixaram de ser representadas. O espelho em que a Cidade se vê e se fala é uma anti-Cidade. O principal órgão de socialização na videosfera dissocializa, na medida em que a "neotelevisão" de proximidade é ainda mais compartimentada do que a "arqueologia".

Será, então, instrumento predestinado das liberdades humanas cuja expansão, não por acaso, acompanhou, para não dizer acelerou, o fim do comunismo, ou mola mestra do arriscado casamento do individualismo consumidor com a democracia política em relação aos quais nada indica que venham a coabitar por muito tempo? Cada um decidirá conforme seus humores e interesses. Seria ingênuo ver no império vídeo a *causa* de uma crise do político. É também seu *efeito* (como sugeria, recentemente, Jean-Claude Guillebaud). Se a gestão midiática de uma decisão acaba virando decisão, não será porque o político, esmagado pelo desenvolvimento científico, pela interdependência das economias e pelo atenuamento do Estado-nação entre o regional e o mundial, já não tem grande coisa para decidir? Assim, o ato de governo, tornando-se vazio, ocuparia a cena com gesticulações; assim a ebriedade espetacular serve de compensação ao encolhimento das margens de iniciativa⁶. “Quanto menos pressão exerço sobre as coisas, tanto mais coisas tenho para ver” – esse será o consolo do cidadão espectador. E o ator: “Já que meus atos não terão conseqüências, preocupemo-nos, pelo menos, em aparecer”. Fingir: tal seria o papel providencial atribuído ao audiovisual na nova democracia. O teatro político sempre existiu (e, em nosso país, o Parlamento sempre foi um anfiteatro). O novo reside no seguinte: por falta de intriga e de pretextos, a teatralização da ação tornar-se-ia a própria ação. Em vez de perverter o político, será preciso louvar o midiático por manter esse aspecto ilusório?

A abertura para o mundo

A segunda antinomia diria respeito ao espaço: “a TV abre para o mundo”, “a TV escamoteia o mundo”. Exaltar-se-á justamente um fator sem precedentes de abertura para os outros, o fim das fronteiras, o advento do cidadão universal e da era pós-nacional. Promovendo em toda a Europa as linguagens vernáculas, nacionalizando Deus e as igrejas, em detrimento da antiga catolicidade romana, a imprensa contribuiu para desagregar os Impérios (começando pelo Sacro Império Romano Germânico) e precipitou o advento das nacionalidades – e, por conseguinte, das guerras

6. Jean-Claude Guillebaud, “Les médias et la crise de la démocratie”, in *Le Débat*, 1991, nº 68.

européias. A propagação das ondas hertzianas e a transmissão das imagens por satélite favorecem, com toda a evidência, um movimento inverso: a internacionalização dos comportamentos e “a construção da Europa”. A TV tende a suprimir a noção de fronteira herdada do século XIX (prossequindo o movimento iniciado, há bem pouco tempo, pela radiodifusão). Sem a imagem eletrônica, e até mesmo sem a C.N.N., jamais um agricultor do departamento de Ardèche teria visto com seus próprios olhos uma criança africana morrer de fome, um estudante chinês fazer parar uma fila de tanques, uma menina colombiana agonizar na lama, Yeltsin subir para um tanque ou Reagan montar seu cavalo. Tudo o que deslocaliza civiliza e a TV serve incontestavelmente para a tomada de consciência planetária e para a causa humanitária. Cousteau, Tazieff e outros, com suas reportagens, divulgaram a moral ecológica como nenhum livro ilustrado teria conseguido fazer. E o admirável Ushuaia (ou seus equivalentes de ontem e de amanhã) faz-nos visitar, todo sábado à noite, mais regiões, folclore e fauna, monumentos e paisagens do que um explorador profissional, no princípio do século, teria possibilidade de ver durante a vida inteira.

Tudo isso não é falso, mas também não é verdadeiro. Não é sobre um atlas qualquer que fazemos nossas viagens a domicílio. Antes de mais nada, não somos nós, mas “a atualidade” que seleciona nossos lugares de destino. Sem acontecimento forte, não há imagem-emoção; ora, sem imagem forte, não há seqüência de informação. Portanto, as imagens de países longínquos só aparecem em nossas telas, por alguns minutos, em caso de tragédias, guerras ou catástrofes. A atualidade constrói a história que constrói a geografia: ou seja, o inverso das determinações reais. Assim, não chega a haver uma colocação em perspectiva desses acontecimentos, nem a localização desses países sobre um mapa-múndi. Em seguida, não é qualquer imagem da atualidade mundial que é mostrada. Nove em dez provêm de duas ou três fontes padrão (em lugar de destaque, Visnews) que inundam as telas de quase todos os países e, em particular, dos mais desfavorecidos. “A comunicação é livre”, não o acesso ao mercado da informação. O elevadíssimo custo das transmissões eletrônicas e dos espaços na paisagem audiovisual nacional, e a fortiori mundial, agrava ainda os monopólios tradicionais das agências de imprensa (“Em cada dia, mais de um bilhão de pessoas baseiam

seu julgamento de valor, em matéria de acontecimentos internacionais, sobre as informações da Associated Press"). Por toda a parte, no norte como no sul, os jornais pertencem à velha riqueza e às "boas famílias". No entanto, os novos ricos, grandes investidores e capitães da indústria, afastam-se do impresso para investir na imagem. No "menu" cotidiano proposto em escala mundial pelos grandes grupos, cada um é livre para escolher "à la carte". Os olhares são mais nacionais do que as imagens e as identidades culturais marcam tanto as programações generalistas quanto os receptores de informação. Mas será um acaso se o povo mais televisual do mundo, o americano, é também o mais provinciano, o mais introvertido e, no final de contas, o menos bem informado sobre o mundo exterior? Pelo resto do planeta, da Grã-Bretanha à Grécia, as diferenças entre telas nacionais se reduzem cada vez mais e a C.N.N. impõe tanto sua qualidade quanto suas escolhas ao mundo inteiro, sobretudo em período de crise: não há vontade europeia porque não há visual europeu. Progressivamente, a imagem eletrônica planetariza o olho americano - concepção bastante particular da universalidade. "Aproximação dos pontos de vista" ou sobreposição de imagens? Houve cinemas nacionais e, em particular, europeus. A TV, porém, nasceu *americana* e absorve, quaisquer que sejam seus pesos reais identitários e vernáculos, o conjunto das tevês europeias. Contrariamente a nossos filmes, todas as nossas emissões são reproduções de além-Atlântico com o atraso proverbial de rigor: nossos *sit-com*, *talk-show*, *meet the press*, *reality-show*, *news*, etc. são importados tais quais. No entanto, todos nós sabemos que, em boa lógica de mercado, quanto mais um produto é singular, melhor se vende. A regra, porém, deixa de ser válida quando a diferença entre custos de produção e níveis de rentabilidade é de 1 para 10. O efeito de tamanho, associado ao volume dos investimentos, é suficiente para marcar a superioridade da imagem média americana sobre a europeia.

Certamente, a TV abriu os corações e os espíritos aos sofrimentos como às opressões, outrora, invisíveis - conforme é testemunhado pela nova e salutar vulgata dos Direitos do Homem e pela voga da "caridade-business". Criou uma espécie de opinião mundial; tornou-se mais difícil massacrar impunemente. No entanto, *toda imagem difundida é uma relação social metamorfoseada em emoção individual* - agradável ou dolorosa. Nosso

planeta midiático é uma certa relação Norte-Sul midiaticizada por objetivas e lentes. Satélites, câmeras e laboratórios encontram-se no norte que tem a exclusividade dos direitos de filmagem, montagem, reprodução e difusão. A imagem industrial, instrumento de sensibilização às desigualdades mundiais, é também a expressão mais sensível dessas mesmas desigualdades entre os assistidos do Sul e os provedores do Norte. O etnólogo ocidental em missão já se beneficiava dessa posição invejável - a do voyeur fora da vista, do inspetor jamais inspecionado - mas procurava fazer dessa situação um meio de conhecimento, até mesmo de comunicação nos dois sentidos, nem que fosse permanecendo no local durante bastante tempo. Nossas excursões audiovisuais pelas zonas de penumbra são rápidas como se fossem incursões de comandos e somos nós que fazemos o comentário dessas viagens relâmpago. O hemisfério Sul não faz tomadas de vistas, mas sim é apanhado pelas redes da nossa. Acabamos legitimando e, ao mesmo tempo, sublimando, como "dever de ingerência", nosso direito exclusivo de exercer controle sobre outrem, monopólio técnico que se transforma em obrigação moral. Sem piscar de olhos, não há ímpetos de coração. Conclusão: "Vivam as câmeras"! Com certeza, mas estas não podem, infelizmente, ser acionadas automaticamente, não vão a qualquer lugar nem em qualquer momento para filmar qualquer matéria⁷. A geopolítica dessa compaixão caseira que afirma não fazer política não invalida de modo algum nossas operações de salvamento, muitíssimo respeitáveis; desaconselha somente transformar a "moral da extrema urgência" em um novo imperativo categórico. Na era das instalações de redes mundiais de informação central não há *Deus ex machina* ótico; além disso, um dever (de ingerência) praticamente fundado no ver (de nossas telas) não é e não pode ser kantianamente universal. Será universal, mas como o era, outrora, o sufrágio com o mesmo nome, reservado à metade masculina da população.

7. Por exemplo, as câmeras francesas, privadas ou públicas, demonstram uma reticência comprovada a "se imiscuírem" nas profundezas sociais da África francófona ou da Arábia Saudita. Uma bomba iraquiana sobre uma aldeia curda terá mais chances de ser difundida do que uma bomba turca. As 40.000 execuções sumárias de opositores que, durante oito anos, foram perpetradas no Chade de Hissene Habré, apoiado pela França, não suscitaram, em nosso país, nem campanhas de solidariedade nem indignações audiovisuais, etc. (Commission d'enquête tchadienne, in *Libération*, 24 de maio de 1992).

A descolonização tirou ao Ocidente o monopólio da representação política do gênero humano e o sistema das Nações Unidas, com cento e setenta Estados representados, tornou-se realmente universal. No entanto, a industrialização da imagem e do som confere aos países superdesenvolvidos o monopólio das representações culturais da humanidade, de tal modo que o Norte voltou a ganhar de um lado a exclusividade que tinha perdido do outro. Sem dúvida, a nova ecologia do olhar abre o campo de visão de cada um de nós, mas torna mais problemático o “diálogo das culturas”, ampliando mais do que nunca o fosso entre ricos e pobres. Um país pobre pode ter bons poetas, bons romancistas e até mesmo um bom jornal; mas não pode ter uma boa televisão. E ainda menos um cinema competitivo. Tagore e Gide podiam conversar de igual para igual, assim como Mishima e Yourcenar; mas não Spielberg e Idrissa Ouedraogo; nem a C.N.N. com a Doordashan indiana. Nove homens em dez olham a vida através das imagens que Atlanta e Hollywood lhes fornecem deles mesmos. E o americano que é aceito por toda a parte em imagens dubladas ou com legendas não suporta, em sua casa, uma imagem do exterior com legendas. Essa involuntária assimetria dos olhares suscita uma certa cegueira coletiva no clube bastante fechado dos diretores de imagens do mundo atual. E uma insipidez notável de seu próprio universo simbólico, cujo emblema seria o “non-disturbing scenario” recomendado para nossos filmes de orçamento elevado ou para nossas séries televisivas, construído a partir do menor denominador comum (aquele que chocará o menor número possível de convicções ou hábitos). Quando “o mundo característico” de uma minoria dos habitantes da Terra vier a tornar-se a característica do mundo inteiro, passar para o outro lado do espelho acabará sendo, para o próprio Ocidental, uma façanha de solitário, para não dizer de marginal. A mundialização de nossos simulacros torna mais improváveis esses choques, “más freqüentações” e desambientações que, em nosso país, sempre constituíram desencadeadores de inovação. Neste sentido, o Ocidente prejudicar-se-ia a si mesmo se viesse a batizar seu “confinamento informacional” com o belo nome de universal, e a sublimar seu superequipamento técnico como “consciência moral do mundo”.

A conservação do tempo

A terceira antinomia diria respeito ao tempo: “A TV é uma formidável memória; a TV é um funesto coador”. O objeto técnico conforta a tese; a utilização social, a antítese. Não é amanhã que se fará a síntese.

“Ó tempo, suspende teu vôo...” Eis o que está acontecendo. A mecânica e a química tomaram esse encargo. Fotografia e fonografia concretizaram a aspiração do poeta: fixar o que escapa, perenizar o instante. E, antes de morrer, Lamartine retira o anátema sobre a fotografia, “plágio da natureza pela ótica”. Rádio e cinema prosseguiram e aperfeiçoaram o embalsamamento do tempo. Tecnicamente, a televisão é o melhor dos aparelhos para perenizar a vida. O documento, ou múmia, a saber, o suporte material dos vestígios deixados por um ser vivo, pode, doravante, ser subtraído à usura do tempo. O registro em suporte magnético já tinha permitido a conservação dos fluxos radiofônicos e, para além disso, a constituição de *arquivos analógicos*. Desmentindo, assim, o imemorial “As palavras passam, os escritos permanecem”. Na França, desde 1954, o cinescópio, aparelho para registrar imagens vídeo sobre película, permite conservar as emissões de televisão ao vivo; e, desde 1960, o videocassete permitia armazenar o que era difundido em cada dia. Constituiu-se, assim, um patrimônio de documentos até então efêmeros, base de nossas videotecas. Daí, um considerável suplemento de memória. Delegada a máquinas de leitura, sua decodificação já não exige uma qualificação especial (leitura/escrita), mas um poder de compra. Como o efeito-patrimônio suprime, desde então, a diferença entre o antigo mundo do conhecimento e o novo da informação, arquivável e estocável como o outro, os documentos mais perecíveis assim como as obras mais sólidas ganharam o direito de *permanecer*. Sem dúvida, o sinal vídeo se conserva mal. Em quarenta anos, um filme de dezesseis milímetros não sofre qualquer alteração; em quatro anos, um suporte magnético é irreconhecível. No entanto, a transferência para suportes binários, compactos e fiáveis, permitiria em princípio eternizar a totalidade de nosso efêmero e de nossas efemeridades. Eis-nos, portanto, tecnicamente liberados da irreversibilidade do tempo que se escoia. Doravante, ontem pode ser hoje e amanhã.

Tudo isso é verdadeiro, e seu contrário também. Com efeito, a fuga sem retorno das imagens, no dia-a-dia, é um buraco de despejo para as memórias e uma dissuasão para a inteligência. Fetichiza o instante, des-historiza a história, desencoraja o estabelecimento da menor série causal. Um jornal guarda-se em casa, mas não um jornal televisionado. Sem registro prévio, não é possível interromper nem fazer retornar uma enxurrada de imagens, como se faz com um maço de páginas. Só pode haver discernimento por atraso ou reconstrução, e juízo crítico por recusa do estímulo-resposta. Somente a autoridade carismática se serve de flashes e raptos emotivos. Se a obediência e o fanatismo se adaptam muitíssimo bem à imediatidade, acessos de paixão e frêmitos da transmissão ao vivo são incompatíveis com essa deliberação coletiva em diferido, pela interposição de proposições escritas, sob um regulamento comum e em um recinto preservado, pela qual uma tribo pode vir a ser uma Cidade. E uma democracia resistir à demagogia. A liberdade - do cidadão e do espírito - funciona a partir da re-presentação e não da presença; depois do acontecido e não de forma intempestiva; a partir do argumento e não do afeto. Tem necessidade de tempo para estabelecer coincidências, verificar e confrontar. Quem é que não sabe que a democracia direta (quando se vota com a mão levantada, sem interrupção, em uníssono e na mesma hora) transforma-se, mais cedo ou mais tarde, em tirania? No fundo, o dispositivo político civilizado poderá ser algo diferente de uma máquina destinada a retardar os tempos de resposta, a resfriar emoções e élan, repelões e rajadas, a tomar distância? Ora, é a supressão ininterrupta das distâncias, prazos e demoras que, sobretudo em tempo de crise, constitui a originalidade da TV (com relação ao cinema) e sua superioridade (assim como a do rádio) sobre os meios de informação escrita.

O que é mostrado ganha, então, duplamente sobre o escrito. Em primeiro lugar, avança mais depressa; em seguida, é mais quente. Acalma, ao mesmo tempo, nossa impaciência (de notícias frescas) e nosso receio de ficar só (longe do grupo). Os períodos de crise, simulados ou não, tornam mais sólidos os vínculos comunitários, infundem entusiasmo ao corpo social, impelem para o reagrupamento tribal. Neste caso, rádios e tevês encontram-se em melhores condições para se tornarem caixa de ressonância. O pólo comunicação leva vantagem sobre o pólo

informação, assim como o audiovisual que cria uma ligação maior, relativamente ao impresso que dá maior autonomia ao leitor. Durante a guerra do Golfo, pregados à telinha, "participamos" bastante, mas não aprendemos quase nada. E com razão. A comunicação tranqüiliza, a informação incomoda. Temos necessidade de ambas, e o jornalismo tem a tarefa temível de encontrar a distância conveniente entre esses dois pólos opostos em que acabaria por negar a si mesmo⁸. Se a transmissão gruda ao acontecimento, na mesma hora, torna-se comunicação bruta, transmissão de afetos epidêmicos, emoções em estado puro, com forte coeficiente consensual. Se decola do acontecimento com um relato ou uma análise um tanto indiferente, à maneira do diferido ou da "différence" derridiana, transforma-se em "editorial" ou sermão. A situação de crise incita todo o mundo a reduzir ao mínimo o "corte semiótico" entre o acontecimento em curso e sua simbolização. Não será fácil encontrar a solução (talvez, os verdadeiros problemas não tenham solução). Tanto mais que a transmissão ao vivo, "on the spot", transforma os jornalistas em atores com enunciados "performáticos" e não "verificáveis". É um fato que imagem e comentário podem, então, modificar o curso das coisas, inclusive das operações militares no terreno, ao passo que a análise escrita posteriormente, desconectada, torna-se desinteressante e sem efeito.

O encurtamento histórico dos espaços de tempo, em detrimento das continuidades explicativas e das relocalizações em perspectiva do acidental, a intermitência das *news* e a retomada na estaca zero da história humana, em cada manhã, por um mercado da informação que só consegue vender o que jamais foi visto - tudo isso não nasceu com a imagem eletrônica. Esta é o prolongamento - se quisermos a todo o custo banalizá-la - de uma escalada de interpenetrações temporais que começa, em nosso país, por volta do ano 1840, por meio do telégrafo elétrico e a agência Havas, mas a passagem, no final, para a transmissão ao vivo de forma absoluta não está isenta de perigo, inclusive para o jornalismo. A fobia do repetitivo e o receio de vir a aborrecer acabam por provocar enfado e lengalenga. O marulho da atuali-

8. A este propósito, ler de Daniel Bounoux, de quem reproduzo a oposição comunicação/informação, "Qui a peur de l'information?", in *Reporters sans frontières*, 1992.

dade, esse “mar sempre recomeçado” onde cada vaga se quebra em outra que é, no fundo, a mesma, assemelha-se a uma nauseabunda eternidade. À força de querer preemptar o acontecimento, a cultura do scoop, impedindo de olhar para trás de si, nada deixa vislumbrar porque não deixa ver as grandes linhas de força, o ritmo profundo das coisas. Quantos acontecimentos, que se explicariam muitíssimo bem por um modesto retorno às cronologias, não permanecem opacos para aqueles que têm a pretensão de estar sempre na frente? Se ter lugar é, antes de tudo, saber de onde é que se vem, o ritmo próprio de nosso audiovisual, sem má-fé nem manipulação particular, transforma a superabundância de informação em desinformação. Acabar com o fascínio do presente para reencontrar a ordem das causas e o sentido provável é, antes de tudo, acabar com o fascínio das imagens transmitidas à velocidade da luz.

“O efeito de realidade”

A quarta antinomia diz respeito ao valor de realidade. “A TV é um operador de verdade; a TV é uma fábrica de engodos”.

Ainda mais do que a fotografia, que é muda e fixa, a imagem vídeo partilha, com a grande família das captações indiciais, a força sem réplica do verificável: “isso aconteceu”. Levando a seu mais elevado grau a soberania do referente, ela outorga a verdadeira certidão de autenticidade. A prova pela imagem anula os discursos e os poderes. Quando quatro policiais brancos de Los Angeles negam, com toda a autoridade de sua função, diante de um juiz, ter moído de pancadas um automobilista negro, deixando-o como morto na estrada, basta um pequeno vídeo de amador com 81 segundos de duração para colocar um ponto final a uma grande crise político-judicial (caso Rodney King, 1992). Eis eliminada a dúvida judicial. Uma junta militar latino-americana anuncia por intermédio da imprensa a morte em combate de um estrangeiro, negando que tenha sido detido: por falta de sorte dela, pois um fotógrafo amador tinha batido uma foto do desconhecido, em uma aldeia perdida, após sua prisão e mandou-a publicar pouco depois na imprensa. O estrangeiro não foi, portanto, executado como estava previsto. Responde a processo e nega ter impunhado armas na guerrilha: por falta de sorte dele, pois são encontradas e reveladas as fotos que um guerrilheiro

tinha batido no maquis e uma delas indicaria o contrário. O estrangeiro é, portanto, condenado à pena máxima⁹. Roland Barthes evocava o poder mortífero da objetiva. Seu poder de ressurreição não é menor. A supressão da ausência, a repetibilidade do único são cesuras decisivas. Química ou magnética, a imagem maquinal encarna, doravante, a autoridade suprema: o Real. A tese seria, portanto, verdadeira?

No entanto, “o efeito de realidade”, ótimo na tela vídeo, está minado. Com efeito, não tem causa. Diante dessas imagens ao vivo e em tempo real, passo espontaneamente para o outro lado da tela, para *dentro* do real gravado. Então, a imagem fica abolida como imagem fabricada, a presença pseudonatural fica negada, enquanto representação. Aí está a mistificação: o arbitrário apresenta-se como necessário, o artifício como natureza. Com efeito, há uma subjetividade por detrás da objetiva, um verdadeiro trabalho de apresentação e seleção por detrás da imagem retida entre mil outras possíveis e mostrada em seu lugar, um jogo complicado de fantasias, interesses e, por vezes, acasos: por que motivo esse país, esse acontecimento, esse pedaço de frase ou essa personagem em vez de qualquer outro? Esse quiproquó leva um nome: “a objetividade jornalística”. Nenhum olhar, porém, é objetivo, nem que fosse o do “profissional” e até as próprias câmeras automáticas são colocadas, acionadas e desligadas por uma vontade humana. Mostrar um fato ou um homem é fazer com que isso venha a ter existência, mas o reverso da autentificação é o aniquilamento social daquilo que se escolhe não mostrar. E é essa escolha que não é tematizada, ainda menos na informação audiovisual do que na escrita. A autoridade do real imediato favorece, em suma, a escamoteação das mediações (simultaneamente, técnicas, psicológicas, ideológicas, políticas, etc.) e dá crédito a essa mentira naturalista: a visão sem olhar, ou a cena sem encenação.

A transmissão em tempo real legitima ainda mais a passagem do “isso acontece” para “é isso mesmo”. Ver as coisas-em-ato-acontecerem dá-nos o sentimento de ler o mundo correntemente. A coincidência entre fato e sua imagem incita a tomar o mapa pelo território. Tal seria a alucinação-limite da era visual: confun-

9. Resumo do “affaire Debray”, Bolívia, 1967.

dir ver e saber, o clarão e a iluminação. A inerência do verdadeiro a seu objeto, feita a anulação dos pacientes desvios pelo abstrato, é a ilusão epistemológica própria da videosfera. A instantânea *adequatio rei et imaginis* curto-circuita a lenta e complexa *adequatio rei et intellectus* que se aprende, em princípio, na escola. Ora, o padre da videosfera, o jornalista-TV, afastou e desqualificou o professor, padre laicizado da grafosfera.

É freqüente, mas inevitável (já que o grande plano é a originalidade da telinha e o aspecto mais representativo do vídeo) transferir a certidão de realidade do plano dos acontecimentos ou coisas para o plano das pessoas. “Na TV, não se pode mentir, os rostos falam por si mesmos.” Certidão minimalista e intimista, mas presume-se que tudo seja dito pelo “detalhe que atraíça impiedosamente” (a mão que se crispa, a madeixa na frente, o olho que se torna negro, etc.). Um mundo *visto de longe* não tem os mesmos critérios de verdade quando é *visto de perto*: cada formato forma suas crenças (e a grande moldura da pintura de história tinha, sem dúvida, outras exigências, não menos arbitrarias do que as nossas). Nossa veracidade fixou-se no grande plano; quanto ao plano médio, já é considerado menos autêntico. Assim, a televisão tem a reputação de revelar a textura moral das pessoas, inclusive o mais privado dos homens públicos. Isso não é falso e a prova é que, nos Estados Unidos, o senador McCarthy e suas imposturas não conseguiram sobreviver na passagem do microfone para a tela. Isso não é verdadeiro e a prova é Richard Nixon (exemplos e contra-exemplos *ad libitum*).

A nova mentalidade coletiva não é tão empírica nem desprovida de preconceitos quanto ela afirma. Substituiu o dogmatismo da Verdade pelo “despotismo da expressividade” (Michel Deguy). Tem o culto da fisionomia e a superstição do rosto, essa carne da carne na qual o Verbo se confessa. De forma mais trivial, nossas grandes figuras têm interesse em mostrar caras bem apresentáveis (somente a grafosfera podia levar Jean-Paul Sartre às nuvens). Esse crédito renovado às aparências físicas faz mais do que popularizar a antiga “fisiognomonía” de Lavater, essa “ciência” que ensinava a conhecer o interior do homem pelo seu exterior. Dá crédito à mutação profunda da idéia de liberdade, idealizada outrora como reino da *autonomia* (ou subordinação aceita à lei universal) e concebida presentemente como reino da *espontaneidade* (sendo cada um para si mesmo sua própria lei). A naturali-

zação da liberdade fez deslizar a ordem do verdadeiro do universo dos signos para o universo do sinal. Doravante, deve fazer parte integrante do caráter. A verdade já não é adquirida ou elaborada, mas algo que já-está-aí, selvagem e impulsivo, enterrado no fundo dos corpos, que a *expressão* fará simplesmente passar do interior para o exterior (como se espreme* o suco de uma fruta). A verdade em videosfera é original, não final. Acredita-se que a origem fala por si mesma nos primeiros movimentos do corpo, os únicos que são considerados bons. Daí, a valorização da presença de espírito e do brio das réplicas, apanágios outrora do homem culto e, hoje em dia, marcas de uma “verdadeira personalidade”. E a crença de que o autor ou a vítima de uma experiência forte virá a ser o melhor ator de sua retransmissão. Tal seria a reviravolta televisual do paradoxo do Comediante – e o sucesso atual do que é novidade. Perdemos, talvez, o direito de nos ausentar de nosso corpo – desligando o interior do exterior (fruição dos introspectivos: impedir as segundas intenções de se colocarem no primeiro plano). Resulta de tudo isso um igual número de emoções verdadeiras e fingidas, mas como fazer para distingui-las? Para marcar presença superando os parceiros, seja natural e “diga o que sente”. Parecer “ser o que se é” é uma arte que, sem ser o apanágio dos tartufos, pode ser aprendida como as outras (ainda que isso nos custe descobrir que tal “saída”, tal “improvisação subversiva” que fez o sucesso deste ou daquele de nossos grandes comediantes políticos, intelectuais ou outros tinha sido cuidadosamente preparada e ensaiada). “Todo o mundo vê bem o que você parece do exterior, mas bem poucos têm o sentimento do que há no interior”: as novas técnicas do fazer-criar não tornaram inválido o conselho de Maquiavel ao Príncipe. O sorriso também é uma técnica, obrigação de aparência que não compromete em nada. A espontaneidade midiática, assim como a genialidade, exige uma longa paciência: questão de disciplina e aprendizado.

Deixemo-nos de brincadeiras. Além de que o jogo do ser e do parecer não tem idade, não estamos enganados, do ponto de vista técnico, em nos fiar à expressão dos olhos, aos vincos da comissura dos lábios, às vibrações das narinas e aos franzimentos das sobrancelhas, porque é mais fácil ludibriar o ouvido do que

* N. T.: no original, *s'esprime*.

a vista. Ainda que os progressos na transposição em binário das películas argêntas venham a permitir a modificação de decorações e movimentos nas imagens registradas e transferidas para o fichário computadorizado, tornando as trucagens totalmente invisíveis, uma voz será sempre melhor sintetizada do que um rosto. *Sampling e relipping* permitem, em uma fita magnética, guardar a voz de um indivíduo mudando ou permutando suas palavras. É verdade que, em uma paleta gráfica, também se pode delimitar os contornos, recompor, retocar a trama de qualquer foto (por exemplo, para evitar ter de pagar direitos de reprodução). Com a autonomia do universo industrial das imagens, caberá, em breve, às “cópias” autenticar os respectivos “originais”. A auto-referência midiática, como já é sabido, faz com que a repetição de uma mentira se torne uma quase-verdade. Aqui, nada de novo: o boato nasceu com a notícia de imprensa e a carnificina de Timisoara já se encontra em Balzac. O que vai mudar relativamente à grafosfera é que a questão da “realidade” das imagens analógicas (foto, cinema, TV) será, em breve e de forma mais sensata, substituída pela realidade de sua *verossimilhança*. E a única garantia que esta poderá dar é a rapidez de sua transmissão: quanto mais breve for a demora, menos possibilidades haverá de trucaagem (que exige máquinas e tempo). Como verificável e instantâneo voltam a tornar-se sinônimos, a realidade será, então, indexada sobre uma escala de tempo. Das boas e más utilizações do “tempo real”, ao mesmo tempo, impostura e autenticidade. O boletim difundido pela rádio e a reportagem telefonada já tinham inventado isso relativamente à voz; a imagem vídeo vai manifestar, com perfeição, seus vícios e virtudes. O diferido que, através do comentário, dá tempo para refletir e para colocar em perspectiva, permite também a montagem tendenciosa e a escolha orientada das imagens. Estamos bem lembrados que os regimes totalitários, com perfeito conhecimento de causa, evitaram quase sempre as retransmissões ao vivo de acontecimentos aleatórios e públicos (preferem o cinema, melhor para a propaganda e para a censura prévia, à televisão). Embaralhados com as manifestações desconcertantes do real, os maníacos do ângulo reto e da utopia com régua e compasso estão bem inspirados em desconfiarem da vida tal como ela se passa. Em Pequim e Pyongyang, a recreação por meio de “quadros vivos” nos estádios, programados com apitos e amplamente ensaiados,

é considerada mais fiável do que os microfones nas ruas e as transmissões “live”.

A transposição em imagens do mundo acontece no momento em que ela faz do mundo uma imagem; da história um telefilme; e de um combate duvidoso, como são todos, um western como qualquer outro. Banalizando o extraordinário e sublimando o banal; eufemizando catástrofes e atrocidades; alisando os acontecimentos, todos furtivos e cintilantes, igualmente espetaculares e, por isso mesmo, mais ou menos indiferentes; favorecendo um consumo – em primeiro lugar, lúdico, em breve onírico e, finalmente, pornográfico – dos fatos e das obras, ações e más ações, jogos e desastres, o efeito de realidade acaba por retirar o caráter de real à atualidade. E, antes de tudo, amenizando sua aspereza. Vimos a miniaturização pela imagem tornar aceitáveis, e até mesmo pitorescas, carnificinas ou guerras longínquas que não teríamos suportado em tamanho natural. Nossa atual geofísica é uma microfísica; além disso, reduzir uma coluna de carros civis ou uma capital bombardeada às dimensões de uma tela vídeo não é a melhor maneira de “tornar reais” as implicações humanas de um bombardeamento. Da mesma forma que a atualidade, sem a história, transforma o tempo em uma imensa acumulação de casos do dia – que são o maravilhoso da época vídeo – assim também a ubiqüidade, sem a geografia, instaura um falacioso estado fora do campo gravitacional e do pensamento – já que pensar sempre foi pesar. E a suputação, um cálculo de distância.

*

Tornando ficção o real e materializando nossas ficções, mostrando tendência para confundir drama e documento-drama, acidente real e realidade-show, a televisão nos faz passar, uma vez mais, de teses para antíteses, “da janela aberta para o mundo” para “o muro de imagens”, da música para o ruído e vice-versa. E essa irresolúvel oscilação é, talvez, sua derradeira verdade. Está na natureza dessa máquina destinada a ver – fator de certeza e de incerteza, ápice de transparência e cúmulo de cegueira, fabulosa máquina destinada a informar e a desinformar – fazer balançar, em um piscar de olhos, seus operadores da maior credibilidade ao maior descrédito, assim como nós, telespectadores, do arrebatamento à repulsa. Deus ou diabo, redenção ou

condenação, santa ou pecadora - esse dilaceramento neurótico não será, no Ocidente, a resultante das origens religiosas da imagem artificial? Como se os Padres bizantinos do Segundo Concílio de Nicéia continuassem sua disputa diante da telinha, balançando-nos *ad vitam aeternam* de um extremo a outro, entre a tese *homo* dos iconódulos e a tese *pseudo* dos iconoclastas. A validade ou não do ícone - e em que limites - continua sendo o núcleo lógico dos debates contemporâneos sobre o audiovisual. Como compreender a atualidade sem ter de recuar, pelo menos, doze séculos?

DOZE TESES SOBRE A NOVA ORDEM E UMA DERRADEIRA QUESTÃO

Se, por vezes, o homem não decidisse, soberanamente, fechar os olhos, acabaria por deixar de ver o que vale a pena ser olhado.

RENÉ CHAR

DOZE TESIS SOBRE A NOVA ORDEM E UMA DERRADEIRA QUESTÃO

Se, por vezes, o homem não decide,
sobretudo, todavia, os olhos, a cultura
por deixar de ver o que vive a pena ser olhada.

REDACTOR

Feuillets d'Hypnos

1
Toda cultura se define por aquilo que está de acordo em considerar como real. Há apenas um século que chamamos "ideologia" esse consenso que cimenta cada grupo organizado. Nem refletido nem mesmo consciente, tem pouco a ver com as idéias. Trata-se de uma "visão do mundo"; ora, cada uma traz no bojo seu sistema de crença.

Acreditar em quê? Cada midiasfera produz seus critérios de credenciamento do real - e, portanto, de descrédito do não-real. A questão de confiança é permanente: "confiar-se em quê?"; as respostas variam segundo o estado dos saberes e das máquinas. Platão respondia para a logosfera: "De modo algum no que dá nas vistas e somente nas Idéias inteligíveis", *Mito da Caverna*. Descartes para a grafosfera: "Nos objetos visíveis, mas com a condição de construí-los com ordem e medida, e de formular bem suas equações", *Discurso do Método*. A videosfera: "De modo algum confiar nas idéias e de que serve o método, a régua e o compasso, desde que vossas imagens sejam boas?" Uma foto será

mais "crível" do que uma figura, e uma fita de vídeo do que um bom discurso. A respeito de gostos e cores, de métodos e idéias, cada um com sua opinião. No entanto, diante da tela de visualização, todo o mundo fica calado. Visualizar é explicar. Em língua corrente, "estou vendo" substituiu "eu compreendo". "Está tudo visto" significa que não há nada a acrescentar. Ontem: "É verdade, foi o que li no jornal." Hoje: "Acreditei nisso já que foi o que vi na TV" (diz a vítima de um curandeiro televisual). Já não há como opor de forma válida um discurso a uma imagem. Uma visibilidade não se refuta com argumentos. Substitui-se por outra.

O que é apresentado como "a ser visto" por cada idade do olhar é apresentado como incontestável. No regime "ídolo", que corresponde às *teocracias*, posso contestar as aparências visíveis, mas não que exista um além do visível e que eu deva focalizar em sua direção meu olho espiritual. No regime "arte", que anuncia as *ideocracias*, posso duvidar dos deuses e dos ídolos, mas não da verdade e de que ela deve ser decifrada no grande livro do mundo, relacionando os fenômenos visíveis com as leis invisíveis. No regime visual, ou *videocracia*, posso ignorar os discursos da verdade e da salvação, contestar os universais e os ideais, mas não o valor das imagens. Seu pressuposto incontestável é o lugar-comum de uma época. Comanda tanto melhor os espíritos na medida em que não é refletido como tal. Cada regime de autoridade se apresenta como evidente. O que nos faz ver o mundo é também o que nos torna cegos a seu respeito: nossa "ideologia". Esta, que só atinge o auge da virulência ao abster-se de idéias, tem como foco "a pupila de nossos olhos". Em vez de nos petrificar, transforma-nos em medusas: acabamos por petrificar em lugares-comuns tudo quanto olhamos.

2

As imagens, contrariamente às palavras, são acessíveis a todos, em todas as línguas, sem competência nem aprendizado prévios. E a programação informática une todos os andares da Torre de Babel: Pequim, Nova Iorque e a Cidade do Cabo. No entanto, uma vez que se desliga a tela, resta ter acesso aos olhares interiores que prescrevem cada universo visível. Esse acesso só é possível por intermédio da linguagem e das traduções simbólicas. Ora, a promoção universal dos ícones e a decorrente sacração planetária

ria do olhar acaba sendo um augúrio menos bom do que se poderia imaginar para a comunicação mundial dos espíritos.

Todas as culturas podem ser consideradas mais ou menos obscurantistas, por falta de capacidade para mostrar com clareza seu princípio de visibilidade. Como será possível ver o que nos torna cegos? No entanto, todas elas cultivam a virtude intelectual e física da clarividência porque têm como ideal ver, através do que parece, o que é (ainda que possam negar essa faculdade a nossos olhos de carne). É mais fácil fazer dialogar as filosofias do que as luzes, as bocas do que os olhos. Os espíritos podem falar entre si, de uma extremidade da terra à outra, por intermédio de intérpretes e tradutores. Mas não há dicionário do visível. "O olho escuta", mas não entende o olho do outro.

3

A chave da abóbada que segura o edifício de nossas crenças e práticas não é a escolha intelectual da verdade, nem a escolha moral do valor. Aquém dessas operações, por assim dizer secundárias, que dizem respeito ao conhecimento e à moral, determinando-as, há o *teorema ótico da existência*: o que é, é. E como nossos princípios de visão são também de divisão, o resto, tudo o que não é destinado "a ser visto", será considerado não-ser, trompe-l'oeil ou simulacro. O que é para nós a própria realidade, os budistas chamam naturalmente "o vazio", "sunya"; o que é a plena realidade do budista, parece-nos muito naturalmente parvoíce e futilidade. A evidência natural de uma civilização é considerada ilusão por outra. Cada uma com sua Maia. Essas reviravoltas justificam e reclamam "o diálogo das culturas". Ora, o real tornou-se uma categoria tecnocultural e essa técnica torna-se mundial. De que vamos falar entre nós se o real é o mesmo para todos? E se a língua também se torna única, será que ainda vai haver o gosto de falar com alguém de uma extremidade da terra à outra?

4

A convenção transcendental dos olhares que define a cultura implícita de uma sociedade não resulta de um contrato social livremente discutido entre sujeitos sem objetos nem passado,

reunidos na praça da aldeia para deliberarem. Somos *herdeiros inovantes*, sobrecarregados com mitos, mas também dotados de utensílios; além disso, nossa cultura é uma transação negociada, entra ano sai ano, entre nossa herança mitológica e nosso meio técnico (que, por seu turno, depende do estado de desenvolvimento científico). Nesse compromisso, a parte das mediações tende a crescer, e não somente nossas evidências, mas também nossas insurreições estão aparelhadas. Por exemplo, o Maio de 68 dos estudantes, como as revoluções do século XIX, foi “modelado” pelo teatro à maneira italiana com seus estrados, suas posturas de palco, a ênfase dos gestos e o sonoro do slogan, o público nas ruas aclamando a trupe, a saber, a vanguarda atuante e falante. Isso foi, sem dúvida, “a última sessão”, a última grande representação teatral de nossa história (em seguida, o estúdio de TV impôs sua decoração e sua dramaturgia a nosso espaço público). Após a tomada do Odéon, o assalto das direções-vídeo? Cada nova maquinaria de transmissão coletiva reorganiza nossos lugares-comuns, esses incomunicáveis que nos permitem comunicar. Do mesmo modo que o próprio sujeito cognitivo, assim também o *sujeito crente é um sujeito técnico* porque é, antes de mais nada, um homem imaginário. Dotados de imaginários cada vez mais aparelhados, teremos cada vez mais a estética, a moral e a política de nossas próteses. Sem as técnicas do grande plano, do zoom e das 3D, teríamos conhecido a apoteose, em todas as direções, do fragmento, do “kit” e do estilizado, que caracteriza nosso momento cultural?

5

A midiologia terá alcançado seu objetivo quando, diante de toda controvérsia “de fundo” ou querela “séria”, deixarmos de temer *rebaixar na hora o debate* propondo para discutir questões ditas de intendência que os “grandes espíritos”, até hoje, deixavam para trás, em rodapé da página. A questão não é “o quê e por quê?”, mas “por onde e como?” Atualmente, as máquinas são como a política de antanho. Podemos deixar de nos ocupar delas, mas são elas, então, que acabam por se ocupar de nós.

Que pretende minha maquinaria de visão e de escuta e será que ela e eu pensamos a mesma coisa? Questão tanto mais incontornável que nossa margem de liberdade reduz-se à medida

da interposição midiática, multiplicação das redes e complexidade dos circuitos. Sempre houve uma tecnologia do fazer-criar, desde a ágora grega e, sem dúvida, muito antes. Hoje, porém, a laringe coletiva comanda a palavra pública. Hoje, nosso real é uma midiavisão do mundo, dispositivo que dispõe de nós, dotado de uma forma de persuasão planetária.

Desmaterialização dos suportes pelo registro eletromagnético? Perda das relações normais com o real exterior. Miniaturização das aparelhagens e dos componentes? Encolhimento das maiúsculas, redução dos discursos lógicos a micronarrações. Enquadramento das representações? Formatação correspondente do representativo. Grande plano normal? Personalização normalizada das coletividades. Instantaneidade das transmissões hertzianas? Desaparecimento da profundidade do tempo. Decomposição da imagem em pixel? Fragmentação pontilhada da informação. Montagem “cut” ou em mosaico? Desarticulação lógica dos fatos. A cultura do detalhe, da parcela, do fragmento, o esboroamento das antigas dialéticas da totalidade, a substituição por toda a parte do global pelo fractal, que se resume, por vezes, ao “declínio das grandes narrações”, não devem pouco à deslocação ótica dos objetos, assim como das obras de arte, pelos aparelhos de tomada de vista, pela montagem cinematográfica, pelo zoom televisual, pelo “keystroke magnification”, etc. Cada um desses procedimentos conduz a uma conduta e o conjunto dessas condutas cria um certo tipo de Cidade. Com certeza, não há causalidade linear, mas instalação geral em círculo fechado.

6

O que é mais difícil é contar até três. O cristianismo precisou de milhares de anos para substituir uma cultura binária por uma cultura trinitária (base teológica da midiologia). Seria pena se a língua binária das imagens de amanhã, combinação de zero e um, de sim e não, viesse a confinar, sub-repticiamente, as inteligências ao sim/não. Neste momento, as sondagens, o zapping, a alternativa imagem/nada de imagem, o ritual do duelo televisivo entre campeões (dois, raramente três) e o segundo turno das eleições, não deixam qualquer lugar para aqueles que não são nem a favor, nem contra, nem branco nem preto, um pouco as duas coisas, isto é, nenhuma das duas. Uma cultura extraspectiva (que projeta

a inspeção para o exterior) tem todas as chances de vir a sacrificar a nuance, a complexidade, a mestiçagem, a inferência e a suposição, aquisições frágeis porque recentes, das civilizações da introspecção e da interioridade oriundas da escrita.

7

A servidão é o derrubamento operado pelo homem do midiaticizado em imediato. Ou daquilo que depende dele em algo de independente e todo-poderoso. O sujeito recebe como implacável e natural o que é artificial, construído por seus próprios dispositivos. Toma como objeto a perceber, passivamente, aquilo através do qual ele percebe ativamente. Não conhece, portanto, sua natureza de criador, fonte de suas imagens (como ontem de Deus ou da verdade). “Caem-lhe em cima” como o granizo ou a tempestade quando, afinal, é seu próprio sistema de representação que as “lançou”. Mecanismo clássico da alienação e da transformação de uma liberdade em mito. No entanto, o que se extroverte e sublima aqui - aliás, o mesmo se verifica não relativamente à idéia de Deus, mas à imagem divinizada e mitificada - já não é a consciência de um sujeito, mas uma engrenagem sócio-técnica.

8

A equação da era visual: Visível = Real = Verdadeiro. Ontologia fantasmática da ordem do desejo inconsciente. No entanto, desejo, doravante, bastante poderoso e bem equipado para alinhar seus sintomas em uma verdadeira nova ordem.

Somos a primeira civilização que pode julgar-se autorizada por seus aparelhos a *acreditar em seus olhos*. A primeira a ter colocado um sinal de igualdade entre visibilidade, realidade e verdade. Todas as outras, e a nossa até ontem, estimavam que a imagem impede de ver. Agora, vale como prova. O representável apresenta-se como irrecusável. Ora, como o mercado fixa cada vez mais a natureza e os limites das representações sensíveis, na medida em que são midiaticizadas por indústrias, o sinal de igualdade se transforma e torna-se: “Invendável = irreal, falso, não válido”. Somente o solvável é válido; só tem valor aquilo que tem clientela. O nivelamento dos valores da verdade aos valores

da informação indexa a primeira à oferta e procura: será considerado verdadeiro o que tem um mercado. Tradução: “o público é o nosso único juiz”. Não é impossível que, após o marketing do verdadeiro e do bem, venha a instaurar-se um tráfico do real (como o dos órgãos). A realidade sensível, função do poder de compra? O “pay for view” irá reger o olhar de amanhã? Será que a percepção vai se tornar criptografada acabando por ter necessidade de decodificador para assinantes? Os ricos terão, nesse caso, a exclusividade das sensações finas, e talvez, no final, o monopólio do mundo sensível. Como o valor supremo de uma cultura é também o que faz sonhar seus adeptos, desde já todos nós sonhamos, mais ou menos, em ganhar a Sena.

9

Confirme-se ou não esta deriva em direção do tudo-comercial, resta a tentação cada vez mais forte de confundir “a moda” e “o espírito” do tempo. De nivelar o direito ao fato, o dever-ser ao tal-qual-está-aí, o longo ao curto. Não será que a contração da imagem e de seu referente no universo eletrônico e, amanhã transformado em binário, reconduz à fusão deliberada, entre Verdadeiro, Belo e Bem, fantasiada pelos regimes totalitários de ontem? Ou seja, a sufocação das possibilidades e a congelação do tempo com redução das liberdades de escapar à norma social, de se opor e de inventar. Então, a Videocracia estaria atingindo, pela direita, o triste ponto a que tinha chegado, pela esquerda, a Ideocracia. A festa audiovisual oferece dez mil vezes mais imagens e certamente mais alegres do que os ícones dos membros do Politburo, no ex-“socialismo real”, mas absolutamente nada mais de imaginação social. Com efeito, a imaginação é a função irrealizante da consciência, pela qual podemos negar as coisas tais como elas estão acontecendo. Ora, a imagem gravada redobra a autoridade do acontecimento por meio de um terrorismo da evidência.

Uma sociedade WYSIWYG (“what you see is what you get”) deixa de ser uma sociedade aberta. Nivelando o futuro ao presente visualizável e o jogo das possibilidades ao sucedido que dita a lei - “você está enganado porque não tem nada para mostrar” - a videosfera seria a era menos messiânica e, ao mesmo tempo, menos dialética que a humanidade já conheceu, se tivesse

de receber de nós plenos poderes. Hoje, a luta pela imaginação passa pela luta contra “o tudo pela imagem”. Não conseguiremos salvar nosso direito ao infinito sem limitar os direitos do visual a autenticar, por si só, qualquer discurso. “Vendo menos, será possível imaginar mais” (Rousseau).

10

O desaparecimento dos Invisíveis é um fato siderante; os utensílios de re-produção do visível acabam por torná-lo, infelizmente, invisível.

Vamos resumir. Na *logosfera*, que segue a invenção da escrita, o que era verdadeiramente, estava ausente. A suspeita incidia sobre o visível: assim, ontem, a cultura egípcia, grega, bizantina, medieval – ou, hoje, budista, hinduísta, animista. Para dois monoteísmos em três, o Todo-Poderoso não tem rosto nem corpo. É palavra. Pretender dar-lhe uma imagem seria crime e loucura. Somente para o terceiro, o cristianismo, pelo menos em sua versão católica, a imagem física do divino era negociável.

Com a *grafosfera*, que se constrói a partir da imprensa, o visível recuperou sua dignidade, mas como contingência que persegue ou regula uma necessidade logicamente acessível pelo discurso ou abstração. Descartes: “O cego encontra-se em melhor posição para fazer geometria.” Considerava-se, então, evidente que o mundo se explique por aquilo que nos esconde. Nesta esfera, a verdade, como afirma Lévi-Strauss, “indica-se pelo cuidado que tem em se dissimular”.

Na *videosfera*, essa dissimulação comprova o falso ou o inconsistente e a suspeita incide sobre o inobservável. O que não é visualizável não existe. Evanescência dos seres de palavras, essas coisas que apenas se mantêm por serem ditas, mitos em estado puro, fundamentos do antigo Real: Nação, Classe, Lei, República, Deveres, Progresso, Interesse Geral, Universal, Longo Prazo, Justiça, Estado, etc. Pilares “abstratos” (mas, outrora, efetivos) dos pseudoconcretos que nos rodeiam; no entanto, não serão “lançados” por nenhuma tela. Paradoxalmente, quanto mais os suportes de transmissão se desmaterializam, menos lugar sobra para as imaterialidades da vida social. Nossos únicos imateriais autorizados seriam de ordem técnica? Todas as nossas

peças morais estão em crise. “Ó minha França, eu te vejo, tu ocupas o espaço como a jovem mulher que desejo...” – ontem, exemplo de evidência *sensível*; hoje, retórica *literária*. Posso ver realmente, em uma foto-satélite, uma porção de terras emersas, no extremo oeste do pequeno cabo da Ásia, chamada por convenção França. No entanto, jamais poderei ver os mil anos de história através dos quais essa mancha de cor ocre e verde em fundo preto se tornou um país: uma singularidade imaterial e decisiva.

11

Quando tudo se vê, nada vale. A indiferença às diferenças cresce com a redução do válido ao visível. A semelhança como ideal traz em seus flancos um vírus devastador de assemelhação. Todos os ideais particulares, um por um, nivelam-se à porção da humanidade dotada da mais forte visibilidade social. Segue-se que a língua do mais rico torna-se a língua de todo o mundo; e a lei do mais forte, minha regra suprema. Uma videosfera onipresente teria o cinismo como virtude; o conformismo como princípio propulsor; e como horizonte, um niilismo consumado. Assim também o instinto de sobrevivência da espécie e a simples busca de prazer, tanto dos indivíduos como das nações, hão de vir, mais cedo ou mais tarde, a limitar as prerrogativas da imagem. Para suprimir a asfixia e a aflição, facilitar-se-á, novamente, a movimentação aos espaços invisíveis do interior – por intermédio da poesia, da atitude desafiadora, da leitura, da escrita, da hipótese ou do sonho.

12

As novas imagens computadorizadas produzem um saber e um poder mais do que invejáveis. Após o telescópio, o microscópio e as radiografias, os tratamentos informáticos aumentam consideravelmente nosso domínio das distâncias, dos órgãos e respectivas doenças, de nossas construções por meio de planos e esboços e de nossas próprias hipóteses intelectuais, permitindo uma tradução visual de modelos teóricos abstratos. As novas próteses da visão, disseminando nossa informação, aumentam nossas faculdades de intervenção sobre o mundo circundante e nossa superfície de contato com o universo. Dotados, doravante,

de uma visão *oniscópica*, poderemos também explorar o que está fora-de-alcance sem ser preciso nos deslocar, e programar o futuro por antecipação. A microscopia chega a 1/10.000 de milímetro. E a macroscopia superou outros tantos fatores por intermédio dos satélites de observação.

Raios X, infravermelhos, raios gama já nos tinham levado a passar além dos comprimentos de onda do visível. O oprônico e respectivas câmeras térmicas permitem a um condutor de tanque, a um piloto de avião, a um lançador de bazuca, verem durante a noite sem serem vistos. A ecografia, por ultra-sons, permite visualizar, em três dimensões, o crânio ou a bacia. No diagnóstico médico, a vista substitui o ouvido e o toque. A imagem por ressonância magnética (I.R.M.) permite entrar nos tecidos, células e neurônios. A refletografia infravermelha, com a câmera vidicon, penetra sob os materiais, por mais espessos que sejam. A imagem neutrônica detecta através das paredes metálicas e a imagem computadorizada permite o comando automático de robôs. Spot-Image, em uma órbita de oitocentos quilômetros de altitude, por meio de tratamento pancromático ou multispectral de suas imagens com alta resolução, teledetecta, em três dimensões, as enchentes dos rios, o avanço das dunas ou geleiras, a estrutura geológica dos solos, os sedimentos terrígenos dos rios. A câmera submarina levantou a tampa dos Oceanos. E Changeux garante-nos que, através das câmeras de pósitron, deixou de ser utópico “considerar que a imagem de um objeto mental possa, um dia, aparecer em uma tela”¹. A Mission Michel Serres, reinventando a sociedade pedagógica por meio da teleducação, forjou os meios informáticos para tornar visível a distribuição dos saberes no seio de uma comunidade: o cérebro de uma coletividade em uma tela de terminal a domicílio. Será que esses admiráveis progressos técnicos não têm contrapartida? “There is nothing such a free meal.” O custo desses benefícios de operacionalidade, para o exterior, residiria em uma certa cegueira simbólica, no interior. Há já alguns decênios, a extensão dos espaços observáveis parece estar sendo paga com a amputação dos territórios da utopia. Quando o espectro da radiação eletromagnética estava reduzido à luz visível pela retina, o invisível tinha uma realidade infinitamente maior. Liberdade, Igualdade, Fraternidade, por exemplo

1. *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983, p. 168.

(que poderia simbolizar um sistema de ideogramas, mas que jamais um microscópio eletrônico nos fará ver ao vivo).

*

Uma simples questão ao próximo milênio: como ver bem à sua volta sem admitir, ao lado, por baixo ou por cima, “coisas invisíveis”? Não obrigatoriamente anjos nem corpos astrais. Realidades ideais, mitos ou conceitos, generalidades ou universais, imaterialidades ou símbolos que jamais terão traduções visuais possíveis, nem que fossem virtuais, em um *cyberspace*. Como pode haver um *aqui* sem *alhures*, um *agora* sem um *ontem* e um *amanhã*, um *sempre* sem um *jamais*...?

*

O midiólogo está proibido de fazer moral. Daí, as reticências. Nos limites de uma pesquisa objetiva, devia descrever e tentar explicar. Doravante, saindo de sua disciplina, seu desejo seria pleitear pelo invisível.

BIBLIOGRAFIA GERAL

A fim de não sobrecarregar exageradamente a bibliografia, nem todas as obras e artigos citados no texto e em nota ao pé de página figuram aí; nem, é claro, a totalidade das fontes que deram origem a esta pesquisa. São mencionadas as obras e artigos indispensáveis para todo aquele que pretenda aprofundar os assuntos abordados em cada capítulo.

I. O NASCIMENTO PELA MORTE

- BENVENISTE (Émile), *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. 2, *Pouvoir, droit, religion*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- BRETON (André), *L'Art magique*, Paris, Éditions des Amis du Club français du livre, 1957; reedição, Phébus, 1991.
- BUCHER (Gérard), *La Vision et l'énigme. Éléments pour une analytique du logos* (prefácio de Michel Serres), Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- CLAIR (Jean), *Méduse*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.
- DETIENNE (Marcel) (sob a direção de), *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Presses Universitaires de Lille, 1988.
- DUPONT (Florence), "L'autre corps de l'empereur-dieu", in *Le Temps de la réflexion*, 1986, *Le corps des dieux*.
- FRONTISI-DUCROUX (Françoise), "La mort en face", in *Métis. Revue d'anthropologie du monde grec ancien*, 1, 2, 1986.

- GIESEY (Ralph E.), *Le roi ne meurt jamais: les obsèques royales dans la France de la Renaissance* (prefácio de François Furet), Paris, Flammarion, 1987.
- GINZBURG (Carlo), "Représentation: le mot, l'idée, la chose", in *Annales E.S.C.*, novembro-dezembro de 1991.
- GUIOMAR (Michel), *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Éditions José Corti, 1967.
- LEROI-GOURHAN (André), *O Gesto e a Palavra*, vol. 1 e 2, Lisboa, Edições 70, 1964 e 1965.
- MARROU (Henri-Irénée), *Décadence romaine ou Antiquité tardive: III^e-VI^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- MORIN (Edgar), *O Homem e a Morte*, Lisboa, Europa-América, 1970.
- POMIAN (Krzysztof), *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Vienne XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 1987.
- SERRES (Michel), *Statues*, Paris, Éditions François Bourin, 1980.
- VERNANT (Jean-Pierre), "La Catégorie psychologique du double", in *Mythe et pensée chez les Grecs*, II, Paris, Éditions Maspero, 1974.
- "Naissance d'images", in *Religions, histoires, raisons*, Paris, Éditions Maspero, 1979.
- *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Librairie Hachette, 1986.

II. A TRANSMISSÃO SIMBÓLICA

- BERGER (René), *Art et Communication*, Paris, Éditions Casterman, 1972.
- CHALUMEAU (Jean-Luc), *Lecture de l'art*, Paris, Éditions du Chêne, 1991.
- CHARBONNIER (Georges), *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, co-edição Plon e Julliard, 1961.
- DAGOINET (François), *Philosophie de l'image*, Paris, Éditions Vrin, 1989.
- GILSON (Étienne), *Peinture et réalité*, Paris, Éditions Vrin, 1972.
- Image et signification* (obra coletiva: Rencontres de l'École du Louvre), Paris, La Documentation française, 1983.

- KARLEN (Anne-Marie), *Le Discours sur l'art. De l'économie objective à l'économie subjective de la création*, tese de Universidade, Besançon, 1984.
- LÉVI-STRAUSS (Claude), *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.
- LÉVY (Pierre), *L'Idéographie dynamique*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.
- *Tecnologias da inteligência, o pensamento na era da informática*, Rio de Janeiro, 1993.
- MARION (Jean-Luc), *La Croisée du visible*, Paris, Éditions de la Différence, 1991.
- MILLET (Catherine), *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.
- Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 35, primavera de 1985, *Le champ visuel*.
- PANOFSKY (Erwin), *L'Oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.
- *Architecture gothique et Pensée scolastique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- SCHAPIRO (Meyer), *Style, artiste et société*, Paris, Éditions Gallimard, 1982.
- SCHMITT (Jean-Claude), *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.

III. O GÊNIO DO CRISTIANISMO

- ANDRÉ (Jacques e Marie), *Le Rôle des projections lumineuses fixes et cinématographiques dans la pastorale catholique française (1895-1914)*, mimeografado, Paris, junho de 1990.
- BAUDINET (Marie-José), “La relation iconique à Byzance au IX^e siècle d'après Nicéphore le Patriarche”, in *Études philosophiques*, janeiro de 1978.
- “Le corps, la voix, l'incarnation”, in *Esprit*, julho/agosto de 1982.
- BOESPFLUG (F.) e LOSSKY (N.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.
- BROWN (Peter), *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, SCM Press, 1981.

- COLAS (Dominique), *Le Glaive et le Fléau. Généalogie du fanatisme et de la société civile*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1992.
- DUVAL (Yvette), *Auprès des saints. Corps et âme*, Paris, Études augustiniennes, 1988.
- ELLUL (Jacques), *La Parole humiliée*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- GRABAR (André), “Plotin et les origines de l'esthétique médiévale”, *Cahiers archéologiques*, I, 1945.
- OLIVIER (Christin), *Une révolution symbolique, l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
- PRIGENT (Pierre), *L'Image dans le judaïsme. Du II^e au VI^e siècle*, Genebra, Éditions Labor et Fides, 1991.
- SENDER (Egon), *L'Idône, image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981.
- VOVELLE (Michel) (sob a direção de), *Les Images de la Révolution française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.

IV. POR UM MATERIALISMO RELIGIOSO

- ALPERS (Svetlana), *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.
- AUMONT (Jacques), *L'Image*, Paris, Éditions Nathan, 1990.
- BATICLE (Jeanine) e GEORGEL (Pierre), (catálogo redigido por), *Technique de la peinture. L'Atelier*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1976.
- BAXANDALL (Michael), *L'Oeil du Quattrocento*, Paris, Éditions Gallimard, 1985.
- BENJAMIN (Walter), “L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique”, in *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, co-edição Denoël/Gonthier, 1971.
- BOUGNOUX (Daniel), “L'efficacité iconique”, *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 44, outono de 1991.
- BOURDIEU (Pierre), “Champ intellectuel et projet créateur”, in *Les Temps modernes*, n° 246, 1965.
- “Genèse d'une esthétique pure”, in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 27, primavera de 1989.

– “Éléments d’une théorie sociologique de la perception artistique”, *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 20, n° 4, 1968.

EISENSTEIN (Élisabeth), *La Révolution de l’imprimé dans l’Europe des Temps modernes*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.

FOCILLON (Henri), *Vie des formes*, Paris, P.U.F., 1981 (reedición).

HENNION (Antoine), *La Médiation musicale*, tese E.H.E.S.S., Paris, dezembro de 1991 (xérox).

HUYGHE (René), *Les Puissances de l’image*, Paris, Flammarion, 1965.

KLEIN (Robert), *La Forme et l’Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l’Art moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.

MICHAUD (Yves), *L’Artiste et les commissaires*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

PANOFISKY (Erwin), *Idea. Contribution à l’histoire du concept de l’ancienne théorie de l’art*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

SCHAEFFER (Jean-Marie), *L’Art de l’âge moderne, l’esthétique et la philosophie de l’art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

STIEGLER (Bernard), “Mémoires gauches”, in *Revue philosophique*, n° 2, 1990.

V. A ESPIRAL SEM FIM DA HISTÓRIA

BELTING (Hans), *L’histoire de l’art est-elle finie?*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

CROCE (Benedetto), “La mort de l’art dans le système hégélien”, in *Revue de métaphysique et de morale*, t. XLI, 1934.

DE DUVE (Thierry), *Au nom de l’art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Devant l’image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

FISHER (Hervé), *L’histoire de l’art est terminée*, Paris, Éditions Balland, 1981.

GOMBRICH (Ernst H.), *Histoire de l’art*, Paris, Flammarion, 1982.

– *L’Écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983.

HEGEL (G.W. Friedrich), *Estética*, 7 vols., Lisboa, Guimarães Editores, s/d.

VASARI (Giorgio), *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (trad. francesa N. Blamoutier), Paris, Berger-Levrault, 1983.

Winckelmann, *La Naissance de l’histoire de l’art à l’époque des Lumières*, sob a direção de E. Pommier, Atas do ciclo de conferências pronunciadas no Auditorium do Louvre, Paris, La Documentation française, 1991.

VI. ANATOMIA DE UM FANTASMA:

“A ARTE ANTIGA”

FRONTISI-DUCROUX (Françoise), *Dédale. Mythologie de l’artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1975.

GASSIOT-TALABOT (Gérald), *La Peinture romaine et paléochrétienne*, Lausana, Éditions Rencontre, 1965.

GRABAR (André), *L’Art du Moyen Âge en Europe orientale*, Paris, Éditions Albin Michel, 1988.

LISSARAGUE (François) e SCHNAPP (Alain), “Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers”, in *Le Temps de la réflexion*, 2, 1981.

LISSARAGUE (François), *Un flot d’images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Éditions Adam Biro, 1987.

PAPAIOANNOU (Kostas), *L’Art et la Civilisation en Grèce ancienne*, Paris, Éditions Mazenod, 1972.

PLÍNIO, o VELHO, *Histoire naturelle*, livro XXXV, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

REINACH (Adolphe), *Textes grecs et latins relatifs à l’histoire de la peinture* (coletânea Millet), Paris, Éditions Macula, 1985.

SCHNAPP (Alain), *La Cité des images* (prefácio de Jean-Pierre Vernant), Paris, Éditions Nathan, 1984.

SCHUHL (Pierre Marie), *Platon et l’art de son temps*, Paris, Éditions F. Alcan, 1933.

SIMON (Gérard), *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

VERNANT (Jean-Pierre), *Mythe et pensée chez les Grecs*, I e II, Paris, Éditions Maspero, 1974.

VII. A GEOGRAFIA DA ARTE

ALPERS (Svetlana), *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

BERQUE (Augustin), *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.

— *Médiance: de milieux en paysages*, Montpellier, G.I.P. Reclus, 1990.

BERTHO-LAVENIR (Catherine), "La géographie symbolique des provinces. De la monarchie de Juillet à l'entre-deux-guerres", in *Ethnologie française*, XVIII, 1988, 3.

BONAFOUX (Pascal), *Les Peintres et l'autoportrait* (Genebra), Skira, 1984.

CAUQUELIN (Anne), *L'Invention du paysage*, Librairie Plon, Paris, 1989.

CHENG (François), *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

DAGOGNET (François) (sob a direção de), *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1982.

Le Débat, n^o 65, maio-agosto de 1991, *Au-delà du paysage moderne*.

MARCEL (Odile) (sob a direção de), *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1792)*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1989.

PITTE (Jean-Robert), *Histoire du paysage français. Le Sacré: de la Pré-histoire au XV^e siècle*, Paris, Éditions Tallandier, 1983.

RIEGL (Aloïs), *Le Culte moderne des monuments*, Paris, École d'architecture, 1984.

ROGER (Alain), *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.

VIII. AS TRÊS IDADES DO OLHAR

CHASTEL (André), *L'Image dans le miroir*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.

DAMISCH (Hubert), *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

DUBY (Georges), *Le Temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

FRANCASTEL (Pierre), *Études de sociologie de l'art. Création picturale e société*, Paris, co-edição Denoël/Gonthier, 1970.

GARNIER (François), *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1982-1989.

GIMPEL (Jean), *Contre l'art et les artistes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

HASKELL (Francis), *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.

L'Idolâtrie (obra coletiva: Rencontres de l'École du Louvre), Paris, La Documentation française, 1990.

LAURENT (Jeanne), *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, Universidade de Saint-Étienne, Travaux XXXIV, 1982.

LE GOFF (Jacques), *L'imaginaire médiéval*, Paris, Éditions Gallimard, 1985.

MOULIN (Raymonde), *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

— *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1990.

PANOFSKY (Erwin), *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

POMMIER (Édouard), *L'Art et la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

IX. UMA RELIGIÃO DESESPERADA

Art et Pub, catálogo da exposição realizada pelo Centre Pompidou, Paris, 1990.

CLAIR (Jean), *Considération sur l'état des Beaux-Arts*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

- GOUX (Jean-Joseph), "Les monnayeurs de la peinture", in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 29.
- MALRAUX (André), *Les Voix du silence*, Paris, Éditions Gallimard, 1951.
- *L'Intemporel, La métamorphose des dieux*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.
- SIMONNOT (Philippe), *Doll'Art*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.

X. CRÔNICA DE UM CATACLISMO

- BARTHES (Roland), *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984
- BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1975.
- DEBORD (Guy), *La Société du spectacle*, Paris, 1967.
- DELEUZE (Gilles), *Cinema I. A imagem-movimento*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- EISENSTEIN (Serge), *Réflexion d'un cinéaste*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1958.
- FREUND (Gisèle), *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- HOLTZ-BONNEAU (Françoise), *L'Image et l'ordinateur*, Paris, co-édition Aubier/I.N.A., 1986.
- JAUBERT (Alain), *Le Commissariat aux archives*, Paris, Éditions Bernard Barrault, 1986.
- LÉVY (Pierre), *La Machine univers. Création, cognition et culture informatique*, Paris, Éditions La Découverte, 1987.
- MALRAUX (André), *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Édition du Festival de Cannes, 1976 (reedição).
- PERRIAULT (Jacques), *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel*, Paris, Flammarion, 1981.
- *La Logique de l'usage*, Paris, Flammarion, 1989. *La recherche photographique*, nº 7, 1989, *Le monde des images, les territoires de la photographie*.
- ROEGIER (Patrick), *Façon de voir*, Paris, Le Castor astral, 1992.
- ROUILLÉ (André), *La Photographie en France. Textes et controverses, une anthologie (1816-1871)*, Paris, Éditions Macula, 1989.

- VAN LIER (Henri), "Philosophie de la photographie", in *Les Cahiers de la photographie*, 1983.
- VIATTE (Germain), *Peinture Cinéma Peinture* (catálogo da exposição de Marselha), Paris, Éditions Hazan, 1990.

XI. OS PARADOXOS DA VIDEOSFERA

- BONNEL (René), *La Vingt-Cinquième Image*, Paris, co-édition Gallimard/FEMIS, 1989.
- BOUGNOUX (Daniel), *La Communication par la bande*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.
- "Les chemins du virtuel. Simulation informatique et création industrielle", *Cahiers du C.C.I.* (número especial), Paris, Centre Pompidou, 1989.
- Communications*, nº 23, 1975: *Psychoanalyse et cinéma*.
- Communications*, nº 51, 1990: *Télévisions, mutations*.
- DANEY (Serge), *La Rampe, Cahier critique 1970-1982*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.
- "Ciné-Journal" (prefácio de Gilles Deleuze), *Cahiers du cinéma*, 1986.
- *Le Salaire du zappeur*, Paris, Éditions Ramsay, 1988.
- *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas Éditeur, 1991.
- *Revue d'études palestiniennes*, nº 40, verão de 1991, "Avant et après l'image".
- FARCHY (Joëlle), *Le Cinéma déchainé. Mutation d'une industrie*, Paris, Presses du C.N.R.S., 1992.
- Revue juridique de l'Ouest* (Faculdade de Nantes), número especial, 1989: "Droit et médias".

XII. DIALÉTICA DA TELEVISÃO PURA

- CAZENEUVE (Jean), *Les Pouvoirs de la télévision*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.
- DE VIRIEU (François-Henri), *La Médiacratie*, Paris, Flammarion, 1991.
- JAIGU (Yves), "Télévision: quel contenu?", in *Le Débat*, nº 61, setembro-outubro de 1990.

LIPOVETSKY (Gilles), *L'ère du vide*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

MISSIKA (Jean-Louis) e WOLTON (Dominique), *La Folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

VIRILIO (Paul), *La Machine de vision*, Paris, Éditions Galilée, 1988.

– L'Écran du désert, Paris, Éditions Galilée, 1991.



SEDE

Petrópolis, RJ
(25689-900) R. Frei Luís, 100
Caixa Postal 90023
Tel.: (0242) 43-5112
Fax: (0242) 42-0692

LOJAS

Bauru, SP
(17015-002) Av. Rodrigues Alves, 10-37
Tel. e Fax.: (0142) 34-2044

Belo Horizonte, MG
(50190-060) R. Tupis, 114
Tel.: (031) 273-2538
Fax: (031) 222-4482

Brasília, DF
(70730-731) CLR/Norte, Q.704,
Bloco A, Nº 15
Tel.: (061) 223-2436
Fax: (061) 225-2282

Campinas, SP
(13015-002) Rua Br. de Jaguará, 1164
Tel.: (0192) 34-9316
Fax: (0192) 31-1323

Campo Grande, MS
(79002-174) R. Br. do Rio Branco, 1231
Tel. e Fax.: (067) 384-1535

Cuiabá, MT
(78005-600) Av. Getúlio Vargas, 381
Fax: (065) 322-3350 Tel.: (065)
322-6967 / 322-6809

Curitiba, PR
(80230-080) R. 24 de Maio, 95
Tel.: (041) 233-1392
Fax: (041) 233-1513

Fortaleza, CE
(60025-100) R. Major Facundo, 730
Tel.: (085) 231-9321
Fax: (085) 221-4238

Goianáia, GO
(74023-010) R. 3, Nº 291
Tel.: (062) 225-3077
Fax: (062) 225-3994

Juiz de Fora, MG
(36010-041) R. Espírito Santo, 963
Tel. e Fax.: (032) 215-8061

Londrina, PR
(86010-390) Rua Piauí, 72, Loja 1
Tel. e Fax.: (043) 337-3129

Novo Hamburgo, RS
(93310-002) R. Joaquim Nabuco, 543
Tel. e Fax.: (051) 593-8143

Porto Alegre, RS
(90010-273) R. Riachuelo, 1280
Tel.: (051) 226-3911
Fax: (051) 226-3710

Recife, PE
(50050-410) R. do Príncipe, 482
Tel.: (081) 221-4100
Fax: (081) 221-4180

Rio de Janeiro, RJ
(20031-201) R. Senador Dantas, 118-I
Tel. e Fax.: (021) 220-6445

Salvador, BA
(40060-410) R. Carlos Gomes, 698-A
Tel.: (071) 241-8666
Fax: (071) 241-8087

São Paulo, SP I
(01006-000) R. Senador Feijó, 158/168
Tel.: (011) 35-7144
Fax: (011) 37-7948

São Paulo, SP 2
(01414-000) R. Haddock Lobo, 360
Tel.: (011) 256-0611
Fax: (011) 258-2841

Escritórios

Rio de Janeiro, RJ
(20211-130) R. Benedito Hipólito, 1
Tel.: (021) 224-0864
Fax: (021) 252-7528

São Paulo, SP
(01309-902) R. Luís Coelho, 308
Sala 37 - 3º andar
Tel.: (011) 258-6910
Fax: (011) 258-7070

EDITORA
VOZES

cinema para a televisão e, em breve, com a revolução numérica, vai ser preciso, sem dúvida, dizer adeus também à "sociedade do espetáculo".

De *Régis Debray*, já foi publicado – igualmente pela VOZES – o livro *Curso de Midialogia Geral*, que apresenta um estudo sobre os fatos de mediação e transmissão do verbo.

O Autor:

Régis Debray esteve sempre presente na política francesa desde as décadas de 50/60, quando foi líder estudantil. Ainda nos anos 60 foi guerrilheiro ligado a Che Guevara e ficou prisioneiro dos militares bolivianos, de 67 a 71. Na década de 80 foi assessor para assuntos estrangeiros do presidente francês François Mitterrand e atuou em missões junto ao Terceiro Mundo. Muitos de seus livros já foram traduzidos e publicados no Brasil. O último deles, *Vida e Morte da Imagem*, publicado na França em 1992, está sendo lançado agora pela Editora Vozes.

Fornecedor C. Livraria Triângulo X
Data de aquisição 7.12.94 Preço 23,80
Assinatura Rusp.
Direção de Prof. Manoel W. L. M.
Classificação 701
D288v

TRECHO DO LIVRO



AS ESTÁTUAS GREGAS PINTALGADAS COMO NO CIRCO, CARREGADAS DE ORNAMENTOS, OBJETOS DOURADOS E GRANDE QUANTIDADE DE PEDRAS PRECIOSAS, SÃO PESSOAS VIVAS. NÃO SÃO FEITAS PARA SEREM OLHADAS - NA MAIOR PARTE DAS VEZES, ESTÃO ESCONDIDAS E SUA EXIBIÇÃO PRESSUPÕE UM ATO RITUAL - MAS PARA OLHAREM PARA E POR NÓS. APRESENTAM-SE A SI MESMAS NA PRIMEIRA PESSOA. FULANO ME DEDICOU, É O QUE SE PODE LER SOBRE ESTA OU AQUELA EFÍGIE - O NOME INSCRITO SOBRE UMA ESTÁTUA FUNERÁRIA OU VOTIVA, É SEMPRE O DA PESSOA A QUEM ELA É DEDICADA E NÃO O DO ARTISTA. A IMAGEM DE APOLO É, COM EFEITO, UM PACTO CONCLUÍDO ENTRE A PESSOA A QUEM ELA É DEDICADA E O DEUS - DAÍ, A DEDICATÓRIA ESCRITA... A IMAGEM - PRIMEIRAMENTE, ESCULPIDA; EM SEGUIDA, PINTADA - É, NA ORIGEM E POR FUNÇÃO, MEDIADORA ENTRE OS VIVOS E OS MORTOS, OS SERES HUMANOS E OS DEUSES; ENTRE UMA COMUNIDADE E UMA COSMOLOGIA; ENTRE UMA SOCIEDADE DE SUJEITOS VISÍVEIS E A SOCIEDADE DAS FORÇAS INVISÍVEIS QUE OS SUBJUGAM. ESSA IMAGEM NÃO É UM FIM EM SI, MAS UM MEIO DE ADIVINHAÇÃO, DEFESA, ENFEITAMENTO, CURA, INICIAÇÃO.



VOZES

Uma vida pelo bom livro

ISBN 85.326.1092-7



9 788532 61092