

Contar Com uma Vontade de Arte Antes que nos Assombre uma Vontade de Tecnologia: a Propósito dos Novos Autômatos da Era Informacional-Digital

Contar Com uma Vontade de Arte Antes que nos Assombre uma Vontade de Tecnologia: a Propósito dos Novos Autômatos da Era Informacional-Digital

Contar Com uma Vontade de Arte Antes que nos Assombre uma Vontade de Tecnologia: a Propósito dos Novos Autômatos da Era Informacional-Digital

Francisco Elinaldo Teixeira¹

Lisandro Nogueira²

Resumo

Analisar o debate-confronto em nossa era informacional-digital entre arte e tecnologia, imagens analógicas e imagens de síntese, com o cinema como foco de transformações operadas com o advento e passagem das máquinas sensoriais para as máquinas cerebrais, afirmando seu estatuto de “arte do pensamento” diante do novo automatismo eletrônico. Tal debate-confronto está na gênese do cinema desde seu período clássico, dada sua consistência e inserção no âmbito de uma reprodutibilidade técnica da arte na cultura moderna. Razão pela qual, não poucas vezes, arte e tecnologia foram assimiladas e confundidas sob intensa determinação desta sobre aquela, de tal maneira a se fazer disso um fetichismo da técnica em momentos em que era um vontade de arte que comandava transformações em curso no âmbito estético-formal.

Palavras-chave: Arte. Conhecimento. Informação. Imagem. Pensamento. Autômato.

Abstract

Analyze the debate-confrontation in our digital-information age between art and technology, analog images and synthesis images, with cinema as the focus of transformations operated with the advent and passage of sensory machines to brain machines, affirming their status as “art of thinking” in the face of the new electronic automation. Such a debate-confrontation has been in the genesis of cinema since its classic period, given its consistency and insertion within the scope of a technical reproducibility of art in modern culture. That is why, not infrequently, art and technology have been assimilated and confused under its intense determination on the former, in such a way as to make it a fetish of technique at times when it was a desire for art that commanded ongoing transformations in the aesthetic realm -formal.

Keywords: Art. Knowledge. Information. Image. Thinking. Automaton.

Resumen

Analizar el debate-confrontación en nuestra era de la información digital entre arte y tecnología, imágenes analógicas e imágenes de síntesis, con el cine como foco de transformaciones operadas con el advenimiento y paso de las máquinas sensoriales a las máquinas cerebrales, afirmando su condición

¹ Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil, franciseli@uol.com.br

² Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil, lisandronogueira@gmail.com.

de “arte”. de pensar ”ante la nueva automatización electrónica. Tal debate-confrontación ha estado en la génesis del cine desde su época clásica, dada su consistencia e inserción en el ámbito de una reproducibilidad técnica del arte en la cultura moderna. Es por ello que, no pocas veces, el arte y la tecnología se han asimilado y confundido bajo su intensa determinación sobre la primera, de tal manera que la convirtieron en un fetiche de la técnica en momentos en los que el deseo por el arte mandaba transformaciones continuas en el ámbito estético. -formal.

Palabras-clave: Arte. Conocimiento. Información. Imagen. Pensamiento. Autómato.

*“O mundo moderno é aquele em que a informação substitui a Natureza/
(...) A arte, para além do conhecimento, também é a criação para além da informação/
(...) A vida ou sobrevivência do cinema dependem de sua luta interior com a informática/
(...) A figura moderna do autômato é o correlato de um automatismo eletrônico”*
(DELEUZE, 1990, p. 315)

E de repente, no último ano da segunda década do novo século-milênio, estávamos todos confinados em casa, com nossas conexões com o mundo a mercê de toda uma engrenagem-rede eletro-eletrônica que não parou de proliferar e nos colonizar desde, pelo menos, as invenções da fotografia e do cinema. Paradoxalmente, imersos nos espaços expandidos, sem coordenadas, onidirecionais, das tecnologias digitais, ao mesmo tempo que contidos nos restritos espaços domésticos, vivendo sob uma espécie de inércia polar. Não poucas vezes, a base impulsionadora de tudo isso, a energia elétrica, falhou e nos vimos voltando à era dos lampiões. Já se disse que toda época sonha com sua própria aniquilação por alguma catástrofe. A nossa, essa gigantesca “civilização da imagem”, vê-se no presente entre uma turbulência da contaminação virótica e um turbilhão da informação que perdeu de vista sua fonte e seu destinatário, informação pela informação, degradação dela, entropia das máquinas-complexos informacionais. Mas que ontologia do presente é essa, como isso chegou a ser o que é na atualidade, quais suas condições de possibilidade, atingindo de maneira tão incisiva uma paisagem audiovisual que nos contorna e assujeita?

Não raro, acontece de ainda hoje se perguntar para que servem as teorias, os conceitos, as formas de conhecimento, esse trabalho de reflexão e de escrita que demanda um retiro do burburinho cotidiano, um isolamento entre quatro paredes como condição para que se instale e se crie um estado de invenção exigido pelo ato de pensar. Acontece, então, de se perguntar para que serve o pensamento em nossa era informacional-digital, quando tudo parece disponível e acessível num ato de digitação que nos transpõe para o interior de um banco de dados. Passou-se por toda uma sorte de “pós” e “pós-pós”, de fim, de encerramento, de

conclusão e morte, sendo-se lançado numa espécie de êxtase, de orgia irrefreável e infindável da informação, de *happening* informacional (TEIXEIRA, 2012).

No que diz respeito, em particular, ao cinema, sobretudo quando hoje historicizado e prefixado sob a forma de um composto como “pós-cinema”, vale a pena lembrar um *leitmotiv* persistente do pensamento estético-cinematográfico de Michelangelo Antonioni: quando tudo parece realizado, concluído, “quando tudo já aconteceu, quando nada mais resta para ser dito, há o que vem depois” (ANTONIONI, 1990)! Para ele, a criação no cinema era dessa ordem, uma condição do que vem depois. E não é essa a condição do próprio pensamento, quando recusa a mera comprovação do já dito, feito, realizado? Do pensamento quando se dirige para essas zonas fugidias, para essas matérias caóticas, ainda não formadas e resistentes ao apelo das formas? O que eu quero dizer é que, nesse patamar de nossa atualidade, nessa aparente colonização total e apagamento de todas as fronteiras pela informação, recobrar as prerrogativas do pensamento talvez seja uma das atitudes mais políticas do que nunca, atitude de recusa, de resistência e enfrentamento dos controles operados pela forma social atual. Nesse sentido, a disposição para a teoria, o conceito, o conhecimento, o pensamento, não se colocam antes da informação, mas depois dela, quando tudo já aconteceu e parecemos querer sucumbir em meio às ruínas.

Tal excesso, saturação de informação que clama o tempo todo por alguma elaboração que a transforme, já constituiu, anteriormente, um mal-estar em relação à imagem, a um estado inicial dela quando das primeiras teorizações a propósito de uma “cultura de massa”. Falou-se, com frequência, da cultura moderna como sendo em essência iconólatra, inclusive, por ter criado dispositivos imagéticos fundamentados em sua reprodutibilidade incessante. Imagens que passam repetidas vezes, infinitamente, até atingirem o estatuto do clichê, quando todos olham, mas já não se vê mais nada. Regressão dos sentidos, proclamaram os frankfurtianos! Com a reação McLuhaniana, posterior, positivando a nova era como de extensão, ampliação, progresso dos sentidos. Pois bem, transpôs-se esse estado da imagem, marcadamente quantitativo, cumulativo, alcançando-se a um outro patamar no qual não faltou quem falasse do seu fim, de sua transformação em objeto (a querela analógico x digital), na medida em que perdia sua conformação analógica secular, sua “impressão de realidade”, primeiro com a consistência eletrônica da televisão e do vídeo, transubstanciando-se por completo depois, com o suporte digital, numa pura equação numérica. Chegou-se, assim, ao que analistas pós-modernos nomearam de era pós-fotográfica, pós-cinematográfica, pós-videográfica, pós-imagem, enfim.

Tais debates têm um propósito análogo a isso que Michel Foucault denominou de traçar uma “ontologia do presente”, ou seja, realizar uma espécie de radiografia, de arazoado, de arqueologia de como nos situamos nesse momento, na atualidade, na altura que nos concerne enquanto seres históricos que somos. Algo bem diferente, assim, de uma preocupação persistente com uma “analítica da verdade”, com os conteúdos de verdade do saber tão marcantes desde o Iluminismo (FOUCAULT, 1984).

Frente a todas essas metamorfoses da imagem, nossa contemporaneidade veio se situar como audiovisual por excelência. Ou seja, recuou-se da remissão anterior a uma imagem adjetivada – imagem fotográfica, imagem cinematográfica, imagem televisiva, imagem videográfica – para a sua substancialização pura e simples, imagem por si, retornando-se hoje a uma nova adjetivação dela que recobre, une, totaliza todo o campo audiovisual, ou seja, o que hoje num quase uníssono se nomeia de imagem digital. Nessas idas e vindas, nesses retornos diferenciais, operou-se uma ênfase decisiva na conjunção do ouvido e do olho, do falar e do ver, do sonoro com o visual, embora com proposições divergentes a esse respeito, que vão desde a associação de ambos os sentidos, da associação da imagem visual com a imagem sonora, até sua dissociação-disjunção por completo.

Gilles Deleuze foi dos primeiros a mostrar esse aspecto como inerente ao cinema moderno, como conquista desse tipo de cinema que, para além de conjugar a imagem com o movimento, de colocar o movimento na imagem, elevou a “imagem-tempo” às alturas, desdobrando-a em visual e sonora, tornando-a propriamente audiovisual. Assim, num esforço gigantesco de fazer o visual “ouvir” e o sonoro “ver”, de passagem de uma visualidade para uma legibilidade da imagem, na medida em que ambos, implicados e elevados às últimas potências na dimensão sensório-motora da “imagem-movimento” do período clássico, haviam entrado num regime de instabilidade e crise trazidos à tona com a emergência dos cinemas do pós-guerra e suas novas estilísticas (neorealismo, nouvelle-vague, cinema autoral, novos cinemas) (DELEUZE, 1990).

Pode-se pensar, então, a cultura audiovisual contemporânea desde uma aproximação, uma homologia com o conceito que Walter Benjamin propôs para um universo urbano, arquitetônico, da moda e estilo, de transformações e aberturas aceleradas dos inícios da modernidade – o conceito de “passagens” (MATOS, 2015). A diferença é que, agora, tratam-se de duplicações incessantes operadas pelo visual e sonoro, pelo mundo ampliado das imagens em suas trocas, intercâmbios, reversibilidades, hibridações, compostos, enfim, por suas “intermultimídiações” permanentes que caracterizam nosso ser atual. Cultura audiovisual, portanto, como um complexo artefato transurbano acentrado, um “cérebro-

cidade” a ocupar o lugar da Natureza, conforme a proposição deleuzeana, com as dimensões material e simbólica assimiladas num regime de “indiscernibilidade” gerador de dúvida, incerteza, improbabilidade, indecidibilidade. No limite, para o senso comum, um universo gerador de “confusão” entre as diversas esferas existenciais, marcadamente, aquela que concerne às imagens.

Nessa poética das passagens das imagens, nesse “entre-imagens” como propôs Raymond Bellour (BELLOUR, 1997), o cinema, cinema em sentido ampliado, “cinema expandido”, permanece como um grande catalisador. Mesmo apesar de recente e contrário posicionamento do pensamento bellouriano, no que diz respeito a considerar como cinema esse tipo de empreitada que o contamina e expande com outras mídias, desse modo relançando-o em sua qualidade de dispositivo clássico, no que se propôs como “querela dos dispositivos” (RAMOS, 2016). Mas foi o cinema que deu o impulso inicial, consubstanciado na acepção grega original de “imagem em movimento”, para essa vasta cultura multimidiática focada nas articulações entre o visual e o sonoro. Por força de sua complexa história de produção e criação fílmicas, história técnica, estética, estilística, de escolas, movimentos, teorias, constituída ao longo de mais de um século, o campo dos estudos de cinema tornou-se um referente de peso não apenas para a esfera audiovisual em si, mas para o próprio pensamento contemporâneo que não parou de tomá-lo como elemento privilegiado de suas elaborações. Nesse sentido, pode-se pensar e situar o cinema como pólo irradiador, constituinte, de toda uma arqueologia do presente dos dispositivos midiáticos que nos cercam, dessa complexa rede de imagens e seus processos de criação, difusão, recepção que tanto seduzem as antigas e novas gerações de artistas.

Mas vamos lá, calma com o bonde-metrô, como sugeri no início os perigos também estão à espreita! Não se pode perder de vista, nesse *happening* informacional que contorna a criação audiovisual hoje, com esse imperativo da imagem digital (não sem resistência) que, mais do que em outros momentos, eleva a tecnologia a um verdadeiro fetiche, um diferencial importantíssimo e cheio de consequências que é o de que informação não é conhecimento elaborado, não é arte como instauração de novidade no mundo, não é criação como aquilo que toma distância da mera opinião-doxa e dá forma ao que ainda não tem forma (o caos).

Walter Benjamin pensou-situou o cinema, primeiro, no âmbito de uma reprodutibilidade técnica da imagem, aclamando-o como meio de democratização do acesso das massas às criações artísticas. Para em seguida constatar o uso dessas técnicas de reprodução em benefício da mobilização e manipulação das massas no processo de ascensão do nazismo, no limite com um tal poder de propagar e incutir esse ideário na sociedade alemã

(e outras) ao ponto de constituir uma espécie de “autômato psicológico”, de um “Hitler em nós”, despregado de suas referências mundanas, assim conquistando e organizando adeptos para uma causa que deixava de ser apenas sua, implicando o grosso da população. É quando Benjamin lança a convocação de já que a arte foi assim solicitada e usada, perversamente, pela política, caberia então uma transformação, uma reversão dela, no sentido de uma politização da arte (BENJAMIN, 1985). Esse foi um período do entreguerras, de formação do cinema clássico com suas três concepções ontológicas (ficcional, documentário, experimental), momento em que a tecnologia alçava a um lugar privilegiado na sociedade moderna, particularmente as tecnologias da imagem que ressaltavam sua função social, o cinema como empreendimento educativo, de formação da cidadania, para o bem ou para o mal, com o domínio do documentário nascente em relevo.

Cerca de setenta anos depois do perigo apontado por Benjamin a respeito do uso totalitário da imagem cinematográfica, Peter Greenaway lança um ponto de vista ao mesmo tempo desconcertante, renovador e, sobretudo, político quanto à emergência e uso das novas mídias e seu impacto nas imagens, como forma de comemorar o centenário do cinema. Ao discorrer sobre uma disposição intersemiótica, a relação do cinema com outras mídias, presente em seu trabalho, afirma que o cinema, apesar dos seus “104 anos de existência”, perseguindo todo tipo de “irrelevâncias”, ainda “não chegou a desenvolver-se de maneira verdadeiramente cinematográfica”. Sua relação mimética com o teatro e, sobretudo, com a literatura, continua de tal forma insistente “que eu diria, num momento pessimista, que ainda não vimos cinema”.

Ainda não vimos cinema! Por um momento, se é como que lançado na corrente dos intensos debates dos anos de 1920, com suas solicitações por um “cinema puro”, antiliterário e antiteatral. Mas no momento seguinte, ao acrescentar outras “restrições” ao desenvolvimento do cinema, Greenaway o que faz é descortinar um devir promissor. Limitações internas do próprio meio cinematográfico como, por exemplo, a “tirania do quadro, que prende tudo num espaço bidimensional, geraram uma situação lamentável que felizmente, graças às novas mídias, está sendo explodida agora” (SCHULER; LEHMANN, 1999).

Desconcertante maneira de dirigir-se a um velho centenário, de homenagear o cinema, não pela consagração de conquistas cumulativas ao longo do século, reputadas de irrelevantes pelo cineasta inglês, mas a partir de uma situação de desbloqueio observável em seu estado atual. Desbloqueio técnico-estético que a mestiçagem com as novas mídias vem propiciar.

Ora, embora fale de pessimismo quando se reporta à dimensão histórica, tal ontologia do presente cinematográfico, quando se abre à dimensão não-histórica de devir, torna-se prene de bons augúrios. Dessa forma, ao invés de ressaltar uma senilidade, consagrar uma experiência, Greenaway, invertendo todo senso evolucionista investido na noção de maturidade artística, dirige sua atenção, e a nossa, para um devir-cinema, triplicando o paradoxo contido em sua emissão: ainda não vimos cinema, e isso porque o cinema está apenas começando e com ele o meu (seu) próprio trabalho.

Certamente, não é de hoje que um artista vem a público para declarar estar apenas começando. No caso de Greenaway, com uma vasta filmografia, o interessante é o acoplamento desse novo começo à renovação do estado de sua arte. O que para muitos ressoa como um melancólico fim, como morte tantas vezes anunciada a cada transformação técnica, para ele é ocasião de reafirmar o quanto é uma potente vontade de arte que comanda a relação e a demanda com o campo das inovações tecnológicas e seu impacto na esfera artística. É assim que, ao invés de remeter para conquistas sedimentadas, as dele como artista e as do meio de que se utiliza em suas criações, sua fala vem recortar, precisamente, uma limitação do meio, a “tirania do quadro”, e o aporte providencial dos novos meios emergentes.

Haveria modo mais contundente, potente, de um artista se inserir numa corrente comemorativa? O pensamento pode não valer lá grande coisa, hoje, no mercado das trocas simbólicas. Mas quando se dá ao trabalho de se lançar sobre a superfície tranqüilizadora das significações dominantes, de desmontar os consensos incrustados no cotidiano com a criação de novos sentidos, tal pensamento pelo menos repõe, mesmo que sob o modo de um rápido e estrondoso clarão, a consistência do ato de pensar como ato inaugural.

O contexto da fala de Greenaway, como podemos observar, está situado num final de século ainda sob o forte impacto das estéticas videográficas, mas também já sob o influxo das reviravoltas que se anunciam com a irrupção da imagem digital, catalisadas no debate-querela do analógico *versus* digital no final dos anos de 1990. Circunstanciemos melhor o impacto da imagem-vídeo, desse efeito-vídeo na paisagem audiovisual contemporânea, antes da irrupção da imagem digital.

Aconteceu então que, antes de se tornar centenário, o regime do cinema, formando uma camada-estrato mais profunda dessa arqueologia das mídias-imagens, sofreu um forte abalo com a emergência da imagem-vídeo por volta do início dos anos de 1970, com a significativa mudança do suporte químico para o eletrônico que nesse momento se agregava a uma série de transformações em curso desde o pós guerra (novas estilísticas, novos modos de produção fílmica, novos circuitos de exibição etc), agora culminando numa inflexão

substancial indexada sob o conceito de “cinema expandido”. Observe-se o adjetivo. O cinema não se contrai, não perde sua consistência e significação, não morre como tantas vezes se diagnosticou frente às mudanças técnicas, mas expande suas potências criativas, cede e recebe numa intercessão com o novo regime da imagem. A irrupção da imagem-vídeo e suas estéticas inaugurou não apenas transformações, mas teve um impacto transmutador, tornando muito mais crucial o debate em torno da relação entre técnica e estética, acessibilidade dos meios, criação artística, lançando novos desafios no âmbito cultural e da imagem em particular (querelas modernos x pós-modernos, vanguardas x pós-vanguardas, real x virtual, analógico x digital) que nos concernem até a atualidade.

Raymond Bellour, antes da “querela dos dispositivos” a que me referi a pouco, foi bastante pródigo e receptivo quanto à chegada desse novo regime da imagem. Trata-se de um conjunto de ensaios distribuídos entre 1981 e 1990, momento basilar de formação desse novo campo imagético, que o autor tematiza sob o enfoque de uma “poética das passagens” que se opera por via de um “entre-imagens”. Suas elaborações resultam de um contato muito peculiar com as obras, quase num nível de respiração com elas, um vaivém, uma pulsação característica das derivas, mergulhos e ascensões do pensamento. É como se diante de tais peças artísticas o analista tivesse que mobilizar uma nova escuta, construir parâmetros inéditos, refazer seus quadros de referência, recompor o tempo todo posturas. Daí Bellour situar tais relações no campo de uma experiência:

O entre-imagens é esse espaço ainda muito novo para ser abordado como enigma e já bastante constituído para que possa ser circunscrito. Não se trata aqui de traçar sua história (como a de todas as misturas, seria difícil concebê-la), tampouco de formular sua teoria com base em conceitos específicos exigidos pelo entre-imagens, que seriam a condição para que se pudesse falar a seu respeito. Preocupei-me principalmente em procurar formular uma experiência, tal como se constituiu, pouco a pouco, a partir do momento em que se verificou que entramos, com o vídeo e tudo o que ele implica, num outro tempo da imagem (BELLOUR, 1997, p. 15).

Numa tentativa de situar um patamar para esse outro tempo da imagem, para esse novo regime da imagem, Bellour busca um solo poético: “Talvez fique claro, um dia, que a transição do cinema para o vídeo é comparável ao que foi em poesia a passagem do verso alexandrino para o verso livre.” Essa imagem da imagem atual como um verso livre não circunscreve qualquer imagem banal, trata-se de uma imagem em fuga que um ato experimental põe em circulação: “O cinema experimental ou de vanguarda (nenhuma dessas palavras é boa) e o vídeo-arte (que não é melhor) têm em comum essa vontade de escapar por todos os meios possíveis de três coisas: a onipotência da analogia fotográfica; o realismo da representação; o regime de crença na narrativa.”

Para Bellour, a importância do surgimento do vídeo para a reciclagem dos processos imagéticos, sua grande força, “foi, é e será a de ter operado passagens”. O vídeo “é antes de mais nada um atravessador”. Portanto, passagens das imagens nos interstícios abertos entre elas próprias, um lugar. Diz ele:

Desse modo (virtualmente), o entre-imagens é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão (BELLOUR, 1997, p. 14).

Passagens entre-imagens que fazem flutuar pontos de vista, operam deslocamentos multidirecionais, reembaralham quadros de referência, produzindo novos remodelamentos e reposicionamentos dos corpos. É assim que, decolando dos arranjos e resoluções dadas no campo da imagem, a emergência das estéticas videográficas vem instaurar novos nós problemáticos, criar um trânsito contínuo entre um virtual e um atual, numa duplicação ininterrupta de seus modos de ser. Uma “poética das passagens”, portanto, é o que o autor ressalta como algo pertinente às fricções que se dão entre os meios fotográfico, cinematográfico e videográfico, contemporaneamente, e que vêm fundar uma imagem de consistência eminentemente híbrida.

Mas tal ainda não constitui, sequer, um limite, novos horizontes se abrem com a irrupção das imagens de síntese. Ou seja, ao longo da última década do século, novos “povoamentos” da imagem vêm se formar nas inflexões de um espaço informático. É quando as coordenadas dos debates e das produções estéticas começam a se comprimir nas polarizações entre o analógico e o digital, entre máquinas sensoriais e máquinas cerebrais, entre aparelhos mecânicos-eletrônicos e computador.

O analógico passa a codificar toda uma espessura da imagem remetida à ordem da semelhança, representação, aparência; toda imagem subsumida a um referente, modelo, real, que lhe dá sustentação e a quem ele revida com a supressão da presença. Num sentido menos corriqueiro, mas não menos negativo, o analógico é definido por oposição ao digital enquanto imagem de síntese, numérica, computacional, resultado de cálculos matemáticos programados e processados nas entranhas do silício.

O surgimento da imagem digital, sua complexidade, parece trazer consigo também um enorme poder de simplificação. Veja-se essa comparação de Ascott: “A questão fundamental é esta: uma arte que trata da aparência, da imagem das coisas, da realidade superficial - como

a arte ocidental sempre o fez - pode ter alguma relevância em nossa cultura baseada em sistemas, na qual aparição, emergência, complexidade e transformação são seminais?” (ASCOTT, 1997).

Aparência e aparição aí codificam dois regimes da imagem remetidos a um terceiro termo: a questão da referência. Num limite extremo, propõe-se, a imagem calculada libertar-se-ia para sempre daquilo que por longo tempo prendeu a imagem ao mundo, seu referente, seja enquanto relação icônica, seja indicial. Doravante livre das emanações luminosas das coisas, a imagem digital a nada mais remeteria a não ser a uma outra, portanto, estrita operação entre elas, uma vez suprimida a luminosidade exterior que, acreditara-se, foi antes um correlato de toda imagem, tese esta já problematizada e desacreditada desde Bergson, para quem a imagem é em si luz.

Mas isso é um extremo, uma espécie de euforia primeira de uma descoberta. O que faz lembrar dos primeiros veículos espaciais, no final dos anos de 1950, saudados como definitiva ruptura dos últimos fios que prendiam o humano à Terra. E se de lá para cá não se parou mais de lançar artefatos no espaço cósmico, com o mundo parecendo se reduzir a um grão de areia, tais desterritorializações logo se dobram em novas reterritorializações que não podem prescindir do próprio planeta. Trata-se de um horizonte aberto como forma de contato com um de-fora, fundamental no caso da criação de novas possibilidades de vida.

Conforme um outro texto de Bellour, apesar de se saber cada vez menos o que são as imagens, o problema hoje é “a diversidade de modos de ser da imagem”. Nesse sentido, não se teria que escolher entre o “demônio da analogia” ou o “anjo do digital”. É que a imagem digital, embora leve ao limite do esgotamento os processos de analogização da imagem em relação ao mundo exterior, nem por isso ela se furta ao analógico. De fato, ao proceder por uma espécie de envergamento dos processos analógicos, construir com o de-fora uma dobra, é para lançar e lançar-se a um de-dentro do “cérebro humano” como “única analogia”, assim escavando uma interioridade como dobra da superfície. O autor propõe um cotejo com momentos em que a pintura moderna se viu confrontada com linhas de fuga dessa natureza:

É claro: ou a imagem digital se transporta e se encontra de saída no nível de uma analogia mental, do tipo que terminou por se formar em Kandinsky e Malevitch, ou de uma abstração sensual, como em outros pintores; ou o digital traz em si o analógico, mesmo que seja apenas como afastamento entre o que a imagem designa e aquilo que ela se torna, face à ficção que assim ela estabelece, que não pode deixar de estabelecer (BELLOUR, 1996, p. 214).

Modelada em processos mentais-cerebrais restaria, ainda, a questão da permanência do olho. Como observa Bellour, “existem as imagens, as quase-imagens, o que se vê delas e o que se prevê delas”, o que significa que a imagem de síntese permanece, desta forma, “ligada ao que ela figura, quaisquer que sejam as condições de formação e de aparecimento da figura”. Tratam-se, portanto, de imbricações, de enlaçamentos, aproximações e afastamentos que, de modo muito particular, realizam-se entre uma e outra imagem. O que leva Bellour a uma conclusão diametralmente oposta às proposições de cunho teleológico, segundo as quais a imagem digital precipitaria o fim não apenas da imagem analógica, mas de toda imagem, ou seja, a avaliação de que a imagem de síntese não seria mais, propriamente, uma imagem, “mas verdadeiramente um objeto”. Diz ele:

Se se retomam as coisas de onde foram deixadas, percebe-se que a imagem de síntese multiplica, para além de qualquer medida, a potência da analogia, ainda que ela a absorva e a faça desaparecer arrancando daí a imagem do registro do tempo. Ela parece tanto mais ‘representar’ quanto reduz a zero qualquer representação; pode pretender dizer, simultaneamente, para o olho e para o espírito, qualquer coisa que ela calcule e figure: isto é uma representação, isto não é uma representação. A imagem de síntese é a expressão última e paradoxal da metáfora da dupla hélice: ela pode virtualmente modular as quatro bordas que a compõem e sobretudo variar como quiser suas tensões, até o indiscernível (BELLOUR, 1996, p. 225).

Diversidade de modos de ser da imagem, portanto, ao invés das aporias de um digital que tragaría, como uma espécie de buraco negro, toda possibilidade dela. A imagem digital, enquanto última imagem, última heterogênesse dela, imagem-limítrofe nas fronteiras de toda imagem, certamente vem produzindo fortes abalos e novas estratificações no campo audiovisual. Sua irrupção do fundo de processos mentais-cerebrais automatizados na máquina computacional faz transparecer a singeleza dos procedimentos das câmeras obscuras com as quais, desde a segunda metade dos Oitocentos, não se parou mais de duplicar o mundo visível e tornar visível o invisível. O resultado, um transbordamento de imagens diante das quais o espírito logo se recompôs como a uma espécie de segunda natureza. Por que não se recomporia, agora, quando as máquinas cerebrais, ao contornar o mimetismo das máquinas sensoriais, expondo todo o trabalho de envergamento que elas operaram sobre os sistemas perceptivos e traçando assim as condições mesmas de toda percepção, vêm operar sobre os confins de processos mentais que, no fim das contas, há tempo a aventura tecnológica humana espreita como alvo? O povoamento da mente-cérebro por máquinas e, vice-versa, o povoamento das máquinas por um cérebro-mente, ria-se ou chore-se, constitui tão somente mais um momento de um processo finito-ilimitado de heterogênesse do humano (TEIXEIRA, 2012).

A evocação dessas múltiplas gêneses do humano, esse “outro” humano advindo nas tecnologias digitais, esse novo povoamento do campo audiovisual operado pela imagem digital e suas prerrogativas, quando então se fala de uma “civilização da imagem” no sentido em que ela adquiriu tamanho relevo e consistência mental-cerebral em nossa época, tudo isso nos traz de volta à questão primordial do pensamento, do que é pensar, do ato de pensar e seus avatares. Pois nesse puro ser da imagem, nesse “há imagem”/”tudo é imagem” que se despreja com o advento do digital, em que ela adquire uma autonomia e determinação desconcertantes, é a própria gênese imagética do pensamento que vem a tona e se manifesta.

Num cotejo com um momento anterior a esse, não faz muito tempo uma ontologia de nós mesmos, ampla e condensada, nos foi dada no pós-guerra pelo pensamento estrutural, a partir dos modelos lingüísticos-semióticos, segundo o qual (e com certa ressonância do modelo bíblico do “no começo era o verbo”) “há linguagem”/”tudo é linguagem” (a confusão-proposição do cinema como linguagem irrompe ai)! Ou seja, na relação entre “as palavras e as coisas”, as palavras adquiriram tamanha autonomia nos processos de representação das coisas (da semelhança à analogia, da similitude das pequenas diferenças à singularidade imune à relação) de tal modo a darem consistência a “um puro ser da linguagem” (FOUCAULT, 1984). Assim, como sublinhei em nossa atualidade, esse imperativo de um “há imagem”/”tudo é imagem” acena com uma nova tentativa de heterogênese do humano. A propósito, se faz sentido falar de “pós-estruturalismo”, essa maneira estranha e por vezes redutora de nomear os esforços e complexidades do pensamento nos últimos quarenta anos, talvez ai se encontre um corte considerável, ainda que um tanto genérico, na relação entre linguagem (um ser-linguagem estrutural) e imagem (um ser-imagem pós-estrutural), no peso diferencial de ambas em cada um.

Mas seria o caso, como vimos ainda a pouco em relação à querela analógico x digital, de termos que escolher entre o “demônio da linguagem” ou o “anjo da imagem”? Não, certamente, se se levar em conta que ai o que se traz a tona, o que se dá a ver nesse aparente embate de anjo e demônio, é uma explicitação da própria consistência do pensamento, da gênese do ato de pensar, de seus movimentos e processos. E nesse sentido, reverberando a proposição agostiniana de que “ainda que se inquiete em vão, o homem caminha na imagem” (KRISTEVA, 1984), a imagem teria uma precedência em relação à palavra-linguagem, ou seja, ela é pré-linguística, pré-significante ou, como propõe Deleuze a respeito da imagem cinematográfica:

O cinema não é língua, universal ou primitiva, nem mesmo linguagem. Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um

correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios ‘objetos’ (unidades e operações significantes). Mas esse correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas), e em pontos de vistas tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes) (DELEUZE, 1990, p. 311).

Para ele, a grande conquista do cinema como arte e seu alcance maior no âmbito da cultura foi o de, primeiro, ao colocar o movimento na imagem, contornar e explicitar os processos perceptivos, o que é e como se efetua a percepção (imagem-movimento do período clássico), para em seguida colocar o tempo na imagem, retirá-lo de sua subsunção ao movimento, mostrá-lo diretamente na imagem (imagem-tempo do período moderno), assim expondo toda uma mecânica do ato de pensar com seus automatismos psicológico e espiritual, para desse modo ganhar relevo na arte e cultura modernas como grande “arte do pensamento”.

O que é interessante-desconcertante é que ênfase tão grande dada ao cinema por um filósofo, no início dos anos de 1980, quando da inflexão do pensamento estrutural e seu prestígio anterior, só reverberará com a intensidade que adquiriu hoje após sua morte em meados dos anos de 1990. Certamente por sua extemporaneidade, pelo seu teor premonitório em relação aos debates em torno da imagem que se seguiram ao longo das décadas . Particularmente no que se refere às suas “conclusões” sobre a “imagem-tempo”, seus avatares e devires, no final do segundo volume, nas quais o filósofo descortina o advento do digital, da cultura informacional-digital, aspecto que recebeu pouca atenção.

Elas começam com a retomada da questão do cinema como linguagem e com as “ambigüidades” da semiótica e semiologia a esse respeito, terminando com a questão da teoria e prática dos conceitos que transformam os “grandes diretores de cinema” em “filósofos e teóricos”. Mas o forte aí, algo que chama a atenção nessas páginas, é o advento de um “novo regime da imagem” com as imagens eletrônicas, “imagem televisiva ou vídeo” e, particularmente, “a imagem numérica nascente”, com uma “figura moderna do autômato” que aí se despreza como “o correlato de um automatismo eletrônico”. Deleuze afirma que a imagem eletrônica “devia ou transformar o cinema, ou substituí-lo, marcar sua morte”, mas que esse não é seu escopo, “fazer uma análise das novas imagens” que iria além de seu projeto, “mas apenas marcar certos efeitos cuja relação com a imagem cinematográfica ainda está por ser determinada”. E que efeitos são esses? Como propõe:

As novas imagens já não têm exterioridade (extracampo), tampouco interiorizam-se num todo: têm, melhor dizendo, um direito e um avesso, reversíveis e não passíveis de superposição, como um poder de se voltar sobre si mesmas. Elas são objeto de uma perpétua reorganização, na qual uma nova imagem pode nascer de qualquer ponto da imagem precedente. A organização do espaço perde com isso suas direções

privilegiadas, e antes de mais nada o privilégio da vertical, de que ainda lemos um vestígio na posição da tela, em favor de um espaço onidirecional que está sempre variando seus ângulos e coordenadas, trocando a vertical e a horizontal. E a própria tela, mesmo se ainda conserva a posição vertical por convenção, não parece mais remeter à postura humana, como uma janela ou ainda um quadro, mas constitui antes uma mesa de informação, superfície opaca sobre a qual se inscrevem ‘dados’, com a informação substituindo a Natureza, e o cérebro-cidade, o terceiro olho, substituindo os olhos da Natureza (DELEUZE, 1990, p. 315).

Observe-se ai esses dois aspectos implicados, reorganização do espaço que perde suas coordenadas, arrastando consigo o privilégio da postura vertical como condicionante do mundo óptico. Mas como ele já havia apontado antes, desde o cinema moderno o espaço sofreu transformações, desqualificações de “espaços quaisquer” com “personagens perambulantes”, assim como a verticalidade perspectivista foi fustigada na pintura e na dança modernas, afetando também o dispositivo cinematográfico. Porém, um efeito de maior inquietação, arrastado por esses, é quanto à transformação da tela em “superfície opaca” ou “mesa de informação” a receber “dados”. Ai a “informação” ganha o estatuto de uma espécie de segunda natureza (perda do dado indicial da imagem), com um “cérebro-cidade”/“terceiro olho” no qual agora se formam e se inscrevem as imagens de síntese (máquinas cerebrais), com essa “figura moderna do autômato” tendo “o correlato de um automatismo eletrônico”.

Bom, nas entrelinhas dos apontamentos sobre os efeitos desse novo regime da imagem em relação ao cinema, não deixa de escapar uma inquietação deleuzeana quanto a um ganho de prerrogativa dos dispositivos informacionais-digitais na contemporaneidade. Aspecto já repassado nas diversas querelas que nomeei anteriormente e que se seguiram após o reenquadramento da história do cinema proposto em seus dois livros. Tal inquietação, zona de perigo em alerta, diz respeito, primordialmente, à relação entre arte e tecnologia desde sempre muito presente em seus escritos, com uma síntese magistral num de seus últimos livros (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Seu pensamento foi pródigo quanto à contornar e conter uma disposição fetichista nessa relação, bastante inflada no período moderno, que atribui à tecnologia um poder catalisador e transformador no âmbito dos acontecimentos artísticos, uma certa pressa em colocar a técnica antes da estética. Talvez por se ater, se dirigir e contornar o campo das máquinas sensoriais, Deleuze sempre insistiu numa relação entre ambas que não implicasse numa subsunção da arte à tecnologia. Assim, ele chega, nessas conclusões sobre a imagem-tempo, numa espécie de limite, de confins em que quando muito pode assinalar uma zona de perigo contida nessas máquinas cerebrais, “efeitos” que esse novo agregado homem-máquina poderia trazer para o cinema. Mas o que ele ai aponta e insiste, nesse imbróglio da época que põe e justapõe arte, conhecimento e informação, é numa

disjunção, numa separação entre essas esferas, sendo a arte “a criação para além da informação”. Ou seja, como diz, sem “uma poderosa vontade de arte” que guie, alimente e impulsione o artista, não há técnica que possa substituir, se colocar à frente de tal vontade, assim anulando suas prerrogativas frente à arte. E Deleuze, ao longo de seu pensamento nesses livros, não parou de mostrar como nas diversas inflexões do cinema era essa vontade de arte que estava no limiar das transformações advindas, com a técnica muitas vezes chegando depois, como uma espécie de “Coruja de Minerva”, para delas se apropriar e assim referendá-las.

Como se viu, anteriormente (Greenaway, Bellour), a fenomenologia, o caráter técnico dessas novas imagens, não resultou em substituição ou mais uma morte do cinema, conforme possibilidade levantada por Deleuze, pelo contrário, elas o transformaram, ele as incluiu, se expandiu com elas, renovou-se, assim dando-se um novo começo, tanto quanto o fez a fotografia em sua passagem do analógico para o digital.

Mas ainda resta um assombramento, dúvida e inquietação, em relação a esses autômatos eletrônicos que não param de povoar nosso imaginário, nossas telas convertidas em mesas de informação e lançamento de dados (vide o território do cinema ficcional), nosso cérebro-cidade como segunda natureza. O que nos leva a inscrever uma fantasia de se estaríamos, nesse assoberbamento de imagem-informação catalisado nesse paradigma digital característico de nossa época, à beira de uma precipitação dessa vasta paisagem audiovisual criada há mais de século, de uma espécie de hecatombe dessas sombras prisioneiras no cortejo de sua constitutiva e irreduzível bidimensionalidade tão característica do analógico? A visão parece terrível, coisa de visionário (vide a proposição agostiniana de que não adianta se inquietar já que caminhamos na imagem). Mas como se viu, para muitos as imagens de síntese sequer ainda possuem tal ontologia, a da sombra analógica, convertidas que foram em pontos, linhas, curvas, gráficos, diagramas, equações, números, numa nova matematização da imagem técnico-eletrônica que evoca os esforços impressionistas, em relação à imagem pictórica, de deslocar e lançar para o mental-cerebral a gênese do quadro.

Portanto, nova heterogênese do humano sim! Mas talvez a inquietação não seja assim tão vã no presente labiríntico em que vivemos, embora assustadora como um autômato de filme expressionista, podendo abrir possibilidades, talvez uma urgente necessidade de, pelo menos, poder contemplar algo como uma “ecologia das imagens” com forte implicação com uma “ecologia da mente”. Ou seja, um cuidado, um manejo-vigilância com as casas, nichos, meios, suportes em que hoje habitam, portanto, uma política ecológica delas no cerne do excesso e entropia que já as avassalam.

REFERÊNCIA

ANTONIONI, Michelangelo. *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ASCOTT, Roy. Cultivando o hipercórtex. In: DOMINGUES, Diana (org). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas/SP: Papyrus, 1997.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice . In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1).

DELEUZE, Gilles. Conclusões. In: DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. O que é o iluminismo. In: ESCOBAR, Carlos Henrique. *O dossier: últimas entrevistas*. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

KRISTEVA, Julia *et al.* Elipse sobre o pavor e a sedução especular. In: *PSICANÁLISE e cinema*. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

MATOS, Olgária. Pórticos e Passagens: Walter Benjamin – Contratempo e História. In: MACHADO, C. E. J.; VEDDA, Miguel; MACHADO, Rubens (org.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Unesp, 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galáxia*, São Paulo, n.32, p.38-51. Dez. 2016. ISSN 1982-2553.

SCHULER, Evelyn; LEHMANN, Thomas H. Corpo e cinema pela boca aberta de Peter Greenaway. *Revista Sexta-Feira*: São Paulo, n. 4, 1999.

TEIXEIRA, F. E. Introdução: imagens que passam, poética das passagens entre imagens: cinema e poéticas de subjetivação. In: TEIXEIRA, F. E. *Cinemas 'não narrativos': documentário e experimental – Passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.