



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA
MESTRADO EM ESTUDOS DA MÍDIA
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS DA MÍDIA E PRODUÇÃO DE SENTIDO

GEÓRGIA MONTEIRO GOMES DE BRITO

**O UNIVERSO DAS IMAGENS TÉCNICAS E A XILOGRAVURA NA
SOCIEDADE MUDIÁTICA: Um estudo de caso na perspectiva teórica de
Vilém Flusser**

NATAL - RN
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA
MESTRADO EM ESTUDOS DA MÍDIA
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS DA MÍDIA E PRODUÇÃO DE SENTIDO

GEÓRGIA MONTEIRO GOMES DE BRITO

**O UNIVERSO DAS IMAGENS TÉCNICAS E A XILOGRAVURA NA
SOCIEDADE MUDIÁTICA: Um estudo de caso na perspectiva teórica de
Vilém Flusser**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Mídia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, na linha de pesquisa de Estudos da Mídia e Produção de Sentido.

Orientador: Prof. Dr. Michael Manfred Hanke.

NATAL - RN
2016

UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede
Catalogação da Publicação na Fonte

Brito, Geórgia Monteiro Gomes de.

O universo das imagens técnicas e a xilogravura na sociedade midiática: um estudo de caso na perspectiva teórica de Vilém Flusser / Geórgia Monteiro Gomes de Brito. - Natal, RN, 2016.
101 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Michael Manfred Hanke.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia.

1. Imagem técnica - Dissertação. 2. Sociedade midiática - Dissertação. 3. Teoria de Vilém Flusser - Dissertação. 4. Xilogravura - Dissertação. I. Hanke, Michael Manfred. II. Título.

RN/UF/BCZM

CDU 316.774:761.1

GEÓRGIA MONTEIRO GOMES DE BRITO

**O UNIVERSO DAS IMAGENS TÉCNICAS E A XILOGRAVURA NA
SOCIEDADE MIDIÁTICA: Um estudo de caso na perspectiva teórica de
Vilém Flusser**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Mídia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, na linha de pesquisa de Estudos da Mídia e Produção de Sentido.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. **Michael Manfred Hanke**
Orientador

Prof^a. Dr^a. **Taciana de Lima Burgos**
Examinador Interno

Prof^a. Dr^a. **César Augusto Baio Santos**
Examinador Externo (UFC)

Prof^a. Dr^a. **Josimey Costa da Silva**
Examinador Suplente

Dedico este trabalho à minha família.

AGRADECIMENTOS

Às pessoas da minha família, tanto os de sangue como aqueles que me deram a dádiva de fazer parte dela nos momentos em que mais precisei. Em especial à minha mãe e ao meu bem maior, Dani. Não há tesouro mais valioso nessa vida do que vocês.

Ao meu orientador, professor Dr. Michael Manfred Hanke, que confiou no meu potencial e me transmitiu muita sabedoria e experiência, me apresentando ao mundo da pesquisa acadêmica com seriedade e profissionalismo.

À professora Dr^a Taciana de Lima Burgos, que desde o início acompanhou o trabalho de maneira bastante solícita e me estimulou imensamente a continuá-lo com afinco. Obrigada por todas as contribuições, disponibilidade e entusiasmo.

À professora Dr^a Laura Fernanda Cimino, que clareou e guiou meus passos no início do mestrado e me fez acreditar na carreira acadêmica, seguindo para sempre como uma das pessoas que eu mais admiro e me causa mais inspiração.

Ao professor Dr. Everardo Araujo Ramos, que trouxe contribuições valiosas para a pesquisa, e o fez de maneira magistral, me inspirando e estimulando a querer fazer sempre melhor.

Ao professor Dr. César Augusto Baio Santos, que gentilmente aceitou o convite para participar na banca de defesa e trazer suas contribuições.

Aos meus amigos, os antigos e novos, e à minha querida turma do mestrado, que me fez acreditar como encontramos pessoas boas em qualquer época da vida. Em especial: Aline, Clara, Dahiana, Ben-hur, Alan.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) e à Capes pelo apoio institucional e financeiro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cabeça de negro, 1929	57
Figura 2: Emigrantes com lua, 1926	58
Figura 3: Capa do folheto “O desastre com o avião da TAM”	63
Figura 4: Museu afro	72
Figura 5: Campanha “Daqui a 5 anos”	72
Figura 6: Abertura da Copa do Mundo de 2014	73
Figura 7: Campanha “A Copa de todo mundo” (1)	74
Figura 8: Campanha “A Copa de todo mundo” (2)	74
Figura 9: Logomarca	76
Figura 10: <i>Frame</i> da vinheta de abertura (1)	77
Figura 11: <i>Frame</i> da vinheta de abertura (2)	77
Figura 12: <i>Frame</i> da vinheta de abertura (3)	77
Figura 13: Aplicativo de <i>facebook</i> “Monte seu Cordel” (1)	80
Figura 14: Aplicativo de <i>facebook</i> “Monte seu Cordel” (2)	80

RESUMO

A imagem técnica, apresentada na teoria de Vilém Flusser como expoente de toda uma concepção imagética característica da sociedade midiática, constitui o ponto de partida através do qual analisamos nesta pesquisa algumas das implicações trazidas pela revolução digital das mídias. Utilizamos a técnica da xilogravura como estudo de caso do comportamento adquirido por tais mídias dentro de novos contextos comunicacionais, que envolve desde a perda dos suportes tradicionais até a sua imersão no meio digital. Ao investigar a evolução da xilogravura como mídia e objeto técnico, encontramos um caminho possível de análise dos diferentes tipos de produção material e simbólica que se inserem no universo das imagens técnicas, bem como da produção de sentido que é implicada e representada por esta mídia.

Palavras-chave: Imagem técnica. Sociedade midiática. Teoria de Vilém Flusser. Xilogravura.

ABSTRACT

The technical image, presented in Vilém Flusser's theory as an exponent of a whole image conception typical of the media society, is the starting point from which we analyze in this research some of the implications brought by the digital revolution of media. We use the xylograph technique as a study of case of the behavior acquired by these media inside new communication contexts, which involves the loss of traditional carriers up to its immersion in digital environment. Investigating the evolution of xylograph as media and technical object, we find a possible way of analysis of the different types of material and symbolic production inside the universe of technical images, as well as the production of meaning that is implied and represented by the xylograph.

Keywords: Technical image. Media society. Vilém Flusser's theory. Xylograph.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. A Teoria Flusseriana.....	15
1.1 A comunicação humana.....	15
1.2 O gesto de produção das mediações	19
1.3 O sujeito em relação aos objetos e ao mundo	23
1.4 A pós-história.....	28
1.5 A escalada da abstração	32
1.6 O universo imagético e das imagens técnicas.....	36
2. A Xilogravura.....	45
2.1 Panorama histórico	45
2.2 Concepção como mídia.....	51
3. O Recorte.....	56
3.1 Produção de imagens tradicionais	56
3.2 Produção de imagens técnicas	70
4. A Dimensão Técnica	82
4.1 Reprodutibilidade das mídias e mediações.....	82
4.2 Materialidade do objeto técnico.....	88
Considerações Finais	96
Referências	98

INTRODUÇÃO

Partindo do conceito de imagem técnica, apresentado na obra de Vilém Flusser (1985) como a imagem que à primeira vista é produzida por aparelho, buscamos analisar o atual cenário de predomínio das imagens técnicas em sociedade e como a xilogravura pode se inserir nele. Como base teórica, é utilizada a obra de Flusser e sua teoria de evolução das mídias e escalada de abstração das mesmas. A xilogravura representa uma das formas mais antigas de produção e difusão de imagens que se tem conhecimento, mas que ao mesmo tempo vem progressivamente se inserindo em novas e distintas ramificações. Ao longo desse processo, é possível identificar uma perda em seus suportes tradicionais e imersão das imagens a ela relacionadas em meios eletrônicos e digitais. Diante dessa conjuntura, concentramos como objetivo principal da pesquisa uma investigação das particularidades do universo das imagens técnicas apresentado por Flusser, fundamentada na hipótese de que a técnica da xilogravura pode funcionar como exemplo material de análise dos diferentes tipos de produção imagética característicos de uma sociedade midiaticizada.

Como parte de nossa investigação, realizamos uma observação da natureza e lugar ocupado pela xilogravura dentro destes novos cenários midiáticos, que compreendem desde as manifestações mais tradicionais até as mais permeadas pelo ramo digital. Para efetivar um paralelo de análise, abordamos a xilogravura desde sua concepção como técnica artesanal, passando pela aplicação na literatura de cordel, e desembocando na sua conversão em imagem técnica. Construimos então um recorte ilustrativo da xilogravura dentro do contexto midiático brasileiro, reconstruímos e aplicamos a teoria da imagem de Vilém Flusser através do recorte selecionado e analisamos as relações materiais e simbólicas inscritas na referida técnica. Utilizando a teoria flusseriana como base metodológica para nossas análises, investigamos as imagens selecionadas em suas particularidades técnicas e nas distintas produções de sentido por elas implicadas.

A ideia de imagem técnica, que surge a partir da invenção da máquina fotográfica, consiste em um processo que contém em si desde os aspectos mais abstratos e primordiais da composição de uma imagem, até os mais conceituais, precisos e calculáveis, representados na tecnologia e nos conceitos científicos inseridos dentro da sua lógica de produção. Assim, buscamos identificar, dentro do processo de produção de xilogravuras, os aspectos mais

elucidativos que podem ser relacionados com a concepção de Flusser a respeito da produção e mediação das imagens em sociedade, de sorte que as mesmas acabam se colocando como objeto de mediação entre o próprio homem e o mundo. Referindo-se a esta conjuntura, ele reforça: “Todo ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado.” (1985, p. 12). Ao obter imagens que são fruto da impressão a partir de determinada matriz, a xilogravura contém os atributos de reprodutibilidade e serialidade inerentes à sua própria constituição como técnica. A produção em série de diversas cópias, passíveis de serem reproduzidas indefinidamente, a aproxima ao modo produção das imagens técnicas advindas de aparelhos. No entanto, no caso específico da xilogravura, esta produção consiste em um processo artesanal e não automático, o que a coloca exatamente na divisa entre os dois tipos principais de produção imagética apresentados na obra de Flusser: a produção da imagem tradicional e da imagem técnica. O próprio Flusser chega a debater esta similaridade ao apontar que “na verdade existem imagens pré-aparelho (por exemplo litografias) que fazem uma ponte entre imagens ‘antigas’ e ‘fotografias’.” (1997, p. 79) A “imagem tradicional” é assim denominada por Flusser como o tipo de imagem produzida por quaisquer meios que não sejam o aparelho. Sendo a fotografia o primeiro marco de início da produção de imagens técnicas, a imagem tradicional pode então ser também entendida neste caso como uma categoria de imagens “antigas”, independente de pertencerem ou não a uma tradição. É neste ponto, portanto, que concentramos o cerne de nossa análise, que encontra na xilogravura um exemplo possível de técnica material capaz de ocupar o referido espaço intermediário entre estes dois tipos de imagens, funcionando também como ponte concreta que liga os diferentes tipos de produção simbólica implicados por eles. Os caminhos para a investigação do lugar que a xilogravura pode ocupar neste sentido recaem em uma análise de dimensões maiores e mais complexas da sua concepção como mídia e objeto técnico.

A teoria da imagem apresentada na obra de Vilém Flusser se coloca então como base para tal estudo, percorrendo uma escalada de abstração das mídias em geral que surge nas primeiras representações visuais de objetos realizadas pelo homem, passa pela imagem tradicional e desemboca no momento atual de domínio das imagens técnicas. A técnica da xilogravura, como tal, percorre também um processo de produção artesanal a partir de determinada matriz, impressão em superfícies tradicionais e imersão em novas ramificações que incluem as diversas manifestações digitais reduzíveis aos *pixels* e *bits* de informação.

Neste sentido, observamos que a escalada de abstração das mídias ocorrida ao longo da história implica em uma tendência à diminuição de suas dimensões materiais e libertação dos suportes tradicionais, acompanhada por um processo de complexificação na mediação das mensagens produzidas. A xilogravura, ao unir em uma mesma técnica mídias tridimensionais (representadas nos entalhes da matriz para impressão) e bidimensionais (representados nas imagens transferidas para uma superfície específica), acompanha este processo e se desvincula de uma concepção como técnica exclusivamente artesanal para converter-se em estética, presente na sua aplicação em meios eletrônicos através do *design* gráfico, efeitos digitais, tipografias etc. Da mesma forma, a complexificação das mediações humanas presente na obra de Vilém Flusser relata um processo que surge na criação dos primeiros artefatos tridimensionais (objetos entalhados artesanalmente no período pré-histórico), passa pela impressão bidimensional em superfícies específicas (compreende desde as inscrições rupestres até a proliferação das imagens tradicionais) e chega na criação do código zerodimensional, que está presente nas inúmeras manifestações digitais. Até mesmo o código unidimensional, surgido com o aparecimento da escrita linear, relaciona-se com o universo da xilogravura ao observarmos sua aplicação na literatura de Cordel, onde texto e imagem são concebidos de maneira interligada e complementar.

Dessa forma, a pesquisa estruturou-se como exclusivamente teórica, e sendo a comunicologia de Vilém Flusser uma teoria de caráter semiótico, foi utilizada como método a abordagem dos meios e modos de produção de mensagens descritos na obra de Santaella (2001). Este método foi utilizado para identificar as características da xilogravura como mídia e objeto técnico, analisando seus traços definidores e a forma como estes se diferenciavam uns dos outros. Através dele, exploramos as mensagens e linguagens geradas pela xilogravura a partir dos seus modos de produção, realizando uma investigação focada nos meios, suportes e instrumentos utilizados. Para isso, utilizamos as técnicas de reflexão teórica, seleção de corpus para descrição formal do recorte, análise das informações coletadas e por fim interpretação das mesmas, que nos trouxe às conclusões parciais da pesquisa. A reflexão teórica consistiu fundamentalmente em revisão bibliográfica da obra de Vilém Flusser, constando de artigos, livros e manuscritos do autor. Ao longo desta fase, foram realizadas análises e discussões das teorias pesquisadas em encontros realizados em grupo de estudos. Em paralelo, fichamentos dos pontos principais foram construídos. A seleção de corpus consistiu na incursão dentro do universo da xilogravura, e contou com a exploração de

informações em revistas, programas televisivos e *internet*, a partir dos quais selecionamos os casos específicos de imagens que seriam analisadas e que constituíram o recorte deste objeto. A análise das informações coletadas implicou em uma busca por perspectivas mais profundas de investigação, que recaíram na confrontação e contribuição articulada com novos autores. A partir deste ponto da análise, foi possível então aproximar-se de interpretações mais consistentes e integradas com nossa problemática e hipótese de pesquisa.

Em termos gerais, o estudo de nosso recorte se fundamentou na busca de um tensionamento entre a xilogravura e as perspectivas teóricas apresentadas na obra de Vilém Flusser. A técnica, neste caso, veio a contribuir não só como concretude empírica que exemplificava a teoria da imagem apresentada na obra do autor, mas também como exemplo material que se colocou em posição intermedial entre duas etapas cruciais da sua construção teórica. Dessa forma, o estudo do recorte trouxe as bases necessárias para uma investigação de ângulos específicos que demandaram análises e perspectivas complementares ao caminho teórico principal que estava sendo percorrido.

O desenvolvimento das análises se estrutura, portanto, ao longo de quatro capítulos. O primeiro capítulo faz a apresentação das ideias principais do autor Vilém Flusser. Consiste na revisão bibliográfica de pontos de sua obra que são pilares para o rumo das análises, tais como sua perspectiva a respeito da comunicação humana, a escalada de abstração das mediações, sua teoria da imagem e o contexto pós-histórico. O segundo capítulo apresenta um panorama histórico da xilogravura focado no desenvolvimento da técnica e sua evolução na produção de imagens. Apresenta o percurso percorrido em terras brasileiras, e parte de sua concepção como mídia para definir alguns conceitos a serem adotados nas investigações, tais como as ideias de meio, mediação e midiaticização. Tais capítulos representam a maior parte da etapa de reflexão teórica da pesquisa. As etapas seguintes, de seleção de corpus e análise/interpretação das informações coletadas estão representadas pelos próximos dois capítulos. No terceiro, nosso recorte de imagens é exposto, e as informações obtidas são apresentadas em dois tópicos: um de casos relacionáveis à produção de imagens tradicionais e outro de casos relacionáveis à produção de imagens técnicas. O quarto capítulo parte de uma exploração da dimensão técnica das mídias para realizar análises das informações levantadas de maneira integrada à perspectiva de novos autores, criando as condições para um encaminhamento às considerações finais da pesquisa.

1. A TEORIA FLUSSERIANA

1.1 A comunicação humana

Ao tratarmos de processos comunicativos sob a ótica de Vilém Flusser, devemos compreender, primeiramente, o próprio entendimento do autor a respeito da natureza da comunicação. Para ele, a mesma surge como fruto da liberdade humana a fim de gerar uma sociabilidade, sendo baseada em codificações e em convenções simbólicas. É interessante atentar para este aspecto, pois constitui ponto de ligação da teoria flusseriana com a fenomenologia. Apresenta a comunicação como expressão do mundo interiorizado, ou seja, demonstra que são as formas simbólicas construídas pelo homem que dominam os processos comunicativos.

Os símbolos, portanto, se colocam no mundo como substituição de significados que primitivamente eram imediatos e diretos. Com a criação da linguagem, o homem se torna capaz de lembrar um passado e projetar um futuro além da vivência presente.

Como os símbolos são fenômenos que substituem (“significam”) outros fenômenos, a comunicação é, portanto, uma substituição: ela substitui a vivência daquilo a que se refere. Os homens têm de se entender mutuamente por meio dos códigos, pois perderam o contato direto com o significado dos símbolos. O homem é um animal alienado (*verfremdet*), e vê-se obrigado a criar símbolos e a ordená-los em códigos, caso queira transpor o abismo que há entre ele e o “mundo”. Ele precisa “mediar” (*vermitteln*), precisa dar um sentido ao “mundo”. (FLUSSER, 2007, p. 130)

Com isso, Flusser apresenta suas ideias a respeito de “mediação” e “alienação”, conceitos fundamentais para entender os desdobramentos de suas análises. Com a criação das primeiras representações, dos primeiros objetos e artefatos, o homem se torna alienado, passando a transformar o ambiente em circunstância composta de objetos. Com isso, se dá o desenvolvimento do campo cultural, que ocorre em paralelo ao desenvolvimento das mídias. Tal desenvolvimento está relacionado a uma crescente complexificação nas mediações visuais que o homem realizou desde o período pré-histórico até a atualidade. Nesta conjuntura, Flusser descreve um processo de três marcos principais: o momento pré-histórico (caracterizado pelo surgimento do código tridimensional representado pelos primeiros

artefatos e esculturas, aliado aos códigos bidimensionais representados pelas primeiras imagens tradicionais impressas nas cavernas), o momento histórico (de domínio dos códigos unidimensionais e da escrita, época de desenvolvimento da ciência e tecnologia) e o momento pós-histórico (caracterizado pelos códigos zerodimensionais, ou seja, códigos eletrônicos, em que há o domínio das imagens técnicas).

A transição entre cada um destes momentos está situada entre três crises que se efetivaram diante da relação entre o homem e suas mediações. A primeira diz respeito ao mundo imaginativo em que se inseriam as imagens rupestres. Nele, as imagens ocupavam um lugar mítico e mágico na vida cotidiana, e passaram, aos poucos, a entrar em um estágio alucinatório da consciência humana, em que imaginação confundia-se com realidade. Tal processo levou a uma crise que culminou com o surgimento do momento histórico, em que a escrita surge como uma alternativa de transformar em unidimensional os códigos que eram bidimensionais, ou seja, desenrolar a estrutura da imagem em linhas de forma a permitir a elaboração de conceitos. Dessa forma, surgia a capacidade do homem de conceber ideias claras e distintas, o que permitiu por exemplo o desenvolvimento do pensamento científico. Tal pensamento rompe com o mundo da magia porque também quebra com o tempo circular de entendimento das mensagens antes existente. Enquanto as imagens transmitiam mensagens de maneira implícita, os textos surgem como forma de explicar e desenrolar a circularidade inerente à composição imagética.

Com isso, o momento histórico passa a ser caracterizado por toda uma racionalidade que culminou no desenvolvimento da ciência e tecnologia que dispomos atualmente. Entretanto, também este estágio foi caracterizado por uma crise, em virtude de os textos se tornarem cada vez mais densos e opacos, atingindo um estágio em que os conceitos e teorias também passaram a ser causadores de alienação. A perda de credibilidade dos textos e consequente crise da racionalidade culminou no momento em que nos encontramos, estágio pós-histórico fruto dos avanços tecnológicos da fase anterior. Iniciado com o surgimento da fotografia e desenvolvendo-se até os meios digitais, o momento da pós-história é fruto da crise de toda uma consciência histórica e progressista do mundo, e que, sob o domínio das imagens técnicas, se coloca como alternativa aos problemas do estágio anterior. No entanto, seguindo a mesma tendência do fluxo de acontecimentos anterior, a pós-história já se coloca

dentro de uma terceira crise, na qual estamos imersos e ainda tateando à procura de soluções. Flusser explica que

A “origem da existência humana” é um passo dado para fora da vivência concreta. O abismo entre o homem e a realidade, (“a expulsão do paraíso”) é precariamente remediado pela mediação da imagem. Surge destarte um universo secundário, o da existência magica, (a pré-história). A consequente alienação secundária resulta em segundo passo para trás e dentro da história. Os textos formam a mediação precária entre o homem histórico e o mundo das imagens perdido. A consequente alienação terciária resulta em terceiro passo para trás que estamos penosamente ensaiando rumo ao desconhecido. As imagens técnicas procuram mediar entre esse nível de existência trêmulo e o mundo dos textos perdido. Mas por enquanto falham. (nascimento da imagem nova, não publicado, p. 11)

A fim de tentar melhor entender as implicações e especificidades desta trajetória de desenvolvimento histórico do homem e de suas mediações, nos debruçamos nesta pesquisa sobre uma investigação da imagem e seu lugar ao longo do processo, à luz das análises de Flusser e de alguns aspectos pontuais de sua obra.

A proposta de Flusser para o campo da comunicação compreende a mesma como uma disciplina interpretativa, em que os campos teórico e prático são bastante inter-relacionados. Ao tratar da natureza dos códigos, ele compreende como tarefa da comunicação o deciframento daquilo que há de estético, ideológico ou epistemológico dentro das mensagens. Neste sentido, uma análise sistemática de códigos pode constituir, sob a sua perspectiva, um poderoso método de apontar as finalidades e ideologias presentes nos mesmos.

Como sistema de organização de símbolos, os códigos operam através de regras que constituem a sua estrutura. Tal estrutura determina exatamente a maneira de relacionar os símbolos e seus significados, e é de fundamental importância na formatação das mensagens a serem elaboradas. A diferença primordial entre imagem e texto, por exemplo, diz mais respeito a uma diferença de estruturas de códigos, do que uma simples diferença de símbolos que o compõem. Assim, o código pode ser considerado um *medium* para a própria comunicação, pois possibilita que as pessoas troquem informações através de sistemas comunicativos.

Não é exagero dizer que nós conhecemos e experienciamos o mundo, e que agimos nele, dentro das estruturas a nós impostas através dos códigos que

nos fornecem informações. O teórico da comunicação deve analisar este fato. (FLUSSER, 2002, p. 16)

Podemos perceber a importância de uma análise dos códigos na obra de Flusser, bem como a questão da sua estrutura. Tal relação, entre a estrutura do código e o significado dos símbolos do mesmo, é evidente ao levarmos em conta a interdependência entre forma e conteúdo de uma mensagem. Tal relação recai no próprio problema da traduzibilidade, ao considerarmos, por exemplo, que um filme transmite mensagens de maneira diferente que um livro. Isso não exclui o fato de que universos de significados podem ser comunicáveis por diferentes códigos, como afirma Flusser a respeito de certas mensagens:

o seu significado é aproximadamente o mesmo, embora ocorram em códigos diferentes. E [...] pode ocorrer, em outros casos, uma sobreposição, (“overlap”), entre os universos de vários códigos, embora não coincidam. (2002, p. 14)

Para operarem de maneira prática, os códigos precisam de uma materialidade, que é definida por Flusser como mídia. Para ele, elas são “estruturas, sejam materiais ou não materiais, técnicas ou não técnicas, nas quais funcionam códigos.” (1998a, p. 271) Assim, as mídias são suportes que permitem o funcionamento de um código de uma maneira específica. Como sistema fundamental que abriga os símbolos, o código necessita de uma mídia para se manifestar concretamente. De toda forma, Flusser também compreende que as mídias, por estarem relacionadas ao código, exercem influência no mesmo. Por exemplo, o código da língua portuguesa opera de maneiras diferentes na mídia televisiva, cinematográfica ou musical.

A noção flusseriana do conceito de mídia abre inúmeras perspectivas no sentido de compreender “a mídia” não como uma entidade, ou mesmo como um suporte fixo codificador de símbolos, mas como uma espécie de estrutura abrangente que pode se moldar a mídias tangíveis ou intangíveis. Dentro da sua noção de mídia, há a capacidade de inclusão de um viés estético – no sentido do termo grego *aisthesis*¹ – ou seja, de uma abordagem baseada mais nas formas de configuração e percepção das mediações do que em seu conteúdo propriamente dito.

¹ Faculdade de compreensão pelos sentidos. Percepção totalizante.

1.2 O gesto de produção das mediações

O desenvolvimento das mídias está relacionado ao desenvolvimento de mediações visuais que o homem realizou desde o período pré-histórico até a atualidade. Tal processo é marcado pela criação daquilo que seriam quatro *medium* principais surgidos ao longo deste percurso histórico.

A criação dos primeiros artefatos leva ao surgimento dos objetos culturais que seriam o primeiro *medium* visual com o qual o homem entrou em contato. Tais instrumentos eram criados e manipulados pelas mãos, e mediavam a interação entre o homem e o ambiente em que vivia, tornando-o sujeito do mundo. Com a criação das primeiras imagens (segundo *medium* visual), os objetos deixam de ser manifestos (alcançáveis às mãos) e passam a ser aparentes (superfícies que aparecem à vista). Passou-se a fixar a visão que se tinha do mundo, pôr a teoria precedendo a práxis. Assim, a imagem tradicional constituiu um passo para trás da circunstância, a fim de poder abarcá-la com a vista. Tal visão, reveladora de contextos, leva a um ponto de criação do terceiro *medium* visual: a escrita. Assim, passou-se a ter explicações conceituais das visões do mundo. Por fim, com o surgimento do quarto *medium* visual, a tecno-imagem, o homem passa por uma revolução baseada no apertar de teclas. Tal revolução cultural consiste na submissão das mãos, dos olhos e dos dedos à ponta do dedo, em um gesto que nos emanciparia da história, do trabalho e das ideologias precedentes em virtude de uma criação livre manifestada no tatear sobre teclas.

O gesto criador de tais mediações tem profundas implicações nos processos subsequentes e nas crises a eles relacionados. Para Flusser, o gesto é uma ação gerada a partir de uma intencionalidade, ou seja, é a manifestação de tal interioridade. Dessa forma, entre o gesto e a consciência há uma relação de *feedback*, de sorte que, ao modificar o mundo exterior através de um gesto, o homem passa a ver esta mudança como uma manifestação de sua própria interioridade. Assim, a interioridade passa a também ser modificada pelo gesto criado, transformando-se ela mesma em um determinado ponto de vista sobre o gesto existente.

Tal *feedback* vai, aos poucos, se densificando, o que leva o gesto e a consciência a se confundirem, fazendo surgir a alienação geradora das crises dos três momentos históricos apresentados por Flusser.

A diferença entre os gestos de produção dos objetos recaem exatamente nas diferentes formas de modificação do mundo. O gesto do trabalho, unido ao conhecimento científico, culminou, por exemplo, nas máquinas. Entre a imagem e o texto, por sua vez, a diferença reside no gesto de produção.

Ao tratarmos das imagens técnicas, podemos apontar que consistem em imagens produzidas por aparelhos. Representados na obra de Flusser pela metáfora da *caixa preta*, os aparelhos funcionam de maneira automática e não aparente, incluindo em si os resultados de avanços e empenhos científicos e tecnológicos não decifráveis diretamente pelo seu operador. Sem dúvida, ao falar sobre os aparelhos estamos tratando de objetos culturais, que como tal foram produzidos pelo homem atuando em determinadas culturas.

Entretanto, dentre os objetos culturais produzidos pelo homem podemos diferenciar aqueles que são feitos para o consumo e aqueles que são feitos para produzir outros bens de consumo. Os aparelhos, sem dúvida, são feitos para gerar produtos. A natureza destes produtos é parte do que os torna peculiar. Se nos voltarmos para a maneira através do qual o homem começou a modificar a natureza, com o surgimento dos primeiros *medium* visuais, podemos apontar que foi necessária a criação de objetos culturais que criassem outros produtos ou sub produtos a partir do meio natural.

No momento em que vivemos, no entanto, encontramos-nos cercados de produtos que parecem ir além da simples manutenção da sobrevivência ou modificação da natureza em termos práticos. São bens de consumo em que a informação é bem mais acentuada do que sua finalidade prática. São produtos que os aparelhos criam.

Ao contrário das máquinas, que funcionam mecanicamente através de gesto “transparente” (explicável ou visível mecanicamente), os aparelhos funcionam de maneira automática através de gesto oculto. As máquinas, fruto da revolução industrial, geram produtos que podem ser informacionais ou práticos, podendo ser consideradas instrumentos que trabalham no sentido de informar objetos modificando a natureza e o mundo. Os aparelhos, por outro lado, são resultado de descobertas científicas e tecnológicas mais complexas, gerando produtos que são informação pura: são mensagens contidas em imagens,

vídeo, contas, fotografias etc. Ao invés de modificar o mundo, os produtos de aparelhos modificam a vida do homem, servindo para informarem, serem contemplados e analisados ao invés de consumidos.

Os operadores de aparelhos são assim chamados pois não trabalham com um instrumento que visa uma modificação objetiva no mundo, mas brincam com as potencialidades contidas naquele aparelho. Não são elas trabalhadores, mas sim informadores que manipulam e ordenam símbolos inscritos previamente dentro de um programa. Os aparelhos estão programados em uma configuração prévia que só manipulação dentro daqueles limites.

O operador, evidentemente, brinca com o aparelho no sentido de descobrir suas potencialidades e esgotar o seu programa: realizar tudo aquilo que ele oferece, decifrar sua maneira de operação. De tal forma que, ao operar aparelhos, ele

não se encontra cercado de instrumentos (como o artesão pré-industrial), nem está submetido à máquina (como o proletário industrial), mas encontra-se no interior do aparelho. Trata-se de função nova, na qual o homem não é constante nem variável, mas está indelevelmente amalgamado ao aparelho. Em toda função aparelhística, funcionário e aparelho se confundem. Para funcionar, o aparelho precisa de programa “rico”. Se fosse “pobre”, o funcionário o esgotaria, e isto seria o fim do jogo. As potencialidades contidas no programa devem exceder à capacidade do funcionário para esgotá-las. (FLUSSER, 1985, p. 15)

Isso implica que o programa do aparelho não pode ser completamente penetrável. A sua competência tem que ser maior que a do operador em esgotar suas potencialidades. Caso contrário, o jogo de brincar com aparelhos perderia todo o sentido. Tal característica é o que confere ao aparelho a metáfora de *caixa preta*. Por ser um sistema complexo e não penetrável em sua totalidade, o aparelho se assemelha a uma caixa escura de funcionamento não decifrado, através do qual o homem produz informação, de maneira não detalhável mas deliberadamente. A caixa preta é operada pois o homem sabe como brincar com seu *input* e *output*, fazendo-a produzir sob a sua vontade, mas jamais decifrando os processos que se dão no interior da caixa.

Assim, trata-se da permutação de símbolos programados. Com isso, o operador é emancipado do trabalho e liberado para uma criação baseada na combinação de superfícies simbólicas. Ao fazer o aparelho criar novas mensagens simbólicas a partir de seu programa, o operador torna claro um processo que demonstra onde se insere o verdadeiro valor no mundo

pós-industrial, que é no símbolo, e não no objeto. Com isso, o próprio exercício de operar aparelhos se insere dentro de um metaprograma onde o poder está na posse da informação, e não dos objetos. O verdadeiro valor no universo pós-industrial reside não em quem consegue possuir os aparelhos, mas em quem consegue esgotar o seu programa. Na sociedade aparelhizada, “O vetor de significado se inverteu: o símbolo é o real e o significado é o pretexto” (FLUSSER, 1985, p. 32), de maneira que o operador nem está

face ao aparelho (como o artesão frente ao instrumento), nem está rodando em torno do aparelho (como o proletário ronda a máquina). Está dentro do aparelho, engolido por sua gula. Passa a ser prolongamento automático do seu gatilho. (1985, p. 30)

A própria manipulação do aparelho é um gesto que se insere na conjuntura pós-industrial como gesto técnico, ou seja, promove a articulação de conceitos. Isso implica que, sendo o aparelho resultado de avanços científico-tecnológicos, o gesto de sua operação traz à tona os conceitos que tornaram possível a sua própria existência. Ao tomarmos como exemplo o aparelho fotográfico, marco inicial da presença de aparelhos automáticos na história, ao fotografar, o operador transcodifica sua intenção em conceitos, antes de transcodificá-los em imagens. “Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas.” (FLUSSER, 1985, p. 19)

As imagens fotográficas, portanto, servem como exemplo de um somatório de processos que culminam na produção de imagens técnicas, que inclui desde o desenvolvimento de conceitos proporcionado pela invenção da escrita, até o avanço da ciência e da tecnologia que modificou o mundo trazendo-o ao estágio atual.

1.3 O sujeito em relação aos objetos e ao mundo

Ao nos voltarmos para as formas através das quais o homem criou e se relacionou com os objetos culturais ao longo da história, podemos compreender melhor os processos e análises descritos na obra de Flusser. Os objetos são vistos não só como resultado da ação do homem sobre o mundo, mas também através de um ponto de vista que os entende dentro de uma “re-ação” deste mundo sobre a humanidade, em termos da influência que as configurações existentes na sociedade têm sobre a vida cotidiana dos indivíduos.

Os objetos seriam, portanto, resultado da síntese entre a ação humana no mundo e ação do mundo sobre o homem (FLUSSER, 1998b). O termo “objeto”, vindo do latim *ob-iectum*, significa “jogado contra”, e seu equivalente grego significa “problema”. Sendo assim, subentende-se que haja algo contra o qual o objeto seja jogado, e este algo é o sujeito. Ou seja, os objetos se colocam no mundo como forma de barrar o nosso caminho, de maneira a requerer de nós um posicionamento sobre como abordá-los, como “resolvê-los”. “O choque entre objeto e sujeito é o choque entre o ‘ser assim’ e o ‘dever ser’, entre a ‘realidade’ e os ‘valores’.” (FLUSSER, cultura dos imateriais, não publicado, p. 1)

Este choque recai exatamente no na maneira como o homem começou a mediar sua relação com a natureza, na alienação inicial que separou o sujeito de uma vivência imediata com o mundo. E o que passa a se interpor entre homem e natureza nesse processo são exatamente os objetos. Ao fazê-lo, vão transformando o mundo em circunstância valorativa, modificada, personalizada.

Atualmente, nos deparamos com um processo através do qual a impressão de valores sobre o mundo vai sendo transferida do sujeito humano para as inteligências artificiais. Ou seja, não é mais o homem quem modifica o mundo através da inserção de objetos culturais, mas sim os objetos que transformam o mundo através da informação. Os objetos passam a atuar como instrumentos programadores do comportamento humano, e, ao invés de eles mesmos funcionarem em função da humanidade, é a humanidade que passa a se comportar em função deles.

É em função de mesas, tijolos, lâmpadas elétricas e aparelhos de TV que a humanidade vive, isto é: é em função de nós, os objetos, que a humanidade é

animada. A nossa função, os objetos, é animar a humanidade, programá-la. (FLUSSER, 1998a, p. 146-147)

Os elementos que se inserem e contribuem para tal programação podem, também, nem ao menos ser objetos no sentido tradicional do termo, podendo ser considerados informação pura, muitas vezes gravadas em campo eletromagnético, como em monitores de computador. No universo pós-histórico, portanto, é o conceito de “informação” que passa a ser o essencial, ocupando o centro do interesse econômico, político e científico, e aos poucos marginalizando o próprio conceito que temos de objeto. A atenção vai se deslocando dos objetos para símbolos imateriais de informação pura.

Podemos observar tal decolagem, (*take-off*), no caso da fotografia química que está se eletro-magnetizando. Abandona ela a superfície do papel, para invadir o campo eletromagnético, passa a falar, a emitir sons musicais, a ser eternamente armazenável, e sobretudo a ser modificável por seus receptores. E, ao fazê-lo, obriga ela o fotografo a conceber, clara e nitidamente, a imagem a ser produzida: obriga-o a manipular conceitos claros e distintos, tais quais cores ou formas, ao manipular suas teclas. (FLUSSER, cultura dos imateriais, não publicado, p. 5)

Em termos da relação entre sujeito e objeto, Flusser levanta em sua obra questionamentos acerca das consequências que as mudanças citadas podem trazer para a humanidade. Questiona-se se os aparelhos automáticos podem passar a ser considerados os novos sujeitos controlando os objetos, e, se sim, qual seria a posição do homem diante tal processo. De quem ele se tornaria sujeito. Tornam-se claras as evidências de uma programação que, aos poucos, vai saindo do controle do ser humano. Para Flusser, trata-se de uma revolução cultural que está transformando os valores relativos ao trabalho, à ciência, à arte, e, sobretudo, ao homem como sujeito no mundo. Diante de tal afirmação, podemos relatar uma conjuntura que recai nas reflexões flusserianas a respeito da posição da ciência e da comunicação em tal processo.

O campo da realidade, relativo à observação e entendimento do mundo, implica em duas ações que podem ser relacionadas ao conhecimento. A primeira diz respeito a uma percepção, a um observar que necessita de uma parada ou pausa que torne possível a apreensão pelos sentidos. A segunda diz respeito à manipulação, a uma intervenção que fixa objetos no mundo, a partir do entendimento. Até o primeiro milênio a.C., não se distinguia

entre estas duas fases, de maneira que foram os pré-socráticos os primeiros a nomear tal distinção.

O campo relativo às informações apreendidas pela observação era encarado pelos gregos como “teoria”, sendo a ciência uma aplicação disciplinada da mesma. O outro campo, relativo à intervenção e impressão de valores no mundo, consistia na “prática” ou *práxis*. Aos poucos, o campo relativo à manipulação passou a ser desprezado, pois se supunha um exercício valorativo, uma ação contaminada pelas impressões pessoais.

A *práxis*, ou *techne*, passou então a ser dividida entre dois campos. Aquele que diz respeito a uma prática experimental (voltada para confirmar ou refutar teorias existentes), e aquele que é valorativo (correspondente aos exercícios de manipulação onde se imprimem impressões e valores humanos, como é o caso da arte). Desta forma, a técnica experimental passou a consistir em uma manipulação de objetos baseada em teorias, buscando ao máximo a neutralidade, e se supondo no papel de modificar a sociedade da maneira prática; enquanto a técnica valorativa se manteria restrita a valores estéticos e sem funcionalidade na vida cotidiana. Flusser aponta que tal processo foi causador de um empobrecimento da cultura, pois levou a surgir, de um lado,

objetos culturais, produtos da técnica, que são realizações de determinados valores, (são “bons para algo”), embora sejam aplicações de teorias que se querem isentas de valores. Do outro lado surgirão objetos culturais, obras de arte, que “não são bons para nada”, embora sejam produtos de intenção valorizante. (FLUSSER, cultura dos imateriais, não publicado, p. 3)

Assim, percebemos que havia uma tentativa de distinção entre as atividades que deviam ter ou não função prática no mundo. Entretanto, se tratamos de atividades que modificam o mundo concreto através da ação humana, invariavelmente estaremos tratando da uma aplicação de valores sobre o mesmo. E nisto está incluído o conhecimento. É através dele que o homem passa a intervir sobre a natureza e imprimir os valores que permeavam a sua modificação. A aplicação de uma razão pura, neutra e imparcial nesse processo se faz uma meta ilusória, apesar de ser este o alvo da ciência. Tal objetividade, segundo Flusser, é uma meta não atingível pelo próprio homem.

A ciência moderna, entretanto, assumiu-se como uma disciplina livre de valores, mantendo-se concentrada em teorias e em métodos de confirmá-las ou refutá-las através de

experimentações práticas. Teoria e prática, portanto, pareceram andar unidas ao longo do desenvolvimento da ciência, que caminhou ao longo do momento histórico em um ritmo progressivo baseado na racionalidade. No entanto, se analisarmos de fato como a ciência moderna e seus métodos se posicionaram no campo do conhecimento, podemos perceber algumas nuances pertinentes à luz das palavras de Flusser:

A visão teórica do objeto vai ser confirmada ou refutada pela manipulação prática, e a manipulação prática vai abrir campos novos para a teoria. Isto implica reformulação dos conceitos “teoria” e “práxis”. “Teoria” deixa de significar “visão de formas imutáveis”, e passa a significar “elaboração de formas adequadas ao conhecimento prático”, e “práxis” deixa de significar “manipulação empírica de objetos”, e passa a significar “manipulação informada por teoria”. Para a ciência moderna, pois, “teoria” adquire significado hipotético, e “práxis” significado experimental, o que a tornará disciplina progressiva. (cultura dos imateriais, não publicado, p. 2)

Ao colocar teoria e prática uma em função da outra, a ciência moderna colocou-se em uma posição progressista e bem sucedida, pois fechou-se em um círculo auto-referente, onde, dentro dele, não poderiam se inserir elementos ou questões que perturbassem sua configuração. O momento pós-histórico em que nos encontramos, entretanto, nos coloca à frente de novas questões e implicações neste sentido.

Tendo em vista a crise da racionalidade que culminou em nosso estágio atual, percebemos que o centro do interesse geral e científico gira em torno da informação pura, e não dos objetos em si. Dessa forma, torna-se necessário reformular o posicionamento que a ciência tem em sua possível neutralidade e estabilidade advindas da observação racional dos objetos do mundo, uma vez que o próprio conceito de objeto vem se modificando. Se a humanidade passa a agir e atuar de maneira programada pelos objetos, como podemos nos supor observadores imparciais dos mesmos?

No universo das imagens técnicas, as informações existentes estão inseridas em aparelhos, e não em objetos dados, passíveis da aplicação de métodos submetidos à falsificação através da observação. O método através do qual as novas informações se inserem no mundo é o do aparelho, e a falsificação a que se submetem consiste em uma observação realizada através do aparelho. A objetividade racional aos poucos se desfaz, bem como o sentido de se distinguir entre o que é verdadeiro ou falso na existência concreta. Diante deste processo, é

igualmente possível que o termo “verdade” será reformulado no futuro. Não mais significando: adequação de determinada sentença a determinada situação real, mas significando talvez: concretamente vivenciável. (FLUSSER, cultura dos imateriais, não publicado, p. 6)

Tal crise de valores tem consequências profundas no campo da ciência, em termos de se buscar a inserção de novas informações não relativas apenas à confirmação ou refutação de teorias, mas que passem por um entendimento totalizante da situação humana. Isto tem grandes chances de recair, dentro da ciência, em uma troca dos termos “verdadeiro” ou “falso” para “provável” ou “improvável”. Sendo o conhecimento imparcial uma meta não atingível pelo homem, Flusser admite, para a situação pós-histórica, a contribuição que outras fontes de conhecimento podem ter além daquele dito como exclusivamente científico.

Uma delas seria a arte, que teria o potencial de “liberar a ciência da sua crise epistemológica ao abri-la ao momento estético.” (1998a, p. 174) Para ele, há uma tendência convergente entre ciência e arte no momento atual, pois, uma vez que a função artística foi relegada a um exercício ficcional, deslocado da realidade palpável; também a ciência na era pós-histórica está a serviço da ficção, em termos de estar permeada por símbolos imateriais, ou seja, pela informação pura que tomou o lugar dos objetos dados do mundo.

Tais reflexões são aplicáveis também à ciência da comunicação, uma vez que esta é uma disciplina onde teoria e prática estão fundamentalmente amalgamadas, sendo necessário, portanto, um posicionamento que leve em consideração as implicações fundamentais da conjuntura em que a vivência humana se insere. Como disciplina interpretativa, a comunicação se coloca com o potencial de uma saída ao ciclo auto-referente característico do conhecimento científico que dispomos. Desta forma, se tornam claras também as relações que podemos estabelecer entre tal ciência e uma *aisthesis*, que se insere na *práxis* no sentido de buscar *diferentes maneiras de aperfeiçoamento da comunicação humana*.

1.4 A pós-história

Nas fases de desenvolvimento histórico apresentadas na obra de Flusser, é possível identificar alguns acontecimentos, situados entre os séculos XIX e XX, que representam o fim de uma noção racional e linear de progresso, e que marcam o final do período histórico e início da era pós-histórica. Entre eles, podemos citar o surgimento da fotografia, da telegrafia e o acontecimento da segunda Guerra Mundial.

A fase pós-histórica é caracterizada pela imersão nos códigos digitais, onde encontramos-nos sob o domínio de imagens reduzíveis à zerodimensionalidade dos *pixels* e *bits* de informação. Em tal estágio, caracterizado por uma metaprogramação crescente de aparelhos automáticos, a sociedade se coloca na dinâmica de um movimento rápido, porém circular, onde os eventos históricos se realizam em prol de seu registro pelas imagens técnicas.

As imagens técnicas se colocam em um universo onde os atos “não mais se dirigem contra o mundo a fim de modificá-lo, mas sim contra a imagem, a fim de modificar e programar o [seu] receptor.” (FLUSSER, 2008, p. 59) Para Flusser, tal processo representa o fim da história, pois os acontecimentos deixam de tomar lugar no mundo para se transformar em espetáculo eternamente repetível.

Todo evento histórico tende doravante a ser fotografado, filmado, televisionado. As imagens técnicas são a represa dentro da qual a correnteza dos eventos históricos será armazenada para girar em repetição eterna. Pós-história é isto. (FLUSSER, nascimento da imagem nova, não publicado, p. 3)

Tal engrenagem automatizada na qual circulam os acontecimentos é alimentada pelos discursos e ideologias advindos fase histórica precedente. Na falta de uma produção de novos elementos que tomem lugar no mundo pós-histórico de maneira espontânea e não programada, tais discursos parecem estar prestes a esgotar-se, o que levaria a humanidade pós-histórica, sob o ponto de vista de Flusser, a entrar em uma fase de tédio e desânimo generalizado.

A imaginação no mundo pós-histórico implica em, a partir de um pensamento linear advindo da era dos textos, conseguir se abstrair conceitos zerodimensionais e transpô-los para

planos. Os aparelhos envolvidos em tal processo se inserem em uma grande hierarquia de programação, e constituem um complexo que vai adquirindo autonomia cada vez mais imprevisível. Aos poucos, vão surgindo caixas pretas compostas de outras caixas pretas, em uma engrenagem que foi iniciada pelo homem a fim de criar aparelhos habituados ao progresso, e que culmina em uma situação em que o mesmo está prestes a ser eliminado. Trata-se de um supercomplexo da produção humana, desenvolvido ao longo dos séculos XIX e XX, e que tinha o objetivo de funcionarem de maneira independente dos cuidados do homem. Entretanto, tal jogo cresceu de maneira tão rápida que passa a superar a competência humana, se inserindo dentro de um complexo metaprograma, onde “São vazios os símbolos com os quais joga o aparelho. Este não funciona em função de intenção deliberada, mas automaticamente, girando em ponto morto.” (FLUSSER, 1985, p. 38) E esta ação, por sua vez, continua em funcionamento, em uma autoprogramação crescente. Flusser explica tais processos, onde

homens constroem aparelhos segundo modelos cartesianos; em seguida, os alimentam com conceitos claros e distintos [...]; os aparelhos passam a permutar os conceitos claros e distintos inscritos no seu programa; [...] o aparelho será onisciente e onipotente em tal universo. [...] Isto é: todas as virtualidades inscritas no programa, embora se realizem ao acaso, acabarão se realizando necessariamente. [...] É neste sentido sub-humano cretino que os aparelhos são oniscientes e onipotentes em seus universos. (1985, p. 35-36)

Nesta conjuntura, os processos de codificação de símbolos e significados concentram-se, portanto, não no indivíduo, mas nos aparelhos. Ao operá-los, o homem atua como um funcionário, que se insere dentro do grande complexo aparelhístico como parte atuante deste, não de maneira autônoma, mas funcional e metaprogramada.

Contra tal automação, existem, evidentemente, intenções humanas. São elas manifestadas ao se tentar decifrar o funcionamento de caixas pretas, ao se buscar gerar, nos comandos de sua operação, resultados previamente planejados e pretendidos. Podem-se tomar como exemplo criações experimentais em vídeo ou fotografia, onde o artista busca brincar com o aparelho de maneira a trazer, na sua forma de representação, um elemento desvelador do mesmo, uma forma de “desmascarar” seu jogo implícito. Eles sabem “que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação. Tentam,

conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa.” (FLUSSER, 1985, p. 41)

Os aparelhos, por sua vez, reagem contra as tentativas ao valer-se da própria programação. É nesta conjuntura que se aponta não haver a inserção de novas informações que consigam tomar lugar significativo, de um maneira não programada, no mundo pós-histórico. Seria possível inserir neste contexto novas produções com potencial transformador?

Flusser (2008) não deixa de apontar em sua obra uma perspectiva possível, ao apresentar o conceito de sociedade telemática. Nesta sociedade as informações seriam produzidas em contextos dialógicos, acessíveis e modificáveis por todos, e organizadas em uma estrutura em rede que se autogovernaria de modo cibernético.

Desse modo, a circulação entre o homem e as imagens técnicas poderia vir a construir uma mediação dialógica de informações, naquilo que ele nomeia como uma revolução técnica, e não política, de sorte que os revolucionários seriam exatamente aqueles envolvidos na produção de tecno-imagens. Como Flusser aponta, “Não será negando a automaticidade dos aparelhos, mas a encarando, que podemos esperar a retomada do poder sobre os aparelhos.” (1985, p. 38)

Indícios da possibilidade de uma sociedade telemática a partir do contexto atual são abundantes, mas demandam uma série de ações que dizem respeito à maneira como a rede comunicativa se estrutura. Para Flusser, uma estrutura comunicativa saudável deve ter um equilíbrio entre os diálogos e os discursos. Na sociedade das imagens técnicas, apesar de as mensagens partirem de feixes centrais irradiadores, há a presença de técnicas que permitem a ocorrência de feixes transversais entre eles. Tais técnicas dizem respeito à telemática.

Entretanto, os chamados *gadgets* telemáticos que tornam isso possível acabam atuando em função de retornar as mesmas informações que foram emitidas de maneira permutada. Trata-se da opinião pública, que funciona como *feedback* para os mesmos programas emissores. Neste processo,

os centros irradiadores dos feixes ocupam o centro da sociedade (centro parcialmente invisível e inacessível aos homens) e os homens estão sentados, cada qual por si, face aos terminais dos feixes, a contemplar imagens. (FLUSSER, 2008, p. 65)

No entanto percebemos que, independente da estrutura programada dos aparelhos automáticos, as imagens técnicas que nos circundam não precisam ser “necessariamente portadores de discursos centrais imperativos, mas podem vir a ser portadores de diálogos intersubjetivos.” (FLUSSER, não publicado, nascimento da imagem nova, p. 3-4) Para que a sociedade consiga atuar dialogicamente, é necessário mudar a forma de produzir e consumir mensagens dentro do metaprograma, ou seja, operar o programa de maneira diferente.

A renovação de informações através da inserção de elementos significantes no universo pós-histórico só é possível através de uma atuação dialógica da sociedade. Tendo em vista uma já existente ruptura entre as fronteiras do espaço público e privado, nos colocamos diante da possibilidade de uma possível e futura sociedade telemática, onde, sem tais distinções, o entrave diante do domínio das tecno-imagens possa ser remediado.

Diante da imaterialidade de um universo pós-histórico em que se abrigam mensagens reduzíveis à dimensão zerodimensional, urge a preocupação em entender a estrutura e configuração que os aparelhos automáticos dispõem. Partindo da compreensão de que as ferramentas que o homem utiliza consistem em modelos de seu pensamento, nos voltamos sobre a questão do que significa jogar contra o aparelho. Flusser aponta que os novos revolucionários seriam aqueles conscientes de que as tecno-imagens podem servir como mediação para troca de informações, a fim de trazer a importância, para o núcleo da sociedade, não da circulação homem-imagem, mas sim desta troca que pode ser realizada por intermédio delas. Seriam eles os

fotógrafos, filmadores, gente do vídeo, gente de *software*, e técnicos, programadores, críticos, teóricos e outros que colaboram com os produtores de imagem. Toda esta gente procura injetar valores, “politizar” as imagens, a fim de criar sociedade digna de homens. (FLUSSER, 2008, p. 71)

Este novo posicionamento não se concentraria nas relações políticas, econômicas e culturais que compõem a infra-estrutura da sociedade, mas sim na super-estrutura relativas às relações comunicológicas da mesma. O dever do indivíduo na nova sociedade seria o de “engajar-se contra a ideologização e em favor da dúvida diante do mundo.” (FLUSSER, 1985, p. 42-43) Resta ao homem colocar-se na busca de brechas que propiciem uma mudança, seja através dos próprios esforços ou com ajuda do acaso, mas que gere algum tipo de ruptura na super estrutura metaprogramada dos aparelhos.

1.5 A escalada da abstração

Os primórdios do desenvolvimento das mediações remetem a um momento em que o homem ainda se fazia um ser da natureza, um “homem natural”. Para Flusser, esta é uma contradição do próprio termo, uma vez que, ao se constituir como homem, o indivíduo já não pode ser natural. A partir do instante em que cria as primeiras representações, os primeiros objetos e artefatos, ele deixa de ser um animal natural e passa a ser “expulso do paraíso”. É a partir de então que ele se torna alienado, mediando sua relação com o mundo e se fazendo sujeito que “transforma o ambiente em circunstancia composta de objetos.” (FLUSSER, texto/imagem, não publicado, p. 1)

Após a criação de objetos e ferramentas que modificaram sua forma de perceber e interagir com o mundo, foram as imagens as primeiras representações realizadas pelo homem. As imagens tradicionais, desde a inscrição em pedras e cavernas até chegar a superfícies como tecidos ou papel, passaram a mediar as relações dos homens com o mundo e entre si.

O gesto através do qual foram criadas as primeiras imagens consistia em abstrair circunstâncias concretas do espaço-tempo para uma cena representativa. Partia-se de uma dimensão quadridimensional para uma representação bidimensional, ao contrário da criação de imagens técnicas, que reagrupam pontos de informação em superfícies zerodimensionais. Ou seja, enquanto a imagem tradicional parte de algo concreto para criar uma abstração, as tecno-imagens são detentoras de gesto que parte do abstrato para criar algo que se faça concreto.

Entre o surgimento dos dois tipos de imagem, temos um processo que culminou em outro tipo de mediação: a escrita. Surgida como um desenrolar da imagem circular para uma representação linear, a escrita abstrai a dimensão bidimensional para a unidimensional. As intenções e ideias representadas em imagens passam a ser concebidas em conceitos presentes em textos.

Ou seja, através da imagem tinha-se uma percepção de sentidos que se dava em um tempo circular e dinâmico, enquanto o texto impunha uma percepção de significados que se davam em um tempo linear e progressivo: precisava-se chegar ao fim da linha para se obter uma conclusão. Com a escrita, fomos capazes de gerar o pensamento conceitual.

Apesar de ser este o tipo de pensamento responsável pelo desenvolvimento da ciência e de uma noção de progresso, em termos de uma relação mediativa do homem com o mundo ele representou um nível a mais de alienação. Flusser (1985) chega a apontar que o pensamento conceitual é em sua essência mais abstrato que o imaginativo, pois preserva apenas uma das dimensões do espaço-tempo. Ao se tentar chegar a uma representação mais clara e objetiva do mundo, o homem acabou afastando-se mais ainda dele:

A escrita surge de um passo para aquém das imagens e não de um passo em direção ao mundo. Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas. Os conceitos não significam fenômenos, significam idéias. Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas. (FLUSSER, 1985, p. 8)

Neste novo nível de alienação, o homem passou a dividir a sociedade entre aqueles que dispunham do acesso aos textos e ao conhecimento deles proveniente, e o restante das camadas sociais. Assim, a elite era dominada pelos textos enquanto a sociedade pagã continuava sob o domínio das imagens. No entanto, as imagens que circundavam as massas acabavam voltando por *feedback* para a elite, e passando a penetrar nos textos em um processo que uniu a consciência mágica com a histórica.

A partir do surgimento da imprensa e democratização do saber, a consciência histórica atingiu todas as camadas sociais, fazendo com que o pensamento conceitual vencesse o pensamento imaginístico e mágico. Com essa popularização, o próprio pensamento histórico acabou sendo desvalorizado: os textos se barateavam e tornavam-se supérfluos. Isso gerou uma divisão cultural de consequências profundas:

De um lado, as imagens se protegiam dos textos baratos, refugiando-se em *ghettos* chamados “museus” e “exposições”, deixando de influir na vida cotidiana. De outro lado, surgiam textos herméticos (sobretudo os científicos), inacessíveis ao pensamento conceitual barato, a fim de se salvarem da inflação textual galopante. Deste modo, a cultura ocidental se dividiu em três ramos: a imaginação marginalizada pela sociedade, o pensamento conceitual hermético e o pensamento conceitual barato. Uma cultura assim dividida não pode sobreviver, a não ser que seja reunificada. (FLUSSER, 1985, p. 12)

A crise dos textos implicava, portanto, em uma crise na capacidade de recodificar as imagens em conceitos, o que nos traz ao momento de toda uma crise do período Histórico. Sendo a História uma explicação conceitual e progressiva dos acontecimentos através da

escrita, estamos tratando de toda uma explicação desmágica das imagens do mundo. Para que fosse possível re-magizar os textos baratos, tornar novamente imagináveis os textos complexos e reintroduzir as imagens na vida cotidiana, era necessário um novo código que reunificasse a cultura. Diante do surgimento deste novo código, toda a História naufragava em função do surgimento de um período pós-histórico: tratava-se do código das imagens técnicas.

As tecno-imagens, assim, mediavam a relação entre o homem e o mundo a partir de uma codificação de conceitos advindos do pensamento conceitual histórico, constituindo mais um passo além da vivência concreta em um nível a mais de alienação. Elas surgiram em um momento específico como alternativa para a unificação do conhecimento científico, da vivência cotidiana e da experiência artística, tão irremediavelmente distantes até então. No entanto, o seu surgimento trouxe novas configurações e questões mais complexas do que se esperava, não sendo mais compreensíveis com o pensamento conceitual que se dispunha. Flusser explica:

Toda imagem técnica devia ser, simultaneamente, conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade). Na realidade, porém, a revolução das imagens técnicas tomou rumo diferente, não tornam visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra. Neste sentido, as imagens técnicas passam a ser “falsas”, “feias” e “ruins”, além de não terem sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas de fundir a sociedade em massa amorfa. Por que isto se deu? Porque as imagens técnicas se estabeleceram em barragens. Os textos científicos desembocam nas imagens técnicas, deixam de fluir e passam a circular nelas. As imagens tradicionais desembocam nas técnicas e passam a ser reproduzidas em eterno retorno. E os textos baratos desembocam nas imagens técnicas para aí se transformarem em magia programada. (1985, p. 12)

Percebemos que as imagens técnicas se transformaram na memória eterna de todo empenho, na maneira de eternizar todo e qualquer ato que tome lugar no mundo. Cada ato passa a ter como meta o seu registro pelas imagens técnicas, o que faz com que ele deixe de ser histórico para transformar-se em um ritual mágico eternamente reconstituível por um programa. Para uma compreensão e análise das novas imagens se faz necessário não só novos tipos de conceitos, como um novo tipo de imaginação. Elas romperam com os tipos de pensamento vigentes criando novas diretrizes e configurações para os problemas da ficção e da realidade no mundo.

Ao tratarmos da imaginação, podemos defini-la como a capacidade de abstrair fenômenos quadrimencionais em símbolos e decodificá-los, ou seja, é a capacidade de criar e

decifrar imagens. No estágio das imagens técnicas, a imaginação necessária inclui uma abstração de fenômenos que vai até a zerodimensionalidade, demandando uma capacidade de decodificar não só cenas, mas também conceitos. Desde a complexidade de imaginações, teorias e conceitos precedentes, estamos portanto chegando ao ponto morto, ao ponto do zero inicial.

Esta subtração é representada em um gesto último relacionado à operação dos aparelhos técnicos: o gesto de tatear, que consiste em um apertar de teclas que não requer diferenciação de sinais, texturas e taticidades. É a finalização simplificadora de todo o empenho humano. Apesar de encontrarmos características predominantes em cada um dos três períodos principais apresentados por Flusser, podemos ver que os diferentes processos de cada um estão contidos, se relacionam e se mesclam uns com os outros:

Ao nível da consciência mágica o Homem procura imaginar a vivência concreta para des-alienar-se. Ao nível da consciência histórica o homem procura conceber imagens para redescobrir a vivência concreta. Ao nível da consciência pós-histórica deveríamos poder imaginar conceitos, a fim de retomar contato com o universo significado por textos. (FLUSSER, nascimento da imagem nova, não publicado, p. 16)

A tentativa de entendê-los e analisá-los diz respeito a uma compreensão que deve saber identificar as diferenças ao mesmo tempo em que se mantém atento às raízes comuns de cada um destes períodos.

1.6 O universo imagético e das imagens técnicas

Definida como “superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente”, (FLUSSER, 1985, p. 5), a imagem, devamos concordar, é fator de impacto e de importância crucial nas relações comunicacionais com as quais convivemos. A respeito da produção imagética dentro da sociedade atual, nos voltamos para o conceito de imagem técnica, bem como os reflexos e implicações da presença da mesma no meio em que vivemos.

Para Flusser, as imagens técnicas, ao contrário das imagens tradicionais, impõem uma distância, um olhar “superficial” para que seja possível apreendê-las. Um exemplo seria o que ocorre nos cinemas – principalmente em épocas em que a qualidade da imagem era inferior – mas onde, de uma maneira geral, os espectadores acabam preferindo as poltronas mais distantes da tela. Flusser questiona se os dispositivos que tornam visíveis o processo (químico, físico ou eletromagnético) que criou determinada imagem técnica influenciam diretamente na sua constituição. Questiona-se também se a própria observação, ou o olho humano, poderiam ser pensados como um desses dispositivos.

Para entendermos melhor tais questões, recorreremos à explicação de Flusser quanto à observação de uma imagem técnica. Tendo sido produzida por um aparelho – e, portanto, fazendo necessária para sua observação a vinculação da mesma ao dispositivo –, a imagem técnica, ao ser observada, deixa de ser imagem. Em outras palavras, se nos prestarmos a um olhar superficial da imagem técnica, acreditaremos estar vendo imagens e planos; porém, sob o efeito de uma observação mais profunda, o que veremos serão meros pontos computados.

Ao observarmos fotografia sob lupa, veremos grãos. Ao nos aproximarmos de televisor, veremos pontos. Ao observarmos a produção de imagens sobre tela de computador, veremos como os pontos se organizam em planos. [...] Sob olhar superficial, as imagens técnicas parecem planos, mas se dissolvem [...] quando observadas. (FLUSSER, 2008, p. 39)

A fim de diferenciar esse processo, inerente à observação da imagem técnica, daquele relativo à observação de objetos quaisquer presentes no mundo, Flusser traz o exemplo de uma mesa, comparando-a a uma ópera que assistiu na TV. Concordemos que ambas consistem, sob uma observação próxima, de enxame de partículas que giram no vazio.

Entretanto, percebe-se que não podemos ter, diante da ópera transmitida pela televisão, a mesma confiança que temos na solidez da mesa.

No caso da mesa estou como que dando as costas a todas as explicações abstratas, para me ater ao concreto. No caso [...] [da ópera na TV] estou como que fazendo esforço para concretizar o abstrato. A experiência [...] [da ópera na TV] é concreta, não por recusar a abstração, mas por “imaginar” que a abstração é concreta [...], é abstração concretizada. (FLUSSER, 2008, p. 41)

Diante disso, Flusser apresenta seu conceito de “Imaginar”. De uma maneira geral, entenderíamos que imaginamos ver uma mesa – quando na verdade estamos diante de um enxame de partículas – assim como imaginamos ver uma ópera na TV, quando na verdade estamos diante de um outro enxame de partículas. Entretanto, através do conceito apresentado, a imaginação atua nas imagens técnicas como fator imprescindível para sua própria apreensão, ao contrário do que ocorre ao nos depararmos com uma mesa ou com qualquer outro objeto “real”.

Podemos apontar, entretanto, a existência de outras manifestações baseadas em representações puras de objetos não existentes em uma realidade diretamente palpável, como é o caso da arte. A arte figurativa, através de meios diversos como telas, tintas ou pincéis, já concretizava estes tipos de imagens antes da criação dos aparelhos. Flusser (2008, p. 41) nos apresenta então uma importante definição que entende o processo de *imaginar* como a forma específica de concretização do abstrato inaugurada apenas com a invenção dos aparelhos automáticos produtores de tecno-imagens. Ou seja,

Ao nível ontológico da observação próxima, as imagens técnicas são vistas enquanto rastros de processos eletromagnéticos ou químicos em ambiente sensível. [...] Embora semelhante diferença do “nível ontológico” enquanto função da observação possa ser afirmada de todo fenômeno (chave observada sob microscópio eletrônico deixa de ser chave e passa a ser conjunto de moléculas), no caso das imagens técnicas tal diferença é da essência mesma do fenômeno observado. Sob tal leitura, fotografias e imagens televisionadas [...] tornam visíveis processos que seriam invisíveis sem esses dispositivos. [...] (FLUSSER, 2008, p. 39-40)

Através da apreensão das imagens técnicas, o homem torna-se capaz de observar um universo pontual de maneira concreta. Para Flusser, essa capacidade está relacionada a um novo tipo de consciência. Essa nova consciência consiste em ver os discursos científicos e

técnicos como banalidades, apesar de os mesmos serem indispensáveis para que possamos entrar em contato com as imagens técnicas. Ao observar de maneira superficial (exercício necessário para a absorção da imagem técnica), tomamos as imagens como detentoras de beleza, uma vez que a distinção entre verdadeiro e falso (típica de uma análise profunda, reveladora da banalidade daquela estrutura imagética), já não nos importa, e é tal “impossibilidade de eliminar a vacuidade do discurso ‘científico-técnico’ [...] [que] caracteriza as tecno-imagens. São imagens imaginadas. Não são como imagens tradicionais, ou como chaves, ou como mesas.” (FLUSSER, 2008, p. 41)

O fato de ver os aparatos técnicos e científicos como banalidade se relaciona completamente com a função dos aparelhos automáticos no fazer das imagens técnicas, assim como a própria superficialidade dos “imaginadores” que as criam. A intenção do imaginador está voltada para o próprio aparelho, uma vez que as imagens que imaginaram serão produzidas automaticamente. Por conta desse automatismo, não se faz necessária uma visão profunda daquilo que estão fazendo. Os imaginadores foram

[...] emancipados de toda profundidade dos aparelhos, e portanto libertados para a superficialidade. [...] O imaginador pode desprezar os pontos e as regras que ordenam tais pontos em imagens. O aparelho faz tudo isto automaticamente. Tudo que o imaginador precisa fazer é imaginar as imagens e obrigar o aparelho a produzi-las. (FLUSSER, 2008, p. 43)

Da mesma forma, o imaginador, estimulado pelo próprio interesse, faz com que o aparelho realize funções e percorra caminhos por ele pretendidos, tornando aquele registro dinâmico e flutuante, detentor de um poder “imaginístico” que gera inúmeras possibilidades e potencial de recriação.

O imaginador é condenado à superficialidade pela opacidade do aparelho e, ao mesmo tempo, emancipado da superficialidade pela opacidade do aparelho. Essa superficialidade se revela de poder imaginário e imaginístico jamais sonhado antes. (FLUSSER, 2008, p. 43-44)

Assim, a consciência imaginística gerada pelo universo das imagens técnicas permite que o imaginador e receptor das imagens cheguem ao limite da abstração, vivenciando, concebendo e valorizando essa aura como concretude. Assim, podemos entender a função do “imaginar” no sentido apresentado por Flusser, como uma própria maneira de viver e agir concretamente em um universo espectral, de tomar como mundo concreto, através da produção de imagens técnicas, um universo imaginário. Como aponta Flusser, “Os nossos

véus não encobrem o nada, mas são a nossa resposta ao nada.” (2008, p. 46) Tendemos a preferir qualquer superficialidade concreta e empolgante a explicações profundas que nos desviem da transformação que estamos vivenciando quanto à solidez desse mundo, solidez esta que Flusser acredita ter sido destruída pelos adventos da ciência e da técnica e recomputada pelas mesmas sob a forma de aura imaginística e imaginária.

As imagens técnicas, frutos da tecnologia, são produtos indiretos de textos. Por trás delas, pode-se constatar toda uma teoria científica aplicada à técnica. Isso por si só já as faz, histórica e ontologicamente, diferir das outras imagens. Enquanto as imagens tradicionais são anteriores aos primeiros textos, as tecno-imagens são posteriores a textos complexos e evoluídos. Elas partem de uma abstração de conceitos para reconstituir a dimensão abstraída a fim de resultar novamente em imagem. As imagens tradicionais “imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa posição as imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento.” (FLUSSER, 1985, p. 10)

Os aparelhos de tecno-imagens calculam e computam os pensamentos de seus operadores na linha do plano e da superfície, criando uma estrutura de superficialidade quase mágica, uma vez que, ao apertar as teclas, o imaginador visa imagens nunca concebíveis anteriormente. O mundo inteiro passa a ser vivenciado e valorizado não através de linhas escritas, mas sim de superfícies imaginadas. “Como a estrutura da mediação influi sobre a mensagem, há mutação na nossa vivência, nosso conhecimento e nossos valores” (FLUSSER, 2008, p. 15), fazendo com que surjam, no mundo pós-histórico, potenciais imaginários e imaginísticos inéditos. Ao compreendermos que a imagem técnica também é provocadora de comportamento mágico-ritual (2008, p.29), nos parece ser esta uma volta a um estado inicial da humanidade. No entanto, é evidente que a magia das tecno-imagens é diferente da magia de imagens tradicionais.

O fascínio da TV e da tela de cinema não pode rivalizar com o que emana das paredes de caverna ou de um túmulo etrusco. Isto porque TV e cinema não se colocam ao mesmo nível histórico e ontológico do homem da caverna ou dos etruscos. A nova magia não precede, mas sucede à consciência histórica, conceitual, desmágicizante. A nova magia não visa modificar o mundo lá fora, como o faz a pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo. É magia de segunda ordem: feitiço abstrato. Tal diferença pode ser formulada da seguinte maneira: A magia pré-histórica ritualiza determinados modelos, mitos. A magia atual ritualiza outro tipo de modelo: programas. (FLUSSER, 1985, p. 11)

A nova imagem é um metacódigo do texto: a imaginação que as cria consiste em codificar estes textos em imagens. Ao decifrá-las, portanto, estaremos reconstituindo os textos que lhes deram origem, estaremos entrando em contato não com o mundo, mas com o universo de conceitos relativos a ele. Entretanto, a aparência objetiva destas imagens disfarça o seu caráter simbólico, as faz parecer serem idênticas ao próprio significado e não precisarem de deciframento. Leva o observador a confiar nelas, a fazê-lo esquecer que elas são tão simbólicas como toda e qualquer imagem.

A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem. Substituir a capacidade conceitual por capacidade imaginativa de segunda ordem. E é neste sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos. (FLUSSER, 1985, p. 11)

A imagem técnica se manifesta não sob a forma de símbolo, mas de sintoma daquilo a que se refere, de modo a falsamente demonstrar ser uma representação real, idêntica ou mimética de algo. Não se coloca em dúvida a sua veracidade, pois parece ser o efeito inevitável e imediato de uma causa palpável. Entretanto, sob uma análise profunda, é evidente que se trata não de signos, mas de partículas girando no vazio.

Estas partículas, os fótons, elétrons e *bits* de informação, evidentemente não são palpáveis ou atingíveis ao homem, e cabe aos aparelhos a operação de transferi-los para uma imagem visível. O gesto de produção dessas imagens consiste na exteriorização de uma tensão do processo imaginativo, pois a tendência natural de criar e produzir através das próprias mãos é reduzida a um tatear de teclas, executando um comando de produção automática e programada.

Este programa é projetado visando um acúmulo de informações que resista à entropia da perda de informações na natureza, e funciona baseado em probabilidades. Ou seja, todas as suas produções são calculadas por quem projetou o programa do aparelho, são futuráveis por ele, são tecno-imagens prováveis. Este é um dos motivos pelo qual, o mundo pós-histórico passa a basear-se muito mais nos conceitos de “provável” ou “não provável” do que nos de “verdadeiro” ou “falso”.

Os aparelhos, por serem produtos humanos, contém programas que se opõem à tendência natural à entropia, produzindo imagens que propelem sempre a novas imagens, pois consiste me gesto que se nutre não apenas das visões que o operador tem das circunstâncias,

mas também da visão que ele tem de todas as outras imagens feitas anteriormente. Decifrar estas imagens implica, portanto, não só revelar a visão do produtor, mas o programa do qual e contra o qual surgiram.

Deduz-se que, se quisermos decifrar as imagens técnicas, cometemos um erro ao analisarmos apenas o que as imagens mostram. [...] Casa e avião não passam de significado “aparente” e “pretendido” de tais imagens. Nas imagens técnicas o que conta não é o significado, mas o significante: o seu “sentido” é a direção para a qual apontam. (2008, p. 51)

Se compararmos uma imagem tradicional e uma tecno-imagem que representem um mesmo objeto, ou seja, tenham significado idêntico, podemos constatar que se trata de sentidos diferentes. Ao invés de ter um sentido no mundo, a imagem técnica cria um sentido. Ao contrário do que acontece com a imagem tradicional, a questão não circunda o vetor de significado, mas sim a produção de vetores. Exatamente porque é criada a partir do “zero”, costurando entre o vazio de partículas. Seu modo de criação é automático, não parte da interpretação de um autor, pois, entre ele e a própria produção, há um aparelho que se coloca no meio. “Oras, isto exige critérios novos, não mais do tipo ‘verdadeiro ou falso’ ou do tipo ‘belo ou feio’, mas do tipo ‘informativa ou redundante’”. (2008, p. 54)

Tais critérios definem exatamente a diferença entre invenção e descoberta. No universo das tecno-imagens, cabe apenas a distinção entre o que seria produção nova ou uma mera reprodução, entre a categoria da imagem documentário e da imagem-modelo, ou seja: a diferencia primordial entre imagens informativas (produtivas, criadoras); e imagens redundantes (reprodutivas e miméticas).

Assim, a era dos textos lineares possibilitou o desenvolvimento da lógica, do cálculo e da computação que resultaram nos aparelhos automáticos. As imagens técnicas, portanto, surgem como desdobramento do empenho científico, podendo ser consideradas computações de noções. O aparelho torna possível que se crie imagens, obras e projetos nunca antes imaginados, de maneira que, quanto mais fácil e agradável for a sua interface de uso, maior a programação que se insere por trás do aparelho.

As tecno-imagens se estabeleceram no mundo causando uma crise nos valores pré-estabelecidos. Ao eliminar os textos através da sua inserção nos códigos eletrônicos, perdeu-se a fé na escrita e em tudo que a envolvia: os textos, as explicações, teorias e ideologias.

Assim, efetivamos um novo grau de distanciamento, não só das imagens tradicionais, mas também de todo um conceito de racionalidade e progresso anterior.

Pois nós ainda continuamos a ser programados por textos, ou seja, para a história, para a ciência, para o engajamento político, para a “arte”: para uma existência dramática. Nós “lemos” o mundo. [...] Mas a nova geração, que é programada por imagens eletrônicas, não compartilha dos nossos “valores”. [...] Isso é o que consideramos como “crise dos valores”: o fato de termos retornado do mundo linear das explicações para o mundo tecno-imaginário dos “modelos”. (FLUSSER, 2007, p. 135-136)

A história que conhecemos através dos textos alfabéticos envolve a experiência perceptiva de um tempo que é linear, progressivo, onde as ações tomam lugar de maneira irreversível e definitiva. O universo pós-histórico não mais é fundamentado nesses processos, pois não requer um agir específico ou uma atuação histórica nele.

As produções no mundo codificado adquirem um caráter reprodutivo e plural, onde o termo “original” passa a perder o sentido, em virtude da desvalorização dos objetos em função das informações neles contidas. Ao realizar um exemplo comparativo utilizando a fotografia, marco de início deste período pós-industrial, Flusser explica:

Quadros devem ser apropriados para serem distribuídos: comprados, roubados, ofertados. São objetos que têm valor enquanto objetos. Prova disto é que os quadros atestam seu produtor: traços do pincel por exemplo. [...] A fotografia enquanto objeto tem valor desprezível. Não tem muito sentido querer possuí-la. Seu valor está na informação que transmite. [...] o valor se transferiu do objeto para a informação. Se determinado cartaz rasgar com o vento, nem por isso o poder da agência publicitária, programadora do cartaz, ficará diminuído. O cartaz nada vale e não tem sentido querer possuí-lo. Pode ser substituído por outro. (1985, p. 27)

Torna-se claro o quanto os objetos culturais surgidos a partir de aparelhos diferem dos objetos característicos de períodos anteriores. Em virtude da complexidade de informações neles contidas, as representações com as quais convivemos ilustram a realidade de maneira completamente diversa. Ao transcodificar determinadas teorias e conceitos em imagem, os aparelhos técnicos produzem informação que se mostra similar ou idêntica àquilo que é palpável no mundo concreto. Entretanto, quanto mais a imagem técnica se torna “fiel” àquilo que é real, quanto mais “verdadeira” ela aparenta ser, mais ilusória ela na verdade é, pois melhor esconde o grau de abstração e complexidade teórica que lhe deu origem.

A fim de decifrá-la, é possível recorrer aos conceitos científicos que a codificaram, mas há também uma ambiguidade na relação entre o operador e o aparelho que deve ser considerada. As intenções humanas e as intenções do aparelho se unem de maneira inseparável no contexto de uma produção, entretanto, a identificação do quanto cada um dos dois submete a intenção do outro em função da própria é o que pode nos trazer perspectivas mais claras.

Uma consciência crítica poderia advir do deciframento das intenções do operador manifestadas no aparelho, entretanto, ao analisar imagens técnicas se faz necessário uma atitude de tecno-imaginação. Através dela, tentamos tornar imagináveis os conceitos através dos quais o mundo foi codificado, procuramos trazer à tona os dados disponíveis a fim de identificar as ideologias embutidas nos objetos com os quais entramos em contato.

Não se trata de voltar-se contra as imagens, mas sim de adquirir uma postura esclarecedora que afaste-se de um domínio pelo metaprograma. A exemplo do período da escrita, se as massas tivessem aprendido a decifrar os textos alfabéticos rapidamente, teriam evitado a manipulação milenar exercida por aqueles que monopolizavam o saber. Apesar de ainda não dispormos de uma tecno-imaginação desenvolvida diante da nova situação atual, sabe-se que os programadores e produtores de conteúdo tem função destacável como formadores de opinião na sociedade, o que nos leva a perceber que o esclarecimento a respeito das imagens técnicas é decisão importante no mundo pós-histórico.

A consciência emergente percebe o mundo como um composto de partículas que se unem em relações programadas e reproduzíveis, de maneira que não mais as coisas são detentoras de sentido em si, mas o homem é quem passa a ser o projetor de significados em um mundo absurdo. Ao mesmo tempo, o engajamento histórico passa a ser atividade inoperante, e com o crescente automatismo de processos, os sistemas vão se tornando auto-referentes, e a ciência aos poucos perde lugar de resposta suprema para as questões humanas.

Como mais uma das formas de pensamento conceitual, o pensamento científico passa a ser disciplina que confere significado, ao invés de explicar os processos do mundo. Isto os processos que vivemos não são mais explicáveis através deste tipo de pensamento. Somos obrigados a repensar os conceitos de “verdade” e “conhecimento”, e, tal qual acontece com o pensamento imaginativo, somos forçados a conferir significados.

O trabalho e a elaboração de informações foram relegados a sujeitos inanimados no mundo pós-histórico. Os objetos culturais com os quais o homem convive passam a ser

produzidos por estes autômatos, o que leva as ciências, principalmente as humanas, a automaticamente se reformularem. Ao nos concentrarmos em uma abordagem explicativa dos fenômenos, que leva em consideração o âmbito dos códigos e da técnica, entraremos em contato com informações que invariavelmente nos levarão a uma abordagem interpretativa dos âmbitos das linguagens e dos sentidos envolvidos nos processos. Para a ciência da comunicação, isso se faz bastante importante, pois é através dela que poderemos compreender não só as diretrizes dos suportes e da produção de mensagens, mas também as formas através das quais as mesmas passam a ser recebidas no mundo pós-histórico. A ciência da comunicação estaria então envolvida nos propósitos de

não programar ainda mais os seus leitores, mas despertar neles a capacidade da tecno-imaginação, da arte de decifrar tecno-imagens. [...] Porque o significado de toda mensagem se realiza, não na emissão nem no canal, mas na recepção da mensagem. (FLUSSER, nascimento da imagem nova, não publicado, p. 18)

Apesar da inserção dentro de um metaprograma, o sistema atual ainda oferece possibilidades dialógicas, o que nos traz uma preocupação a respeito do posicionamento que devemos tomar diante das técnicas e suportes que utilizamos. Além de uma postura crítica, a nossa atitude precisa visar uma separação ou afastamento a fim de melhor conseguir lidar com os meios, o que se torna cada vez mais difícil uma vez que estamos intensamente impregnados pelas nossas próprias mediações e instrumentos. Em outras palavras, a um passo maior de distância da realidade e vivência concreta, precisamos entender as mediações com as quais convivemos. Nem fazer as pazes com os aparelhos em um acordo de fusão com eles, nem apostar demasiadamente nos critérios de operação destes, mas acima de tudo não ignorar a natureza dos meios, observando onde sua influência começa e termina dentro de um viver pós-histórico.

2. A XILOGRAVURA

2.1 Panorama histórico

O termo “xilogravura”, como apontado por Martins (1987), deriva do grego e consiste na arte da escrita ou gravação (*graphein*) sobre a madeira (*xylon*). A fim de aprofundarmos a investigação a seu respeito, cabe definir a lógica principal que a define: trata-se de uma técnica de produção de imagens fundamentada naquilo que chamamos de “gravura”. A gravura consiste no processo de obtenção de imagens a partir de incisões em uma matriz artesanal, que pode ser composta por vários tipos de materiais. No caso específico da xilogravura, essa matriz é feita de madeira. Diversas formas de gravura se fizeram conhecidas ao longo dos séculos, como a gravura em metal (calcogravura) ou em pedra calcária (litografia), mas foi a xilogravura a primeira forma de gravura de que se tem conhecimento. Gombrich define o processo da seguinte maneira:

O método de impressão dessas imagens era bastante simples. Com uma faca, retirava-se de um bloco de madeira tudo o que *não* deveria aparecer na estampa. Por outras palavras, tudo o que tinha de aparecer em preto ficava saliente num conjunto de arestas muito finas. O resultado era análogo ao de qualquer carimbo de borracha que usamos hoje, e o princípio de impressão no papel era praticamente o mesmo: cobria-se a superfície do bloco com tinta de impressão, feita de óleo e fuligem, e apertava-se contra a folha de papel. Podiam ser feitas numerosas impressões antes do bloco ficar gasto. Essa técnica rudimentar de impressão de estampas tem o nome de xilogravura. (1993, p. 213)

Apesar de não se poder precisar uma data específica de origem da técnica de xilogravura, Costella (2006) apresenta que a imagem da oração budista “Sutra do Diamante”, impressa na China em 868 por Wang Chieh consiste no primeiro registro datado de imagem de xilogravura. Benjamin (1994, p.166) aponta que foi com a xilogravura que o desenho se tornou pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes da criação da imprensa e da reprodução da palavra escrita.

Em meados do século XV, ao ser introduzida na Europa pelos islâmicos, rapidamente a técnica tornou-se popular, e passou a ser utilizada na estampagem de livros, documentos religiosos e cartas de baralho, tomando espaço nas feiras populares. Países como

a Alemanha, Itália, França e Holanda tornaram-se centros produtores destas imagens, que foram bastante utilizadas durante a Idade Média como alternativa simples e barata para a produção de imagens.

Este período coincide também com o estabelecimento na Europa de um sistema prático que permitia uma impressão em massa de caracteres sobre determinada superfície: a prensa de tipos móveis. A técnica foi desenvolvida pelo ourives alemão Johannes Gutenberg, e agilizava a impressão através de um sistema mecânico móvel que dispensou a necessidade de um escriba para a impressão de livros. A facilidade de disseminação das informações e conhecimento trazida pela técnica levou à revolução da imprensa, que incentivou o Renascimento e fez com que a informação escrita deixasse de ser privilégio apenas dos grandes nobres e clero.

Tal inovação, entretanto, remete à cultura asiática, quando no século XI orientais haviam realizado ensaios de aperfeiçoamento da xilogravura através de caracteres móveis. Desde a invenção do papel pelos chineses no ano 105 da era cristã, até a invenção da tinta e impressão a cores com múltiplas pranchas de madeira, o extremo oriente já havia desenvolvido todas as condições necessárias para o estabelecimento de uma tipografia. Portanto, ao desenvolver a prensa com caracteres móveis de chumbo, que ofereciam uma maior resistência e durabilidade na impressão, Gutenberg apenas popularizou um sistema que facilitaria uma revolução no conhecimento na Europa.

Com a prensa móvel, em um período onde pequena parte a população era letrada, as imagens de xilogravura ocuparam importante papel ilustrando os textos impressos. Os artífices, aos poucos, passaram a buscar uma maior riqueza de detalhes nas imagens, e a xilogravura foi sendo substituída pela calcografia (realizada com matriz de metal) e a litografia (realizada com matriz de pedra calcária), o que contribuiu para a manutenção das artes gráficas no mesmo patamar que a imprensa.

De toda forma, apesar de inicialmente as xilogravuras não terem autoria definida, era através dessas imagens que os artistas europeus tomavam conhecimento das obras uns dos outros. Neste momento, era comum que determinado artista aproveitasse ideias do outro, utilizando as gravuras como cadernos de modelo. A xilogravura foi se tornando, portanto, elemento importante no desenvolvimento das artes a partir do século XV. Gombrich (1993) aponta que, assim como a imprensa acelerou o intercâmbio de ideias, a impressão de imagens

acabou trazendo, por exemplo, o triunfo da arte da Renascença italiana sobre o restante da Europa.

Ao tratarmos da xilogravura como técnica de impressão de imagens, poderíamos considerar, na proposta de Costella (2006), a xilogravura como sendo apenas a superfície impressa, sendo a técnica em si chamada “xilografia”. No entanto, em virtude de ser este o termo mais comumente utilizado, permaneceremos utilizando em nossa pesquisa o termo “xilogravura” ao nos referirmos à técnica. Esta, por sua vez, pode ser de dois tipos diferentes: ao fio (quando a madeira é cortada longitudinalmente em relação ao tronco) e ao topo (quando a madeira é cortada transversalmente em relação ao tronco). Há tipos de madeira mais rígidos ou mais maleáveis de serem trabalhados, portanto, a técnica de xilogravura também admite ferramentas e cortes diferentes, que por vezes podem ser percebidos no resultado final.

Em termos do trabalho de criar entalhes e incisões em determinada superfície, mesmo que não se configure como gravura por não serem matrizes, nem como xilogravura por não se tratar de madeira, podemos observar que este procedimento se faz presente desde os primórdios da existência humana, através das famosas inscrições rupestres encontradas em rochas e cavernas, (como é o caso das inscrições na cidade de Ingá, no interior do estado da Paraíba, no Brasil) ou de esculturas em baixo relevo como a da Vênus de Laussel, na França. A esse respeito, Ferreira aponta que

É intuitivo que as artes de reprodução tenham começado com a gravura em relevo: a técnica quase que se pode dizer existia em estado natural no raso subsolo da mente primitiva. As sugestões estavam por toda a parte, até mesmo nas pegadas e nas marcas dos dedos deixadas nos objetos, e a madeira, em toda a parte trabalhada como material de construção de abrigos, móveis e instrumentos (...). (1994, p. 36)

Um dos primeiros nomes de destaque a trabalhar com a impressão de imagens através da técnica de xilogravura, por sua vez, foi o alemão Albrecht Dürer. Filho de ourives, Dürer foi aprendiz em oficina de altares e ilustrações xilográficas, e seu talento para o desenho logo se fez notado através das pinturas, gravuras e xilogravuras por ele criadas. Seu trabalho com a xilogravura destacou-se de maneira particular pois a partir dela ela adquiriu uma nova dimensão expressiva. Ao aplicar técnicas italianas de desenho às suas xilogravuras, Dürer trouxe uma riqueza de detalhes e volume tridimensional às imagens antes desconhecido em outros trabalhos realizados através da técnica. Suas obras contribuíram para elevar a xilogravura de uma técnica utilitária de ilustração a um patamar artístico. Conhecedor dos

princípios de proporção e geometria, Dürer unia a representação de algumas cenas fantásticas a uma riqueza de detalhes e imitação da natureza que beirava a perfeição, como pode ser observado em uma série de quinze xilogravuras publicadas em forma de livro chamado “Apocalipse”. Tal obra rendeu-lhe considerável fama, e Dürer passava a ser considerado, além de artífice, um artista, tendo sido inclusive um dos primeiros a ter sua marca registrada e a assinar as próprias obras, como aponta Hitner (2003).

Em “A história da arte” (1993), Gombrich aponta particularidades a respeito de como as manifestações artísticas relacionam-se com os problemas de gosto e padrão de beleza das sociedades, bem como o nível de fidelidade à natureza que as diferentes representações podem apresentar. Um exemplo é a xilogravura “Rhinocerus”, executada em 1515 por Dürer, e que retrata fielmente um rinoceronte a partir de descrições e rascunhos de outro artista, pois o próprio Dürer nunca havia visto de perto o verdadeiro animal. Através da técnica de impressão em gravura, entende-se que é possível transpor com fidelidade todos os detalhes inscritos em determinada matriz para a obtenção de uma nova imagem, fiel à primeira. Nos trabalhos de Dürer com gravura, percebemos, entretanto, que a possibilidade de reprodução não foi suficiente para limitá-lo a um trabalho ilustrativo, mas, pelo contrário, consistiu no instrumento através do qual ele uniu a precisão de detalhes a um apuramento criativo e artístico.

Haertel (1990) admite que o critério para a definição da originalidade de imagens impressas foi se modificando ao longo do tempo, pois o momento de surgimento da técnica coincide com sua exploração como mero processo utilitário de reprodução. Desde o Renascimento até meados do século XIX, equipes de gravadores reproduziam as obras de artistas naquilo que se chamava “gravura de reprodução”, largamente utilizada antes do surgimento de reproduções mecanizadas. Algumas técnicas, como a “talho-doce” ou “verniz-mole”, eram utilizadas a fim de aproximar a imagem reproduzida o máximo possível à imagem original, imitando as hachuras do desenho feito em caneta e nanquim ou carvão e crayon. Foi com a contribuição de alguns nomes, como Andrea Mantegna, Hercules Seghers, Rembrandt e Goya, e o próprio Albrecht Dürer, que as possibilidades de exploração artística que a gravura oferecia como meio foram utilizadas.

Assim, ao longo do século XVIII, com o advento da Revolução Industrial, a xilogravura foi bastante empregada em propagandas e no campo editorial da imprensa nascente. Apenas ao final deste século e prenúncio do século XIX se estabeleceu um contexto

cultural que contribuiu para que a xilogravura saísse de uma aplicação meramente utilitária para ressurgir em um papel de finalidades artísticas, tal como outrora fora empregada nas obras de Dürer ou Rembrandt. Até então, apesar do seu destaque no Renascimento, se comparada a manifestações artísticas tradicionais tal como a pintura, a xilogravura ocupava posição subalterna, inclusive em relação à calcogravura. A Revolução Industrial, no entanto, deixou uma série de mudanças e inovações técnicas – tais como a fotografia, por exemplo – que haviam modificado o pensamento vigente. Dessa forma, ocorreu um grande desenvolvimento em técnicas de reprodução, de sorte que a reprodutibilidade se inseria de forma cada vez mais intensa nos meios. Ferreira (1994) apresenta até mesmo a existência de um sistema completamente fundamentado na reprodutibilidade envolvendo a xilogravura: a politipagem. Através dele, se tornava possível não só duplicar, como também multiplicar as diversas pranchas de madeira que funcionavam como matrizes para a impressão de xilogravuras. Implantado inicialmente na França no final do século XVIII, a politipagem difundiu-se para outros países ao longo do século XIX tornando possível toda uma proliferação de imagens no mundo subdesenvolvido.

Com a crescente modernização das máquinas, entretanto, o uso da xilogravura como fator de reprodução, meramente utilitário, foi aos poucos deixando de ocupar papel principal. O contexto do século XIX coincidiu com o surgimento de diversos movimentos artísticos, como o Neoclassicismo, o Romantismo, Impressionismo e os primórdios do Expressionismo. Em meio à efervescência cultural e técnica, alguns artistas tendiam a rebelar-se contra a arte produzida em seu contexto, passando a buscar no passado o resgate de técnicas que lhes trouxessem inspiração. Foi o caso da gravura, que ressurgiu em uma nova forma de expressão artística. Nomes como Munch, Gauguin e Redon foram destaque nesse sentido, incorporando técnicas de gravura e xilogravura em suas obras. Aos poucos, enquanto se aproximava os meados do século XX, os artistas se tornavam cada vez mais ansiosos por novas formas de expressão, o que levou, de uma maneira geral nos movimentos artísticos, a um rompimento com o ideal clássico de harmonia e perfeição nas artes. É neste ponto que podemos colocar o advento dos ideais expressionistas, que podem ser observados nas obras de grupos de artistas, tais como os grupos alemães Die Brücke e Der Blaue Reiter. Tais grupos foram bastante atuantes no sentido de desenvolver uma expressão artística totalmente distinta dos padrões adotados pela sociedade burguesa, e utilizavam a técnica da xilogravura como uma forma de

alcançar essa expressão. Novamente, portanto, a xilogravura era elevada a um patamar artístico, desta vez dotado de toda a irreverência e originalidade do Expressionismo.

Tal como ocorrido no contexto europeu, no Brasil a xilogravura também passou de uma aplicação utilitária em seus primórdios para um reconhecimento gradativo como técnica de expressão artística. Sua aplicação inicia-se na imprensa antiga e desenvolve-se na literatura de cordel, ganhando uma valorização gradativa que a levou a ilustrar inúmeros novos tipos de impressos, desde jornais e livros até capas de discos, camisetas e diversas manifestações envolvendo meios eletrônicos e digitais. A xilogravura, portanto, se constituiu como técnica presente ao longo de todo um contexto de evolução midiática brasileira, que pretendemos analisar a partir dos casos apresentados em nosso recorte.

2.2 Concepção como mídia

Sendo a xilogravura uma técnica de produção de imagens tradicionais, entender a sua constituição como mídia nos leva aos primórdios da própria concepção da imagem como meio comunicativo. A esse respeito, Gombrich (1993) aponta que os povos primitivos, imersos em um universo mítico e fundamentalmente imagético, tinham conceitos muito vagos a respeito de uma diferenciação entre o que seria real e o que seria imagem. Exatamente por isso, vemos em pinturas e inscrições rupestres, como as da caverna de Lascaux, a representação de imagens que, para eles, poderiam ser uma forma de interferir na realidade. Essa é uma linha de pensamento compartilhada por Flusser, ao explicar que a noção de tempo, por exemplo, era nesta era muito menos linear do que a que temos atualmente, em virtude de estar o homem completamente imerso na apreensão de imagens, e não de textos e conceitos. Tomando o exemplo de uma imagem que contém o desenho de um galo e do sol, Flusser explica:

Na cena matinal mágica o galo está absolutamente submisso ao sol, mas tanto vale dizer que o galo ‘chama o sol’ (o sol nasce ‘por causa do canto do galo’), como dizer que o sol ‘desperta o galo’, (o galo desperta ‘por causa do sol’). Isto porque o tempo corre, em tal mundo, [o primitivo] de maneira circular, mas ordenadora, (tanto vale dizer que nascemos para morrer, como que morremos para renascer, mas o nascimento e a morte têm seus lugares ‘eternamente justos’ na ordem das coisas). (nascimento da imagem nova, não publicado, p. 5)

Estas inscrições, portanto, não só representavam a realidade a partir de um entendimento circular, mas foi também a partir delas que aos poucos os instrumentos e ferramentas que o homem utilizava foram se aperfeiçoando. Isso possibilitou todo um desenvolvimento nas técnicas de intervenção na natureza. Os primeiros instrumentos funcionavam como prolongações do homem, no sentido de realizar intervenções que sozinho ele não conseguiria. Um exemplo seria o surgimento da faca como instrumento de prolongação das mãos ou da roda como instrumento alternativo às pernas. Flusser (1985) aponta que tais instrumentos tinham a função de alcançar mais fundo a natureza, em um gesto de produção chamado trabalho, com resultados que podiam ser chamados de obras. Inicialmente, tais obras, frutos do trabalho humano, tinham finalidades práticas de facilitar a vida do homem em seus afazeres cotidianos. Aos poucos, entretanto, o trabalho foi se complexificando, e surgiram inovações que extrapolaram o mero sentido do trabalho manual,

dando lugar a máquinas e instrumentos que reproduzissem com maior agilidade uma produção que seria mais lenta se realizada apenas pelas mãos humanas. McLuhan (1969) salienta a profunda transformação que as máquinas causaram no social e no trabalho humano. Uma vez que os meios surgiram e se estruturaram como extensões do próprio homem, a automação e mudanças na técnica naturalmente causariam mudanças também nos papéis sociais e no trabalho.

Percebemos que como técnica produtora de imagens em série, a xilogravura não só inaugura em si mesmo a própria possibilidade da reprodução, como também é alvo do referido processo de automatização na produção de suas mensagens. Ao mesmo tempo em que se aplica a procedimentos manuais, também pode ser aplicada em processos mecanizados (quando é acoplada a uma prensa mecânica, por exemplo), de onde se obtém várias cópias da imagem gravada. Dessa forma, podemos perceber que a técnica da xilogravura em si une de maneira inseparável o potencial de reprodutibilidade ao traço original do artista gravador.

Neste sentido, Haertel (1990) realiza uma análise que entende a produção de gravuras não como um mero processo de reprodução, mas também de transformação e metamorfose da imagem matriz para a imagem cópia. Independente de qualquer aprimoramento artístico, cada uma delas seria detentora de novas particularidades e implicações, em virtude de se constituírem por si só a partir de suportes e materiais diferentes. A possibilidade de multiplicação da imagem representaria para o artífice, portanto, uma vantagem no sentido de possibilitar o registro de cópias da imagem em desenvolvimento, o que permitiria uma observação das experimentações e caminhos utilizados na execução da mesma, e funcionaria como objeto de estudo da sua própria técnica e linguagem.

Observamos, portanto, que a gravura pode se constituir em exemplo de um privilegiado meio de registro do processo de criação da imagem (seja ela obra de um artista ou não), que contém em si também a marca da técnica. Em outras palavras, podemos identificar, a partir da reprodutibilidade inerente à produção de gravuras, as marcas tanto do processo criativo quanto da materialidade necessária para que a mídia imagética tome forma.

Para Flusser, as mídias se constituem em suportes através dos quais uma transmissão e troca de símbolos organizados em determinado código é possibilitada. Assim, seu conceito de mídia se coloca de maneira ampla e abrangente, entendida como suporte que dá forma e propicia determinada manifestação comunicacional. As mídias, portanto, funcionam como suportes que podem ser palpáveis ou não palpáveis, podendo ter caráter social ou também ser

representadas por um objeto, uma instituição, um instrumento ou uma técnica, como é o caso da xilogravura.

Essa concepção bastante ampla daquilo que pode ser considerado uma “mídia” é algo que está presente não só na teoria de Flusser, mas se insere em um caldeirão de inúmeros termos e referências diferentes a qual este conceito tem sido associado dentro do campo de estudo da comunicação. Primeiramente, se faz necessário diferenciar o uso dos termos “mídia” e “media” dentro da língua portuguesa. No português de Portugal, o termo “mídia” é comumente mais usado, enquanto no Brasil se utiliza o vocábulo “mídia”, registrado no português brasileiro em 1960, antes do próprio estabelecimento dos estudos em comunicação no país, como aponta Houaiss (2001). Influenciado pela expressão “mídia de massa” (oriunda do termo norte-americano *mass media*), no Brasil o termo “mídia” foi se tornando mais comum, e portanto se estabelecendo como equivalente ao vocábulo “media”.

A palavra “media”, por sua vez, corresponde à forma latina para o plural de *medium*/meios, como aponta Bastos (2012). Não é de se admirar que tais conceitos também possuam inúmeras significações, o que nos leva à busca pelas melhores definições que podem contribuir para fundamentar o uso de tais termos em nossa pesquisa. A própria consolidação da ideia de *medium* se deu de maneira gradual, começando sua difusão a partir de 1950 e ganhando espaço em 1960, como aponta Guillory (2010) e Hagen (2008). Munker e Roesler (2008) apresentam que um dos marcos de definição do conceito se deu quando, em 1964, Marshall McLuhan apresentou definições para os termos *media* e *medium*. Para ele, enquanto os *media* poderiam corresponder a uma ampla diversidade de elementos, como a energia ou o próprio dinheiro, o *medium* corresponderia exclusivamente aos meios de comunicação de massa, como o rádio, a televisão ou o telefone. O peso das reflexões em sua obra influenciou bastante os estudos em comunicação, que aos poucos fundamentaram a ideia de uma “mídia” quase sempre equivalente à mídia de massa. Tornou-se bastante comum, portanto, a concepção do termo “mídia” como essa entidade unidimensional e instrumentalizada que compreende o rádio, a TV ou a imprensa, por exemplo. O próprio Walter Benjamin, com seus estudos sobre a reprodução técnica dos meios, contribuiu em um primeiro momento para a fundamentação de uma ideia de indústria cultural, que mais tarde se integrou às pesquisas gerais sobre o conceito de *media*. Tal conceito, por sua vez, foi introduzido no Brasil ao longo das décadas de 1970 e 1980, através da tradução de textos clássicos na área da indústria

cultural, que envolviam autores como Benjamin e Adorno, entre outros. Assim, como aponta Bastos (2012), se fundamentava no Brasil uma abordagem que entendia a mídia como equivalente a determinados dispositivos comunicacionais, que podiam ser alvo de pesquisa por si sós, dispensando maiores considerações teóricas.

A fim de tornar claros os limites entre as investigações teóricas do processo comunicativo em si e o conceito do que é mídia, e baseando-nos na teoria de Vilém Flusser, recaímos na perspectiva germânica a respeito do lugar que os *media* ocupam dentro da pesquisa em comunicação. A pesquisa de vertente germânica baseava-se exatamente em um posicionamento contra a unidimensionalidade do conceito de *media*, abrindo espaço para estudos integrados com diversas disciplinas e que desfizessem a ideia de ligação obrigatória da *media* com os *mass media*. Surgia, então, uma ideia mais abstrata de mídia, que não fazia necessariamente referência a objetos dados, mas recaía em um dispositivo teórico que permitisse a inclusão de fenômenos de diferentes naturezas dentro do campo de estudo da comunicação.

É seguindo essa linha de pensamento, por sua vez, que vemos a possibilidade de identificar no fenômeno da xilogravura um dispositivo de investigação teórica que abarca desde o seu aspecto artesanal e técnico até sua dimensão imaterial e estética, passando pela sua materialidade, mecanização e paralelo com a própria teoria de Vilém Flusser. Uma outra característica importante no conceito de mídia da perspectiva germânica é que, enquanto na tradição norte-americana os meios são considerados objetos palpáveis de uma realidade dada, na tradição germânica o meios se manifestam apenas de maneira indireta: quaisquer tentativas de investigação direta de um *medium* acabam recaindo em outro *medium*. A ideia germânica também estabelece uma importante diferença entre os conceitos de “meio” e “forma”: o *medium* se converte em forma a partir do instante em que uma determinada força de ação preenche tal meio. Podemos entender melhor essa distinção ao tomar como definição a ideia de “meio” apresentada por Harry Pross (1972), que consiste exatamente em um espaço vazio e intermediário que quando preenchido dá lugar à mediação, sendo, assim, algo desprovido de forma até que se estabeleça uma ação. Bastos (2012) torna mais clara essa definição ao utilizar o exemplo da areia de uma praia, onde a porção de areia constituiria o meio, enquanto o caminhar (a ação) nesta areia constituiria, através das pegadas, a forma.

Porque um meio não tem desenho definido, ele não oferece resistência à imposição de formas, que se aplicam livremente e emprestam novas ligações

– isto é, novas formas – aos elementos do *medium*. As pegadas na areia impõem um acoplamento rígido que o meio areia (desprovido de integração entre seus grãos) não tinha até então. Os objetos só são percebidos em razão da forma, que é rígida, em contraste com o meio, que é flexível. (BASTOS, 2012, p. 58)

Trazendo mais algumas definições auxiliares de dicionário, como as de Silva (1789-1813), que define *meio* como “o lugar ou a parte entre os extremos” e *mediar* como “estar no meyo de ditas coisas; que media entre as terras de ambos”; além da de Bluteau (1712-1728) que apresenta *mediação* como a “intervenção daquelle que anda negoçando algum concerto entre partes definidas”, podemos finalmente entender o “meio” como essa parte abstrata através da qual a mediação (no sentido de contato, comunicação) acontece. Ao exercer essa força de ação, a mediação estabelece uma forma, que consiste exatamente no suporte material necessário para que a comunicação aconteça. Tal perspectiva, por sua vez, vem a casar com a própria concepção de Flusser a respeito da mídia, definida como quaisquer estruturas ou suportes através dos quais a troca (mediação) de símbolos organizados em determinado código pode tomar forma e ser efetuada.

3. O RECORTE

3.1 Produção de imagens tradicionais

No Brasil, o surgimento da xilogravura remete às próprias origens do país. Há alguns relatos, como apresentado por Costella (1984, 2003), da utilização da técnica por tribos indígenas na aplicação de desenhos rituais no próprio corpo e em peças de vestimentas, como relatado pelo pintor italiano Guido Boggiani, a partir de uma viagem feita ao estado de Mato Grosso, em 1892. Há, entretanto, controvérsias a esse respeito, diante da possibilidade de que os indígenas tenham aprendido a técnica com missionários vindos de Portugal no século XVII. De toda forma, podemos apontar que as primeiras aplicações da xilogravura no Brasil se deram inicialmente de maneira utilitária. Com a vinda de D. João VI ao país e criação da Imprensa Régia, tornou-se bastante comum seu uso na imprensa nascente, ilustrando anúncios publicitários e propagandas de produtos comerciais. Carvalho (1995) aponta que também se utilizava bastante a xilogravura na aplicação de ilustrações em jornais, muitas vezes como instrumento de sátira política.

O desenvolvimento artístico da xilogravura brasileira, tal como ocorrido na Europa, acompanhou todo um contexto cultural que a região atravessava, e teve seus primeiros expoentes a partir da chegada do Modernismo ao país. A partir de uma exposição realizada em 1917 pela artista Anita Malfati, chegavam ao Brasil as inovações nos traços, cores e formas, de influência expressionista, que se opunham às regras do que a sociedade tradicional brasileira considerava como arte. Após o burburinho causado pela exposição, anos mais tarde, em 1922, ocorreu a Semana de Arte Moderna, que consolidava a chegada do movimento modernista ao país.

É neste contexto que, em 1923, o artista lituano Lasar Segall (Lituânia 1891 – Brasil 1957) muda-se para o Brasil. Pintor, escultor e gravurista de influências impressionista e expressionista, Segall trouxe uma contribuição decisiva para as artes do país e também para o desenvolvimento artístico da xilogravura, sendo considerado um dos representantes das vanguardas europeias no Brasil. Como aponta Pereira (2012), ele foi o responsável por impulsionar a linguagem expressionista e modernista na gravura brasileira, tendo sido as suas xilogravuras as pioneiras do Expressionismo no país. Sua obra inaugurou uma nova fase para

os artistas gravadores brasileiros, que passaram, a partir de então, a ter referências de uma linguagem artística autônoma dentro da referida técnica.

Em suas obras, vemos uma linguagem que busca a representação das características psicológicas de suas figuras. Entre os temas presentes nas imagens, podemos citar a figura dos emigrantes europeus que chegavam em navios ao Brasil, das prostitutas, das favelas, do homem em frente à natureza e à sociedade hostil. Influenciado pela Primeira Guerra Mundial, em sua obra podemos perceber questões como o sofrimento humano e as injustiças sociais sendo retratados. As imagens de Segall constavam de formas chapadas e contrastes acentuados entre o preto e o branco, mantendo cores escuras e uma tendência à geometrização. Após sua chegada ao Brasil, sua obra manteve as características gerais, tendo uma relativa mudança nas cores, que passaram a ser mais claras e luminosas, retratadas em suas pinturas. Ao retratar temas como a emigração, em imagens onde estavam retratados o mar, gaivotas e navios, podemos identificar uma tendência a linhas mais suaves. Ainda assim, quando trabalhava com xilogravura, os contrastes eram mais intensos, e os traços, mais marcados. A própria pintura de Segall absorveu influências da estética de xilogravura, onde percebemos a retratação de temas como a natureza local e a figura do negro escravo.

Observando as xilogravuras de Segall, percebemos grande intensidade na expressão da figura do negro e dos emigrantes nas terras brasileiras, que não apresenta grande variedade de cores, pois retoma o alto contraste entre preto e branco, mas ganha em termos de definição dos traços, que favorecem a demarcação de uma estética expressionista em sua obra.



Cabeça de negro, 1929²
Xilogravura – 20x15cm

² <http://www.museulasarsegall.com.br/mlsObra.asp?sSume=19&sObra=10>



Emigrantes com lua, 1926³
Xilogravura – 24,5x18cm

Nas duas imagens de xilogravura temos a figura humana colocada em frente a um cenário mais chapado, que representa o barco e a natureza, no caso de *Emigrantes com lua*, e uma espécie de janela, provavelmente de vidro, em *Cabeça de negro*. Em ambos os casos, a relação do homem frente ao ambiente em que está imerso se faz presente. Os rostos, de traços fortes e marcados, transmitem por vezes uma impressão de sofrimento, em linhas quase cubistas. A expressão rígida dos rostos nas imagens retratam esses homens como enclausurados, talvez longe de sua terra natal, como no caso dos emigrantes, ou da própria liberdade, como no caso do negro escravo. Percebemos na *Cabeça de negro* que a figura do homem situa-se erguida por um pescoço rígido, quase como um totem, que sem impõe em meio àquele ambiente. Apesar da maior rigidez nas formas, ao observarmos a orelha, olhos e boca do negro ou mesmo a roupa e cabelo dos emigrantes, vemos que a técnica de xilogravura permite um tipo de traço que destaca as formas e profundidades das figuras artesanalmente, sem a suavidade e precisão que Segall empregava quando no exercício de suas pinturas, mas com uma expressão forte e marcada que apenas o entalhe na madeira proporciona. Outro ponto interessante a se destacar é que em *Cabeça de negro* podemos perceber, ao longe, o que seria um esboço do cenário do lado de fora da janela, que se mescla às iniciais de Lasar Segall. Em *Emigrantes com lua*, também podemos identificar uma assinatura de Segall, que colocava sua marca de autoria naquela matriz artesanal.

³ <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/noticias/a-gravura-de-lasar-segall-figura-humana-e-tema-central-de-exposicao/la5/>

A respeito da autoria das xilogravuras, vale destacar, de uma maneira geral, que foi bastante comum que no Brasil mesmo xilógrafos conhecidos reproduzissem gravuras de outros autores diversas vezes, realizando nelas apenas pequenas modificações, como podemos perceber em diversas xilogravuras pertencentes a capas de folhetos de cordel famosos, como “O Romance do Pavão Misterioso” ou “A Chegada de Lampião ao Inferno”. No campo da literatura de cordel e das imagens de xilogravura nela impressas, percebemos que não havia a cobrança por uma autoria determinada, e questões relacionadas ao plágio não eram levantadas. A atenção voltava-se para a figura do artesão, que produzia pautado em temas que pertenciam ao popular e eram encarados pela comunidade como um bem comum. Em termos da produção repetitiva dos xilógrafos, vale salientar, de toda forma, que cada trabalho acabava sendo original e único, pois em virtude de ser esta uma produção artesanal, dificilmente uma matriz seria idêntica a outra. Isto vale inclusive não só para o trabalho realizado por artistas diferentes, mas até mesmo para aquele que é fruto do mesmo artista gravador, pois ele terá para cada matriz criada uma possibilidade de reprodução única.

Este é um aspecto importante a se destacar, pois a gravura tem a capacidade de unir um trabalho artesanal, presente no entalhe da madeira, a um processo de reprodutibilidade, presente na produção das cópias. A utilização da gravura popular em impressos de grande circulação, por sua vez, remete ao início do próprio desenvolvimento da imprensa brasileira, na primeira metade do século XIX, como aponta Ramos (2010, p. 45-46). Ainda segundo ele, as ilustrações impressas nos folhetos de cordel nem sempre foram realizadas exclusivamente pela técnica da xilogravura. Enquanto nas cidades dos interiores era comum que santeiros e artesões, muitas vezes de maneira amadora e improvisada, produzissem imagens de xilogravuras para este fim (como é o caso de Juazeiro do Norte – CE, onde as gráficas não eram muito desenvolvidas); em cidades maiores como Recife (que se consolidou como o maior centro de edição de cordel na primeira metade do século XX), tais ilustrações consistiam em outros tipos de imagens mecânicas, como as zincogravuras, que reproduziam desenhos e imagens fotográficas nas capas dos folhetos. Estas imagens tinham uma boa aceitação por parte do público; no entanto, apenas a partir do final da década de 1940, a xilogravura passou a ser privilegiada neste sentido. Isto ocorreu quando intelectuais envolvidos com a produção dos folhetos de cordel passaram a considerar as imagens de xilogravura como mais representativas de uma manifestação cultural que é entendida como popular. A esse respeito, Ramos explica a mudança de posicionamento:

A primeira razão dessa preferência diz respeito à técnica empregada na realização das obras. A xilogravura, como se sabe, corresponde à maneira mais antiga e simples de se fazer uma imagem multiplicável, constituindo um processo completamente manual, desde a elaboração do desenho até sua gravação na madeira. A zincogravura, por sua vez, surge com a Revolução Industrial do século XIX, constituindo um processo híbrido: o desenho é feito à mão, sobre uma folha de papel, mas a gravação se dá por processos fotomecânicos, através de equipamentos especiais. Privilegiar a primeira técnica, em detrimento da segunda, revela, portanto, dois preconceitos (...): o de associar o “popular” exclusivamente ao que é artesanal e o de considerar o artesanal como mais “autêntico” do que os produtos da civilização industrial. (2010, p. 46)

Com isso, foi se fundamentando uma série de ideias equivocadas que não só associavam o baixo número de folhetos ilustrados pela xilogravura a uma possível “competição” da zincogravura (que estaria se impondo, pelo meio mecânico e industrializado, contra o processo artesanal), como ligavam a história da gravura popular brasileira ao processo ocorrido na Europa, que teria perdido valores pertencentes ao popular em função de um avanço tecnicista e uniforme. Isto se insere dentro de uma conjuntura que coloca exatamente os processos de industrialização ou avanço científico em oposição às manifestações da cultura humana tidas como originais ou advindas de processo artesanal. Ramos descreve esse processo:

Assim, (...) o mundo letrado cristaliza a idéia de que a arte popular corresponde exclusivamente à técnica artesanal e que, por isso mesmo, constitui uma categoria constantemente ameaçada pelo avanço da civilização. Considerada como o precioso “vestígio” de uma época remota e idealizada, tendo resistido bravamente às consequências nefastas do progresso material e da industrialização, a xilogravura aparece, portanto, como a técnica mais autêntica e representativa, a única digna de figurar nas coleções, exposições e reflexões que legitimam artisticamente a categoria “gravura popular”. (2010, p.48)

Ele aponta inclusive que dentro da literatura de cordel, por exemplo, era comum se observar que os intelectuais julgavam as imagens detentoras de composição, formas e traços mais simples e rústicos como melhor dotadas de originalidade. Artistas de um estilo mais suave, delicado ou detalhista na composição de suas xilogravuras acabavam, por vezes, ficando escanteados pela crítica dentro da literatura de cordel brasileira. Tais características, portanto, não devem ser assimiladas como uma tendência estilística inerente à xilogravura, que evidentemente abriga possibilidades muito mais amplas em termos técnicos e estéticos. O próprio Albrecht Dürer pode ser citado como um exemplo de aplicação da xilogravura na

criação de imagens que muito se distinguem de um primitivismo rústico, mas, pelo contrário, apresentam grande refinamento de traços e formas. Ramos (2010) prossegue explicando que a elevação das técnicas artesanais em detrimento àquelas ligadas ao progresso tecnoindustrial está associada a um discurso folclorista que se desenvolve no Brasil como forma de admiração dos valores ligados ao passado e aversão às práticas da modernidade. Um outro ponto a se observar nesse sentido é a peculiaridade de que, atualmente, a imagem de xilogravura nos meios digitais imerge em nossa cultura como símbolo quase sempre ligado ao primitivo, rústico ou artesanal, gerando uma representação de conteúdos exatamente opostos à sua constituição tecnológica. Esta associação recorrente da xilogravura à ideia de uma arte popular ou de uma estética rústica e primitiva associada a estereótipos da cultura nordestina foi inclusive fator responsável por grande parte de seu destaque como meio de produção de imagens. Tal discurso acaba por vezes criando também conceitos controversos, tais como a concepção de um Nordeste como região alheia ao progresso do país ou a própria necessidade de resgate das técnicas antigas e artesanais de um desaparecimento diante da ameaça possivelmente exercida pela modernização.

De toda forma, a gênese da literatura de cordel, remete de fato a Portugal, quando o desenvolvimento do comércio e feiras de rua criou o terreno propício para a criação de uma literatura pautada no relato de histórias populares, que ficou conhecida a partir do século XVII como a literatura de cordéis. Guerreiro (1978) aponta que ela é assim definida por corresponder a folhas soltas ou folhetos de caráter popular ou semi-popular, pendurados em cordel ou barbante, que eram expostos à venda nas feiras e mercados portugueses. Em tais feiras populares, por sua vez, já se fazia presente o uso da xilogravura como forma de estampar imagens de santos, cartas de baralho, calendários e outros itens. Na literatura de cordel, juntamente com as gravuras religiosas, observamos também a presença de gravuras satíricas, apresentadas nos autos de nomes como Gil Vicente e Baltazar Dias.

No Brasil, ela se instalou a partir do contato com os imigrantes portugueses, e se desenvolveu em particular no Nordeste do país em virtude da tradição oral de repentistas e cantorias de grupo existentes na região, onde os primeiros poetas, em sua maioria analfabetos, narravam histórias populares em feiras e praças. Isso trouxe à literatura de cordel brasileira a peculiaridade do verso e da rima como critérios formais indispensáveis, tendo o traço da oralidade como marca distintiva. Assim, historicamente, tanto a xilogravura como a literatura de cordel passaram a ser fortemente associadas à cultura popular do nordeste brasileiro. A

xilogravura, mais do que a fotografia ou qualquer outra técnica ilustrativa, acabou sendo mais utilizada na retratação dos temas expostos nas histórias de cordel nordestinas. Elas mantiveram a tradição de retratar tanto temas relativos às vivências populares do povo nordestino, como temas de contos e lendas medievais.

Um outro aspecto que se pode destacar é o caráter jornalístico dos cordéis, uma vez que é comum observarmos temas como o cangaço, a seca, reviravoltas políticas e desastres fazendo parte das histórias retratadas. Desde a primeira metade do século XX, alguns autores inspiravam-se também na fotografia e no cinema para realizar ilustrações nos folhetos de cordel, como aponta Souza (1981). Neles, era possível se observar por vezes a influência de elementos da cultura de massa e da linguagem publicitária utilizados como recursos editoriais.

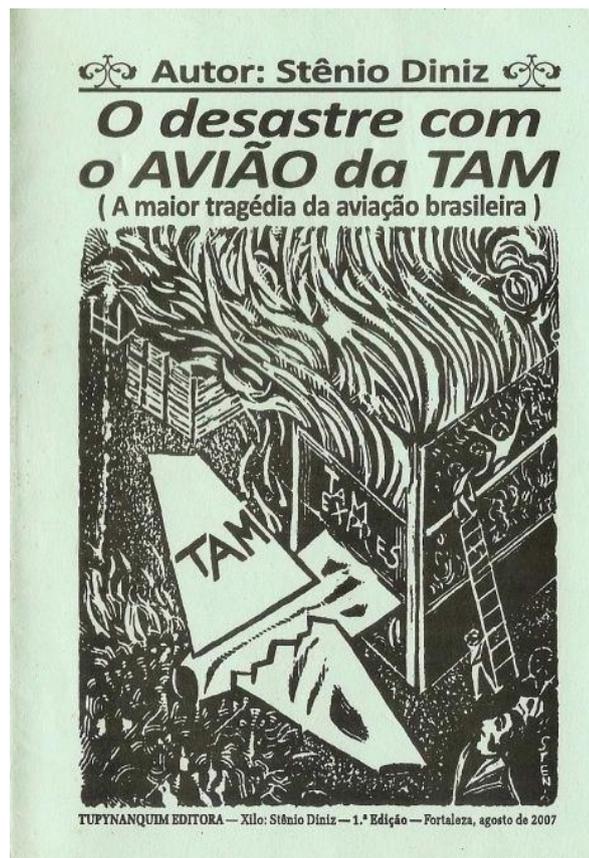
Segundo Maxado (1980), não é raro também que os folhetos de cordel assumissem as funções de noticiar, satirizar, interpretar ou criticar fatos acontecidos e que tinham interesse para a comunidade. Um exemplo a se considerar é o folheto de cordel intitulado “O desastre com o avião da TAM”, de autoria do xilógrafo, poeta e cordelista Stênio Diniz. Stênio nasceu na cidade nordestina Juazeiro do Norte, interior do estado do Ceará, em 1953. Neto de um proprietário de gráfica tipográfica, Diniz pertencia a uma família bastante envolvida com a literatura de cordel, o que o fez entrar em contato com a xilogravura e com nomes reconhecidos na técnica, tal como Mestre Noza, bem cedo.

No caso do cordel “O acidente do avião da TAM”, Stênio foi o autor não só do texto que o compõe, mas também da xilogravura que o ilustra. Assim, podemos identificar neste caso em específico como a produção da xilogravura esteve completamente intrínseca à concepção do próprio folheto de cordel, representando uma união entre texto e imagem onde a imagem atuou de maneira mais protagonista e menos ilustrativa que o usual neste tipo de literatura.

A respeito da relação entre os textos e imagens ao longo do desenvolvimento das mídias, Flusser (1985) já abordou tal processo, demonstrando que o surgimento dos textos veio em função de explicar, através de conceitos, as cenas representadas nas imagens. Ele considera, portanto, a própria escrita como um meta-código da imagem. Observando por esse viés, podemos nos questionar até que ponto, portanto, nos colocamos atualmente imersos em textos que explicam imagens, ou em imagens que ilustram textos. De toda forma, é inegável a relação intrínseca que ambos têm mantido inseridos na gama dos produtos culturais. Baitello Jr (2000) aponta que o século XX, período de grande proliferação de imagens na sociedade,

proporcionou o surgimento da escrita imagética: o desenvolvimento do *design*, da propaganda e de alguns movimentos e experimentações artísticas como o cubismo ou dadaísmo foram responsáveis por iconizar a escrita e fazer com que as letras recuperassem sua natureza bidimensional e voltassem a funcionar também como imagens. Nesse contexto, as imagens também adquirem uma dimensão de complexidade que abriga numerosas facetas e configurações ocultas e invisíveis aos olhos, em que por trás de determinada imagem sempre existem outras, que remetem a novas imagens simultaneamente.

Observando a xilogravura do folheto de Stênio Diniz, podemos perceber que foi retratada a imagem de um acidente ocorrido no Brasil em 2007 envolvendo um avião da empresa aérea TAM. Na ocasião, o avião se chocou contra um galpão da própria empresa, nas proximidades do Aeroporto de Congonhas, na cidade de São Paulo, causando um incêndio e a morte de diversas pessoas. Ao analisarmos trechos do texto escrito por Stênio (2007, p. 1, 3 e 9), vemos relatado que foi a imagem do acidente a responsável por seu choque e comoção:



Capa do folheto “O desastre com o avião da TAM”⁴

⁴ Imagem retirada do artigo: “A notícia em cordel: a reelaboração do fato jornalístico nos folhetos de ocasião.” ROCHA, Enrique Pereira; SÂ, Wedja Samira. XXXVI Congresso do Intercom. Manaus: 2013.

Estando tranquilamente
Diante da televisão
Uma notícia cruel
Me pegou de supetão
Um avião em Congonhas
Causou grande colisão!

Analisando as imagens
Vistas pela televisão,
Velocidade excessiva
Na hora do pouso, então
Foi a causa do desastre
Daquele grande avião!

O Brasil ficou contrito
Quando assistiu num programa,
Bombeiros desesperados
Tentaram deter a chama
Que rápido tomara conta
Daquele terrível drama.

O autor relata que foi através da televisão que ficou sabendo da notícia, e que eram as imagens as responsáveis por transmitir o drama do acidente. Em determinado ponto, ele chega a associar a causa do acidente às imagens a que assistia: “Analisando as imagens/Vistas pela televisão/Velocidade excessiva/Na hora do pouso, então/Foi a causa o desastre/Daquele grande avião!” (2007, p. 3) Naturalmente, a informação das causas precisas do desastre chegou ao autor através de determinada reportagem, que se utilizou também de palavras para fazê-lo, entretanto, ao relatar o caso, era a memória das imagens vistas a que parecia possuir mais peso para explicar a história. Ainda que em outros trechos do folheto Diniz relate conceitos técnicos para a causa do acidente através das palavras, (“Reverso” sem funcionar/Somando à pista molhada/E o avião acelerado/Numa incrível arrancada/É notório

que a máquina/Estava descontrolada) (2007, p. 3-4) percebemos que a narração do acontecimento foi completamente permeada pela apreensão das imagens da TV.

A própria xilogravura em questão tornou-se uma forma autônoma de representar, de maneira rápida, tal fato: ao observá-la, independente do título, rapidamente podemos assumir que se trata de parte de um avião no chão, envolto em um incêndio. A explicação que o texto traz, por sua vez, nos informa da contribuição de outras mídias, como a televisiva, na veiculação da informação retratada. Percebe-se assim a presença da imagem técnica na concepção de um produto de tradição popular, como é o folheto de cordel, juntamente com a imagem de xilogravura.

Podemos situar tal fenômeno no ponto de vista de Flusser, quando apresenta que as “Imagens tradicionais são tentativas para representar o concreto, textos são tentativas para representar imagens, e tecno-imagens são tentativas para representar textos.” (FLUSSER, nascimento da imagem nova, não publicado, p. 16) Assim, enquanto a imagem tradicional impressa pela técnica de xilogravura na capa do cordel buscava resumir o acontecimento concreto rapidamente, foi a tecno-imagem da televisão a responsável por unir as ideias dos textos e imagens relacionados à transmissão da notícia. Para Flusser, os conceitos textuais estão presentes de maneira intrínseca e implícita no surgimento das imagens técnicas, o que o faz compreender que neste caso o pensamento imagético pode vir a “tornar-se objetivo, consciente e claro, conquanto permanecendo rico [...] e fazer mediação de um modo muito mais efetivo, o que significa que o pensamento imagético se torna capaz de pensar sobre conceitos.” (FLUSSER, 2002, p. 30)

Assim, na produção de imagens tradicionais a partir da xilogravura, sejam elas aplicadas a suportes específicos como o papel ou aplicadas a um suporte de caráter textual, como neste caso da literatura de cordel, a possibilidade de reprodução de duas imagens idênticas também pode significar, até certo ponto, uma duplicação do signo, a imposição de uma distância à sua referencia original. Ao mesmo tempo, podemos perceber que qualquer que seja o número ou agilidade de cópias obtidas, cada uma delas poderá sempre ser considerada, sob certa medida, originais do artista gravador.

Isso nos traz a uma reflexão a respeito de uma escalada da abstração que é apresentada na obra de Flusser. Para ele, a escalada de abstrações que nos trouxe desde o mundo mágico das imagens tradicionais, passando pelos conceitos de textos e culminando nas imagens técnicas consiste, na verdade, em uma escalada de subtração: trata-se da retirada

progressiva das dimensões dos objetos. Aquilo que Flusser nomeia como “imagem tradicional” constituiu, portanto, o primeiro grande passo que a humanidade deu para trás da circunstância concreta da realidade: com as imagens de cenas da natureza impressas nas paredes das cavernas o homem transferiu, pela primeira vez, o acontecimento concreto por uma representação.

Tal processo é relacionável à ideia de simulacro apresentada por Baudrillard (1996), onde, a partir da multiplicação de signos, a sociedade passou por um processo de perda crescente da referencialidade do mundo simbólico por ela criado, se inserindo em um novo universo, composto por simulacros e simulações de uma realidade cada vez mais inalcançável concretamente.

O primeiro passo de distanciamento se relaciona com um processo de proliferação simbólica que tinha a natureza como referencial. Aos poucos, entretanto, o signo multiplicado passou a nada mais teve a ver com o signo comprometido, como aponta Baudrillard (1996), e passou a funcionar não como equivalência, mas como contrafação da natureza. O signo, emancipado de uma referencialidade direta, passou então a ser simulacro de uma “natureza”. Tal processo está inserido em todo um desenvolvimento da modernidade e do período da Renascença, em que o falso, a imitação e os signos artificiais puderam se desenvolver dentro de uma alteração sempre sensível de simulação e realidade: trata-se de um simulacro, nomeado por Baudrillard como de primeira ordem.

Assim, o signo contrafeito, dotado de caráter arbitrário, proliferou-se em função de todo um desenvolvimento de imagens, textos e representações que caracterizaram o período moderno. Ao contrário do que ocorreu com as primeiras imagens tradicionais, que representavam a realidade da natureza no tempo pré-histórico, as imagens tradicionais do período histórico apresentado na obra de Flusser estão inseridas em um contexto diferente, em que o pensamento conceitual e linear trazidos pelos textos proporcionaram a incrementação de uma maior complexidade ao sistema simbólico.

Nos casos apresentados, as xilogravuras de Lasar Segall, de caráter contemplativo e artístico, podem funcionar como um exemplo da criação das primeiras imagens tradicionais, que trazem situações corriqueiras do dia-a-dia para uma representação: o conjunto de cenas e situações testemunhados por Segall no Brasil inspirou-o a representar aspectos como a natureza e o homem local em forma de imagem. Assim, as situações concretas da natureza alimentaram sua imaginação, que concretizou o abstrato que estava em sua mente para uma

imagem palpável. Já nas xilogravuras do cordel de Stênio Diniz, de caráter narrativo e ilustrativo, podemos perceber que a imagem tradicional do folheto é detentora de uma apresentação que a organiza em um sentido linear de entendimento, pois não apenas representa, mas também relata a história precisa de um acontecimento. A união da imagem e do texto no folheto de cordel, colocada de maneira indispensável para sua própria apreensão, representa muito bem o estágio que as imagens tradicionais ocupavam no período histórico. Sua recepção, em sua maioria, não se dá mais a partir de uma representação pura de significados que apontam na direção de si mesmos; mas sim de uma representação ilustrativa de significados que extrapolam os limites da própria imagem, fazendo necessário um suporte extra que abarque os limites daquela significação. Isso não implica afirmar que no caso específico de utilização de xilogravuras como instrumento para noticiar, satirizar ou criticar acontecimentos sociais e políticos, elas funcionem como

(...) meros elementos de ornamentação, (...) [mas] desempenham muitas vezes o papel de verdadeiras ilustrações, em ligação direta com o programa ideológico dos periódicos. (...) as xilogravuras já representam, então, armas poderosas, (...) conseguindo mostrar o que as palavras só conseguem dizer, reforçam o poder evocativo das críticas e dos ataques, agindo, assim, de uma maneira ainda muito mais direta e enfática sobre a imaginação do leitor. (RAMOS, 2009, p. 298)

Assim, um dos marcos principais do período histórico na maior parte das sociedades que passaram do mundo imagético para o mundo da escrita reside na mudança de um pensamento imaginativo, mítico e circular, onde as representações e a natureza representada se confundiam, por um pensamento linear e preciso, capaz de organizar o universo dos signos de forma a combiná-los de maneira livre e independente. Na visão de Baudrillard (1996) o signo moderno implica uma simples simulação de ligação ao mundo concreto. É exatamente o maior nível de organização e complexidade do sistema simbólico moderno que faz com que o seu vínculo de designação à natureza seja apenas um simulacro de obrigação simbólica: ele não produz mais do que valores neutros, aqueles que são trocados num mundo objetivo. O signo “livre e emancipado” só é livre para produzir significados equivalentes. É, portanto, no simulacro de uma “natureza” que o signo moderno encontra o seu valor. (BAUDRILLARD, 1996, p. 66) Exatamente por isso o olhar burguês da Renascença dedicou-se a uma imitação da natureza, antes de lançar-se à produção. Nas igrejas, esculturas, pinturas e todo tipo de imagem, percebia-se o ímpeto de transpor a substância natural das coisas para uma substância

de síntese. “A contrafação trabalha ainda apenas sobre a substância e a forma, não tendo chegado às relações e às estruturas; mas já visa, nesse nível, ao controle de uma sociedade pacificada, moldada numa substância de síntese que escapa à morte.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 67-68)

Assim como a própria comunicação humana, surgida como estratégia de fugir do abismo da morte: o tecido artificial da comunicação nos faz esquecer do contexto solitário, insignificante e incomunicável a que somos abandonados no mundo primitivo ou da primeira natureza, como aponta Flusser (2007). Baitello Jr (2005a) aponta que as próprias imagens surgiram dessa necessidade, a partir do momento em que os homens perceberam que ao deixar marcas materiais de sua presença em objetos da natureza, perpetuariam informações de sua existência. Dessa forma, a complexificação do sistema simbólico e desenvolvimento das técnicas levou a um afastamento contínuo do mundo instintivo, da natureza e da sua própria referencialidade. A técnica, no mundo da contrafação, é totalmente submissa à analogia, e tem o efeito de um simulacro. No entanto, quando a técnica passa a ser dominante, torna-se possível o surgimento de um novo organismo: a máquina. Com as máquinas a analogia cede à equivalência, e o homem deixa de ser elemento produtor único e passa a tê-las como seu equivalente. O desenvolvimento das máquinas e de todo o sistema de produção trazido pela Revolução Industrial propiciou que o trabalho de imitação cedesse para o trabalho de produção. Assim, a fabricação em série dos produtos culturais se tornou possível, e um trabalho que outrora seria realizado com um mero intuito representativo teve oportunidade de adquirir inúmeros outros atributos possíveis, como os de informar, relatar ou noticiar para um número maior de pessoas. A xilogravura é uma técnica que, sob certa medida, já proporcionava uma agilidade na produção das imagens e tornava possível assim que um maior número de pessoas tivessem acesso às mesmas, um dos motivos pelos quais sua aplicação na literatura de Cordel em cidades do interior brasileiro, por exemplo, se deu de maneira bem-sucedida. O advento e modernização das máquinas, entretanto, sempre estiveram ligados à produção da literatura de cordel. Os cordéis produzidos por Stênio Diniz se enquadram exatamente nesta situação, onde se pode observar que a interferência da máquina torna possível uma maior produção e visibilidade de seus folhetos, facilitada também pelo histórico da sua família, que é proprietária de uma gráfica tipográfica na cidade de Juazeiro do Norte – CE. Percebemos neste caso, portanto, um exemplo de aplicação da xilogravura que se relaciona tanto com uma valorização da técnica artesanal como também demonstra a

influência que outros meios de comunicação (sejam eles mecânicos ou automáticos) acabam exercendo na concepção destes produtos, uma vez que o texto e a imagem do cordel representam um acontecimento que foi também mediado pela televisão.

Baudrillard aponta que este momento de influência das máquinas na geração dos produtos culturais possui uma envergadura que se ramifica não só em termos práticos, mas também em todo o universo simbólico implicado por estes produtos. A partir de então, os signos

não mais terão de ser *contrafeitos* porque serão de imediato *produzidos* numa escala gigantesca. O problema de sua singularidade e de sua origem já não é apresentado: a técnica é sua origem, ele [o signo] só tem sentido na dimensão do simulacro industrial. (BAUDRILLARD, 1996, p. 71)

Assim, surge o simulacro de segunda ordem, em que a referência à realidade é liquidada em virtude da produção em série, onde os signos e objetos tornam-se simulacros indefinidos uns dos outros. O simulacro de primeira ordem nunca abolia a diferença, pois supunha a alteração sempre sensível do simulacro e do real. O simulacro de segunda ordem, por sua vez, simplificou o problema por meio da absorção das aparências e liquidação do real: ele produz uma realidade sem imagem, sem eco, sem espelho, sem aparência:

assim é o trabalho, a máquina, o sistema de produção industrial inteiro (...). Os próprios homens só começaram a proliferar quando assumiram a condição de máquinas, com a Revolução Industrial: libertos de toda semelhança, libertos mesmo de seu duplo, eles crescem como o sistema de produção, de que não são mais que o equivalente miniaturizado. (BAUDRILLARD, 1996, p. 70)

Em suma, os objetos aos poucos passaram de uma concepção mais artesanal para uma mais mecânica, até chegar aos níveis do automático e digital, onde a operação de suas funções consistem em um simples apertar de botões. Percebemos na xilogravura um exemplo de técnica que, a seu modo, fez parte de tal processo, uma vez que, apesar de produzir imagens tradicionais através de uma técnica que é artesanal, também se relaciona e imerge nos códigos eletrônicos e digitais. No meio deste percurso, entretanto, é natural que ela primeiramente se liberte dos suportes e materiais tradicionais, passando a ter, aos poucos, dimensões de sua materialidade abstraídas em virtude de uma elevação ao *status* dos *pixels* e dos *bits* de informação difusa e imaterial, o que pretendemos analisar a partir dos casos apresentados a seguir.

3.2 Produção de imagens técnicas

Como apresentado anteriormente, podemos apontar que a mecanização da técnica naturalmente proporcionou uma agilidade na produção de imagens a partir da xilogravura. Esse processo, por sua vez, é detentor de um crescimento rápido e exponencial, em que a produção em série se reproduz de maneira indefinida e profundamente modificadora dos próprios princípios da produção. O processo de produção, portanto, vai aos poucos sendo absorvido pelo princípio de reprodução, que muda suas finalidades e altera o estatuto do produto e do produtor, como apresentado por Benjamin (1994). A concepção de reprodução serial não demora, então, a ceder lugar a uma geração por modelos. E são os modelos, por sua vez, que tornam possível a geração de aparelhos: as formas já não são mecanicamente reproduzidas, mas concebidas a partir da sua reprodutibilidade mesma, difratadas a partir de um eixo gerador que é o modelo. Exatamente por isso, Baudrillard (1996) aponta que a era industrial das máquinas, ou seja, do simulacro de segunda ordem, possui uma menor envergadura em relação à era seguinte, a do simulacro de terceira ordem, e que corresponde portanto ao momento de domínio dos aparelhos. Esse processo implica um maior esvaecimento da referencialidade e finalidade prática dos produtos criados, onde “Toda a aura do signo, da significação mesma, é resolvida com a determinação: tudo é resolvido na inscrição e na decodificação.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 76) Nessa perspectiva, numerosíssimos processos “podem ser considerados aspectos do tratamento da informação. Em última análise a informação aparece em grande parte como repetição de informação.” (idem, p. 77)

Isso coincide exatamente com o caráter da produção de imagens técnicas apresentado por Flusser. Baudrillard (1996, p. 76) chega a citar o termo “caixa preta”, ao apresentar que, findo o teatro da representação, na era da simulação tudo o que resta é a caixa preta do código. O controle social passa a funcionar através da previsão, simulação e antecipação programadora regida pelo código: passamos de uma sociedade capitalista produtivista a uma ordem neocapitalista cibernética, onde os únicos mecanismos que se aperfeiçoam são os esquemas de controle, estruturados a partir da geração de modelos. Pensamento que acrescenta à própria concepção pós-histórica apresentada por Flusser: um desfecho das ideias do progresso, do Homem, de Deus e da própria História em benefício de código. O sistema, em virtude da sua reprodução indefinida, destrói sua própria origem e valores referenciais.

Em conjuntura pós-histórica, nos vemos, portanto, diante de nova crise: os valores vigentes são neutralizados pelo código, e o significado dos discursos, sejam eles científico, publicitário ou midiático, perdem o referencial. Os objetos passam a ser consumidos a partir das superficialidades dos atributos imagéticos que veiculam, em uma lógica de pensamento de curtíssimo prazo e de uma produção que se torna obsoleta antes mesmo do próprio esgotamento. A partir da produção em série, surge a demanda de um consumo também orientado pela serialidade. Baitello Jr (2005b) aponta que as imagens midiáticas, diferente das imagens artísticas ou daquelas orientadas para o culto, atuam em uma presença e escala de enorme poder de penetração e capilaridade. Por esse viés, podemos identificar que as mídias atuais realmente possuem sua aparelhagem técnica estruturada em total benefício do código, o que neutraliza a transcendência em virtude da imanência. As mensagens midiáticas, como demonstra Baudrillard (1996), passaram de uma estrutura sintática complexa de linguagem para um sistema binário de pergunta e resposta e instantaneidade de discurso. Podemos observar esta fluidez de informação nas imagens analisadas a seguir, situadas em um contexto midiático e publicitário.

A primeira diz respeito ao trabalho do grafiteiro Paulo Cesar Silva, conhecido como Speto. Ele nasceu em 1971 em São Paulo, e trabalha com *street art* desde os anos 80. Seu nome foi um dos pioneiros na elevação do *graffiti* urbano para o status de arte no Brasil, e precursor na imersão de elementos culturais e folclóricos na estética deste tipo de arte. Sua atuação se deu de uma forma multicultural desde o início, quando firmou parcerias com diversas vertentes culturais, incluindo o meio da música e da publicidade. Assim, seu *graffiti* adentrava em um universo midiático, passando a se mesclar com culturas bastante diferentes, desde o *hip hop* até a literatura de cordel.

A marca principal de suas imagens reside na estética impregnada nas mesmas, que remete à xilogravura. Elas exemplificam completamente o processo através do qual este tipo de imagem se dissocia da técnica que a produz e se converte em estética, transcendendo os limites de suportes e materiais tradicionais. No caso específico de Speto, a superfície dos muros é pintada também não só através da tradicional tinta spray, mas incorpora outros materiais, como o pincel, rolinho e tinta látex, a fim de melhor se obter o resultado com a estética desejada.



Museu Afro
Brasil, 2009⁵

A obra de Speto incorporou valores estéticos regionais e populares e os inseriu em uma representação de dimensão bem mais ampla, se fazendo conhecer internacionalmente e adentrando todo um universo midiático e publicitário. São inúmeras as suas atuações nesse sentido, incluindo trabalhos gráficos para bandas como Nação Zumbi e o Rappa, campanha da cerveja Brahma na Europa e nos Estados Unidos e customização de um hotel na Dinamarca para lançamento do carro Fox da Volkswagen. É através dos trabalhos publicitários, por sua vez, que Speto adentra em novos suportes além dos tradicionais muros, se fazendo presente em *outdoors*, cartazes, e até mesmo latas de refrigerante. É o caso do uso de sua obra em duas campanhas: da empresa Johnnie Walker e da Coca-cola.



Campanha “Daqui a 5 anos”
Johnnie Walker, 2013⁶

⁵ <http://www.scrotos.com.br/wp-content/uploads/2014/02/speto-brasil-e-o-grafiti-scrotos.jpg>

A imagem, reproduzida em *outdoor*, traz a foto de um muro grafitado por Speto, com a palavra “Vandalismo” inserida, e contendo o *slogan* *Keep Walking* da marca Johnnie Walker, além da própria assinatura de Speto. Ela fez parte de uma campanha da empresa intitulada “Daqui a 5 anos”, que incentivava as pessoas a persistirem em seus objetivos questionando a ideia de onde elas estariam daqui a esta quantidade de tempo. A imagem, além de ter sido exibida nas ruas, foi veiculada também pela página oficial da Johnnie Walker no *facebook*, que continha o seguinte texto na postagem: “O grafite, antes considerado vandalismo, hoje é reconhecido como arte no mundo inteiro. Prova disso é o trabalho do brasileiro Speto, exposto nas ruas de Rotterdam. E você? Aonde vai chegar? www.daquia5anos.com #DAQUIA5ANOS”⁷.

Observamos neste caso a superposição de mídias através das quais a estética das imagens de Speto se ramificou, passando por uma transgressão não só de limites físicos (o *outdoor* estava situado na cidade de Rotterdam, nos Países Baixos) como também de suportes de veiculação. Caso similar a este foi o da campanha da Coca-cola com o tema da Copa do Mundo no Brasil. Lançada ainda em 2013, a campanha contou com divulgação em inúmeras mídias, desde vídeo promocional publicado no *youtube*, passando por *outdoors*, anúncios em revistas, e até mesmo numa grande lona exposta no campo de futebol do estádio Itaquerão, em São Paulo, em ocasião da abertura da copa.



Abertura da Copa do Mundo de 2014
Estádio Itaquerão, Brasil⁸

6 <https://www.facebook.com/JohnnieWalkerBrasil/photos/pb.160143947346013.-2207520000.1423513004./734967426530326/?type=3&theater>

7 <https://www.facebook.com/JohnnieWalkerBrasil/photos/pb.160143947346013.-2207520000.1423513004./734967426530326/?type=3&theater>

8 <http://www.publicitariosoc.com/wp-content/uploads/2014/06/coca-cola-abertura.jpg>

Em todas elas, as imagens de Speto estavam presentes. O lema da campanha era “A copa de todo mundo”, que segundo Javier Meza, vice-presidente de marketing da Coca-cola Brasil, buscou transmitir uma ideia de inclusão. O próprio gerente-geral da Coca-cola Brasil, Michel Davidovich, afirmou que a inclusão da obra de Speto se colocava em uma perspectiva inclusiva, no sentido de valorizar a arte de rua.



Campanha “A Copa de todo mundo” (1)
Coca-cola, Brasil⁹

Como elemento principal da identidade visual da campanha, estava a imagem da garrafa de Coca-cola, que representaria o refrigerante como uma bebida inclusiva, acessível a todos. Percebemos, portanto, que a campanha assimilou em um contexto publicitário os conceitos de inclusão e integração de diferentes culturas presentes no Brasil com valores evocados pela estética da obra de Speto e relacionados às ideias de rusticidade e primitivismo geralmente associadas à xilogravura.



Campanha “A Copa de todo mundo” (2)
Coca-cola, Brasil¹⁰

⁹ <http://www.pristina.org/wp-content/uploads/2014/05/Coca-Speto-BGO-03.jpg>

Ao tratar das inúmeras ramificações através das quais a obra de Speto se direcionou, podemos observar como a xilogravura se inseriu em um processo de modificação em sua materialidade, em função dos valores estéticos que abrigava. Sobre esse processo, Haertel (1990) aponta, no caso da técnica de gravura de uma maneira geral, que as inovações do século XX contribuiriam para seu entendimento a partir de um potencial criativo e não apenas de reprodução, que se concretizava em gravuras que passaram a ser realizadas a partir de uma gama diferente de materiais tridimensionais, com experimentações que envolvem até mesmo métodos comerciais de reprodução, como a xerox ou carimbos de borracha, incluindo a xilogravura. A partir do século XX houve, de fato, uma tendência ao uso de novos suportes e materiais abrigando imagens. Flusser (2007) discorreu sobre tal processo, ao apontar que as novas superfícies se tornaram importantes portadoras de mensagens: “paredes, telas, superfícies de papel, plástico, alumínio, vidro, material de tecelagem, etc. se transformaram em ‘meios’ importantes.” (2007, p. 128)

Como aponta Gombrich (1993), a liberdade de experimentação com toda espécie de ideias e materiais fez com que estes novos meios aos poucos se convertessem em canais através dos quais a informação que se pretendia transmitir era efetivada. A partir de uma quebra na convenção tradicional das finalidades de cada suporte, a materialidade específica das mídias passou a se colocar em função das linguagens, intenções e fatores estéticos a serem transmitidos. De maneira indissociável ao conceito colocado, tais materiais tendem portanto a se fundir com as informações produzidas, tornando-se eles próprios também suportes e fontes de informação. Os objetos deixam ser funcionais em seu sentido tradicional para exercer um papel ligado a inúmeros outros valores além da funcionalidade. Torna-se cada vez mais difícil distinguir o que depende de um conhecimento objetivo e o que depende da intervenção técnica do meio. Como aponta McLuhan (1969), sendo a “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia exatamente a mudança de escala, cadência ou padrão que ele introduz nas coisas humanas, o meio e a mensagem passam a ser equivalentes. Meio e mensagem se confundem pois é o meio quem configura e controla a proporção e forma das atividades humanas, em uma fusão característica da significação de terceira ordem apresentada por Baudrillard (1996).

Neste sentido, retomando as ideias a respeito da presença das imagens técnicas no universo midiático atual, nos encontramos dentro de um processo através do qual impressão de valores sobre o mundo vai sendo transferida do agente humano para os aparelhos

automáticos. Ou seja, ao invés de ser o sujeito humano o agente a atuar no mundo através da inserção de objetos culturais, são estes objetos que passam a modificar o mundo através da informação. Estes, por sua vez, podem inclusive não serem mais considerados “objetos” no sentido tradicional do termo, se manifestando através de informação pura, que é reduzível aos *pixels* e *bits*. Assim, o conceito de “informação” passa a ser essencial, ocupando o centro de interesse econômico, político e científico, e aos poucos marginalizando o próprio conceito que temos de objeto. A atenção vai se deslocando dos objetos para os símbolos imateriais.

No universo das imagens técnicas, as informações existentes estão inseridas em aparelhos, e não em objetos dados, de forma que, ao tratarmos de obras que têm tais aparelhos automáticos envolvidos em seu processo de produção ou veiculação, nos deparamos com uma configuração completamente diversa em termos de uma análise simbólica e estrutural. Este é o caso das xilogravuras presentes na identidade visual da novela “Cordel Encantado”, veiculada pela emissora brasileira Rede Globo no ano de 2011. Situada em um caldeirão de referências culturais, a novela foi gravada em 24 quadros por segundo e transmitida em HD, o que conferiu uma estética quase cinematográfica à produção e trouxe uma nova proposta estética para o padrão usual de exibição das telenovelas da rede Globo. Dirigida por Amora Mautner, teve uma boa repercussão na mídia e ganhou o Troféu Imprensa brasileiro do ano de 2012. A trama se passa em uma cidade fictícia do sertão nordestino chamada “Brodogó”, e gira em torno da história de amor entre uma princesa de um reino português chamado Seráfia do Norte e um príncipe do cangaço¹¹ local. Podemos perceber que a novela se situa exatamente em meio aos temas comumente representados pela literatura de cordel, que, juntamente com a xilogravura, trazem uma associação a temas e estéticas característicos de um estereótipo específico da cultura nordestina.



Logomarca¹²

11 Salteador, criminoso errante do Nordeste brasileiro; bandido, bandoleiro. Isolados ou em grupo, os cangaceiros viveram perseguidos e perseguindo, em luta contra tropas policiais ou outros bandos.

12 <http://3.bp.blogspot.com/>

[JnLLnowLLCO/TajGOE9MLAI/AAAAAAAAAJE/q5RBcoNH4wc/s1600/cordel_encantado.png](http://3.bp.blogspot.com/-JnLLnowLLCO/TajGOE9MLAI/AAAAAAAAAJE/q5RBcoNH4wc/s1600/cordel_encantado.png)



Frame da vinheta de abertura (1)¹³



Frame da vinheta de abertura (2)¹⁴



Frame da vinheta de abertura (3)¹⁵

¹³<http://i.ytimg.com/vi/cw5cpSPQj8I/hqdefault.jpg>

¹⁴ <http://3.bp.blogspot.com/-Am0WwrZClo8/UZRBJ593-nI/AAAAAAAAACM/Hf5wvvlqccM/s400/images.jpg>

¹⁵ https://blogdadeia.files.wordpress.com/2011/08/abertura_cordel_encantado.jpg

Ao observarmos estas imagens, assimilamos as mesmas como “xilografuras”. Entretanto, em todos os casos apresentados, estamos entrando em contato com uma imagem que não é mais fruto desta técnica artesanal, mas produto de aparelhos que a produzem e/ou veiculam. Em outras palavras, percebemos aqui, mais uma vez, o fenômeno da xilografia, uma vez tida como técnica pertencente apenas ao universo dos artesãos, converter-se em estética. Quando isso ocorre, ela entra exatamente no universo das imagens técnicas, onde a sua produção e/ou veiculação pode ser fundamentalmente reduzida ao *pixel* ou ao *bit* de informação.

Isso se manifesta seja através da transmissão de tais imagens pela TV, seja pela produção da identidade visual através do *design* gráfico, ou mesmo a partir da transposição de uma xilografia física para a veiculação em vídeo, o que ocorreu na produção da vinheta em questão. As imagens originais apresentadas na vinheta foram realizadas através da técnica artesanal tradicional pelo artista plástico Marcos Antonio dos Santos, e animadas por *software*, transpostas e finalizadas para o vídeo posteriormente. Apesar da edição e aprimoramento técnico e tecnológico apresentados no vídeo final, podemos observar que a equipe responsável optou por não interferir na estrutura das imagens, mantendo-as imóveis e realizando as animações necessárias através de uma estratégia que remete a um livro de *pop-ups*: as imagens, recortadas, saltam no plano tridimensional da tela, e assim se deslocam e interagem entre si.

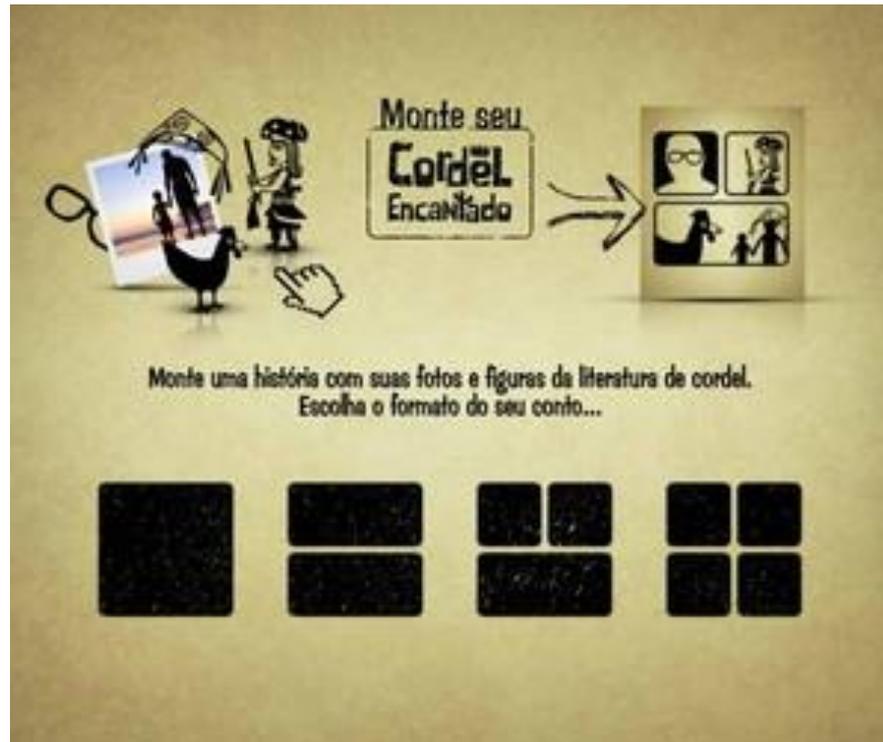
Percebe-se que o aspecto artesanal evocado pela técnica foi mantido na exibição da vinheta. Ao invés de realizar uma animação que conferisse movimento fluido às imagens entre si, a equipe optou por movimentá-las isoladamente, de maneira não articulada. Transmitia-se para o público, portanto, que se tratava de xilografuras tradicionais, aparentemente recortadas, e que ganhavam vida ao serem apresentadas no vídeo.

Tal aspecto nos traz uma evidência a respeito do quanto as imagens veiculadas por aparelhos técnicos diferem em diversos níveis das demais. A complexidade de informações que os aparelhos automáticos abrigam em virtude do seu funcionamento faz com que as imagens que deles advém gerem representações completamente diversas de uma imagem tradicional. Frutos de uma técnica e tecnologia desenvolvidos, ao transcodificar determinadas teorias e conceitos em imagem, os aparelhos produzem informação que se mostra similar ou idêntica àquilo que é palpável no mundo concreto. Entretanto, a imagem técnica tem a

peculiaridade marcante de ser capaz de camuflar muito bem o próprio processo de produção, tornando muito claro aos olhos do observador aquilo que se mostra mais superficialmente.

Ou seja, ao observarmos imagens de xilogravuras animadas através de um vídeo, automaticamente concebemos e nomeamos tais imagens como idênticas às imagens artesanais, apreensão esta que é reforçada pela estratégia de animação apresentada no vídeo e acima relatada. Se, por outro lado, considerarmos a tecnologia e automatismo presente nos aparelhos envolvidos em sua veiculação, (desde o sinal de transmissão televisiva até a materialização da imagem em aparelho de TV, computador, celular etc) perceberemos que tais imagens consistem na verdade em um conglomerado de *pixels* de informação pura, que, em virtude de uma complexa tecnologia e programação contida nos aparelhos, se mostra idêntica a uma imagem tradicional.

Nessa mesma perspectiva, podemos observar como a veiculação destas imagens foi bem sucedida no sentido de gerar uma apreensão que as relacionasse diretamente com a técnica da xilogravura, tomando o exemplo de um aplicativo de *facebook* chamado “Monte seu Cordel Encantado”. Nele, o usuário realizava o *upload* de suas fotos pessoais, e estas adquiriam a estética de uma xilogravura, tornando-se similares a uma imagem que fosse produzida artesanalmente pela referida técnica. Percebe-se neste caso a influência dos princípios do *design* gráfico na concepção do aplicativo, uma vez que visivelmente o que o *app* realizava era a aplicação de um filtro sobre a fotografia em questão. O próprio aplicativo também representa, de maneira bem colocada, a inter-relação de conceitos envolvendo a literatura de Cordel e a estética da xilogravura, a partir da proposta de “Montar o Cordel” do usuário com a modificação de imagens postadas. Como se pode perceber, há também algumas ferramentas que permitem inserir figuras, apagar itens e adicionar texto. Tal possibilidade de inserção de textos e até mesmo da escolha do formato do conto a ser criado demonstra como este aplicativo representa a operação de um aparelho automático que tem a capacidade de reunir mídias diversas e distintas em um contexto interativo. Assim, apesar de se manter o conteúdo das imagens postadas, modificava-se a apreensão que se tinha das mesmas. Ao sentir que criavam “xilogravuras” com suas fotos pessoais, os usuários atestavam o universo de conceitos e símbolos imateriais no qual estão inseridos juntamente aos aparelhos, onde os objetos tendem perder o valor significativo de materialidade em função das informações que carregam consigo.



Aplicativo de *facebook* “Monte seu Cordel” (1)¹⁶



Aplicativo de *facebook* “Monte seu Cordel” (2)¹⁷

¹⁶<http://s2.glbimg.com/Kc226dne2cabsQORG9hhBcWCqHw=/298x0/http://s.glbimg.com/po/tt2/bt/b3/d/b/5a60700c012ecd7123139171260.jpeg>

¹⁷<http://s.glbimg.com/et/nv/f/original/2011/06/02/monte-cordel2.jpg>

Ao observarmos as relações entre a animação em vídeo da vinheta, a transmissão em TV do formato da telenovela, o *design* presente na identidade visual, além do próprio aplicativo em questão, percebemos na imagem técnica uma espécie de elo, que consegue estar presente como elemento unificador não só dos temas e interpretações que cada um dos formatos implica, como também das próprias mídias em questão, que constituem o conjunto coeso de um produto que é vendido como “a novela Cordel Encantado”, mas que estão completamente implicadas nos termos das tecno-imagens. É possível inclusive identificar o quanto o potencial imaginário e imaginístico das imagens técnicas se relaciona também com o fator estético. Isso se explica pelo fato de que é através do aspecto estético destas imagens que se fez possível relacionar questões como: uma ligação entre a xilogravura e o imaginário mítico nordestino; ou temas como a tradição e cultura popular com a modernidade advinda da interação com os aparelhos. É nesse sentido que, tendo o fator estético como elo, vemos a imagem técnica como portadora e veiculadora de informações e sentidos. No contexto das novas produções, observamos, portanto, que o consumo destes produtos culturais demanda uma apreensão muito mais profunda do que aquela pautada apenas nas visualidades e sensorialidades, trazendo à tona uma gama maior de dados e relações específicas, que nos levam continuamente aos caminhos de diversa e inestimável complexidade implicado pelas novas mídias.

4 A DIMENSÃO TÉCNICA

4.1 Reprodutibilidade das mídias e mediações

Como apresentado, os casos expostos ilustram exatamente um processo de escalada de abstração de uma mídia, que surge a partir de uma concepção como técnica artesanal, adentra na reprodutibilidade e por fim desemboca na produção serial e automática, deixando dimensões de sua materialidade ao longo do percurso. Ao adentrar no universo das imagens técnicas, a xilogravura se coloca como estética em uma dimensão predominantemente informacional, onde a leitura de sua mensagem implica, em certo modo, num exame perpétuo do código: isso pode ser percebido nas imagens realizadas através de *software* digital, impressas em *outdoors*, ou até mesmo em latas de refrigerante. Baudrillard (1996) aponta que o processo de reprodutibilidade técnica, ocorrido primeiramente nas manifestações artísticas, há muito prefigurava uma ampliação para a vida cotidiana. “É nesse momento que a arte entra em sua *reprodução* indefinida: tudo o que se duplica em si mesmo, mesmo a realidade cotidiana e banal, cai ao mesmo tempo sob o signo da arte e torna-se estético.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 98) Assim, a duplicação estética presentes nestas manifestações adentrou à própria produção em si, que, a partir da expulsão do seu conteúdo e finalidade, se tornou abstrata e não figurativa. Benjamin (1994) aponta que o advento da reprodutibilidade técnica foi o responsável por fazer a obra de arte ter sua aura atrofiada. Ao destacar-se do ritual, ela entrava no campo em que a autenticidade passava a perder o sentido. Tal processo é sintomático e de uma significação que vai além da esfera da arte. A reprodução técnica, por retirar o objeto reproduzido da tradição, substitui sua existência única por uma existência serial. Tal objeto passa a ser, portanto, atualizado, assim como as massas, que também se renovam e se inserem em uma crise, marcada pelo abalo da tradição.

Assim como ocorrido com a xilogravura, diversas mídias passaram a ter a reprodução do seu potencial comunicativo não mais a partir de uma produção artesanal, ou mesmo dos conceitos e mensagens textuais aos quais elas podiam se interligar, mas sim a partir da confluência e imanência característica das mensagens publicitárias e midiáticas. Como reforçado na obra de Baudrillard (1996), trata-se de uma crescente demanda por participação imediata no consumo destes produtos culturais, por respostas rápidas aos

estímulos apresentados, onde, inseridos dentro de uma plasticidade total das mensagens transmitidas, se faz cada vez mais difícil encontrar a referência direta das mesmas. O papel exercido por essas mídias, portanto, passa aos poucos a ser o do teste, da sondagem, e em última análise, do controle. Isso porque os objetos e mensagens midiáticas reproduzem informação através de aparelhos técnicos que selecionam, decompõem e montam a realidade a fim de recompô-la exatamente da maneira que convém a produzir uma resposta ou expectativa exata. Trata-se de seleção e teste instantâneo do aparelho e do código em função de produzir determinado efeito.

É nesse sentido que a mídia moderna exige, de acordo com McLuhan, uma maior participação imediata, uma resposta incessante, uma plasticidade total. (...) a mensagem vem a ser a “mensagem”, solicitação tentacular, teste. Somos testados, tateados, em todo lugar, o método é “tático”, a esfera da comunicação é “tátil”. Sem falar da ideologia do “contato”, que, em todas as suas formas, visa tomar o lugar da ideia de relação social. (BAUDRILLARD, 1996, p. 82-84)

Assim, é o modo de montagem, de corte e de solicitação do meio que passa a regular o processo de significação. Passamos a atuar muito mais como leitores do que como verdadeiros usuários, de sorte que ao mesmo tempo em que selecionamos as informações a serem lidas, somos também selecionados pelo meio. Benjamin (1994) aponta a existência de uma metamorfose no modo de exposição proporcionado pela reprodutibilidade técnica. Torna-se evidente o quanto a ideia de fazer a própria imagem ser reproduzida e difundida em massa exerce atração sobre o homem moderno. Não é de se admirar que o futuro do qual tratava Andy Warhol, em que todos teriam seus 15 minutos de fama, se faz cada vez mais presente. “Para ser puro, o signo precisa duplicar-se a si mesmo: é a duplicação do signo que leva verdadeiramente ao fim aquilo que ele designa.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 91)

A multiplicação de réplicas na obra de Warhol é um exemplo que representa exatamente esse processo de distanciamento da matriz original e fim da representação. Efeito típico do simulacro de terceira ordem: realidade e imaginário se confundem, e o real cede ao hiper-real em função de uma extrema semelhança do real consigo mesmo. Essa é inclusive uma das características que podem ser identificadas dentro do contexto pós-histórico apresentado por Flusser (2008): no mundo da pós-história, a imaginação ocupa posição imprescindível dentro do processo de concretização de realidades cada vez mais abstratas. Assim, com a crise da representação, surge o impulso de prender o real em uma repetição cíclica, a fim de desconstruí-lo, esvaziá-lo e entregá-lo à objetividade pura, enfim liberta da

aderência ao objeto. Como reforça Baudrillard (1996), partindo de uma realidade que minuciosamente se duplica, e de meio em meio de volatiliza, a arte serial de Warhol é um exemplo que representa uma forma de distanciamento do original, seduzindo o olhar em direção a um objeto difratado infinitamente em si mesmo. Baitello Jr (2005a, 2005b) aponta que a crise das imagens consiste em um esvaziamento de sua capacidade de apelo, trazendo a necessidade de um número progressivamente maior de imagens para se alcançar um mesmo efeito, o que leva a uma descontrolada reprodutibilidade. Nossos olhos, viciados em superfícies e bidimensionalidades, perdem portanto parte de sua capacidade de percepção das profundidades. O tempo, que se tornara mais lento na apreensão da linearidade textual, acelera-se com as imagens reproduzidas, em um espaço que aos poucos vai se tornando zerodimensional. As imagens cada vez mais sucedem umas às outras, em meio a um processo progressivo em que lidamos não mais com a representação, mas com representações de representações, ilustrações de ilustrações e imagens de imagens. Isso se relaciona exatamente com o processo descrito por Baudrillard (1996), onde, a partir do estágio de contrafação da natureza, que separou o mundo em realidade e imagem, atingiu-se o estágio de reprodução: a inflação de imagens e superfícies leva a uma perda de profundidades que torna possível o advento da reprodutibilidade. No simulacro de terceira ordem, o real passa a ser, portanto, exatamente aquilo a que é possível se gerar uma reprodução equivalente. Conceção que está arraigada não só no contexto das mensagens midiáticas, como também no próprio postulado contemporâneo da ciência, de reprodução de um processo que possa ser controlado em condições específicas a fim de se atestar sua veracidade. Nos encontramos, portanto, em um contexto de hiper-realidade, que só está além da representação por se colocar dentro de uma simulação.

Essa tendência reprodutiva dos meios característica da conjuntura atual se relaciona, por sua vez, com o próprio processo de aniquilação da aura do objeto artístico descrita por Benjamin. Não só Warhol, mas também os demais produtores de conteúdos que se utilizam da experimentação de suportes e materiais não convencionais, a exemplo do próprio Speto, estão utilizando, de alguma forma, os próprios instrumentos e mecanismos da produção em função da reprodução. Benjamin (1994) aponta que foram os dadaístas os primeiros a estigmatizar as suas criações como reprodução. Tratando da reprodutibilidade da obra de arte, ele também aponta que enquanto a reprodução manual carregou por muito tempo o estigma da falsificação – uma vez que, de uma forma ou de outra, retirava a autenticidade do objeto tido como

sempre igual e idêntico a si mesmo – a reprodução técnica, por sua vez, trouxe a vantagem de uma maior autonomia em relação à reprodução manual. Isso porque ela trazia a capacidade de acentuar aspectos do original e colocar a cópia em situações impossíveis à habilidade humana, além de reproduzi-la e disseminá-la em uma escala maior do que seria possível através do trabalho manual.

Com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, o trabalho sequencial, característico da produção por máquinas, cedeu ao trabalho simultâneo, típico de uma produção automática realizada por aparelhos. McLuhan (1969) aponta que a mudança nos modos de produção trazida pelos avanços científicos foi responsável por “camuflar” o processo produtivo, mudando a organização do que as pessoas entendiam como a forma ou o meio das coisas. Assim, o meio muitas vezes tornava-se invisível e passava a se confundir com a mensagem que trazia consigo: meio e mensagem se encontravam interligados. O exemplo das imagens de Speto e da vinheta de Cordel Encantado exemplificam esse processo, uma vez que a apreensão rápida as identifica como xilogravuras, quando sua constituição na verdade implica no *pixel*. Assim, qual a forma do zerodimensional? Qual a forma do *pixel* nestes casos, se não é possível visualizá-lo a olho nu e o que enxergo é uma xilogravura à minha frente? Tais questionamentos tornam clara a ideia de aderência entre meio e mensagem nestas manifestações. Neste caso, podemos observar que a xilogravura consiste no conteúdo destes meios. Trata-se de imagens técnicas que têm como conteúdo imagens de xilogravuras. Esse processo, tão característico da fase atual, acaba tornando a apreensão de tais produtos mais intensificada, pois o efeito de um meio se torna muito mais forte e intenso quando o seu conteúdo recai em um outro meio.

O “conteúdo” de um meio é como uma “bola” de carne que o assaltante leva consigo para distrair o cão de guarda da mente. (...) O conteúdo de um filme é um romance, uma peça de teatro ou uma ópera. O efeito da forma fílmica não está relacionado ao conteúdo de seu programa. O “conteúdo” da escrita ou da imprensa é a fala, mas o leitor permanece quase que inteiramente inconsciente, seja em relação à palavra impressa, seja em relação à palavra falada. (MCLUHAN, 1969, p. 33)

McLuhan apresenta, portanto, uma perspectiva vinculativa dos meios: sua ação vincula não só um meio ao outro, como também o próprio homem perante o ambiente e a sociedade em que vive. Assim, com o surgimento crescente de novos meios, se dá também uma complexificação de relações vinculativas que envolvem desde os meios mais primitivos

de comunicação, como a fala, até os mais organizados ou complexos, como a TV, o rádio, a moeda ou os meios de transporte, por exemplo.

Isso nos traz à própria ideia de mediação como ato ou ação vinculativa. Este também é um termo de difícil definição e que não é alvo de consenso dentro do campo de estudo da comunicação, tendo sido empregado para uma gama enorme de diferentes práticas comunicativas. Muitas vezes se confunde com o próprio meio através do qual se estabelecem os vínculos comunicativos, ou com os suportes que funcionam como canal para a transmissão das mensagens. A constituição de determinados meios de comunicação não deve ser suficiente, entretanto, para defini-los como “mediações”.

Uma das principais perspectivas que buscou fugir da ideia de uma mediação pautada unicamente na ação dos meios entendidos como suportes ou canais foi a de Martín-Barbero. Sua obra “Dos meios às mediações”, publicada em 1987, engloba os meios, a produção e, principalmente, a recepção das ações comunicativas. Assim, rompia-se com a ideia linear de códigos definidos que davam espaço apenas a uma decodificação específica, típica dos modelos hegemônicos de comunicação. Agora se pensava em uma recodificação, pertencente ao campo da recepção e que ia contra o pensamento único de que a tecnologia seria “hoje o grande mediador entre as pessoas e o mundo, quando o que a tecnologia media hoje, de modo mais intenso e acelerado é a transformação da sociedade em mercado.” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 20) Ao deslocar o enfoque dos meios tecnológicos para a recepção, Barbero trouxe uma contribuição que ia de encontro ao mediocentrismo, mas que corria o risco de recair em um outro extremo da visão dualista entre emissor e receptor. Ao definir o receptor como agente principal no fluxo comunicativo, aspectos de análise importantes emergentes dos próprios meios acabavam sendo postos de lado. Principalmente em termos das novas interfaces comunicativas, a visão de Barbero acaba não sendo adequada, pois nelas a própria distinção entre um emissor e um receptor definido muitas vezes já está desfeita.

Assim, a mediação pode ser entendida de uma maneira mais ampla como a própria ação formadora de vínculo comunicativo, onde determinado signo se transforma em outro, resultando em comunicação. O seu lugar, entretanto, ainda é alvo de inúmeras controvérsias, devido a fatores diversos, como a própria dificuldade de tradução do termo para diferentes línguas, como aponta Livingstone (2009). Ainda que “media” e “mediação” compartilhem do mesmo radical, em determinadas línguas o termo “mediação” não corresponde a nenhuma relação necessária com a ideia de “media”. Dessa forma, vale salientar a existência de um

outro conceito, que pode funcionar como sustentáculo para a própria definição de mediação: a ideia de midiaticização. Strömbäck (2008) une os dois conceitos ao apresentar que a mediação consistiria em uma fase inicial do processo de midiaticização, onde haveria uma primeira fase de predomínio dos meios de comunicação de massa em determinado recorte social para uma posterior dependência das audiências perante os *mass media*. A ideia de midiaticização inclui não só os meios de comunicação de massa, mas também as relações e interdependências entre a mídia e seus efeitos na audiência. Bastos (2012) aponta que a midiaticização seria, portanto, um processo de longa duração que inclui a mediação e que é formado pela ação contínua dos *media*, que modificam não só as estruturas sociais, como também as culturais e políticas.

Assim, a midiaticização corresponde a uma perspectiva de longa duração a respeito dos efeitos cumulativos que os *media* e as ações mediativas exercem na sociedade. Essa é uma perspectiva a ser considerada na conjuntura atual, em que os sistemas comunicativos sofrem crescente complexificação e a experiência humana passa a ser fundamentalmente mediada, em um mundo onde, como aponta Munker e Roesler (2008), não existe nenhum campo da experiência que não tenha sido invadido pelos *media*.

4.2 Materialidade do objeto técnico

A conjuntura de uma sociedade fundamentalmente produtiva, mecanizada e marcada pelo progresso, se insere na fomentação de uma cultura que, de tão especializada, não consegue abarcar todas as dimensões de compreensão do objeto técnico. A despeito das concepções de inovação e melhoria da condição humana proporcionada pelas técnicas surgidas no século XVIII, a ideia de um objeto técnico que cresce e se desenvolve de maneira desenfreada passa, aos poucos, a ocupar uma posição de ameaça ou adversário da figura humana.

Antes do advento da máquina, a individualidade técnica concentrava-se no homem, que, detentor das ferramentas, conquistava e modificava a natureza. Com a mecanização, as modificações que cabiam unicamente a ele passam a ser realizadas pelas máquinas, que se tornam agentes de organização das informações e se opõem à degradação natural da energia em um agir neguentrópico sobre a realidade. Este, por sua vez, é um papel que reside no próprio interior da comunicação humana: a função de acúmulo, organização e perpetuação de informações, que se coloca como atitude contrária ao caos e entropia característicos da natureza. Tal como a própria função de escapar da morte através da comunicação, podemos entender também a máquina como “aquilo pelo qual o homem se opõe à morte do universo; ela ralenta, como a vida, a degradação da energia, e se torna estabilizadora do mundo.” (SIMONDON, 1958, p. 16-17) Não é de se admirar, então, a inadequação e inevitável dificuldade que a sociedade teve em lidar com o novo e importante papel que a máquina passou a desempenhar.

Ao longo desse processo de adaptação, ao mesmo tempo em que se incrementava o desenvolvimento das técnicas, passamos a ter também a proliferação considerável de um outro campo: o campo simbólico. Coincidentemente, tal campo se desenvolveu da mesma forma que os próprios objetos produzidos pelo homem e pelas máquinas: assim como eles, os símbolos se proliferaram passando de uma função de imitação e semelhança com a natureza para inúmeras outras relações mais complexas e independentes de significado. Trata-se exatamente da passagem da fase de contrafação para a fase de produção simbólica descrita por Baudrillard (1996). Tal processo de proliferação simbólica, em que os signos se

reproduzem indefinidamente, distanciando-se cada vez mais de sua referencialidade, está completamente implicado no processo prático de desenvolvimento e proliferação técnica.

Seria a proliferação simbólica exagerada descrita por Baudrillard uma reação natural ao exacerbamento técnico do período histórico descrito por Flusser? Passadas as ideias gerais de progresso e otimismo características desse período, de fato observou-se a fomentação de um pensamento que se colocava como uma espécie de reação contra o objeto técnico. Esse tipo de pensamento esteve presente em diversas ciências, de maneira particular na comunicação, e se estrutura como oposto ao campo da técnica: trata-se do campo da interpretação. Longe de ser por si só um campo fundamentalmente antagônico a um estudo da técnica, podemos observar a existência de uma espécie de hegemonia da interpretação em algumas ciências humanas, que, muitas vezes regada a um exagerado relativismo intelectual, acaba deixando de lado dimensões importantes do estudo dos objetos, tal como o campo da materialidade. Hanke (2006) debate os pormenores desse processo ao discutir a materialidade na ciência da comunicação, colocada como aquilo que sobra dos fenômenos comunicativos após se abstrair a dimensão do significado, e portanto situado no outro lado da interpretação. Esse nível, não alcançável pela interpretação, serve como base e se relaciona com ela, mas não é idêntica à mesma, pautado no pressuposto de que qualquer comunicação precisa de uma componente de materialidade para existir. Assim, o campo da materialidade se fundamenta como aquele que busca investigar

as condições, o lugar, o suporte e as modalidades de produção de sentido que, por si, são isentos de sentido (...) pesquisar elementos constitutivos para “formas de comunicação” – sem ofuscar estes por interpretações prematuras. (...) Entender o que se pode fazer com uma caneta sem interpretar as palavras escritas por ela. (HANKE, 2006, p. 215-216)

Gumbrecht (2004) aponta que o surgimento de uma hegemonia da interpretação nas ciências humanas leva a um relativismo intelectual que se torna insuficiente para abarcar todas as dimensões necessárias de uma investigação científica. Para ele, a materialidade dos objetos produz efeitos de presença, ou seja, de tangibilidade e concretude que são base para seus efeitos de significado e oscilam com eles. Talvez a própria fusão entre meio e mensagem seja uma das responsáveis por essa dificuldade em se identificar e tornar claras as diferenças entre as diversas dimensões constituintes dos objetos comunicativos, que incluem desde o seu aspecto palpável e estrutural até o mais interpretativo e simbólico. Não é à toa que McLuhan (1969) cita o cubismo como um dos primeiros movimentos a anunciar que o meio é a

mensagem, uma vez que, ao eliminar a ilusão da perspectiva, destaca uma leitura integral de todas as partes da imagem: a visão especializada é substituída pela visão integral, em uma apreensão total instantânea.

Podemos observar que a estética das imagens produzidas pela xilogravura se relaciona com os movimentos expressionista e cubista, o que pode ser observado na obra de Lasar Segall em sua tendência à geometrização das formas, redução de cores e semelhança com o primitivismo das máscaras africanas. O exemplo das imagens de Segall, por sua vez, pode ser utilizado também para demonstrar uma diferença no ato de produção das imagens tradicionais e das imagens técnicas envolvendo a xilogravura. Para produzir as imagens a partir da técnica artesanal, realizando ele próprio as matrizes e entalhes específicos, Segall produzia a partir de uma distância natural e inevitável entre a imagem e a realidade brasileira que ele retratava. Se fosse utilizado para esse processo um registro de imagem por aparelho automático, essa distância seria aniquilada pois traria como pressuposto, na sua própria forma de produção, uma interferência profunda na realidade retratada: enquanto a imagem do artesão é uma imagem total, a imagem do operador de aparelho é composta de inúmeros fragmentos, reorganizados e recompostos segundo novas leis. Torna-se clara, portanto, a influência que os aspectos materiais e estruturais envolvendo a técnica tradicional exercem na produção das imagens pela xilogravura.

Isso se relaciona também com um dos principais marcos que separou a fotografia analógica da fotografia digital. A fotografia analógica, marco inicial da proliferação dos aparelhos automáticos e do próprio período pós-histórico apresentado por Flusser, fez com que pela primeira vez a mão fosse liberada do processo de reprodução da imagem. Apesar de ainda ser necessário o uso da ponta do dedo na operação de determinadas teclas ou botões, cabia agora ao olho o princípio fundamental da operação daquele aparelho, o que se insere completamente na lógica da simultaneidade e abstração características do período que estava se anunciando. “Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.” (BENJAMIN, 1994, p. 167) Baitello Jr (2005b) aponta que antes de tal aceleração, eram os olhos humanos os responsáveis por buscar imagens em livros, afrescos ou cavernas. Com o advento da reprodutibilidade, entretanto, as imagens reproduzidas é que explodiram em uma busca constante pelos nossos olhos. Isso pode ser percebido ao compararmos a diferença entre a produção imagética realizada através de procedimentos

artesanal e de processos automáticos. No primeiro caso, é o artesão quem cria e se empenha na busca pelo surgimento daquela imagem. Já nos processos automáticos, as imagens materializam-se diante de nossos olhos, como em um passe de mágica. Ao utilizar uma máquina fotográfica analógica, por exemplo, também podemos perceber que o olho humano, *através* do visor, *procura* a imagem ideal a ser fotografada. No caso da máquina fotográfica digital, é comum que o visor muitas vezes nem seja utilizado, e o fotógrafo, ao olhar para o monitor digital, *encontre* uma imagem que ele julgue valer a pena ser registrada. Com a multiplicação de imagens técnicas, portanto, o valor de culto das imagens aos poucos recuou em função do valor de exposição: as imagens passaram a ter proliferação rápida e fácil, podendo ser facilmente substituídas e perdendo mais de seu valor material.

Progressivamente, o pensamento mágico e mítico envolvendo as imagens cedeu espaço a um pensamento mais preciso e linear, e pôde-se observar o aumento de legendas explicativas acompanhando a imagem. De caráter completamente distinto dos títulos de um quadro, por exemplo, as legendas passaram a ser muitas vezes obrigatórias perto de uma imagem, que não se justificava sozinha em um meio comunicativo qualquer: jornais, revistas, anúncios e gibis passaram a unir imagem e texto de maneira bastante complementar. A literatura de Cordel, como a maioria dos impressos ilustrados, não fica de lado nesse aspecto, e representa uma das manifestações nascidas desse novo tipo de pensamento e configuração comunicativa. Como exemplo do crescimento e complexificação desse processo, Benjamin (1994) cita o próprio cinema, onde, a partir de legendas cada vez mais imperiosas e precisas, a compreensão de cada nova imagem passa a ser condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores.

Com o advento da imagem digital, a formação das figuras também obedece à organização dos *pixels*, o que difere da sensibilização de sais de prata característica da imagem analógica. Apesar das controvérsias a respeito das diferentes qualidades de definição que se podem obter a partir dos dois tipos de imagem (e que envolvem fatores diversos tais como o ambiente, equipamento, lentes utilizadas etc), sob observação minuciosa os sais de prata, ao contrário dos *pixels*, não possuem um padrão regular de definição dos seus limites e texturas, que podem mudar de acordo com a sensibilidade à luz e granulação específica da película utilizada. Assim, podemos perceber o quanto a imagem digital tende a tornar cada vez mais invariável a representação daquilo que se queira retratar, criando imagens que buscam uma semelhança progressivamente maior com a realidade.

Esse grau de aperfeiçoamento que o desenvolvimento da tecnologia proporcionou aos aparelhos também está inserido em uma conjuntura cultural que vê os objetos técnicos como elementos opostos àquilo que é fundamentalmente humano. Surge então uma espécie de oposição entre as ideias de cultura e técnica, que acaba colocando as atividades humanas de um lado e a máquina de outro, tal como ocorrido no processo de valorização da xilogravura artesanal em detrimento às ilustrações mecânicas dentro da literatura de cordel, por exemplo. Simondon (1958) realiza uma crítica a esse posicionamento, pois, sendo as máquinas instrumentos mediadores entre a natureza e o homem, o mundo dos objetos técnicos é também composto pelos próprios esforços humanos e forças naturais.

Da mesma forma, a máquina é a estrangeira; é a estrangeira na qual está aprisionado algo de humano, desconhecido, materializado, escravizado, mas ainda humano. A mais forte causa de alienação no mundo contemporâneo reside nesse desconhecimento da máquina, que não é uma alienação causada pela máquina, mas pelo não-conhecimento de sua natureza e de sua essência, pela sua ausência do mundo das significações e por sua omissão no quadro dos valores e conceitos que participam da cultura. (SIMONDON, 1958, p. 10-11)

Levar em consideração esse ponto de vista é tarefa indispensável para não recairmos em uma crítica banal ao mundo das máquinas e dos aparelhos. Flusser, na obra *Ficções Filosóficas* (1998), discorre sobre tal processo ao apresentar que o homem, ao desenvolver a cultura e os objetos, adotou como primeira postura a ação de observá-los sob o aspecto da passividade, como se a sua interferência no meio não fosse ser geradora de uma reação exercida por este mesmo meio modificado sobre o próprio homem. Baitello Jr (2005b) também compartilha deste ponto de vista, ao apresentar que, com o surgimento da cultura, aparecem novas realidades que determinam a vida humana, de maneira tal que a cultura se faz agente criador de seres que atuam sobre os seus próprios criadores. A incoerência da atitude da sociedade que se volta contra os próprios produtos reside no fato de que, mesmo sendo eles produtos humanos, há um profundo desconhecimento das particularidades que tais objetos e máquinas apresentam. De maneira análoga ao ocorrido na primeira vez em que o homem separou as ideias daquilo que seria teoria pura e daquilo que seria uma práxis valorativa, a cultura vigente opera um processo similar, desta vez realizando o reconhecimento de certos objetos como tendo função significativa (tal qual o objeto estético), e marginalizando o objeto técnico como aquilo que não possui significação e recai apenas em funções de utilidade. Seria

esta uma das raízes da cultura de interpretação, que deixa de lado a materialidade dos objetos por concentrar-se prioritariamente no aspecto da significação interpretativa dos mesmos?

Por outro lado, podemos observar a existência também de ideologias contrárias, que caem no extremo do tecnicismo ao atribuir ao objeto técnico o único meio de supremacia na conjuntura moderna. Tal tecnicismo na verdade consiste em uma supervalorização e idolatria da máquina, que recai em visões exageradas como a representação mítica do robô. A tentativa de se encontrar um ponto de equilíbrio entre os dois extremos evidentemente passa pela necessidade de reintroduzir na cultura o objeto técnico funcional, reformulando as diversas possíveis maneiras de observá-lo. Simondon (1958) aponta a necessidade de observar novamente *todos* os objetos técnicos. O robô é uma máquina, e portanto não é humano, assim como qualquer outro objeto criado pela imaginação humana também não o é. Se um produto humano qualquer, tal como um folheto de cordel ou uma xilogravura artesanal é fundamentalmente desprovido de interioridade por não ser vivo, por qual motivo um computador que produz imagens técnicas teria qualidades e intenções autônomas com potencial de ameaça ao homem? É preciso observar, portanto, o peso que a materialidade de *todos* os objetos técnicos possui, a fim de não se lançar em uma supervalorização de determinado tipo de objeto, pautada unicamente em parâmetros interpretativos.

A cultura comporta assim *duas atitudes contraditórias* com relação aos objetos técnicos: por um lado, ela os trata como puros *conjuntos de matéria*, desprovidos de verdadeiro significado e apresentando apenas utilidade. Por outro lado, ela supõe que esses objetos são também robôs e que eles são animados por *intenções* hostis com relação ao homem, ou representam para ele um perigo permanente de agressão, de insurreição. Julgando ser bom conservar o primeiro caráter, ela quer impedir a manifestação do segundo e fala em colocar as máquinas a serviço do homem, crendo encontrar na redução à escravidão um meio seguro de impedir qualquer rebelião. (SIMONDON, 1958, p.11-12)

Esse pensamento, por sua vez, é fruto de ideias também equivocadas a respeito do automatismo. Tem-se a sensação de que quanto mais aperfeiçoado o automatismo de uma máquina, conseqüentemente mais aperfeiçoada ela também o é. Entretanto, nem um elevado grau de automatismo nem de programação implica necessariamente em evolução e perfeição técnica. Isso porque um real aperfeiçoamento das máquinas necessita abrigar em si uma certa margem de indeterminação. Simondon (1958) aponta que isso é necessário para que a máquina seja sensível a uma informação exterior, pois, uma vez totalmente automática, ela se fecha sobre si mesma em um funcionamento pré-determinado que não pode oferecer mais do

que resultados sumários. Assim, o automatismo exagerado não dá espaço para o inesperado e para a inovação, que só pode ser efetivada através da ação humana sobre a máquina. Um conjunto de máquinas abertas pressupõe a figura de um homem que “Longe de ser o vigia de um grupo de escravos, (...) é o organizador permanente de uma sociedade dos objetos técnicos que precisam dele como os músicos precisam do maestro.” (SIMONDON, 1958, p. 12)

Esta parece ser a forma mais adequada de se observar a crítica de Flusser à automação dos aparelhos: a figura de um operador que atua como mero funcionário no complexo aparelhístico só é possível porque as máquinas carecem exatamente de uma zona de indeterminação e de espaços abertos que permitam uma ação humana efetiva sobre elas. A metáfora da *caixa preta* se insere exatamente nessa dificuldade: um circuito automático e fechado, do qual o homem não conhece o funcionamento, só pode se configurar como objeto misterioso e impenetrável. Eis um dos pontos que nos trazem exatamente para a importância de um estudo que se concentre, para além dos simbolismos e interpretações, no aspecto da materialidade dos objetos técnicos, a fim de melhor conhece-la para que seja possível melhor operá-la.

Simondon (1958) conclui que a margem de indeterminação é o elemento principal que torna possível o agrupamento de máquinas em conjuntos coerentes, capazes da troca de informação interna que, mesmo quando realizada diretamente entre duas máquinas, possui o homem como regulador do processo e da própria margem de indeterminação a ser aplicada. Assim, podemos perceber que o funcionamento eficaz das máquinas reside na presença do gesto humano fixado e cristalizado em estruturas funcionais. Esse é um aspecto interessante a ser observado pois, assim como os primeiros instrumentos surgiram como extensões da ação humana, dispomos atualmente de estruturas automáticas que são concebidas como prolongações de atividades artesanais e apresentam uma memória de como seria a ação humana sobre elas a fim de tornar mais fácil a sua *interface* de uso.

Isso pode ser percebido nos casos apresentados de criação de imagens com estética de xilogravura a partir de *softwares* digitais. Tomando o exemplo do *app* “Monte seu Cordel”, ao nos concentrarmos nos aspectos do aplicativo que podem ser associados a um prolongamento da atividade artesanal, podemos apontar a existência de ferramentas como “inserir uma figura” ou “inserir um texto”, por exemplo. Ambas apontam para a atividade de *inserção* de elementos na fotografia a ser modificada, em uma operação análoga ao procedimento artesanal através do qual são inseridos desenhos e formas em uma superfície

dada. Tomemos como exemplo a interface do *software Adobe Illustrator*, bastante utilizado para a criação de desenhos digitais e que tem a capacidade de criação de logomarcas diversas, tal como a própria logo da novela “Cordel Encantado”. Além dos diversos filtros pré-definidos, há a possibilidade de inserção de ferramentas como o lápis ou um balde de tinta, gerando efeitos similares aos que se obteriam a partir de uma operação manual. Definir onde se encontra e como se configura a gênese de um objeto técnico, entretanto, é uma tarefa difícil, uma vez que ele se modifica ao longo do próprio processo. A individualidade e especificidades do objeto, de toda forma, estão contidas de maneira incipiente em sua própria gênese, de sorte que todo um contexto de sua evolução pode ser identificado e observado a partir dos detalhes e particularidades da sua dimensão técnica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade midiática, sob os aspectos abordados ao longo desta pesquisa, está envolvida em um crescente processo de complexificação dos meios, que se tornam também geradores de novos comportamentos sociais e comunicacionais. Com o advento da racionalidade técnica, o surgimento de novos suportes e linguagens passou, aos poucos, a modificar a própria ideia de comunicação em si. A aproximação entre a técnica e a figura humana na conjuntura atual nos aproxima da compreensão de que, no estudo de determinada mídia, é necessário investigarmos os pormenores de sua constituição material tanto quanto analisamos seu aspecto interpretativo ou puramente simbólico.

A comunicologia de Vilém Flusser fundamenta um caminho de investigação das mídias que abrange não só o seu conteúdo ou mensagem, mas também os diferentes tipos de códigos e configurações por elas implicados. Isso torna possível que as analisemos sob o viés de seu aspecto material ao mesmo tempo em que não nos distanciamos do sentido que elas produzem. Ao investigarmos a xilogravura como mídia, identificamos nela a existência de um processo que é apresentado na obra de Flusser, e que consiste na tendência à diminuição ou retirada progressiva de partes da dimensão material das mídias ao longo de sua evolução. Isto nos leva a uma linha de evolução que envolve desde a conjuntura tridimensional dos primeiros objetos e artefatos até às dimensões predominantemente informacionais nas quais o mundo da zerodimensionalidade está imerso. As imagens contemporâneas, ou imagens técnicas, são um bom exemplo de produtos que, a despeito da organização precisa e linear que se insere em sua constituição, remetem progressivamente a um pensamento imaginativo e abstrato, apresentando dimensões materiais reduzíveis à mínima unidade do digital.

Ao realizarmos esta pesquisa analisando a evolução da técnica de xilogravura desde sua concepção artesanal, passando pelo seu processo de mecanização e recaindo no automatismo, comprovamos que o estudo da materialidade de um objeto é de suma importância para o entendimento da produção de sentido que ele realiza. Assim, tendo investigado o processo de evolução da xilogravura, percebemos que o seu aspecto técnico acaba se tornando tão importante quanto o aspecto simbólico, interpretativo ou simbólico envolvido em sua produção. Tendo se constituído como a primeira grande difusora de imagens pelo mundo, antes mesmo do advento dos meios tecnológicos, a xilogravura, sob

certa medida, prefigura a própria imagem técnica em seu processo de difusão e midiaticização. Isso pode ser observado em diversos aspectos, desde o próprio princípio de reprodutibilidade e serialidade inscritos nesta técnica, até na facilidade de multiplicação, manipulação e escoamento de sua produção, atribuídos à grande capilaridade que a impressão sobre o papel apresentou desde os primórdios de seu desenvolvimento.

Diante disso, torna-se claro o quanto se faz importante a atitude de observação das realidades técnicas das mídias e de suas *caixas pretas*. A análise dos objetos técnicos em termos de sua evolução suscita uma compreensão dos espaços que eles ocupam dentro da sociedade midiática em implicações mais amplas que o mero aspecto funcional ou utilitário que podem apresentar. Ao realizarmos um estudo de caso da evolução da xilogravura ao longo da pesquisa, encontramos um caminho possível para a análise desta técnica de maneira integrada não só ao contexto histórico em que está inserida, como também ao seu aspecto material, simbólico, e; evidentemente, à produção de sentido que ela apresenta e implica como mídia e objeto comunicacional.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, A.E. Maia. **100 anos antes de Gutenberg**. Cadernos de biblioteconomia arquivística e documentação cadernos BAD, numero 002, associação portuguesa de bibliotecários, arquivistas e documentalistas. Lisboa, Portugal, 2002, p.84-95
- AIRES, Aliana. **Renovação do gênero telenovela: as estratégias de sedução em Cordel Encantado**. Fortaleza: XXXV Intercom, 2012.
- BAITELLO JR, Norval. **As imagens que nos devoram: antropofagia e iconofagia**. São Paulo: Bibiloteca digital do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e Mídia CISC-PUC, 2000.
- BAITELLO JR, Norval. **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker, 2005a.
- BAITELLO JR, Norval. A sociedade das imagens em série e a cultura do eco. **F@ro**, Valparaíso, Chile, n. 2, p. 411-426, 2005b.
- BASTOS, Marco Toledo. *Medium, media*, mediação e midiatização: a perspectiva germânica. In: JANOTTI, J; MATTOS, M; JACKS, N. (Orgs) **Mediação e midiatização**. Salvador: EDUFBA; Brasília: COMPÓS, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Lisboa: Edições 70, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: **Obras Escolhidas**. v.1. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLUTEAU, R. **Vocabulário português e latino**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728.
- BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. **Matrizes**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 73-88, 2008.
- CARVALHO, Gilmar de. **Xilogravura: os percursos da criação popular**. Revista do IEB Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 39, p.143-158, 1995.
- CIMINO, Laura Fernanda. **A natureza da comunicação bios midiática**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC, São Paulo: 2010.
- COSTELLA, Antonio Fernando. **Introdução à gravura e história da xilogravura**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.
- COSTELLA, Antonio Fernando. **Breve história ilustrada da xilogravura**. Campos do Jordão, Mantiqueira, 2003.
- COSTELA, Antonio F. **Introdução à gravura e a sua história**. Campos do Jordão. Mantiqueira, 2006.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira a imagem gravada**. São Paulo: Edusp, 1994.
- FLUSSER, Vilém. **Cultura dos imateriais**. [s.d.] não publicado. Disponível no acervo Flusser em Berlim, Alemanha.

- FLUSSER, Vilém. **Nascimento da imagem nova.** [s.d.] não publicado. Disponível no acervo Flusser em Berlim, Alemanha.
- FLUSSER, Vilém. **Texto/imagem enquanto dinâmica do ocidente.** [s.d.] não publicado.
- FLUSSER, Vilém. **Texto/imagem.** 1984, não publicado.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. **Medienkultur.** Frankfurt: Fischer, 1997.
- FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas.** São Paulo: Edusp, 1998a.
- FLUSSER, Vilém. **Kommunikologie.** Frankfurt: Fischer, 1998b
- FLUSSER, Vilém. **Writings.** Minneapolis: University of Minnesota Press. 2002.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo.** Dissertação (Mestrado em Projeto Espaço e Cultura). FAUUSP, São Paulo: 2009.
- GOMBRICH, E.H. **A história da arte.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A., 1993.
- GRAÇA, Afonso. **O Archivo Pittoresco e a evolução da gravura de madeira em Portugal.** Lisboa: Hemeroteca Municipal de Lisboa, 2007.
- GUERREIRO, Manuel Viegas. **Para a história da literatura popular portuguesa.** Lisboa: Biblioteca Breve, 1978.
- GUILLORY, J. Genesis of the media concept. In: **Critical Inquiry**, v. 26, n. 2, p. 321-362, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Production of presence: what meaning cannot convey.** Stanford: University Press, 2004.
- HAERTEL, Nilza Grau. **Considerações sobre gravura artística.** Porto Arte, Porto Alegre, v. 1, nº2, nov. 1990.
- HAGEN, W. Metaxy: Eine historiosemantische Fussnote zum Medienbegriff. In: MUNKER, S.; ROESLER, A. **Was ist ein Medium?** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- HANKE, Michael. **Epistemologia na teoria da comunicação de Vilém Flusser.** XIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – XIII Compós (GT Epistemologia da Comunicação). São Bernardo do Campo: Compós, 2004, p. 1-14.
- HANKE, Michael. Materialidade da comunicação – um conceito para a ciência da comunicação?. **Contracampo**, Rio de Janeiro, n.14, p. 215-228, 2006.
- HANKE, Michael. Vilém Flusser: a cultura dos media e mediações. In: CARAMELLA, E.; NAKAGAWA, F.; KUTSCHAT, D. (Orgs.) **Mídias: multiplicação e convergências.** São Paulo: Senac São Paulo. 2009.
- HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura:** arte e técnica. Porto Alegre: Tchê!, 1986.

- HITNER, Sandra Daige. **As gravuras do renascentista alemão Albrecht Dürer do acervo brasileiro**. Revista História Hoje, São Paulo, n. 1, 2003.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2001.
- JORGE, A.; GABRIEL, M. **Técnicas da gravura artística**. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- LIVINGSTONE, S. On the mediation of everything: ICA Presidential Address 2008. In: **Journal of Communication**, v. 59, n. 1, p. 1-3, Mar 2009.
- LOPES, Poliana; PUHL, Paula Regina. **Cordel Encantado: a telenovela encantada com a literatura popular**. São Paulo: Revista CMC, v.8, n.11, 2011.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 5ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- MARTINS, Itajahy. **Gravura e arte técnica**. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.
- MAXADO, Franklin. **O que é literatura de cordel?** Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MÜNKER, S.; ROESLER, A. **Was ist ein Medium?** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- PEREIRA, Ricardo Antonio. **Canudos: tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Belas Artes, UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2012.
- PROSS, Harry. **Medienforschung. Film, Funk, Presse, Fernsehen**. Darmstadt: Habel, 1972.
- QUEIROZ, João Paulo. **Um livro nas mãos**. Revista estúdio , artistas sobre outras obras. Vol 3 (6), 262-272. 2012
- QUINTELA, Vilma Mota. A edição popular no Brasil: o caso da literatura de cordel. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 35, p. 41-50, jan-jun 2010.
- RAMOS, Ana. **Os monstros na literatura de cordel portuguesa do século XVIII**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005.
- RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. **Visualidades**. Goiânia, n. 1, p. 39-57, 2010.
- RAMOS, Everardo. Ilustrações de folhetos de cordel: o Romance dos esquecidos ou a Peleja do popular com o moderno. In: NEMER, Sylvia. (Org.). **Recortes contemporâneos sobre o cordel**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- RAMOS, Everardo. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas. **Escritos III**. Fundação Casa de Rui Barbosa, n. 3, p. 285-309, 2009.
- ROCHA, Enrique Pereira; SÀ, Wedja Samira. **A notícia em cordel: a reelaboração do fato jornalístico nos folhetos de ocasião**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013
- SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SILVA, A. **Dicionário da língua portuguesa**. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1789-1813.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Tradução de Pedro Ferreirae revisão de Christian Kasper [2008]. Paris: Aubier-Montaigne, 1958.

SOARES, Ernesto. **Evolução da gravura de madeira em Portugal: séculos XV a XIX**. Lisboa: 1951.

SOUZA, Liêdo Maranhão. **O folheto popular: sua capa e seus ilustradores**. Recife: Massangana, 1981.

STRÖMBÄCK, J. Four phases of mediatization: na analysis of the mediatization of politics. In: **The International Journal of Press/Politics**, v. 13, n. 3, p. 228-246, Jul 2008.

TERRA, Carolina Frazon; CARVALHO, Eric. **Street art da margem ao mainstream: o grafiteiro no ambiente digital como técnica de branding**. *Líbero* – São Paulo – v.17, n33 A, p.85-90, jan/jul 2014

ENDEREÇOS CONSULTADOS ONLINE

<http://www.girafamania.com.br/montagem/fotografia-filmes.htm>
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%A3o_\(fotografia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%A3o_(fotografia))
<http://www.portalartes.com.br/classicos/129-albrecht-duerer.html>
<http://www.germany.travel/pt/ms/magic-cities/cidades/nuremberg-cidade-da-historia/albrecht-duerer.html>
http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2012/10/xilogravura-a-arte-em-madeira---parte-1.html
http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2012/10/xilogravura-a-arte-em-madeira---parte-2.html
<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/noticias/a-gravura-de-lasar-segall-figura-humana-e-tema-central-de-exposicao/>
http://lounge.obviousmag.org/memorias_do_subsolo/2013/01/literatura-de-cordel-a-memoria-do-sertao-em-folhetos-de-papel.html
<http://oberronet.blogspot.com.br/2013/02/museu-vivo-com-o-artista-stenio-diniz.html>
<http://revistaraiz.uol.com.br/portal-raiz/portalraiz.php?cod=56&rel=1>
<https://fotograficaminhamente.wordpress.com/2007/11/25/deus-e-o-diabo-seu-fotografo-e-a-xilogravura/>
<http://abrimus.blogspot.com.br/2008/11/escher-e-sua-ciencia.html>
http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=St%C3%AAnio+Diniz<r=s&id_perso=1125
<http://portalpera.com/ccsp-recebe-exposicao-de-xilogravuras-nordestinas/>
http://www2.uol.com.br/historiaviva/artigos/gutenberg_ nao_inventou_a_imprensa.html
<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/prensa-gutenberg-435887.shtml>
<http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Segall-Lasar-Bananal-1927-%C3%93leo/45453808.html>
<http://lab.kalimo.com.br/2013/08/speto-o-grafite-brasileiro/>
https://www.facebook.com/pages/Speto/164963826909724?sk=info&tab=page_info
<http://blogjusantos.ne10.uol.com.br/6587/speto-e-a-arte-do-grafite/>
<http://www.patoge.com.br/site/blog/hotel-design/>
<http://propmark.uol.com.br/anunciantes/43277:coca-cola-apresenta-a-copa-de-todo-mundo>
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8580/lasar-segall>
<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/noticias/a-gravura-de-lasar-segall-figura-humana-e-tema-central-de-exposicao/>
<http://www.museusegall.org.br/>
<http://educacao.uol.com.br/biografias/lasar-segall.jhtm>
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000200022
<http://www.dicio.com.br/cangaceiro>
http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content_id=3489338
<http://blogtelevsual.com/abertura-cordel-encantado/>
<http://brasiltelenovelas.blogspot.com/2011/02/sinopse-de-cordel-encantado.html> <http://gshow.globo.com/novelas/cordel-encantado/index.html>
<http://gshow.globo.com/novelas/cordel-encantado/Fique-por-dentro/noticia/2011/06/monte-o-seu-proprio-cordel-encantado.html>
<http://gshow.globo.com/novelas/cordel-encantado/index.html>
<http://www.sbt.com.br/trofeuimprensa/2012/vencedores/>
http://sertao24horas.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=3079:desenhos-de-personagens-do-cordel-encantado-da-globo-e-trabalho-de-artista-penedense&catid=25:agreste&Itemid=282
<http://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/s/monte-seu-cordel-encantado.html>
<http://tvglobointernacional.globo.com/avulsa.aspx?id=d95ac7a1-9ec5-4d62-9534-5db8bbc8f80a>

