

## AS IMAGENS DA IMAGEM

ISABEL MARIA CARRILHO C. ANTUNES LOPES \*

### RESUMO

*Pretende-se, neste artigo, chamar a atenção para a historicidade da imagem e para as repercussões que têm as revoluções tecnológicas (e muito particularmente as que ocorrem no domínio das tecnologias da imagem) nos conceitos e formas culturais pelos quais as sociedades se manifestam. Faz-se referência aos diversos sentidos em que se utiliza "imagem" e três critérios básicos de classificação das imagens: critério de género, critério técnico-sensorial (morfológico) e critério semântico. Por fim, esclarecem-se os leitores sobre alguns tipos de imagens, mais frequentemente utilizadas em contextos de ensino.*

### A AMPLITUDE DE UM CONCEITO

Talvez devêssemos, para começar a falar da imagem, adotar acade-

micamente a perspectiva diacrónica e, remontando à imago grega, vir a desembocar nas modernas imagens electromagnéticas e holográficas. Ficariamos certamente com um registo sequencial das diversas etapas da história dos meios de expressão visual, o que não deixava de ser útil. Contudo, e porque nos interessa abordar a problemática da imagem naquilo que esta tem de constitutivo, mais do que fixá-la em um qualquer momento daquela história, não escolhemos essa vida. É que, embora a perspectiva diacrónica não implique, obrigatoriamente, uma visão onde as rupturas têm um lugar mais preponderante que as continuidades, inevitavelmente - porque de evolução se trataria - acabaríamos por realçar as diferenças (introduzidas sempre, neste caso, pelo surgimento de técnicas novas). Diremos apenas que, como cremos que acontece no fenómeno histórico em geral, a

\* Docente na ESE de Coimbra

evolução das imagens tem acontecido como efeito de rupturas, mas também de retornos. A helicoidal é a figura que melhor nos parece representar este ritmo.

Assim, e para concretizarmos o aspecto inovador e evolutivo dessa espiral, assinalemos o facto nove que - relativamente à escultura e à pintura - constituiu a descoberta das formas de registo e reprodução química de imagens, isto é, o advento da fotografia (para o caso da imagem fixa) e do cinema (para a imagem com movimento). Viria depois, pontuando um novo momento significativo, a televisão, com o seu carácter marcadamente popular e consequências inerentes. São as imagens videográficas e as de síntese informática - e, ainda mais novas, as holográficas -, aquelas que actualmente nos transmitem (pese embora a voragem do tempo) a sensação de novidade e de estranheza, essa atmosfera do ainda desconhecido que os contemporâneos dos primórdios do cinema ou da televisão experimental de igual modo.

Com as novas tecnologias de produção (ou reprodução), acontece também uma revolução nos conceitos a elas associadas (no conceito de arte, por exemplo), bem como nas formas culturais pelas quais as sociedades se manifestam. Neste particular, foi conceptualmente decisiva a visão mcluhaniana, segundo a qual as grandes invenções técnicas (como, no século XVI, a da tipografia ou, con-

temporaneamente, a dos meios de comunicação electrónicos) tecem em torno de si novas "galáxias" (conjunturas sócio-políticas, culturais e mentais), ou são delas manifestações. Isto é: podemos partir da invenção de Gutenberg, como da de Marconi, para a descrição de diferentes eras.

Digamos pois, e para apenas lembrarmos as ideias do autor relativamente à "era tipográfica" (cf McLuhan, 1977), que é possível encontrar uma coerência entre a tecnologia gutenberguiana e o surgimento das nações (processo de destribalização do mundo antigo); ou das noções de tempo uniforme e espaço contínuo (a física newtoniana estaria então associada ao espaço visual - contínuo, homogéneo, sequencial e estático, contrapondo-se por isso à posterior mecânica dos quanta de Plank, aplicável ao espaço acústico - descontínuo e dinâmico); ou ainda do individualismo competitivo (expresso, por exemplo, no Rei Lear de Shakespeare). É ainda a era tipográfica que, impondo a visão como sentido por excelência, provoca uma espécie de hipnose (inconsiência), pelo isolamento desse sentido - elevado a alta intensidade - e anestesia dos demais. Segundo McLuhan, é esta forma de hipnose que favorece a dissolução dos laços do senso comum e da razão, que origina uma profunda cisão entre o espírito e o coração e, no domínio da palavra alfabetizada, entre o seu significado

semântico e o código visual. Cisões que, sociologicamente, se transformam em conflitos: entre indivíduos, entre juízos, entre funções. Nas culturas tribais africanas, pelo contrário, poder-se-ia reconhecer uma "tirania do ouvido" - também ela promotora da hipnose/transe:

*"Enquanto a criança ocidental é logo iniciada em jogos de blocos de construção, em chaves nas fechaduras, torneiras e uma multiplicidade de assuntos e eventos que a compelem a pensar em termos de relações espaço-temporais e de causalidade mecânica, a criança africana recebe, ao invés, uma educação que depende muito mais exclusivamente do mundo falado, o qual é relativamente sobrecarregado de drama e emoção". (Carothers apud McLuhan, 1977, p.41)*

A situação ideal seria a do "intercurso equilibrado de todos os sentidos", razão pela qual as linguagens audioscriptovisuais - na expressão de Cloutier (ca 1975) -, ou "totais" - no dizer de Vallet (1977) -, devem merecer a nossa atenção.

Ainda segundo McLuhan, a mesma alteração que se operou na passagem da sociedade europeia iletrada para a era tipográfica, estar-se-ia produzindo na actualidade. A "*Galáxia de Gutenberg*" (título da obra que tem vindo a ser citada) aborda justamente a transição da atmosfera visual do mundo topográfico e mecânico para a nova atmosfera sensorial da "Galáxia de Marconi", ligada à descoberta do telé-

grafo e da rádio. Fala-se então de uma "retribalização do mundo moderno", do célebre "retorno da aldeia global" (a sociedade implode, invertendo a tendência de pulverização que a invenção de Gutenberg instaurara), em que a audição readquire inesperadas solicitações - aproximando as sociedades europeias das africanas e os bárbaros (iletrados) dos homens civilizados da era electrónica.

Por outro lado, não o esqueçamos, uma helicoidal descreve também movimentos de retorno. Do mesmo modo que é fácil encontrar exemplos de rupturas da história das imagens (e, em geral, das linguagens), é também possível encontrar casos de retorno nessa mesma história: autores há (Aristarco, 1990) que acentuam, por exemplo, uma aproximação entre a tecnologia das imagens electrónicas e as formas de produção pictórica e escultórica, afastando-se ambas, em certos particulares, da fotografia e do cinema. Tudo se passa como se, a uma fase em que dominava a produção, se tivesse sucedido uma outra centrada na reprodução, e depois uma terceira, de novo empenhada nos aspectos do processo produtivo das imagens. A ideia de Aristarco é a de que a imagem obtida através dos meios electromagnéticos (o vídeo e o computador) repõe a importância do processo, que a fotografia e o cinema (os quais, deste ponto de vista, se limitam a registar, mecanicamente, o movimento) haviam relegado para

um plano secundário: agora "...o processo terá uma importância pelo menos idêntica ao produto (...)" (Aristarco, 1990, p.13). Também no que diz respeito à predominância da expressividade sobre a representatividade, os dois mundos da pintura/escultura e das imagens electrónicas se aproximam, como se, entre a emergência de um e de outro, se completasse um ciclo, um ela da espiral: defende o autor que o cinema que utiliza esta recente tecnologia, relativamente ao cinema tradicional (produzido quimicamente) - por outras palavras, a fita magnética relativamente à película -, "*aumenta as possibilidades expressivas*", "*liberta as emoções*", torna a imagem menos "*tirânica*". A tirania a que se refere Aristarco é a da imposição do objecto real que está na origem da imagem, relativamente à modelação que o realizador cinematográfico pode imprimir-lhe. Não admira que as novas tecnologias cinematográficas exerçam todo o seu fascínio sobre aqueles que, como Francis Ford Coppola, acreditam que "*o cinema é uma emoção*"...e isto ainda que os ganhos de expressividade se consigam à custa de maiores imperfeições na definição da imagem (aumento do grão) ou de uma restrição das projecções a pequenos ecrãs (devido a problemas de luminosidade deficiente, em vias aliás de ser ultrapassados na tecnologia electromagnética).

Este breve percurso histórico-gráfico dá-nos já conta de como é

cheio de variações o mundo das imagens.

A amplitude desse mundo alarga-se, em segundo lugar, em função do campo semântico ocupado pelo conceito. Uma amplitude que fica patenteada nas acepções múltiplas em que o termo é utilizado: fala-se em imagens "sonoras", "visuais", "olfactivas", em imagens "mentais" e imagens "materiais", em "imagens da imagem", em "imagens-signos", em "pós-imagens", em imagens como "formas de organização da sociedade", ...; nas muitas formas pelas quais a imagem se associa a outras linguagens (cooperando, assim, na produção de mensagens audiovisuais, scriptovisuais ou audioscriptovisuais); nos vários contextos perceptivos e sociais em que surge (e que particularmente quando se trata de certo tipo de imagens, determinam fortemente as suas significações); na maior ou menor dose de constrangimento que rodeia a sua criação.

A palavra "imagem" é, portanto, polissémica. Como, aliás, a própria imagem.

A vastidão do conceito justifica, em terceiro lugar, as múltiplas abordagens a que é possível submeter o fenómeno: proveniente da história da arte, da sociologia, da psicofisiologia da percepção visual, da psicanálise, da semiótica, a imagem da imagem vai-se-nos revelando nas suas diferentes facetas. Nem todas convergentes, mas nem por isso

incompatíveis. É novamente uma questão de escolha. A análise das imagens pode seguir caminhos vários, tal como acontece, aliás, na análise textual.

## AS DECORRENTES DIFICULDADES DE CLASSIFICAÇÃO

A estas tantas imagens é preciso categorizá-las. Para o difícil empreendimento da classificação das imagens - tão necessário à constituição de iconotecas e de bancos de imagens - têm contribuído diversos autores, destacando, ordenando, sistematizando, criando e nomeando categorias passíveis de ser aplicadas às diversas imagens (nos mais diversos suportes) que se nos oferecem na vida e na escola.

Para já não falarmos do critério "natureza" (através do qual poderíamos distinguir imagens visuais, olfactivas, sonoras, gustativas, etc), digamos, para começar, que algumas das categorias aplicadas às imagens visuais conhecem-nas bem os técnicos do audiovisual e os gráficos em geral, que com elas lidam diariamente: referimo-nos a critérios morfológicos, tais como a cor, o formato, a trama (de que resulta a nitidez), o traço (se se trata de desenhos), etc. Estes são elementos que se medem como grandezas e que têm um carácter universal.

Outras categorizações só mais recentemente vieram a ser estudadas e a merecerem lugar de destaque como critérios de catalogação (e igualmente como instrumentos de quantificação): assim a complexidade e a iconicidade, conceito este proveniente da classificação semiológica de um determinado tipo de signos (os íconos), mas que por ora podemos tomar sob uma designação mais prosaica: a do grau de realismo ou de concretude que uma imagem contém. Há ainda quem distinga a imagem artística da imagem funcional. Nessa distinção está implicada a confrontação da imagem das belas-artes (que hoje são, para os ocidentais, a pintura, a escultura, a arquitectura) com a imagem das artes aplicadas (ilustração, fotografia, grafismo, desenho industrial) e com ela se inicia o debate da estética versus utilidade. Um debate que, a nosso ver, serve para tomarmos consciência do que são as dimensões dos objectos (dimensões, aliás, carregadas de relatividade histórica), mais do que para fundar naturezas irreduzíveis desses mesmos objectos. Digamos o mesmo por outras palavras: em todo o objecto ou representação visual útil há (pelo menos potencialmente) uma dose de esteticidade, e a funcionalidade/utilidade não está ausente do objecto ou representação visual estética. Se assim fosse, a imagem estética não poderia nunca estar ligada às necessidades humanas essenciais e afastar-se-ia

definitivamente das raízes ontogenéticas e filogenéticas da comunicação visual.

A "grande família das imagens", assim se expressa Roland Barthes (1964), tem pois sido sujeita às mais diversas (e difíceis...) classificações. Eis alguns critérios mais englobantes que pudemos encontrar na base dessas classificações.

1. Metz (1970) distingue as imagens pelo género (publicitário, artístico, pedagógico,...); isto é: de acordo com as suas funções sociais; e então encontramos unidades de intenção social consciente.<sup>(1)</sup>
2. Divide-as ainda segunda a sua matéria de expressão, associada esta ao suporte (pintura, fotografia, cinema); isto é: segundo as suas características físicas. A grande distinção operada por este critério é entre imagens manuais (artesanais, implicando uma produção única) e imagens técnicas (que são repetíveis e envolvem máquinas). Mas no mesmo critério encontramos distinções entre imagens fixas ou móveis, isoladas ou em sequência, etc. Metz chama-lhes, neste sentido, unidades técnico-sensoriais.
3. Mas podemos ainda distribuir as imagens pelos seus níveis de significação: aqui se inclui, por exemplo, a classificação de Jacques Bertin (1970), que subdivide as imagens, quanto ao seu aspecto

semântico, em "polissémicas", "monossémicas" e "pansémicas"; e também, dum certo ponto de vista, as classificações que atribuem às diferentes imagens uma maior ou menor iconicidade. Isto se entendermos a iconicidade (conceito hoje fulcral na análise das imagens), nem tanto como algo que decorre da natureza da imagem, mas como algo que resulta da leitura que dela se faz, ou seja, das significações que lhe atribuimos...

Se, de facto, o mundo das imagens (em contínua renovação), é tão plural, convém que restrinjamos a polissemia daí decorrente, e tomemos consciência da imagem considerada neste artigo.

Trata-se aqui, basicamente, de imagens materiais: Isso quer dizer que nos referimos a "sistemas de representação sensorial materializados num documento". (Moles, 1981, p.264); estas imagens permanecem - fora de nós e no tempo.<sup>(2)</sup>

A imagem material, sendo a representação de objectos ou ideias, é assim, ela mesma, um objecto, na medida em que assume a forma concreta e visível que lhe é dada pelo suporte onde se inscreve ou pelo material de que é feita. Não a confundamos porém com os próprios objectos, pois temos de defini-la como uma representação. É verdade que, até certo ponto, estamos fazendo referência a objectos-suportes (folha

de papel, transparência, barro, mármore,...). Mas só até certo ponto: aquilo que uma imagem material comunica é fruto da utilização de um sistema de representação, portanto, em algum grau, de uma codificação que não existe no objecto (poderá existir, quando muito, na forma de o abordar ou manipular). Isto quer dizer que encaramos a imagem material como um sistema de significações e como a forma que assumiram certas mensagens. A imagem não aparece desintegrada, portanto, da questão comunicacional. Ela não é um mero objecto, uma forma material, um contorno captado pela vista (shape), mas a face visível de um conteúdo (form). Em boa verdade, de novo, as duas formas (shape e form) nunca estão desligadas, pois que a toda a imagem percebida ou lida é conferido um sentido.

Estas imagens são ainda, evidentemente, realizações materiais das imagens mentais (ao mesmo tempo que base de outras imagens mentais); mas, mais uma vez, os termos referem-se a duas realidades distintas. A imagem mental é o produto da actividade da percepção, exercida sobre as formas materiais. Daí que os anglosaxónicos distingam ainda as pictures (imagens materiais) das imagens (imagens mentais).

Digamos, em segundo lugar, que as imagens materiais que suscitaram a redacção deste texto (os

desenhos, as fotografias, as pinturas, as esculturas,...) são, em geral, aquelas unidades perceptivas que, na origem e num sentido primário (mas pertinente), reproduzem, imitam, mimam um objecto real. Nesse sentido, substituem-no, melhor, simulam, diante de nós, uma porção daquilo que existe. Nisto reside a sua função de cristalização do real e a sua dimensão vicariante (Moles, 1981).

Esta é a imagem que remonta às formas etimológicas imitari/mimein. Há quem lhes chame imagens pictográficas. Quer isso dizer, fundamentalmente, que reproduzem objectos ou seres do mundo exterior, quer o façam com maior ou menor índice de abstracção. De facto, a ideia da reprodução do real não deve excluir a da abstracção.<sup>(4)</sup>

Em qualquer dos casos, este tipo de imagens radica em experiências mais ou menos próximas de percepção visual. Podemos chamar-lhes também imagens indutivas, ou ainda imagens figurativas.<sup>(5)</sup>

Ao falarmos de imagens fixas e móveis fazemos alusão a outro dos critérios que subjaz a algumas classificações de imagens, justamente o da sua mobilidade ou imobilismo.

Devemos porém ressaltar que, mesmo para o caso da imagem fixa, há distinções internas que devem ser feitas: nomeadamente a que diferencia a imagem isolada ou única da imagem em sequência ou múltipla. O que se pretende fazer notar com estes

exemplos, é que há imagens fixas que, não contendo, obviamente, movimento, estão organizadas sequencialmente. Isso confere-lhes uma narrativa, que não existe nas imagens únicas. Esta forma sequencial de certas mensagens visuais não pode ser confundida com o movimento. Como aliás, não pode confundir-se com ele aquilo que, nas formas visuais imóveis, lhe confere aspectos dinâmicos (a cinética). A sequencialidade, por outro lado, também não deve ser confundida com a mera sucessão. A primeira implica que o conjunto de imagens sucessivas que nos é apresentado obedeça a uma ordem unidimensional, que tenha um sentido. Isto que dizer, muito concretamente, que, para além da dimensão espacial própria de qualquer imagem, a imagem múltipla adquire também uma feição temporal. Por último, digamos que a imagem a que, por imperativos de profissão, damos especial atenção é, se a classificarmos segundo o género, pedagógica. Dado que a classificação de género, como vimos, se reporta a intenções, podemos dizer também que esta imagem é funcional: ela aparece associada a objectivos. A imagem pedagógica visa sempre alguma coisa: documentar, persuadir, chocar, interpretar.

## NOTAS

(1) À imagem de "género" está sempre subjacente uma intencionalidade: "...em publicidade, a significação da imagem é seguramente intencional". (Barthes, 1964, p.40). O mesmo pode ser dito, assim o cremos, da imagem pedagógica. Daí que esta possa ser incluída, com o seu lugar próprio, na classificação que tem por base o critério do género.

O grande problema das classificações, sabêmo-lo, é que lhes escapam sempre alguns fenómenos. Quando, pretenciosamente, se esforçam por integrá-los até à exaustão, acabam por perder a sua feição sintética, desmultiplicando as categorias e perdendo, com isso, operacionalidade e eficácia. Outras vezes as classificações forçam a realidade a ajustar-se ao quadro... No caso da imagem pedagógica, poderíamos talvez objectar que as imagens que os professores levam para as suas aulas têm origem ou foram criadas nas empresas publicitárias, nos fora artísticos,... não sempre (nem, talvez infelizmente, a maior parte das vezes) na escola. Quer isto dizer que, quanto ao género, elas são "publicitárias", "artísticas"? Tudo indica que, ao contrário, elas se reconvertem em

imagens pedagógicas exactamente porque, de acordo com a definição da categoria, as intenções que lhes são anexadas a partir desse momento já não são as que giravam em torno das mesmas imagens, noutros contextos.

Exprime-se aqui a ideia de que a comunicação pedagógica - e muito concretamente, a comunicação pedagógica com a imagem - é uma comunicação intencional, e que a gestação de sentidos, numa mensagem, é função não somente dos códigos que lhe deram origem, mas também dos códigos que lhe dão destino, que a recebem (importância do contexto).

(2) É bem certo que a questão da "materialidade" das imagens é hoje um tema aberto a reformulações. Na verdade, com o novo tipo de imagens digitais, a feição material das imagens sofre alterações essenciais. Até aqui, o fotógrafo e o artista plástico (em geral, os produtos de imagens), mesmo quando criavam formas inéditas (partindo menos da observação/captação do real, que da sua imaginação), materializavam essas formas. Esta cultura dos objectos (esta materialidade associada a uma estabilidade essencial) está sofrendo alterações com a entrada em cena das imagens computadorizadas: estas são instáveis, até certo ponto dependentes da manutenção da bateria de memória do computador.

(3) O conceito pode também aplicar-se à linguagem sonora; teria-

mos portanto que dizer, em rigor, que a imagem material tem uma forma visível ou audível. Ignoramos, propositamente, a extensão do termo ao mundo dos sons, pois dele não nos ocupámos aqui.

(4) Senão tenham-se em conta, não somente os estilos chamados "primitivos" e os desenhos das crianças, como também outros estilos artísticos como o bizantino cristão.

(5) Esta classificação, embora operatória, não deixa de ser, ao mesmo tempo, um exemplo das dificuldades inerentes aos processos catalogadores: a distinção entre imagens figurativas e não-figurativas pode ver-se como fictícia - uma imagem não figurativa não estabelecerá semelhanças com vistas do mundo exterior, mas reproduz, ainda assim, uma ideia, um sentimento, uma vista interior ou, como diria Berger (1982), um modo de ver...

## BIBLIOGRAFIA

ARISTARCO, Guido - "O Cinema. Da Química aos Processos Electrónicos", In ARISTARCO, Guido; ARISTARCO, Teresa (coord.) - **O Novo Mundo das Imagens Electrónicas**. Lisboa, Edições 70, 1990, p.21-36.

BARTHES, Roland- **Rhétorique de l'image**. Communications, Paris, 1964, 4, p.40-51.

BERGER, John - **Modos de Ver**, Lisboa, Edições 70, 1982.

McLUHAN, Marshall - **A Galáxia de Gutenberg**, 2ª ed., S. Paulo, Editora Nacional, 1977. [1ª edição: "The Gutenberg Galaxy". Toronto: University of Toronto Press, 1962].

METZ, Christian - **Au-delà de l'analogie, l'image**. Communications. Paris, 1970 a, 15, p.1-10.

MOLES, Abraham - **L'Image, communication fonctionnelle**, Tour-nai, Casterman, 1981.

Antoine El **Language Total**. Zaragoza, Edelvives, 1977.



☎ 24282

**MARIANO GASPAR & FILHOS, Lda.**

**AGENTE DISTRIBUIDOR DE:**

MÓVEIS PARA ESCRITÓRIO E ESTANTES

**GUIALMI - RALL E CORTAL**

PEÇAS E ACESSÓRIOS PARA AUTOMÓVEIS-

-TRACTORES, ALFAIAS AGRÍCOLAS

MÁQUINAS E FERRAMENTAS

---

**Rua da Liberdade, 7 a 13**

**7800 BEJA**