



# Comunicação e imaginário no Brasil

Contribuições do grupo

Imaginalis (2008–2019)

ORGANIZADO POR Anelise De Carli  
E Ana Taís Martins Portanova Barros

EDITORA



IMAGINALIS

---

**Comunicação e imaginário no Brasil:  
Contribuições do grupo Imaginalis (2008 – 2019)**  
[e-book] / organizadoras: Anelise Angeli De Carli e  
Ana Taís Martins Portanova Barros. – Porto Alegre:  
Imaginalis, 2019.

ISBN: 978-85-69699-06-4

1. Comunicação 2. Imaginário  
I. De Carli, Anelise Angeli  
II. Barros, Ana Taís Martins Portanova  
CDD: 070  
CDU: 69699  
Índices para catálogo sistemático:  
1. Comunicação

---

*Projeto gráfico, diagramação e capa* Anelise De Carli  
*Revisão* Os autores  
*Ilustração de capa* Loudon, J.C. Arboretum et fruticetum  
britannicum. London: H.G. Bohn, 1854.  
Digitalizado pela University of Illinois  
Urbana-Champaign  
*Ilustrações dos capítulos* Banco de dados etc.usf.edu/clipart

EDITORA  **IMAGINALIS**

1ª edição, 2019  
ufrgs.br/imaginalis  
Distribuição gratuita  
Licença Creative Commons BY-NC

# Acerca do valor simbólico das imagens técnicas

Aline Duvoisin | Ana Taís Martins Portanova Barros

O percurso inicial de uma pesquisa mais ampla sobre as imagens audiovisuais a partir da perspectiva da heurística dos Estudos do Imaginário nos trouxe questionamentos acerca dos limites que as imagens técnicas impõem à catalisação de imagens simbólicas. O fato de a imagem simbólica ainda ser pouco explorada nas pesquisas brasileiras do campo da Comunicação demonstram a necessidade de desenvolver esta reflexão antes de se embrenhar numa interpretação simbólica das imagens audiovisuais. Ao desenvolver sua teoria sobre a questão do simbólico, o antropólogo francês Gilbert Durand se debruçou sobre textos poéticos, não deixando reflexões acerca das produções imagéticas externas ao homem – imagens exógenas (BELTING, 2014) ou imagens visuais (AUMONT, 2013) – em geral ou das imagens téc-

nicas (FLUSSER, 1985, 2008) em particular. Seus únicos comentários diretos sobre estas vão num sentido que, em princípio, atravancam sua leitura simbólica. Durand as chamava de “enlatadas” e as considerava uma ameaça à humanidade porque acreditava que anestesiavam “a criatividade individual da imaginação”, paralisando “qualquer julgamento de valor por parte do consumidor passivo, já que o valor depende de uma escolha” (DURAND, 1998, p. 118).

Por isso, faz-se necessário abordar os limites e as possibilidades que emergem nas teorias da imagem acerca do valor simbólico dessas imagens. Pensar a produção imagética de sentido na contemporaneidade exige estabelecer distinções entre as variadas definições de *imagem*, bem como buscar uma aceção clara de imaginário. É o que exploramos neste artigo, com o objetivo de vislumbrar pontos de convergência entre imagens técnicas e simbólicas, bem como entender os limites que aquelas impõem estas.

## **Aspectos sociais, culturais e históricos das imagens**

A sociedade ocidental, que renegou as imagens em todos os seus sentidos e formas (DURAND, 1998), chegou à modernidade e nela, paradoxalmente, gerou a tecnologia necessária para a produção massiva de imagens. Essas imagens se distinguem muito das produzidas até então. Como são geradas ‘automaticamente’, libertaram o homem da responsabilidade de intervenção na captação do real e da realidade – que neste caso se referem a algo em-

pírico, dado fisicamente, independente do olhar e da apreensão humanos. Atendem à pretensão de ‘copiar o mundo’, primeiro através de sua aparência visual, com a emergência da fotografia; depois agregando outro sentido, a audição, com a invenção do cinema.

Atualmente já se contesta a objetividade das imagens técnicas, se questiona a automaticidade de seu processo de captação, se reconhece a interpretação já intrínseca aos meios e também se admite a inevitável subjetividade de quem fotografa ou filma. Ao mesmo tempo, o avanço das reflexões sobre o que é realidade e o reconhecimento de que o imaginário é parte dela transformaram bastante a relação do humano com o mundo físico e com as imagens que produz e vê.

Vilém Flusser (1985) constatou que é apenas aparente a ideia de que os aparelhos de codificação produzem imagens cujos significados se imprimem de forma automática sobre sua superfície e supostamente eliminam a intervenção do homem em sua criação. O filósofo tcheco-brasileiro destacou que não é possível pensar numa duplicação inocente do mundo porque as máquinas semióticas – como câmeras e computadores – estão programadas para gerar imagens de determinada maneira, segundo princípios científicos estabelecidos previamente. Assim, as imagens técnicas seriam a materialização, ou transcodificação, de conceitos científicos muito difíceis de serem decifrados. De acordo com essa ideia, as imagens produzidas por esses aparelhos representam a realização de alguma(s) das limitadas potencialidades que eles possuem e quem os utiliza estaria desprovido de liberdade,

porque apenas poderia eleger certas opções já estabelecidas por eles *a priori*.

Entretanto, as imagens técnicas não são apenas resultado dos conceitos científicos contidos nas máquinas que as produzem; também manifestam diferentes maneiras que os homens que as utilizam encontraram de se expressar através delas. Jacques Aumont destaca que “até as imagens mais automáticas [...] são produzidas de maneira deliberada, calculada, para certos efeitos sociais” (AUMONT, 2002, p. 197). O teórico francês enfatiza que, ainda que se considere que a fotografia, por exemplo, não possui códigos intrínsecos ao aparato, é necessário ter em conta que se pode intervir nela em outros níveis de codificação, como através do enquadramento, da escolha da objetiva, das opções de diafragma, do tipo de revelação e de positivado.

As questões que as imagens técnicas trazem à tona não são uma situação nova no universo das imagens. Acontece que o ser humano não consegue exteriorizar imagens senão por meio de alguma mediação técnica, já que é impossível fornecer aos demais acesso direto a seu pensamento ou a sua imaginação. Nesse sentido, as imagens visuais que podemos acessar não passam de uma forma de nos aproximarmos da instância interior geradora de imagens que chamamos de imaginário. Machado (2008) lembra que, desde a fotografia até os simulacros digitais, o que vivemos não é mais do que o aprofundamento de uma tendência que tem cerca de 500 anos de história.

De fato, imagens técnicas *stricto sensu* começam a aparecer pela primeira vez no Renascimento italiano, quando os artífices da matéria plástica se põem a construir dispositivos técnicos destinados a dar “objetividade” e “coerência” ao trabalho de produção de imagens. É nessa época que os

artistas começam, por assim dizer, a rejeitar as suas imagens interiores, a encará-las como enganosas e desviantes, ao mesmo tempo em que se ancoram no conhecimento científico como forma de garantir a credibilidade, a verossimilhança, o valor mesmo da produção imagética como forma de conhecimento. [...] Em todos os sentidos, trata-se de um efeito de conhecimento, primado do intelecto sobre a mão ou, mais precisamente, um empenho na direção de uma imagem cientificamente verossímil, a própria essência do que agora estamos chamando de *imagem técnica* (MACHADO, 2008, p. 224-225).

A verossimilhança e a objetividade estavam associadas à reprodução mais justa e fiel da realidade visível. Daí se enraizou em nossa sociedade o costume de valorizar mais imagens analógicas. No entanto, a busca humana por representar o mundo de forma imitativa tem origens ainda mais remotas. Aumont (2002) encontra certa relação entre o conceito de analogia e o de mimese, que se originou entre os filósofos da Grécia Antiga, como Platão, Aristóteles e Filóstrato, e que aos poucos foi subjugando outras formas de expressão.

Mas é também verdade, como demonstra a história da arte, que os seres humanos nunca abandonaram totalmente formas distanciadas da mimese ou da analogia. É impossível separar o desmerecimento desses outros modos de expressão do processo de expansão europeia que subjugou as demais culturas do mundo. Isso quer dizer que as restrições das maneiras através das quais os humanos se expressam estão fortemente vinculadas com as origens da cultura ocidental. Por isso, admitimos com Aumont que só é possível julgar a credibilidade da imagem fotográfica por sua perfeita objetividade “em virtude de uma ideologia da arte que

atribui a esta a função de representar (e eventualmente de exprimir) o real, e nada além disso” (AUMONT, 2002, p. 201).

O problema da analogia e da objetividade é ainda mais amplo. Nelson Goodman, em *Los lenguajes del arte*, aponta que “não se pode copiar o mundo ‘tal como ele é’, simplesmente porque não se sabe *como* ele é” (GOODMAN, 1976 apud AUMONT, 2002, p. 202). Aumont (2002), ao abordar estas constatações, demonstra que, segundo Goodman, copiar o mundo como ele é significa copiar certos aspectos do mundo através de um olho inocente e da maneira mais normal possível. Porém, ainda assim, enfatiza que não nos libertamos do problema, visto que “não existe nem normalidade absoluta, nem olho inocente, já que a visão é sempre paralela à interpretação, até na vida mais cotidiana” (AUMONT, 2002, p. 202).

A questão aqui é que os sentidos humanos percebem somente parte do mundo físico e podem inclusive ‘deformar’ a parte que percebem. Ulpiano T. Bezerra de Menezes assenta “que a visão é uma construção histórica, que não há universalidade e estabilidade na experiência de ver” (MENESES, 2005, p. 38). Se os seres humanos não veem o mundo da mesma maneira, significa que as formas de expressão visual que pretendem copiar mundo como ele é e defendem que o mundo é igual para todos não passam de uma das maneiras de apreensão do mundo empírico, que, entretanto, assume uma postura de unicidade e superioridade. As diversas formas de expressão humanas através de imagens ajudam a fixar modos apropriados de ver em detrimento de outros.



## Imaginário e atributos antropológicos das imagens

Ao admitir a anterioridade ontológica do imaginário em relação a qualquer exteriorização do pensamento humano, a Teoria Geral do Imaginário nos fornece subsídios para entender as razões pelas quais o homem nunca alcança a objetividade prometida pela modernidade. De acordo com Michel Maffesoli (2001, p. 76), “o imaginário é o estado de espírito de um grupo” e se constitui como cimento social que estabelece vínculo entre as pessoas. Como excede o indivíduo, o imaginário é sempre coletivo. Trata-se de “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (MAFFESOLI, 2001, p. 75), que contém tanto um lado racional quanto algo que se relaciona com a sensibilidade, com o sentimento, com a parte afetiva do ser humano. Por isso, carrega consigo certa imponderabilidade, “certo mistério da criação ou da transfiguração” (MAFFESOLI, 2001, p. 75), sem deixar de ser real.

O imaginário pode também ser considerado um sistema ou dinamismo que organiza, liga e confere profundidade às imagens simbólicas, compondo assim “o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (DURAND, 1989, p. 14). Nessa perspectiva, as imagens simbólicas garantem o equilíbrio vital e psicossocial dos seres humanos, pois se tratam de respostas criativas ao universo de angústia advindo da consciência que têm da morte. Essas imagens se formam no momento de contato entre as pulsões biopsíquicas características da espécie e as intimações objetivas que encontram

no meio social, cultural e/ou histórico. São formas “de a consciência (re) apresentar objetos que não se apresentam diretamente à sensibilidade” (BARROS, 2010, p. 128). Por isso, o real é intangível e “temos acesso apenas a sistemas simbólicos, não a um mundo em si” (BARROS, 2010, p. 129).

Enquanto as imagens visuais são construídas com base em critérios convencionais que as atribuem um significado consciente, as imagens simbólicas não requerem nenhum tipo de análise arbitrária que as explique racionalmente. A heurística dos Estudos do Imaginário não admite relação sgnica entre signifiicante e significado porque pressupõem que são homogêneos. Neste caso, não há ligação entre dois elementos distintos, pois as imagens simbólicas carregam inevitavelmente consigo um sentido sagrado que não mantém com elas uma relação gratuita.

## **Limitações simbólicas das imagens técnicas**

Além de Durand, outros estudiosos das imagens também viram na exacerbação dos aspectos icônicos propiciada pelos avanços tecnológicos que desembocaram nas imagens técnica um empobrecimento do poder simbólico das imagens visuais ou mesmo a morte do símbolo nas representações imagéticas. Régis Debray (1993), Mircea Eliade (1991) e Vilém Flusser (2008) foram alguns dos que demonstraram que a supervalorização dos signos desencadeou a diminuição do sentido simbólico tanto na produção quanto na recepção das imagens exógenas.

Para Debray (1993), a função da imagem é simbólica na medida em que liga termos opostos e garante transmissão de sentido,

servindo de junção. O filósofo francês considerava essa função característica do olhar construído historicamente. A imagem nasceu da morte, tendo se transformado em ideia apenas tardiamente. A idade do ídolo – que vai do início da escrita até a criação da imprensa – foi a época em que esta relação se deu de forma mais intensa, estando ligada à epifania do mistério que era a morte. Após a morte de alguém, o corpo deixava de ser quem havia sido em vida; não era nada mais que um simples cadáver. Enquanto isso, a imagem passava a ser a pessoa que havia morrido, tornando-se seu substituto vivo. Por isso, Debray aponta que o aumento da ausência da morte na vida social torna as imagens cada vez menos vivas.

Retirem os esqueletos das vistas, que sobra para ver? Um fluxo de imagens, sem pretexto nem consequências, a que daremos o nome de “visual”. A “morte de Deus” não passou de um episódio; a “morte do homem” já é uma peripécia mais grave. Filha dos dois óbitos precedentes, a morte da morte daria um golpe decisivo na imaginação. [...] A domesticação do real apresentado sob forma de modelo teórico e técnico, sem lesar nossos bastonetes retinianos, torna a utilização deles menos urgente. Menos vital e menos fruidora. Fazendo abstração das “coisas em si mesmas” teremos, em breve, a anestesia dos sentidos. Fim da encarnação, redução da morte a um acidente, estiolamento do júbilo do ato de ver, tal seria para amanhã o encadeamento dos perigos. A melancólica passividade do visual é, talvez, o que vai restar ao olhar demasiado protegido, quando o esqueleto e o pútrido, o fétido e o umbroso vierem a desaparecer do salubre horizonte cotidiano (DEBRAY, 1993, p. 36)

Diferentemente do que veremos adiante com Durand e Mafesoli, este filósofo parece admitir que possamos nos livrar da magia que nos levava tanto a criar as imagens quanto a vê-las durante a idade do ídolo. Cada uma das idades do olhar exprime, para Debray, um ecossistema de visão que não exclui necessariamente

o historicamente anterior. Embora esses ecossistemas se sobreponham e se imbriquem, as eras são definidas a partir de hegemônias, do ecossistema que é dominante em determinada época histórica. E, apesar das imbricações, Debray ressalta a impossibilidade de se tratar as imagens de uma dessas idades de acordo com o ecossistema de visão predominante em outra.

A cada função diferente, uma apelação diferente. A imagem que não é suporte da mesma prática, não pode ter o mesmo nome. Da mesma forma que só é possível focalizar a iconografia primitiva tirando os óculos da “arte”, assim também é preciso esquecer a língua da estética para descobrir a linguagem do visual (DEBRAY, 1993, p. 205-206).

Aliás, é quando a magia sai da relação entre os humanos com as imagens que se inicia a era que Debray chamou de idade da arte – que vai da invenção da imprensa até a chegada da televisão em cores. Durante a era artística, o olhar estético passa a predominar em relação ao olhar mágico e começa-se a valorizar mais a contemplação da imagem do que sua presença. Mas a distância entre a imagem e seu sentido hermenêutico não para por aí. Depois da invenção do televisor que transmite imagens coloridas passa a entrar em vigor o que Debray chamou de idade do visual, no qual o olhar predominante é o econômico.

Debray (1993) não chega a falar de imagem simbólica; pelo menos não no sentido da Teoria Geral do Imaginário. O filósofo vislumbrou, na verdade, certa coincidência entre suas eras do olhar e os três tipos de signos peircianos. Para ele, na idade do ídolo, a imagem era indicial; na idade da arte, icônica; e na idade do visual, simbólica. Esta, diferente da imagem simbólica dos Estudos do Imaginário, é totalmente arbitrária, podendo ser deci-

frada apenas através do domínio de um código. Apesar de usar os signos peircianos como referência, Debray defende que a transformação da imagem em signo, especialmente sua aproximação com a língua, acarretam a morte da imagem.

Que artista plástico não se vangloria de, ou antes não merece crédito de seus exegetas, por formar “sintagmas visuais” e por inventar “uma linguagem plástica” exigindo “uma leitura rigorosa”? Sem dúvida, quanto menos a imagem se impõe por seus próprios meios, tanto maior será a necessidade de intérpretes para fazer com que ela fale. [...] a voga do tudo-simbólico nas ciências sociais coincidiu com uma dessimbolização em profundidade das artes visuais. *Isto compensando aquilo*. O prurido semiológico, a penúria semântica. (DEBRAY, 1993, p. 55)

Enquanto Debray trata a magia como sendo vigente essencialmente num período histórico anterior ao nosso, Mircea Eliade (1991) fala do pensamento simbólico como sendo uma característica inerente aos seres humanos. Esse tipo de pensamento se realiza através de imagens, precedendo a linguagem e o pensamento racional. De acordo com o historiador e filósofo das religiões romano, a imagem é um recurso do espírito para captar a realidade profunda das coisas. Como essa própria realidade é contraditória, só é possível apreendê-la profundamente incluindo sua própria contradição nessa captação. É por isso que as imagens são multivalentes e não podem ser expressas por conceitos. A verdade da imagem reside em que se trata de um conjunto de significações, que não simplifica a complexidade da realidade buscando impor apenas uma de suas significações ou apenas um de seus planos de referência. Essa é a base do equilíbrio psíquico, que só pode ser mantido através da imaginação, sendo ela entendida como gozo “de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo

de imagens” (ELIADE, 1991, p. 16). É a imaginação, por meio da imitação de modelos imagéticos exemplares, que permite acessar o mundo na sua totalidade.

Também aqui a invenção arbitrária é vista como limitadora da espontaneidade imaginativa porque somente possibilita mostrar aspectos intrínsecos aos conceitos. Para Eliade, quando a psique fixa a imagem sobre um único plano concreto de referência, é sinal de desequilíbrio psíquico. Nesse sentido, “traduzir a Imagem na sua terminologia concreta, reduzindo-a a um único dos seus planos referenciais, é pior que mutilá-la, é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento” (ELIADE, 1991, p. 12). De acordo com essa linha de pensamento, as imagens técnicas são inevitavelmente uma degradação dos símbolos porque são produzidas por máquinas que estão programadas para gerar imagens de determinada maneira.

Mas é importante lembrar que essa deterioração não é exclusividade das imagens técnicas. As reflexões de Eliade (1991) nos permitem considerar que toda a história está repleta de interpretações unilaterais – portanto reducionistas e aberrantes – de símbolos. A vastidão desse processo de deterioração levou a uma esterilização crescente da imaginação, fazendo com que os psicólogos atribuíssem os dramas do mundo moderno a um profundo desequilíbrio da psique. O perigo disso reside em que, embora o homem possa menosprezar as mitologias e as teologias, seguirá sempre se alimentando delas, ainda que em sua forma degradada ou decadente.

Recordando alguns momentos importantes do desenvolvimento da história ocidental, Durand (1998) constata que, apesar

de vivermos num mundo permeado de imagens, existe ainda hoje um iconoclasmo endêmico. Apesar de identificar certos momentos de resistência ao rechaço às imagens, o autor considera extraordinário que tenha sido justamente o campo técnico-científico, muito mais fechado à contestação, que possibilitou o surgimento das tecnologias que levaram à produção massiva de imagens. Ele vê a explosão da “civilização da imagem” como um “efeito perverso” do iconoclasmo técnico-científico (DURAND, 1998, p. 33). Isso porque verifica certa cegueira dos inventores que, inseridos num ambiente positivista de educação e de trabalho, teriam sido incapazes de prever os resultados de suas descobertas. Atenta então para o perigo de uma sociedade que se considera imune aos efeitos das imagens ao mesmo tempo em que se encontra imerso nelas. Mas será que esse efeito perverso não pode gerar também um processo de reabertura ao simbólico?

## **Potencialidades simbólicas das imagens técnicas**

Apesar dos limites postos em evidência anteriormente, é possível encontrar várias brechas para emergência de valor simbólico nas imagens técnicas. Essa discussão acaba remetendo a questões sobre a transparência e a opacidade das imagens visuais. Enquanto Eliade abordou o problema que a restrição dimensional representa para o sentido das imagens simbólicas, Flusser se dedicou a refletir sobre o empobrecimento que significa o vínculo entre as imagens e o mundo físico-empírico. Apesar disso, o filósofo tcheco-brasileiro reconheceu que as imagens podem tan-

to ser substituídas pelas circunstâncias palpáveis que deveriam representar, quanto “tornar-se opacas e vedar nosso acesso ao mundo palpável” (FLUSSER, 2008, p. 16). Apesar de seus pressupostos teóricos não admitirem que as circunstâncias palpáveis possam substituir as imagens, Durand (2000) chegou a insinuar que a acentuação da iconicidade reduziria o poder simbólico da imagem. Nesse sentido, pode-se inferir que a intervenção do humano na criação dessas imagens podem tanto dificultar o acesso ao imaginário, acirrando seus aspectos icônicos, quanto buscar maior complexidade se abrindo ao simbólico.

Essas constatações poderiam levar a crer que a noção que temos do mundo físico-empírico está desprovida dos efeitos do imaginário. Entretanto, isso é impossível porque, na perspectiva dos Estudos do Imaginário, sempre há uma imagem – e consequentemente um sentido – entre a percepção que o homem tem do mundo e o próprio mundo. Portanto, esse desejo de apreender o real sem a intervenção da atribuição de sentido humano não se cumpre. Talvez por isso o trabalho de Flusser (2008), embora aponte a necessidade de resistir à magia, sugira igualmente que as imagens não deixam de estar impregnadas por ela. O filósofo assinalou que “a recepção das imagens técnicas exige de nós consciência que resista ao fascínio mágico que delas emana e ao comportamento mágico-ritual que provocam” (FLUSSER, 2008, p. 29). A magia, para este filósofo, se apresenta quando os humanos agem em função das imagens. E não foi em função delas que sempre agiram?

Apesar de a magia estar presente em todas as expressões humanas através do mito, Durand (2000) defendeu a existência



de diferentes níveis simbólicos, o que depende da posição que determinada produção ocupa no que ele chamou de trajeto antropológico. A partir da segunda tópica freudiana, que divide o consciente em *ego* e *superego* e denomina o inconsciente isso, Durand defende que esse trajeto começa na ponta inata, no que ele chama de *inconsciente específico* – o isso freudiano ou *inconsciente coletivo* junguiano – e termina na ponta educada, precisamente no *superego* da sociedade. O *inconsciente específico* se forma no estado de origem – esquemas arquetípicos que provocam imagens arquetípicas – das imagens simbólicas sustentadas pelos papéis sociais, a *persona* junguiana, desempenhados na sociedade. Estes correspondem ao *ego* freudiano, o nível intermediário, entre o isso e o *superego*, onde se modelam tanto os papéis sociais valorizados que se institucionalizam num conjunto coerente e com códigos próprios quanto os marginalizados que permanecem dispersos num fluxo pouco coerente. Estes últimos são os que tornam possíveis as mudanças sociais. Por fim, o *superego* organiza e racionaliza os papéis positivos do *ego*. Durand dá menos valor simbólico às expressões que tendem ao *superego* porque considera que, como estão institucionalizadas, já não servem de motor para a mudança social. Por isso, ele enxerga a mídia como *superego* (e as imagens que consumidos hoje são predominantemente midiáticas), o que nos leva a crer que o potencial simbólico do que antes não havia sido por ela ‘sugado’ perde, senão toda, pelo menos a maior parte de sua capacidade

de renovação do imaginário ao se inserir nos meios de comunicação.

Por sua parte, Hans Belting (2014) questiona a possibilidade de um nivelamento global do imaginário coletivo que limite a variedade de imagens simbólicas. Ele considera mais provável que haja uma apropriação dos meios por tradições locais das imagens, pois percebe que as formas de comunicação tecnológica começam “a possibilitar um movimento de oposição à uniformização mundial das imagens, pondo de novo em ação o imaginário no seu sentido cultural específico” (BELTING, 2014, p. 109). Na verdade, o próprio Durand (1989) chegou a destacar que as tecnologias servem mais para estimular o imaginário do que para restringi-lo, o que tem sido endossado por diversos outros pesquisadores, como Maffesoli, Juremir Machado da Silva, André Lemos e Erick Felinto (BARROS, 2010).

O pressuposto de que os seres humanos simbolizam por natureza e a possibilidade de que essa capacidade inata de simbolização possa vir a se extinguir parecem incompatíveis. É possível, sim, que haja certo desequilíbrio entre dois tipos de pensamento que sustentam o imaginário: o empírico/lógico/técnico/racional e o simbólico/mitológico/mágico (MORIN, 1999). Não obstante, se tivermos em conta o eterno retorno nietzscheano (ELIADE, 2000) e a relação compensatória entre processos conscientes e inconscientes (JUNG, 1978), o desequilíbrio psíquico que tende a ser gerado por um excesso de racionalismo levaria conseqüentemente a uma reativação do simbolismo. Com base nisso, podemos inter-

pretar que a disseminação de imagens técnicas está trazendo de volta o valor das imagens à nossa civilização.

É isso que constata Maffesoli (1995) quando fala que o imaginário começou a se generalizar no corpo social desde o século passado, através da emergência da “um conjunto complexo no qual as diversas manifestações da imagem, do imaginário, do simbólico, o jogo das aparências, ocupam em todos os domínios, um lugar primordial” (MAFFESOLI, 1995, p. 17). Para este autor francês, essa situação – longe de ter perdido o sentido, como se costuma apontar – traz de volta à tona o sagrado.

A imagem, não devemos esquecê-la, sempre foi suspeita, na tradição ocidental. Era a “louca da casa”, passível das piores perversões. Por uma curiosa transmutação dos valores, esta imagem se torna “religante”: ela une ao mundo que cerca, ela une aos outros que me rodeiam. Ela pode ser ilustrada por uma de suas modulações: o objeto. Além da estigmatização ou da condenação moralista, [...] o objeto não isola, mas [...], ao contrário, é um vetor de comunhão. Tal como o totem para as tribos primitivas, ele serve de polo de atração para as tribos pós-modernas. Nesse sentido, a imagem e o que chamo de “objeto imajado” opõem-se ao racionalismo ou ao ideal longínquo, que prevaleceram durante toda a modernidade. (MAFFESOLI, 1995, p. 18)

Este sociólogo francês põe o poder de comunhão que as imagens proporcionam em primeiro lugar, afirmando que elas ganham status de cimento social durante a pós-modernidade. Antes de se preocupar com o processo de significação de cada imagem exógena, o potencial das imagens está, para ele, no fator emocional que geram e que proporcionam a identificação entre as pessoas. Para Maffesoli, a imagem é uma espécie de “mesocosmo”, ou seja, “meio, vetor, elemento primordial do vínculo social” (MAFFESOLI, 2011, p. 13). Nesse sentido, a imagem parece voltar a se

revelar como uma epifania, cuja explicação racional nos escapa, mas cuja pregnância simbólica pode ser reconhecida em algo que toca o ser humano.

Desde o momento em que o sentido não está mais reduzido a uma finalidade longínqua, mas em que o sentido (significação) pode ser vivido aqui e agora, tudo faz sentido. Tudo tem uma significação, se torna sinal; em suma, tudo é símbolo. Isso quer dizer que todos os atos, os pensamentos, os fenômenos da vida quotidiana, por mais anódinos que sejam, se inscrevem em uma correspondência holística. (MAFFESOLI, 2012, p. 23).

O que parece estar ocorrendo agora é uma compensação da exaltação do pensamento racional que vivenciamos durante a modernidade. Enquanto antes se buscou um forte vínculo entre a produção de sentido e o mundo físico-empírico, aqui há uma abertura aparentemente total ao simbólico, que se desprende do contato com este mundo. O desequilíbrio da psique tende agora para o extremo oposto do que havia sido acentuado durante os tempos modernos. Isso não significa que a razão deixe de estar presente nessa exacerbação do simbólico porque, tal como apontou Edgar Morin (1999), razão e símbolo nunca se desprendem totalmente.

É justamente no apaziguamento do conflito entre razão e imagem, que Durand (2000) deixa aberta uma porta que permite voltar a acreditar que as imagens técnicas também podem incentivar o imaginário. Através da conciliação entre hermenêuticas redutoras e instauradoras, o antropólogo percebe que a imaginação é um fator geral de equilíbrio psicossocial e que o racionalismo é apenas uma das estruturas de formalização das imagens. Se não há antagonismo entre razão e imaginário, resta averiguar

de que maneira ambos dialogam em propostas estéticas que buscam se abrir à complexidade do segundo, mesmo através de imagens criadas e consolidadas por uma visão racionalista.

## Considerações finais

Adotar os Estudos do Imaginário como heurística leva a algumas consequências quando falamos sobre a situação humana geral na pós-modernidade, bem como sobre a produção e o consumo de imagens técnicas. Considerar o imaginário como um dinamismo organizador que liga imagens e lhes dá sentido implica aceitar que todo o conteúdo gerado pelos seres humanos é impregnado de simbolismo. Tal pressuposto indica que tanto as imagens que visam a se aproximar visualmente das características que olho humano vê no mundo físico-empírico como aquelas que se afastam dessa pretensão geram inevitavelmente valor simbólico. O sentido que esse simbolismo traz consigo e a complexidade que carrega é que parecem depender de sua posição no trajeto antropológico.

Nesse sentido, parece preciso reconhecer que não existe imagem mais simbólica ou menos simbólica. Todas as formas de expressão humanas são igualmente simbólicas. A diferença está no grau de complexidade e opacidade que cada uma dessas expressões mantém em relação ao imaginário. Isso depende do quanto essas expressões deixam transparecer do caráter pluridimensional do mundo simbólico ou do quanto colaboram para ocultá-lo.

Por outro lado, é igualmente necessário reconhecer que as imagens técnicas se encontram de fato limitadas pelo conceito

científico no qual estão embasadas na medida em que surgiram de uma vontade de apreender o mundo sem a contaminação do sentido humano. Entretanto, é possível pôr em evidência essa falácia através da maneira como se utilizam e se veem essas imagens. Talvez não seja possível uma abertura total ao simbólico, mas parece que nenhum tipo de imagem exógena o permite, justamente porque depende, ainda que minimamente, de convenções sociais para que existam. Portanto, só possível saber o quão aberta ao simbólico se encontra uma imagem exógena, identificando as constelações de imagens simbólicas por elas catalisadas e localizando-as no trajeto entre as pulsões biopsíquicas e as coerções sociais.

## Referências

- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2002.
- BARROS, A. T. M. P. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. In: *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, jul./dez. 2010.
- BELTING, H. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.
- DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- DURAND, G. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- DURAND, G. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica. *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, USP, v. 11, n. 1-2, 1995, p. 243-273. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33348>>. Acesso em 20 out 2015.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*: arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, 2000.
- FLUSSER, V. *A filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2008.
- MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MAFFESOLI, M. *Mediações simbólicas*: a imagem como vínculo social. Caminhos para o novo e as resistências. Porto Alegre: Itapuy, 2011. p. 43-54.
- MAFFESOLI, M. *O tempo retorna*: formas elementares da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. In: *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 15, ago. 2001.
- MORIN, E. *O método 3*. O conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- MENESES, U. T. B. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, J.S.; ECKERT, C. ; NOVAES, S.C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005.