



A volatilização do sangue.

Tipografia e imagem mediática, jogos e guerras, animação e anestesia, orientação e ocidentação.

Prof. Dr. Norval Baitello Junior

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/CISC

I. “Je suis sang”: o corpo-projeto, passagem e circulação, fluxo sem corpo.

Jan Fabre, o diretor de teatro e artista belga, em sua peça **“Je suis sang” (Eu sou sangue)**, tematiza os fluxos que definem a vida, o tempo, a história, as relações, a comunicação, o corpo, a imagem, as obsessões, as fixações, o sofrimento, a doença, a tortura por meio da presença do sangue e por meio do desejo por sangue, que sempre acompanharam o homem em sua história. A metáfora do vampiro, aquele que infinitamente se alimenta do fluido daqueles que um dia deixarão o fluxo da vida, é inevitável. Seja no passado, na Antiguidade ou na Idade Média, seja no presente, seja no futuro, os sonhos do sangue como permanência, como descendência, como linhagem, hoje deslocados em cheio, por exemplo, para os desenvolvimentos da genética, nos aproximam novamente das imagens dos vampiros, como meta de vida e meta de morte paradoxais. Eles tanto nos devolvem novamente à nossa condição de animalidade quanto nos alçam à condição de sobre-humanidade. **“Je suis sang”** quer dizer ‘Sou animal’ tanto quanto quer dizer ‘Sou a sombra do animal humano, sou o vampiro’, mas sobretudo quer dizer ‘Sou imagem, este paradoxo entre a permanência e a evanescência’.





Se admitimos a vontade de imagem dos sonhos do sangue, então a equação ‘sou sangue = sou imagem’ nos conduz aos labirintos vampirescos dos fluxos das imagens desmaterializadas. Apenas deve-se considerar que, neste caso, trata-se de uma nova categoria de vampiros: ao invés de seres noturnos e obscuros, tornam-se eles agora seres de luz, produtos de uma “Grande Era da Orientação”¹, do permanente pensar voltado para o nascente. Embora vampiros, como somos imagens, fugimos da negritude da sombra e da noite, pois nela as imagens desaparecem. Vampiros diurnos, então, apenas sonhamos os sonhos diurnos pré-sonhados da razão e da imortalidade, do controle e da visão, da conquista e da expansão. Assim se constrói ao longo dos últimos séculos o império dos seres, das figuras projetivas, que só estão onde não estão, porque são fluxo puro, são só sangue, sem corpo, apenas circulam.

Malena Contrera descreve quatro tipos de seres híbridos gerados pela civilização humana: “a) o híbrido homem-animal, ou o corpo monstruoso, b) o híbrido homem-demônio, ou a alma monstruosa, c) o híbrido homem-máquina, a técnica monstruosa ou o trabalho monstruoso d) o híbrido homem-imagem ou a mídia monstruosa” (2004).

¹ O historiador Daniel Boorstin descreve em seu livro *Los descubridores*, a saga da busca de riquezas no oriente e suas múltiplas etapas, bem como seus muitos sonhos e crenças. A vontade de expansão para o oriente associava a busca de riquezas com a conquista de terras e povos não-cristãos, as vezes também um resgate de regiões de valor simbólico para o Cristianismo, tal como as Cruzadas. Considerando, a partir de Boorstin, uma grande era histórica que perdura até nossos dias (tendo recebido diferentes nomes, como colonialismo, revolução industrial, conquista de mercados, mundialização, globalização, etc.), as grandes viagens e as grandes descobertas da era das navegações, voltadas para o oriente e o nascente do sol, ocorriam portanto ancoradas (talvez inconscientemente) em uma idéia de contrafluxo do tempo, de retorno e retomada, de (eterno) recomeço, de tentativa de expansão (e colonização) do tempo. Tal ideal de apropriação do tempo, tão bem analisada por Marx, está portanto ainda mais viva e atuante em nosso tempo, com as diversas formas e aperfeiçoamentos técnicos que geram a aceleração dos ritmos sociais. Assim, o conceito de Grande Era da Orientação, esboçado aqui, pretende aproximar os projetos contemporâneos de onipresença da luz e da imagem com o grande projeto de multiplicação do próprio tempo por meio da apropriação do tempo de outros, gerando um valor que suplanta as escalas do tempo de vida para alcançar dimensões de sobrevivência simbólica sobrehumana. Ver ainda a respeito desta complexa questão (do tempo), o conceito de “economia do sinal” desenvolvido por Harry Pross em *La violencia de los símbolos sociales*. Conferir o amplo estudo de Vicente Romano, *El tiempo y el espacio en la comunicación*.





Escreve a autora a respeito do segundo tipo, o homem-demônio, como mescla de figura de corpo, carne e osso, com figura imaginária, lenda e mito:

Tendo em comum com o tipo híbrido anterior os traços de animais, no homem-demônio esses traços se circunscrevem mais especificamente a certos animais, associados simbolicamente com as forças do mal, com os infernos, com os deuses subterrâneos, com o mundo das trevas, lugar de todo o mal, habitat natural dos demônios. É o caso de toda a ordem de morcegos e vampiros (que nunca saem de moda), dos seres metamorfoseados que vivem nos subterrâneos das cidades das histórias em quadrinhos, dos traços emprestados de bodes e cabras (especialmente os chifres, os pés e o rabo), dos homens-insetos (...) (Contrera, 2004:194).

O apelo destes elementos na cultura humana é inegável. E os produtos da “indústria de tensão”², desde os primórdios da ficção até as mais recentes produções do cinema, da televisão e dos games, bebem na fonte das narrativas imemoriais a inspiração para suas criações e produtos que atemorizam. Mas me parece que no caso pensado aqui, do ser-só-sangue, do vampiro diurno, entra em cena outro elemento deformador: o mundo da imagem e da visibilidade, como se o inframundo das trevas se levantasse agora para a visibilidade e despertasse para um emergir público. O sangue novo e fresco não

² “Indústria de tensão” (Spannungsindustrie) é um conceito de Hermann Broch, poeta austríaco, cunhado em seu exílio nos Estados Unidos da América, que enquadra a presença da tensão nos produtos do entretenimento e do lazer, que na verdade deveriam proporcionar uma “distensão”. Broch inclui neste conceito desde os romances e contos policiais e detetivescos até o uso de estratégias narrativas e de temas policiais pelo rádio, pelo cinema, pelos quadrinhos e pela televisão, não se esquecendo da adoração pelos feitos esportivos, da competição e da concorrência, dos recordes, das performances espetaculares, do risco e do culto à ascendente escalada dos índices. Segundo o conceito de Broch, publicado pela primeira vez em 1948, tal mentalidade, nascida na economia de mercado praticada no Ocidente, com suas enormes tensões competitivas, se traslada para as horas de descanso e de ócio, se transfere do mundo do trabalho e da produção para a atividade esportiva para depois retornar à economia, contaminada com o espírito bélico da competição (Apud Pross *Atrapados em la red mediática*, p. 204-228). Tal culto à “descarga de adrenalina”, embora não inventado pela mídia norte-americana, fez escola nas décadas seguintes, instalando um dos mais importantes pilares para a manutenção e para a elevação dos índices de audiência. Sendo assim uma segura estratégia de captura da atenção e do tempo de vida da audiência, mantém uma íntima relação de analogia com o vampirismo.





mais é requerido pelo vampiro, mas pela sua imagem pública. Um sangue que não corre em veias e artérias, mas que corre nos meandros da visibilidade e nos palcos dos espaços públicos. Ao homem comum não resta outra utopia senão cultivar seu próprio monstro, vampiro e imagem. Nas palavras de Dietmar Kamper: “Ama o teu monstro como a ti mesmo” (Kamper 1997:61). Como imagem e medo caminham historicamente de mãos dadas (Cf. Baitello, 2005; Kamper, 1994; Balint, 1994; Földényi, 1994; Debray, 1993; Delumeau, 2001), graças às raízes históricas mais profundas da produção de uma “imago” ou um “eidolon”, como retratos de mortos, poderíamos transmutar a frase de Kamper da seguinte maneira: Teme a tua imagem como a ti mesmo.

O sangue negro”: A tinta da escrita impressa. As artérias das rotativas e as vanguardas históricas

Quando os jovens irmãos John Heartfield e Wieland Herzfelde, em plena primeira guerra e sob rigoroso racionamento de papel assumiram em Berlim o jornal estudantil Neue Jugend, dando com isto o passo para a fundação da Editora Malik ³, ofereceram ao Dadaísmo Berlinense seu primeiro braço “armado”, isto é, sua grande marca, sua faceta mediática. Sua grande arma era a tipografia, o sangue negro absorvido pelo papel que circulava pelas rotativas, emocionava e assustava o mundo, trazendo para perto o sobressalto e a tragédia do cotidiano e do real. “Der destruktive Charakter ist jung und heiter” (O caráter destrutivo é jovial e alegre), a frase de Benjamin parece ter sido cunhada para aquela Berlim vigorosa que se plasmava nos anos da guerra. John (Helmut) já era artista gráfico inquieto e criativo, Wieland era o esperto embusteiro, negociador com as gráficas e os fornecedores de papel, protelando os pagamentos valendo-se do fato de estar no fronte “em defesa da pátria”. A circulação das pessoas pelas artérias da cidade

³Sobre a Editora Malik e sua relação com o dadaísmo veja Baitello 1993. Dada-Berlim.Des/Montagem.





exigia a respectiva circulação da notícia pelas veias da sociedade. O mundo ocidental encontrava-se no limiar da iconização, a substituição do sangue negro das rotativas de escritas e textos pelo sangue crescentemente colorido da circulação das revistas ilustradas em cores, dos grandes cartazes nas colunas públicas de anúncios em cartazes, dos anúncios em 4 cores. Berlim já era, nos anos dez, a “Cidade-Jornal” (Zeitungsstadt), com a impressionante estatística (de 1914, ano de início da guerra!) de 30 jornais diários matutinos, 10 jornais diários vespertinos e cerca de 50 jornais de bairros. Mas a força das rotativas ainda viria a crescer muito nos anos seguintes, não obstante o sangramento da inflação em escalada, não obstante o pós-guerra e o sangramento das reparações, não obstante o sangramento dos vínculos familiares e afetivos nas baixas da guerra, não obstante o sangramento dos sonhos de uma sociedade inteira e complexa na industrialização bélica e propagandística como resposta aos sangramentos anteriores: sangue pede sangue, como imagem pede imagem.

Os dourados anos 20 foram o animado prelúdio de uma sociedade da imagem que emergiria com força no segundo pós-guerra no mundo ocidental.⁴

Embora a escrita e a tipografia oferecessem imagens estáticas, o subterrâneo pulsante destas imagens eram as ruidosas rotativas em movimento, irrigando, sob a pele da cidade e sobre o papel dos jornais e revistas, o corpo de uma sociedade. Os invisíveis subterrâneos pulsantes retratados por Alfred Döblin, em seu romance *Berlin Alexanderplatz*, analogamente às rotativas, também já antecipavam o outro motivo de Jan Fabre, designado por Dietmar Kamper (1999a) como uma “Antropologia dos Insetos” ou uma “Entomologia dos seres humanos”. O sangue que corria nas macro-artérias

⁴ José Ângelo Gaiarsa, em conferência no seminário *Imagem e Violência*, SESC –São Paulo, 2000, dá o testemunho da raridade das ilustrações em jornais, livros e revistas no início até a metade do século XX em contraste com sua crescente profusão e exuberância a partir do pós-guerra. Tal inflação das imagens passa até mesmo a interferir na quantidade de textos nos jornais, uma tradicional mídia escrita, forçando-o a repetidas “reformas gráficas”, inclusão crescente de gráficos, diagramas, boxes, frases, chamadas, como formas atenuadas de textos, em meio caminho para uma iconização do verbal.





subterrâneas ou em suas superfícies era constituído de partículas, seres entômicos, peças de uma sociedade entômica (Cf. Baitello, 1997)⁵, com funções já programadas, fabricados em série, reproduzidos à imagem e semelhança de sua função, como frutos de rotativas. Na “era da reprodutibilidade” importava a capacidade de reproduzir os corpos humanos em série como se produziam os jornais, os tipos da escrita, as páginas dos jornais, a profusão dos panfletos. E a reprodução dos corpos-partículas para irrigar as artérias das cidades que se transformavam em metrópoles somente era possível por meio de dois procedimentos: sua redução entômica e sua redução imagética. Estas duas estratégias eram, no fundo, o diagnóstico e a denúncia de Dadá.

De Dada-Berlim nasceram, em sangue negro, os jornais ou meta-jornais mais notáveis da vanguarda histórica europeia: Jedermann sein eigener Fussball, Die Pleite, Der blutige Ernst, as caricaturas de George Grosz, as montagens e colagens de Hannah Höch, os poemas-cartazes (Plakatgedichte) de Raoul Hausmann, as ações demolidoras de imagens públicas feitas pelo arquiteto Johannes Baader. Iconoclasmo e grafoclasmo, de mãos dadas, esta foi a bandeira de Dada, como já anunciara seu fundador em Zurique, Hugo Ball, em seus diários, em 13.6.1916:

“Palavra e imagem são uma única coisa. Pintores e poetas são a mesma coisa. Cristo é imagem e palavra. A palavra e a imagem estão crucificadas.” (Ball, 1931:99).⁶

O sangue que corria nas veias da palavra tipográfica, que procedia do sangue negro dos pictogramas e ideogramas, formas arcaicas ou variantes da escrita, já viera de registros imagéticos. Agora retornaria ao reino das imagens novamente, mas por

⁵ A expansão das comunidades humanas que atingem as escalas de milhões exige delas recursos comunicativos adequados para estas dimensões e as aproximam às comunidades dos insetos sociais, como abelhas, formigas, cupins, etc. A estas características de organização social denomino “entômicas” em Baitello, 1997, *O animal que parou os relógios* ..

⁶ “Das Wort und das Bild sind eins. Maler und Dichter gehören zusammen. Christus ist Bild und Wort. Das Wort und das Bild sind gekreuzigt.”





enquanto e por longos séculos fora dominado pela chamada funcionalidade da tinta negra, do sangue negro.

Não foram porem os dadaístas os únicos a promover o grafoclasmo, os futuristas, com suas 'parole in libertà', os cubofuturistas russos, os modernistas brasileiros, quebraram os monstros de sangue negro da escrita tipográfica, mas todos eles, com exceção de Dadá, se deixaram hipnotizar pelas máquinas, pelo movimento mecânico, pelas mecanomorfoses (Mechanomorphosen), pelos autômatos Cf. Roters, 1990). Dadá se encantou apenas pela serialização, em um encantamento paradoxal, infantil e destrutivo. É dela que vem sua paixão pelo jornal, pelas letras e pelos sinais gráficos como aglomerações de insetos-letras, disseminadores do sangue negro. A tipografia havia, sem dúvida, ditado padrões e aberto as portas da escrita para amplas tiragens e para as vastas tarefas de "iluminação" e de "esclarecimento" do homem, afastando-o das sombras, do obscurantismo e da ignorância. O jornal e a tipografia tinham como princípio e missão a orientação de seus leitores, sua informação, seu direcionamento. Todas as grandes justificativas passavam por símbolos, metáforas e alegorias de "luz", até que as vanguardas históricas viessem lançar uma profunda desconfiança na capacidade ilustradora e orientadora do 'sangue negro' da imprensa.

"O sangue-terra": O ocre, sangue paleolítico e a terra , o carvão e o fogo.

A oposição latina entre **sanguis** (sangue que corre) e **cruor** (sangue derramado e coagulado) oferece testemunho do profundo enigma do homem arcaico diante do paradoxo do sangue, vermelho quando fresco, negro quando seco. Vivo, quando invisível, e morto, quando se pode vê-lo. Possivelmente este paradoxo estará na base do bicolorismo, freqüentemente observável na pintura paleolítica, entre a cor ocre e a cor negra. Coagulado e oxidado, o vermelho vivo torna-se negro profundo, mas também a procedência geológica do pigmento avermelhado talvez provoque outras razões de





fundamentação mítica para a associação do vermelho com 'vida'. Leroi-Gourhan relata a presença de ocre em 17 (dentre 27) sepultamentos de sítios paleolíticos. Igualmente descreve casos de presença freqüente de ocre no nariz e na boca de mortos, afirmando uma possível associação com sopro de vida ou com a fala. Constata ainda na arte Magdalenense a presença de traços em ocre partindo do focinho de numerosos animais, seguramente representando a respiração, o espírito, o "pneuma". Afirma Leroi-Gourhan: "Pela sua cor, o principal símbolo paleolítico deve ter sido assimilado ao sangue e à vida (...)." (Leroi-Gourhan, 1985: 73).

A respeito da presença do ocre avermelhado V.V. Ivanov observa que :

Em Castillo as características femininas são preenchidas em cor vermelha, o masculino, porém, em cor negra. Nas imagens de Lascaux o contraste de vermelho e negro está relacionado com a diferente representação de cavalos e bisões, que provavelmente eram eles próprios símbolos de sexualidade (Ivanov, 1983:107).⁷

O sombrio, o escuro, a não-cor, o negro, o carvão, muitos milênios depois, é que viriam a representar a palavra, a respiração, o espírito e o sangue. O que estaria oculto na gestação desta milenar inversão? O resgate da animalidade? Georges Bataille, escrevendo sobre as pinturas rupestres paleolíticas de Lascaux, utiliza um título poético de Paul Eluard e denomina-a como "Les animaux et ses hommes" (Os animais e seus homens). A animalidade, que os milênios de civilização e os séculos de ciência insistiram em colocar na sombra do homem, e o desejo de afastamento da animalidade não teriam também afastado, em muitas épocas e artes, o vermelho como traço da natureza e aproximado ao carvão, fruto do fogo prometeico? Ou seria ainda a cor negra a presença marcante de um

⁷ "In Castillo sind die weiblichen Merkmale in roter Farbe ausgefüllt, das männliche aber in schwarzer. Bei den Bildern in Lascaux hängt die Kontrastierung von Rot und Schwarz auch mit dem Unterschied der Darstellungen von Pferden und Bisons zusammen, die selbst wahrscheinlich Geschlechtssymbole waren."





banimento ou de uma circunscrição do sangue como natureza, passando a dar os contornos do mundo desde o Paleolítico? Contornos negros das figuras e preenchimento de superfícies em ocre-terra não deixariam transparecer também uma complementaridade entre as duas cores, uma dualidade primordial que em outras culturas muito mais tarde se transfigura em oposição negro-branco, ou negro-amarelo, ou ainda negro-ouro? Da terra, suas cavernas, seus sismos e suas entranhas (devoradoras) e sua fertilidade ocre, seus refúgios e seus abrigos protetores nasceria o ocre (ou o branco, ou o amarelo, ou o ouro, suas variantes). Do fogo nasceria o pigmento negro que se transformará em ferramentas e técnicas, como arte de Hefestos, instrumentos forjados em sua forja de fogo para intervir no mundo e transformá-lo. Não terá sido talvez do embate paleolítico entre o ocre/terra/sangue e o carvão/fogo/imagem que surgiu o homo sapiens?

“O sangue joga”: A aparente inocência da imagem animada, a imagem que joga. A dependência de imagens .

Nas imagens de Lascaux, Georges Bataille vê o registro de uma passagem do homem que fabricava o utensílio para o homem que joga com imagens. Este passo equivale ao desenvolvimento de uma capacidade de lidar com o paradoxo das imagens e a criar atividades que transformam este paradoxo em gesto, em corpo, em ação, em movimento, resumindo em uma palavra, em animação. Gebauer/Wulf desenharam com precisão este momento do jogo: “O jogador não introjeta o jogo, mas este se situa, como acontecimento corporal, entre as pessoas.” (Gebauer/Wulf, 2004:159)⁸

⁸ “Der Spieler nimmt das Spiel nicht in sich hinein, sondern es ist als körperliches Geschehen zwischen den Menschen.”





Günther Anders diagnosticou a “iconomania” contemporânea, uma nova enfermidade, uma nova dependência, a dependência das imagens. Mas essa dependência é cada vez mais também uma ludopatia incontrolável. O paradoxo da imagem que nos traz a presença de uma ausência gera um “déficit emocional” (Harry Pross) que se procura compensar por meio da atividade lúdica. Assim, quanto mais proliferam as imagens, mais cresce a ludopatia. Mas se a atividade lúdica, entendida como “acontecimento corporal” também reduz o corpo aos dedos, ou aos olhos, as ludopatias trazem também uma outra destruição, a destruição por meio das abstrações, operações estratégicas ou cirúrgicas de retirada ou subtração de dimensões espaço-temporais. Ou então se promove substituição dos corpos e objetos tridimensionais por modelos de complexidade infinitamente menor.⁹

Por fim transforma-se o lúdico em imagem do lúdico e a própria realidade somente é assimilável pela mediação saneadora, higienizadora das imagens técnicas (V. Flusser)¹⁰ e da transformação dos jogos em “games”, contudo a derrota, a perda e a destruição, mortes simbólicas, serão sempre revogáveis. Assim, toda mídia projeta sobre os acontecimentos que retrata a crescente ludicidade de seus recursos, promovendo um apagamento ou uma ocultação de sua irreversibilidade. Também as guerras se tornam um sangue-jogo, uma pura animação.

⁹“ Escalada da abstração” é o nome dado por Flusser ao processo de desmaterialização crescente dos suportes da comunicação ou dos meios. De uma comunicação tridimensional com corpos, passamos a utilizar imagens bidimensionais, depois transformadas em pictogramas e ideogramas e escrita alfabética, nos quais predomina a linha, portanto unidimensional. Da escrita nasce a ciência e o pensamento lógico que passa a se utilizar de números, pontos sem dimensão espacial, abrindo o espaço para uma comunicação nulodimensional, de grânulos, pontos que, reunidos, oferecem a ilusão de ótica de constituírem uma imagem, ou uma letra, ou um corpo.

¹⁰ As imagens técnicas ou tecno-imagens, de Vilém Flusser, se definem por sua composição a partir de pontos, grânulos de dimensão ínfima que se constelam em grande número e oferecem a aparência de uma imagem. São produzidas por aparatos técnicos, tais como máquinas fotográficas, filmadoras de cinema ou vídeo, computadores.





Harry Pross já falara de “Mídia como droga” (Medien als Droge), referindo-se à natureza ritualística e narcotizante dos canais de comunicação e seus meios que geram dependência, mas indiscutivelmente trata-se agora de um estágio mais complexo de mediação: o estágio da iconofagia, a destruição pela apropriação dos corpos dos jogadores, pelas imagens do sangue-jogo, cria um sangue volatilizado pela evanescência das imagens animadas.

“O sangue luz”: A volatilização do sangue na luz das imagens animadas

A animação do cinema, da televisão, das telas de computador e das muitas outras telas de imagens (desde os luminosos de néon até as mini-telas dos celulares) trouxeram um outro tipo de imagem, a imagem que se esvai. Quando o sangue das catástrofes se transfigurava na tinta das rotativas, a atividade de imaginação (como criação e processamento de imagens endógenas,¹¹ se transfigurava em comoção e compaixão. Mas quando são as imagens-luz que as apresentam, se esvai o sangue como a luz, em velocidade de luz, não deixando tempo e espaço para a compaixão. A visibilidade animada em imagem luz das tragédias humanas provocou muito mais a anestesia do que paixões e compaixões, como se houvesse uma volatilização do sangue. As batalhas sem sangue (dos primeiros documentários cinematográficos da 2ª. Guerra Mundial às transmissões televisivas da Guerra do Golfo e da Guerra do Iraque), as guerras-games, igualmente sem sangue, foram o proto-modelo para a volatilização do sangue na imagem técnica e nas animações em telas luminosas.

Assim, a “Grande Era da Orientação”, o olhar e a vida voltados para o sol nascente e para a expansão de todas as fronteiras provocou um cegamento.

¹¹ Imagens endógenas é um conceito formulado por Hans Belting: são aquelas imagens que povoam nossa mente, nos sonhos, no imaginário, na nossa visão interior. Já as imagens exógenas são aquelas que habitam o mundo exterior e são vistas por meio de nossos órgãos dos sentidos.





O sangue-sombra”: Os meandros ocultos da luz, a iconofagia e a ocidentação

O excesso de luz provocou o descortinamento de sua natureza sombria. Como primeira conseqüência do crescente apelo da sombra na era das luzes ocorre a descoberta de técnicas de produção de imagens a partir do escuro (recordemos que nossas imagens endógenas são produzidas na caverna escura de nossa mente e de nossos sonhos e que as primeiras imagens exógenas vieram ao mundo em cavernas protegidas da luz natural). A fotografia e seus desenvolvimentos são bons exemplos da descoberta e da exploração da sombra. Siegfried Zielinski (2002) nos relembra em sua *Arqueologia da mídia*, as pesquisas do frade jesuíta Athanasius Kircher (publicadas em 1646 em seu *Ars magna lucis et umbrae*) e suas máquinas de projeção de imagens em espaço escuro, buscando esconder o mecanismo para ressaltar os efeitos. As imagens religiosas ganhavam a animação quando se aliavam a um mecanismo cujo funcionamento se mantinha sob segredo. Assim o formula Zielinski:

Em forma de artefatos técnicos Kircher criou (...)uma tradição do aparato visual que se mostrou extremamente efetiva e se tornou modelo dominante nos séculos seguintes. Com base no conceito da purificação das almas por meio de sua comoção (*Erschütterung*), as máquinas mediáticas são projetadas e construídas de tal maneira que seus mecanismos de funcionamento permanecessem enigmáticos ao usuário. (Zielinski, 2002: 166).

Também esclarecedora das íntimas relações entre imagem e sombra, aqui de um ponto de vista muito mais antropológico, são as considerações de Hans Belting em um capítulo de seu livro *Bild-Anthropologie*, “Imagem e sombra – a teoria da imagem de Dante na passagem para a história da arte”:

A fotografia captura nossas sombras do aquém e do corpo vivo. Ora retrata com luz os mortos como cadáveres, ora transforma vivos imediatamente em mortos, ou seja em recordações irrecuperáveis de si próprios. (...) A fronteira





entre vida e morte tornou-se uma experiência do mundo dos vivos no paradoxo de corpo e imagem. As sombras de Dante, as vivemos no aquém. Quanto mais as imagens simulam nossos corpos, mais lhes roubam a diferença com a qual se asseguram da própria realidade. (Belting: 2001:211)¹²

Este processo de ocupação crescente do mundo pelas imagens, com suas raízes comprovadamente plantadas nas raízes profundas e insondáveis do próprio humano, somente pode ser um depoimento a mais a favor da inegável força de apelo e impacto que possuem as imagens sobre os homens. Em virtude dessa força, nossos olhos arregalados assumem a função de apropriação das coisas por meio de suas imagens. Nossos corpos, nosso espaço, nossa vida, nosso tempo tornam-se presas fáceis, são devorados pelas imagens que já nos viram muito antes que as víssemos e que sabem sobre nós muito mais do que sabemos sobre elas. A operação da iconofagia é a presença e manifestação da boca de Saturno e do sangue-sombra, destruindo os seus próprios filhos por meio da devoração, conforme o expõe com poesia e espanto o belo livro do húngaro László Földényi (1994), *Abismo da alma*, sobre o *Saturno* de Goya.

Igualmente espantosa é a materialização da sombra, tal como a expõe Ryuta Imafuku (2000/2006), descrevendo a transformação imediata de um corpo em sombra permanente por ação da bomba atômica lançada em Hiroshima:

¹² A tradução acima é de Ricardo Lacerda Baitelo. A citação original é a seguinte: “Die Fotografie erbeutet unsere Schatten aus dem Diesseits und aus dem lebenden Körper. Sie lichtet entweder Tote als Leichen ab oder aber verwandelt Lebende sofort in Tote, das heisst in unwiederbringliche Erinnerungsbilder ihrer selbst. (...) Die Grenze zwischen Leben und Tod ist im Paradox zwischen Körper und Bild zu einer Erfahrung der Lebenswelt geworden. Dantes Schatten erleben wir im Diesseits. Je mehr die Bilder unsere Körper simulieren, umso mehr rauben sie ihnen die Differenz, in welcher sie sich der eigenen Realität versichern.” (Belting, 2001: 211)





Uma das mais aterrorizantes imagens das conseqüências da bomba atômica é esta foto famosa, de uma sombra humana que permanece nas escadarias do edifício do banco Sumitomo, no centro de Hiroshima. Será que ele estava esperando o banco abrir? Os intensos raios térmicos da bomba atômica fizeram-no desvanecer instantaneamente, restando ali somente uma sombra.

Se dermos uma olhada na História da Arte, veremos que a sombra era freqüentemente retratada como um símbolo de fantasmagoria e ilusão. Hoje, em Hiroshima, vemos que esse típico ícone histórico da ilusão tornou-se uma imagem real. Uma imagem real do ser humano que conta sua própria existência unicamente através da sombra. Um paradoxo induzido pela violência científica. (Imafuku, 2000).

A segunda conseqüência dos excessos das luzes é a fadiga e o esgotamento da própria Grande Era da Orientação. Esgotam-se, por excesso, as possibilidades de expansão em direção à luz, à imagem. O cansaço de luz (melhor dizendo, a fadiga da luz) nos conduz à busca dos seus meandros e frestas escondidos de sombra, como quem busca um oásis escondido no meio da luz e do sol escaldantes de um deserto. Benjamin formula uma bela imagem sobre o esconder: "Esconder significa: deixar rastros. Mas invisíveis. É a arte da mão leve. Rastelli conseguia esconder coisas no ar." Walter Benjamin, 1980 *Gesammelte Schriften IV,1:398.*)¹³

Assim, o sentir na luz aqueles meandros do sombrio, o esconder no ar, o viver plenamente a mortalidade, o paradoxo do sangue que destrói a vida, a presença que se ausenta, são todas elas configurações de uma Era da Ocidentação .

Dietmar Kamper assim esboça o processo de ocidentação:

Em direção ao ocaso pode-se compreender o que significa ter um corpo por tempo [delimitado] e ser dotado de uma percepção sem pele. Ocidentação é

¹³ "Verstecken heisst: Spuren hinterlassen. Aber unsichtbare. Es ist die Kunst der leichten Hand. Rastelli konnte Sachen in der Luft verstecken. Je luftiger ein Versteck, desto geitreicher. Je freier es dem Blick nach allen Seiten preisgegeben, desto besser."





a aceitação do tempo e uma aprendizagem lenta de que o sentir precede o ver , o escrever, o calcular. (Kamper 1999b:3)¹⁴

A consciência de que “As forças produtivas se transformaram em forças destrutivas, não porque sua aplicação tivesse fracassado, mas pelo fato de elas terem sido extremamente bem sucedidas” (Kamper, 1999b: 5)¹⁵ nos oferece uma necessária fresta de obscuridade para sentir e compreender que a produção, a expansão, a conquista, o progresso se transformaram em apenas sangue solto, circulação sem corpo, almas sem descanso, energia errante, mecanismo 24 horas, esgotamento do dia pela supressão da noite, vampirização das imagens endógenas e da vida interior, colonização iconofágica pelo mundo das imagens exteriores. Só sangue sem corpo quer dizer fluxo sem lastro, signo sem história, perspectiva sem ponto de fuga, sangue que se volatilizou em imagens.

Bibliografia

BAITELLO Jun., N. (1987) *Die Dada-Internationale*. Berlin/Paris/N. York: P. Lang.

BAITELLO Jr., N (1993) *Dada-Berlim.Des/Montagem*. São Paulo: Annablume.

BAITELLO Jr., N. (1997) *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume.

BAITELLO Jr., N. (2005) *A era da iconofagia*. São Paulo: Hacker

BALINT, Michael (1960) *Angstlust und Regression*. Stuttgart: Klett-Cotta [4a. ed. 1994].

BALL, Hugo (1931) *Flucht aus der Zeit*. München: Josef Kösel& Friedrich Pustet.

¹⁴ “In Richtung der Abenddämmerung lässt sich begreifen, was es heisst , einen Körper auf Zeit zu haben und mit einer hautlosen Wahrnehmung begabt zu sein. Okzidentierung ist die Annahme der Zeit und ein langsames Lernen, dass Spüren vor Sehen, Schreiben, Rechnen geht.”

¹⁵ “Die Produktivkräfte wurden zu Destruktivkräften, nicht etwa dadurch, dass ihr Einsatz misslang, sondern dadurch, dass sie unheimlich erfolgreich waren.”





BATAILLE, Georges (1955/1986) *La peinture prehistorique de Lascaux ou la naissance de l'art*. Geneve: Albert Skira.

BELTING, Hans (2001) *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.

BELTING, Hans (2005) *Pour une Anthropologie des images*. Paris: Gallimard.

BENJAMIN, W. (1980) "Der enthüllte Osterhase oder Kleine Versteck-Lehre. In: *Gesammelte Schriften IV, 1*. Frankfurt a.M: Suhrkamp.

BOORSTIN, Daniel (1961), *The Image or What happened to the American dream*. N. York: Atheneum

BOORSTIN, Daniel (1983) *The Discoverers*. N. York: Random House.

CASATI, Roberto (2001) *A descoberta da sombra. De Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade*. S. Paulo: Companhia das Letras. (Original: 2001. La scoperta dell'ombra. Milano: Mondadori)

CONTRERA, M. S. (2004) "Los monstruos en/de los mass media". In Florez, M. A. et al. (2004) *Sin carne. Representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, Comunicación y Poder*. Sevilla: Arcibel.

DEBRAY, Régis (1993). *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Ed. Vozes. Tradução: Guilherme Teixeira. Título original: (1992) *Vie et mort de l'image - Une histoire du regard em occident*. Ed. Gallimard.

DELUMEAU, J. (2001) *História do medo no Ocidente*. SP: Cia das Letras.

FÖLDÉNYI, László (1994), *Abgrund der Seele. Goyas Saturn*. München: Matthes & Seitz

GAIARSA, José Ângelo (2000). *O olhar*. São Paulo: Ed. Gente.

GAIARSA, José Ângelo (2001). *Imagem e individualidade*. São Paulo: Ed. Gente.

GEBAUER, G./ WULF, Ch. (2004) *Mimese na cultura*. São Paulo: Annablume.





IMAFUKU, R. (2000) “A ocupação visual nas ilhas: imagem e violência no Japão pós-guerra”. In: www.cisc.org.br/biblioteca. Acesso em 29/1/2006.

IVANOV, V.V.(1983) *Gerade und Ungerade*. Stuttgart: Hirzel

KAMPER, D (1994) *Bildstörungen. Im Orbit des Imaginären*. Stuttgart: Cantz.

KAMPER, D. (1997) *O trabalho como vida*. São Paulo: Annablume

KAMPER, Dietmar (1999a) *Jan Fabre ou l’art de l’impossible*. Strasbourg: La Chaufferie.

KAMPER, Dietmar (1999b) “Okzidentierung. Die Sonnenuntergangsrichtung als Lebensform.” In: *Der Infant 99/2. Zeitschrift junger aktueller Gegenwartskunst*. Pforzheim: dada schriftenreihe.

KAMPER, Dietmar et al.(1976). *Der Mensch und das Spiel in der verplanten Welt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

LEROI-GOURHAN, A. (1964) *Les religions de la préhistoire*. Paris: PUF (trad. Port.: *As religiões da pré-história*. Lisboa, Ed. 70, 1985)

PROSS, Harry (1981) *Zwänge. Essay über symbolische Gewalt*. Berlin: Karin Kramer. Trad. Espanhola: *La violência de los símbolos sociales*. Barcelona: Anthropos.

PROSS, H. / ROMANO, V. (2000) *Atrapados em la red mediática*. Hondarribia: Argitaletxe.

ROMANO, V. (1998) *El tiempo y ele espacio em la comunicación*. Hondarribia: Argitaletxe.

ROTTERS, Eberhard (1990) *Dada Meditationen. Fabricatio Nihili oder die Herstellung von nichts*. Berlin: Argon.

ZIELINSKI, Siegfried (2002) *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbeck : Rowohlt.

