

Coleção N-Imagem

Direção: André Parente e Katia Maciel

O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges

Arlindo Machado

Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias

Ricardo Basbaum (org.)

Arlindo Machado

O QUARTO ICONOCLASMO

E OUTROS ENSAIOS HEREGES

contra
CAPA



O QUARTO ICONOCLASMO

DE TEMPOS EM TEMPOS, RETORNA na história da cultura humana o surto do *iconoclasmo* [do grego *eikon*, imagem + *klamos*, ação de quebrar], manifesto sob a forma de horror às imagens, denúncia de sua ação danosa sobre os homens e destruição pública de todas as suas manifestações materiais.

Na mitologia bíblica, Moisés quebra as tábuas da lei num acesso de raiva ao ver seu povo adorando a imagem de um bezerro no deserto do Sinai. A interdição das imagens é um dos dogmas fundamentais da tradição judaico-cristã, tal como registrado nos textos do Velho Testamento. “Não farás para ti imagem esculpida, nem figura alguma do que há em cima no céu, nem embaixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. Não te encurvarás diante delas, nem as servirás”. Assim reza o texto do *Êxodo* (20, 4-5), deixando claro que não apenas a imagem divina está proibida, como também quaisquer imagens de quaisquer coisas existentes na terra. No *Levítico* (26, 1), a mesma interdição retorna: “Não fareis para vós ídolos, nem para vós levantareis imagem esculpida, nem coluna, nem poreis na vossa terra pedra com figuras, para vos inclinardes a ela”. Depois, no *Deuteronômio* (4, 15-18): “Guardai, pois, com diligência as vossas almas [...] para que não vos corrompais, fazendo para vós alguma imagem esculpida, na forma de qualquer figura, semelhança de homem ou de mulher; ou semelhança de qualquer animal que há na terra, ou de qualquer ave que voa pelo céu; ou semelhança de qualquer animal que se arrasta sobre a terra, ou de qualquer peixe que há nas águas debaixo da terra”. E novamente no *Deuteronômio* (27, 15): “Maldito o homem que fizer imagem esculpida, ou fundida, abominação ao Senhor, obra da mão do artífice, e a puser em um lugar escondido”.

O interdito bíblico das imagens ainda hoje é respeitado pelas correntes mais ortodoxas do judaísmo, que rejeitam o contato com qualquer representação visual, mesmo os motivos puramente ornamentais e sem nenhuma referência figurativa, pois temem que a proximidade de qualquer objeto iconográfico seja confundida com as práticas pecaminosas da iconofilia e da idolatria. A interdição é tão rigorosamente observada que se um seguidor da *Torá* estiver passando diante de um cartaz ou escultura e algum objeto lhe cair das mãos, ele não pode se abaixar para pegá-lo, pois isso poderia ser confundido com um gesto de render culto à imagem.

Também o islamismo aboliu as imagens em quase todos os momentos de sua história, apesar de, diferentemente da *Torá*, as interdições no *Corão* serem menos explícitas. O versículo 5/40 do *Corão*, por exemplo, proíbe as “pedras revestidas”, nome que, na Arábia pré-islâmica, era dado às pedras esculpidas e adornadas com figuras, geralmente utilizadas no culto religioso. Já o versículo 59/24 esclarece que só Deus pode ser adorado, sendo esse texto habitualmente interpretado pelos exegetas muçumanos como um interdito à figuração, portanto como uma advertência aos iconófilos. Na verdade, a própria noção metafísica do Deus maometano torna impraticável qualquer figuração. Se Deus está em todas as coisas, se todas as coisas são manifestações de Deus, pode-se concluir que todas as coisas são Deus, e daí tanto a impossibilidade de *representar* Deus quanto o “perigo” de que qualquer figuração facilmente se converta numa forma de idolatria. Ainda hoje, os cineastas dos países muçumanos trabalham sob forte regime de restrição ao que se pode e o que não se pode mostrar em imagens nos seus filmes. Eis por que, historicamente, a arte árabe, sobretudo à medida que se aproxima da região maghrebina, concentra-se muito mais no geometrismo que na figuração. A iconografia islâmica, não o esqueçamos, consiste basicamente

numa variação infinita de alguns “módulos fundamentais” — a circunferência/esfera e o quadrado/cubo — por meio dos quais a estrutura da imagem supostamente se torna compatível com a linguagem do *Corão* (Wess 1989: 67-107).

Na Grécia antiga, as imagens não foram proibidas, mas o iconoclasmo tomou corpo no plano intelectual, sobretudo na filosofia. Platão certamente foi o pensador que deu à iconoclastia tal expressão e furor, e ainda hoje o peso de sua doutrina ecoa em nossos debates intelectuais. Para o autor de *A República* e de *O Sofista*, o artista plástico é uma espécie de impostor: ele imita a aparência das coisas, sem conhecer a verdade delas e sem ter a ciência que as explica. O artesão que confecciona uma flauta, por exemplo, deve obrigatoriamente submeter sua criação a uma prova de realidade: a utilização dessa flauta numa execução musical. A flauta deve tocar, e tocar bem. Já a flauta representada no quadro de um pintor não passa por essa prova, pois ela não é capaz de tocar. O pintor, portanto, não é obrigado a ter conhecimento real do que ele imita, ou seja, não precisa saber o que faz uma flauta tocar. Ao passo que o artesão da flauta conhece as entranhas de seu objeto, o modo como o instrumento produz a escala musical, os segredos que determinam sua perfeição ou imperfeição, o pintor pinta uma flauta fantasmagórica, da qual conhece apenas a aparência externa.

A imagem, conclui Platão, pode se parecer com a coisa representada, mas não tem a sua realidade. É uma imitação de superfície, uma mera ilusão de ótica, que fascina apenas as crianças e os tolos, os destituídos de razão. O pintor, portanto, produz um *simulacro* [*eidolon*, de onde deriva a nossa palavra *ídolo*], ou seja, uma representação falsa, uma representação do que não existe ou do que não é verdade, engodo, imagem [*eikon*] destituída de realidade, como as visões do sonho e do delírio, as sombras projetadas no chão ou os reflexos na

água. Nesse sentido, a atividade do pintor é charlatanice pura e o culto dos simulacros [*eidolon latreia*, de onde deriva *idolatria*], a forma não religiosa da idolatria. Se Platão fosse vivo, restaria perguntar a ele por que seu ataque é desferido apenas às imagens. Também a palavra “flauta”, utilizada pelo filósofo, não é capaz de tocar uma música e sua referência ao instrumento real se dá por convenção social estabelecida pela língua. Por que o filósofo não seria também um charlatão?

O antigo interdito da imagem – nas culturas judaico-cristã e islâmica e na tradição filosófica grega – constituiu o primeiro ciclo do iconoclasmo. O segundo ocorreu durante o Império Bizantino, mais precisamente nos séculos VIII e IX, quando a produção, a disseminação e o culto das imagens foram proibidos, ao mesmo tempo em que os adeptos da iconofilia e da iconolatria perseguidos e executados, e os quadros destruídos ou queimados em praça pública. O iconoclasmo foi proclamado doutrina oficial pelo imperador Leão III, em 730, e aplicado com firmeza por seus sucessores: Constantino V, Constantino VI e Leão V. A doutrina dilacerou o lado oriental do antigo Império Romano durante mais de um século e provocou uma sangrenta guerra civil, que só terminaria em 843, com a restauração do culto aos ícones na catedral de Santa Sofia, em Constantinopla, atual Istambul.

Uma terceira investida contra as imagens ocorreria no século XVI, portanto já na Idade Moderna, com a Reforma protestante, causando novamente a destruição dos ícones e a perseguição de seus adeptos. Como Leão III fizera, Calvino e Lutero pregaram uma insurreição contra as imagens e um retorno às Sagradas Escrituras, corrompidas pela expansão da idolatria. Embora a Reforma tenha sido logo absorvida pelos imperativos da modernidade e do progresso tecnológico, dela permaneceram a desconfiança com relação às ima-

gens, a crítica à sua banalidade e a denúncia de sua impropriedade para mergulhos mais profundos na experiência e no pensamento humanos. As igrejas protestantes não só não admitem imagem alguma no interior de seus templos e nas casas de seus fiéis, como também acusam os católicos e os ortodoxos de serem idólatras por prestarem culto às imagens e às esculturas.

Mesmo os católicos e ortodoxos, contudo, admitem com muita desconfiança a presença de imagens em suas vidas. Os católicos rejeitam as imagens durante a Quaresma, que vai da quarta-feira de Cinzas ao domingo de Páscoa. Durante esse período, os quadros e as estátuas das igrejas são cobertos com pano preto para não serem vistos. Eles encaram com profundo temor a crescente interferência das imagens na vida cotidiana de seus fiéis, através de meios de comunicação como o cinema e a televisão. Até fins da primeira metade do século XX, católicos, ortodoxos e protestantes – para nos atermos às religiões hegemônicas do Ocidente cristão – não admitiam a presença de seus fiéis nas salas de cinema ou na frente dos televisores, salvo em casos muito especiais, autorizados pelo papa ou pelo patriarca. Hoje, não só admitem que se veja televisão, como também utilizam-na para a divulgação da fé, ainda que só o façam em condições de severa disciplina e vigilância, apoiados numa legislação extremamente restritiva que determina a margem de atuação admissível a um cren-te em meios considerados corruptores por natureza.

Todos esses três ciclos iconoclastas se ancoram numa crença inabalável no poder, na superioridade e na transcendência da *palavra*, sobretudo da palavra escrita, e nesse sentido não é inteiramente descabido caracterizar o iconoclasmo como uma espécie de “literolatria”: o culto do livro e da letra. Para o iconoclasta, a verdade está nos Escritos; Deus só pode ser representado por meio da Sua Palavra; Deus é Verbo – “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus

e o Verbo era Deus” (João, 1, 1). Do mesmo modo, no Corão, Deus só pode ser conhecido por sua Palavra e por seus Noventa e Nove Nomes. A própria arquitetura da mesquita, ápice da arte islâmica, é avessa a toda figuração. Em suas paredes, inscreve-se a escritura corânica:

A palavra revelada, caligrafada ou pintada, esculpida na pedra ou no estuque, pontua as articulações essenciais do monumento. [...] A palavra, ou principalmente a escritura, é projetada no espaço arquitetural [o que os judeus jamais conseguiram fazer com a *Torá*] e o espaço se torna um ícone sem face, autorizado pelos degraus que o separam do divino e de sua beleza, para além do conceito (Besançon 1994: 113-4).

Ademais, o iconoclasmo se baseia numa retomada da crítica platônica dos simulacros. “Que coisa vã a pintura – dizia o jansenista Pascal no centésimo trigésimo quarto de seus *Pensamentos*, um século após Lutero – que desloca a admiração para a aparência das coisas, a ponto de nos impedir de admirar os originais”. Também no plano filosófico, a crítica às imagens se apóia em uma crença cega na palavra escrita como única fonte da verdade. Dependendo do sistema filosófico invocado, a palavra pode ser a própria *substância* do pensamento (pensa-se *com* palavras e *apenas* com palavras), ou então, mesmo que não o seja assim, só a palavra permite ao pensador ir além da pura impressão física das coisas brutas, atingir os mais elaborados níveis de abstração e síntese ou mesmo ser capaz de formular conceitos suficientemente universais a ponto de explicar todas as ocorrências singulares. A imagem (pobre dela!), ao contrário, permanece condenada à epiderme das coisas: ela sempre é a representação das singularidades e nunca pode atingir os níveis de abstração e generalização alcançados pela palavra escrita. Recordemo-nos de que os filósofos identificam a *razão* com a palavra grega *logos*, mas *logos*, em

língua grega clássica, é “verbo”, “palavra”, resultando daí o inevitável corolário de que a razão só pode ser *verbal* ou, pior ainda, que *razão* e *palavra* são a mesma coisa. Em outras palavras, o mundo das imagens e dos espectadores das imagens é o domínio dos “sem palavra” e, portanto, dos “sem razão” (Matos 1999: 9).

Não por acaso a história das imagens esteve quase sempre associada (exceto em seus breves interregnos de liberação) às atividades marginais ou clandestinas (muitas vezes proibidas), ao contexto *underground*, à prática do ilusionismo e da bruxaria, ao divertimento popular pré-cinematográfico, como à projeção de sombras chinesas, a lanterna mágica e o panorama, todos dispositivos ilusionistas que exigiam a sala escura e, por consequência, reinvocavam a caverna de Platão. As imagens conheceram um espantoso florescimento clandestino no seio da *alquimia*, na qual chegaram a fornecer a principal matéria de constituição do pensamento alquímico. Vide o eloquente exemplo do *Mutus liber* [O livro mudo], editado em 1677: um tratado completo de alquimia constituído apenas de imagens, sem uma palavra sequer, a não ser, é claro, em seu título (Carvalho 1995).

No terreno, digamos, institucional, as imagens só foram historicamente toleradas com severas restrições e interditos à sua prática, e depois de uma legislação específica ter estabelecido os critérios e as circunstâncias de sua produção e circulação. Foi isso que aconteceu, novamente nos restringindo ao plano da cultura ocidental, com a tradição do ícone durante a Idade Média. Item por item, tudo o que podia e o que não podia ser representado estava rigorosamente previsto em legislação. Nesse sentido, o processo de produção das imagens acabava por se confundir com uma espécie de escritura: sendo regido pela lei, era inteiramente previsto em códigos. O ícone, na verdade, representava a lei (a Escritura) mais que o real. Todo ícone tinha uma inscrição verbal, que dava ao quadro o seu nome.

Era esse nome que tornava uma imagem um ícone, pois era ele que a ligava ao seu protótipo imemorial. “Na verdade, não se diz ‘pintar’ um ícone, mas sim ‘escrever’ um ícone: a escritura não remete apenas à inscrição do nome, mas a todo ensinamento do ícone, posto ao lado daquele da Escritura” (Besançon 1994: 184).

De fato, a criação de um ícone é feita sempre a partir de modelos (em russo: *podlinnik*, o “original”) e se banha numa tradição imemorial. O ícone imita não as figuras do mundo visível, mas sim os protótipos. Alguns traços específicos identificam a figura de São Paulo, outros a figura de São Pedro. Esses traços vêm das interpretações teológicas que os especialistas fazem desses apóstolos e que podem ser encontradas nos livros litúrgicos. Na tradição do ícone, portanto, pouco importa o caráter individual da figura representada, uma vez que ele é absorvido pela essência teológica que exprime sua existência. Nesse sentido, o ícone permanece imbuído do espírito platônico: ele é uma imagem-lei, uma imagem-dogma e, portanto, uma espécie de escritura. Toma seus temas da Bíblia, dos apócrifos, da liturgia, da hagiografia, dos sermões, e assim se submete aos gêneros literários.

À medida que nos afastamos da Idade Média e nos aproximamos dos tempos modernos, o ensinamento teológico começa a passar para o primeiro plano. Nesse caso, o *topos* teológico – e não mais a presença hipostática do protótipo – torna-se o próprio objeto da representação. O ícone já não representa mais as figuras dos santos, mas ilustra os tratados. A partir do século XVI, sobretudo na Rússia, multiplicam-se os ícones dogmáticos, cujos títulos indicam seu caráter especulativo e escritural: “Verbo, filho único”, “Nosso Pai, de ti se regozija toda criatura”, e assim por diante (ibid.: 186).

Nos intervalos entre as várias crises iconoclastas, o Ocidente viveu uma paz aparente. Por volta do ano 600, Serenus, arcebispo de Marseille, mandou destruir todas as imagens existentes na cidade

episcopal. Foi severamente repreendido pelo papa Gregório I. Na carta de reprovação que lhe enviou, o papa disse que: “aquilo que a escrita fornece às pessoas que lêem, a pintura fornece aos analfabetos (*idiotis*) que a contemplam, pois esses ignorantes podem ver aquilo que eles devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não conhecem as letras, portanto elas ocupam o papel da leitura, sobretudo para os pagãos” (ibid.: 205). Vê-se então que as imagens, malgrado a tolerância em relação a elas, continuam a ser situadas no plano mais baixo da hierarquia litúrgica. Elas se destinam aos *idiotis* e têm uma função apenas pedagógica (*aedificatio, instructio*) para todos aqueles iletrados que não têm acesso às Escrituras.

Um milênio depois, Calvino criticaria severamente o papa Gregório I e sua idéia esdrúxula de que as imagens eram os livros dos idiotas ou dos ignorantes. Como advertiria o líder da Reforma, não era possível ensinar Deus através de simulacros, mas unicamente por meio de sua própria Palavra. O iconoclasmo retornaria com toda sua força.

A NOVA TEOLOGIA DAS IMAGENS

Não deixa de ser sintomático que a repulsa às imagens retorne com furor e intolerância em nosso tempo. Denominarei essa nova investida contra as imagens de o *quarto iconoclasmo*. Felizmente, ao menos por enquanto, ele se dá, tal como na sociedade grega antiga, apenas no plano do pensamento filosófico, ou seja, nesse terreno que poderíamos definir genericamente como sendo o do *neoplatonismo*. Hoje, a visão das massas populares reunidas ao redor dos aparelhos de televisão é considerada, por um número bastante expressivo de nossos intelectuais, tal qual aquela atribuída por Moisés ao povo judeu reunido em torno do bezerro de ouro: uma insuportável manifestação da iconofilia e da idolatria, um culto ao demônio, que se deve a qualquer preço combater. Ouçamos o que diz um desses intelectuais:

O mundo moderno é caverna ao ar livre onde tudo se mostra e se expõe. Cultua as aparências, cultiva ilusões pela imitação-falsificação múltipla e variada de objetos e situações, criando simulacros – dimensão própria a experiências fantasmáticas, como fantasmagórico é também o mundo fetichista das mercadorias. Platão e Marx, por diferentes razões, revelam um modo de autonomização das imagens com respeito à realidade que pretendem substituir – e isso, em um sentido limite, é experiência alucinatória (Matos 1999: 9).

O novo iconoclasmo se baseia em uma série de pressupostos que devem ser discutidos. O primeiro deles é a tão propalada *civilização das imagens*, título de um livro de Fulchignoni (1972) que teve grande influência nessa discussão. O mesmo pressuposto aparece em vários momentos da obra de Frederic Jameson, sob a forma de uma “superabundância de imagens” ou de “uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico” (1997: 45), que caracterizaria o momento chamado por ele de “pós-moderno”, no qual a imagem teria se transformado na principal forma de difundir mensagens. Em termos bastante resumidos, os novos iconoclastas apregoam que as imagens, a partir de meados do século XX, começaram a se multiplicar em progressão geométrica: elas estão presentes em todos os lugares, invadem nossa vida cotidiana, inclusive a mais íntima, influenciam nossa práxis com sua pregnância ideológica, subtraem a civilização da escrita, erradicam o gosto pela leitura e anunciam um novo alfabetismo e a morte da palavra.

Toda essa vociferação apocalíptica, entretanto, nunca foi argumentada com a apresentação de dados objetivos que confirmassem a tendência anunciada. Se é verdade que hoje se produz muito mais imagens que antes, também é verdade que se imprimem muito mais textos escritos e se distribuem como nunca sons gravados através de

rádio e disco, com forte ênfase na palavra oralizada. As tiragens diárias dos principais jornais do mundo beiram um milhão de exemplares, e o volume de texto contido num único exemplar dominical de um jornal de grande circulação pode coincidir com a massa verbal de uma enciclopédia como a Larousse. As revistas semanais e mensais, por sua vez, ajudam a elevar a alguma enésima potência a imperturbável expansão da poluição escritural. Paradoxalmente, as próprias teorias que condenam a “inflação das imagens” incrementam as taxas de verborragia e de logorréia. Embora não existam estatísticas confiáveis a esse respeito, é bem pouco provável que se produzam, em nosso tempo, mais imagens que textos escritos ou oralizados (sem abordar a música, que é uma outra história). O computador, em especial, incrementou de tal forma os hábitos de ler e escrever que se pode dizer, sem medo de errar, que a palavra escrita jamais esteve tão presente em nossas vidas como está agora.

Mas isso ainda não é tudo. Sempre que se fala em “civilização das imagens”, pensa-se evidentemente na atual hegemonia da televisão, mas ela, na verdade, é um meio bem pouco imagético. Não é preciso muito esforço para perceber que a esmagadora maioria dos programas de televisão está fundada predominantemente no discurso oral e que neles as imagens servem apenas como suporte visual para o corpo que fala. Tanto isso é verdade que a grande maioria das pessoas deixa a televisão ligada enquanto executa outras tarefas, sendo suficiente, em termos significantes, o que se diz na pista de som. Ao contrário da propalada civilização das imagens, vivemos em uma civilização fortemente marcada pela hegemonia da palavra, seja ela escrita ou oralizada. Aliás, acredito que serão necessárias muitas décadas de desenvolvimento dos meios audiovisuais para que o discurso das imagens se imponha como uma forma de comunicação e pensamento tão disseminada quanto o discurso verbal o é atualmente.

É razoavelmente simples comprovar o atual predomínio da palavra sobre a imagem. Pensemos em termos estritamente econômicos. As formas de expressão significante mais baratas, mais acessíveis a todos (por necessitarem de um mínimo de mediação instrumental) e mais fáceis de difundir são a fala oral e o texto escrito. Por essa razão, permanecem sendo as formas de comunicação básicas da humanidade. Naturalmente, nos lugares onde ainda há predominância do analfabetismo, a hegemonia da escrita é menor. Esses lugares, contudo, costumam ser tão pobres que o acesso às outras formas de comunicação é ainda mais proibitivo, restando-lhes como única alternativa a oralidade primária (sem aparelhos de difusão). Na escala de custos e acessibilidade, a gravação exclusivamente sonora vem em seguida, sendo a produção de imagens a forma mais cara, mais demorada e trabalhosa, ou seja, a que necessita de recursos tecnológicos mais sofisticados (inclusive para sua difusão) e que mais requer *know-how* específico. Eis por que não me parece muito lógico vociferar aos quatro cantos do mundo uma suposta predominância das imagens, ainda mais quando se tem más intenções e se tenta atribuir a essa suposta hegemonia a culpa de todos os males do mundo.

Os que não falam de civilização das imagens falam de *sociedade do espetáculo*, o que dá no mesmo. A palavra *espetáculo*, escolhida a dedo para designar o Mal contemporâneo, centraliza o alvo das críticas exclusivamente na imagem e no olhar: *espetáculo* deriva do verbo latino *spectare* (olhar) e do nominativo *spectaculum* (aquilo que se oferece à visão). O termo entrou em circulação a partir do famoso livro de Guy Debord, publicado em 1967, às vésperas da insurreição estudantil de maio de 1968. Debord fez uma leitura apressada de Marx, substituindo o conceito marxista de “mercadoria” pelo duvidoso equivalente de “espetáculo”. Para ele, se o capitalismo dos tempos de Marx produzia e acumulava mercadorias, o de então produzia e acu-

mulava espetáculos. Mas o espetáculo, tal como o entende Debord, tem mais afinidades com o simulacro platônico que com a mercadoria marxista, resultando portanto num conceito pré-capitalista. Espetáculo é “um pseudomundo à parte, objeto da mera contemplação”, “imagem autonomizada” (1997: 13), “relação social entre pessoas mediada por imagens” (:14), “a realidade cindida em imagem” (:15), “o monopólio da aparência” (:17), “o mundo real transformado em simples imagens” (:18), e assim por diante. “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (:25). Aparentemente, toda a tragédia do mundo contemporâneo reside, segundo a argumentação de Debord, no fato de as coisas se tornarem imagens, o que me parece uma forma de escamotear a verdadeira origem dos problemas e de mascarar impasses reais com tagarelice filosófica.

Há dois problemas principais nesse modo de mostrar as coisas. Primeiro, Debord não faz nenhuma discriminação entre as imagens, não vê qualquer diferença de qualidade entre elas e não considera umas mais problemáticas que outras. Resta ao leitor a conclusão de que *todas* as imagens são, por premissa filosófica, igualmente perigosas, seja uma intervenção de Godard ou de Glauber Rocha na televisão, seja um comercial de sabonete. Em segundo lugar, quando Debord especifica quais são, no seu modo de entender, as formas concretas de espetáculo — “informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimento” (:15) —, ele não se dá conta de que essas formas significantes são, na verdade, híbridas, ou seja, que elas são constituídas tanto de imagens quanto de palavras escritas e oralizadas, bem como de música. Ao se referir a elas, no entanto, Debord fala genericamente de *imagens*, como se as palavras nelas implicadas não fossem tão problemáticas quanto as imagens. Acaso o rádio não faz parte da sociedade do espetáculo? Afinal, ele não tem

imagens! O sisudo jornal francês *Le Monde*, que jamais publica imagens, também está fora da sociedade do espetáculo? Por que, salvo por arquetípicas revivescências da *Torá*, do *Corão* ou de *A República*, a imagem (e somente ela) é sempre o problema?

Mas o papa e líder espiritual da nova investida iconoclasta sem dúvida é Jean Baudrillard, o furioso crítico dos *simulacros*, que fez e continua fazendo uma legião de seguidores ávidos por arrebanhar ícones e ídolos. Se acreditássemos em espiritismo, Baudrillard poderia ser visto como uma reencarnação “pós-moderna” de Platão: *simulacro*, para ele, é o mesmo *eidolon* platônico, só que, nesse caso, derivado da superinflação de imagens midiáticas. Observe-se que também aqui, seguindo a miopia geral, a mídia tem imagem, mas não palavra, voz ou música.

Para Baudrillard, a atual hegemonia das mídias (a civilização das imagens, a sociedade do espetáculo) oferece as condições ideais para a constituição de um mundo à parte, um mundo que se oferece ao público espectador como um *ersatz* do mundo real. Em outras palavras, as atuais mídias eletrônicas e digitais produzem uma “desrealização fatal” do mundo humano e a sua substituição por uma “hiper-realidade”, uma ficção de realidade alucinatória e alienante (Baudrillard 1985; 1995). Como acontece com grande parte do pensamento retórico francês, nesse caso não há comprovação alguma daquilo que se diz: o leitor deve acreditar na voz do oráculo por um ato de fé ou rejeitá-la sumariamente por falta de provas. De todo modo, esse delírio interpretativo já foi exaustivamente questionado e superado por uma certa ala do pensamento latino-americano – Martin-Barbero (1993), Gómez (1991: 27-39), Canclini (1998) etc. – para quem o papel efetivo que as mídias desempenham nas sociedades contemporâneas não é algo dado a priori ou realizado por alguma fatalidade histórica intransponível. Ao contrário, ele é o resultado de

um intrincado processo de negociação de sentido entre os signos (as mensagens culturais produzidas por esses meios), as realidades de que eles tratam ou que criam e os intérpretes que se interpõem entre tais signos e realidades, as instâncias sociais que lhes dão sentido. Assim, se Baudrillard e seus discípulos só conseguem ver nos meios de massa um apocalipse semelhante àquele encenado por Hollywood em filmes de fantasia, como *Blade runner* e *Matrix*, outros povos podem entender as mensagens em circulação nesses meios como formas de escritura com as quais é possível dialogar.

Além disso, se pode parecer incômodo enquadrar pensadores de formação marxista, como Fulchignoni, Jameson e Debord, numa tradição teológica de combate às imagens, o mesmo não se pode dizer do enquadramento de Baudrillard, para quem a guerra contra as imagens assume, de forma cada vez mais clara, o caráter de um combate teológico. O atual papa do iconoclasmo não tem, por exemplo, quaisquer pruridos em taxar as imagens midiáticas de “diabólicas”, “profanas”, “imorais”, “perversas” e “pornográficas”. Elas são a própria encarnação do Mal. Em um de seus últimos livros, *O crime perfeito* (1995), ele redirecionou sua cruzada moralizante, esvaziou a discussão das imagens de qualquer conotação política e declaradamente a desviou rumo à exegese religiosa. Nesse livro, chegou a falar em “crime original” – o simulacro já não é mais consequência de uma economia ou de uma política particulares, mas sim uma ilusão de princípio, um mal originário, assim como o pecado original que, segundo os católicos, todos carregamos desde o berço natal – e também em “ilusão final” – o mundo poderá um dia se tornar um simulacro perfeito, como aqueles que Hollywood, inspirada em Baudrillard, encenou em filmes como *The Truman show*, *Matrix* e *The thirteenth floor*. “É exatamente disso [a substituição da idéia pura e inteligível de Deus pela maquinaria visível dos ícones] que os iconoclastas

tinham medo e essa querela milenar ainda permanece a nossa nos tempos atuais” (Baudrillard 1985: 14).

A IMAGEM CONCEITUAL

Essa querela milenar, contudo, se baseia em dicotomias falsas. A escrita não pode se opor às imagens porque nasceu dentro das próprias artes visuais, como um desenvolvimento intelectual da iconografia. Em algum momento do segundo milênio a.C., alguma civilização teve a idéia de “rasgar” as imagens, a fim de abrir a visão para os processos invisíveis que se passavam no seu interior, bem como de desmembrar cada uma de suas partes em unidades separadas, para reutilizá-las como signos em outros contextos e num sentido mais geral (Flusser 1985b: 15). O rasgamento das imagens permitiu desfiá-las em *linhas* seqüenciais (nascia assim o processo de linearização da escrita), enquanto o desmembramento de suas partes compreendeu cada elemento da imagem (pictograma) como um *conceito*. Recortada de seu contexto concreto, a boca de um homem permitiu designar qualquer outra boca, fosse de outro homem ou de qualquer outro animal, e dessa forma se tornou um conceito tão universal quanto a palavra (até então oral) “boca”. Em outros termos, tornou-se possível “escrever” (registrar) o conceito de “boca”. Com a evolução da escrita, essa “boca” passou a ser representada de forma cada vez mais estilizada, a ponto de se tornar, por exemplo, apenas um quadrilátero vazio, como ainda hoje se faz na escrita kanji oriental: o ideograma chinês *kou*. Portanto, a primeira forma de escrita que se conhece é *iconográfica*, e deriva diretamente de uma técnica de *recorte* de imagens. Ela nasceu de um impulso conceitual, de uma vontade de enunciar proposições ocorrida no interior das próprias práticas iconográficas.

Se é verdade que a imagem está na origem de toda escritura (e, nesse sentido, a escrita verbal é tão-somente uma forma altamente especializada de iconografia), também é verdade que a imagem nunca deixou de ser uma certa modalidade de escritura, isto é, um discurso construído a partir de um processo de codificação de conceitos plásticos ou gráficos. A arte, tantas vezes simplificada por seus detratores e acusada, de maneira equivocada, de mimetizar o real, sempre foi uma forma de “escrever” o mundo. Quando Da Vinci estudou a gênese das ondas ou a fisiologia dos corpos vivos para melhor pintar o mar e a figura humana, ou quando Braque decompôs o violino e reconstituiu suas partes em ângulos divergentes, eles buscaram compreender e exprimir a estrutura interna das coisas e fenômenos, em lugar de simplesmente captar sua aparência externa. Portanto, ao contrário do que dizia Platão, todo artista digno do nome sempre busca compreender seu objeto para poder representá-lo de modo mais veraz. E se é verdade que os filósofos e filólogos (incluídos aí os exegetas de textos religiosos) interditaram a produção e o consumo de imagens durante boa parte da história da humanidade, sempre em nome de uma pretensa superioridade do discurso verbal, também é verdade que, na direção contrária, o pensamento científico, de Kepler a Einstein, de Newton a Mandelbrot, se associou à notação iconográfica e à imaginação diagramática. Em caso de dúvida, basta examinar livros como *The scientific image: from cave to computer* (Robin 1992), *Envisioning information* (Tufte 1990), *Naked to the bone* (Kevles 1998) e *La fabrique du regard* (Sicard 1998), nos quais se desenvolve a tese (fartamente documentada iconograficamente) de que a imagem é uma forma de construção do pensamento tão sofisticada que sem ela provavelmente não teria sido possível o desenvolvimento de ciências como a biologia, a geografia, a geometria, a astronomia e a medicina. Não por acaso, o cientista, tal como o artista

plástico, sempre foi uma espécie de afásico: ele fala e escreve pouco, usa uma linguagem extremamente condensada, mas se expressa de forma extraordinariamente eloqüente através de diagramas estruturais.

Na contramão do dogma filosófico dominante, o pensador francês François Dagognet, em livros como *Philosophie de l'image* (1986) e *Écriture et iconographie* (1973), opõe-se radicalmente a qualquer espécie de separação entre imagem e razão ou entre arte (visual) e ciência. Sua obra pode ser tomada como uma teoria anti-subjetiva da pintura e da imagem em geral, que ele considera propedêutica à empresa científica, e é, ao menos até o momento, a mais ampla abordagem da imagem como alicerce do pensamento rigoroso e complexo. Em lugar de lançar sua mirada sobre os supostos aspectos miméticos ou especulares das imagens, Dagognet prefere se voltar para o desenho quintessencial, numerizado ou geometrizado, o ícone paradigmático, de natureza abstrato-concreta, que representa a estrutura ou o processo interno dos seres e fenômenos, e que se encontra de forma plenamente constituída no trabalho iconográfico dos cientistas “semióticos”, para os quais o registro gráfico desempenha papel heurístico e metodológico (quando não ontológico) na investigação científica. A imagem, tantas vezes acusada de banal, epidérmica, imprecisa e presa à singularidade das coisas, quando não enganadora, ilusionista e diabólica, finalmente vai à desforra.

Embora o uso de imagens na investigação científica se refira já à Antigüidade clássica — conforme os *Elementos de geometria*, de Euclides, o *Almagest*, de Ptolomeu, o *Herbarium*, de Apuleius Barbarus, o *Demateria medica*, de Dioscorides, entre tantos outros exemplos —, Dagognet prefere concentrar sua abordagem da iconografia científica na Idade Moderna, a partir do século XV, com ênfase no período de expansão das ciências experimentais, a partir de meados do século XVIII.

Segundo Dagognet, as ciências da natureza logo cedo se deram conta das limitações da linguagem dita “natural” para descrever relações exatas e complexas. De um lado, buscaram superar as imprecisões e os excessos retóricos do discurso verbal por meio do desenvolvimento de escrituras alternativas, como as proposições lógicas, as equações matemáticas e as fórmulas químicas. Essas formas escriturais rigorosas não seguiram o modelo discursivo das linhas de texto, mas se estiraram no espaço em todas as direções, pois visavam descrever fenômenos e pensamentos estruturais e não lineares. De outro, descobriram o imenso potencial simbólico do *diagrama*, a imagem que organiza e esclarece, a imagem lógica, a imagem-conceito, a imagem-rigor, “uma imagem ordenada e essencial, uma neogramática” (Dagognet 1973: 168), de que se pode ter uma antevisão já no século XVIII, com os onze volumes de pranchas iconográficas da *Encyclopédie*, de Diderot e Alembert. No século XIX, a descoberta da eficácia heurística, teórica e metodológica da estilização diagramática possibilitaria à ciência construir uma nova linguagem, tão axiomática e universal quanto a matemática: a representação iconográfica.

Assistimos, nas ciências experimentais nascentes, à aparição do diagrama e suas proezas. Não há nenhuma disciplina que não se beneficie da iconicidade: da física e da cinemática à geologia, à tecnologia ou mesmo à fisiologia. Por todo lado, impõem-se os desenhos, as trajetórias, as curvas de nível, os mapas, numa palavra, as figuras estruturais e geométricas. O erro maior seria tomá-las por meros auxiliares didáticos ou ilustrações cômodas, pois, ao contrário, elas constituem um instrumento heurístico privilegiado: não um embelezamento, uma simplificação ou ainda um recurso pedagógico de difusão facilitada, mas uma verdadeira reescritura, capaz, ela própria, de transformar o universo e de reinventá-lo (Dagognet 1973: 86).

Em sua obra, Dagognet aponta alguns momentos fundadores dessa eloquência do método iconográfico na ciência do século XIX: entre eles, o nascimento da iconografia médica na obra do fisiologista Étienne-Jules Marey, a formulação de uma teoria geral da forma pelo cristalógrafo René Just Haüy, os inventários diagramáticos do mundo vegetal pelo botânico Augustin de Candolle e a introdução da figuração em química orgânica por Émile Fischer e B. Tollens. As pesquisas de Marey visavam a produção de gráficos rigorosamente controlados do ponto de vista métrico, que permitiam a análise de fenômenos dinâmicos, tais como os ritmos cardíacos, o tremor dos músculos, a ventilação pulmonar, a locomoção animal (o vôo dos pássaros, o trotar dos cavalos, o percurso sinuoso dos insetos), o cinetismo dos fluxos, os turbilhões do ar, a agitação das águas, o jogo das ondas etc. O próprio Dagognet dedicou à obra de Marey um volume exclusivo (Dagognet 1987), pois lhe pareceu a mais estratégica de todas no que diz respeito à fusão de arte e ciência e também à descoberta de um número impressionante de métodos gráfico-pictóricos de investigação científica, utilizados até hoje em ambientes computacionais.

Haüy, por sua vez, foi o fundador da cristalografia, a ciência que estuda as estruturas geométricas do mundo natural. Para construir o sistema de leis que rege as relações físicas e matemáticas entre as partes e o todo, Haüy teve de recorrer a uma iconologia rigorosamente numerizada, um verdadeiro “alfabeto” de primitivas geométricas e sua respectiva gramática de combinações. Foi esse sistema de notação que lhe permitiu formular “imagens inteiramente teóricas” (expressão do próprio Haüy, *apud* Dagognet 1973: 141) do mundo natural, ou seja, imagens de alta matematicidade e informadas pelo conceito.

Já o botânico Augustin de Candolle teve de enfrentar a seguinte questão epistemológica: quando se representa cientificamente uma planta, o que deve ser considerado e o que deve ser descartado no

desenho final? Muita coisa do que se vê no mundo vegetal é resultado de um acidente fortuito ou de um desenvolvimento irregular por razões conjunturais. Sendo assim, como pode o desenho de uma planta representar uma classe de plantas e não um desvio particular? Assim como a palavra “pinheiro” designa todas as árvores pertencentes ao gênero *Pinus*, a missão que Candolle se propôs foi desenvolver uma metodologia de desenho que permitisse representar visualmente uma espécie de categoria-pinheiro, um pinheiro que abrangesse todas as características genéticas essenciais desse gênero e nenhuma das características acidentais encontradas nos pinheiros singulares. Claro que o modo como os galhos de um pinheiro se ramificam varia de pinheiro para pinheiro, mas o conjunto de todas as possibilidades de variação pode ser previsto e representado por meio daquilo que hoje chamamos de expressão fractal. Por mais diferentes que sejam as disposições dos galhos dos pinheiros individuais, os galhos de pinheiros jamais se dispõem como galhos de paineiras. Assim, com Candolle, a botânica se tornou um rigoroso exercício de ciência exegética e de criptologia, pois substituiu a prolixidade formal das plantas por seu respectivo diagrama-modelo, estilizado e geometrizado. Diante da abundante variabilidade das plantas, o botânico busca isolar “grafemas”, e com eles elaborar uma linguagem iconográfica que permita não simplesmente *descrever* o mundo vegetal, mas acima de tudo *escrevê-lo*.

No terreno da química, Friedrich Kekulé propôs em 1865 uma forma visual para descrever a estrutura molecular do benzeno. Em vez de anotar a fórmula do benzeno de forma linear, como o modelo da escrita verbal nos força a fazer, Kekulé imaginou um hexágono composto pelos seis átomos de carbono, em cujos vértices estariam conectados os seis átomos de hidrogênio, o que permitiu resolver o problema da *valência* das moléculas de benzeno, até então um enigma em química orgânica. Linearmente, seis átomos de carbono (cuja

valência é 4) não podem se combinar com seis átomos de hidrogênio (cuja valência é 1), mas espacialmente, estruturados segundo a figura do hexágono, os átomos de carbono e hidrogênio se combinam sem problemas. Dessa forma, a visão de Kekulé foi responsável por inúmeras descobertas na química e na bioquímica, porque demonstrou que as ligações atômicas devem ser pensadas estruturalmente, na forma de diagramas bidimensionais ou tridimensionais. Em *Écriture et iconographie*, Dagognet segue os desenvolvimentos posteriores da *estereoquímica*, a parte da química que estuda o arranjo tridimensional dos átomos, historiando o nascimento de seu simbolismo particular e das múltiplas tentativas de representação das moléculas orgânicas complexas. Ao longo de sua evolução, a química deixa de ser uma ciência experimental para se tornar uma ciência da escritura, uma topografia ou, mais exatamente, uma topologia estrutural complexa. Uma substância, seja ela natural ou artificial, é hoje encarada como “uma certa ocupação do espaço, um arranjo particular, ou ainda um certo modo de distribuição, numa palavra, uma paisagem microscópica abstrata” (Dagognet 1973: 113). Na condição de ciência icônico-escritural, a química se torna uma teoria geral da figuração, com base na matemática dos grafos e nos cálculos matriciais. Ela passa de uma representação realista do mundo físico a uma construção visual mais abstrata (e, portanto, mais concreta) do funcionamento das coisas em decorrência da multiplicidade das posições e transformações de suas partículas.

Antes que eu seja acusado de positivista, por acreditar mais nos cientistas que nos filósofos e intelectuais humanistas, posso sugerir ainda a importante discussão ocorrida no interior do pensamento marxista, mais precisamente na Rússia soviética dos anos 1920, quando alguns cineastas engajados na construção do socialismo vislumbraram no cinema mudo a possibilidade de um salto para outra modalidade

discursiva, fundada não mais na palavra, e sim numa sintaxe de imagens, nesse processo de associações mentais que recebe, nos meios audiovisuais, o nome de *montagem*. Serguei Eisenstein, o mais eloquente desses cineastas, formulou nessa época sua teoria do *cinema conceitual*, cujos princípios buscou no modelo de escrita das línguas orientais. A língua chinesa, por exemplo, trabalha basicamente com *ideogramas*, que são sobrevivências estilizadas de uma antiga escritura pictórica que faz articular imagens para produzir sentidos. Essa língua representava um desafio para Eisenstein: ela não tinha qualquer rigor, era destituída de flexão gramatical e, por ser escrita em forma semipictórica, não contava com signos que representassem conceitos abstratos. Como então os chineses puderam, com base em uma escritura “de imagens”, construir uma civilização tão prodigiosa? A resposta está no mesmo processo empregado por todos os povos antigos para construir seu pensamento, ou seja, no uso das *metáforas* (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das *metonímias* (transferência de sentido entre imagens). Ao passo que nas línguas ocidentais as palavras designam diretamente os conceitos abstratos, no chinês pode-se chegar ao conceito por uma via inteiramente diferente: operando combinações de sinais pictográficos, de forma a estabelecer uma relação entre eles. Por exemplo, para anotar o conceito de “amizade”, a língua chinesa combina os pictogramas de “cão” (símbolo de fidelidade) e de “mão direita” (com a qual se cumprimenta o amigo). Cada um desses sinais isoladamente se refere apenas a uma “amizade” particular; a combinação dos dois, entretanto, faz com que o signo resultante designe a “amizade” em geral (Ivanov 1985: 221-35; Granet 1968: 43).

Esse é justamente o ponto de partida da montagem intelectual de Serguei Eisenstein: uma montagem que, partindo do “primitivo”

pensamento por imagens, consiga articular *conceitos* com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados, e assim, através de processos de associação, chega-se à idéia abstrata e “invisível”. Inspirado nos ideogramas, Eisenstein acreditava na possibilidade de construir conceitos por intermédio apenas dos recursos cinematográficos, sem passar necessariamente pela narração. Ele próprio chegou a realizar algumas experiências nesse sentido, em filmes como *Oktiabr* [Outubro – 1928] e *Staroie i novoie* [O velho e o novo – 1929]. E deixou um caderno de anotações para o projeto (malogrado) de levar *O capital*, de Karl Marx, para o cinema.

Mas se Eisenstein formulou as bases desse cinema, quem de fato o realizou na Rússia revolucionária foi seu colega Dziga Vertov. No dizer de Annette Michelson (1984: XXII), Eisenstein nunca pôde assumir até as últimas consequências seu projeto de cinema conceitual, pois lhe permitiram realizar somente filmes narrativos de feição dramática. Vertov, entretanto, nunca sofreu esse tipo de limitação e, por essa razão, conseguiu assumir mais radicalmente a proposta de um cinema inteiramente fundado em associações “intelectuais” e sem necessidade do apoio de uma fábula. Essas associações aparecem em vários momentos de seu *Kino-glaz: jizn vrasplok* [Cine-olho: a vida ao improviso – 1924], sobretudo na magnífica sequência da mulher que vai fazer compras na cooperativa. Nessa sequência, Vertov utiliza o movimento retroativo da câmera e a montagem invertida para alterar o processo de produção econômica – a carne, que estava exposta no mercado, volta ao matadouro e em seguida para o corpo do boi abatido, fazendo-o “ressuscitar” –, repetindo, dessa forma, o método de inversão analítica do processo real, utilizado por Karl Marx em *O capital*. Como se sabe, o livro começa com a análise da mercadoria e dela retorna ao modo de produção. Mas é

em *Tchelovek s kinoapparatom* [O homem da câmera – 1929] que o processo de associações intelectuais alcança seu mais alto grau de elaboração, resultando em um dos filmes mais densos da história cinematográfica, que revolve, ao mesmo tempo, “o ciclo de um dia de trabalho, o ciclo da vida e da morte, a reflexão sobre a nova sociedade, sobre a situação cambiante da mulher nela, sobre a sobrevivência de valores burgueses e de pobreza sob o socialismo, e assim por diante” (Burch 1979: 94).

Alguns dos mais belos exemplos de montagem intelectual também podem ser encontrados no cinema mais recente, como, por exemplo, em *2001: a space odyssey* [2001: uma odisséia no espaço–1968], de Stanley Kubrick, e no curta-metragem *Powers of ten* (1977), de Charles e Ray Eames. O primeiro é um filme quase inteiramente conceitual, mas seu momento privilegiado reside no corte extraordinariamente preciso que nos faz saltar de um osso jogado ao ar por um macaco pré-histórico para uma sofisticada espaçonave do futuro, sintetizando (de forma visivelmente crítica) algumas dezenas de milênios de evolução tecnológica do homem. Esse exemplo eloquente mostra como uma idéia nasce a partir da pura materialidade de caracteres brutos particulares: a interpenetração de duas representações singelas produz uma imagem generalizadora que ultrapassa as particularidades individuais de seus constituintes (Machado 1982: 61-4; 1997: 195-6). Já o filme do casal Eames é uma síntese magistral de apenas nove minutos e meio de projeção de todo o conhecimento acumulado no campo das ciências da natureza. A idéia inacreditavelmente simples consiste em fazer uma *zoom-out* a partir da imagem de um veranista deitado à beira do Lago Michigan até os limites (conhecidos) do universo, e depois uma *zoom-in* a partir do mesmo personagem rumo ao interior do seu corpo, de suas células e moléculas, até o núcleo dos átomos que o constituem e os limites de conhecimento do mundo microscópico.

Se parte considerável do mundo intelectual ainda se encontra petrificada na tradição milenar do iconoclasmo, parte também considerável do mundo artístico, científico e militante vem descobrindo que a cultura, a ciência e a civilização dos séculos XIX e XX são impensáveis sem o papel estrutural e constitutivo nelas desempenhado pelas imagens (da iconografia científica, da fotografia, do cinema, da televisão e dos novos meios digitais). Essa segunda parte da humanidade aprendeu não apenas a conviver com as imagens, mas também a *pensar com as imagens* e a construir com elas uma civilização complexa e instigante. Na verdade, hoje estamos realmente em condições de avaliar a extensão e a profundidade de todo o acervo iconográfico construído e acumulado pela humanidade, apesar de todos os interditos, pois somente agora nos é possível compreender a natureza mais profunda do discurso iconográfico, isso que poderíamos chamar de *linguagem das imagens*, capaz de expressar realidades diferentes, historicamente abafadas pelo tacão do iconoclasmo.

*Aprender a pensar com as imagens –
mas também com as palavras e os sons,
pois o discurso das imagens não é exclusivista,
e sim integrador e multimídia –
talvez seja a condição sine qua non
para o surgimento
de uma verdadeira e legítima
civilização das imagens e do espetáculo.*