

SÍLVIA PINTO, MOISÉS DE LEMOS MARTINS & MADALENA OLIVEIRA

silvia.pinto.07@gmail.com; moisesm@ics.uminho.

pt; madalena.oliveira@ics.uminho.pt

CENTRO DE ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE – CECS

UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL

A LUZ E A SOMBRA COMO EXTENSÕES DO HOMEM

RESUMO

Segundo a definição de Marshall McLuhan (1946/2008), um meio de comunicação é uma “extensão de nós mesmos”. Qualquer tecnologia não pode senão adicionar-se àquilo que já somos. O telefone é uma extensão da voz, a roda é uma extensão da locomoção, assim como o computador é um prolongamento de um conjunto de funções cerebrais que estendem a distância social em que passamos a comunicar nos dias de hoje. A linguagem prolonga a nossa experiência no espaço e no tempo, enquanto a escrita estende os efeitos da linguagem humana. A questão que levantamos aqui é: “qual o papel da luz e da sombra enquanto meios de comunicação ou, na expressão do autor, ‘extensões de nós mesmos?’” Na representação como na vida, a luz e a sombra colocam-se como extensões de nós próprios, pelas quais nos expomos em diferentes escalas de dissimulação ou verdade; em função da expectativa de sermos mais ou menos aceites, ou, pelo contrário, rejeitados. Esperamos mostrar, com este estudo, que a visão enquanto meio de comunicação, depende de ambas.

PALAVRAS-CHAVE

Luz; sombra; meio de comunicação

INTRODUÇÃO

Segundo a definição de Marshall McLuhan (1946/2008, p. 21), um meio de comunicação é uma “extensão de nós mesmos”. Qualquer tecnologia não pode senão adicionar-se àquilo que já somos. O telefone é uma extensão da voz, a roda é uma extensão da locomoção, assim como o computador é um prolongamento de uma série de funções cerebrais. A linguagem prolonga a nossa experiência no espaço e no tempo, enquanto a escrita estende os efeitos da linguagem humana. Os meios de comunicação

têm moldado a História, alterando em muitos casos, de forma irreversível, os nossos ritmos sensoriais e alargando a nossa percepção da existência¹.

A luz em si mesma – a luz artificial, em particular a luz elétrica – não é apenas um meio de comunicação entre outros, mas segundo o autor, é o meio de comunicação mais radical (que corresponde à extensão mais radical do espaço e do tempo), de todos os tempos. Em retrospectiva, a partir do século XVIII, a noite foi-se transformando, gradualmente, em dia, e esta subordinação da noite ao tempo iluminado transformou para sempre a história, alterando, de uma forma radical e irreversível, os nossos ritmos sensoriais e a nossa percepção da existência.

Habituo-nos a pensar a história dos meios de comunicação visual como a história dos dispositivos óticos – das lunetas aos microscópios e às câmaras – que a fotografia, o cinema e o vídeo protagonizaram, e que a imagiologia científica 3D expandiu exponencialmente. Efetivamente, como salienta David Barr (2003, pp. 11-12), “as novas tecnologias não só ampliaram os poderes da visão como modificaram a sua natureza”. A imagiologia constitui uma expansão da visão e um alargamento das nossas expectativas visuais, permitindo ver coisas novas, de novas maneiras. Esbatem-se os limites entre o visível e o invisível; o infinitamente grande e o infinitamente pequeno; o “dentro e o fora”, obrigando a novas reorganizações sociais.

Porém, esquecemo-nos que as primeiras utilizações (holandesas) do vidro (veneziano) foram aplicadas na produção tanto de lentes como de janelas, ambas tão importantes para “nos estender” no espaço e no tempo. Tanto as janelas como os óculos passaram a permitir ler até mais tarde no dia, e até mais tarde nos anos de vida – um prolongamento da visão e da vida notáveis. A partir da invenção da lente, o caminho estava aberto para a ótica criar a luneta astronómica, o microscópio, e mais tarde, a câmara. O papel do vidro enquanto meio é tão importante na ótica como na arte e na arquitetura, onde molda igualmente o espaço e o tempo, criando coisas novas com novos sentidos.

Na arquitetura, o primeiro portador de luz terá sido, certamente, a porta, plena de simbolismos de passagem. No entanto, a janela é a abertura que torna possível “ver através” e “ver além” dos muros dos edifícios, para além de permitir a iluminação natural proveniente de diferentes lados,

¹ A primeira versão deste artigo, intitulada “Para uma Semiótica da Luz: Do Espaço Físico aos Espaços de Representação”, foi apresentada no Congresso AISV Semiótica do Espaço / Espaços de Semiótica, em Lisboa, em 2011, sem nunca ser publicada. Mais tarde, as diferentes secções do estudo foram desenvolvidas, separadamente, na tese de doutoramento *Para Uma Semiótica da Luz* (2015), referenciada na bibliografia. Porém, o estudo que aqui se apresenta permanece inédito, uma vez que parte de pressupostos ligeiramente diferentes e chega a conclusões distintas, ou melhor, mais completas.

o que na natureza só é possível na relação entre o sol e a lua. Ainda hoje, a escolha das suas dimensões, mas sobretudo da sua colocação, é de extrema importância, física e psicológica, para nós.

Por outro lado, graças à interdependência entre arte e meio, “da sombra das origens ao paradigma especular” (Pinto, 2015, p. 103), e deste aos “espelhos eletrônicos” (Belting, 2014, p. 45), as artes plásticas (desenho, pintura, escultura) também ocupam um lugar privilegiado na história dos meios. Com efeito, nos primórdios da história da imagem, segundo o mito de Plínio, o Velho [c. 1470-1561], o registo gráfico da sombra da silhueta-retrato (mais tarde transformado em imagem mimética) terá sido o primeiro dispositivo de extensão do olhar, seguindo-se a pintura (mimética e em perspectiva), a fotografia e o cinema.

Estes dispositivos de extensão do olhar – o microscópio, o telescópio, as câmaras e o cinema – não apenas implicaram a extensão do alcance da visão, mas também compensaram as suas imperfeições através de substitutos para os seus poderes limitados, autênticos “órgãos exosomáticos”. Por sua vez, as implicações da expansão da nossa capacidade visual devem ainda ser analisadas à luz da sua vinculação complexa às “práticas de vigilância”, segundo a expressão de Michel Foucault e da “sociedade do espetáculo”, segundo a abordagem de Guy Debord.

1. A CRIAÇÃO DE ESPAÇO-LUZ²

Como se referiu acima, na arquitetura, a porta terá sido o primeiro portador de luz. Mas a janela é a abertura que torna possível “ver através”, “ver além” [dos muros dos edifícios], e “ver mais e melhor”, graças à iluminação natural proveniente dos diferentes lados. Ao longo do dia, a luz muda constantemente, de direção, de intensidade e de cor. E é possível, no mesmo espaço, produzirem-se impressões espaciais completamente diferentes, mudando simplesmente a dimensão e a localização das suas aberturas. Por esse motivo, a luz é de uma importância decisiva para a arquitetura. Segundo José Tolentino Mendonça (2010), as janelas exteriores são um símbolo de abertura interior; uma sugestão, que pode desencadear o imprevisível nos nossos pontos de vista, deslocando-os e alargando o nosso campo de visão.

A mesma luz que na Grécia é tão penetrante, é fletida de uma forma diferente em função de cada templo grego, cada igreja bizantina, cada

² Este tema é desenvolvido, fundamentalmente, no capítulo 2, intitulado “A Igreja como Imagem do Céu” (Pinto, 2015, pp. 37-48).

edifício. Na natureza, a luz acontece, na arquitetura, a luz produz-se. Este é um dos objetivos da arquitetura: modificar e dirigir a luz natural, guiando-a. Os Gregos não tinham uma relação com o espaço. A sua natureza era profundamente plástica. É com a arte romana e a sua materialidade, que o espaço adquire maior amplitude e significado, tornando-se matéria luminosa. Essa é a premissa necessária para que o espaço interno se ilumine e se torne o lugar de um grande efeito de espaço-luz (Sedlmayer, 1985, pp. 47-48).

As mudanças de luminosidade têm sido, desde longa data, um chamamento para o louvor e a adoração. Depois de entrar numa catedral gótica não é difícil compreender o impulso devocional do homem medieval perante a luz. Entrar numa catedral num dia de sol pode provocar uma sensação confusa, como entrar numa “obscuridade sublime”, segundo a expressão de Reutersward (1971, p. 103), após a qual, a luz desejada atravessa as figurações do vidro colorido e a cor projeta-se por toda a igreja, como um banho do céu. Aqui, a luz não é um acidente, mas a própria substância da obra de arte. A maravilha dos fenómenos luminosos produzidos pelo vitral, associados aos mistérios de Deus, assume na catedral gótica a mais profunda transcendência. Não admira que as janelas tivessem crescido a ponto de quase substituir as paredes, sublinha Reutersward (1971, p. 194), como se quisessem absorver o firmamento.

O que é curioso é que o vitral é uma janela que não serve para olhar através dela, para o exterior. Mas é a luz exterior que a atravessa em direção ao interior, que depois de filtrada pela cor das suas figuras, se projeta em tudo o que estiver no seu interior. Aqui, é a própria matéria que surge luminosa, como uma espécie de “fresco translúcido”, segundo a expressão de Focillon (1993, p. 278), ou como se fosse fonte de si mesma. Como concorda Sedlmayer (1985, pp. 49-50), a luz que a catedral difunde não parece vir do exterior mas parece propagar-se das próprias paredes, que brilham.

A principal função da arte sacra era, precisamente, a de levar os homens a ter intimidade com Deus. Estes artifícios transparentes, sem os quais a catedral gótica seria inconcebível, transformam-se numa espécie de “cortina de sombra”, criando, misteriosamente, uma sensação de paz e de intimidade, propícia à oração (Deuchler, 1971, p. 60). Os vitrais assumem o papel do firmamento dentro do espaço sagrado, que divide e ao mesmo tempo une, Deus e os homens.

A igreja românica, e mais tarde, a catedral gótica, assumem o lugar do Templo de Jerusalém construído segundo o modelo do Tabernáculo dado por Deus a Moisés (Êxodo, pp. 25-31); como *imago-mundi*, no sentido atribuído por Eliade (1999, pp. 55-78), por outras palavras, como

obra divina e lugar “santo”, “separado” para comunicar com Deus. Mas constituem-se também como precursoras da *Jerusalém Celeste* reservada aos santos, descrita no Livro do Apocalipse.

O objetivo de Herber Kessler, em *Spiritual Seeing* (2000) é, precisamente, o de analisar algumas das obras pelas quais a arte ocidental e Bizantina se comprometeram a garantir a atribuição de um valor espiritual às imagens. A convicção do autor é que os debates teológicos não só estiveram na base da construção das imagens iconográficas, como a arte desempenhou um papel fundamental na construção da própria autodefinição do cristianismo medieval. Na prática, vários aspetos das obras de arte medieval, desde o tema aos materiais, foram concebidos de forma a garantir que a presença física fosse, simultaneamente, afirmada e subvertida. O objetivo era facultar uma leitura espiritual dos textos bíblicos através do envolvimento do espetador num processo anagógico, de elevação da alma, que transportasse a visão natural até à contemplação das coisas divinas.

Uma das consequências do pecado da humanidade terá sido a perda da capacidade de ver a Deus. Depois da queda do homem, a comunicação que Deus passa a estabelecer com os homens é sugerida através de duas formas nas representações pictóricas: pela sua mão (*a manus Dei*) que emerge do céu, simbolizando a voz desencarnada de Deus; e pela arca da aliança do Tabernáculo, que simboliza o *locus* onde Deus comunicava com o sumo-sacerdote dentro do Santo dos Santos. Ambos os símbolos são *anti-iconae*, de acordo com a proibição de imagens do segundo mandamento e da respetiva crença judaica na invisibilidade e imaterialismo essencial de Deus. O estudo de Kessler (2000, pp. 3-6) em que nos baseamos, mostra como a utilização dos dois símbolos identificam o período anterior à visibilidade de Deus que se realiza em Cristo.

Seguindo a interpretação cristã do tabernáculo presente na Epístola de Hebreus, a barreira existente entre Deus e os homens, criada após a queda do homem, volta a ser penetrável graças à encarnação e à paixão de Cristo. Como se lê em Hebreus 10:19-20: “agora podemos entrar com toda a confiança no santuário [reservado no Velho Testamento apenas aos sacerdotes] porque Jesus morreu como sacrifício por nós. Ele abriu-nos um novo caminho para o santuário, um caminho que nos dá vida ao entrarmos pela cortina, ao entrarmos pelo sacrifício do seu corpo”.

A partir do século VI, depois de um período de intenso debate à volta da legitimidade da imagética cristã, a proibição bíblica associada à criação de imagens tornou-se inoperante. Ícones de Cristo começaram a ser utilizados para mostrar a diferença fundamental entre a revelação de Deus no

Velho Testamento e a comunhão dos cristãos através da encarnação de Cristo. A visão de Deus, negada a Moisés no Monte Sagrado torna-se acessível aos cristãos através de Cristo. São numerosas as passagens que contrastam Cristo com o Templo judaico, onde Deus previamente comunicava com o seu povo, aceitava sacrifícios e concedia expiação pelos pecados. Se Cristo veio substituir a arca da aliança, enquanto *locus* da comunicação entre Deus e os homens, então Deus torna-se visível de novo em Cristo. Assim, aos poucos, os ícones foram deixando de ser vistos como ídolos pagãos, passando a ser aceites como equivalentes do tabernáculo e do templo judaicos, realizados segundo as instruções de Deus. Criar semelhança tornou-se, assim, um imperativo cristão.

A partir do Evangelho de João, “o cristianismo haure “luz” e “vida” das religiões concorrentes” (mas também da alquimia, do hermetismo, da mística oriental e ocidental e das seitas iniciáticas)³, “pelo direito do mais forte”, observa Rudolf Otto (2007, p. 130). Depois de João, os elementos “luz” e “vida” permanecerão inseparáveis. “Mas o que significa *luz e vida*?” , é lícito perguntar. Assim nos esclarece o evangelista: a luz primordial do Génesis, que nasce do *Fiat Lux*, é o *Verbo* que estava no princípio para dar forma à terra informe e vazia. Mas o “Verbo” (*logos*, a palavra que encarna/ veste a ideia), é também o *Lumen* que veio para iluminar o coração dos homens, o próprio *Logos* por meio do qual tudo se fez, e sem o qual nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida eterna e a vida era a luz da salvação dos homens. Dizer que “o Verbo se fez carne” é o mesmo que dizer que a Palavra de Deus encarnou em Cristo para que a sua luz pudesse habitar no coração dos homens.

“A igreja como imagem do céu” (Reutersward, 1971, p. 103) evolui da abóbada celeste ao corpo de Cristo como Igreja. Para os cristãos, Cristo é a porta de passagem para uma nova existência pela qual, tal como em Betel, “os céus se abrem sobre a terra”. O *locus* da comunicação entre Deus e os homens torna-se o próprio “corpo habitado”, literalmente “tabernaculado”⁴ de Jesus Cristo. Deus *habitou* tanto no tabernáculo como

³ A título de exemplo, na linguagem dos ritos maçónicos, “receber a luz” significa ser admitido à iniciação. Após a participação em certos ritos, de olhos vendados, e a prestação de juramento, o iniciado é ofuscado por uma claridade súbita, e é aí que recebe a Luz. A Luz é dada pelo Venerável com a ajuda da espada flamejante, símbolo do Verbo. Esta Luz, à qual se referem tantos ritos, não é mais do que o conhecimento transfigurador, que neste caso, os maçons, têm por dever adquirir (Chevalier-Gheerbrant, 1982, p. 423).

⁴ Na passagem “a Palavra fez-se homem e veio habitar no meio de nós, e nós contemplámos a sua glória, como glória do Filho único do Pai” [em muitas traduções: “e o Verbo se fez carne e *habitou* entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do Unigénito do Pai”] (João, 1:14), a palavra “habitou”, significa, literalmente, “tabernaculou”. A analogia aqui presente entre o Antigo e o Novo Testamento é

no templo do corpo de Cristo⁵. Aqui, a Igreja deixa de se parecer com a abóbada celeste; deixa de se identificar com um edifício ou lugar de culto, para passar a identificar-se com um conjunto de pessoas ligadas por um propósito comum, cujo objetivo é cumprir-se na terra. É aí, no olhar dessas pessoas, que Sophia de Mello Breyner encontra o tão procurado sinal de Deus. Como se lê no poema “Sinal de Ti”: “só o olhar daqueles que escolheste / Nos dá o Teu sinal entre os fantasmas” (Sophia de Mello Breyner Andresen 2014, p. 70).

2. DA SOMBRA DAS ORIGENS AO PARADIGMA ESPECULAR⁶

Estamos habituados a pensar a história dos meios de comunicação visual, ou para utilizar a terminologia de Marshall McLuhan, a história das nossas “extensões”, como a história dos dispositivos óticos que, efetivamente têm transformado os nossos modos de ver o mundo. Porém, a *arte*, no sentido antropológico do termo, concretamente, o registo gráfico da sombra (segundo o mito de Plínio, o Velho), graças à sua dependência entre a imagem e o meio, encontra-se entre os primeiros meios de extensão do olhar. Segundo Victor Stoichita (2008), a relação com a sombra (mais tarde incorporada na imagem-espelho) marcará a história da representação ocidental.

Tendo em conta a tradição da imagem como imagem do homem (que se opõe à tese da abstração como imagem primeira), podemos dizer que a função primordial da imagem-arte-religiosa é tornar presente alguém ausente, através da figuração da sua imagem. A origem latina da palavra imagem (*imago*) designa isso mesmo – efígie, estátua (funerária ou não). Segundo a narrativa de Plínio, o Velho (XXXV: 1084-1120), a pintura nasceu

feita entre o tabernáculo no deserto – quando Deus ergueu a sua tenda entre as tendas dos hebreus e manifestou a sua glória – e o corpo de Jesus feito carne, de modo que foi possível, literalmente, “ver a sua glória” (Bíblia, 2001, p. 1070).

⁵ A palavra “luz” (*or*), “ser ou tornar-se luz” é um complemento direto do verbo *ser*. É nesse sentido que Jesus pode dizer: “Eu sou a luz do mundo” (João 8:12) e, da mesma forma, declarar: “Vocês são a luz do mundo” (Mateus 5:14). A questão levanta-se quando pensamos no processo de transferência dessa luz, de Deus para os homens. Se por um lado, a palavra “luz” (*mechezah*) define o “lugar da aparição”, onde “algo de sagrado se manifesta”, a promessa da salvação, implícita na paixão da morte e ressurreição de Cristo, implica o derramamento do Espírito Santo, que se dá a partir do dia do Pentecostes (Atos 2). É nesse sentido, que Jesus declara em João 14:23: “Quem me tem amor [...] o meu Pai também o há-de amar e iremos ambos viver nele”. Noutras versões: “viremos para ele e nele faremos morada”.

⁶ Este tema é desenvolvido no capítulo 5, intitulado “Da sombra das origens ao paradigma especular” (Pinto, 2015, pp. 103-132).

quando foi possível circunscrever, pela primeira vez, com uma linha, a sombra de um ser humano. Esta imagem-sombra dos primórdios mostra-nos o nascimento da representação artística ocidental como um nascimento em negativo, sob o signo de uma ausência-presença – a ausência do corpo e a presença da sua projeção.

A narrativa de Plínio, o Velho, tem como principal objetivo descrever o gesto fundador da cerâmica e do desenho, que a tradição fez com que fosse alargado à pintura e à escultura por modelagem. Mas o mito leva-nos mais longe quando nos insere num quarto iluminado, onde os dois amantes se amam e se despedem, a sua sombra é projetada na parede, e a rapariga, num gesto antecipador da saudade que sentiria na ausência do seu amante, fixa o contorno da silhueta do objeto do seu amor. É Plínio quem nos diz que a pintura nasceu desde que se começou a delimitar o contorno da sombra humana. A fábula da filha do ceramista diz-nos ainda, que a pintura nasceu desde que o Homem amou e conheceu o medo da sua perda.

Como explica Victor Stoichita (2008), na tese que seguimos como referência, a realidade histórica dos primórdios da imagem coloca-nos, assim, perante um facto inequívoco da metafísica da imagem, cuja origem pode procurar-se na relação erótica interrompida, na separação, no ser que parte, donde resulta o carácter substitutivo da imagem. A primeira função da imagem é, graças à sua semelhança com o modelo ausente, a de suporte mnemónico: tornar presente o que é ausente. A segunda função deriva do facto de a sombra pertencer a alguém que esteve envolvido numa relação de contacto. A imagem-sombra tem a função de gravar uma marca de alguém ausente, imortalizando a sua presença sob a forma de uma imagem fixada no tempo, adquirindo, assim, um valor propiciatório⁷.

A história que Plínio evoca, recorrendo a uma fábula com origens no Egipto, veicula, assim, um conjunto de aspetos comuns à cultura grega e à cultura egípcia. Como aprofunda Victor Stoichita (2008), na sua *Breve História da Sombra*, tanto a Grécia como o Egipto antigos estabeleciam uma ligação simbólica entre a sombra, a alma e a ideia de duplo dos seres humanos. No Egipto, existiam duas sombras que se manifestavam em momentos distintos: enquanto o homem vivia, a sombra exteriorizava-se

⁷ No Velho Testamento, o propiciatório era o símbolo do “trono” de Deus, isto é, simboliza a presença de Deus. No *Dia da Expição*, o sumo-sacerdote aspergia o sangue dos animais sacrificados sobre e diante do propiciatório, para a remissão dos pecados do povo de Israel (Levítico 16:14-15). Parece implícito, neste carácter propiciatório das estátuas-múmias, o mesmo tipo de valor que é atribuído às relíquias cristãs (Do latim *reliquia*, plural neutro de *reliquium*, “coisa deixada”). Quer se trate de um deus ou de um santo, em ambos os casos, trata-se de algo precioso ou raro, como um objeto que lhe tenha pertencido, ou o próprio corpo, nem que seja apenas uma parte dele, o qual as pessoas cultuam.

na sombra negra (*khaibit*); no instante da morte, no momento em que a sombra negra desaparecia, o *Ka* (a sombra clara de um colorido aéreo) assumia a função de duplo, graças à incorporação mágica da alma no *Ka* da estátua-múmia. A estátua-múmia tornava-se, assim, a incorporação da *eidolon* (uma imagem sem substância) no *colossos* (o duplo animado), na prática, o substituto “vivo” do corpo morto, vivificado na alma-sombra do *Ka*.

Tanto os egiptólogos como os helenistas defendem que a estátua nasce por uma de duas razões: ou para ocupar o lugar de um deus, ou para ocupar o lugar de um morto. Como confirma Bazin (1981, p. 9), nas origens da pintura e da escultura encontra-se o complexo da múmia. A religião egípcia, dirigida toda ela contra a morte, fazia depender a sobrevivência dos seres da perenidade material dos corpos, satisfazendo, desse modo, uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. Era natural salvar a vida da morte na carne e nos ossos. Assim, a primeira estátua egípcia é a múmia do homem curtido e petrificado no natrão. Mas a preservação do corpo não era suficiente. Era necessário que a sua fiel imagem fosse também preservada, uma vez que a função primordial da estátua egípcia era salvar o ser pela aparência.

Provavelmente, graças a essa motivação – a de salvar o ser pela aparência – o retrato é o gênero que, por excelência, parece ter sido consagrado à semelhança, como a um serviço – um serviço de verdade em que se presta uma homenagem, que não está longe do serviço religioso (Nancy, 2006, p. 38). Assim, enquanto substituto de uma pessoa, a estátua era necessariamente vista como animada. Por essa razão, como refere Levin (1971, p. 27), os egípcios canalizavam a luz do sol através de pequenas fendas abertas no telhado das pirâmides, estudadas para dirigir a luz, em forma de holofote, em direção às estátuas que se encontravam no seu interior, para, literalmente, “animar” as estátuas com a luz do sol, segundo o movimento natural do astro.

Segundo Ernst Gombrich (1985, pp. 106-110), o escultor egípcio era designado como “aquele que mantém vivo”, por eternizar a vida dos mortos. Assim como a “Grande Esfinge” foi concebida tal uma sentinela vigilante, para sempre, da mesma forma, o retrato do dono de um túmulo dado à visão dos camponeses da sua propriedade, não é o simples registo da sua vida passada, mas uma presença que tem o poder de vigiar o trabalho dos seus empregados, através do ciclo interminável dos anos. As cenas da vida diária têm que ser lidas, mas a sua sequência é puramente conceptual, e não narrativa. As imagens representam, simultaneamente, o que foi, o que é e o que há-de ser, como um eterno presente. Fazer e registar estão

aqui fundidos na mesma promessa de deter em lúcidas imagens o caráter evanescente do tempo.

A teoria da *mimese*, que Platão desenvolve entre *A República* (2010) [séc. IV a.c.] e *O Sofista* (2012) [séc. IV a.c.], marca o triunfo do espelho sobre a sombra. A imagem-sombra (*phantasmata*), dado o estatuto ambíguo que lhe é atribuído, passa a desempenhar um papel secundário na arte de copiar, cedendo o lugar de maior importância à imagem-espelho (*eidola*), que submetendo-se às leis da *mimesis*, passará a ser-lhe superior. É em virtude do platonismo que a obra de arte se dobrará às exigências do paradigma especular e a projeção da sombra se limitará a um papel marginal, o que não significa que venha a ser eliminada do arsenal da representação. Porém, passará a ser a parente pobre de qualquer reflexo, e o seu estatuto permanecerá vago e marcado por poderes obscuros⁸.

No curso da história da representação ocidental, foi Platão quem desferiu o primeiro golpe na “sombra”. Mas será a primeira teoria da arte, em pleno Renascimento, a reivindicar explicitamente para si, o paradigma especular. No texto fundador da pintura dos tempos modernos, *De Pictura*, Leon Battista Alberti (1435) apresenta a teoria da nova arte, sob o signo de Narciso. Esta nova ideia de imagem pictórica assume-se como consequência de um ato erótico, tal como no mito pliniano, porém, invertendo os papéis: aqui, a pintura concerne o eu, e não o outro.

Pouco mais de um século depois, Giorgio Vasari (1568), numa sobreposição discutível das duas versões do mito fundador – a de Plínio e a de Alberti – criará uma terceira versão do mesmo. Referindo-se ao texto de Plínio, Vasari transforma o retrato, de sombra do outro num autorretrato de sombra, reafirmando a relação dos primórdios da arte com o paradigma especular, que se depreende do mito de Narciso.

3. O IMPACTO DA LUZ ARTIFICIAL COMO EXTENSÃO DO HOMEM⁹

O homem da Idade Média, sujeito à precariedade da candeia e do lampião, mal o dia se punha, via-se imerso num mundo de sombras vacilantes. Como salienta Pedro Miguel Frade (1987, pp. 2-3), para o homem medieval, sujeito ao “escurecer do mundo” e ao “devir-espectro” dos homens e das coisas, a noite não podia deixar de ser uma terrível potência da natureza, comparável à pior das intempéries; a única forma de a superar

⁸ Para aprofundamento da “vitória do espelho sobre a sombra”, consultar Victor Stoichita (2008) *Breve Storia dell'ombra*, pp. 29-39.

⁹ Este tema é desenvolvido no capítulo 8, intitulado “Fábricas do Olhar” (Pinto, 2015, pp. 103-132).

era refugiando-se no interior de um lugar seguro. A ameaçadora escuridão da noite e o encerramento de cada um em sua casa ao cair da noite, levava à desarticulação da cidade numa estranha precariedade gregária de clausura e medo.

O pavor da noite na Idade Média, para além da própria escuridão em si, também era alimentado pela crença de que a ausência da luz libertava, assim que eram inibidas as aparências visíveis, a monstruosidade escondida no mundo, associando-se às potências devastadoras do reino das trevas. Segundo Lucia Corrain (1996, p. 23), o tema da luz como salvação e das trevas como condenação (no sentido de “condenação ao inferno” ou “castigo eterno”) tem sido tratado por diversos estudiosos, entre os quais Maurizio Calvesi (1990) no seu estudo sobre Caravaggio. Por esse motivo, a demonologia cristã estava ligada à escuridão, tanto quanto a imagem de Deus era resplandecente de brancura e luz. A equivalência entre as trevas e o mal do imaginário medieval torna-se num valor simbólico tão forte para a nossa cultura, que este regressa ciclicamente nas mais diversas fantasmagorias.

Entre 1750 e 1900, os novos métodos de produção de luz e de distribuição de combustível acabaram de vez com o conceito de noite associado ao isolamento, à reclusão obrigatória e ao medo. Da invenção da lâmpada de Argand (c. 1783) à introdução da luz a gás (c. 1800) e à eletricidade (c. 1880) – a noite foi-se transformando, gradualmente, em dia (Blühm & Lippincott, 2000, p. 26). E esta subordinação da noite ao tempo iluminado transformou para sempre a história, alterando, de uma forma irreversível, os nossos ritmos sensoriais e alargando a nossa perceção da existência.

Nos últimos trinta anos do século XIX, Paris exhibe uma iluminação noturna que lhe confere o título de “cidade da luz”. Paris é a cidade dos espelhos, que captam o espaço exterior e o transportam para os espaços interiores. Como as portas e as paredes são cobertas são cobertas de espelhos, não se sabe se se entra ou se sai, de tal forma ambígua é a claridade. A mais comum das tabernas adquire uma imensa extensão artificial, refletindo as mercadorias duplicadas à direita e à esquerda. Os espelhos funcionam aqui como recetores de diversos mitos modernos. Paris é a metrópole dos espetáculos visuais – dos panoramas, aos dioramas, os cosmoramas, pleoramas, até as experiências fantasmagóricas e fantasmaparastáticas, e os georamas; cineoramas, estereoramas, cicloramas... referidos por Benjamin nas *Passagens* (1982/2009, p. 469). A história dos espetáculos visuais do século XIX é inseparável do desenvolvimento das novas tecnologias ao serviço do entretenimento e da história da representação da própria história.

Para Marshall McLuhan (1946/2008, pp. 21-34), a luz elétrica tornou-se no mais revolucionário meio de comunicação, acabando com a sequência e fazendo com que tudo passasse a ocorrer simultaneamente. A luz elétrica não apenas estendeu o dia iluminado, como prolongou as horas de trabalho dos operários, multiplicou os espetáculos de entretenimento, interferiu no ensino, na ciência, no policiamento, na vida privada e na arte, onde a fotografia e o cinema assumem um papel preponderante.

Segundo Paul Virilio (1993, pp. 11-13), tal como a invenção da lâmpada elétrica de Edison suscitou o aparecimento de lugares diurnos durante o tempo natural noturno, também a inovação da lâmpada eletro-ótica determina a emergência de lugares perceptíveis em meios habitualmente imperceptíveis. Assim, a par dos efeitos conhecidos da telescopia e da microscopia, que revolucionaram a percepção do mundo a partir do século XVII, a videoscopia eletro-elétrica ilumina um novo tipo de espaço-tempo – uma localização instantânea que nada tem em comum com a topografia geográfica. A portaria eletro-ótica, como outros dispositivos afins, não só dá a ver o que o intercomunicador dava apenas a ouvir, como apresenta em direto um não-lugar como resultado da *ondização* do real, tornada possível pela física eletromagnética. A disseminação destes monitores parasitam a percepção do aqui e agora, penetrando e transformando os lugares, em função da súbita revelação da transmissão direta de um espaço-velocidade que suplantou o espaço-tempo das nossas atividades habituais (Virilio, 1993, p. 16).

Com o aparecimento da tecnologia elétrica, o homem criou fora de si mesmo um modelo vivo do próprio sistema nervoso central. Os meios de comunicação cibernéticos e portáteis estenderam a tal ponto a distância social do homem, que hoje é possível integrar atividades de indivíduos e grupos de diferentes partes do planeta. Por outro lado, a velocidade elétrica fundiu, em pouco tempo, as culturas de todo o mundo: as culturas pré-históricas com os detritos do comércio industrial, o letrado com o analfabeto. Porém, no nosso meio social alfabetizado, não estamos melhor preparados para enfrentar as mudanças introduzidas pela cibercultura do que o nativo do Gana para lidar com a alfabetização, que o arranca ao seu mundo tribal e coletivo e o mergulha no isolamento individual. Estamos tão entorpecidos pelo nosso mundo novo como o nativo pela nossa cultura letrada e mecânica. Colapsos mentais de vários níveis de intensidade são uma das consequências habituais do desenraizamento e da imersão em novos géneros, infindáveis, de informação.

4. DIALÉTICAS DA VISÃO E DO OLHAR¹⁰

Embora a teoria dos raios luminosos recebidos e emanados pelo olho tenha sido desacreditada há muito tempo, essa expressava uma verdade simbólica importante: que o olho, entendido em sentido amplo, não é um mero recetor passivo de luz e cor, mas pode assinalar, projetar e emitir emoções com uma nitidez e um poder extraordinários. Entre todos os animais, só o homem e os primatas são capazes de utilizar o olhar para enviar sinais tão amigáveis quanto ameaçadores.

O olhar assegura à nossa consciência uma saída para fora do corpo, mas também a produz [a consciência], involuntariamente (Pinto, 2015, pp. 199-200). Não obstante termos aprendido a utilizar os olhos de uma forma deliberada, quantas vezes desviamos o olhar para não chorar, ou para evitar sermos vistos? A vergonha também nos leva a desviar o olhar, assim como a alegria e o pudor, sempre que se nos estampa nos olhos um “olhar desmedido” (Starobinsky, 1991). É suposto o olhar obedecer à vontade consciente de quem vê. Porém, quantas vezes interfere na manifestação dos afetos como um autêntico juiz de conduta, estimulando ou inibindo os relacionamentos?

A dialética do olhar mútuo estende-se desde o combate em busca de domínio, à adoração complementar dos amantes ou à negação de todo e qualquer contacto visual. O olhar mútuo entra em ação sempre que duas pessoas se amam e se olham nos olhos, ou simplesmente se interessam uma pela outra. Pelo contrário, é evitado em situações de indiferença ou ódio, opressão, manipulação ou fraude. Porém, as mensagens do olhar só produzem efeito na condição de serem recebidas. A dialética do olhar mútuo exige isso mesmo: que o olhar seja efetivamente mútuo. Graças à “inelutável cisão” do ato de ver”: “o que vemos não vale – não vive – aos nossos olhos senão pelo que nos olha” (Didi-Huberman, 2011, p. 9).

Ver nunca foi uma palavra inequívoca. *Ver* é um verbo transitivo que diz respeito tanto ao sujeito que vê como ao objeto do ato de ver; tanto ao funcionamento do dispositivo ocular, como às formas em que o mundo se apresenta: as imagens (tanto “exógenas” como “endógenas”, segundo a terminologia corrente na neurociência, utilizada por Hans Belting (2014, pp. 13, 32-35). *Ver* significa tanto compreender como conceber (uma imagem ou uma ideia); tanto testemunhar como ocupar-se, ou ir ao encontro de alguém ou algo. Em termos figurativos, pode ver-se com “os olhos da

¹⁰ Este tema é desenvolvido no capítulo 5, intitulado “Da metafísica da visão ao modelo ótico de cognição” (Pinto, 2015, pp. 193-210).

alma”, do pensamento ou da imaginação. Por outro lado, a visão inscreve-se sempre numa “história do ver” ou “[história] do olhar” (Debray, 1994; Gombrich, 1986).

Segundo Costa & Brusatin (1992, p. 242), a ambiguidade do termo visão resulta da polivalência do próprio estatuto metafísico da visão, com origem no pensamento grego. A palavra “metafísica”, nascida com um propósito puramente classificatório – o de designar os livros aristotélicos que eram colocados “depois” (*méta*) dos livros de física – rapidamente passou a significar “aquilo que está para além da natureza”, transformando-se na ciência do ultrassensível, que para os gregos era sinónimo de “entendimento”. O estatuto metafísico da visão e do olhar tanto evidenciou o seu poder ultrassensível, como os seus perigos e limitações físicas, mas sempre se mobilizou no sentido de ampliar as suas potencialidades com anexações e artifícios. O ato de ver é tanto entendido como a faculdade de observar, verificar e discernir, como a visão é tratada como a incógnita da ilusão e do engano, da paixão e do pecado. Porém, não obstante a ambiguidade do estatuto grego da visão, a Grécia clássica privilegiou a vista sobre todos os sentidos (ao contrário do seu competidor hebraico, que privilegiou a orientação verbal).

Segundo Dieter Janik (2001, pp. 115, 124-126), a distinção entre o sentido visual exterior e o sentido visual interior do homem encontra a sua metáfora mais eficaz na expressão “os olhos da alma”, com origem no “olho interno da mente” da *República* de Platão (2010) [Séc. IV]. Para Platão, o órgão cognoscível exterior está preso à terra, e por isso, é cego. Pelo contrário, o órgão cognoscível oculto é lúcido – recebe a luz de cima, no sentido literal e figurado – e por esse motivo, é capaz de captar as coisas na sua dimensão espiritual – as ideias – uma dimensão cheia de luz. Outros autores, que interpretam a origem e o destino da visão, como Filón e Orígenes, relacionam essa capacidade interior do homem com a sua ânsia de *ver*, enquanto sinónimo de “conhecer a Deus”, apesar do seu carácter insondável e invisível. Segundo o autor, a revalorização estética da imaginação, que se dá nos séculos XVIII e XIX, leva a considerar a visão como a capacidade mais extraordinária do homem. A metáfora dos olhos da alma regressa sempre que a imaginação poética se concentra no contraste entre o visível e o invisível, o próximo e o ausente, o que é manifesto e o que permanece oculto.

Mas a metáfora do olho da alma não acaba aqui. “Os olhos [também] são o espelho da alma”. Esta expressão, muito próxima da frase bíblica “a luz do corpo são os olhos”, torna a visão involuntariamente indissociável

dos bons e dos maus assuntos do coração. O versículo continua assim: “se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo terá luz. Por isso, se o teu olhar for bom, todo o teu corpo tem luz. Mas se o teu olhar for mau, todo o teu corpo fica às escuras” (Mateus 6:22-23). Assim, a visão (que não é o único sentido associado a uma metáfora corporal), simboliza o amor quando “o olho é bom” e identifica-se com a tentação e o pecado quando “o olho é mau”.

A primazia simbólica da luz desenvolveu-se no domínio religioso muito antes do seu desenvolvimento ótico e filosófico. A quantidade e diversidade de mitos, ritos e práticas religiosas marcadas pela importância ocular ao longo da história, é impressionante. Desde a importância primitiva do fogo, considerado sagrado, ao culto solar praticado em inúmeras religiões politeístas, até à procura da iluminação divina na mística das mais sofisticadas teologias da luz... alguns cultos, como o gnosticismo macabeu, autodenominaram-se, inclusivamente, “religiões da luz”. A mesma primazia simbólica da luz é atribuída ao poder dos espelhos, dos quais se pensava que podiam ler os sinais da divindade.

Não menos sintomático do poder da ótica na religião é a tradição visionária que postula no vidente uma visão superior, capaz de discernir uma verdade negada à visão normal. Em muitos casos de vidência manifesta, chega-se a conceder um caráter sagrado à cegueira física. Oliveira (1998, p. 4) confirma, no seu artigo sobre esta matéria, que em condições normais, a cegueira, tal como a doença, tende a ser associada ao estigma da punição. Disso mesmo testemunha a literatura antiga sobre Édipo, Tirésias, ou a história de Job e os seus amigos.

Desde o célebre vidente cego, Tirésias – uma personificação da tradição visionária da cegueira – que à visão são atribuídos dois sentidos opostos: um exterior, que permite ver a realidade física, e um interior, que desvenda os segredos da alma e do coração. Esta distinção, que percorre uma longa tradição de textos filosóficos e literários, de Platão a Proust, entre uma ótica fisiológica e uma ótica espiritual; esta separação entre uma interioridade e uma exterioridade visual, traduzida entre “ver com os olhos” e “ver com os olhos da alma”, define a *metafísica da visão e do olhar*.

A visão, enquanto entendimento, é sempre parcial e incompleta, como coberta por um véu. É limitada pela nossa capacidade de ver mais e melhor, ou pelo contrário, de ver menos, de ver pior com os “olhos da alma”. Não obstante parcial e incompleta, a visão pode dominar a nossa vida, alterando o seu foco e a sua direção. A visão pode guiar-nos, desviar-nos ou deixar-nos completamente desorientados. “Olhar em frente” é uma

expressão idiomática que traduz coragem e iniciativa. “Olhar para trás” traduz apego e hesitação, como quando Ló dirige o seu olhar para trás e é transformada numa estátua de sal (Gênesis 19: 26). Por sua vez, focalizar as dificuldades pode, em determinados momentos, provocar medo e incredulidade, como quando Pedro se afunda nas águas (Mateus 14: 29-30). A visão, enquanto metáfora de direção e sentido, não apenas domina a nossa vida como simboliza a própria vida, até que os olhos se fechem.

Os nossos olhos podem refletir o nosso interior, mas o nosso interior nem sempre consegue discernir entre o verdadeiro e o falso. A cegueira física toma o lugar da cegueira espiritual e vice-versa sempre que estão em causa os segredos do coração, como quando Paulo partiu para Damasco e uma luz resplandecente lhe cegou os olhos (Atos 9: 1-22). Não sabemos o que Paulo viu durante a sua cegueira. O que sabemos é que quando recuperou a visão, aquele que até então perseguia inocentes até à morte, era um homem transformado.

CONCLUSÕES

Habitamo-nos a pensar a história dos meios de comunicação visual como a história dos dispositivos óticos – mecânicos, eletrônicos, técnicos. Porém, a arte e a arquitetura, graças à interdependência entre a arte/arquitetura e os meios, ocupam um lugar privilegiado na história dos meios. Neste sentido, colocamos lado a lado, arte, arquitetura e tecnologia como meios de comunicação, segundo a definição de Marshall McLuhan de meio de comunicação como extensão do homem.

[Arquitetura] Desde os seus primórdios, a arquitetura molda as relações do espaço-luz, criando coisas novas com novos sentidos. Segundo Mircea Eliade (1999), o simbolismo “cosmos-templo-casa-corpo humano” impõe-se desde cedo, uma vez que todas estas imagens apresentam uma abertura que permite uma “passagem” – uma mudança de um mundo existencial para outro. O mundo profano (o Cosmos dessacralizado) é uma experiência recente na história do espírito humano. Le Corbusier terá sido o primeiro a assumir a casa como uma “máquina para habitar”, alinhando a função da habitação entre as inúmeras outras máquinas. No entanto, a experiência do espaço totalmente dessacralizado não existe no estado puro. Existem sempre locais especiais, que constituem os lugares sagrados do nosso universo privado, como se em tais sítios tivéssemos recebido a revelação de uma outra dimensão da realidade ou consciência, diferente da vida quotidiana. A arquitetura sacra não faz mais do que retomar o simbolismo

cosmológico da habitação humana primitiva (precedida por um “lugar santo” provisório), onde se “cosmisa” o caos e se consagra um determinado espaço a um propósito específico.

[Arte] A história de Plínio, o Velho, diz-nos que o desenho e a pintura (e partir deles, a escultura) nasceram desde que se começou a delimitar o contorno da sombra humana. Por outro lado, a fábula da filha do ceramista diz-nos que a pintura nasceu desde que o Homem amou e conheceu o medo da sua perda. Assim, o mito fundador da pintura coloca-nos perante o carácter substitutivo e propiciatório da metafísica da imagem. A origem da representação pictórica pode procurar-se na necessidade de mediação perante uma realidade cegante: a relação interrompida, a separação ou a morte.

[Tecnologia] Hoje, as imagens (artísticas ou não) sustentam disciplinas inteiras. Da imagem científica à imagem-prova, das artes visuais ao marketing, nenhuma esfera escapa hoje à imagiologia, nem tão pouco o universo da vida privada, ou o que dele resta. [Visão] Permanece claro para nós que “a diferentes perceções correspondem distintas semióticas” (Pinto, 2015, p. vii). Como salienta Monique Sicar (2006, p. 299), a gravura, produto da arte do artesão, não instaura os mesmos olhares (não nos estende até aos outros da mesma forma) que a imagem da técnica fotográfica, assim como o dispositivo fotográfico não fabrica o mesmo mundo que os programas digitais, cuja propriedade escapa aos indivíduos. A história dos olhares inscreve-se tanto na história das imagens como na história dos aparelhos de visão.

Desde Platão que o excesso de luz pode ser cegante, tanto física como metaforicamente. Desde as origens que a sombra se coloca como mediadora entre a visão e a luz, Deus e os homens, a verdade e o conhecimento. Como diria José Manuel Bártolo (2001, p. 53), “toda a revelação é [pode ser] desesperante”. Os óculos de sol protegem-nos do sol. A casa, o templo, o vitral gótico... protegem-nos do mundo. Até o próprio Deus se fez mediar pela sombra da sua passagem, e mais tarde, pelo seu próprio Filho. Na representação como na vida, a luz e a sombra são extensões de nós mesmos que medeiam a nossa relação como o mundo. A visão enquanto meio de comunicação depende de ambas. A arte entre em cena, como um filtro da realidade, quantas vezes perturbador, sempre que a nudez da realidade ameaça ser devastadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2009). *A Bíblia para todos: Edição interconfessional*. Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal.
- Andresen, S. de M. B. (2014). Um sinal de ti. In J. T. Mendonça & P. Mexia (seleção e prefácio), *Verbo. Deus como Interrogação na Poesia Portuguesa* (pp. 69-70). Porto: Assírio & Alvim.
- Barr, D. (2003). *Imagens (pictures) para una representación contemporânea*. Madrid: Mimesis.
- Bártolo, J. M. (2011). A imagem luminosa e a imagem sombria. Claridade, mediação e revelação na cultura visual. In M. Martins, J. B. Miranda, M. Oliveira & J. Godinho (Eds.), *Imagem e Pensamento* (pp. 47-56). Coimbra: Grácio Editor.
- Bazin, A. (1945/1981). *Ontologie de l'image photographique. Que'est-ce que le cinema?* Paris: Édition du Cerf.
- Belting, H. (2001/2014). *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: Editora KKYM + EAUM.
- Benjamin, W. (1936/1992). *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade. Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (1982/2009). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Oficial Estado de São Paulo.
- Blühm, A & Lippincott, L. (2000) *Light: the industrial age 1750-1900: Art & Science, Technology & Society*. Londres: Thames & Hudson.
- Chevalier, L. & Gheerbrant, A. (1982). *Dicionário dos símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Costa, A. & Brusatin, M. (1992). Visão. In AAVV, *Enciclopédia Einaudi, Criatividade – Visão*, (25, pp. 242-273). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Corrain, L. (1996). *Semiotica dell'invisibile: il quadro a lume di notte*. Bolonha: Progetto Leonardo Bologna.
- Debray, R. (1994). *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes.
- Didi-Huberman, G. (2011). *O que vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora.
- Deuchler, F. (1971). Gothic Glass. In J. Ashbery & T. B. Hiess (Eds.), *Light in Art* (pp. 55-66). Nova Iorque: Collier Books.
- Eliade, M. (1999). *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.

- Focillon, H. (1993). *Arte do ocidente. A idade média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Stampa.
- Frade, P. M. (1987). Obscuridades e paixões, paixões do escuro. *Revista de Comunicação e Linguagens: As Paixões*, 5, 73-83.
- Gombrich E. H. (1985). *A história da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Gombrich, E. H. (1986). *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Janik, D. (2001). El “ojo del alma”: la función gnoseológica, religiosa, moral y estética de una metáfora tópica. Consideraciones inspiradas en Baltasar Gracian. *Revista de Filosofía*, 25, 115-135.
- McLuhan, M. (1946/2008). *Compreender os meios de comunicação. Extensões do homem*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Mendonça, J. T. (2010, 1 de novembro). A Janela. *Diário de Notícias*. Retirado de http://www.snpcultura.org/paisagens_a_janela.html
- Oliveira, J. V. G. (1998). Arte e visualidade: A questão da cegueira. *Revista Benjamin Constant*, 4(10), 7-10.
- Platão (Séc. IV a.C./2010). *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão (Séc. IV a.C./2012). *O sofista*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Plínio, o Velho [Caio Plínio Secondo] [c. 1470-1561]. *Historia naturale*. Libro XXXV, pp. 1084-1120. Venezia-Ferrara: Giacomo Vidale.
- Pinto, S. (2015). *Para uma semiótica da luz. Da visão mítica aos regimes escópicos da contemporaneidade*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga Portugal.
- Reutersward, P. (1971). What color is divine light. In J. Ashbery & T. B. Hiess (Eds.), *Light in Art* (pp. 101-124). Nova Iorque: Collier Books.
- Sedlmayer, H. (1985). *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*. Palermo: Aesthetica/pre-print. Centro internazionale studid di estética.
- Sicar, M. (2006). *A fábrica do olhar. Imagens de ciência e aparelhos de visão. [Século XV-XX]*. Lisboa: Edições 70.
- Starobinsky, J. (1991). *The living eye*. Cambridge: Harvard University Press.
- Stoichita, V. (2008). *Breve storia dell'Ombra*. Milão: Il Saggiatore.
- Virilio, P. (1993) *A inércia polar*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Citação:

Pinto, S., Martins, M. L. & Oliveira, M. (2017). A luz e a sombra como extensões do homem. In Z. Pinto-Coelho, T. Ruão & N. Zagalo (Eds.), *Arte, Políticas e Práticas. V Jornadas Doutorais Comunicação e Estudos Culturais* (pp. 13-32). Braga: CECS.