

Uma breve História... da imagem

Michel Melot



Universidade do Minho
Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade

CECS

Uma breve História... da imagem

Michel Melot

Tradução
Aníbal Augusto Alves



Universidade do Minho
Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade



NOTA DO TRADUTOR

Congratulação é a minha primeira palavra sobre a publicação do livro de Michel Melot, *Uma breve história da imagem*. Congratulação com o Autor e congratulação com os companheiros desta imprevisa jornada, os directores de *Pagine d'Arte* e do *Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade*. Creio que prestaram valioso serviço aos que entre nós estudam o assunto.

A iniciativa partiu da *Pagine d'Arte Editora*. Com sede em Paris e Lugano, foi criada em 1996, por Matteo Bianchi, escritor de arte, e durante longos anos director do Museo Villa dei Cedri em Bellinzona, Suíça. É também fundador e director da Casa Museo do Pintor Luigi Rossi (1853-1923), seu bisavô, em Tesserete, Lugano. Carolina Leite, igualmente directora de *Pagine d'Arte*, desde 2006, foi professora da Universidade do Minho e Directora da Casa-Museu Nogueira da Silva, da mesma universidade, tendo também sido professora convidada da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. O livro de M. Melot, *Une breve Histoire... de l'Image*, publicado pelas Edições L'Oeil Neuf, não passou despercebido aos directores de *Pagine d'Arte*. Da empatia ao reconhecimento passaram à acção de o levar para além do público de língua francesa, em particular, o italiano e o português. Coube-me o convite, irrecusável, para a tradução portuguesa. A versão em italiano foi entretanto publicada por *Pagine d'Arte*.

Ainda não adivinhávamos então que a pessoal colaboração para a tradução, haveria de passar à colaboração institucional com o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, sob a direcção do Professor Moisés Martins. A presente co-edição de *Uma*

breve história da imagem é assegurada pelo Centro através da Editora Húmus, sua associada para as publicações. Agrada-me muito esta convergência da nossa comum “acção comunicativa”. Que maior afinidade entre as “nossas coisas” no quotidiano labor académico das Ciências Sociais da Comunicação, e as Artes, Ciências e Cultura, especialmente sobre as imagens, o livro, a pintura, a escrita, a poesia, cultivadas ao mais alto grau, nas edições de Pagine d’Arte, ou no departamento de estampas e fotografia da Biblioteca Nacional de França?

O meu encontro com M. Melot na tradução da sua *Breve História da Imagem* constituiu uma experiência muito estimulante e enriquecedora, árdua e exigente. Ele *sabe* que nada é fácil no jogo humano das imagens, incluindo a sua relação com as palavras. Da passagem na sua companhia levo uma dívida inesquecível. Não saberei retribuí-la melhor do que pela grata recepção do seu texto. E também pelo testemunho que dele quero levar aos seus leitores, através das seguintes notas.

A primeira nota refere o resultado mais sensível do seu livro que progressivamente se fixou em mim: *uma nova visão da imagem*. Ela aparece de modos diferentes em muitas passagens, mas vem expressa, por exemplo, nestas palavras do próprio autor, que à primeira vista me surpreenderam: “Ninguém pode hoje fornecer uma definição da imagem que faça autoridade”. Viria a compreender, na reflexão e sobretudo no encontro com as imagens, muitas imagens, de acesso imprevisto, quanto aquela afirmação é fundamentada e merece aceitação. É que a imagem, reaprendemos com Melot, não é da natureza do “objecto”, mas sim da relação. Ela é sempre *de* alguma outra coisa, de que é *imagem*. O carácter “relativo” da imagem é sua condição original. Ignorá-lo leva a desvios fatais. Por isso é tão necessário aprender a interpretá-la seguindo o percurso que leva ao que ela representa sem o mostrar. Não existe grelha alguma adequada para decifrar uma imagem singular. É necessário refazer, de cada vez, o caminho de mediação que é o seu próprio fabrico, a partir do modelo, existente ou criado. Trabalho humilde, meticuloso, exacto e apaixonado, a que o autor nos con-

vida, de modo mais directo nos primeiros capítulos, mas também ao longo de todo o texto. O trabalho teórico é constante, ora precisando conceitos e termos, ora aplicando-os na interpretação deste ou daquele passo na evolução da imagem e da sua relação com a respectiva sociedade. Transparece nesta agilidade e solidez da análise a amplitude da ciência e erudição do autor, bem manifestas na descrição e contextualização de materiais, processos e técnicas de criação, fabrico, uso e difusão das imagens. Acresce que esta capacidade intelectual parece surgir de um vigoroso afecto pela imagem que lhe é congénito. Veja-se a página inicial do nosso livro: donde emerge, senão daquele afecto, a admiração pela imagem, pela própria palavra imagem: *como podia esta só palavra conter tantas maravilhas?* Uma beleza, um poema.

A segunda nota sublinha o modo original da construção do texto, ora narrativo, ora descritivo, aqui mais analítico e reflexivo, ali mais informativo e documental, aqui mais abrangente, ali detalhado e preciso na invenção técnica, surpreendente na ironia, no pitoresco ou no anedótico, mas sempre sustentado no diálogo com o leitor. Michel Melot leva-o em viagem, que chamou breve mas percorre séculos, numa espécie de visita guiada pelo seu museu da imagem. Organizou-o para nós em nove salas, digo, *nove capítulos*, de uma história breve e nova.

Com a imagem, tudo parece começar desde sempre: gerada “entre o sonho e o ecrã”, como titula o 1º capítulo, mas também de inevitável presença no convívio humano, exposta nas paredes das grutas arqueológicas, bem antes de entrar nos templos e nos panteões politeístas, evocados nos 2º e 3º capítulos. O Ocidente medieval monoteísta moldará drasticamente a concepção da imagem entre guerras iconoclastas, acarretando o apagamento, ao longo de um milénio, da imagem humanista que a arte greco-romana elevara a suma perfeição. Já o 4º capítulo anuncia os tempos modernos, no decurso do século XIV, particularmente com a invenção do quadro, instrumento da mobilidade e da autonomia da imagem, bem como da forma de visão que dela adquirimos. As etapas e conquistas da imagem, ao longo dos séculos XV a

XVIII, acompanham e espelham a transformação social, passando da gravura à impressão, da multiplicação à industrialização, do reencontro com o livro à aliança com a ciência, nos 5º e 6º capítulos. A fotografia, com sua aderência ao real, no meio do século, revoluciona o mundo da imagem e, logo, o da grande imprensa. Com o cinema no final do século XIX, a rádio pouco depois, logo seguidos da televisão, eis a comunicação audiovisual do século XX, sem distância nem fronteiras, os *média* das sociedades abertas, nos capítulos 7º e 8º. "Bem-vindos à videoesfera!", saúda o último capítulo, o *nove* e o *novo* que o *neuf* francês, permite. Palavra e símbolo que dá nome à coleção em que se insere o nosso livro, *l'oeil neuf*, como anúncio do *olhar novo* que a imagem requer. Olhar que o tempo presente ameaça toldar sob o cerco obsessivo de tantas e tantas imagens que nos ameaçam o equilíbrio. Todavia, recorda o guia, com a sabedoria herdada de passadas perturbações: a imagem permanece coisa humana. Assim como a sua origem não vem do princípio nem do fluir dos séculos, tão pouco nos submergirá na vertigem do presente. O seu lugar próprio permanece lá onde sempre pôde e pode estar, "na parte de imagem que há em nós". *Ali, ali,...* como Fernando Pessoa também viu.

É para aí, para a incontornável procura, que nesta terceira nota, desejo ao leitor via segura. Na companhia fiel do autor, cabe-lhe entrar na real descoberta do texto. Um caminho exigente, sem dúvida, mas de confiança garantida, com estimulantes surpresas e horizontes apelativos em títulos, como, "O verbo, o espaço e o gesto"; "Bastarda do livro e da imagem: a BD"; "Pixel power"; "E a carne se faz ecrã".

O texto prolonga-se por *Uma breve bibliografia*, que merece atenta leitura. É que se trata de pistas úteis para ir mais longe com as imagens. Aí destaca o autor a sua dívida para com os pensadores da *mediologia*, o "estudo do que as técnicas fazem à alma", e para com André Malraux. As obras foram limitadas ao mais relevante sobre cada assunto tratado e para ele precisamente indicado. De modo geral, os livros mencionados encontram-se nas principais bibliotecas nacionais. Merece relevo a recomendação final: a rela-

ção com as imagens, mais que da leitura de livros, alimenta-se no convívio com elas, e particularmente na indispensável *frequência dos museus*.

A terminar, quero pedir desculpa ao leitor e ao autor pelas insuficiências da tradução que não pude ou não soube ultrapassar. É certo que não me poupei a esforços para assegurar a fiel interpretação do pensamento do autor e a sua correcta expressão na língua portuguesa, ajustada a par e passo ao original, no léxico como na sintaxe. Foi uma boa e rica experiência, de que levo novo e maior conhecimento da imagem. É o que espero e desejo para o leitor.

Aníbal Augusto Alves
Braga, 22 de Outubro de 2014

I.....DO SONHO AO ECRÃ

Imagem! Como podia esta simples palavra abarcar tanta maravilha? Por si própria, evoca a magia. Outras línguas, que não o francês, têm várias palavras para dizer o que é a imagem. O inglês distingue *image*, como representação, real ou imaginária, incluindo a imagem de marca e a que se dá de si próprio, e *picture*, mais relacionada com as formas materiais: o quadro, o cliché, o filme, um pouco como o texto se distingue da escrita e a palavra da voz. A ausência desta distinção em francês está na origem de muitas confusões e marca a desgraça a que as nossas culturas abandonaram a imagem.

Duas grandes famílias de palavras vieram do indo-europeu: a formada sobre o radical *weid* e a formada sobre o radical *weik*. A primeira, *eidōs* em grego, donde nos vem a palavra *ideia*, deus *ídolo* e *vídeo* (*ver* em latim). A segunda, através do grego *eikōn*, deus *ícone*, que designa a imagem material (como *picture* em inglês). Estas distinções não são de negligenciar. Para distinguir os *ícones* dos *ídolos* combateu-se durante séculos. Uma terceira linhagem formou-se sobre o radical *spek*, de numerosa descendência: *espectáculo*, *especular*, *espectro*, *espião*, e até *especiaria* (*épice*) que passou, após curioso desvio, pela palavra *espécie*, ou seja, aquilo que é *especial* ou *especioso*, e diz respeito ao *aspecto*. A ideia contida em *spek* é mais a do acto de olhar, portanto da *especificação*, do espelho (*speculum*). Para falar da observação, o grego conhecia as palavras formadas de *spek* (céptico) e as formadas da sua parente *skop*, de que nos vieram as múltiplas *scopias* e até os bispos, através de *episcopal*, aquele que vigia. Formou-se ainda uma outra linha em volta de *phainein* (aparecer), *phainomena* e *phantasmata*, que denota a aparência e a ilusão e que gerou os *fenómenos*, os *fantasmas*, *fantoches* e outros seres *fantásticos*.

Temos, assim, muitas imagens, a não meter no mesmo saco, antes de começar a sua história. E ainda não encontramos a própria palavra *imagem*, do latim *imago*, que designa a efigie, a estátua

muitas vezes funerária, mas também a aparência e o sonho. *Imago* partilha o radical *im*, de origem desconhecida, com a palavra *imitatio*, certamente aparentada com a grega *mimesis*, que designa a arte do actor, por sua vez com um sentido duplo: ora o de exprimir uma emoção interior, profunda, indizível pela linguagem, ora o de *reproduzir* mecanicamente um modelo, como fazem os nossos *imitadores*.

Exprimir ou reproduzir? Aí está toda a questão. Ela tece a história da imagem e faz todo o seu mistério. E, muito para além da questão da imagem, levanta a de saber se podemos exprimir-nos sem aprender a fazê-lo, isto é, sem imitar. A magia, que vem do nome dos sacerdotes, *magos*, em persa antigo, não tem nada a ver com tudo isto.

O modelo e o seu duplo

Se definirmos a imagem como uma *imitação* produz-se de imediato uma primeira confusão, a qual nos leva, naturalmente, a ver uma imagem em toda a semelhança. Mas a imagem não é a semelhança. Dois objectos idênticos não são necessariamente a imagem um de outro, ainda que se assemelhem. Santo Agostinho resumia bem o paradoxo dizendo: *um ovo não é a imagem de outro ovo*. O problema esteve no coração da doutrina cristã que ensina que Deus criou o homem *à sua imagem*, se bem que este não se assemelhe a ele.

De que natureza é, pois, o laço que funda esta imagem? Só podia tratar-se de um laço de parentesco e não de similitude. Portanto, a imagem procede de um modelo que a gera, sem por isso necessariamente se lhe assemelhar. A imagem não é uma coisa, mas uma relação. É sempre *imagem de* alguma coisa ou de alguém, de que nem por isso é cópia.

Segue-se que a imagem de uma imagem é outra imagem e esta espécie de cissiparidade tem particular importância no nosso mundo em que a maior parte das imagens são reproduções de imagens anteriores, cada qual com sua existência, autonomia, proprietários e autores, cada um deles a reivindicar seus direitos. O carácter generativo da imagem põe às nossas sociedades mercantis a questão da sua propriedade. Se qualquer imagem é o duplo

de um modelo, quem é proprietário de quê? Da imagem ou do modelo representado? Da imagem como *obra do espírito* ou do seu suporte material? Além disso, o proprietário do modelo pode reivindicar os direitos de propriedade sobre a imagem do seu bem, mais ainda se for o caso da sua própria pessoa. Hoje em dia, que as imagens são tão prolíficas e se geram umas às outras com tanta facilidade, os tribunais estão atravancados com assuntos deste género. Uma imagem nunca é um objecto solitário. É a marca da nossa incompletude, o que a torna para nós tão fascinante.

A dissemelhança

Há certas imagens que se caracterizam pela dissemelhança com o modelo. É o caso da caricatura em que a deformação dos traços torna o retrato ainda mais semelhante. Mas semelhante a quê? Não às formas visuais do modelo, mas aos traços morais ou imaginários que queremos fazer aparecer por trás da máscara da realidade. A imagem que temos na cabeça e que constitui o mundo do imaginário não é semelhante ao real. É o que bem sabem psicólogos e cirurgiões estéticos que constatarem como os pacientes têm deles próprios uma imagem completamente diferente da que os outros percebem. Toda a imagem, mesmo a mais realista, comporta parte de imaginário: a que o autor lhe dá e também as que lhe são dadas por cada espectador.

Outro caso de dissemelhança é o dos ícones religiosos, cuja forma hierática e estereotipada é garantia da dissemelhança com o deus ou o santo representado. A sua imagem deve ficar à distância. Os monoteísmos, para afastar qualquer pretensão humana a crer-se semelhante a Deus, proibiram as representações de Deus sob forma de imagens: *Ele* não pode ser designado senão pelo seu nome, e mesmo as letras deste nome não devem ser escritas ou pronunciadas sem precaução.

As imagens dos santos, por receio de se tornarem *ídolos*, devem permanecer *ícones*, isto é, objectos feitos pela mão do homem, que se veneram mas não se adoram, suportes do culto do santo representado, mas não objectos de culto neles mesmos. Há que respei-

tar uma distância entre a imagem e toda a aparência do modelo. A dissemelhança torna-se uma regra que, supostamente, representa o carácter longínquo de um modelo irreduzível, que só é conhecido em coração e espírito.

O acesso e o obstáculo

A questão da natureza intermediária da imagem, para além do debate religioso, levanta-se a todo o momento. Mais vale lembrarmo-nos disso perante as imagens de violência de que só podemos proteger-nos tomando consciência de que são imagens, cuja realidade e papel espectacular são muito diferentes da coisa que apenas representam. O espírito desprevenido confunde a imagem com o modelo. Somos como aquela pessoa que, à noite, se vestia a rigor para receber na televisão o apresentador do jornal das vinte horas. Os macacos e as crianças têm espontaneamente a ideia de espreitar por trás do espelho onde se esconde o modelo da imagem. A imagem é pois simultaneamente *acesso* a uma realidade ausente, que simbolicamente evoca, e *obstáculo* a essa realidade. Duplo sentido da palavra *ecrã*: transparência e opacidade.

O célebre *Mito da caverna* de Platão contém esta teoria da imagem: o homem só poderia ter acesso ao mundo das ideias mediante as sombras que este projecta na caverna, o mundo das realidades em que estamos fechados. Os Cristãos, a quem este mito muito convinha, chamavam *anagogia* a essa imagem que nos permite entrever as realidades superiores, mas que nunca lá chega. Toda a imagem está sempre a meio caminho entre o modelo imaginário e a realidade.

Confundir a imagem com o seu modelo é o princípio da bruxaria. Este ainda funciona quando se queima uma efígie, se abate uma estátua ou se rasga uma fotografia. As representações sob forma de amuletos ou de talismãs não se fundam necessariamente na semelhança. Nem por isso desempenham menos o papel de substitutos do seu modelo. Não diremos todavia que todas as formas de objectos de substituição são imagens. Nem todos os signos são imagens. Mas então, se o domínio das imagens se estende para

além da semelhança, sem no entanto englobar todos os tipos de objectos simbólicos, onde é que ele se detém?

Estar em representação

Ninguém pode fornecer hoje uma definição da imagem que faça autoridade. O lógico Charles S. Peirce (1839-1914) teve algum sucesso com a distinção de três categorias de signos:

1. Os *ícones*, objectos distintos do objecto que designam, mas que têm com ele um laço sensível (sendo a semelhança o principal mas não o único); nesta categoria encontram-se as imagens, as metáforas literárias, os mapas, os diagramas, etc.

2. Os *índices*, que têm alguma coisa em comum com aquilo que representam, como os signos meteorológicos, os sintomas médicos, as pegadas etc.

3. Os *símbolos*, que estão ligados apenas ao que representam por pura convenção, como o alfabeto ou os signos matemáticos.

Se confrontarmos esta tipologia com as nossas novas realidades, a separação entre as partes obscurece-se. A imagem ganhou sentido alargado e encontra-se por todas. Pelo lado dos índices, é difícil excluir do mundo das imagens, os sinais digitais, as sombras e os reflexos, enquanto relativamente aos símbolos, não podemos excluir deles as imagens desde que minimamente codificadas: emblemas e insígnias, logótipos ou brasões, ideogramas... As fronteiras de Peirce são porosas.

A imagem é muitas vezes definida, em última instância, como uma *representação*. A palavra é rica, porque se adapta a numerosas situações. Contém a palavra *presente*: a representação torna presente um objecto ausente. Ele toma o lugar dela. Isto leva Régis Debray a dizer, em *Vie et mort de l' image*, que a imagem tem a ver, em primeiro lugar, com a morte, pois é verdade que as diferentes denominações da imagem, quer seja a *imago* latina ou o *eidolon* grego, foram efígies funerárias, como o são muitas vezes as nossas fotografias de família. *Representar* os mortos é sem dúvida o papel mais universal das

imagens. Após a morte de Francisco I, as festividades ao lado da sua efígie duraram 11 dias. Estátuas e estelas prolongam a memória.

Representar, é *tornar presente* aquilo que o não é. A palavra *representação* é um intensivo. Ela tanto pode tomar o lugar de uma ausência como pô-la em exibição, como nas representações políticas, comerciais e diplomáticas. *Representar* tem também o sentido de representar em jeito de prova (apresentar os seus documentos), ou apresentar várias vezes (representação teatral). Mostrar-se *em representação* não significa estar ausente mas aparecer com ostentação e também se diz *fazer representações* (ou reclamações públicas). A imagem é, neste sentido, *representação*.

Projecção mental

É igualmente difícil dizer onde nasce a imagem. *A Enciclopédia* de Diderot define a imagem, em primeiro lugar, como «a pintura natural e muito semelhante que se faz dos objectos quando estes são colocados em oposição a uma superfície bem polida. Ver ESPELHO». Só num segundo sentido «a imagem se diz das representações artificiais que os homens fazem, quer em pintura, quer em escultura; a palavra Imagem em certo sentido é consagrada às coisas santas ou olhadas como tais». Vemos imagens naturais num espelho ou, como Narciso, no reflexo da água.

O nosso cérebro produz constantemente imagens mentais que se organizam entre si. As imagens fabricadas pelo homem são portanto uma pequena parte apenas do mundo das imagens e sem dúvida delas derivadas. A imagem mental, captada pelo olho e depositada no cérebro, não é imaterial. Ela é, segundo Jean-Pierre Changeux, «um estado físico criado pela activação eléctrica e química correlacionada e transitória de uma grande população de neurónios», o que traduz a complexidade mas também a fugacidade do fenómeno, ligado à memória.

Esta imagem mental, espontânea, que vai tomar no sonho inquietante autonomia, não se confunde com a ideia abstracta, o conceito, como já Descartes mostrava: «se quero pensar um quilógono, concebo certamente que é uma figura composta por mil

lados... mas não posso imaginar os mil lados de um quilógono, como faço de um triângulo nem, por assim dizer, olhar para eles, como presentes, com os olhos do meu espírito.» A imagem mental, como qualquer imagem, tem o seu próprio suporte e a sua identidade.

Também não se confunde com a imagem percebida, como mostram os sonhos, as alucinações e as visões. A doutrina católica, para validar as aparições miraculosas, deve estabelecer uma hierarquia complexa de graus de autenticidade, que vai do simples devaneio, do fantasma mais ou menos controlado, até aos êxtases que parecem vir do céu: nesse caso é ainda necessário estabelecer que as visões místicas não são estados alucinatórios provocados por emoções fortes, transes, e mesmo drogas. Elas podem tomar formas diferentes, puramente visuais e fantasmáticas ou realmente carnisais, que são as verdadeiras aparições.

A priori, tudo opõe estas imagens virtuais às *pictures* (*quadros*), objectos fabricados pelo homem. No entanto, nunca poderemos separá-las umas das outras, porque a imagem, antes de se fixar num suporte autónomo, é uma projecção do espírito que põe em relação modelos memorizados.

Entre a alucinação do drogado e as imagens conscientemente construídas, não se pode estabelecer fronteira: mostraram-no as experiências dos surrealistas ou os desenhos de Henri Michaux. Quando, antes deles, Victor Hugo, por brincadeira, fazia desenho automático, quando um pintor da *action painting* como Jackson Pollock, ou um calígrafo chinês, se entregam ao acto simultaneamente espontâneo e controlado que leva à produção da imagem, o controlo dos gestos é o vector de uma emoção que se projecta na imagem. Inversamente, o teste de Rorschach pretende mostrar ligações entre o inconsciente do “visionador” e as formas aleatórias.

Os fosfenos são aquelas luzinhas que passam no interior das pálpebras quando fechamos os olhos. São as únicas imagens que se produzem sem luz. Nenhuma é tão imprevisível. Houve no entanto quem pretendesse decifrar nelas mensagens improváveis.

O indispensável código

Muitos psicólogos notaram a dificuldade que experimentamos em fixar a reprodução de uma imagem mental. O exercício de desenhar por memória um monumento conhecido mostra regularmente que não podemos fazê-lo com exactidão sem recorrer a uma fotografia ou ao original, ou então, a lembranças não visuais, como, por exemplo, o número de colunas. A passagem por uma descrição verbal ou numerada, conceptualizada como a do quilógono (polígono de mil lados) de Descartes, é indispensável, tanto é certo que as técnicas de reprodução, incluindo as do desenho, estão ligadas a códigos, a conceitos, e à própria linguagem, que permitem a sua identificação.

Podemos tirar destas análises a mesma lição: a imagem fabricada deve respeitar certo número de regras de representação, menos destinadas a exprimi-la do que a fazê-la reconhecer. À imagem virtual do imaginário ou da imaginação sobrepõe-se, na produção de um desenho ou de uma fotografia, uma camada que se pode dizer «técnica» ligada às exigências da sua decifração, na qual se alojam as convenções da época e da comunidade que é a sua leitora.

Toda a imagem, que encontra os seus modelos numa memória anterior à linguagem, é necessariamente portadora de um código cuja chave só raramente nos é dada.

O quadro ou a realidade cercada

Certas estampas de reprodução, no século XVI, apresentavam-se como cópias de quadros que nunca tinham existido. Este esquema foi retomado nas alegorias religiosas em que o homem é apresentado como a cópia imperfeita cujo original não existiria, mas que tem por efeito fazer-nos crer que ele existe. O modelo pode, com efeito, não existir, sendo o papel da imagem construí-lo a partir de miríades de elementos da nossa memória. O trabalho da imagem é o de registar essas imagens errantes. Para isso é necessário encontrar-lhes um lugar, um quadro.

Tal como o livro nasceu da dobra, assim a imagem nasceu do quadro. Dir-se-ia que tudo o que é enquadrado se torna imagem. Façam a experiência: o quadro, a folha, o ecrã, a janela, a objectiva, o buraco, a luneta ou o binóculo, ou mais simplesmente cruzando o polegar e o indicador de cada mão à frente dos olhos para os colocar em função de visor, ou em forma de visor de arma. Mais simples ainda: fechem um olho; o que o outro vê é já uma imagem. A realidade cercada torna-se imagem. Escapa ao real pelo facto de ser dele seccionada e seleccionada. A imagem é um pedaço de vida arrancado ao real. Podemos estender a comparação ao espectáculo, que só se define pela existência de um palco, seja ele virtual. Basta um círculo mágico a isolar a realidade para a representação se produzir.

A imagem, para não ficar fantasma, tem de ser enquadrada, fixada, mesmo de modo fugaz. Assim, a imagem mental já não é incontrollável: a relação institui-se em objecto. Toda a crítica da imagem deve passar por este objecto e pela sua história. É por isso que se torna indispensável fundar a imagem numa separação com o seu modelo, real ou imaginário, porque há sempre em cada imagem uma realidade que remete para um imaginário que, por sua vez, relembra uma realidade. Ler uma imagem não é simplesmente descrever o que se crê ver nela, expondo-se a interpretações simplistas. É subir a corrente dos sentidos que lhe foram dados e deles deduzir os que nós lhe damos. Os riscos de erro, de manipulação, sobrevêm aí, onde os laços entre a imagem e o seu (ou seus) modelos não foram percebidos.

A imagem é rebelde. Procede sempre de um modelo, que respeita ou inventa, e que não mostra. É tentador considerar o mundo como a gigantesca imagem de um outro mundo, como crêem os platónicos. Uma teoria da imagem acompanha todas as filosofias para as quais a vida é apenas ilusão, e o mundo, aparência. E num mundo sem deuses, o da ciência triunfante, preferimos ignorar que a imagem é ainda um artifício que procura o seu modelo e o constrói segundo os nossos interesses, compromisso entre a imagem do mundo e a que desejaríamos dar-lhe, e do qual ela é apenas o simulacro.

II.....DAS GRUTAS AOS TEMPLOS

Quando a gruta Chauvet, em Combe d'Arc, Ardèche, foi descoberta, na véspera de Natal de 1994, com trezentas pinturas paleolíticas, que representam um mundo animal povoado de mamutes, rinocerontes, ursos e mochos, a invenção da imagem tinha recuado, mais uma vez, alguns milhares de anos. Em relação a Lascaux, passava de 15 000 para 30 000 anos antes da nossa era. Mas o *homo sapiens* tem mais de 120 000 anos e tudo leva a crer que outras descobertas o farão ainda mais antigo.

Abstracções e figurinhas

Os primeiros utensílios são contemporâneos de Lucy, na Etiópia, e têm três milhões de anos. Há utensílios de 50 000 anos com marcas que não sabemos dizer se são ornamentais. É na África do Sul que se pode ver a decoração talvez mais antiga, datada de 77 000 anos, em cinco blocos de ocre vermelho encontrados na gruta de Blombos, perto do Cabo, gravados pela mão do homem com uma singela quadrícula que é, no estado actual dos conhecimentos, a imagem mais antiga do mundo. Embora estes fragmentos estriados por simples riscos nada tenham de comparável com os sumptuosos perfis de veados e de auroques, nem por isso deixam de levantar uma das questões essenciais ligadas à imagem: terá a abstracção precedido a figuração?

Interrogamo-nos sobre as enigmáticas pedrinhas antropóides (3,5cm) descobertas no planalto do Golan e no sul de Marrocos em camadas geológicas de várias centenas de milhares de anos. Figurinhas menos problemáticas foram descobertas na Áustria, mas restam apenas 10 gramas da “Vénus de Galgenberg”, apelidada “A Dançarina”, com mais de 30 000 anos de idade.

Nos abrigos que as conservaram, encontramos em simultâneo realizações de um realismo que espanta e, nas mesmas paredes, muitas vezes à entrada das grutas, sinais geométricos: pontos, quadrados, estrias, que não suscitam as mesmas emoções estéticas, mas que põem a questão da representatividade da imagem. Estes primeiros testemunhos só recentemente chamaram a atenção dos historiadores da pré-história: a gruta de Altamira, em Espanha, foi explorada a partir de 1874, mas fantásticos animais de Lascaux só saíram da sombra a 12 de Setembro de 1940. Desde então os historiadores da pré-história esgotam-se a procurar a sua significação. Aqueles primeiros artistas não eram da mesma natureza dos de hoje. Caçadores esfomeados, xamãs tentando fixar na rocha suas visões alucinatórias do além, homens preocupados em assegurar a sua descendência?

O mais célebre daqueles investigadores, André Leroi-Gourhan pouco mais sabia disto, mas considerava que aquelas imagens eram conjuntos coerentes, ligados por narrativas fabulosas, em que a estrutura do suporte rupestre joga o papel de fio condutor, tal como uma grande lenda exposta num mapa. Talvez os povos que ainda hoje possuem práticas semelhantes nos indiquem a sua origem. Para os caçadores-recolectores do Malawi (ex-Niassalândia), cujos sítios ancestrais de pinturas rupestres acabam de ser inscritos na lista do património mundial da Unesco, aquelas imagens continuam a ser associadas a rituais e cerimónias ligados à fertilidade. Os Warlpiri da Austrália ainda hoje, enquanto salmodiam gestos fundadores, traçam na areia percursos lendários que recordam a sua história representando os terrenos de caça. A isto chamam “sonhos”.

As falésias calcárias de Roc de Serres que dominam o rio Charente abrigavam há cerca de 20 000 anos grutas com paredes inteiramente esculpidas e o friso do Roc aux Sorciers, descoberto em 1929 numa anfractuosidade do vale de La Vienne, expõe desde há 15 000 anos, um longo cortejo de animais selvagens e de formas femininas, habilmente colados aos mais pequenos relevos da muralha.

As silhuetas de mãos e de antebraços decalcadas na rocha de Fuente de Salin por salpicos de ocre, que poderiam evocar uma

espécie de estádio primitivo da imagem, ao mesmo tempo impressão e retrato, índice e símbolo, não devem fazer esquecer que as primeiras imagens foram gravuras, baixos relevos e esculturas. As mais antigas imagens europeias, que podem datar aproximadamente de entre 33 000 e 18 000 anos, são mulheres minúsculas de formas avantajadas em baixo relevo profundo, como a Vénus de Laussel (Dordogne), em alto-relevo, como as estatuetas de esteatite verde translúcida de Grimaldi (Ligúria), ou o pequeno rosto da Vénus de Brassempouy (Landes) sempre sedutora no seu marfim madre-pérola, de olhar velado sob o fino penteado de tranças.

O verbo, o espaço e o gesto

A origem da imagem não tem de ser procurada no decorrer dos séculos. Ela está sempre em nós. Uma forma torna-se imagem desde que é observada, fazendo logo surgir associações da memória. Mas estas associações são incontáveis, frágeis e efémeras. A língua vem habitualmente dar-lhes nome, estabilizando assim a relação. Podemos então falar de figura. Para Leroi-Gourhan, os primeiros desenhos pré-históricos são o sinal da aquisição pelo homem da agilidade manual e da preeminência que então toma o olhar controlado pelo gesto. O aparecimento de representações por figuras está certamente ligado ao desenvolvimento da linguagem, que permite a figuração. Confirmam os pedagogos que a aprendizagem da representação das figuras está ligada à das palavras que permitem nomeá-las: a imagem mental precede a língua, mas a língua precede a sua materialização, que é assim uma espécie de ideograma.

Estas primeiras imagens mostram formas abstractas de aspecto geométrico, que nenhuma palavra vem designar. As sepulturas neolíticas com que as primeiras tribos sedentárias marcavam o seu território, estão cobertas de formas ornamentais abstractas geométricas, por vezes complexas e agitadas como as paredes dos estreitos corredores de Gavrinis (Morbihan), que têm mais de 5 000 anos. São signos abstractos, variados e repetidos ao infinito, que acentuam as formas das loiças de barro, desde o mais longín-

quo de que possam vir, de há milhares de anos até aos nossos dias. As *churingas* australianas deixam assim, em plaquetas de madeira e de pedra, sob formas geométricas variadas, o rasto mítico dos antepassados.

A figuração, à qual temos tendência de reconduzir a imagem, é apenas uma sua forma evoluída e particular. A produção de imagens geométricas poderia não ser devida a um desejo de comunicação entre os homens ou com as forças superiores, mas à simples necessidade de se organizar no espaço, de fazer nele um espaço próprio. Wilhelm Worringer, que vê nestes traçados formas matriciais, quer explicar a relação da imagem com a arte por uma «enorme ansiedade espiritual perante o espaço» que é preciso ocupar e conquistar. A imagem, longe de pretender figurar a realidade, seria, pelo contrário, uma forma de se isolar dela. O domínio do espaço é sem dúvida um dos motores da imagem, como mostram a importância do esquema e a aprendizagem do desenho industrial.

O artista, diz André Malraux, não quer copiar a natureza, quer *rivalizar* com ela. A imagem não é tanto a reprodução do mundo exterior como a modelação do mundo interior. A chamada arte “decorativa”, com os motivos impulsivos que ornaram todos os objectos primitivos, incluindo os nossos, mesmo se indescritível, não é desprovida de significação: cada uma dessas formas tem a sua história e a sua razão de ser: ordenar o nosso espaço, personalizar o objecto e inseri-lo numa ordem comum que ela ajuda a *modelar*.

Sob a escrita, a imagem

A imagem está continuamente em tensão entre estes dois pólos: um pode ser chamado *a analogia*, que assenta na relação sensível com aquilo que ela representa (de que a semelhança é o mais evidente); o outro é o *código*, tudo aquilo que lhe associa uma significação de modo mais ou menos arbitrário, e de que é preciso ter a chave. Se o coração da imagem é uma analogia sensível, é imperativo admitir que não há imagem sem a sua parte de código convencional, quanto mais não fosse para a reconhecer como imagem. Os

dois modos coexistem desde a pré-história, e a história da imagem poderia resumir-se num eterno combate entre um e outro: índice e símbolo, abstracção e figuração, realismo e idealismo.

A escrita procede de uma imagem terrivelmente codificada. A que utilizamos, o alfabeto, perdeu inteiramente o vestígio das suas origens figuradas, quando o *álefe*, depois *alfa*, esquematizava a cabeça de boi, de que era foneticamente a inicial, representando mais a palavra do que a coisa, como nas nossas actuais charadas.

A escrita, entre imagem e código, nem sempre efectuou a distinção. Os hieróglifos, que se encontram a partir de 3 000 anos antes da nossa era, no momento em que Alto e Baixo Egipto se unificam sob o primeiro faraó, tanto são ícones como símbolos. Igualmente unificadores, porque independentes das línguas faladas, para melhor unir um Império poliglota, os ideogramas chineses apareceram sob os Yin, no século XIV a. C. e não pararam de se desenvolver até ao século III. Os *glifos* utilizados pelos Maias desde o II ao X séculos são já escrita e ainda imagens.

As nossas escritas fonéticas, derivando, após longa viagem pelo Médio Oriente, dos signos cuneiformes inaugurados na Mesopotâmia, cerca de 3 300 anos a. C., tornaram-se certamente as mais independentes da imagem *analógica*; não pensemos, porém, que os pictogramas das escritas inteiramente figuradas usadas na América até ao séc. XIX para contar as façanhas guerreiras das tribos índias, em forma de banda desenhada exibida em peles de animais, ou os ideogramas das civilizações orientais, foram substituídos: eles povoam as nossas ruas e os nossos anúncios publicitários, sob a forma de logótipos, tabuletas e painéis de sinalização.

O código e a analogia

A vantagem do código sobre a analogia vê-se bem: baseado na convenção, ele permite que as imagens se tornem unívocas, enquanto que a analogia deixa-as incertas, dependentes das associações livres do nosso capital mental, da nossa história colectiva ou singular. O sentido trazido a uma imagem permanece perpetuamente aberto. O do código tende a ser fechado posto que, ao contrário do

da imagem, ele deve ser, quanto possível, unívoco. Foi assim que aprendemos a reservar a palavra imagem para aquelas formas que sugerem uma analogia sensível, a opor imagem e escrita, esquecendo que uma imagem é sempre uma escrita, e que uma escrita é primeiramente uma imagem: algumas línguas, aliás, não fazem a diferença.

Desde há dois séculos, a nossa civilização saiu tão bem da “galáxia Gutenberg” que imagens e escritas partilham os nossos ecrãs, convivem neles lado a lado e muitas vezes confundem-se, nos genéricos da televisão ou nos *smileys* (“caras”) dos telemóveis como faziam nas paredes paleolíticas. Veja-se o nosso bilhete de identidade: ele é portador dos vários tipos de imagem: escritas alfabética e numérica, assinatura manuscrita, fotografia, carimbo húmido e carimbo seco em relevo, filigrana e até, a imagem “indicial”, prova última da ligação com o modelo, a impressão digital, agora substituída pela impressão biométrica, nova analogia por geração e não por semelhança, como o era a imagem do homem em relação a Deus.

A civilização grega, ao mesmo tempo que assumia uma primeira ruptura entre imagem visual e alfabeto fonético, inventava outro objecto híbrido em que analogia e código se completam: o mapa geográfico. Num mapa encontramos ao mesmo tempo signos codificados e signos analógicos, escrita alfabética e algarismos, mas também escalas (que são uma forma de analogia), cursos de água azuis e sinuosos, curvas de níveis, florestas verdes como as verdadeiras, e estradas, vermelhas porque são nacionais e amarelas porque são municipais. O grau de importância de uma cidade é proporcional ao volume dos pontos, última metamorfose da analogia, e as ruínas são assinaladas por três pontos separados, primeira aparição de um código.

Atribui-se ao filósofo Anaximandro, no século IV a. C., a ideia de fixar em forma de esquema gráfico, aquilo que era descrito, de modo narrativo, pelas histórias dos viajantes. Invenção prática herdada pelo GPS, mas também inovação intelectual de ligar a imagem à própria verdade do mundo, sem referência a nenhum além, a nenhum imaginário. A imagem foi um instrumento maior nesta

substituição do real pelo irreal, do concreto pelo abstracto. Os métodos de cálculo também misturam signos analógicos (quando contamos com bolas num marcador de bilhar), e códigos abstractos que deram origem aos algarismos ditos “árabes”, de origem indiana, cujos primeiros testemunhos se vêem na região do Indo, no século VI d. C.

Imagem real, mundo virtual

O mundo chinês também inventou as suas ciências, que eram mais empíricas, procedendo por analogias, tal como os seus caracteres, saídos não das necessidades do comércio ou das leis, mas sim dos signos divinatórios, que se obtinham queimando carapaças de tartarugas ou ossos, interpretados a seguir por um clero que se atribuía o poder de o fazer, tal como o foram, em muitas civilizações, os signos celestes, os voos das aves migratórias ou as entranhas dos animais sacrificados, imagens premonitórias, mensagens de algures que se procuram captar.

Compreende-se que a imagem tire a sua força de convicção de um laço, que parece natural e fundado desde toda a eternidade, com um modelo que pode ser imaginário e não passar de fruto de um desejo. A imagem atesta, unicamente pela sua relação formal, a veracidade da mensagem e a existência de um além esperado. Este laço que parece não premeditado, não calculado, aparece já como um prodígio. O clero apodera-se dele e faz-se seu intérprete, torna-se muitas vezes seu artesão e atribui-se o poder de lhe dar um sentido. No Antigo Egipto, a imagem, divinizada, fala ainda na primeira pessoa: «Eu sou a Senhora Napir Asu, mulher de Utashi Gal... Que aquele que se apodere da minha imagem, que aquele que apague o meu nome, seja maldito, seja sem nome, sem descendência».

Na Grécia, no século VI a. C., as ânforas com figuras negras também falam, mas é em nome do seu autor. Pode ler-se nelas: *Sophilos me pintou*, ou *Amasis me fez*. Um século mais tarde, o retrato identifica-se com o proprietário pela semelhança com a sua pessoa, ou pelo menos com o seu tipo social. A imagem confessa a sua origem humana: o seu modelo tem um nome, o seu autor também.

Em meados do século IV a. C., Praxíteles põe seu nome no pedestal das suas estátuas.

Ecce homo

Trata-se então de exaltar mais o homem do que os deuses, numa sociedade que, talvez pela primeira vez, se quer racional e laica. O mundo antigo cultivava o retrato realista, até à vertigem ilusionista a três dimensões. O ponto mais alto será atingido nos bustos da república romana, durante os II e I séculos, a. C., ou nas efígies de cera com as quais se partilhavam as refeições de funerais e que tomavam o lugar do defunto, enquanto o corpo se não decompunha.

Mais tarde no Egipto, em Faium, em Antínoo e em outras margens do Nilo, era hábito ornar os túmulos com o retrato do defunto, não em busto de mármore frio ou corpo rígido pintado sobre o sarcófago, mas em pinturas de madeira, que o verniz tornava brilhantes, ou com um rosto de gesso pintado, cujos olhos, por inserção de pequenos vidros, luziam com inquietante brilho. Já não se trata de máscara, como as que em Roma se chamavam *persona*, de expressões estereotipadas, usadas pelos actores do teatro antigo, ou como aquelas que convocam seres sobrenaturais, benéficos ou maléficos, na maior parte das cerimónias mitológicas do mundo, máscaras profiláticas que escondem aquele que a usa e o protegem dos espíritos que elas incarnam; trata-se, sim, da imagem do próprio homem, naquela época da história em que os deuses se dispersavam e se aliavam ao poder laico.

O helenista Jean-Pierre Vernant interroga-se sobre as razões pelas quais os Gregos, ao sair do modelo simbólico ou abstracto, conferiram valor canónico à representação realista do corpo humano. Para ele, «os ídolos antropomórficos arcaicos não são imagens no sentido em que não nos oferecem o retrato de um deus». Substituindo as figuras simbólicas ou abstractas das representações divinas pela forma do corpo humano, idealizada na sua perfeição matemática, a imagem opera uma mudança decisiva que diviniza não o homem, mas a sua aparência assemelhada à de deus por aquilo que se chama a *mímesis*.

Entre as figuras antropóides das estátuas-menhires ou das estelas que se encontram um pouco por toda a parte, das costas da Bretanha às estepes da Sibéria e as estátuas personificadas, entre os kafirs, aquelas terríveis figuras tutelares que, ainda há pouco tempo, se colocavam em túmulos mal talhados, nos bosques dos altos vales do Nuristão, na fronteira entre o Paquistão e o Afeganistão, e os rostos expressivos da arte de Gandhara, os homens disputaram aos deuses os poderes da imagem. Entre as formas apenas esboçadas, que guardam todo o mistério das primeiras divindades da Grécia, e as formas plenamente habitadas pelo corpo humano da estatuária grega clássica, a imagem dos homens saiu da imagem dos deuses como a crisálida do casulo.

Na Antiguidade greco-romana, nas vivendas de Stabies, junto a Pompeia, como mais tarde no Islão nos palácios de Bagdá e, na Índia nos frescos de Ajanta, as imagens profanas rivalizaram em prestígio com as de culto. Na Gália as imagens religiosas não excluía as imagens guerreiras ou mercantis, desde os objectos funerários, que decoram os túmulos dos primeiros chefes de guerra da idade do ferro entre 700 e 800 a. C., até aos quarenta painéis de preciosos mosaicos a representar os *Trabalhos dos Campos*, que admiramos no Museu das Antiguidades nacionais, e que ornavam, no séc. III d. C., a residência do rico proprietário de Saint-Romain-en-Gal, perto da cidade de Vienne (junto ao Rhône).

A chegada dos monoteísmos alterou radicalmente, durante mais de um milénio, aquela concepção já profana da imagem. Os adeptos do Deus único confiscaram em proveito dele os poderes mediadores da imagem, antes de os homens, a pouco e pouco, se apoderarem novamente deles, inspirando-se no humanismo grego, e antes de inventarem para si próprios o culto fotográfico. Para nós, herdeiros desta crença na aparência, o realismo permaneceu a pedra de toque da imagem.

Foi da tradição da imagem como imagem *do homem* que nasceram as lendas da sua origem grega, como a de Dibutades. Este artesão oleiro teria modelado em barro, em baixo-relevo, o rosto de um jovem cuja lembrança, a namorada filha do oleiro, quer guardar, antes de ele partir para a guerra. Numa primeira versão,

Plínio o Antigo, que conta a história, faz simplesmente menção da linha de contorno do perfil do herói na parede onde se projecta a sua sombra.

O outro mito fundador da imagem ilusionista é o de Narciso, que confunde o próprio corpo com o seu reflexo na água, sofrendo para dele se distinguir, tal como a criança no estágio do espelho, depois de ter estado durante meses mergulhada no meio contíguo de que procura separar-se. Através de tais mitos, a imagem é transferida das forças sobrenaturais para fenómenos naturais e cai no domínio humano. A sombra e o espelho, protótipos da imagem, são apenas protótipos da semelhança, como a fotografia, emanação directa das ondas do modelo, prolongamento ilusório do nosso corpo terrestre.

III...DOS ÍDOLOS AOS ÍCONES

As antigas religiões politeístas são pródigas em imagens. Assim o testemunham panteões egípcios, indianos ou gregos. Cada deus tinha a sua imagem e as de suas lendas. É por isso que a teoria da imagem de Platão é tão crucial: ao fazer uma crítica radical da imagem, reduzindo-a a uma simples aparência, a uma sombra, um *não-ser*, como diz, ele confere à imagem uma existência autónoma, e acto contínuo, despoja-a do seu corpo imaginário, o do modelo que ela pretende substituir. Impossível identificá-la com o seu modelo, nem crer que ela é o seu fiel agente.

Mas como ficam os deuses sem imagem? Seres abstractos que apenas se conhecem por ouvir dizer e com quem se não comunica a não ser por alguma fusão mística. Os monoteísmos aderiram de bom grado ao esquema desiludido de Platão, instituindo um Deus único do qual representação alguma podia dar conta, não tanto porque ele é único, mas porque ele é total, universal, onnipotente, e porque não conhece nem tempo nem espaço. O Deus único, como diz a Bíblia, é um deus *ciumento*. Ele receia as imagens: as imagens de deuses rivais, que só podem ser falsos deuses, ídolos, que apenas a imagem faz existir, mas receia também a sua própria imagem que o faz decair para o nível das particularidades do mundo.

Deste modo, a era dos monoteísmos abriu um longo contencioso com a imagem: a “sujeição a exame” de uma imagem condenada a ser eternamente suspeita. A Bíblia é bem clara sobre este ponto: «não farás imagem esculpida, nada que se assemelhe ao que está nos céus, lá em cima, ou na terra cá em baixo, ou nas águas abaixo da terra. Não te prostrarás perante essas imagens, nem as servirás, porque eu, Javé, teu deus, eu sou um deus ciumento...» (*Êxodo*, 20, 4-5). Moisés recebeu estas instruções de Deus por volta

de 1250 a.C., mas o texto só foi fixado após longos séculos, durante os quais nunca aquela sentença deixou de provocar debate.

Iconoclastas contra Iconódulos

Toda a gente concordava com a proibição da idolatria, mas dividia-se quanto ao papel que a imagem podia desempenhar, conforme o seu grau de representatividade. A sombra da caverna pairava ainda como ameaça de se insinuar enquanto agente de um modelo dissimulado. Os cleros enfrentavam a alternativa: ou proibir toda a imagem figurada, ou assegurar para eles próprios o seu monopólio. O Islão preconizou a primeira solução, a Cristandade preferiu a segunda. Esta permitia mais flexibilidade, num mundo culturalmente muito diverso, mas era também mais arriscada, tendo vindo a chocar com a inesperada concorrência do poder político.

O Imperador bizantino Justiniano II, por volta de 690, decidiu cunhar moedas com a imagem de Cristo triunfante. Esta decisão pôde ser interpretada como réplica do Império cristão frente ao Islão, lançado na conquista. Os Muçulmanos, mais prudentes, não usaram nenhuma forma figurativa sobre a sua moeda. Talvez quisessem assim evitar movimentos autonómicos ou particularismos locais, para os quais a identificação pela moeda teria sido o mais seguro veículo e alavanca. A Igreja bizantina aproveitou o poder simultaneamente simbólico e económico traduzido pelo Cristo majestoso das moedas de ouro. E atribuiu à Virgem o milagre da vitória dos exércitos de Leão III contra os Árabes, frente às muralhas de Constantinopla em 717. A guerra das imagens era entretanto declarada entre o Imperador, cioso do poder, e uma parte da sua Igreja. Em 726, Leão III fez depor o grande ícone de Cristo entronizado por cima da porta do palácio. A velha interdição bíblica vinha à justa para justificar a sua posição e a dos iconoclastas, partidários do poder imperial, que se opuseram violentamente aos *iconódulos* (aqueles que adoram os ícones) tratados como heréticos. O enfraquecimento do poder imperial e a regência da imperatriz Irene deram ocasião à Igreja para retomar as coisas em mão e autorizar de novo as imagens sagradas, mas não o seu culto, no

Concílio de Niceia, em 787. O interdito da imagem, se bem que não fundado de modo tão nítido no Corão, parece ter-se imposto por ele próprio no Islão, talvez esclarecido pelo desastrado exemplo do seu inimigo bizantino.

No mundo cristão, nem por isso a questão era posta de modo muito mais sofisticado em termos teológicos, pois a encarnação de Deus no corpo de seu filho Jesus tornava legítima qualquer figuração de Deus sob a forma humana de Cristo. A Cruz, símbolo transparente mas ainda abstracto, podia assim ser coberta com a imagem do crucificado, e transformar-se naqueles crucifixos cujo realismo inspiraria ao longo de séculos, imagens cada vez mais ensanguentadas.

O cristianismo complicava-se também com o culto da Trindade, e depois da Virgem que se presta à imagem com tanta inocência que dela se não poderiam privar os fiéis. Os Cristãos, tal como os antigos politeísmos e diferentemente do Islão, honravam uma multidão de santos e de santas que, na decoração das igrejas e nos objectos da vida quotidiana, reconstituíam, sob a forma de estatuetas ou de pinturas, um novo panteão. No Império do Ocidente, na corte de Carlos Magno, a controvérsia não foi menos viva que em Bizâncio, mas encontraram-se mais facilmente compromissos, sem dúvida porque o objecto da querela não cobria os mesmos contornos de poder, tal como o mostrou, em 800, a sagração de Carlos Magno, que selou a aliança entre a Igreja romana e o Imperador dos Francos. O ícone podia ser venerado sem prejuízo de a adoração ser reservada para o seu santo modelo. Assim o julgaram os “livros carolíngios” redigidos entre 791 e 794. E no entanto: as derivas eram inevitáveis e não se pôde impedir que certos ícones derramassem verdadeiras lágrimas ou sangue.

A Igreja como representação

Reconhecia-se à imagem uma virtude educativa, (*é a escrita dos iletrados*), mais pelos sentimentos que inspira do que pelas verdades que esconde, e uma virtude decorativa, um acompanhamento indispensável da liturgia. Esta dimensão, que mais tarde se chama-

ria *estética*, podia então desprender-se da imagem dessacralizada. Os filósofos cristãos do meio do século XIII, S. Boaventura e depois S. Tomás de Aquino, esboçaram-lhe os rudimentos.

Paralelamente, a tentação da imagem como manifestação da divindade não cessava de renascer, por exemplo, com o culto da face de Cristo, cuja impressão quase fotográfica teria sido recebida pela toalha de Verónica (a *vera ícona*). A religião cristã viveu e vive ainda sob o risco da imagem que representa para ela um perigo permanente de desvios. Só se premuniu contra este perigo pela forma irrepreensivelmente pura e abstracta da hóstia (índice, símbolo ou ícone ?), resolvendo assim o dilema entre a natureza imaterial de Deus e o culto da sua imagem.

Todos os reformadores da Cristandade lançaram sobre a imagem a responsabilidade de desvios idólatras. «Eucaristia: ver Antropofagia», é o único comentário da *Enciclopédia* de Diderot. No século XII, a controvérsia ganha força no momento em que o poder feudal se afirma e desponta a economia humanista. São Bernardo, para restituir à Igreja a pureza original e a credibilidade espiritual, pede que as igrejas sejam desembaraçadas de todas as representações por vezes monstruosas, enquanto o seu adversário, Suger, bispo de Saint-Denis, toma a defesa das imagens: esculturas monumentais, vitrais reluzentes, luxuosas iluminuras, tantas belezas cujos méritos elogia e que por isso se podem dizer *artísticas*.

De Savonarola a Erasmo, de Wycliff a Calvino, o excesso de imagens, estimulando a crença abusiva nos seus poderes sobrenaturais, foi combatido com maior ou menor violência. Calvino interroga-se: «donde vem o princípio de alteza de todos os ídolos, senão do prazer e apetite dos homens?» Foi uma questão de imagem fiduciária, a das famosas “indulgências” que o Papa mandava imprimir como moeda sacada sobre o céu, que disparou os raios de Lutero em 1517.

Não se pense que estamos prevenidos contra as práticas mágicas da imagem. A missa televisiva só é válida para os fiéis impedidos se for difundida em directo. Trata-se de respeitar a Assembleia virtual constituída pela Igreja, verdadeiro corpo de Cristo. Mas os profanos não atribuem menos valor à retransmissão em directo de uma reportagem ou de um jogo de futebol, embora o “directo”

só se realize na televisão após múltiplos rodeios. A maior parte das imagens que acompanham as informações diárias, nos nossos jornais e ecrãs, não têm qualquer valor documental, mas sim real poder de atestação da verdade que se pretende estabelecer e de acreditação daquele que a transmite. As fotos de vedetas substituíram os ícones, ainda vivos nos cultos prestados aos ditadores. A proibição do Islão não impede os fiéis de agitar os retratos dos chefes religiosos, nem a da Bíblia impede o Papa de fazer intensa política de mediatização. Platão, no fundo, ao dessacralizar a imagem não fez mais do que proteger os seus deuses. E nós os nossos.

As imagens não caem do céu

Compreender as imagens, não é decifrá-las como se fossem charadas ou jogos de palavras, mas sim, antes de tudo, reconhecer que se trata de um artifício e que jamais imagem alguma caiu do céu. É compreender o que a imagem esconde, através daquilo que mostra. Os chefes, os dirigentes, as vedetas carismáticas, como os deuses, correspondem à imagem que o público deles espera. Eles constroem de si uma imagem fascinante. É às nossas aspirações ou aos nossos sonhos que pedimos que eles se assemelhem. Incarnam uma comunidade que não se vê, mas que se procura, ao constituir para si própria uma imagem colectiva, tal como as organizações inventam uma imagem de marca, as nações uma bandeira e os clãs um emblema.

Quem será responsável por esta imagem de um modelo colectivo inexistente? O poder é daquele que tiver o seu controlo: o clero de uma religião, o ditador a quem se presta culto, a marca que faz vender. São corpos gloriosos, isto é, imateriais. As suas imagens podem tornar-se perigosas, manipular-nos, mas o perigo não está no nosso desejo ou necessidade de imagens: elas são indispensáveis para vivermos em sociedade, materializarmos a comunidade, e nos conhecermos a nós próprios. O verdadeiro perigo está em nós não querermos saber que elas são apenas imagens.

É por isso que a angustiante questão da violência das imagens se resolve como o medo dos fantasmas. Só aqueles que acreditam

em fantasmas têm medo das suas imagens. Sim, a imagem mete medo, tem uma eficácia temível, incontrolável, sobre o nosso espírito e até o nosso organismo, mas a imagem pornográfica é, antes de mais, uma grafia e o retrato de um assassino é, antes de mais, um retrato. É necessário, por isso, desmistificar as imagens, tirá-lhes o poder feiticeiro que lhes concedemos, conhecer a sua origem e descobrir os seus autores, que muitas vezes se ignoram a eles próprios.

Este perigo de confusão é a razão dos interditos ou das regras que, desde há muito, procuram travar o ilusionismo das aparências. O estilo hierático dos ícones bizantinos, o recurso aos símbolos, não são fruto de incompetência, nem desrespeito pelo real. As figuras simbólicas servem para dissimular o modelo por baixo da sua representação, para o distanciar dela, ou seja, para o proteger dela.

Na Índia como em Bizâncio, as formas e a iconografia das cenas daquela imensa mitologia devem obedecer a regras imperativas, que as distingam da realidade trivial. A arte indiana é um sábio equilíbrio entre a sensualidade das formas e a sua imutável canonicidade. Nas religiões orientais, contrariamente aos dogmas da estética ocidental moderna, a representação da natureza é respeitada mas toda a criação conformada à natureza é banida. O artesão deve assumir a sua humildade submetendo-se ao modelo admitido. A produção das imagens sagradas, e muitas vezes também a das escrituras, corresponde a um rito. Respeita um cerimonial e formas estereotipadas. Não é o artesão quem decide, mas o clero, do mesmo modo que o artista, actualmente, se quiser viver da sua arte, deve corresponder às regras do mercado que por sua vez obedece às expectativas do público. A propósito dos artesãos do sagrado é anacrónico falar de artista. O único artista é Deus. Só Ele está habilitado a criar. É por isso que todas as religiões abusam das imagens tanto quanto delas desconfiam.

Deuses, homens e imagens

Nos mosteiros greco-afegãos de Hadda, a Leste de Cabul, descobriu-se em 1927 uma grande quantidade de retratos esculpidos em

estruque, nos quais se identificam, ao lado de rostos de demónios e de ascetas, retratos verídicos de toda a espécie de pessoas, bárbaros, asiáticos, certamente peregrinos ou doadores. Tal como nos marfins de Begram, Afeganistão, que datam da mesma época (I-III séculos), o homem tenta rivalizar com os deuses, pelo menos na aparência. A região guardava a lembrança da expedição de Alexandre.

A imagem tem, como a escrita, várias histórias. Buda também proibira que se reproduzisse a sua imagem. As suas primeiras figuras datam apenas do I século d. C., no Império dos nómadas Kushans, que percorriam aquelas regiões. Aí mandou o rei Canisca, em 127, cunhar moedas de ouro com a efígie de Buda. Durante os primeiros cinco séculos da nossa era, a filosofia grega contactou aqui com a sabedoria do budismo e fica-se estupefacto diante de descobertas tão raras como a de Gandhara (hoje Peshawar), nos confins da Índia do Norte, do Paquistão e do Afeganistão, rota obrigatória das caravanas. A emoção contida das figuras orientais está profundamente marcada pela sensualidade das esculturas realistas da Grécia, a perturbar-lhes o rosto.

Como conseguiu o movimento monoteísta travar a evolução que parecia irresistível da imagem à escala humana que Gregos e Romanos tinham levado tão longe? A civilização grega também conhecera pelo fim do III milénio, nas Cíclades, um género de imagem sagrada quase abstracto, com rostos enigmáticos mal emergindo de superfícies polidas de mármore branco, quase tão depurados como hóstias, ou semelhantes a máscaras de esqui-mós, dir-se-ia moldadas na neve. Na civilização mercantil e urbanizada da Grécia Clássica, os múltiplos deuses, semi-deuses e outros heróis começaram a parecer-se cada vez mais com homens e mulheres de carne. Na competição entre Deus e sua imagem, que então se iniciava nos monoteísmos orientais, Deus saiu vencedor. Na Grécia, venceu a imagem, em detrimento dos deuses. Aqui a imagem não era mais que o reflexo das coisas terrestres, do corpo humano, em primeiro lugar, de tudo o que se pode ver e que a matemática pode medir. Desta visão empírica do mundo, desta concepção da imagem sem outro referente senão a natureza, tudo foi esquecido no Ocidente cristão durante mil anos.

A exceção científica

O Islão, mais tolerante com as ciências e, paradoxalmente, com as imagens de que a religião tinha decidido prescindir, lembrava-se de Aristóteles e do papel de testemunho e de experiência que a imagem profana podia desempenhar. Os palácios de Damasco e de Bagdá eram cobertos por frescos e mosaicos com refrescantes imagens, assim como eram ilustrados os sábios tratados de astronomia ou medicina.

As primeiras imagens científicas são tão antigas como a escrita: nas tabuinhas sumérias do III milénio, encontram-se plantas de arquitectura e esquemas, cujo simbolismo da escrita nunca anda longe. Um diagrama num papiro grego do século II a. C. representa Órion e o Sol. Vê-se uma figura geométrica traçada num papiro do século I a. C., conservado na Biblioteca nacional de Viena, mas estas imagens matemáticas deviam existir muito antes, nos estaleiros dos arquitectos, nos laboratórios dos médicos e nos observatórios dos astrónomos. O tratado de Dioscórides, médico do I século d. C., foi ilustrado cinco séculos mais tarde, com 400 estampas, como o foi, no século IX, o *Tratado dos venenos*, de Nicandro de Cólofon.

Mas estamos perante excepções, raridades: no Ocidente, até ao ano mil, a imagem só conheceu o mundo celeste, ora representado por figuras santas, ora pelas belas letras dos versículos dos evangelhos ou visões extáticas de um paraíso formal, como as que eram trabalhadas em pergaminhos de ouro ou de púrpura pelos monges irlandeses. O famoso *Livro de Kells*, compilação de 340 páginas ornadas com letras de fantásticos cordões entrelaçados, composto pouco depois de 800, e cujos quatro volumes com os evangelhos e diversos textos canónicos se conservam no Trinity College de Dublin, passou, no século XIX, como o rasto de uma língua desconhecida, *uma escrita dos anjos*, dizia-se.

O protótipo das nossas enciclopédias, as *Etimologias* de Isidro, bispo de Sevilha (cerca de 560-636), não parece que tenha sido ilustrado. Foi necessário o contributo dos Árabes (a tradição de Aristóteles juntamente com o fabrico do papel) e a curiosidade

pelas ciências naturais para incitar os clérigos a introduzir, nos seus doutos tratados, imagens que não ficassem em simples traduções simbólicas dos textos sagrados. Tendo desaparecido o *Hortus deliciarum* da abadesa Hérade de Landsberg, o mais antigo exemplo do género é talvez o *Liber floridus*, composto por volta de 1120 pelo cónego Lambert da abadia de Saint-Omer, que mistura simbolismo cristão e observações naturais. Mas a ilustração *documental*, no sentido moderno do termo, só encontrou os seus autores e ilustradores com o êxito de compilações como a *De Proprietatibus rerum*, composto pelo monge franciscano, Barthelemi o Inglês, no meio do séc. XIII, o qual foi mandado traduzir e ilustrar por Carlos V, com o título, *O Livro das propriedades das coisas*, em 1372.

Completamente diferente é a concepção chinesa da imagem documental, que nunca se libertou da escrita. Um dos pilares da sua filosofia, o Yi King, ou *Livro das Mutações*, com três mil anos de idade, apresenta 64 hexagramas que para nós não são imagens nem letras, mas signos divinatórios na origem, cuja infinita combinatória dá conta de tudo quanto possa acontecer no universo. O traço tem aqui o lugar central e permite, com todas as suas configurações, exprimir o conjunto dos fenómenos.

A pintura do Extremo Oriente confere à linha e ao pincel, seu instrumento, um tal valor de signo, feito pela mão do homem, que a imagem não conheceu ali a mesma crise, o problema existencial que Platão tinha para resolver e que as religiões monoteístas nunca conseguiram realmente ultrapassar. Neste mundo *letrado* da imagem, a nobreza da cópia e o respeito das regras são essenciais, sensibilidade e saber não se opõem, e a caligrafia testemunha esta aliança; o mundo das coisas é o mesmo que o das ideias; a imagem não é temível, pois obedece à perfeição do gesto e toma o seu lugar na ordem do universo.

IV...DAS RELÍQUIAS AOS QUADROS

Ao longo de milénios, a imagem permaneceu sobretudo um objecto ligado aos cultos. Substituindo uma ausência, representava os antepassados e as divindades. Como é que a imagem passou, do uso ritual, para as representações profanas? Como fez deslizar as suas referências sobrenaturais para outros valores talvez tão sagrados? O processo foi longo e seguiu vários caminhos; a mudança de conteúdo das imagens é o índice mais evidente; a imagem dos homens substituiu a dos deuses. Em consequência, o produtor de imagem muda também de estatuto: já não é o simples escriba com uma pena inspirada na mão; torna-se autor.

Em Bizâncio, os adoradores de imagens acreditavam que algumas eram *achiropoiètes* (não feitas por mão de homem, ou seja, caídas do céu). O reconhecimento da imagem como fruto deliberado da actividade humana, reconhecido na Antiguidade grega, não proíbe ver nela um signo natural ou transcendente, mas o seu autor toma então uma dimensão visionária que fará nascer, no século XVI, o personagem do artista, homem criador.

Simultaneamente, uma nova economia corresponde às novas condições do comércio. Já em Roma, a *Vénus de Cnido* tinha sido reproduzida em 300 cópias. Na Idade Média criou-se uma indústria de estatuetas privadas, de marfim ou de alabastro. A estatuária já não é apenas monumental. No Oriente como no Ocidente a decoração liga-se aos objectos quotidianos. A imagem já não é um bem colectivo: deixa-se possuir por proprietários privados. A imagem abandona o templo e passa a ser adorada em lugares não consagrados como palácios ou museus. Enfim a imagem permite a sua reprodução, em miríades de cópias, imagens de imagens, que ganham em audiência o que perdem em esplendor.

Progressiva mudança para o realismo

O homem esteve sempre presente na imagem, mas ao que parece, a título das suas relações com o além. As cenas da vida quotidiana, tão triviais como as que se podiam ver nos frescos de Pompeia ou de Herculano, os personagens satíricos e mesmo caricaturais das máscaras das comédias romanas, só mil anos d. C., reapareceram nas margens dos manuscritos, ou nos locais discretos das igrejas, sob as superfícies curvas dos arcos dos pórticos ou das misericórdias das cadeiras de coro. Foi necessária a ascensão das sociedades mercantis, em que príncipes e senhores separavam o seu poder do poder do clero, para ver surgir ícones laicos. O rei, em primeiro lugar, passou a figurar, já não como representante da divindade, como foram os faraós, os imperadores bizantinos, ou como a lenda transformara o grande Alexandre ou Carlos Magno, mas sim como um ser humano, dotado de um corpo real e de um rosto imperfeito.

A etapa maior para a autonomização e laicização da imagem foi a invenção do quadro. A utilização de painéis de madeira era conhecida por romanos, Gregos e mesmo Egípcios, mas os seus testemunhos desapareceram, tendo ressurgido no mundo cristão no século XII. A imagem em painel de madeira, efígie dos mortos antigos, passou a substituir as relíquias no mundo cristão e ornava os altares com imagens da vida dos santos e da Virgem.

Os primeiros pintores da idade de ouro da Toscana do século XIII, berço da economia moderna, Duccio em Siena ou Giotto e seu mestre Cimabue em Florença, foram antes de mais artistas do mosaico e do fresco, e os seus quadros, por vezes esmaltados sobre fundo de ouro, permaneciam objectos litúrgicos semelhantes a peças de ourivesaria e a tapeçarias douradas. Assiste-se aqui à lenta aparição do realismo, quando os artistas abandonaram o modo hierático dos ícones bizantinos a favor de uma representação que, pelo modelado, a luz, a leveza dos tecidos e a expressão dos rostos, se deseja cada vez mais perto da aparência do modelo vivo.

S. Francisco de Assis, morto em 1226 e canonizado dois anos depois, oferecia, pela primeira vez, o exemplo de um santo cujo rosto podia ter sido conhecido e podemos perguntar-nos em que

medida os seus retratos multiplicados foram já retratos ou eram ainda ícones. Ter sido marcado com os estigmas fazia dele um segundo Cristo, ainda mais humano, e não é indiferente notar que foi um pouco antes, em 1215, que a presença real na hóstia se tornou um dogma, incorporando Deus na sua imagem. Numa Itália mercantil e urbana, as práticas das ordens mendicantes, que recebiam encomendas de ricas congregações laicas, cobriram as igrejas com imagens articuladas em polípticos, pouco a pouco autónomos, depois móveis, enfim privativos, num movimento de apropriação do culto ao mesmo tempo sentimental e económico.

O primeiro quadro

O retrato de João II o Bom seria a primeira efígie de um soberano, pintado muito simplesmente com os próprios traços, como qualquer pessoa nos nossos dias, embora de perfil, isto é, um pouco descarnado e sobre fundo de ouro. Esta imagem marca o começo dos tempos modernos. Data de pouco antes de 1350 e, mais do que o assunto, é a forma que surpreende: é um quadro isolado. Fazia parte da documentação que Roger de Gaignières reuniu sob Luís XIV para a descrição do reino e estava ao lado dos álbuns de desenhos e dos manuscritos. O quadro chegou depois à Biblioteca nacional como um documento, e só foi depositado no Louvre quando os quadros se tornaram apanágio dos museus.

A partir desta época, a pintura de cavalete tornou-se a forma arquetípica da obra de arte, a tal ponto que se esqueceram as circunstâncias da sua origem e como ela se libertou das imagens colectivas que eram os relicários, os vitrais, as tapeçarias e os frescos. Para instaurar a imagem como objecto de arte, era necessário um distanciamento da religião e uma apropriação pelo homem do seu poder simbólico. É possível que esta outorga de poderes tenha tido lugar por ocasião da crise da Igreja católica que foi o papado de Avinhão: sabe-se que João o Bom encontrou ali em 1342 o papa Clemente VI, o qual lhe teria oferecido um painel pintado num díptico, isto é, ainda sob uma forma cerimonial, pois estes polípticos continuavam ligados ao altar, ao passo que um quadro de

cavalete profano, tal como o retrato de João o Bom, ganhava independência e perdia a função litúrgica.

Não é indiferente notar que João o Bom foi o primeiro dos nossos soberanos a assinar os seus actos de modo autógrafo. Na estatuária verifica-se uma evolução paralela nas figuras das estátuas jacentes, tratadas a partir do fim da Idade Média sem serem idealizadas, como a de Duguesclin (morto em 1380) que representa os próprios defeitos do seu corpo. A sua estátua jacente, em Saint-Denis, apresenta as suas armas, diz a crónica, *para mostrar a sua presença corporal*. O inquietante realismo dos primeiros retratos esculpidos de maneira realista após os da República romana e das máscaras mortuárias de Faium no Egípto no século III d. C., reaparece no busto de Carlos V, filho de João o Bom e rei de 1364 a 1380.

Do culto à cultura

O quadro independente, que se tornou o objecto de arte preferido pelos grandes coleccionadores e museus, só lentamente se separou dos polípticos monumentais pintados à maneira bizantina que ornavam os altares das igrejas italianas. Estes polípticos eram por vezes portáteis, com as relíquias neles incluídas. O quadro também se desligou dos móveis pintados, nomeadamente dos *cassone*, cofres que guardavam os objectos preciosos das ricas famílias florentinas. Separou-se finalmente do livro, onde as iluminuras atingiam considerável volume para representar cenas que já nada tinham de religioso. Séries de imagens tão vastas e complexas como a *Tapiserie de l'Apocalypse*, 52 painéis tecidos durante vários anos, por volta de 1380, destinados a ser mostrados nas cerimónias mais faustosas, atingiam os limites de uma imagem monumental e móvel.

Aí temos a imagem transformada em objecto de arte autónomo, livre de qualquer fim utilitário ou decorativo, de qualquer arquitectura, e até do livro. Aí está o objecto reclamado pela burguesia enriquecida pelo comércio europeu, pelo clero mais desejoso de luxo que de orações, por uma aristocracia que quer distinguir o seu poder do da igreja. Os grandes personagens, lei-

gos ou clérigos, tinham adquirido o hábito de se fazer retratar de joelhos, na parte inferior das iluminuras ou quadros de sua doação.

Com o quadro de pequena dimensão, simples painel de madeira autónomo, sólido, transportável e até negociável, a imagem mudou de mão. Passou do poder espiritual para o poder temporal. Seu primeiro modelo é o retrato do Príncipe, saído direitinho das moedas e medalhas de Pisanello. A menos que tomemos como quadro isolado o pobre e modesto retrato de S. Francisco de Assis, em pé, no final do século XIII, cavado no próprio painel de madeira. É certo que a nova piedade das ordens mendicantes, sentimental, humanizada, urbana, jogou muito na passagem de uma religião solene e atemorizante para uma religião individual. No século XIV, os inventários dos arquivos mencionam os quadros de cavalete. A imagem passou do cultual para o cultural, e a arte, para o lado dos valores mobiliários.

Do tesouro ao museu

A laicização da imagem passa também pela sua constituição em colecções fora do claustro eclesiástico. As colecções de objectos simbólicos parecem ter existido na pré-história: alguns aglomerados de seixos rolados ou de conchas só assim se explicam, embora ignoremos tudo sobre a sua razão de ser. Para falar de colecções constituídas por si próprias, é preciso voltar aos tesouros das igrejas. Mas vê-se bem que através do culto das relíquias e do papel por elas desempenhado como reserva de riquezas guardadas para os maus dias, os tesouros das igrejas não ocupavam o lugar que tiveram as sumptuosas colecções do fim da Idade Média, e ainda menos, o dos museus modernos. Nem por isso os objectos neles depositados perdiam o seu valor litúrgico ou sagrado.

A mutação do objecto sagrado em objecto de museu supõe a dessacralização da imagem, despojada do contexto espiritual e reintegrada no imaginário colectivo pelas suas virtudes formais ou históricas. A narrativa feita por Michel Leiris, em *L'Afrique fantôme*, sobre a maneira como os etnólogos arrancavam aos sacerdotes africanos, por negociação ou manha, as suas imagens sagradas, figuras

dos antepassados e dos espíritos, para as mandar para as colecções do museu do Homem em Paris, ressoa hoje como violação cultural, uma barbárie a apoderar-se de outra.

André Malraux começa assim o *Museu Imaginário*: «um crucifixo românico não era em primeiro lugar uma escultura, a Madona de Cimabue não era em primeiro lugar um quadro, mesmo a Palas Ateneia, de Fídias, não era em primeiro lugar uma estátua», observando que nunca se viu um crente a benzer-se perante o crucifixo exposto no museu. O reformador Zwingli já perguntava no começo do século XVI porque se ajoelhavam os homens perante as imagens numa igreja e não o faziam numa estalagem. Poderá afirmar-se, com igual bom senso, que um objecto de museu permanece, de certo modo, um objecto de culto, e a visita ao museu, uma cerimónia?

Na verdade, um objecto de culto não pode equiparar-se com um objecto de colecção no actual sentido do termo. A entrada na colecção implica a reafecção do uso do objecto. Temos de encontrar as primeiras colecções de imagens, não nos objectos litúrgicos ou mesmo nos adornos das igrejas, mas sim nos manuscritos com iluminuras que, no fim da Idade Média, se tornavam objectos de luxo destinados a leigos ou a clérigos, particularmente os livros de horas, ilustrados de modo demasiado rico para simples práticas de devoções íntimas. A paixão bibliófila surge com os eruditos, muitas vezes com os clérigos, como Richard de Bury que, no seu *Philibiblon*, escrito em 1345, incita a coleccionar o máximo de livros pelo prazer de os possuir e assim afirmar o poder pessoal. Não foi talvez por acaso que este bispo letrado, contemporâneo de Petrarca, frequentou, tal como este, a Corte dos Papas em Avinhão.

A moeda, imagem do valor

A reprodução das imagens foi outro factor determinante da sua dessacralização. A unificação de vastos impérios, o desenvolvimento das trocas, das cidades, das viagens, eis donde vem a necessidade de reproduzir as nossas imagens.

Para autenticar as mercadorias ou os decretos reais, os Sumérios utilizavam selos, primeiro uso utilitário da imagem. A prática do selo é atestada no VII milénário a. C., no reino de Ougarit, na costa síria. Os mais simples apresentam motivos reticulados que se vêem nos ocres pré-históricos, depois vêm as formas de animais, e, nos selos cilíndricos que imprimiam a sua marca em argilas, desenrolam-se, no III milénário na Síria, cenas minúsculas e complexas de desfiles, sacrifícios, banquetes e combates.

Toda a força representativa da imagem ganha corpo no uso da moeda. Poderíamos tomar como imagens, em todo o caso como símbolos, os primeiros objectos dotados com valor de troca: seixos ou conchas. Atribui-se ao Rei Creso, que reinou na Lídia (hoje Turquia), em meados do século VI a. C., as primeiras moedinhas de metal, cujo uso se espalhou na bacia mediterrânea. As mais antigas, de prata, de ouro, ou aliança natural de prata e ouro não têm marca, mas depressa surgem impressões a representar animais, depois um personagem coroado que se julga ser o grande rei dos Persas, vencedor de Creso e conquistador da Lídia, em 547 a. C. A imagem, intercessora do mundo dos humanos, escapava aos deuses e caía no arsenal dos reis. A imagem do soberano, ou dos símbolos nacionais, nas moedas, permanece activa. A efígie monetária representa a continuidade do poder, mede a sua expansão, assim como o seu crédito.

A questão do original

A reprodução da imagem faz-se primeiro pela gravura (do alemão *graben*: cavar) mas também por *grafia* (do grego *graphein*, marcar, inscrever, inclusive, segundo Homero, com uma lança, no corpo do inimigo). Não deve confundir-se a *grafia*, que marca por adição, e a *gravura*, que opera por subtracção, mesmo se uma e outra, sob o nome genérico de *estampas* (de *stamp*, prensar), reproduzem por impressão directa do modelo. A imagem é capaz de gerar outras imagens numa genealogia que, com os actuais meios de duplicação, depressa se torna vertiginosa e lucrativa. Imagine-se o número de imagens de passagem que se interpõem entre a imagem pro-

jectada no ecrã de um documento digital obtido por scanner de um postal de *A Gioconda*, e o quadro de Leonardo da Vinci que se encontra no Louvre.

A imagem multiplicada levanta imediatamente o problema da *originalidade*, posto que a natureza da imagem, a sua força, residem no laço sensível, físico, indissociável do modelo, nesse contacto que ela deve guardar com ele. A imagem procura abolir a *ruptura semiótica* que distende o vínculo entre o signo e o seu referente. O valor da imagem permanece ligado à sua fidelidade ao modelo: ela tem de se mostrar autêntica. Mais ainda, no caso da estampa, cuja fonte é diferida, mediatizada por uma matriz, e cuja existência múltipla dilui aquela autenticidade.

O problema da estampa é o problema das origens. Assim o lembra o próprio vocabulário: a folha virgem deve ser molhada para ficar *enamorada* pela tinta, como dizem os impressores. A pressão que sofre é uma acoplagem, por vezes dolorosa, da qual sai, entre dois filtros que se chamam *fraldas*, a imagem impressa que é uma *prova*. Nunca a metáfora da filiação entre o modelo e a imagem foi tão desenvolvida: é que a imagem reproduzida é a imagem de uma imagem, e deve justificar a sua genealogia. No século XVIII, tal como para o desenho, foi-se à Antiguidade buscar as origens da estampa e encontrou-se em Plínio um inventor latino, Varrão, que teria ilustrado desse modo a compilação das *Hebdómadas*, com setecentos retratos de homens ilustres. O uso do manuscrito em pergaminho torna improvável tal proeza.

Só a invenção do papel na China no começo da nossa era permitiu a reprodução massiva das imagens. Os Chineses, dispendo das invenções da tinta e do papel, puderam imprimir as estelas em que o Imperador dava a conhecer seus decretos para o imenso império. Era necessário produzir em massa objectos idênticos, prefiguração de uma sociedade de cidadãos. Já não se tratava de cópias mas de exemplares saídos de um mesmo molde. Bastava aplicar um papel humedecido sobre uma estela gravada e coberta de tinta, para imprimir tantas quantas reproduções se quisesse, as quais se tornavam assim não simples imagens, mas imagens de imagens, preservando o precioso laço com o original mas, ao

mesmo tempo, afastando-se dele, tal como a imagem original fica distante do seu modelo.

Em 653, o Imperador, de 49 anos de idade, e sofrendo de dores que tratava pelas águas – morreu no ano seguinte – compôs o seguinte poema: «o mundo dos humanos tem um termo. A água virtuosa corre, inesgotável». Mandou-o gravar em pedra e dele nasceu o mais antigo múltiplo conhecido. A estampagem chinesa é a antepassada de todos os nossos processos de reprodução. Ela permitia transmitir mensagens à distância, no espaço e no tempo, mas sobretudo a mesma mensagem a uma multidão de pessoas sem elas nunca se encontrarem. Esta reprodução da imagem era como nos actuais modos digitais, a imagem de um texto, embora este fosse composto de ideogramas. Ela reproduzia-o “tal qual”, na mesma escala.

Por volta de 800, na China e na Coreia, imprimiram-se assim imagens em papel a partir de pranchas de madeira gravadas, como a chamada *dos mil budas*, descoberta por Paul Pelliot nas grutas de Touen Houang e actualmente na Biblioteca nacional de França. Encontram-se também no Extremo Oriente folhas impressas com séries de vinhetas repetidas para ser recortadas e distribuídas aos peregrinos: “reza a História de Souei, no princípio do século VII, que os sacerdotes fazem talismãs com pequenas tábuas de madeira, nas quais gravam constelações, o Sol e a Lua. Retendo a respiração, seguram-nas na mão e imprimem-nas. Muitos doentes são curados.» No Japão, entre 764 e 770, a Imperatriz Shôtoku mandou imprimir orações que foram tiradas, segundo se diz, em um milhão de exemplares.

V DA IMPRESSÃO À PÁGINA

No Ocidente, a imprensa da imagem seguiu-se à instalação dos primeiros moinhos de papel, no fim do século XIV, muito tempo antes da invenção de Gutenberg. É possível que nesta época se tenha imprimido sobre tecidos que serviam de frontais dos altares, como mostra a gravura em madeira Protat (nome do colecionador que a registou), peça de madeira gravada com dimensão superior à de uma folha de papel e que representa um fragmento da *Crucifixão*. Por volta de 1400, os arquivos mencionam *fabricantes de cartas de jogar* ou de *artífices de moldes* em Bolonha ou na Flandres. O primeiro moinho flamengo funcionou em 1405 mas desde 1403 os pintores de Bruges queixavam-se da concorrência das imagens que os calígrafos compravam por baixo preço em Utrecht para ilustrar os manuscritos. A mais antiga gravura em madeira datada, uma *Virgem* descoberta em Bruges, tem a data de 1418, e um *São Cristóvão*, descoberto em Manchester, a de 1423. São imagens de piedade destinadas às devoções populares, individuais e não colectivas. Junto destes ícones de papel, aparecem cartas de jogar. O povo apodera-se das imagens.

As primeiras estampas ocidentais, tal como os talismãs orientais, eram certamente amuletos: encontram-se cosidas nos vestidos dos peregrinos, e até, em Bruges, coladas no interior de caixões: imagens paradoxais destinadas a não mais ser vistas, senão do além. A Reforma levantou-se contra tais práticas supersticiosas, renascimento da idolatria congénita da imagem.

Sob a condição do livro

A invenção do livro impresso com caracteres móveis arrastou a imagem com as bagagens da escrita. Ela tornou-se uma tradução

desta, na forma bastarda que se chama “ilustração”. Nada impedia que se imprimissem juntamente os caracteres e as imagens, escavadas numa estela ou num bloco de madeira, nas estampas japonesas ou nos *livros xilográficos* que, no século XV, precederam a invenção dos caracteres móveis para difundir as lições de moral popular, as *Danças dos mortos* ou *A Arte de bem morrer*, mas também as gravuras já de tipo documental, como o *Calendário dos pastores*.

A tipografia mudou tudo: só os caracteres podiam ser fundidos em chumbo graças à sua forma estritamente normalizada. As imagens não o eram, embora os impressores não se tenham privado de reutilizar motivos equivalentes como vinhetas, flores, faixas, fundos de lâmpada, para dividir a paginação dos mais diversos textos. O livro é feito para a escrita, particularmente a escrita alfabética. A imagem sofre no livro. Fica constrangida na página e submetida ao ritmo ininterrupto da leitura que não é o seu. O livro segue um discurso. Para seguir tal discurso e fazer-se narrativa, a imagem tem de se tornar banda desenhada ou cinema. A imagem fixa bloqueia a narrativa, contém o tempo no seu espaço e não na sua duração.

A gravura em madeira, o único meio de imprimir a imagem até meados do século XV, é incompatível com o chumbo dos caracteres móveis, nivelados e submetidos a formidável pressão. A gravura em metal existia: era praticada pelos ourives que gravavam com o buril em metais moles e também, para os mais duros, usavam o ácido, a *água-forte*, que dissolvia o ferro das espadas para nelas se incrustarem pequenas peças de ouro. A gravura em metal progredia nos países ricos onde se desenvolvia a metalurgia, em Nuremberga, no vale do Reno. Florença era conhecida pelas “nigelas”, placas preciosas em que uma massa de vidro preto fazia ressaltar finos motivos decorativos ou religiosos, gravados em ouro e prata dourada. Um ourives deste tipo, Maso Finiguera, passa por ter tido a ideia de cobrir as incisões das gravuras com negro de fumo para delas tirar provas em papel.

Infelizmente, tal como as xilografias, estas novas estampas, designadas *gravuras só com buril*, não convinham ao livro, pois eram gravadas em côncavo ao passo que a tipografia imprime o relevo

dos caracteres. Para integrar no livro as imagens gravadas em cobre, era preciso proceder em dois tempos e tirar as ilustrações à parte para as inserir nos cadernos em páginas distintas das do texto. Foi assim que o triunfo da imprensa teve como efeito pôr a imagem “fora do texto”, ou de certo modo, “fora de jogo”, posição marginal em que ela ficou durante pelo menos três séculos.

Um livro de imagens tem de ter uma forma particular, muitas vezes de formato maior, em álbum, que privilegia o quadro da imagem, em quadrado ou ainda melhor em oblongo, dito à italiana, incómodo para segurar, folhear e arrumar na estante. As imagens devem organizar-se nele em sequências mais ou menos coerentes. É um álbum, de *alba*, a página branca, na qual cada um inscreve o que quer. São assim os cadernos de desenho, os livros de viagens, como os primeiros livros de xilografias em que se desenrolavam panoramas imaginários de Roma ou de Jerusalém, ou *Recepções reais*, *Procissões fúnebres*, e outras cerimónias nas quais a imagem adere ao desfile de um cortejo.

Apertada na página, a imagem pode ocupar uma dupla página mas então fica quebrada pela dobra. O livro oriental, com a dobra em acordeão, presta-se melhor às sequências de imagens, favorecendo também os géneros populares, tais como, cenas familiares tratadas em desenhos chamados *mangas*, itinerários de peregrinações, horas do dia ou das estações. O Oriente nunca conheceu a catastrófica divisão do texto e da imagem, que não está inscrita no ideograma, e não adoptou a tipografia senão com as piores dificuldades. Não devemos admirar-nos que o Japão tenha conquistado hoje o monopólio da indústria fotográfica, das fotocopiadoras, dos magnetofones e dos “scanners”, deixando aos Ocidentais os procedimentos da codificação alfabética. Não se trata de escolha económica, mas do efeito de uma cultura da imagem.

A redução ao código

A época clássica, do século XVI ao século XVIII, procurou desesperadamente o sentido das imagens na relação com o texto. É preciso corrigir “a necessidade que a figura tem de descer do geral

ao específico e do material ao formal, por meio das palavras que a fixem numa significação particular”, escrevia o Padre Le Moyne, em *L’Art des devises* (1666). Dito de outro modo, é preciso evitar que a imagem, que não pode senão mostrar coisas, seja corrompida pelo real. É preciso salvá-la do particular a que está sujeita, e, em puro espírito platónico, prender o acidental ao essencial, encontrar o verdadeiro sob a aparência.

Assim se desenvolveu uma longa e prolífica tradição de obras eruditas que pretendiam reduzir a imagem ao texto, encontrar para cada imagem uma significação codificada. Desta tradição procedem ainda numerosos manuais que pretendem ensinar a “leitura” da imagem, encontrar-lhe um “vocabulário” e até uma “gramática”. A procura de uma língua universal, a convicção de que o mundo é um conjunto de *sinais*, persuadem-nos que toda a imagem é uma mensagem cuja chave é preciso descobrir.

Os hieróglifos fascinavam estes eruditos. Dizia-se que fora encontrado, em 1419 na ilha de Andros na Grécia, um livrinho que foi reeditado com grande êxito: *O Orus Apollo*, cuja primeira edição ilustrada em 1543 dava um sentido suposto a supostos hieróglifos. Ainda se reeditava em 1828. O mesmo sucedeu com os *Hieroglyphica* de Valério Bolzani, publicados em Basileia em 1556 e depois em Lyon em 1602. Floresceram então compilações de divisas, de emblemas e de *concetti*, jogos eruditos em que um texto breve devia dar sentido a uma imagem sem a repetir nem a descrever, como a salamandra de Francisco I que se podia ler: *Nutrisco et extinguo* (Apago [o fogo] e alimento-me dele) ou o *Plus outre* de Carlos Quinto acompanhado com a imagem das Colunas de Hércules, sinal de que o seu Império não tinha limites.

A moda dos emblemas, cuja origem podemos encontrar na heráldica e na arte dos brasões, diluiu-se em géneros muito variados: iconografias e iconologias das quais a mais célebre, a *Iconologia* de Cesare Ripa (1593), foi providência dos pintores de história até pleno século XIX. O pintor Le Brun publicou um dicionário das expressões cujas formas registadas deviam ser seguidas.

Todo o não-dito do mundo

A doutrina clássica ensinava que a poesia devia ser figurada e que a pintura era poesia muda. Um livro veio pôr alguma ordem nestas ideias: o *Laocoonte*, publicado em 1766 pelo filósofo alemão Lessing, e ao qual deu por subtítulo, *As Fronteiras da arte e da poesia*. O *Laocoonte* é um grupo esculpido antigo, redescoberto em Roma em 1506, que representa, de modo dramático, o sacerdote de Tróia castigado pelos deuses, sufocado por serpentes juntamente com os dois filhos. Diz Lessing que o rosto convulsivo de Laocoonte, boca aberta, olhos revirados, não pode de modo algum equiparar-se com o longo e dilacerante grito que o mesmo Laocoonte dá na tragédia de Sófocles. A imagem não é a palavra e não lhe deve nada. A língua pode abstrair, generalizar, dialogar, enunciar o futuro ou o condicional. A imagem está sempre no presente do indicativo, global, imediata. Numa palavra, o espaço não é o tempo, e uma imagem não é um poema.

Os filósofos modernos, de Bergson a Derrida, retomaram a tese, reconhecendo que a imagem é irredutível à linguagem. A codificação da imagem é uma tentação permanente que ainda serve como fundo de recursos de funcionamento aos actuais publicitários. Não se pode mostrar um jumento, uma raposa ou um crocodilo sem com isso ver logo um sentido moral.

A imagem, se é uma linguagem, é uma linguagem em estado selvagem, indisciplinado, ou seja, o contrário do que deve ser uma linguagem, cujo princípio é ser articulada para permitir a troca. Contudo, a mesma imagem numa dada comunidade, evocará interpretações semelhantes, na medida em que se partilha uma mesma história, e dará a ilusão de ter o mesmo sentido para todos. A imagem age como catalisador das significações mudas, inconfessadas ou inconfessáveis, enterradas ou recalçadas, todo o não-dito do mundo. Pertence aos artistas, mas também aos publicitários, aos sacerdotes e aos políticos, encontrar as imagens que fazem corpo, federativas, em que cada qual se reconhece, por vezes mesmo sem o saber, e nos dão o sentimento de ser únicos em conjunto.

O universo modelado

Se a imagem não encontra a sua fonte num outro mundo nem na escrita, só pode inspirar-se na Natureza. Esta crença é partilhada por todos nós e, no entanto, todos sabemos também que a realidade, longe de governar a imagem, pode ser seu juguete. A imagem da realidade é sempre um compromisso entre a realidade e o que nela queremos ver. O particular vinga-se do universal, o momentâneo do eterno, o acidental do essencial.

A partir daqui, toda a história da arte se resume num combate entre o idealismo e o realismo, como na caricatura de Daumier que mostra um pintor boémio empunhando o pincel contra a lança de um pintor académico armado de capacete. A perda do espiritual não significa o triunfo do real: tudo é uma questão de proporção e a crítica debate-o, de Rafael a Manet. Toda a imagem é um meio-termo entre um ideal e uma realidade.

Na Europa moderna, a imagem só foi concebida como instrumento de observação após a redescoberta de Aristóteles, quando o filósofo polaco Witelo (1220 ?-1275 ?) escreveu a *Perspectiva*, primeiro tratado de óptica em que são estudadas as regras de propagação da luz. O século XIII foi o século das enciclopédias que, sob o título de *Speculum* (espelho), se afastavam cada vez mais da explicação das Escrituras para se apoiar na experiência e se interessar pelas ciências naturais.

A imagem é o provedor da ciência empírica. Se não é a linguagem da poesia, pode ser a das matemáticas. Leão Battista Alberti, Albert Durer, Leonardo de Vinci, Luca Pacioli quadricularam a imagem para a inscrever em regras de representação capazes de restituir as aparências e de as fazer desempenhar o papel do real. No entanto, a perspectiva, que permite restituir em duas dimensões as aparências do real, e fazer da imagem, como então se dizia, “uma janela aberta sobre o mundo”, permanece, como mostrou Erwin Panofsky, uma *forma simbólica*.

A partir de então, acumulam-se desenhos de engenheiros, esboços anatómicos, perspectivas trigonométricas, herbários e cosmografias. A economia precisa de engenheiros, os engenheiros

precisam de ciências, e as ciências precisam de imagens. A geometria encontra tradução na gravura a buril nas magníficas lâminas de Wenzel Jamnitzer e na sua *Perspectiva corporum regularium* publicada em Nuremberga em 1568, a anatomia do corpo humano nas do famoso tratado de Vésale, *De Humani corporis fabrica*, de 1583, e a geografia no *Atlas major* do impressor holandês Blaeu, a maior obra de edição do século XVI.

A imagem permite não só o trabalho de laboratório sobre maquete, a modelação do mundo, mas possui outra vantagem sobre o texto: ignora as barreiras das línguas e transmite o saber para além fronteiras. A linguagem dos iletrados, esquecemos demasiadas vezes, é também a dos eruditos. Maquete do mundo, a imagem deixa-se reduzir ou aumentar à vontade: ao microscópio e ao telescópio, ela permite a comparação teórica colocando as amostras na mesma escala: o átomo e a galáxia encontram-se nela lado a lado e, em história da arte, o estilo da modestíssima medalha pode ser comparado com o da estátua monumental: em imagem já não há arte menor, como proclama André Malraux no *Museu Imaginário*.

Desenhos e desígnios

A imagem científica, que temos tendência a baptizar com a palavra mais trivial de *ilustração* científica, também emergiu das colecções que príncipes e eruditos reuniram sob o termo de *gabinetes de curiosidades* desde o fim da Idade Média. Nelas se misturavam flores secas, animais naturalizados e pedras preciosas com objectos exóticos, manuscritos e estampas. O objecto de colecção já é uma imagem, na medida em que é uma amostra que representa uma espécie, ou, ao contrário, um caso extraordinário. Ele é um intermediário entre a realidade e a imagem pois, como ela, permite colocar em observação uma natureza padronizada.

Desta observação experimental saiu lentamente a prática do desenho, a que o progresso da indústria assegurou grande fortuna. Os engenheiros precisam de *figuras exactas* tanto como os investi-

gadores de *preparações bem feitas*. O desenho emancipou-se dos livros, despreendeu-se dos frescos que ornavam residências ricas ou igrejas, tal como o quadro fez em relação a iluminuras e retábulos. A palavra *desenho* (*dessin*) adquiriu duplo sentido: o trabalho preparatório para uma obra acabada, pintura, móvel, arquitectura, máquina, mas também o seu plano, projecto ou *desígnio* (*dessein*).

No mundo ocidental moderno, o desenho aparece em pergamino na Idade Média, nos *carnets* de arquitectura de Villard de Honnecourt, entre 1230 e 1240, ou sob forma de *sinopia*, ou seja, de esquiço traçado rapidamente no gesso fresco antes de realizar a pintura, ou ainda em *cartões* para vitrais e tapeçarias. A história do desenho, tal como a da imprensa, esteve ligada à importação do papel, suporte volante, provisório, que permite grande diversidade de instrumentos e de pigmentos: lápis, tintas, aguarela, guaches, carvão, minas de prata ou de chumbo, lápis de cor, giz, sanguínea, pedra preta, etc.

O instrumento da ciência

Enquanto que a natureza está em movimento contínuo, a imagem permanece imóvel. Ela representa precisamente aquilo que nós não podemos ver. É uma prótese do olhar quando regista o infinitamente longínquo ou o infinitamente pequeno, mas também quando dissecar um corpo humano, descobre um mecanismo escondido, explora o centro do mundo. É um instrumento de laboratório que nos ensina que a realidade não está limitada àquilo que percebemos. Por isso os cientistas, depois de terem instrumentalizado a imagem, desconfiam dela, na mesma.

O abuso das imagens pode ser perigoso: não se representa uma realidade invisível sem risco de erro e muitas imagens de física ou de astronomia têm apenas valor pedagógico, chegando a falsear o seu objecto, de modo a “dar uma ideia” aos ignorantes, mas que é de imediato desaprovada pelo especialista. Assim, para lá da investigação, a imagem foi um instrumento de vulgarização das ciências que produziu as obras-primas de Pierre-Joseph Redouté (1759-

1840), o “Raphael des fleurs”, ou as gravuras animalistas do desenhador americano John-James Audubon (1786-1831). Em 1739, o padre Pluche publicava, em oito volumes ilustrados, o *Espectáculo da natureza, ou diálogos sobre as particularidades da história natural que pareceram as mais próprias para tornar os jovens curiosos e para lhes formar o espírito*.

O debate sobre o uso da ilustração científica pode tornar-se duro quando nos interrogamos sobre a oportunidade de comunicar imagens médicas àqueles mesmos que elas representam. Quando em meados do século XVIII se pretendeu pôr ao serviço da anatomia a nova técnica de gravuras a cores – as mais demonstrativas – para representar os escorços *ao natural* com todo o pormenor, os cirurgiões protestaram, preferindo rigorosos desenhos a preto e branco em vez de gravuras atractivas e ilusórias. Xavier Bichat, em 1801, via nelas “apenas monumentos de luxo com brilhantes exteriores que escondem um real vazio”.

A realidade que a ciência moderna estuda escapa à imagem como ao espírito e só se exprime por símbolos matemáticos. A imagem deixa escapar as mais pequenas partículas da matéria; não capta mais que os rastos fulgurantes da sua trajectória, e a imensidade dos buracos negros só é representada pela sua ausência. As cores das imagens ditas “de ressonância magnética”, ou as dos mapas de teledetecção, tão cintilantes como as de guloseimas de confeitaria, não representam a realidade e destinam-se apenas à interpretação. A imagem restituída não é o que se vê, mas o que deveria ou queria ver-se. Por vezes, nas ciências mais exactas, ela descreve o que se imagina e mostra apenas hipóteses. A imagem da natureza permanece um artifício. A mais objectiva é ainda uma mentira, o resultado de um compromisso, como ela já o era entre o homem e os deuses.

VI..... O MILAGRE DA REPRODUÇÃO

No prospecto de lançamento da *Enciclopédia*, em 1750, Diderot previa um complemento de 600 estampas em dois tomos: publicou doze entre 1762 e 1772. “Jamais acabaríamos, escreve ele, se pretendêssemos dar em figuras todos os estados por que passa um pedaço de ferro para ser transformado em agulha.” Poderia pensar-se que tal avalanche de imagens, reproduzidas e difundidas em grande número, arruinaria o valor sagrado da imagem, fundado na sua relação privilegiada, directa, natural ou sobrenatural, com um original transcendente. Isso não é totalmente falso, porque a imagem fabricada sob nossos olhos, espalhada por todo o lado, confessa o seu artifício e revela-se como instrumento mediático.

A fraude dos ícones, a superstição das relíquias que os Protestantes condenaram, tornaram-se evidências, e já não é inconveniente denunciar as manipulações da imagética política ou publicitária. Mas, paradoxalmente, subsiste a ideia de um modelo inicial a que a imagem pertenceria, do qual seria agente e cuja força colectiva nos inspiraria temor ou pelo menos respeito. Quando o modelo da imagem é imaginário, é forçoso admitir que ela não procede dele mas que é ela que o produz. O papel da imagem é então o de dar consistência àquele inexistente modelo.

A profusão de imagens joga nos dois sentidos: num, o número degrada o valor “fiduciário” da imagem, como uma moeda em tempo de inflação, mas no outro, fortalece o valor do modelo, exaltado pela abundância das suas representações. A multiplicação das gravações não destruiu a imagem da vedeta, mas pelo contrário reforçou o valor da sua presença real, *live* diz-se, ou “ao vivo”, até à idolatria. Do mesmo modo, as reproduções das obras de arte enaltecem o modelo, cuja autoridade se transfere para o artista que herda aquele prestígio. A reprodução, longe de desvalorizar o original, recebe uma parte do seu prestígio e reforça o seu poder.

A ascensão de uma arte menor

O êxito das estampas, que acompanha a ascensão do terceiro estado, é contemporâneo do êxito do desenho. O desenho, ferramenta experimental do artista ou do cientista, adquire plenamente valor de objecto de arte, na esteira do quadro. Tem, como este, a autenticidade que o liga á mão do criador, a originalidade e a mobilidade. Como ele, torna-se propriedade privada do comprador, entra no seu património e confere-lhe um estatuto de amador ou de erudito. Menos custoso e volumoso que o quadro, mas único como ele, o desenho faz a felicidade daqueles que o podem adquirir em grande número, reuni-los, compará-los e, também, mostrá-los.

Os coleccionadores de imagens multiplicaram-se ao ritmo da expansão da aristocracia e do progresso da burguesia no século XVI e sobretudo no princípio do século XVII. As investigações sobre o gosto pela pintura deste período mostram a importância alcançada pelos géneros ditos “menores”, propícios ao realismo e com os quais se podiam decorar os apartamentos ou as casas de campo, nos meios da nobreza de toga (a que comprou os títulos com os cargos), oficiais da corte e ricos mercadores.

Na lista dos coleccionadores do seu tempo que nos foi deixada pelo maior de entre eles, Michel de Marolles (coleção de cem mil estampas, comprada por Colbert em 1666, foi o núcleo do Gabinete das Estampas da Biblioteca nacional de França), encontram-se as mesmas categorias médias: um terço são eclesiásticos letrados, como era o próprio Marolles, um terço parlamentares, um terço profissões liberais, professores, médicos, homens de negócios, artistas. Esta clientela ávida de imagens e de obras de arte favoreceu a produção das ilustrações de grandes obras literárias, paisagens ou retratos, que a crítica académica, ligada à aristocracia, colocava no fundo da hierarquia dos géneros para reservar a primazia aos quadros religiosos, cenas da mitologia e quadros de história, de preferência bíblica ou antiga.

O mercado da reprodução

O primeiro quadro gravado de uma plebeia (fora dos auto-retratos de artistas) foi o de Margarida Bécaille, em 1715, fundadora de obras de caridade, por Louis Desplace segundo Largillière. A procura de obras de arte burguesas era forte por toda a Europa, tal como parece ter sido crescente também no Japão. Eram necessárias obras de pequeno formato e de preço módico, mas conservando algo do toque autográfico do criador e também próximas da origem, para lhes manter o preço e a raridade. Eram pois necessários desenhos. Os artistas forneceram-nos. Na verdade, os ateliês estavam cheios deles, embora fossem apenas estudos que, no entanto, depressa passavam para os primeiros mercadores de arte. Depois, podiam realizar-se mais, especialmente para os amadores, e fazer do desenho em si próprio um género artístico. À falta de desenho, compravam-se estampas realizadas por imitação de um desenho ou reproduzindo um quadro. A estampa, para amadores e artistas, era apenas um meio de reproduzir obras. Ainda em 1791, Quatremère de Quincy, teórico de arte, dizia: “ a gravura não é, e jamais poderá tornar-se, uma arte”.

Assim se organizou, em França e em Inglaterra, ao longo de todo o século XVIII, um mercado de arte estruturado e hierarquizado. Em França, *Le Mercure Galant*, em 1686, quer publicar «a lista das belas estampas que se gravam e os quadros de que são tiradas». Em 1704, *Le Mercure de France* anuncia: «Todas estas estampas são originais, feitas por M. Perelle e outros excelentes gravadores». Em 1718, o mercador e historiador de arte Pierre-Jean Mariette vai a Viena classificar os 290 volumes, encadernados em couro vermelho, das estampas do príncipe Eugène de Sabóia (hoje a *Albertina*). Em 1725, *Le Mercure de France* publica as suas primeiras críticas de arte (isto é, de pintura). Em 1741 surgiu o álbum gravado com os quadros da colecção do riquíssimo Crozat, mecenas de Watteau.

Miniaturas e pastéis apareceram no Salão de 1739 e os guaches em 1759. Para melhor reprodução dos quadros, os gravadores utilizam o *modo negro*, que permite reproduzir os modelados. Mas o procedimento é longo e os Ingleses preferem o ponteadado e

a roda (de encadernador). Outros procedimentos, como a gravura a água-forte, dão a ilusão do desenho e lidam bem com as meias tintas. Mas para substituir o quadro nos interiores abastados, a gravura tem de ser a cores. Ora, para ser a cores, a estampa devia ser colorida à mão, iluminura preciosa para exemplares únicos, ou procedimento grosseiro para as séries populares. Como conciliar os dois e imprimir a cor com todos os cambiantes a partir de uma prancha? Isso parecia impossível, até que Newton em 1666, observa a refração das cores através de um prisma triangular, e em 1672 publica a demonstração da sua decomposição. Toda a cor pode ser obtida a partir do preto e das três cores primárias: amarelo, vermelho e azul. Em 1735, Jacques-Christophe Le Blon estabeleceu a quadricromia, que exigia (e ainda exige) a decomposição das tintas em quatro matrizes de base, tiradas uma após outra sobre a mesma folha. As nossas impressoras de computador não fazem mais do que isso e precisam de quatro cartuchos diferentes. Foi uma paixão: para reproduzir quadros e desenhos, assistiu-se ao aparecimento da estampa *a lápiz* em 1759, *a lavis ou pincel* em 1766, *a pastel* em 1769, e *a aguarela* em 1772.

Democracia dos gostos e das cores

O Gabinete das singularidades de arquitectura, pintura, escultura e gravura, de Florent le Comte, primeiro manual para os amadores, apareceu em 1699; no mesmo ano, Roger de Piles publicava uma teoria da pintura. É a época das primeiras vendas públicas de arte e da aparição dos primeiros grandes mercadores de pintura e de estampas. O primeiro Salão, exposição nacional que tinha no Louvre, nos espaços da Academia, o monopólio da pintura, teve lugar em 1727. Após 1730, as vendas multiplicam-se, as estampas circulam de colecção em colecção. Publicam-se os catálogos dos artistas mais apreciados, como Bernard Picard, em 1750. O mercador Basan escreve em 1750: «apercebi-me desde há vários anos que os catálogos de vendas de estampas eram procurados com muita diligência.»

Os anos 1750 marcam o momento em que a burguesia se apoia da arte como mercado: a imagem, numa sociedade que pro-

cura a sua hierarquia, torna-se um marcador social, no qual cada um inscreve suas ambições e concepção do mundo. A imagem artística, através do estilo dos artistas, dos temas abordados, da raridade das obras e da natureza mais ou menos luxuosa dos suportes, torna-se o propagador das ideologias, que a crítica transforma em campo de batalha e o mercado em ostentação de fortunas.

Em 1750, o alemão Baumgarten publicou a obra de cujo título nasceu uma disciplina: *Aesthetica*. O mercador Charles-François Jougla nota nas suas *Réflexions sur la peinture et la gravure*, em 1776: «o número de comerciantes aumentou [...] ao ponto de surpreender, tanto mais que mal se podia imaginar de onde tinham saído em tão pouco tempo.» A arte, entregue ao que se chama “a ditadura do mercado”, passou do regime aristocrático, cuja doutrina sustenta que o gosto do rei se funda apenas nele próprio, ao regime democrático, no qual, Zola, crítico de arte, podia afirmar que o Salão era uma vasta confeitaria onde se podiam encontrar bombons para todos os gostos.

Entretanto, a França fizera três revoluções. A imagem é para todos, mas cada classe tem as suas. A hierarquia social é estruturada pela hierarquia das imagens que cada um possui para colecção ou decoração, segundo o seu grau de autenticidade, de raridade e de preciosidade, como refere Marcel Proust no início de *Du Côté de chez Swan* a respeito de sua avó: «mas no momento da compra, e embora a coisa representada tivesse valor estético, parecia-lhe que a vulgaridade, a utilidade, retomavam demasiado depressa o seu lugar no modo mecânico da representação: a fotografia. Tentava agir com astúcia e, se não eliminar inteiramente a banalidade comercial, ao menos reduzi-la, substitui-la, na maior parte, ainda por arte, e de introduzir nela como que “vários graus de arte”...»

A teoria do reflexo

É curioso verificar como um outro mundo, o Japão, teve evolução semelhante na imagem de arte, praticada com tanto mais cuidado quanto é certo que a sua escrita ideográfica era já uma arte plástica, e que a religião não tinha ali lançado os mesmos interditos, nem a

relação com a natureza as mesma reservas. As estampas japonesas, executadas em madeira e impressas com almofada de tintas mais fluidas, espalharam-se no século XVIII entre a nova burguesia, que, tal como na Europa, lhe trouxe a cor e o gosto dos “pequenos géneros”, preparando a ascensão das classes mercantis que haviam de destronar o antigo regime e abrir-se à ocidentalização.

Assim se confirmava a chamada “teoria do reflexo” segundo a qual a imagem artística, seja qual for o contributo pessoal do seu autor, é sempre imagem da sociedade em que aparece. Todos o reconhecem: Marx e Napoleão III estavam de acordo a este respeito. E no entanto esta evidência põe problema: como podem as imagens reencontrar sentido em épocas e meios tão longínquos? Por exemplo, porque mereceu a arte japonesa tanto entusiasmo na Europa do fim do século XIX, ou melhor ainda, porque é que as máscaras africanas, das quais tudo se ignorava, encontraram nova vida nos ateliês dos pintores cubistas?

A imagem artística atravessa fronteiras e línguas conforme o fenómeno sucessivamente chamado *renascimentos*, *renaissances*, *renewals*, *revivals*, sobrevivências (a *nachleben* de Warburg) ou ainda *conversão* (Didi-Huberman), e que Malraux chamou *o duplo tempo da arte*, (o da criação e o da recepção) ou *metamorfose*. Mas a imagem artística não é a sempre esperada língua universal: as formas podem ser esquecidas ou ficar mudas. Rembrandt não tinha só admiradores entre os de Rafael. Os historiadores devem explicar como funciona este famoso “reflexo” no decurso de longa duração com tais eclipses. Outro argumento mina a teoria do reflexo: parece claro que a imagem não é o espelho passivo de uma conjuntura: desempenha nela um papel activo e contribui para a construir ou para a fazer evoluir.

Propaganda, instrução, informação

A mecanização da reprodução e sua industrialização foram um eficaz agente da democratização pela instrução e informação das massas. Desde o século XVI, a imprensa da imagem foi mobilizada pela propaganda de ambas as partes nas Guerras de religião. Teve

os seus historiadores, como Tortorel e Perrissin, que publicavam os episódios marcantes em rudimentares mas económicas gravuras em madeira. E teve os seus colecionadores, como Pierre de l'Étoile, que reuniu quanto encontrava a vender no Pont Neuf e tudo o que circulava como folheto, para guardar como testemunho.

No século XVII, o Praguense emigrado em Londres, Wenceslas Hollar, ou o Holandês Romeyn de Hooghe, asseguraram com águas-fortes a crónica do tempo contra a conquista do seu país por Luís XIV. A Revolução francesa foi também uma guerra das imagens, dos caricaturistas ingleses contra os sanguinários republicanos. Os *Quadros históricos* contavam dia a dia, por imagem, os acontecimentos parisienses e Boyer de Nîmes conservava zelosamente as *Caricaturas da Revolta dos Franceses*. O povo também queria as suas imagens. Uma imagética popular, gravada em madeira e colorida, desenvolvia-se nos centros regionais. O mais célebre em França, o de Épinal, teve o apogeu no princípio do século XIX, na difusão da moral e história do Império. A imagem popular, sempre suspeita de preguiça e de frivolidade aos olhos dos letrados, teve os seus defensores entre os pedagogos.

O Checo Coménio publicara em 1658 um dos primeiros métodos de aprendizagem da língua pela imagem. Do mesmo modo em 1693, o filósofo inglês Locke notava, em *Alguns Pensamentos sobre a Educação*, a propósito do jovem leitor, que «se o seu exemplar de Esopo contiver ilustrações, ele sentirá maior satisfação e mais coragem para ler». Se a imagem suscitava, e ainda suscita, tanta reticência, é porque ela não é dócil. Não sendo codificada com toda a precisão, ela é sentida antes de ser compreendida. Não se aprende como uma língua e escapa à palmatória dos professores. O mundo da educação foi-lhe hostil durante muito tempo e, no começo do século XX, Anatole France ainda censurava os seus professores “por ensinarem a toupeiras”, como alguns ainda em nossos dias.

No entanto a necessidade de imagem era irreprimível: os guias de viagem, os *canards*, folhas sensacionalistas antepassadas dos actuais tablóides, os calendários, os reclames e os folhetos faziam penetrar a imagem nos lares modestos. A imagem impressa

tinha até substituído, nos interiores burgueses, as tapeçarias pelo papel pintado, cuja voga se espalhou após 1760, o que requeria uma pesada indústria equipada com pranchas gravadas aferidas e com compridas mesas de impressão, como ainda se podem ver no museu de Rixheim. A técnica utilizada para produzir imagens panorâmicas esteve na origem dos primeiros cartazes ilustrados com cores garridas, o primeiro dos quais foi afixado, por 1840, nos muros de Paris, pelo impressor Jean-Alexis Rouchon. O “reclame”, que se exprimia unicamente pelo texto, enfeitou-se com imagens berrantes que transfiguraram as paisagens urbanas. Em 1858, Jules Chéret alcançava grande êxito com cartazes litografados de cores adocicadas e, até ao fim do século, muitos colecionadores tornaram-se *maníacos do cartaz*. Os anunciantes ainda hoje o são.

O tempo da imprensa e das actualidades

A imprensa tardou a adoptar a imagem, demorada e custosa a reproduzir. Foi somente em 1789 que se viu um periódico ilustrado, *Le Cabinet des modes*, publicado em Amsterdam, inserir duas águas-fortes coloridas à mão, em pequenos cadernos, de quinze em quinze dias. Mas nem as madeiras gravadas nem as gravuras a buril permitiam produção rápida. Só a litografia, inventada em 1796, pôde levar ao nascimento da imprensa de actualidade ilustrada.

A procura de imagens para todas as bolsas estimulava os inventores, e as técnicas de reprodução multiplicavam-se. Para tirar as notas de banco do dólar americano, surgiu a ideia da gravação em aço. A gravura de água-forte em aço permitiu aumentar as tiragens e ilustrar abundantemente os livros destinados às classes médias, romances, viagens, enciclopédias. O Inglês Thomas Bewick, a partir de 1790, praticou a gravura em madeira *de bout*. Consiste esta em trabalhar com buril sobre madeira dura, serrada em sentido contrário ao do fio, a fim de obter pranchas muito resistentes que permitem ilustrar dicionários, manuais e sobretudo magazines.

Charles Knight, empreendedor audacioso, lançou em 1830 com êxito o *Penny magazine*, e em 1833, a *Penny Cyclopaedia*, ime-

diatamente imitado pelo Francês Édouard Chardon com *Le Magasin Pitoresque*; este, graças a várias equipas de gravadores em madeira, revezando-se dia e noite, e duas máquinas a vapor, conseguia ilustrar 8 páginas e imprimir 1800 páginas por hora, tirando assim 100.000 exemplares por semana, a dez cêntimos. Esta vaga de imagens baratas perturbou os letrados: «onde é que o bom gosto encontrará refúgio se o pobre público for assim inundado?» exclama um crítico.

A industrialização da imagem estava apenas a começar. A galvanoplastia, após 1835, permite cobrir as placas gravadas com uma película de metal duro e assim imprimir gravuras a grande tiragem. O uso do papel mecânico fabricado em rolo e já não folha a folha abria caminho para os grandes magazines semanais ricos de imagens espectaculares. O primeiro foi o *Illustrated London News*, em 1842. A primeira página do primeiro número mostrava o incêndio de Hamburgo: o desenhador, não dispondo de tempo, tinha simplesmente acrescentado chamuscas a uma antiga vista da cidade. A primeira imagem de actualidade era já uma montagem. Um ano depois, foi imitado por *L' Illustration*, em França.

A verdadeira novidade do século foi a invenção da litografia pelo Alemão Alois Senefelder. Um simples desenho a lápis gordo sobre pedra, que retinha a tinta, oferecia finalmente a possibilidade de desenhar em vez de gravar, isto é, de imprimir directamente qualquer escrito ou qualquer imagem, como num manuscrito. Acabara o divórcio entre o texto e a imagem. A litografia foi imediatamente utilizada para reproduzir mapas geográficos, partituras musicais, mas sobretudo imagens de baixo preço que foram acusadas de mau gosto, capas de romances, caricaturas, numa época em que as massas acediam à política. A litografia permitia também a pintores românticos, como Delacroix, fazer obras populares, como permitia aos académicos difundir largamente a reprodução de suas obras-primas. Foi graças à litografia que pôde surgir em Paris em 1832, *Le Charivari*, primeiro diário ilustrado, com tiragem de 300 mil exemplares, que publicava as caricaturas republicanas de Honoré Daumier.

VII ...FOTOGRAFIA: ADERÊNCIA AO REAL?

A fotografia não foi apenas mais uma invenção. Tal como hoje em dia sucede com a Internet, a invenção da fotografia provocou um entusiasmo sem medida. De repente, a realidade impunha-se como referência imediata da imagem. O homem já não tinha de intervir: a foto *adere* à realidade, escreve Roland Barthes.

Há, nesta fórmula, uma grande verdade e um grande erro. É verdade que a fotografia não pode reproduzir senão a realidade: não se pode fotografar um sonho, a não ser representando-o primeiro na realidade. As fotos ditas “abstractas” são apenas imagens de uma realidade que tornámos irreconhecível. É também verdade que a fotografia capta tudo quanto a objectiva capta, incluindo aquilo mesmo que o fotógrafo não viu, e cuja presença gostaria de ter varrido do campo visual. Em 1945, o repórter russo Khaldei immortaliza o soldado que toma de assalto o Reichstag em Berlim sem ver que mostra inocentemente no glorioso braço, os relógios de pulso roubados ao inimigo, que foi preciso apagar do cliché. Todas ou quase todas as fotos de imprensa são retocadas antes da publicação, como sucede com os pontos pretos no rosto dos manequins, ou os postes que desfiguram a paisagem. Não há foto sem realidade.

Sim, a realidade adere à foto. No entanto, crer que a foto é a cópia conforme da realidade faz parte da ingenuidade e da velha concepção mágica da imagem como modo de existência da realidade. Ela desperta a nossa antiga crença enfeitada na consubstancialidade da imagem e do seu modelo, tanto mais que a imagem fotográfica resulta duma emanção física, luminosa, de um modelo que, necessariamente, existe. Temos dificuldade de nos desfazer desta crença tenaz em que a nossa imagem nos *pertence*, que ela nos é arrancada. Ao viabilizar as imagens automáticas do *fotomaton*

ou das câmaras de vigilância, a fotografia esconde o jogo fazendo-nos crer na sua objectividade. A digitalização, pondo à mostra o artifício da imagem e a possibilidade de redesenhar a fotografia, abriu-nos os olhos sobre “o efeito de real”. É necessário admitir que por detrás de cada objectiva, incluindo os meus óculos, existe uma expectativa e existe uma escolha.

À espera da fotografia

A fotografia não nasceu do céu, nem mesmo na câmara do engenhoso Nicéphore Niépce. A vontade de julgar a imagem pela sua fidelidade às aparências e à exactidão da sua observação, que fomos seguindo deste o século XIII no Ocidente, anunciava já a fotografia.

O mercado do retrato seguiu a curva ascendente do poder da burguesia, interessada em promover a imagem *corporal* de cada um. Os salões da segunda metade do século XVIII, em Londres e em Paris, enchiam-se de miniaturas e de medalhões. Era a moda das silhuetas recortadas por um virtuoso em papel preto, dos retratos caligrafados do “famoso Bernard” que traçava um rosto de uma penada e que incitava os amadores a “deixar-se escrever”.

Pouco antes da Revolução, Gilles-Louis Chrétien fazia correr Paris inteira para os jardins do Palais Royal com os seus *physionotrices*, antepassados do *photomaton*. Um braço articulado decalcava o perfil da pessoa numa pequena placa de cobre, o qual era tirado a água-forte: seis minutos de *pose* e quatro dias para entregar uma dúzia de provas de cinco centímetros de diâmetro, sumariamente coloridas à mão. Cem *physionotrices* eram apresentados no Salão de 1793, 600 no de 1796.

As componentes da fotografia estavam todas reunidas. A propriedade da *câmara escura* de projectar os reflexos invertidos sobre o fundo de uma caixa negra em cuja face se abria um orifício, era já conhecida por Aristóteles. Ainda se fabricam assim câmaras primárias com o nome de *sténopés*. No século XVII, Abraham Bosse, gravador e matemático, estudara as aplicações do desenho à *câmara clara*, por meio de um quadro de papel translúcido e qua-

driculado esticado, para realçar a cópia de uma paisagem e dar mais facilmente a perspectiva. O enegrecimento dos sais de prata pela luz era utilizado para transmitir mensagens secretas, e a capacidade do bissulfito de sódio para fixar aquelas imagens virtuais fora demonstrada em 1802.

Por volta de 1817, aquilo que Nicéphore Niépce e muitos outros procuravam, era transferir estas imagens *naturais* directamente para a pedra ou para o zinco litográfico para as poder imprimir. O que ele conseguiu, dez anos mais tarde, só parcialmente correspondia às suas esperanças. Não só as imagens, bastante desfocadas, eram a preto e branco, como também não eram reproduzíveis. Morreu em 1833, legando ao filho o seu meio-triunfo.

Cerca de 1760, Marie Tissaud aprendera com o médico Philippe Curtius a arte de esculpir bustos de cera, que ressuscitava as efígies mortuárias romanas, e fez dela uma atracção em Paris, no Palais Royal, antes de ser condenada à decapitação, durante a Revolução, depois agraciada e exilada para Inglaterra, onde o teatro de celebridades de cera atraiu multidões. O fascínio da semelhança conquistava o povo. Os espectáculos chamados *Panoramas*, cenários imensos que, com sensacionais efeitos de luz e sombra, reconstituíam perante a assistência a batalha de Austerlitz ou uma aurora boreal, faziam furor nas avenidas parisienses.

Um dos empresários de Niépce, Jacques Mandé Daguerre, aperfeiçou o seu procedimento e conseguiu uma imagem fixada sobre metal que baptizou de *daguerreótipo*. Vendeu a patente ao Estado que dela “fez dom à humanidade”, ou seja, aos industriais e aos amadores que quisessem fazê-la frutificar. A França descobria o liberalismo, a livre empresa e sua palavra de ordem: “enriquecei-vos”. O anúncio da descoberta foi feito solenemente a 7 de Janeiro de 1839 perante as cinco Academias reunidas, pelo deputado de esquerda e célebre físico Arago, cujo discurso lírico profetizava: “as belas estampas, que se encontravam apenas nos salões dos amadores ricos, havemos de as ver em breve a enfeitar a humilde morada do operário e do camponês”. Não se enganava.

No entanto, o daguerreótipo, tal como as “heliografias” de Niépce, não era reproduzível, o que constituía obstáculo de monta

à sua industrialização. A fotografia, tal como hoje se conhece, deve-se ao Inglês William Henry Fox-Talbot, que conseguiu, na mesma data, sensibilizar um papel translúcido, o “negativo”, do qual podiam tirar-se quantas provas se quisesse. Não sem dificuldades: demorou dois anos, de 1844 a 1846, para publicar o livro, de título significativo, *Pencil of Nature*, que continha em cada exemplar, 24 estampas coladas. Nem Talbot nem Daguerre correspondiam verdadeiramente à esperança de imprimir as imagens fotográficas. Foi preciso meio século para lá chegar.

A Daguerreomania

A primeira pergunta que os Senadores fizeram, no dia em que Arago lhes propôs a aquisição pelo Estado da prodigiosa patente, foi esta: “Mas, o daguerreótipo faz mesmo o retrato?” Esta pergunta ansiosa resume bem todo o enredo da imagem humanista. Mas ai! O daguerreótipo ainda fazia mal o retrato: os longos tempos de pose, a forte exposição solar transformavam as poses em sessões de tortura, o que não impediu o furor da *daguerreomania*.

As principais vítimas da fotografia foram os pintores e os gravadores de reprodução. As legítimas inquietações e as violentas posições que assumiram contra o “instrumento-espelho” revelam até que ponto a ideologia da imagem ilusionista se tornara um dogma. Após Rafael, o respeito pela natureza devia acomodar-se à idealização das formas, frágil compromisso que os realistas tratavam de hipocrisia. O aparecimento da fotografia fez cair as máscaras. O idealismo apareceu como piedosa mentira em relação ao respeito pela natureza. Por se lado, o realismo tinha de confessar que procurava não tanto representar a natureza tal como ela é – o que a fotografia fazia tão bem – mas antes promover o gesto pessoal do artista e dramatizar o mundo em movimento, tal como o representavam Turner ou Goya.

A imagem de arte, quadro, desenho, estampa, liberta de qualquer regra ligada a uma ordem fixa do mundo, tornava-se o terreno de batalhas simbólicas e um poderoso distintivo social para as sociedades democráticas, cuja hierarquia já não se inscreve previa-

mente em gostos obrigatórios. De imediato, a fotografia foi trazida para o debate. Seria ela verdadeiramente uma arte? Os fotógrafos pretendiam-se artistas e por certo o são, seja qual for o sentido dado à palavra, criador ou artesão. No entanto, a fotografia devia o êxito à capacidade de copiar mecanicamente o modelo. Embora atrapalhada com a fixação do movimento, antes de Frédéric Scott Archer recorrer, em 1851, ao processo do colódio, a fotografia tornou-se sinónimo de testemunho incontestável e vitorioso em relação à linguagem: “sendo a descrição (do assunto) coisa impossível, sou por isso forçado a remeter para as minhas fotografias para dar dele uma ideia justa”, escreve Augusto Salzmann em 1856 no prefácio ao álbum sobre *Jerusalém*.

É o que de imediato se manifesta nos retratos em “cartões de visita”, nos álbuns de viagem, de botânica ou de medicina. A fotografia torna-se arma política: Gambeta utiliza-a nas campanhas, mas apenas restam retratos de pai de família deste orador fogueiro que morreu em 1882, pouco antes de se espalhar o uso do brometo gelatinoso. Este procedimento, concluído por Richard Leach Maddox em 1880, reduzia o tempo de pose até ao instantâneo, indispensável progresso que abria caminho à fotografia de reportagem.

Últimas luzes da gravura

A fotografia condenava a gravura de reprodução à morte, mas a sua agonia foi longa. Enquanto a fotografia não pudesse ser impressa, a sua invenção estava incompleta. A indústria esperava. Foram continuamente experimentados processos maravilhosos, a começar em 1842, com o primeiro volume das *Excursions daguerriennes* de Hippolyte Fizeau, onde pranchas gravadas vão de par com águas-fortes de cobre sensibilizado a partir de fotografias.

Em 1856, um mecenas, o duque de Luynes, lançou um concurso para encorajar descobertas, mas o prémio só em 1867, veio a ser atribuído a Alphonse Poitevin por magníficas mas ainda instáveis fotografias, à frente de Charles Nègre, por não menos magníficas mas igualmente custosas heliogravuras. As delicadas

photoglyphies (gravuras com recurso a luz) podiam ser impressas a 2000 exemplares. Houve impressores que se tinham equipado para este difícil exercício. Um manual da época descreve-o assim: “nas oficinas de M. Goupil e Companhia, em Asnières, cinco séries de seis prelos cada, estão colocadas sobre mesas circulares e giratórias. Uma pessoa manobra cada mesa, põe tinta e carrega sucessivamente os seis prelos, fazendo rodar a mesa.” Mas este processo tinha custos proibitivos e foi abandonado. Ao fim a ao cabo, tirar e colar os clichés em cartões um a um, continuava a ser o meio menos arriscado de editar fotografias.

Por mais perfeitos que fossem, estes procedimentos não aguentavam a produção em massa. A pouco e pouco renunciou-se às finas fototipias, fornecedoras de postais ilustrados, e às aveludadas helio- gravuras, inspiradas pela gravura a água-forte. Os jornais ilustrados recorriam a desenhadores cujos desenhos tinham de ser pacientemente gravados em madeira ou em aço para ser impressos. Assim, Constantin Guys desenhou para a imprensa a guerra da Crimeia, coberta com pesadas câmaras pelos fotógrafos Roger Fenton e Eugène Mehedin, respectivamente, para a Rainha Vitória e para Napoleão, sem que as suas fotografias pudessem ser impressas.

Foi uma época gloriosa para os gravadores de reprodução pois eram os únicos a poder responder à imensa procura de imagens: reproduções de quadros célebres, vistas turísticas, lâminas técnicas, imagens piedosas, etc. O litógrafo Mercier possui cem impressoras em Paris, Georges Baxter lança em Londres as populares *Baxter prints* e, nos Estados Unidos, a empresa *Currier and Ives* desenvolve a pesada indústria da cromolitografia com suas vistosas cores. Mais duro será o declínio desta indústria no final do século, após os progressos que finalmente permitiram imprimir fotografias em grandes tiragens.

O milagre da trama

A primeira fotografia impressa num diário francês foi o retrato do cientista Chevreul, no seu centenário, em 1 de Outubro de 1886. Mas o prestigiado semanário *L'Illustration* esperou ainda dez anos

para passar da gravura à fotogravura. A proeza tornara-se possível pela utilização da trama, aperfeiçoada nos Estados Unidos e na Europa no início dos anos de 1880. A fotografia tramada reduz a imagem a uma multiplicidade de pontos que, mais ou menos cobertos de tinta, permitem dar as meias cores, os modelados e todas as subtilezas do cinzento, de que a imagem necessita para não ficar reduzida a uma barra. As linhas dos televisores e os píxeis dos computadores correspondem ao mesmo processo.

A similigravura, tramada por pontos, maiores ou menores, como outros tantos relevos a que a tinta se agarra, podia ser utilizada no meio de textos tipográficos. O resultado era medíocre, mas suficiente e rápido. Em 1890 tentou utilizar-se a corrosão pela água-forte para obter, através da trama, imperceptíveis vazios capazes de reter mais ou menos tinta, segundo o processo da heliogravura, que dava efeitos mais fiéis mas tinha de ser impressa à parte. Recorreu-se igualmente à litografia, tramada e transferida para alumínio, para alcançar o processo mais corrente hoje em dia: o offset.

Estes procedimentos podiam adaptar-se aos cilindros metálicos das rotativas e deram origem à grande imprensa de informação. Os jornais americanos *Collier's* ou *Leslie's* apoderaram-se deles. A rotogravura foi utilizada pela primeira vez no *Freiburger Zeitung* em 1910. Começou a era dos “mass media” cuja expansão continuamos a viver. As primeiras agências de imprensa surgiram em Paris em 1905, e os repórteres fotográficos, Félix Man ou Erich Solomon, ficaram célebres, enquanto Édouard Bélin inventava em 1907, o belinógrafo, que, ao transformar os pontos negros e brancos da fotografia tramada em impulsos eléctricos, podia transmitir imagens à distância, dispositivo transportável em duas malas de 73 quilos metidas no automóvel. Em 1935 eram precisos 14 minutos para transmitir uma fotografia. Era melhor do que o telégrafo óptico que a Convenção encomendara a Claude Chappe, e que em 1793 ligava Paris a Lille por 534 estações observáveis de binóculo em tempo claro.

Em 1869, Louis Ducos de Hauron e Charles Cros revelavam simultaneamente provas fotográficas a cores, ainda por decomposição das cores primárias. Em 1903, os irmãos Lumière concluí-

ram um processo de fotografia a cores particularmente sensível: o autocromo. O milionário e humanista Albert Khan equipou com ele os operadores que envia, de 1909 a 1931, a constituir o primeiro banco de imagens mundial: *Les Archives de la planète*, 76 000 fotografias e 180 quilómetros de filmes, conservados no seu jardim japonês na floresta dos Vosgos, em Boulogne-Billancourt.

Os aperfeiçoamentos da imagem nunca mais pararam. Em 1881, George Eastman criou a *Eastman Dry Plate Company* que havia de se tornar Kodak e produzir em 1888 uma pequena caixa portátil munida de um filme de 100 vistas, ao preço de 25 dólares, e acompanhada do slogan: “clic clac, carregue no botão, Kodak faz o resto”.

Trinta exemplares e não mais

Segundo Walter Benjamim, a possibilidade de reproduzir imagens em massa deveria ter ensombrado a aura da obra original. Foi o contrário que aconteceu. Muito em breve, a difusão popular das imagens fez nascer um mercado da imagem rara, de que os novos amadores pareciam necessitar para se qualificar a si próprios, e, num mundo democrático de indivíduos indiferenciados, reconstituir uma nova nobreza.

A gravura dita “original”, que se distingue da simples reprodução e só obedece ao autor, conquistou a pouco e pouco o seu lugar no mercado da arte. Entre o quadro de cavalete cujo êxito não parou de crescer, e o prospecto litografado, uma larga gama de reproduções adaptava-se à diversificação dos públicos, desde o desenho de imprensa e do “cromo” até ao “poster” e à estampa de pintor.

O artista assina estas imagens impressas como se tratasse de desenhos – como fizeram os impressionistas após 1874 – e limita cuidadosamente a tiragem a poucos exemplares. Chega ao paradoxo extremo, como Degas, de fazer monótipos, imagens impressas de um único exemplar. Um decreto francês de 1992 exige que uma estampa, para ser original e escapar ao regime dos produtos

industriais, seja feita pelo próprio artista e tirada a poucos exemplares. Para a fotografia, também ela puxada para o mercado da arte, o número de provas é fixado em 30. À 31ª prova, o conjunto sai da categoria dos objectos de arte.

Muito antes da invenção da fotografia, os artistas haviam tomado as suas distâncias. Nem todos foram abafados pela avalanche. Longe das profecias que prediziam a sua perda, encontraram, em contraponto à imagem ilusionista ou documental, um domínio em que eram mestres únicos. A arte da pintura define-se abertamente como invenção capaz de evocar todo o espectro do imaginário, até à abstracção, compor um outro mundo e não um substituto deste. A fugacidade do movimento, bem como a evocação do tempo que passa, tornaram-se temas maiores de pintores e gravadores. Eles entregaram-se, já não a dar a impressão táctil de objectos fixos e delimitados no espaço, que têm, em conformidade com as economias tradicionais, uma base imobiliária ou fundiária, mas sim a representar o valor do instante e do instável, do íntimo e do banal, quer se trate dos efeitos climáticos dos impressionistas ou das assimetrias do *ukio-e*, aquelas “imagens de um mundo efémero e movediço” que os Japoneses apreciavam e que o Ocidente descobriu com deslumbramento após 1860.

É a época de *Données immédiates de la conscience* de Bergson (1889), da teoria da relatividade de Einstein (1905), de *À la Recherche du temps perdu* de Proust (1913). A imagem dá conta de um mundo móvel em que tudo se muda e se troca. A beleza absoluta das velhas hierarquias deu lugar à estatística. A matemática triunfou sobre a linguagem. Na viragem do século, a imagem está em toda a parte: o cartaz expõe-a nos muros, a pintura e a estampa transformam-na em objecto de arte singular, a ciência usa-a entre os principais instrumentos do seu inacreditável progresso. Só lhe faltam o gesto e a palavra.

VIII...DO TEATRO DE SOMBRAS AO MAGNETOSCÓPIO

Na Indonésia, na Tailândia, ou no Cambodja, o teatro de sombras feito por marionetas translúcidas habilmente articuladas é uma arte de extraordinária sofisticação, que conta as epopeias nacionais a um público fascinado pelo ecrã. A vontade de fazer mexer a imagem persegue-nos o espírito. A nossa sombra projectada pelo sol é uma imagem elementar que retoma, em negativo, a questão do espelho e das consubstanciais relações do nosso corpo com a nossa imagem. O teatro de sombra teve em França a sua bela época no cabaret do *Chat noir*, em Montmartre, antes de 1900.

As sombras chinesas inspiraram os inventores, entre os quais o jesuíta Athanase Kircher permanece um dos mais prolíficos. Em 1668, apresentou o desenho da lanterna mágica: uma fonte luminosa, de vela ou azeite, uma placa de vidro com cenas sumariamente coloridas, uma objectiva que as projecta aumentadas numa parede branca, é quanto basta. Outro cientista, Johannes Zahan, em 1702, queria inserir organismos vivos nas placas. A partir deste dispositivo simples, que durante muito tempo foi a providência dos pedagogos e a felicidade das crianças, Étienne-Gaspard Robert, dito Robertson, conseguiu em 1798 o *fantascope*, mecanismo que, fazendo mexer a lanterna, provocava no grande ecrã efeitos de arrepiar o público.

O cinema, tal como a fotografia, não surgiu por geração espontânea. Ao longo de todo o século XIX, houve engenheiros a fazer mexer as imagens. Numa vitrina apenas do museu do Conservatório nacional, podem ver-se, ao lado do *phénakistiscope* de Joseph Plateau, em 1832, e do *praxinoscope* de Émile Reynaud, em 1879, fundados no fenómeno da persistência retiniana, segundo o qual, fazendo deslizar muito depressa imagens fixas, elas dão a ilusão de se animar, o *thaumatrope* de John Ayrton (1825), o *polyorama*

de Armand Lefort (1849), o *photobioscope* (1867), o *zootrope* (1870) e o *lampascope* (1880). Em 1894, Thomas Edison lançara os *kinetoscopes*, aparelhos individuais em que ficheiros de imagens rotativos eram acelerados para contar uma história em imagens.

Em 1896, foram registadas 126 patentes de dispositivos para projecção de imagens animadas. Demasiado tarde. Os irmãos Louis e Auguste Lumière tinham registado a sua a 13 de Fevereiro de 1895 e, em 28 de Dezembro, no Grand Café, na avenida dos Capuchinhos, apresentaram o *cinematógrafo*. A decisiva invenção supunha a utilização de um filme flexível e a sincronização do delicado mecanismo que comandava o regular deslizar das fotografias a 15 imagens por segundo, tanto na captação como na projecção de imagem, asseguradas pelo mesmo aparelho munido de uma lanterna, produzindo desse modo, “o efeito de real”.

O gesto estava adquirido. Faltava a palavra. A imagem, composta embora como um discurso e respeitando a sua ordem e respectivas figuras, permanecia “poesia muda”. Tal como no teatro, era preciso acompanhar a projecção do filme com uma apresentação musical, enquanto se aguardava por conseguir a harmonização dos suportes: cilindro, disco, bobine, filme. Reencontram-se, aliás, os mesmos apaixonados descobridores: Charles Cros, que imprimiu a primeira fotografia a cores (a reprodução do quadro do seu amigo Édouard Manet, do Salão de 1882), inventou o *paléophone*, enquanto Edison, em 1876, abria a companhia de que saíram o fonógrafo, o telégrafo, e o microfone. Em 1901, Louis Gaumont registou a patente de um *chronofone*, inaugurando assim o século do audiovisual e, em 1910, realizou a primeira gravação simultânea de som e de imagem: a conferência do professor Arsène d’Arsonval, célebre físico especialista das aplicações médicas da electricidade. O cinema foi sonorizado em 1919. Em 1927, com *Le Chanteur de Jazz*, tinha aprendido a falar.

A retórica do movimento

A imagem animada, ligada ao som, já não é da mesma natureza que a imagem fixa. Inscreve-se na duração; tem um começo e um

fim. Quer queira quer não, toma a forma de um conto e aparenta-se tanto às artes da linguagem como às artes gráficas, que Lessing separava entre artes do tempo e artes do espaço.

A imagem animada não é uma imagem fixa melhorada. Não são permutáveis. A reprodução do quadro, da paisagem, da arquitetura, dos objectos de arte, e mesmo da cena de rua, a captação daquilo que Henri-Cartier Bresson chama “o instante decisivo”, permanecem mais da competência do fotógrafo. A história documental, o encontro, a ficção narrativa, invocam o cinema. De um lado, a geografia, do outro a história. A imagem animada contém um discurso mesmo quando silenciosa. A imagem fixa não diz nada. Deixa-se adivinhar. Em cinema, podemos falar de linguagem fílmica, de figuras de estilo e mesmo de retórica. A prova disto, muitas vezes irritante, é trazida pelos incessantes comentários que acompanham a imagem televisiva. A imagem animada é um fluxo. Pará-la é uma violência. Não se deixa visitar como uma exposição, nem ler como um livro. Um filme não se vê como uma fotografia.

Alguns sociólogos notaram que, perante o mesmo ecrã, olhamos geralmente para as imagens fixas com os pés no chão, busto direito, olhar aproximado da imagem, e para as imagens animadas encostados, em postura mais relaxada e de mais longe. É certamente por isso que a imagem animada, apesar do seu enorme êxito, não beliscou o poder da imagem fixa. Talvez se deva também ver aqui o efeito da estreita e ambígua relação da imagem com a morte. A imagem animada, diz-se, tornou a morte impossível. Tal como a escrita a cada leitura, também ela, de cada vez, ressuscita os personagens. A imagem fixa suspende o tempo. Poderíamos até crer que o pára. Talvez a moda da imagem mortuária, tão praticada até ao século XIX, nos pareça mais inquietante e até terrível, desde que a imagem consegue fazer reviver os defuntos.

Paradoxalmente, para animar a imagem fixa, é necessário multiplicá-la, fragmentá-la em instantâneos. A animação é uma ilusão de óptica. A imagem mantém-se fixa, é o aparelho que a faz mexer. Do mesmo modo que o cinzento gravado ou digitalizado não é mais que uma infinidade de pontos, a velocidade é uma sequência de imobilidades, dando razão ao sofista Zenão que demonstrava

ser impossível qualquer partida, uma vez que se pode sempre dividir a sequência em segmentos mais curtos.

O médico Etienne-Jules Marey é muitas vezes considerado um precursor do cinema por ter criado, em 1886, a *chronophotographie*, dispositivo que permitia estudar um objecto em movimento por meio de uma rápida série de instantâneos. Era o contrário do cinema, pois o seu objectivo era fixar o que mexe e não fazer mexer a imagem fixa. Actualmente os repórteres fotográficos utilizam aparelhos que tiram imagens fixas “de rajada” e, os mais aperfeiçoados, nos laboratórios, tiram até 2000 imagens por segundo. Nem por isso são menos fixas.

A imagem animada é prisioneira dum tempo que não lhe pertence, o tempo da linguagem, do som que a acompanha. As manhas da imagem animada para descolar o seu próprio tempo do tempo daquilo que é representado, formam boa parte da história do espectáculo, desde a regra das três unidades, até à ficção do “directo” e artificios diversos: montagem, plano de corte, flash-back, etc. Chris Marker explorou-lhes as fronteiras e falhas.

A imagem fixa, isolada, escapa à duração da leitura. Ela toma o *seu* tempo. Tem, por este facto, um peso particular. Lessing continua a ter razão: a imagem fixa é global e imediata. O que não quer dizer que não esteja embebida num longo passado. O tempo está retido nela como a energia num acumulador. O espectador pode libertá-la à sua vontade. O tempo da imagem fixa não é o dos relógios nem o da língua. Alojado na sua superfície, ele espera que um olhar o venha despertar. Esse olhar, pousado sobre a imagem fixa, é o beijo do Príncipe.

Assim nos museus e galerias de arte, os quadros, contrariamente ao uso antigo que os dispunha em mosaicos no conjunto da parede, seguem-se uns aos outros nas paredes das salas de exposição como que a contar a sua história, curiosa assimilação da imagem com o livro e a leitura. O livro reprimiu certamente a imagem fixa nos seus desejos de movimento. Virar as páginas não basta para fazer mexer a imagem que permanece enquadrada na página e quebra a leitura. Para inventar o cinema, era preciso que a imprensa habituassem antes o leitor a saltar de uma coluna para

outra, a misturar quadros e linhas, a fazer do texto uma imagem e a cultivar a moda das charadas e enigmas.

No século XVI, sentiu-se a necessidade de animar os livros com estampas desdobráveis, folhetos sobrepostos, figuras móveis presas à página. A *Cosmografia* de Pierre Appian, de 1524, passa pelo mais antigo na história da imprensa: nele se podem animar os astros como num pequeno planetário. Os livros de anatomia recorreram muito a este tipo de imagens recortadas que no século XVIII se transformaram em jogo de crianças com o nome de *pop-up books*.

Os *peep shows* (*vistas estereoscópicas*) podiam ser mais complicados, ao oferecer perspectivas, como nas caixas de óptica, espécie de teatros em miniatura que reproduzem, em vários planos, o panorama de Veneza ou de Londres, sobre os quais se faz cair o crepúsculo ou erguer a aurora, e à noite se iluminam com pequenos archotes. O jogo de crianças tornou-se jogo de adultos, pois basta levantar o tecto para ver o que se passa no quarto de dormir, ou simplesmente olhar pelo buraco da fechadura. A cena, por mais ordinária e real que seja, é proclamada como imagem: basta-lhe estar escondida e depois descoberta. O secreto excita o imaginário; descoberto, aparece como uma imagem. A curiosidade faz de cada objecto uma imagem.

Bastarda do livro e da imagem: a BD

A força persuasiva do cinema, que arrebatou os primeiros espectadores, vem da utilização da fotografia, mas sem ela, a imagem ter-se-ia, na mesma, animado. A animação da imagem é um fenómeno obrigatório a partir do momento em que a imagem segue um discurso. As mais antigas ilustrações do Egipto ou da Mesopotâmia recorreram à banda desenhada, isto é: uma sequência de imagens que, fragmento a fragmento, se cola a uma história. A mais célebre é a *Via sacra*. O Livro do Génesis é contado em imagens na abóbada de Santa Sabina, as vitórias de Trajano na coluna do fórum de Roma, a conquista de Inglaterra na tapeçaria de Bayeux.

Os programas iconográficos, nos livros ou nos frisos monumentais, convidam à leitura, porque se a imagem isolada não

possui nem as articulações nem os códigos que caracterizam uma língua, em troca, as sequências de imagens organizam-se segundo uma lógica discursiva assente, como qualquer linguagem, em distinções formais entre uma e outra. As disposições das cenas dos vitrais, dos frisos ou dos frescos pedem um comentário.

No século XVIII, o pastor Oberlin, da Alsácia, inventara as imagens de *conciliação*. Estas, dispostas em forma de acordeão, não apresentavam o mesmo assunto conforme se olhavam os painéis visíveis a partir do lado esquerdo ou os visíveis a partir do lado direito. O espectador colocado à esquerda podia ver aves, enquanto que o situado à direita via flores. Oberlin pedia então a cada parte para mudar de lado, e, levando-as a adoptar o ponto de vista do adversário, fazia-as verificar que ambas estavam erradas e ambas tinham razão.

Atribuem-se a um outro pastor, o Genovês Rodolfo Töpffer, as primeiras bandas desenhadas modernas. O romantismo, por volta de 1830, acarinha a expressão dos sentimentos e as efusões, mas também a mistura dos géneros. Aquela que o malicioso pastor praticava, tanto agradava ao popular como ao letrado. Goethe apreciava Töpffer. Victor Hugo fez bandas desenhadas mas não as publicou. O estatuto equívoco da banda desenhada não a largou, perpetuando a tradição da imagem como discurso para os simples, mas também como expressão insubstituível do imaginário.

O êxito das bandas desenhadas foi obra dos jornais ilustrados europeus a partir de meados do século XIX, mas também ficou a dever muito à herança de Hokusai e das *mangas* japonesas assim como aos *comics* americanos, bastardos do livro e da imagem. Nos Estados Unidos como no Japão, a imagem não tinha tão má reputação como em França, onde durante muito tempo, os “balões” eram substituídos por textos tipográficos, cuidadosamente recompostos por baixo de cada imagem.

A partir de 1905, Winsor McCay, com *Little Nemo in Slumberland* (terra do sono), desenhou uma banda desenhada que fez baloiçar a imagem para o sonho. Tudo se agita. As formas alongam-se, sobrepõem-se; um personagem que espirra faz rebentar o quadro da sua imagem. O desenho animado estava à mão do desenhador

que fez de *Little Nemo*, em 1911, um dos primeiros desenhos animados modernos com 4 000 imagens.

Na sequência dos *flip books* e de Edison ou do *Théâtre optique* de Émile Reynaud, o Francês Émile Cohl realizara em 1908 um desenho animado intitulado *Fantasmagorie*. Utilizou a seguir os alegres animais de Benjamim Rabier, antes de ser contratado nos Estados Unidos, onde o rato *Ignaz* já fazia partidas. Mickey foi concebido mais tarde, em 1928, e os primeiros filmes de Walt Disney apareceram em 1929.

Água e televisão em todos os andares

As imagens podiam ser movidas por meio de outras técnicas. O Alemão Karl Braun e o Italiano Guglielmo Marconi obtiveram o prêmio Nobel em 1909 com a descoberta do princípio do tubo catódico, câmara vazia percorrida por uma corrente, no interior da qual, segundo o *Petit Larousse*, os feixes de electrões emitidos pelo cátodo «são dirigidos sobre uma superfície fluorescente em que o impacto produz uma imagem visível». Esta propriedade foi posta em funcionamento pelo russo Vladimir Zworykin, emigrado para os Estados Unidos em 1919, que entre 1923 e 1929, concluiu o seu primeiro aparelho, o *iconoscope*, enquanto o Inglês John Logie Baird, a partir de 1925, punha a funcionar o *televisor* e, em 1928, chegava a tentar a cor, ainda segundo o princípio da decomposição tricromática.

René Barthélemy, em França, a 1 de Abril de 1931, consegue a primeira retransmissão, entre Paris e Le Havre, com uma definição de 30 linhas. No mesmo ano tinham lugar as primeiras emissões em Nova Iorque do alto do Empire State Building. *Paris Télévision* emite o primeiro programa regular, uma vez por semana, a partir de Dezembro de 1932; instalaram-se os estúdios em 1935 e a rede francesa foi lançada a partir da Torre Eiffel em 1939. O primeiro televisor conservou a forma de um tubo, espécie de canhão de imagens, em cuja ponta se situa o ecrã fosforescente, circular e curvado. A guerra interrompeu tudo. O programa retomou em 1947 a partir da rua Cognacq-Jay, difundindo em 1949, o primeiro

jornal televisivo francês. Foram precisos vinte anos para cobrir com retransmissores o conjunto do território.

O processo a cores de Henri de France foi adoptado em 1959, quando os Americanos já o tinham desde 1953. Em 10 de Julho de 1962, graças ao retransmissor do satélite Telstar, a televisão atravessava o Atlântico transmitida da antena do “radomo” de Pleumeur-Bodou, hoje transformado em museu das telecomunicações.

A produção de imagens electrónicas conquistou o grande público. Era possível gravá-las com o *kinescope*, fixando-as numa película cinematográfica, procedimento demasiado complexo que deu lugar à banda magnética. A gravação magnética, embora ainda analógica, procede de um princípio completamente diferente. Segundo o efeito magnético, descoberto pelo Dinamarquês Hans Christian Oersted em 1820, uma corrente eléctrica actua como um íman e fixa a orientação das partículas incluídas num suporte. A sociedade Ampex lançou os primeiros magnetoscópios em 1956, abrindo o mercado da imagem animada para todos e o desenvolvimento de géneros novos, familiares, profissionais, documentários ou de simples duplicação. A banda vídeo difere do filme cinematográfico, particularmente porque nela as imagens, embora organizadas em sequências, não estão separadas em imagens fixas; a gravação é reversível e a cassette, facilmente reproduzível, convém a amadores e artistas.

A televisão, contrariamente à fotografia, ao cinema ou ao vídeo, não deu lugar a uma arte. Distribuída (95% dos lares em França) como a água e a electricidade, a televisão reúne círculos de consumidores, não de amadores. Até agora, poucos realizadores, que não sejam cineastas, deixaram nome na história da arte. Os êxitos de Jean-Christophe Averty não compensaram as intermináveis horas de debate e de retransmissão de filmes. No entanto, os novos efeitos exigidos por spots publicitários ou clipes musicais são uma mina de inventividade e uma escola para os realizadores, sustentada pelo comércio dos DVD.

Os artistas, gráficos ou escritores entregaram-se fortemente ao vídeo ou à arte digital, mas a televisão não criou uma relação

singular entre realizadores, produtores e telespectadores. Embora tantos críticos se esgotem com os programas e o consumo da televisão, ela quase não é avaliada pela sua qualidade estética ou inventiva, ou é-o quando muito pelas proezas técnicas ou a pertinência das imagens. É recebida principalmente como imagem ritual. Os sociólogos insistem em comparar o aparelho de televisão, que substitui o lume do lar, com um altar privado. O fascínio do “directo”, a popularidade dos apresentadores, o cerimonial dos jogos, a liturgia dos palcos, na presença, o mais das vezes, de um público complacente, tenderiam a demonstrar aquela ideia. A televisão é uma missa permanente que, se não reúne crentes, une pelo menos uma sociedade. Tornou-se uma espécie de oração diária, mas enquanto arte ficou uma arte doméstica.

Poderá o desenvolvimento do “vídeo por encomenda”, ao favorecer a gravação individual das emissões preferidas, estimulando a escolha e fixação por apropriação pessoal, vir a fazer da emissão de televisão uma obra, e do telespectador, um “amador de televisão”? Por enquanto, a televisão mantém-se na categoria da conversação ou do tempo que faz. Banalizou a era audiovisual inaugurada pelo cinema falado.

Depois que a imagem e o som se encontraram, o táctil, o gosto e o olfactivo, que são todavia os primeiros lugares de saber do bebé, estão como paralisados. A vista e o ouvido, os dois vectores mais utilizados da comunicação humana, adiantaram-se aos outros. São os mais imateriais, os únicos que podemos gravar e transmitir à distância. Aí está a sua vantagem: fundam relações humanas mundiais e vão mesmo para além do nosso planeta.

IX BEM-VINDOS À VIDEOESFERA

Um tecido de imagens envolve o nosso mundo, desde que entrámos naquilo que Régis Debray chama a “videoesfera”, a era em que uma imagem se produz mais facilmente que um discurso. As imagens devoram-nos, perseguem-nos. Estamos mergulhados, imersos na imagem. Os ecrãs integrados nos telefones portáteis alteraram o uso da fotografia e as câmaras de televigilância funcionam sem reflectir. As imagens são consumidas no local ou transmitidas de imediato, numerosas demais para ser guardadas, tão numerosas que em breve não haverá acto ou gesto nosso que não tenha sido objecto de uma imagem, como outrora, de um simples comentário. Os efeitos especiais, ou especiosos, que levaram à crença em aparições milagrosas e na fotografia dos espíritos em círculos espiritistas, tornaram-se o dia a dia de publicitários e de realizadores de clipes, que os criam com apoios diversos.

A pouco e pouco, diminui o espaço deixado entre a imagem e o que ela representa. Será que o cachorrinho, que vem lamber a mão da criança através do ecrã de uma consola de jogo, e que ladra quando a criança o acaricia com a caneta é ainda verdadeiramente e apenas uma imagem? Os rostos digitais de Catherine Ikam, ao seguir com olhos enigmáticos os movimentos, mesmo involuntários, dos espectadores fascinados, perturbam-nos. Serão eles duplos, ou outros nós-próprios? E não iremos nós afundar-nos num mundo de ectoplasmas?

A parte do real

Este receio não é vão. As técnicas de reprodução aproximam a imagem do seu modelo. Outros sintomas vêm juntar-se a isto, como o gosto da arte contemporânea pelo *ready made*, que trans-

forma os objectos usuais em obras simbólicas e faz de um urinol uma escultura, mas também os jogos de papeis, que confundem o teatro e a vida, ou o culto do património, onde qualquer objecto pode revestir de repente um valor simbólico que o transforma na imagem daquilo que ele era.

Será que a imagem, mais do que uma representação, é já um acto, ou um acto em potência? Esta promiscuidade da imagem com o seu objecto mete medo e desperta a velha querela da *catharsis*, aquele poder de a imagem substituir o real para em sua vez produzir efeitos benéficos ou nefastos. Os monumentos aos mortos favorecem a reconciliação ou servem para disfarçar os conflitos? A imagem da violência empurra para a violência ou, pelo contrário, permite evacuar a violência e descarregá-la em simulacros?

A resposta é sempre a mesma: a imagem reconhecida como imagem absorve a violência, toma-a sobre si, mas a imagem transparente, confundida com o seu modelo, pode deixá-la passar, até ao acto. As imagens pornográficas podem ser consideradas como um produto de substituição da sexualidade física. Derivação ou desvio? O fantasma, como é sabido, protege-nos da violência, senão, a arte não seria tão necessária para nós e as maiores obras-primas nem sequer existiriam. Mas se a imagem revelar uma realidade criminosa, ela indigna-nos e virámo-nos contra ela ou contra o seu autor. Quando a lei proíbe a fotografia de pessoas presas com algemas, é esta realidade indigna que importa proibir, não a sua representação. Se a imagem é considerada como culpada de violência, então os juízes cometem o mesmo erro que os criminosos.

Os ícones modernos

O medo das imagens tornou-se mais forte desde que elas, a nosso serviço, se intrometem no nosso meio ambiente. A omnipresença dos média impõe suas imagens nos muros da cidade como nos lares, nas revistas, embalagens, vestidos, ecrãs domésticos. As vedetas, os homens e mulheres políticos, improvisam convites para neles aparecer, ali nos encontram, ali nos perseguem. Em democracia, a

imagem dos chefes e das celebridades vulgarizou-se, fundiu-se na massa, procura a nossa confiança, mas, em contrapartida, espalha-se por toda a parte.

O homem político torna-se actor de cinema; as informações tomam o aspecto de folhetim televisivo. Vivemos, diz-se, numa “sociedade do espectáculo”. Mas Luís XIV em seu manto de arminho, o herói no alto da estátua equestre, ou um chefe de tribo empenachado, actuavam muito mais em espectáculo: este devia intimidar, impressionar pela admiração ou pelo assombro. Actualmente, as imagens do poder tornam-se modestas, mas obcecamos-nos com a sua insistência. Despojadas de falsos brilhos, pagam a esse preço o seu poder aglutinador. Já não é o uniforme nem o cenário que impõe o ditador, mas sim o matraquear mediático, como é o logótipo que impõe a marca e governa o mercado. Não teremos simplesmente mudado de ícones?

Já não adoramos os ídolos, mas ainda acreditamos que se alguém me tira a fotografia, rouba parte da minha pessoa. A imagem do corpo humano não é o corpo humano. A quem pertence então a imagem do nosso corpo? A imagem de um falecido pertence aos seus herdeiros? A questão provoca escândalo quando se trata de Lady Di ou de Che Guevara. No caso da do Prefeito Erignac, o tribunal julgou que a publicação no *Paris-Match* do seu cadáver ensanguentado sobre o passeio de Ajaccio atentava contra a dignidade do género humano, tal como Lamartine tinha proibido a publicação das suas caricaturas porque elas ofendiam a Deus, à imagem de quem o homem fora criado. Será a imagem do homem inviolável, como os seus órgãos ou genes?

Quem será o proprietário de uma imagem? Será o autor, ou o autor do modelo, ou ainda o proprietário do modelo? A menos que seja o proprietário do suporte da imagem, o coleccionador ou comprador. Com o mundo digital o problema fica inextricável. Não só os autores se subdividem em numerosos titulares, mas cada gravação, cada cópia, gera nova camada de autores e a primeira geração afasta-se, sem se extinguir, abafada sob o peso acumulado das reproduções. Pode ainda falar-se de “cópia” quando a imagem é transmitida e gravada como ficheiro digital? Não se tratará,

antes, de um “clone”? Mas, se não há “cópia”, que é feito da noção de original e que autor mantém a sua exclusividade?

Pixel power

Nunca os mitos da imagem terão sido tão fortes como na hora em que julgamos ter dominado as suas técnicas. Nas nossas crenças, nada parece ter mudado. Após tanto progresso, como chegámos aí, ou melhor, como ficámos aí?

A pulverização das imagens em pontos elementares, acessíveis e manipuláveis, permitiu esta volatilidade, maleabilidade, multiplicidade. Mas a natureza da imagem não mudou. A digitalização não levou a imagem a perder a sua natureza analógica: só a técnica de reprodução é “digitalizada” ou “vectorizada”. A fragmentação da imagem em partículas imperceptíveis não é nova. A arte do mosaico ou o bordado em ponto cruz são velhos exemplos. Ela está na própria natureza da imagem: é sobre um tecido descontínuo de cones e de barras que se formam as imagens retinianas retransmitidas ao cérebro que faz a sua síntese. A estampa, para conseguir o cinzento, tem de ser vaporizada com minúsculas manchas de tinta preta e a fotografia é revelada graças à cristalização de sais de prata. A impressão da imagem passa sempre por tramas, tão finas que já não se vêem.

Antes do cinema, em 1884, o disco de Paul Nipkow, atravessado por orifícios dispostos em espirais e lançado a 25 voltas por segundo, captava, em cada volta, os impulsos luminosos do conjunto da imagem. Esta experiência foi ultrapassada pelas pesquisas sobre o microscópio de varrimento electrónico, que analisa os objectos partícula a partícula, à escala do nanómetro (um milionésimo de milímetro). Os trabalhos realizados nos anos 1930, por Max Koll e Manfred von Ardenne, para a Telefunken, levaram ao mesmo tempo ao aperfeiçoamento do microscópio electrónico e à televisão. A invenção do laser em 1960 e a digitalização permitiram reduzir as imagens em “píxeis” (*picture's element*) até vários milhões por polegada quadrada, estando o limite ainda longínquo.

À velocidade da luz

A retransmissão dos relâmpagos também não data de ontem: em 1774, o Genovês George Louis Lesage tivera a ideia de ligar 24 fios eléctricos às letras do alfabeto que transmitiam o seu influxo a outros tantos estiletos, e o médico alemão Samuel Thomas Sômmering inventava em 1809 um telégrafo eléctrico que, ao fazer passar a corrente por electrólise numa tina de água, provocava uma curiosa escrita aquática.

Aprendeu-se a transmitir a imagem antes do som. O telégrafo de Samuel Morse, que funcionou entre Baltimore e Washington em 1844, e sobretudo o engenhoso dispositivo de Giovanni Caselli que, em 1861, transmitiu imagens fixas por sinais eléctricos, fazendo a sua análise linha a linha, são os antepassados directos do fax, através do *télégraphoscope* inventado por Édouard Bélin em 1906, antes do seu belinógrafo.

Finalmente, a informática permite dominar as imagens ponto por ponto. O Norueguês Frederick Rosing-Bull era especialista no tratamento da estatística a partir de fichas perfuradas. Vinha da mecanografia dos teares e dos pianos mecânicos. Faleceu aos 43 anos em 1925, tendo estado, simultaneamente, na origem da invenção da televisão e da casa Bull. Graças à digitalização, redução de qualquer forma a unidades binárias, cheio e vazio, positivo e negativo, preto e branco, cada píxel torna-se adaptável, modificável e transmissível. A imagem define-se assim matematicamente como uma superfície onde cada ponto é determinado pelas suas coordenadas.

A fotogravura electrónica desenvolveu-se no pós-guerra e, nos anos 1970, o chumbo desapareceu em favor das fotocompositoras. Em 1977 surgia o processamento de texto em microcomputador. Em 1979 o prémio Nobel de medicina era atribuído a G. Newbold Hounsfield pela invenção do scanner que renovou a imagética médica, já enriquecida, desde a descoberta dos raios X por W. C. Roentgen em 1895, por múltiplas técnicas de introspecção do corpo humano: cintigrafia, arteriografia, ressonância magnética nuclear que analisa os corpos imersos num campo magnético, eco-

grafia, termografia, endoscopia. A câmara, cada vez mais intrusiva, associada ao computador, permite o tratamento microscópico da imagem e, graças a isso, a microcirurgia.

Jogar com a imagem

Em 1991, no congresso de hipertexto de San António (Texas), Tim Berners-Lee, que um dia será sem dúvida tão célebre como Gutenberg e Niépce, apresentou uma demonstração do seu protocolo World Wide Web. Em 1995, a Internet era consultada livremente em todo o mundo. A imagem, desde que a electrónica lhe forneceu a interactividade, pode assemelhar-se a uma linguagem. Ao reagir por ela própria a uma ordem, dá a ilusão de ser dotada de iniciativa. Instala-se então um diálogo entre dois “interlocutores” transformados em “interimaginadores” (*interimageurs*); diálogo de surdos propriamente dito, pois este pseudo-diálogo corresponde sempre a programas preconcebidos. Contudo, a capacidade dos computadores, nas partidas de xadrez ou nos cálculos de formas aleatórias, pode virar a favor da máquina.

Os primeiros jogos de vídeo não foram concebidos como jogos mas sim como experiências de rectificação da calculadora. Foi o célebre *Tennis for two*, em 1958. Nos anos 1970, *Spacewar* e outros jogos invadiram as “arcadas”, galerias ruidosas e reluzentes, onde as pessoas se ensurdecem com imagens. A imagem electrónica tornou-se arte popular com *Pong*, lançado por Atari em 1975, *Space invaders*, em 1978 e *Pacman* em 1980. Um dos primeiros fabricantes de jogos de galerias, Namco, fabricava carrosséis: a feira popular entrou na videoesfera. A realidade virtual substituiu o lançamento de bolas e o tiro ao alvo. Os jogos vídeo tornaram-se um sector da economia da imagem ao mesmo título que a televisão e o cinema: a criação de um novo jogo pode custar tanto como a produção de um filme de grande espectáculo, alguns milhões de euros, e ocupar durante anos equipas de centenas de informáticos e desenhadores entre os quais dificilmente se pode distinguir, pelas velhas categorias, entre engenheiros e artistas, como se tivéssemos regressado ao tempo de Leonardo da Vinci.

À procura da imagem total

A pouco e pouco, o cinema integrou as imagens de síntese, desde que em 1980 a primeira longa-metragem *Tron*, a elas recorreu largamente. Há algoritmos que permitem alisar ou enrugar as superfícies, imitar as texturas das mais diversas matérias, variar os movimentos e as expressões com luzes e sombras projectadas, fazer rodopiar os objectos, colocá-los em profundidade ou em perspectiva dinâmica, para dar a perspectiva da terceira dimensão. Em 1992 já era possível integrar um objecto em 3 D numa paisagem em 2 D. Mas ainda se trata da projecção sobre um plano, geralmente um ecrã, mesmo se proporcionalmente reduzido, como já era o caso do *cinéorama* de Raoul Germain Samsom em 1900, encurvado como no cinemascópio ou circular como nas projecções Imax. Até as projecções de diapositivos sobre cortina de fumo ou sobre brumas matinais, têm um suporte.

A batalha pela conquista do relevo foi travada muito anteriormente, no século XVIII, com as caixas de óptica e as lanternas montadas sobre carris. Os panoramas estereoscópicos tiveram êxito popular desde a invenção da fotografia. A percepção do relevo pela visão binocular de que o cérebro faz a síntese, foi transposta, por David Brewster, em 1844, para duas placas quase idênticas mas ligeiramente afastadas e observadas através de um aparelho binocular. O processo foi comercializado em 1850 e ficou ao alcance dos amadores em 1883. Muito mais tarde, em 1947, foi concebido o *holograma* que se baseia na interferência de dois feixes, um proveniente do aparelho e o outro do objecto, e que dá a ilusão da profundidade.

Para ganhar a batalha do relevo, era preciso libertar-se inteiramente da percepção do ecrã. É o que se procura ao ligar sensores ao corpo humano para retransmitir a imagem, percebida num capacete que serve de horizonte, e dar a ilusão de se mover num espaço a três dimensões entre representações de objectos que se podem agarrar, em pleno meio virtual. A manipulação das imagens parece já não ter limites. Anuncia-se um software capaz de descobrir as colagens de cada conjunto de píxeis, a fim de pôr a

nu os artifícios que hoje permitem desenhar o que se quiser com imagens fotográficas, e de assim nos prevenir contra um “efeito de real” de síntese, que aqueles artifícios levaram a um ponto extremo.

O reconhecimento das formas

A própria escrita, inventada para escapar à imagem, tornou-se uma delas. É apreendida “em modo imagem”, globalmente, mais facilmente do que “em modo texto”, carácter por carácter. O reconhecimento dos caracteres, que permite a leitura formal automática, é utilizado desde 1985, para a triagem postal, mas a capacidade do computador para reconhecer e identificar formas já é aplicada para teledetecção, controlo de fabrico, medidas de precisão, imagética médica, criação assistida por computador.

Falta muito no entanto para que o reconhecimento das formas seja o reconhecimento do sentido, e que a imagem se torne uma espécie de língua, como tinham sonhado os decifradores de hieróglifos ou os inventores de linguagens universais. A imagem faz curto-circuito à linguagem. Entre código e analogia, a fronteira é cada vez mais porosa: nenhuma imagem está isenta de código, convencionado entre aqueles que o ensinam, nenhuma escrita é desprovida de emoções e de significações simbólicas, mas permanece uma oposição entre o sensível e o inteligível. A digitalização também faz cair os muros entre imagens e sons, igualmente inscritos nos chips de silício ou outros materiais semicondutores, cujos circuitos só são limitados pela capacidade dos microscópios electrónicos que servem para lhes traçar o caminho, para os dispor em pacotes numa ordem cuja complexidade é ignorada pelos próprios engenheiros que os calculam.

E a carne se fez ecrã

A confusão do simbólico e do real foi sempre perigosa. Se há crise de representação, ela é tão velha como a imagem. O actor faz coincidir o seu corpo com a sua própria imagem, a distância de um

ao outro vai até desaparecer, num jogo perigoso. O paradoxo do comediante, para Diderot, está em que, para ser bom actor, deve guardar as suas distâncias com o personagem. Estes limites são sempre explorados no cinema, quando a ficção se confunde com o documentário, nos espectáculos de telerealidade, nas informações encenadas e, para terminar, no espectáculo que damos de nós próprios e por vezes a nós próprios, na vida de todos os dias.

Que se passa quando a imagem (*image*) perde o suporte (*picture*), e se torna gesto? Esta propensão da imagem a integrar-se no real, ou do real a emancipar-se em imagem, não é um facto novo. Está na origem de todos os rituais e cerimoniais, solenes ou banais. Esta fusão da vida com a imagem, como o metal derretido que se vai solidificar num bloco, está no coração da pintura chinesa em que a imagem brota do gesto como prolongamento do corpo, da respiração e da sua redução ao silêncio.

Quando a imagem é rasgada ou gravada na própria pele, torna-se escarificação, cicatriz. A sua interiorização pode tornar-se trágica. Neuroses e psicoses são frequentemente doenças da imagem de si e da imagem dos outros. A simples cena que um grupo de curiosos constitui num passeio, um projector, uma vitrina, um estrado, um fato, um falso nariz ou qualquer outro acessório, são necessários para distanciar o real da imagem, para a desligar, proteger a imagem do seu meio, tal como as barreiras da arena, e o espectador da loucura.

A identificação da imagem com o seu modelo funciona como uma armadilha. É preciso “desembraiar, pede Daniel Bounoux, desfazer a fusão da imagem com a presença”. O exercício nem sempre é fácil. As novas tecnologias, ao mediatizar a imagem com toda a espécie de máquinas, são menos enganadoras, pela presença do pesado material, do que as imagens que se dão a olho nu, sem aparelho, como uma sombra, um espelho ou um reflexo. Quanto mais fabricada com instrumentos for a imagem, mais identificável é, enquanto imagem. As crianças, mesmo pouco ajudadas, aprendem depressa a compreender que uma imagem não é a realidade, mas que também não é uma ilusão. Ela tem a sua vida própria, a sua razão de ser, um autor, um público. Não há cinema sem câmara.

As imagens mais perversas são aquelas que são habitadas pelo seu modelo ou que se dão como um modelo. Uma tatuagem faz de nós uma imagem de carne. As máscaras, atrás das quais se escondem homens que se dizem deuses, antepassados ou espíritos, são ainda mais perturbadoras. Não é que não vejamos que se trata mesmo de uma máscara e não de um rosto, mas é por causa dos dois buracos, à altura dos olhos, que permitem ao mascarado ver-nos sem ser visto, e que lhe dão vida. Uma máscara funerária, de olhos fechados, disfarça a morte. Mas uma máscara esconde o desconhecido, imagem por defeito, que faz crer não se sabe o quê, não se sabe em quem, e que mete medo.

Uma máscara é uma imagem viva, como os grandes conjuntos de ornamentos do Teyyam indiano, com sua extravagante ostentação de plumas e pérolas rutilantes, as roupas de carnaval, os vestidos de noiva, os fatos do Carnaval do Rio ou os da ópera de Pequim. Mas pode ser também uma discreta maquilhagem, um fundo de cor, um bronzado, uma pose que se toma, um ar que se dá e que vem perder-se na parte de imagem que está em nós.

Uma breve Bibliografia

- As **fontes antigas** referidas no livro provêm de **Platão**, *Crátilo*, 432; *Sofista*, 234-240, *Górgias*, 464-465; *República VII*, 509d sg. e *IX*, 596-598, e de **Plínio o Antigo**, *História natural*, livro XXXV.
- Este pequeno livro deve muito à **mediologia**, estudo material do imaterial, ou, mais poeticamente “do que as técnicas fazem à alma”, e aos trabalhos de **Régis Debray**, nomeadamente *Vie et Mort de l’image*, *Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992, até ao recente livro de **Daniel Bounoux**, *La Crise de la représentation*, La Découverte, 2006, passando pelos artigos publicados em *Les Cahiers de médiologie* de 1996 a 2003 e em *Médium* desde 2004.
- Deve também muito à leitura dos escritos sobre a arte de **André Malraux** (Gallimard, coll. de La Pléiade, 2004, 2 vol.).
- Sobre a questão do **perigo** ou do **benefício das imagens**, estamos de acordo com as posições de **Serge Tisseron**, expressas, por exemplo, em *Le Bonheur dans l’Image*, *Les Empêcheurs de penser en rond*, 1996 ou, *Y a-t-il un pilote dans l’image? Six propositions pour prévenir les dangers de l’image*, Aubier, 1998.
- Beneficiámos das lições de **Anne-Marie Christin**, autora de *L’Image écrite ou la déraison graphique*, Flamarion, 1955, e dos colóquios que ela dirigiu: *Écritures e Écritures II*, Le Sycomore, 1982 e 1985, e das de **Jack Goody**, acerca de *La Raison graphique*, trad. Éditions de Minuit, 1979, mas também de *La Peur des représentations*, trad. La Découverte, 2003.
- Sobre as **relações da imagem com a história da arte**, é preciso voltar aos livros de **Wilhelm Worringer**, *Absraction et Einfühlung*, [1911], *Klincksieck*, 1978, e de seu mestre **Alois Riegel**, *Questions de style*, [1893], Hazan, 1992, depois, de **Frédéric Antal**, *Florence et ses peintres*, [1938], trad. Gérard Monfort, 1991. Entre as reflexões recentes, é necessário citar as de **Jean Clair**, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Gallimard, 1989, e para compreender a **filosofia da imagem** em relação com a arte, importa ler as obras de **Gérard Genette**, especialmente *La Relation esthétique*, Le Seuil, 1997, de **Jean-Marie Schaeffer**, *L’Art de l’âge moderne...*, Gallimard, 1992, assim como de **Georges Didi-Huberman**, de entre as quais, *Devant l’image*, Éditions de Minuit, 1990.

- Sobre a **pré-história**, ler-se-ão sempre com proveito os livros de **André Leroy-Gourhan**, e particularmente sobre o nosso tema, “L’Image de l’homme” em *Le Geste et la parole*, t. II, Albin Michel, 1965, mas também os trabalhos mais recentes de **Jean Clottes** e **David Lewis-Williams**, *Les Chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Le Seuil, 1996 e **Emmanuel Anati**, *L’Art rupestre dans le monde. L’imaginaire de la préhistoire*, trad. Larousse, 1997.
- Sobre a **Antiguidade grega**, as obras de **Jean-Pierre Vernant**, com, no que concerne ao nosso assunto, “Naissance d’images”, em *Religions, histoires, raisons*, La Découverte, 1979. Citemos também **François Lissarague**, “Paroles d’images: remarques sur le fonctionnement de l’écriture dans l’imagerie antique”, em *Écritures II (op. cit.)*.
- Sobre a **Idade Média**, há-de ler-se a útil compilação de **Daniel Menozzi**, *Les Images. L’Église et les arts visuels*, Cerf, 1991. Após os trabalhos clássicos de **Meyer Schapiro**, reunidos em francês sob o título *Les Mots et les images*, Macula 2000, os estudos importantes mais recentes são os de **Jean-Claude Schmitt**, por exemplo *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d’anthropologie médiévale*, Gallimard, 2001 e de **Michel Pastoureau**, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Le Seuil, 2004.
- Sobre a passagem da imagem religiosa para a imagem profana, além de **Tzvetan Todorov**, *Éloge de l’individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Adam Biro, 2000, beneficiamos agora dos estudos de **Hans Belting**, *Image et culte. Une histoire de l’art avant l’époque de l’art*, trad. Cerf, 2007, de quem se lerá também *Pour une anthropologie de l’image*, trad. Gallimard, 2004. Ver também **Victor I. Stoichita**, *L’Instauration du tableau*, Droz, 1999, de quem se lerá também a *Brève histoire de l’ombre*, Droz, 2000, e, mais recentemente: **Édouard Pommier**, *Comment l’art devient l’Art dans l’Italie de la Renaissance*, Gallimard, 2007.
- Sobre a história dos **iconoclasmos**, para além de **Alain Besançon**, *L’Image interdite. Une histoire intellectuelle de l’iconoclasme*, Fayard, 1994, há-de consultar-se o trabalho dirigido **François Boepsflug** e **Nicolas Lossky**, *Nicée II, 787-1987, douze siècles d’images religieuses*, Cerf, 1987 e **Robin Cormack**, *Ikônes et société à Byzance*, trad. Gérard Monfort, 1993.

- Sobre as **teorias da imagem do Renascimento e da época clássica**, importa ler os estudos de **Robert Klein**, reunidos em *La Forme et l'intelligible*, trad. Gallimard, 1970 e evidentemente os livros de **Erwin Panofsky**, entre os quais *La Perspective comme forme symbolique*, Éditions de Minuit, 1975 e o estudo de **Rensselaer W. Lee**, *Ut pictura poesis. Humanisme et Théorie de la peinture XV-XVIII siècles*, 1967, trad. Macula, 1991. Sobre as **doutrinas religiosas** desta época, dispomos agora da tese de **Ralph Dekoninck**, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions, et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII siècle*, Droz, 2006. São também de consultar os trabalhos de **Louis Marin**, reunidos em compilação em 1994 sob o título *De la Représentation*, mas também *Le Portrait du roi*, Éditions de Minuit, 1981, que prossegue os trabalhos clássicos de **Ernest Kantorowics**, *Les Deux corps du roi*, trad. Gallimard, 1989, e precede **Antoine de Baecque**, *Le Corps de l'histoire*, Calmann-Lévy, 1993.
- Sobre este assunto deve ser assinalado o artigo de **Carlo Ginzburg**, “Représentation: le mot, l'idée, la chose”, em *Annales E.S.C.*, 46^e année, n^o 6, nov.-déc. 1991, pp.1219-1234.
- Sobre a **industrialização da imagem** há-de ler-se **Philippe Kaenel**, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880*, Droz, 2005, onde se encontrarão as informações essenciais no tomo III da *Histoire de l'édition française* (**H.-J. Martin** et **R. Chartier** dir.), Cercle de la Librairie, 1982-1985.
- Sobre a **fotografia**, referimos as obras de **André Rouillé** e designadamente *L'Empire de la photographie*, Le Sycomore, 1982, o que não dispensa de ler a sua obra mais recente, *La Photographie entre document et art contemporain*, Gallimard, 2005, nem de reler **Roland Barthes**, *La Chambre claire*, Gallimard/Le Seuil, 1980 e **Gisèle Freund**, *Photographie et Société*, Le Seuil, 1974.
- Sobre o **nascimento do Audiovisual: Jacques Perriault**, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio visuel*, Flammarion, 1981 e sobre a **invenção do cinema**, **Monique Sicard**, *L'année 1895, L'image écartelée entre voir et savoir*, Synthélabo / Les Empêcheurs de penser en rond, 1994.
- Sobre a imagem digital, é demasiado cedo para fazer uma escolha na enorme produção de um pensamento ainda flutuante.

Sublinho finalmente que, em matéria de imagens, não basta frequentar livros, e que este livro deve muito à visita de museus tão admiravelmente apresentados e documentados como o Louvre, o Museu Guimet, o Museu nacional das artes e ofícios ou o das Antiguidades nacionais em Saint Germain-en-Laye, aos quais as obras citadas fazem preferencial referência, entre muitos outros.

Michel Melot

Michel Melot nasceu em França em 1943; é conservador geral honorário das bibliotecas. Dirigiu o *Cabinet des Estampes et de la photographie* da Biblioteca nacional de França e mais tarde dirigiu a biblioteca pública de informação do Centro Georges Pompidou (1983-89). Em 1990 é nomeado Vice-Presidente do Conselho superior das bibliotecas que preside desde 1993. A partir de 1996 ocupou-se do Inventário Geral e, pouco depois, da subdireção da Arquitectura e do Património no Ministério da Cultura, cargo que desempenhou até ao fim da sua carreira profissional. Michel Melot é autor de um número considerável de estudos no âmbito da história de arte, em particular, sobre os temas da gravura, do livro e das bibliotecas. Preside o conselho de administração da revista *Nouvelles de l'Estampe*.

Obras de referência

- L'ŒUVRE gravée de Boudin, Corot, Daubigny, Dupré, Jongkind, Millet, Théodore Rousseau*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1978.
- L'ESTAMPE, histoire d'un art*, Genève, Skyra, 1981.
- L'ILLUSTRATION, histoire d'un art*, Genève, 1984.
- CHÂTEAUX en Pays de Loire: architecture et pouvoir*, Paris, La Bibliothèque des arts, Genève, Le septième fou, 1988.
- L'ESTAMPE impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994.
- LA sagesse du bibliothécaire*, Paris, L'Œil neuf, 2004.
- LIVRE, Paris*, L'Œil neuf, 2006.
- UNE brève histoire de l'image*, Paris, L'Œil neuf, 2007 (édition italienne, Page d'Arte, 2009).
- DAUMIER, l'art et la république*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- MIRABILIA, essai sur l'inventaire général du patrimoine culturel*, Paris, Gallimard, 2012.
- ELOGE de Daumier*, Lugano-Tesserete, Page d'Arte, 2012.
- MILLET ou l'image des simples*, Lugano-Tesserete, Page d'Arte, 2013.

ÍNDICE

- 5 Nota do Tradutor

- 11 I. Do sonho ao ecrã
- 12 *O modelo e o seu duplo*
- 13 *A dissemelhança*
- 14 *O acesso e o obstáculo*
- 15 *Estar em representação*
- 16 *Projecção mental*
- 18 *O indispensável código*
- 18 *O quadro ou a realidade cercada*

- 21 II. Das grutas aos templos
- 21 *Abstracções e figurinhas*
- 23 *O verbo, o espaço e o gesto*
- 24 *Sob a escrita, a imagem*
- 25 *O código e a analogia*
- 27 *Imagem real, mundo virtual*
- 28 *Ecce homo*

- 31 III. Dos ídolos aos ícones
- 32 *Iconoclastas contra Iconódulos*
- 33 *A Igreja como representação*
- 35 *As imagens não caem do céu*
- 36 *Deuses, homens e imagens*
- 38 *A excepção científica*

- 41 IV. Das relíquias aos quadros
42 *Progressiva mudança para o realismo*
43 *O primeiro quadro*
44 *Do culto à cultura*
45 *Do tesouro ao museu*
46 *A moeda, imagem do valor*
47 *A questão do original*
- 51 V. Da impressão à página
51 *Sob a condição do livro*
53 *A redução ao código*
55 *Todo o não-dito do mundo*
56 *O universo modelado*
57 *Desenhos e desígnios*
58 *O instrumento da ciência*
- 61 VI. O milagre da reprodução
62 *A ascensão de uma arte menor*
63 *O mercado da reprodução*
64 *Democracia dos gostos e das cores*
65 *A teoria do reflexo*
66 *Propaganda, instrução, informação*
68 *O tempo da imprensa e das actualidades*
- 71 VII. Fotografia: aderência ao real?
72 *À espera da fotografia*
74 *A Daguerreomania*
75 *Últimas luzes da gravura*
76 *O milagre da trama*
78 *Trinta exemplares e não mais*
- 81 VIII. Do teatro de sombras ao magnetoscópio
82 *A retórica do movimento*
85 *Bastarda do livro e da imagem: a BD*
87 *Água e televisão em todos os andares*

91	IX. Bem-vindos à videoesfera
91	<i>A parte do real</i>
92	<i>Os ícones modernos</i>
94	<i>Píxel power</i>
95	<i>À velocidade da luz</i>
96	<i>Jogar com a imagem</i>
97	<i>À procura da imagem total</i>
98	<i>O reconhecimento das formas</i>
98	<i>E a carne se fez ecrã</i>
101	Uma breve Bibliografia

A Coleção Comunicação e Sociedade é dirigida por Moisés de Lemos Martins, do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho.

UMA BREVE HISTÓRIA... DA IMAGEM

Autor: Michel Melot

Tradução: Aníbal Augusto Alves

Direção gráfica e capa: António Modesto

© L'OEIL NEUF ÉDITIONS, 2007

© EDIÇÕES HÚMUS, LDA., 2015

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Telef. 926 375 305

humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão

1.ª edição: Setembro de 2015

Depósito legal: 380861/14

ISBN: 978-989-755-074-4

*Este livro resulta de uma colaboração entre as Edições Húmus,
o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade e Pagine d'Arte Editora*

origed'Arte



Universidade do Minho
Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade

húmus

Uma breve História... da imagem

Michel Melot

Ninguém pode fornecer hoje uma definição da imagem que faça autoridade.

“... a imagem, reaprendemos com Melot, não é da natureza do “objecto”, mas sim da relação. Ela é sempre de alguma outra coisa, de que é imagem. O carácter “relativo” da imagem é sua condição original. Ignorá-lo leva a desvios fatais. Por isso é tão necessário aprender a interpretá-la seguindo o percurso que leva ao que ela representa sem o mostrar. Não existe grelha alguma adequada para decifrar uma imagem singular. É necessário refazer, de cada vez, o caminho de mediação que é o seu próprio fabrico, a partir do modelo, existente ou criado.” *Aníbal Alves*

ISBN 978-989-755-074-4



FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)/
Ministério da Educação e Ciência (MEC), através do Programa
Estratégico com a referência UID/O1/00736/2013 - Centro de
Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS)/UMinho.