

José Luís Garcia

Capítulo 10

Tecnoimagem, iconografia e cultura visual¹

No rasto da metáfora do fogo nos *media*

*Ver só com os olhos
É fácil e vão:
Por dentro das coisas
É que as coisas são.*

CARLOS QUEIROZ

Em «A muralha e os livros», Jorge Luís Borges (1997 [1952], 9-13) refere a mitologia associada a Shih Huang Ti, o imperador chinês que ordenou a construção da imensa muralha da China e também a queima de todos os livros anteriores a ele.² Nesta

¹ Na origem deste texto encontra-se o ensaio «O fogo e a cultura pan-mediática contemporânea», publicado em 2002 na revista *Media & Jornalismo* (CIMJ), Ano 1, n.º 1: 129-141, que havia anteriormente sido a base de uma comunicação apresentada, a convite de Mário Mesquita, na Universidade de Évora, no painel «Pedagogia e Comunicação Social» da Conferência Nacional sobre Prevenção de Incêndios Florestais, a 20 de Março de 2001. Este ensaio beneficiou também de algumas ideias apresentadas de forma sucinta no artigo «O fogo é a mensagem», publicado na edição de 3 de Setembro de 2005 do jornal *Público*, secção «Espaço Público», 9.

² Shih Huang Ti, «primeiro imperador soberano», governou de 221 a. C. a 210 a. C., tendo procedido à unificação da China e realizado reformas de vasto alcance. Levou a cabo a construção de inúmeras infra-estruturas, entre as quais a Grande Muralha da China, para cujos trabalhos foram coagidos centenas de milhares de trabalhadores. É de assinalar que esta obra foi o resultado de aproveitamentos de uma série de fortificações edificadas em reinados anteriores,

pequena narrativa, o erudito escritor sugere uma meditação sobre o sentido dos actos de edificar e destruir. Nela poderíamos perceber uma parábola do fogo ou talvez um mapa de algumas das representações mais influentes das conflagrações. Do ponto de vista histórico, Borges não encontra nenhum enigma nas duas decisões de Shih Huang Ti. Mandou erguer a muralha porque as fortificações eram defesas, mandou queimar os livros porque quem se lhe opunha os evocava para louvar os antigos imperadores. Ambas as tarefas eram comuns entre os príncipes — o que singulariza Shih Huang Ti é a escala em que operou. Murar um império não é o mesmo que cercar uma horta ou um jardim, não carecendo também de importância pretender que o mais tradicional dos povos renuncie à memória do seu passado, mítico ou verdadeiro, escreve.

Nas várias conjecturas que Borges se permite avançar para interpretar a ordem do imperador chinês, desponta a informação de que todos os que tentaram ocultar livros foram marcados com um ferro em brasa e condenados a construir, até ao dia da sua morte, a desmesurada muralha. Neste apontamento, em que a imagem do fogo surge como um sinal violento e inapagável, Borges perscruta uma metáfora poderosa. Shih Huang Ti teria condenado todos os que veneravam o passado a uma obra tão imensa como esse passado, repugnante e inútil. Esta consideração insinua-nos que construir e incendiar são dois actos que se anulam de modo imperceptível.

É também essa imagem do fogo como um símbolo omnipresente e omnicompreensivo que encontramos num dos vários textos que a ele dedicou Gaston Bachelard (2004, 23-24) no âmbito dos seus escritos sobre as imagens físicas e imaginadas das matérias primordiais: «O fogo e o calor fornecem os meios de explicação nos domínios mais variados porque eles são para nós a oportunidade de recordações imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. [...] Se tudo o que muda lentamente pode ser explicado pela vida, tudo o que muda rapidamente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. [...] Entre todos os fenómenos, ele é verdadeiramente o único que pode receber também claramente as duas valorizações contrárias: o bem

tendo sido construída e reconstruída ao longo dos séculos, até ao século XV, época em que adquiriu as proporções que hoje lhe conhecemos. Shih Huang Ti é considerado por muitos como o mais tirânico imperador da história chinesa. Para esta percepção contribuíram acusações várias, que não se sabem factuais ou mitificadas, como o enterro de seguidores de Confúcio vivos ou o grande incêndio dos livros em 213 a. C.

e o mal. Ele brilha no Paraíso. Ele queima no Inferno. [...] Ele é bem-estar e é respeito. É um deus protector e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se: ele é deste modo um dos princípios de explicação universal.»³

Tomando as mais diversas e opostas formas, o fogo integra o universo de entidades liminares que, entre a natureza e a técnica humana, despertam a *phantasia* (a faculdade das imagens, na acepção grega), numa fixação invocadora de múltiplas figuras míticas, de deuses e diabolizações. Por isso mesmo os incêndios de bosques e florestas são hoje uma matéria convertida em representação obsessiva por parte dos *media*. As imagens por eles engendradas acrescentam-se a uma imagosfera onde rápida e quase infinitamente se sucedem percepções fragmentadas nas mais diversas combinações. Imagens que nos cercam e importunam através das suas imensas e impressionantes ressonâncias de tensão entre construção e destruição, memória e oblição, segurança e pânico, conspurcação e purificação. As labaredas que se propagam velozmente e devastam os bosques da Califórnia e da Amazônia, da Europa do Sul e da Austrália são «operadores de imagens», recuperando um conceito de Bachelard (2003, 1) que sustentava que a chama era, entre todos os objectos do mundo que suscitam o espírito, um dos que mais excitam o poder criativo da imaginação. «Diante de uma chama, assim que se sonha, aquilo que se percebe não é nada em comparação com o que se imagina. A chama é portadora do seu valor de metáforas e de imagens nos domínios mais diversos da meditação.» Da chama se pode dizer que põe em acção uma faculdade que vem de dentro do ser humano — a consciência imaginante.⁴ Próspera e durável, múltipla e atraente, a chama é uma imagem absoluta.

As imagens possuem o seu próprio reino de existência, contam com figurações ligadas à constituição e às possibilidades de animação interior do ser humano, quer no que diz respeito à racionalidade, quer sobretudo aos estados de devaneio activo. A opulência de imagens dos bosques devorados por chamas ávidas — imagens que se oferecem como superfícies conotativas, mágicas e reversíveis que aparecem, desaparecem e voltam a aparecer — insinua que o

³ Para uma perspectiva sociológica sobre o papel do fogo no processo civilizacional, ver Goudsblom (1992).

⁴ Sobre o poder criativo da imaginação em Bachelard e a sua reflexão filosófica-literária neste tópico, ver o aprofundado estudo de Joaquim Carlos Araújo (2000).

investimento mítico e o elemento trágico da ligação do homem ao mundo, ao cosmo, à natureza, não nos terão fugido completamente, ainda que vivamos numa época que acredita fundar-se somente na confiança na ciência e nos poderes da tecnologia. É importante salientar que o bosque tem simbolizado tudo o que está acima do ser humano. A este respeito, recordemos a eloquência de um outro escritor, Elias Canetti (1966 [1960], 85): «O homem, que é direito como uma árvore, alinha-se entre as outras árvores. Mas são muito mais altas do que ele e deve levantar a vista para elas. Não há outro fenómeno natural do seu ambiente que esteja acima dele de modo tão permanente e ao mesmo tempo tão próximo e tão múltiplo.» Dentro do bosque, o ser humano sente-se protegido por um tecto proporcionado pela consistência da cobertura que se ergue do alto: «Desta forma, o bosque converteu-se no modelo do *recolhimento*. Obriga o homem a levantar o olhar, agradecido pela sua protecção superior. O levantar a vista por entre tantos troncos converte-se assim num olhar mais elevado. O bosque antecipa o sentimento da igreja, o estar diante de Deus entre colunas e pilares. A sua expressão mais regular e portanto mais perfeita é a curvatura da cúpula, todos os troncos entrelaçados numa suprema e inseparável unidade» (Canetti 1966 [1960], 85).

O ser racional e moral que, vindo do antropocentrismo helénico e cristão, se radicalizou ao longo do século xx na auto-indulgência cientificista, parece hesitar agora entre considerar-se centrado apenas sobre si, prescindindo orgulhosamente de qualquer mediação ao elemento cosmológico, ou colocar-se como um vivente que não exorbita a sua pulsão para alterar radicalmente o mundo, mantendo uma perspectiva tensional de centralidade sem centro. O ser que aprendeu a dominar e a manter o fogo, como parte da possibilidade dramática que desenvolveu de se distanciar da natureza e não se conformar ao mundo espontâneo e originário, confronta-se hoje com as chamas difíceis de conter e sufocar, qual espectro de tudo o que negara quanto ao antigo reino dos deuses da fortuna, do acaso e da incerteza.⁵ O fogo suscita em nós a inquietação quanto à capacidade de responder aos problemas provocados pelo nosso poder de produção e transformação — no caso dos incêndios, as sucessivas mutações nas culturas florestais promovidas sob

⁵ Uma obra muito estimulante que articula a importância da imagem, da metáfora, e o problema da contingência é a de José M. Gonzalez Garcia (2006).

influência da cosmovisão do domínio da natureza e intensificadas pela concepção do progresso infinito através da tecnologia.⁶ Ao envolvermos a natureza nos nossos projectos económicos e tecnológicos, também o seu destino passa a estar em parte ligado ao impacto da nossa potência.

Apesar de serem um arsenal copioso de percepções, que experiência da visão e que lógica de envolvimento nos proporcionarão as chamadas vertidas em imagens inflacionárias pelos *media* electrónicos? Que modo de ligação potenciam essas imagens entre quem as produz e quem as vê, entre os referentes objectais e as possibilidades de reconhecimento do mundo? Todos os indivíduos e sociedades têm a necessidade de criar uma ordem representacional de si, dos laços visíveis e invisíveis que estabelecem com os outros sujeitos e colectivos, com os seres comuns e as entidades divinas e com o seu mundo. Acrescentando-lhe a sua estrutura e o poder, numa era em que estamos mergulhados na esfera imagética construída pelas capacidades de reprodução e composição dos *media*, assim como pela lógica comercial que os preside, é inescapável que nos interroguemos sobre a estrutura de experiência que se dá sob a égide da sua interferência no mundo. O que é que está verdadeiramente presente quando as imagens das chamadas nos são levadas dos bosques distantes e devastados para o interior das nossas casas e para a panóplia de ecrãs que por toda a parte nos rodeiam? Abrir-se-ão as imagens técnicas dos incêndios a uma experiência sentimental da moralidade capaz de potenciar a assunção da consciência da nossa acção no mundo?

No decurso do século xx, os desenvolvimentos na produção e na reprodução técnica de imagens têm vindo a alterar profundamente a experiência que Walter Benjamin cunhou como modo de percepção sensorial. É bem conhecido que Benjamin nos mostrou que a reprodutibilidade técnica libertou o objecto reproduzido da dependência da tradição, colocou no lugar do acontecimento único e intransferível a ocorrência em massa, permitiu à reprodução aproximar-se de quem apreende, actualizando o fenómeno reproduzido em cada uma das suas situações. Dominar o objecto, separando-o do lugar e do tempo em que foi criado, valorizar o processo de transmissão da imagem, em detrimento do valor de culto e do halo

⁶ Sobre a relação entre as políticas florestais e os incêndios, ver, para o caso espanhol, Cerezo e García (2002).

de autenticidade, e a identificação do público com o equipamento técnico são traços da nova condição perceptual (Benjamin 2006 [1936], 213).

Admitindo a feição instável entre o sujeito e o objecto-mundo própria de toda a cultura e que o mundo moderno torna trágica — seguindo Simmel neste diagnóstico —, ao exacerbar a fenda entre uma cultura objectiva transbordante e uma cultura subjectiva incapaz de a abranger, Benjamin entreviu que a reprodutibilidade técnica permitida por aparelhos de representação visual, como o fotográfico e o de filmar, encerrando uma possibilidade, envolve também algum sentimento de perda. Antecipando os formatos mais democráticos e ao mesmo tempo mais despóticos do que viria a ser o panorama das televisões e do cinema industrial, forneceu-nos pistas suficientes de que a correnteza de imagens que nos começou a envolver no século xx era passível de se tornar num aglutinado de formas culturais reificadas. A transformação da imagem técnica num fetichismo da mercadoria — alargando a noção de Marx ao âmbito da cultura — destinada a audiências de massas tende a comprimir a sua potência perceptiva, a fechar o campo da imaginação criadora e a enclausurar o âmbito da simbolização.

Depois da reflexão de Benjamin, muitos pensadores e teóricos foram reconhecendo ao longo do século xx os traços visuais da sociedade moderna e o nexa entre a mudança tecnológica, o modo de percepção sensorial e a evolução das formas de existência da humanidade. Num texto dedicado precisamente à emergência da sociedade visual e à importância da contribuição de Benjamin para a compreender (estabelecendo também uma ligação muito provocativa com as conjecturas de Marshall McLuhan), James W. Carey (1987) salienta figuras como John Dewey, Harold Innis, Martin Heidegger, Michel Foucault, Richard Sennett, Hans-Georg Gadamer e Jacques Derrida, que fizeram da visão um problema central de análise. Nas últimas décadas, este interesse alargou-se a muitos outros autores e ainda a outros criadores, na esteira do cineasta Michelangelo Antonioni e da escritora Susan Sontag. Fazendo da sociedade visual uma metáfora relevante para compreender as nossas sociedades, o pensamento contemporâneo tem sabido mostrar que a tecnoimagem se distingue da imagem tradicional e constitui uma modalidade peculiarmente moderna da visão. A tecnoimagem oferece-nos fragmentos visíveis de realidades acerca das quais não temos uma experiência directa e de fenómenos que de outra for-

ma permaneceriam velados às nossas capacidades visuais. Mas se o poder de reprodutibilidade nos é facultado pela apropriação de várias tecnologias, implica a selecção e o trabalho sobre os acontecimentos que se dispõem a ser apresentados como sendo o real, entendido como algo que não prescinde da operação de contextualização, reconfiguração e interpretação de cada indivíduo. É em grande medida sob a forma da representação visual fabricada pelos aparelhos que a realidade é mentalmente percebida e colocada em contexto. A omnipresença da tecnoimagem reverte-se numa relação com o real em que este é conhecido, vivenciado e submetido à nossa acção em função de imagens. Desta forma, na sociedade moderna, a imagem técnica torna-se uma configuração simbólica necessária para que algo seja reconhecido e mesmo tornado real.

Foi no entanto um outro autor a assinalar precocemente a irremediável instabilidade que a tecnoimagem e os *mass media* impelem nas nossas concepções epistemológicas, sociais e técnicas de real e aparência: Günther Anders. Nascido Günther Siegmund Stern, em 1902, este pensador chegou a trabalhar com Benjamin sobre diversas questões, como a da tradução. Anders, que obteve uma sólida formação enquanto estudante de Husserl e Heidegger em Friburgo,⁷ entabulou uma relação singular com o movimento da fenomenologia e traçou um conjunto de contraposições filosóficas a acontecimentos históricos que marcaram decisivamente o século xx em termos morais (a ascensão do nazismo e os campos de extermínio, o poder de destruição nuclear e o bombardeamento de Hiroxima e Nagasáqui, a guerra do Vietname, a catástrofe de Chernobyl). A maneira como os *media* electrónicos e a imagem técnica começaram a dar expressão e mesmo a exaurir os modos de entendimento da realidade foi um tema que tratou de forma pioneira, primeiro em 1938 numa conferência sobre a fotomontagem,⁸ e depois mais aprofundadamente no seu principal trabalho em antropologia da tecnologia — *A Obsolescência do Homem*, de

⁷ Günther Anders foi assistente de Max Scheler durante o ano de 1926. Em 1933, emigrou para França, com Hannah Arendt, com quem foi casado e, em 1936, para os Estados Unidos da América. Participou, em 1942, com Adorno, Horkheimer e Marcuse, em seminários organizados pelo Institut für Sozialforschung, tendo chegado a dar cursos, em 1949, na New School of Social Research, antes de regressar à Europa e instalar-se em Viena, no ano de 1950.

⁸ Esta conferência foi realizada em Nova Iorque na sequência de uma exposição de John Heartfield. V. Anders (2007).

1956. «A situação criada pela retransmissão caracteriza-se pela sua ambiguidade ontológica; porque os acontecimentos retransmitidos são ao mesmo tempo presentes e ausentes, são ao mesmo tempo reais e aparentes, estão lá e ao mesmo tempo não estão lá; porque são *fantasmas*», escreve em «O mundo fantasmático da TV» (Anders 2002 [1956], 151-177). Segundo a perspectiva que abriu, o que os *media* audiovisuais verdadeiramente fazem ao desvelar o mundo é encobri-lo, mascarando ao mesmo tempo essa dissimulação. Parecendo transportar até nós a realidade exterior, previamente ordenada, tornam desnecessário que nos aproximemos dela, que a experienciemos. O mundo é-nos fornecido, entregue ao domicílio, tornando dispensáveis a experiência, a exploração e a viagem, que eram antes a única forma de lhe aceder. Neste processo, o olhar é impelido a esquecer a interposição que o distancia do mundo que não é produzido pelos meios técnicos, confiando esse olhar que tal mundo se encontra na sua presença e que pode reagir aos acontecimentos que passam diante de si. Através de um ininterrupto caudal de imagens, o mundo desenrola-se diante de nós, dirige-se a nós, mas ao mesmo tempo inibe-nos de nos dirigirmos a ele, de agirmos sobre ele, relegando-nos para o segundo plano de uma relação unilateral e não recíproca (Anders 2002 [1956], 129-131).

Ainda que se deva reconduzir a perspectiva de Anders a proporções mais adequadas, e no que diz respeito ao pressuposto erróneo de um espectador passivo os estudos culturais posteriores sobre os processos de codificação e decodificação permitem fazê-lo,⁹ nada impede que se admita a sua agudeza em especificar várias implicações filosóficas da mudança trazida pela observação de imagens produzidas pelos *media*. Anders argumenta que quando é o mundo que vem até nós, em lugar de irmos de encontro ao mundo, somos confinados a aceder a ele apenas como consumidores dos *mass media*. Não nos encontramos «no mundo», que nos chega como imagem. É por isso um mundo fantasmático, e também nós somos como fantasmas. Quando é o mundo que nos fala, sem que sejamos capazes de lhe falar de volta, ficamos privados da fala, condenados a não ser livres. Quando o mundo nos é apenas perceptível, e somos incapazes de agir sobre ele, passamos a ser meros espreitadores. E quando um acontecimento que em determinado lugar ocorreu é

⁹ Referimo-nos obviamente ao trabalho iniciado por Stuart Hall. Ver por todos, Hall (1980 e 1982).

transmitido, torna-se um objecto móvel, perdendo a sua localização espacial, o seu *principium individuationis*. Ao poder ser virtualmente reproduzido e retransmitido uma quantidade ilimitada de vezes, adquire as características de um produto industrial, pronto a ser pago para o termos em casa, transformando-se numa mercadoria. E quando um acontecimento na sua forma reproduzida é socialmente mais importante do que o acontecimento original, este vê-se na necessidade de se remodelar em função da sua própria reprodução, revertendo-se assim em simples matriz, em molde. Enfim, quando a experiência dominante da nossa relação com o mundo é a das transmissões produzidas pela indústria, o nosso modo de existência desaba numa orientação de forte cunho idealista. E para a natureza idealista do nosso modo de existência encontra Anders duas descrições. Por um lado, embora vivamos num mundo alienado, esse mundo é-nos apresentado de tal forma que parece existir para nós, como se fosse nossa propriedade e de alguma forma até semelhante a nós. Por outro, quando nos apoderamos desse mundo que nos é transmitido, nem por isso o podemos fazer nosso, e o resultado é tornarmo-nos espreitadores de um mundo fantasmático. Note-se que a linha de pensamento de Anders, inserida na tendência crítica que concede importância central ao problema da alienação, antecipa com grande antecedência tópicos como o empobrecimento da vida vivida, a concepção da imagem como um desenvolvimento da mercadoria, a natureza da informação e o labirinto pós-moderno da hiper-realidade que estarão no âmago da reflexão de pensadores como Guy Debord, Jean Baudrillard, Vilém Flusser e mais recentemente Albert Borgmann.¹⁰

As alterações no modo de percepção sensorial e a influência da imagem técnica na mediação social, que levaram Benjamin e Anders a propor de forma pioneira conceitos e conjecturas para a sua compreensão, são aspectos de uma mudança profunda que se foi amplificando e remodelando. Do telégrafo ao telefone, da fotografia ao cinema, da rádio à televisão, a nossa percepção da realidade começou por sofrer uma profunda remodelação através da capacidade desses meios de nos fazer viver numa *relação de fundo* tecnocultural, isto é, macroestruturalmente insuflada ou produzida pelos meios tecnológicos e pela adequação da comunicação e da

¹⁰ Ver Debord (1991 [1967]) e Baudrillard (1991 [1981] e 1996 [1995]), entre outras menções; Flusser (1998); e Borgmann (1999).

cultura à lógica da circulação, da mercadorização e da aparência. Essas tecnologias permitiram ainda formas de transmissão e comunicação que passaram a decorrer sob o efeito de novas capacidades em termos de espaço e tempo. Actos de fala, textos, formas expressivas, imagens e sons puderam ser transmitidos à distância e em tempo real ou diferido. A ultrapassagem da presença face a face permitiu colocar interlocutores em ligação uns com os outros superando a proximidade física. As faculdades de sincronia dos *media* dão origem a uma realidade em constante especulação sobre o que pode suceder, pois a realidade e a acção sobre os acontecimentos são permanentemente afectadas pela informação disponível.

A partir dos anos 1980, a configuração do nosso contexto comunicacional e cultural pelos *media* é intensificado pelas novas tecnologias da informação e a sua convergência com as telecomunicações e a informática, assim como a inclusão destas esferas na área mais tradicional dos *media*. O desenvolvimento destas dinâmicas tem vindo a gerar uma interface sociotécnica cada vez mais ramificada e complexa. Por um lado, o âmbito das actividades que podem ser realizadas nesta interface têm vindo a alargar-se exponencialmente. Por outro, novas lógicas e cruzamentos entre espaço e tempo têm sido postos em andamento. Em consequência, outros modos de acção sociotécnica têm vindo a irromper. Mas estas importantes modificações não esgotam o leque de implicações da última geração de tecnologias da informação. Particularmente importante para aceder aos mapas de sentido da imagem do fogo nas novas condições tecnológicas é salientar que a própria tecnoinformação sofre uma metamorfose ontológica, passando a ser independente da função de representação e a transformar-se em meio de composição do mundo. Com as faculdades do computador e dos meios *multimedia*, o universo das imagens pode prescindir do real como fonte, as imagens podem ser objecto de composição pelas possibilidades abertas pela informática, podem interferir umas com as outras através de uma programação que implica algo como a auto-realização do reino das imagens.

Através dos satélites, dos computadores, da internet, das redes telemáticas e de várias combinações entre *media* de diferentes gerações, a nossa experiência com o mundo encontra-se impregnada pela possibilidade de nos ser oferecida a presença do que está ausente. Este regime de distância é próprio de toda a representação e simbolização. Mas agora, as imagens são, antes de mais,

componentes dos objectos e das situações que simbolizam. Este tipo de ligação potencia a promoção de uma experiência ocular-cêntrica como meio privilegiado, por vezes único, de percepção, de conhecimento e de trans-acção entre os homens e o mundo. Televidentes e internautas numa rede de nenhum lugar é largamente a nossa condição. Todavia, não deve ser confundida a importância da forma de aceder ao mundo através da visão proporcionada pela imagem técnica com a visão propriamente dita — a tecnoimagem é simplesmente uma modalidade do ver, tal como Susan Sontag (2008, 133) já tinha observado a propósito da fotografia.

Com a actual envolvente tecnocultural de acção e os novos *media*, o fogo que arrasa os bosques é agora parte da imagosfera que dá forma a um diferente teatro dos incêndios. A violência impressionante que aniquila árvores e casas, que afugenta e mata animais e seres humanos, a natureza insaciável das labaredas que velozmente transformam objectos separados e distintos numa junção de detritos, são agora matérias reelaboradas segundo as condições e os princípios condutores do sistema semiótico que a tecnoestrutura infunde. A teatrologia mediática dos incêndios dos bosques mobiliza uma falange de gestores, produtores e directores dos *media*, jornalistas e inúmeros tipos de especialistas, câmaras de filmar, máquinas fotográficas, jipes, aviões, helicópteros, satélites, que captam, compõem e transmitem imagens. A esta equipagem juntam-se agora todos os que, munidos de computadores e telefones portáteis com acesso à internet, podem enviar mensagens, dados e imagens que estão imediatamente disponíveis em jornais *online*, blogs, plataformas de busca e descarregamento de conteúdos e outros novos *media*. Cada vez mais, o gesto de Abraham Zapruder, o cidadão que filmou o assassinato de John Kennedy, em 1963, converteu-se no acto inaugural de uma era em que todos são chamados a colaborar na fabricação do mundo mediático e a ser seus figurantes.

A velocidade informativa supera a velocidade propagante das chamas, os planos de labaredas fotografadas e filmadas das alturas mais próximas e mais longínquas permitem múltiplas visões da desolação. Mas o fogo dos ecrãs aparece à nossa mente apenas como um objecto exterior captado de forma ocular, fisicamente distante das nossas casas. O abrasamento enérgico e o fumo sufocante que devora casas e paisagens e do qual deveríamos fugir como

uma manada de animais apavorados são afinal percebidos na sólida quietude dos nossos interiores e o sentimento comum de pânico queda adormecido. O terror infundido pela potência de irradiação do fogo perde o laço que a experiência da proximidade lhe provia. Sob a forma de rotinização da tecnoimagem de massas, as chamadas de todos os incêndios filmados, remotas no tempo ou distantes no espaço, são-nos entregues ao domicílio e contempladas na sua segurança, separadas da imensidão do mundo. A tecnoimagem do fogo liga televidentes e internautas às forças contagiantes das sensações à distância e dos elos virtuais de ligação, mas não os faz pertencer à realidade das vítimas e do seu martírio, descarnando esse fogo global de substância, reduzindo-o a fragmentos de uma necrofilia exonerada de sentimento.

O comentário ininterrupto sobre os incêndios que ainda não sucederam mas que se prevê virem a surgir domina a sequência do acontecimento mediático nos interstícios entre as chamadas reais que a incansável panóplia de *media* laboriosa e tenazmente regista. Compondo imagens a partir de conflagrações antigas, a propósito das formas que os incêndios poderão tomar ou dos meios que existem ou não para os combater, os *media* tentam continuamente concentrar todas as atenções, e a imagem do mais inquietante de todos os meios de destruição passa a gozar de um estatuto omnipresente, acedendo à categoria de ícone da cultura visual que aqueles contribuem poderosamente para construir.

O fogo de bosques e florestas emerge como tecnoimagem e a tecnoimagem do fogo transforma-se em parte do real. Todavia, a imagem do fogo da televisão não se assume como componente do real. No seu esforço de colagem ao referente objectal, tende a denegar o seu trabalho de representação e composição, procurando assim conciliar a impressão de nos manter informados sobre o real e o poder de excitar o olhar. O caudal de imagens televisivas do fogo, produto de uma gramática tantas vezes tosca que negligencia a dignidade e a vida dos seres humanos que estão a ser filmados, converte-se num artefacto calculável, maquinal, em que todo o cenário é programado para atrair um olhar que espreita e não se apresenta, um olhar refém da efervescência espúria, um olhar que se confunde com o próprio ecrã.

E se tem sido geralmente anunciada a vitória total de uma imagem subjugada a um regime inexorável de eclipse de todo o enlace

com a realidade, o homem da nossa época corre sistematicamente o risco de confundir o mundo com o seu fantasma. Não é necessário partilhar a perspectiva do ocaso da categoria das representações e da ideologia¹¹ para compreender que vivemos actualmente num mundo simulacral. Neste, o processo social de incremento e aceitação do papel da televisão como instrumento ordinário que nos permite relacionar com uma realidade, de outra forma para nós estranha, associado ao desenvolvimento do meio tecnológico, familiariza-nos com as imagens técnicas e constrange-nos aos aparelhos. Os *media* transfiguram o mundo numa imagosfera que se dá ao consumo, numa representação «para nós» espectadores, tornam-no algo de disponível como uma posse de que não podemos abdicar, sob o prenúncio de nos desligarmos do fluxo do mundo que se desenrola diante de nós e de a nossa experiência do mundo se desvalidar.

Em que medida é que a percepção e a representação na imagem técnica podem ser condicionadas pelo mito e pela fantasia? As tecnoimagens são hoje um poderoso meio de criação de formas culturais, e a sua capacidade de sugestão, aliada ao facto de que qualquer público pode ser movido por impulsos estranhos, actos excessivos, reacções psíquicas misteriosas, explica que o operador de imagens consubstanciado na chama seja retrabalhado incessantemente pelos aparelhos de filmar. Como escreveu Benjamin (2006 [1936], 234), a câmara inicia-nos «no inconsciente óptico, tal como a psicanálise no inconsciente pulsional». Por isso são transmitidas até à exaustão imagens avassaladoras como as dos incêndios florestais, aumentadas na intensidade do seu drama para atingir a profundidade psicológica dos seres. «A muralha no espaço e o incêndio no tempo foram barreiras mágicas destinadas a deter a morte», conta-nos Borges na ficção que introduziu este texto. Não serão as tecnoimagens das florestas a arder a contrapartida ilusória e mesmo compensatória à nossa incapacidade de controlar o que fabricamos através da virtualização da tragédia, da hiper-realidade oferecida pelo espectáculo? Pois se a chama é uma imagem absoluta, as tecnoimagens do fogo são o espectáculo absoluto.

Se as civilizações passadas estavam fortemente condicionadas pelo simbolismo, iconografia e palavra dos mediadores das divin-

¹¹ Refiro-me à via de Guy Debord e de Jean Baudrillard nos livros já referenciados.

dades e dos soberanos, hoje o exercício desse poder mudou de campo e deslocou-se para a nova cultura visual fabricada pela televisão e pelos *media* em geral. Sob o manto aparente da proximidade, sem os *media* ignorávamos muito do que estaria a acontecer longe de nós, mas os seus «espectáculos de realidade», sob o pretexto de reproduzirem o mundo, engendram incessantemente figurações mágicas que instalam um novo jogo de nexos abstractos entre os sujeitos e os objectos que infundem depois ao real.

Nesse sistema, em que toda a produção cultural propende a converter-se em mercadoria e a gerar fragmentação e aparência, os acontecimentos extraordinários que, tocando o horror, afectam a nossa sensibilidade, foram sendo desde muito cedo aproveitados. E por isso há muito que nos acompanha a interrogação sobre a possibilidade de as imagens técnicas, orientadas por um propósito de maximização do impacto visual do terror, estarem apenas a ampliar a sua barbaridade, fazendo-nos perder todo o sentido crítico. Ao observarmos ao longe e através da manufactura dos *media* e dos meios técnicos o sofrimento provocado pela acção destruidora do fogo, não estaremos a desgastar a nossa sensibilidade? Num mundo neobarroco de imagens, em que as que nos deviam interessar escasseiam, não nos estaremos a volver insensíveis? Se um acontecimento se torna mais real quando nos é dado a conhecer através de uma imagem, por outro lado, depois da repetida exposição a esse acontecimento através de imagens, ele torna-se menos real, escreve Sontag (2003, 110). Assim, o facto de as imagens sobre os incêndios serem hoje exaustivamente derramadas pelos *media* em todo o mundo não denota um aumento manifesto da nossa aptidão para reflectir sobre essa tragédia que se passa longe.

A imagosfera pode deteriorar a nossa sensibilidade, mas não conterà ela alguma porção de ambivalência que permita também despertar a nossa atenção? Na resposta a esta interrogação, Sontag vislumbra uma resposta favorável: o fluxo de imagens que sistematicamente invade o nosso quotidiano não deixa de conter um valor ético intrínseco, de ser um convite à reflexão, uma forma de ampliar o nosso sentido do real. Sendo verdade que as imagens são uma forma de ver o sofrimento à distância, a distância espacial envolve sempre uma exigência da visão, escreve Sontag. E o repositório de imagens de crueldade e padecimento que temos hoje ao nosso dispor não pode permitir a ingenuidade, a superficialidade

ou a «deficiência moral» de nos mostrarmos surpreendidos com a depravação e a injustiça que outros sofrem. «Na vida moderna [...] parece normal fugir de imagens que simplesmente nos fazem sentir mal. [...] Mas não é provavelmente verdade que as pessoas estejam menos atentas» (Sontag 2003, 119-123).

Estas imagens não nos concederão unicamente a interpelação sobre a natureza do que nos é dado a ver no regime de tecnoimagem do nosso tempo? Todavia, é nesta exigência de visão invocada por Sontag que se encontra a possibilidade de a tecnoimagem do fogo nutrir uma actividade simbólica. Simondon (2008), no trilhado das intuições de Bachelard quanto ao poder da imaginação criadora em termos de prospecção do real, sustentou a hipótese de que a imagem mental se organiza num ciclo complexo, no qual a uma fase que antecipa a experiência do objecto se segue uma outra em que na interacção do organismo com o meio aquela se torna num sistema de acolhimento de sinais que permitem o exercício da actividade perceptível-motriz, para, finalmente, quando novamente separada do objecto e enriquecida com as contribuições cognitivas e a ressonância afectivo-emotiva da experiência, se converte então num símbolo que pode dar lugar à invenção. Por isso, a tecnoimagem das chamas fora de controlo pode despontar como símbolo de uma natureza não domesticada pelo poder humano. Não por acaso, os bombeiros designaram o incêndio da Califórnia de Outubro de 2007 como «a besta». A consciência imaginante pode sondar naquelas imagens a descoberta de um apelo que nos desperte do vendaval de aspirações e ilusões consubstanciado nos feitos da tecnologia e da ideia de progresso como domínio da natureza a eles associada. Lembremos que Benjamin mencionou a mirada fixa do anjo da História que vê de olhos esbugalhados uma só calamidade que aglomera incessantemente ruínas e as atira aos seus pés. Foi também esta a referência que W. G. Sebald (2006 [2003], 64) citou nas suas narrativas sobre a destruição pelo fogo provocada pelos bombardeamentos das cidades na Segunda Guerra Mundial: «Gostaria de ficar por ali, de acordar os mortos e juntar os destroços. Mas sopra do Paraíso para aqui uma tempestade que se enredou nas suas asas e é tão forte que o anjo já não consegue fechar. Esta tempestade impele-o irresistivelmente para o futuro a que vira as costas enquanto a pilha de detritos na sua frente cresce para o céu. Aquilo a que chamamos progresso é essa tempestade.»

Referências bibliográficas

- Anders, Günther. 2002 [1956]. *L'Obsolescence de L'Homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*. Paris: Éditions de L'Encyclopédie des Nuisances e Éditions Ivrea.
- Anders, Günther. 2007. «Sur le photomontage». *Tumultes* (dir. Christophe David e Karin Parienti-Maire), número especial «Günther Anders. Agir pour repousser la fin du monde», n.ºs 28/29: 105-117.
- Araújo, Joaquim Carlos. 2000. *A Imaginação Material*. Lisboa: Universitária Editora.
- Bachelard, Gaston. 2003 [1961]. *La Flamme d'une Chandelle*. Paris: PUF.
- Bachelard, Gaston. 2004 [1932]. *La Psychanalyse du Feu*. Paris: Éditions Gallimard.
- Baudrillard, Jean. 1991 [1981]. *Simulacros e Simulação*, tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Baudrillard, Jean. 1996 [1995]. *O Crime Perfeito*, tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Benjamin, Walter. 2006 [1936]. «A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica». In *A Modernidade*, edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Borges, Jorge Luis. 1997 [1952]. «La muralla y los libros». In *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borgmann, Albert. 1999. *Holding on to Reality. The Nature of Information at the Turn of the Millenium*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Canetti, Elias. 1966 [1960]. *Masse et Puissance*. Paris: Éditions Gallimard.
- Carey, James W. 1987. «Walter Benjamin, Marshall McLuhan, and the emergence of visual society». *Prospects: An Annual of American Cultural Studies* (Cambridge University Press). Vol. II, n.º 11: 29-38.
- Cerezo, José Antonio López, e Marta I. González García. 2002. *Políticas del Bosque: Expertos, Políticos y Ciudadanos en la Polémica del Eucalipto en Asturias*. Madrid: Cambridge University Press (em colaboração com a Organización de Estados Iberoamericanos OEI).
- Debord, Guy. 1991 [1967]. *A Sociedade de Espectáculo*, tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Edições *mobilis in mobile*.
- Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre a Fotografia. Para Uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Goudsblom, Johan. 1992. *Fire and Civilization*. Londres: Penguin Press.
- Garcia, José M. Gonzalez. 2006. *La Diosa Fortuna. Metamorfosis de una Metáfora Política*. Madrid: A. Machado Libros.
- Hall, Stuart. 1980. «Encoding/decoding». In *Culture, Media, Language*, dir. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe e Paul Willis. Londres: Hutchinson.
- Hall, Stuart. 1982. «The rediscovery of ideology. The return of the repressed in media studies». In *Culture, Society and the Media*, dir. Michael Gurevitch. Londres: Methuen.
- Sebald, W.G. 2006 [2003]. *História Natural da Destruição*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Simondon, Gilbert. 2008. *Imagination et Invention*. Chatou: Les Éditions de La Transparence.
- Sontag, Susan. 2003. *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Gótica.
- Sontag, Susan. 2008. *Al Mismo Tiempo. Ensayos y conferencias*. Barcelona: De-Bolsillo.