



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
<http://www.cecs.uminho.pt>

O poder das imagens e as imagens do poder*

Moisés de Lemos Martins

Professor Catedrático

moisesm@ics.uminho.pt

Universidade do Minho
Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Campus de Gualtar
4710-057 Braga
Portugal

*MARTINS, M. L. (2003) *O poder das imagens e as imagens do poder*, in A Tirania da Imagem, Cadernos do ISTA, nº 15, Lisboa, Instituto São Tomás de Aquino, pp. 127-134

Resumo

A questão que aqui nos colocamos é a da violência das imagens de produção tecnológica, que nos remete para a *diabolía* (separação) e para a produção e a administração maquínica das nossas emoções. O nosso ponto de vista é, todavia, o seguinte: mesmo que lancemos hoje, inapelavelmente, o olhar para os ecrãs, é a palavra que não pode nunca deixar de nos ligar; é o “outro” que não pode nunca deixar de ser o nosso destino.

O poder das imagens e as imagens do poder

1. A civilização da imagem.

Não é hoje possível falar das imagens do poder, nem de poder das imagens, sem pensarmos que a imagem constitui a própria forma da nossa cultura. Alguns falam de civilização da imagem. Há quem fale de “cultura do ecrã” (Olivier Donnat, 1994: 284), e também de “paradigma do vídeo” (Lash & Urry, 1994: 16), e ainda de cibercultura.

Somos hoje atravessados, de facto, por uma imensidade de imagens, que nas ruas e nos centros comerciais nos vêm das montras e dos placares, imagens que nos invadem a casa, pela televisão, pelo vídeo, pelo computador, pelas consolas de jogos electrónicos, imagens que nos assaltam, quando vamos ao multibanco, e que nos avassalam, quando nos refugiamos nas salas de cinema ou quando experimentamos embarcar em sessões de realidade virtual.

Este actual esplendor da imagem, uma imagem que nos rodeia, atravessa, assedia, alucina e esgazeia, uma imagem envolta em luz eléctrica, uma luz de que só nos damos conta quando falha, é indissociável de o mundo se tornar imagem pela tecnologia¹. Aqui está um primeiro aspecto que eu gostaria de realçar: boa parte do poder das imagens, da sua força, está na tecnologia, ou melhor, na força da tecnologia.

Os dispositivos tecnológicos produzem e administram imagens que simulam as mais perfeitas harmonia ecológica e transparência humana, o que é um grande passo feito no sentido da idolatria. A narrativa bíblica sempre recebeu a possibilidade de a imagem se deixar tentar pela *diabolía*, ou seja, pela separação. O Antigo Testamento impediu as

¹ Sobre a imagem na modernidade fez J. Bragança de Miranda a lição de síntese das provas de agregação, a que se apresentou na Universidade Nova de Lisboa, em Janeiro de 2000. Propôs então uma “crítica do devir espectral da experiência pelos dispositivos de virtualização técnica” (Miranda, 2000).

imagens de Deus, uma vez que nelas espreitava a idolatria, que é um efeito da rebelião da imagem. Autotelizando-se, as imagens deixam de remeter para fora de si e negam, deste modo, a sua essencial dependência. Simplesmente agora, tanto com a fotografia, como com o registo fílmico e videográfico, como com a imagem virtual, a imagem separa-se imediatamente do corpo e do mundo. A imagem libertou-se da matriz, autotelizou-se, decretou a sua *diabolía*, a sua separação. E a mesma coisa se passa com a imagem da televisão. As imagens que nos chegam dos corpos massacrados, um pouco por todo o lado, alteram a relação que estabelecemos com os corpos que vemos macerados à porta de nossa casa, e na paisagem dos caminhos e nos entroncamentos das ruas. O mesmo mecanismo do *zapping*, com que controlamos à distância as imagens da televisão, passou a esgazear o nosso relacionamento humano. A ideia de clicarmos um telecomando para banirmos o outro faz-me lembrar o manífico desempenho de Peter Sellers em *Wellcome Mr. Chance*. Peter Sellers incarna o papel de um jardineiro numa mansão. Esta personagem alardeia uma notória deficiência mental e guarda do mundo duas experiências marcantes: uma, é a prática da jardinagem; outra, é aquela que lhe vem das imagens da TV, que a personagem de Peter Sellers telecomanda, fazendo *zapping* sempre que elas são para si desagradáveis. Em casa há, por todo o lado, ecrãs de televisão e esta personagem anda sempre com um telecomando no bolso.

Quando os proprietários da mansão morrem e esta personagem se vê pela primeira vez da sua vida na rua, o seu aspecto é o de um *lord*, bem vestido e a irradiar respeitabilidade social. Mas o choque é brutal. Logo ali, à porta da mansão, depara com a ameaça de um *gang* de marginais, que lhe saem ao caminho com facas de extensas lâminas ameaçadoras. Para afastar imagens tão agressivas, a personagem de Peter Sellers saca de um telecomando que tem no bolso e põe-se a clicar freneticamente. O problema é que desta vez não há meio de mudar de canal: as imagens desagradáveis não saem de cena, continuam bem diante de si, cada vez mais ameaçadoras.

Era Bronislav Geremec que perguntava em *Les Fils de Caïn* (1991) pelo que fizemos do nosso irmão. Não sei se porventura não clicamos para o banir... Em todo o caso, pela tecnologia, a imagem dispensa o mundo, já não é cópia dele. E porque a tecnologia nos garante a ilusão de imagens produzidas nas mais perfeitas harmonia ecológica e transparência humana, o mundo deu consigo a fazer-se à imagem da imagem, a replicar-se à semelhança de um mundo protésico e clónico, não sendo mais a origem de coisa alguma.

Eis-nos então aqui a caminhar, em passadas largas, para a “idolatria”, replicando-nos, clónica e protesicamente: com regimes alimentares; com normalização em

ginásio; com implantes de pele e de cabelo; com próteses de silicone e com plásticas. O paradigma seguido é o da publicidade – um paradigma que articula a comunicação com o consumo e com o lazer, configurando, pela tecnologia, um mundo de juventude eterna, de beleza nunca fanada, de saúde imperecível, e reverberante de luz - um mundo produzido nas mais perfeitas harmonia ecológica e transparência humana, como já assinalei. E à pergunta: “o que é que fizeste do teu irmão?”, não sei se a nossa atitude também não é hoje a de clicarmos para mudar de canal, se bem que não haja modo de retirar de cena a multidão daqueles que nos saem ao caminho nos sítios mais inesperados e com rogos cada vez mais ameaçadores.

2. Olhar para os ecrãs e perder quem para nós olha

Dir-se-ia que as imagens de produção tecnológica comprovam a tese de Jean Baudrillard de que a realidade se cumpre como signo, como representação, sendo esta encarada como simulacro, ou seja, como artifício. Esta tese tem a suportá-la o facto de os homens sempre desejaram acreditar mais nas imagens que inventam do que naquilo que elas representam, como diria Walter Lipmann.

Há, no entanto, um aspecto importante que não pode ser iludido: por muita força e poder que a imagem tecnológica tenha, ela não é o poder. Por muito tentada que seja pelo autotelismo, pela *diabolia*, pela separação, a imagem tecnológica representa o poder e simboliza-o. Vimo-lo, aliás, há não muito tempo, nos dias da Guerra contra o Iraque. Para o mundo inteiro, a realidade da Guerra cumpriu-se, sem dúvida, no sonho daqueles que criaram as imagens de uma guerra inteligente e asséptica, uma guerra civilizada, limpa e cirúrgica, com fanfarras de jornalistas atrelados ao carro dos heróis, o carro de um exército libertador. E cumpriu-se, também, no sonho oposto daqueles que figuraram camponeses a destruir, à espadeirada, tanques e helicópteros e que figuraram igualmente o auto-suicídio do exército invasor às portas de uma cidade, que já estava praticamente conquistada.

Mas num e noutro sonho, com homens que sempre desejaram mais acreditar nas imagens que inventam do que naquilo que elas significam, ficou sem resposta uma grande e inquietante questão: o que é que fizeste do teu irmão?

Há uma palavra magnífica de George Steiner, que reza assim: “A linguagem existe, a arte existe, porque existe o ‘outro’” (Steiner, 1993: 127). Ora, a verdade é que nós perdemos o caminho do ‘outro’, o caminho do encontro. De que é que nos pode, pois, falar a linguagem em que consiste sempre um dispositivo tecnológico de imagens? Desvitalizada, inerte, sem nenhuma esperança a animá-la, por ter perdido o caminho do “outro”, o caminho do encontro, que promessa é que a linguagem de um dispositivo tecnológico de imagens pode ainda fazer, quando se esgota em autotelismo e *autopoiesis*?

Num dispositivo tecnológico de imagens, já não é a palavra que nos liga. Parece fazer pouco sentido ser fiel à palavra dada, ou então, retomando Max Stirner, batermo-nos pelas nossas palavras como se nelas arriscássemos a própria vida. Há muito que perdemos o caminho que nos leva ao *Génesis*. Aí, sim, a palavra infundia a vida: nomear era acto de criação; falar nos peixes do mar e nas aves do céu era chamar à existência peixes e aves; falar nas estrelas do céu era fazê-las brilhar.

Penso que Paul Virilio (2001: 135) tem razão ao dizer que “já não é para as estrelas que lançamos o olhar; aquilo que hoje olhamos são os ecrãs”. Nos dispositivos tecnológicos de imagens já não é a palavra que nos liga, ela já não é o caminho, nem o outro é o nosso destino. De dia para dia acentua-se a ideia de que palavras leva-as o vento, ou seja, uma vez constituídas como realidade separada e autotélica, as imagens tecnológicas perderam o sentido do outro, o caminho do encontro, e nós convertemo-nos em palavras jogadas ao vento.

Como já referi, o mesmo mecanismo do *zapping*, com que controlamos à distância as imagens da televisão, passou a esgazar o nosso relacionamento humano. O que hoje, então, verdadeiramente nos liga não é a palavra (ela que sempre foi o caminho do outro, o caminho do encontro), é a imagem; não qualquer imagem, é certo, mas a imagem de produção tecnológica. As novas tecnologias da comunicação e da informação, especificamente a fotografia, o cinema, a televisão, o multimédia, as redes cibernéticas e os ambientes virtuais, funcionam para nós como próteses de produção de emoções, como maquiagem que modelam em nós uma sensibilidade puxada à manivela.

3. A equivalência entre corpo, máquina e desejo

É um facto, os dispositivos tecnológicos aparelham-nos esteticamente, reorganizando a nossa experiência em torno da subjectividade e da emotividade, dando-lhe uma feição retórica e libidinal: hoje consumimo-nos em emoção, sensação e sedução. O poder da tecnologia passa também muito por esta conjugação actual da técnica e da estética. Muito do poder das imagens tecnológicas radica exactamente neste “bloco alucinatório”, produzido pela ligação da técnica e da estética, de que fala Bragança de Miranda (s.d.: 101).

Era já claro para Walter Benjamin, na primeira metade do século XX, que os dispositivos de imagens causavam comoção e impacto generalizado, e que, portanto, a nossa sensibilidade estava a ser penetrada pela aparelhagem técnica, de um modo simultaneamente óptico e táctil (Teresa Cruz, s.d.: 112). Nos anos sessenta, também MacLuhan (1968: 37) insistiu neste ponto: não é ao nível das ideias e dos conceitos que a tecnologia tem os seus efeitos; são as relações dos sentidos e os modelos de percepção que ela transforma a pouco e pouco, e sem encontrar a menor resistência. Mas foram Gilles Deleuze e Félix Guattari quem fez o diagnóstico mais completo desta situação, em que a técnica e a estética fazem bloco. No *Anti-Oedipe*, Deleuze e Guattari propõem a equivalência entre corpo, máquina e desejo. Sendo a máquina desejante e o desejo maquinado, é ideia de ambos que existem “tantos seres vivos na máquina como máquinas nos seres vivos” (Deleuze e Guattari, 1972: 230).

Guy Debord, o consagrado autor da *Teoria do Espectáculo*, tematizou esta actual conjugação da técnica com a estética, como um cescente anestesiamiento da vida, ou por outra, como uma crescente congelação dissimulada do mundo. Nas exactas palavras de Debord (1991: 16, n. 21), “a sociedade moderna accorrentada [...] não exprime senão o seu desejo de dormir. O espectáculo é o guardião deste sono”. E ainda: “É porque a própria história persegue a sociedade moderna como espectro, que se encontra a pseudo-história construída a todos os níveis do consumo da vida, para preservar o equilíbrio ameaçado do actual *tempo congelado*” (*Ibidem*: 159, n. 200).

A linguagem dos dispositivos tecnológicos parece constituir hoje, com efeito, a ligação que nos resta. Para dar um exemplo, as imagens televisivas ligam-nos e desligam-nos do mundo e dos outros: ligam-nos e desligam-nos do caso Moderna, do caso Pedofilia, do caso da Guerra do Iraque. E uma vez que nas imagens televisivas a realidade se cumpre em representação, quando somos ligados ao caso Moderna, a realidade, toda a realidade, são as imagens do caso Moderna; quando somos ligados ao caso da Pedofilia, a realidade, toda a realidade, são as imagens do caso da Pedofilia; quando somos ligados ao caso da Guerra no Iraque, a realidade, toda a realidade, são as imagens do caso da Guerra do Iraque.

É um facto que o dispositivo tecnológico em que consiste a televisão nos liga e desliga do mundo e dos outros. Simplesmente, tanto esta ligação como esta desligação são um efeito em nós do funcionamento da máquina. Ela liga-nos por acção de um aquecimento emocional e desliga-nos pela acção oposta de um arrefecimento. A imagem de produção tecnológica reconforta-nos numa calda de emoções. Mas o resultado é o de uma Cidade a viver anestesiada, sem “nenhuma espécie de compromisso com a época e com as ideias que a motivam” (Benjamin, 1993: 490), e a chafurdar, sem esperança, num quotidiano em que ninguém parece disposto a arriscar a pele.

Tenho vindo a acentuar o poder dos dispositivos tecnológicos de imagens: eles aparelham-nos esteticamente, reorganizando a nossa experiência em torno da nossa subjectividade e emotividade, modelam em nós uma sensibilidade artificial, uma sensibilidade que eu disse ser puxada à manivela, uma vez que esses dispositivos tecnológicos funcionam em nós como próteses de produção de emoções, como maquinas que produzem e administram afectos.

Há, todavia, um aspecto sobre o poder das imagens, a que já aludi, que não pode ser iludido: a imagem tecnológica tem poder, mas não é o poder; por muito tentada que seja pela diabolía, pela separação, a imagem tecnológica apenas representa o poder e o simboliza.

A grande questão que, em meu entender, está toda por resolver, num mundo modelado por tecnologias que administram emoções, é a da razão e da exigência do outro, ou seja, é a do horizonte de uma comunidade partilhada. Permanece, pois, por resolver o problema da configuração de um novo espaço democrático, um espaço ordenado pela “metáfora do outro”, sendo o outro o excluído, o iletrado, o iliterato, o marginalizado, o desqualificado.

4. A violência das imagens

Dada a circunstância de termos vivido, ainda há pouco, os acontecimentos excepcionais da Guerra do Iraque e de continuarmos a viver as suas extraordinárias consequências, gostaria de terminar a minha reflexão colocando uma última questão, a da violência das imagens.

O que é uma violência pela imagem? Ao falar da imagem, vou manter-me dentro do ponto de vista que adoptei: referir-me-ei, pois, à imagem de produção tecnológica. Poderia convocar aqui imagens publicitárias, fotográficas, jornalísticas, cinematográficas, videográficas, ou mesmo imagens tomadas da Internet. Vou ater-me, todavia, às imagens jornalísticas.

Sabemos bem que as imagens são fabricadas. No entanto, fazemos de conta que elas são a coisa mesma. Tranquilizam-nos as leituras imediatas, simples, que confundem a imagem com o seu referente, dado o facto de ser profunda em nós a crença na transparência das imagens: realidade é aquilo que nos é dado a ver pela imagem.

Acontece, no entanto, que são para nós absolutamente insuportáveis as inúmeras imagens que teledifundem o sofrimento das vítimas (de guerras, atentados, actos de tortura, catástrofes naturais...), sempre que se manifesta na imagem a sombra de uma câmara ou a presença de um micrífone.

Durante a Guerra do Ruanda, o *Le Monde Diplomatique* publicou a fotografia de um jornalista europeu, munido de uma grande tele-objectiva, a captar uma cena longínqua, bem agachado no meio de um montão de cadáveres de africanos. Pode dizer-se que o jornal teve o cuidado de não publicar uma fotografia em que o jornalista estivesse apoiado em cadáveres, a fazer o seu dever de fotografar (podendo, todavia, fazê-lo, dado que é plausível que uma tal situação também pudesse ter acontecido). Imagens de violência, sem dúvida, mas imagens que nos fazem suspeitar de todas as imagens de guerra, de todas as captações de imagens, de todas as redes de informação. Todavia aquele homem, o jornalista, apenas obedecia ao dever de informar. Aqueles que estão à sua volta estão já mortos e não sentem nada. Não é visível o coração sólido da violência - mutilações e assassinatos. Mas a sequência lembra, com uma brutalidade insuportável, a nossa pobre condição de observador cego, a fazer clic por dever de informar.

Mudo de cena, agora. Canal 1 da televisão portuguesa. Telejornal das 13 horas, 16 de Novembro de 2001. Afeganistão. Libertação de Cabul. Tiros. Os mudjahidins da Aliança

do Norte entram finalmente por um quartel dentro, um quartel de terra, em ruínas e vazio. Apenas a presença de um soldado. O inimigo, ferido, está sentado sobre o tapete e segura nas duas mãos a perna ensanguentada. Com brutalidade, um dos mudjahidins avança e espanca o homem que jaz por terra, por três vezes, com a coronha da espingarda. Diz-lhe, depois, que o vai matar. Contra todas as expectativas, no entanto, o homem da Aliança pára abruptamente e desaparece de cena.

Agora, outra narrativa, ou seja, uma outra recepção, embora da mesma sequência. Canal 1 da televisão portuguesa, telejornal das 13 horas, 16 de Novembro de 2001. Afeganistão. Libertação de Cabul. “Vamos atacar agora um quartel de terra”. Os homens correm. Entre eles, um captador de som e um operador de imagem de televisão: as suas sombras precedem-nos. Troca de tiros. É preciso correr e não parar de filmar: a imagem treme para a direita e para a esquerda. Os operadores da televisão seguem os mudjahidins no quartel de terra, de que apenas restam as paredes. Descobrem a um canto um homem ferido, sentado num tapete, estendido na terra. O comentário *off* previne que se trata de um talibã. O operador de imagem conserva o olho colado ao óculo da câmara. O operador de som põe o gravador a gravar. Um mudjahidin junta-se a eles, revista o homem ferido: não tem arma, nem *walkie-talkie*. A presença da câmara incita-o a tomar a palavra: “Quero dizer a todos os talibãs que devem render-se sem combater”. A câmara continua a filmar. Surge um segundo mudjahidin. Decidido, espanca violentamente o homem que está por terra. Depois, volta a espancá-lo, com mais força. E espanca-o, de novo, ainda com maior brutalidade. A câmara filma. O som regista o barulho das pancadas. O homem anuncia que vai matar o talibã. O comentário *off* dá ao telespectador uma explicação psicológica: este mudjahidin “acaba de perder o irmão no combate aos talibãs”. As ameaças não chegam, todavia, a concretizar-se. O homem da Aliança deixa a cena. Ficando sozinha no local, a equipa de televisão continua a filmar. O rosto do homem que jaz por terra contorce-se com dores. O plano de imagem é prolongado e fixo. Segue-se, depois, um bem conseguido movimento de rotação. O camaraman abandona a cena às arrecuas, continuando sempre a filmar. O operador de som segue-o, mas não se deixa ver na imagem. O ferido sai da imagem.

Por princípio, a leitura que habitualmente fazemos de um telejornal ignora os processos de fabricação das imagens. O que já não acontece com uma análise crítica, para a qual toda a imagem da violência é suspeita, por nela se esconderem os indícios da sua fabricação, distribuição ou difusão. Numa análise crítica são muitas as questões que se podem formular. Podemos perguntar se a sua difusão não tem em vista fixar a audiência,

criar fascínio através da emoção, ou evitar o *zapping*. E também se podem colocar outras questões. Por exemplo, teria a televisão difundido estas imagens se o homem tivesse morrido? E que peso tiveram as técnicas e as instituições televisivas na cena observada, sendo certo que a presença de uma equipa de filmagem estrutura sempre o campo da interacção dos actores sociais? E se os operadores se esforçassem por impedir o espancamento, em vez de manterem o olho colado à objectiva, ou a mão no microfone? E se o mujahidin apenas se tivesse disposto ao espancamento por saber que a máquina de filmar estava ali como sua testemunha e difundiria universalmente a imagem da sua 'bravura'?

Complexa questão esta a da violência das imagens de produção tecnológica, que de novo remete para a *diabolia* e para a produção e a administração maquínica das nossas emoções. Um alerta, todavia. Mesmo que lancemos hoje, inapelavelmente, o olhar para os ecrãs, tenho a convicção de que a palavra não pode deixar de nos ligar, nem o outro pode deixar de ser o nosso destino.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio, 2000 [1978], *Enfance et Histoire*, Paris, Payot & Rivages.
- BENJAMIN, Walter, 1992 [1936], «O Narrador. Reflexões sobre a obra de Nicolai Lesskov», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 27-57.
- BENJAMIN, Walter, 1993, «Caratteristica della nova generazione», in *Ombre Corte, Scritti 1928-1929*, Turim, Einaudi.
- CRUZ, Maria Teresa, s.d., «Da Nova Sensibilidade Artificial», in *Imagens e Reflexões. Actas da 2.ª Semana Internacional do Audiovisual e Multimédia*, Lisboa, Ed. Universitárias Lusófonas, pp. 111-116.
- DEBORD, Guy, 1991 [1967], *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa, Mobilis in Mobile.
- DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix, 1972, *L'Anti-Oedipe*, Paris, Éditions de Minuit.
- DONNAT, Olivier, 1994, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte.
- GEREMEK, Bronislaw, 1991, *Les Fils de Caïn*, Paris, Flammarion.
- LASH, Scot & URRY, John, 1994, *Economies of signs and space*, London, Sage.

- LYOTARD, Jean-François, 1993, «Une Fable Postmoderne», in *Moralités Postmodernes*, Paris Galilée, pp. 79-94.
- MacLUHAN, Marshall, 1968 [1964], *Pour Comprendre les Médias*, Paris, Seuil.
- MIRANDA, J. Bragança de, 2000, “Da experiência dos espectros à espectralidade da experiência”, Lição de Síntese para Provas de Agregação em Ciências da Comunicação, apresentada na Universidade Nova de Lisboa (não publicada).
- MIRANDA, José Bragança de, s.d, «Crítica da Esteticização Moderna», in *Imagens e Reflexões. Actas da 2.ª Semana Internacional do Audiovisual e Multimédia*, Lisboa, Ed. Universitárias Lusófonas, pp. 92-105.
- MOURÃO, José Augusto, 2000, *A Palavra e o Espelho*, Lisboa, Paulinas.
- STEINER, George, 1993 [1989], *Presenças Reais*, Lisboa, Presença.
- TOB (Traduction Oecuménique de la Bible), 1978, *Nouveau Testament*, Paris, Cerf.
- VIRILIO, Paul, 2001, «Entretien avec Paul Virilio», in *Le Monde de l'Éducation*, n. 294, pp. 135-138.