

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**ENTRE O VISÍVEL E O SENTIDO:
A comunicação como um pensamento por imagem**

TESE DE DOUTORADO

Anelise Angeli De Carli

Porto Alegre

2020

**ENTRE O VISÍVEL E O SENTIDO:
A comunicação como um pensamento por imagem**

Anelise Angeli De Carli

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Linha de Pesquisa Culturas, Política e Significação,
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Doutora em Comunicação e Informação

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Taís Martins Portanova Barros
PPGCOM/ UFRGS
Orientadora

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
PPGCOM/UEL

Profa. Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha
PPGAS/UFRGS, ICHLA/Feevale

Profa. Dra. Ana Paula da Rosa
PPGCOM/Unisinos

Prof. Dr. Wagner Souza e Silva
PPGCOM/ USP

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva
PPGCOM/ UFRGS
Suplente

Porto Alegre, 30 abril 2020

CIP - Catalogação na Publicação

De Carli, Anelise Angeli
Entre o visível e o sentido: A comunicação como um
pensamento por imagem / Anelise Angeli De Carli. --
2020.
129 f.
Orientadora: Ana Taís Martins Portanova Barros.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação
e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. imagem. 2. cultura visual. 3. imaginário. 4.
filosofia da imagem. 5. teoria da imagem. I. Barros,
Ana Taís Martins Portanova, orient. II. Título.

*Dedicado à memória de meu pai,
Noé Garrido De Carli,
que me ensinou a pensar por música*

RESUMO

Considerando o contexto da civilização da imagem, da sociedade midiaticizada e da tecnocultura visual, esta tese tem por objetivo compreender como se dá a produção de sentido a partir da imagem, considerando-a protagonista das comunicações contemporâneas. Percebe-se que o termo imagem tem sido tomado como sinônimo de imagem técnica visual, apagando os potenciais epistemológicos da primeira. A discussão apresentada está posicionada no campo da filosofia da imagem e da teoria da comunicação. A análise propõe a imagem como *episteme* para pensar a prática comunicativa, entrelaçando duas perspectivas como o imaginário antropológico e a fenomenologia de percepção. Propõe-se pensar as comunicações como um *pensamento por imagem*, através da compreensão de que há uma terceira via que coadunaria aspectos do pensamento dualista e monista.

Palavras-chave: imagem; imaginário; cultura visual; filosofia da imagem; teoria da imagem.

ABSTRACT

Considering the current civilization of images, the mediatized society and the visual technoculture, this research focus on how the production of meaning occurs, considering images as the protagonist of contemporary communications. It is noticed that the term *image* has been taken as a synonym for *technical visual image*, erasing the epistemological potentials of the former one. Our discussion belongs to the fields of study of Philosophy of Image and Communication Theory. This analysis proposes to take image as an episteme to communicative practices, intertwining two perspectives such as the anthropological imaginary and the phenomenology of perception. We propose to take communications as a *thought by image*, an alternative third way that combines aspects of dualistic and monistic thinking.

Keywords: image; imaginary; communication ; visual culture ; philosophy of image ; theory of image.

ILUSTRAÇÕES

Figura 1

Esquema representativo da árvore de imagens de Wunenburger, 34

Figura 2

Esquema da imaginação tradicional e da tecnoimaginação, conforme Flusser, 84

Figura 3

Estrela-do-mar como metáfora para compreender o dilaceramento da imagem simbólica, 94

Figura 4

Esquema representativo da árvore de imagens de Wunenburger, adicionando os graus de imagem de Durand e o processo de desmitologização de Barros, 98

SUMÁRIO

Introdução, 10

O visível

Uma civilização de imagens, 25

Tecnocultura visual, 40

O sublime tecnológico, 46

O sentido

Tradição e pensamento cultivado, 50

Razão das imagens, 58

O corpo que vê, 65

Pensamento por imagem

Em busca do comum, 75

O duplo da imagem, 82

Imagem técnica, técnica da imagem, 96

Considerações finais, 109

Agradecimentos, 119

Referências, 123

*[...] só há carne no imaginário*¹

¹ Livre tradução para “[...] *il n’y a de chair qu’imaginaire*”. In: Merleau-Ponty, *Note de lecture et notes de travail inédites sur et autour de Descartes*. B.N. vol. XXI [87] (15) apud conforme citado por Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c’est imaginer. Et imaginer, c’est voir ». Perception et imaginaire chez Merleau-Ponty. In: Dumont; Wiame (Eds.) *Image et philosophie : Les usages conceptuels de l’image*. Bruxelles: Peter Lang, 2014, p. 301.

1. INTRODUÇÃO

No dia em que escrevo essas páginas, mais de 42 milhões de imagens foram publicadas no Instagram (uma delas é minha), numa velocidade aproximada de mil postagens por segundo. Esses são os dados do site Internet Live Stats para o dia 19 de março de 2020 para as 12:00. No Instagram, publicam-se quaisquer arquivos de “imagem”, tais como fotografias, ilustrações digitais, vídeos ou GIFs animados.

É flagrante o aumento da produção de conteúdos digitais desde o advento da informatização das comunicações e da hiperconexão global. Assim como mudam o mundo e suas relações, mudam também as formas de comunicação e, por isso, é comum referir-se ao tempo histórico presente como a “civilização da imagem”. Essa expressão, epíteto da nossa era, serve para pensar as implicações da cultura visual contemporânea no nosso modo de ser nos obriga a perguntar que imagens, afinal, são essas. No senso comum, sempre sintomático de uma época, imagem virou sinônimo de visualidade – uma restrição brusca que torna invisíveis as demais características do que viemos chamando de imagens através da história cultural humana, tais como outros aspectos sensíveis (como o sonoro, o tátil e o olfativo) e simbólicos (representação, ideia, arquétipo etc.). A preferência por certa linguagem (a da imagem técnica visual) está na ponta de lança dessa civilização e se evidencia como rastro incontornável para pensarmos a produção de sentido nas comunicações do nosso tempo.

Sodré¹ afirma que hoje vivemos uma “estetização generalizada das práticas sociais”, o que seria um efeito de uma vida mediada pela técnica do logos, a

¹ Muniz Sodré. *Antropológica do espelho*. Petrópolis: Vozes, 2002 e *A ciência do comum*. Petrópolis: Vozes, 2014.

logotécnica ou, ainda, a *tecnocultura*. Para Flusser², as imagens da nossa era apresentam a efetivação de uma forma mágica de atração proporcionada pela ciência, em suas palavras, provocando uma *textolatria*. Sfez³ argumenta que a produção de sentido de nossa época caiu numa repetição infértil do mesmo, em que a comunicação é um evento raro e, por isso, tautológico e autista (*tautista*).

Todas essas descrições recorrentes do nosso cenário comunicativo contemporâneo põem acento em uma atualização do papel desempenhado pela imagem como mediadora da produção de sentido. Não me parece simples coincidência que a caracterização desse contexto coexista com o fenômeno que fez sinônimos – tanto no senso comum quanto no debate acadêmico – os termos *imagem* e *imagem técnica visual*. O interesse desta investigação, portanto, está em desfiar esse nó que aparece discretamente em nossas falas cotidianas, mas que possivelmente revela modos de pensar e de compreender o mundo atualmente validados.

Pesquisas advindas de uma miríade de campos tais como as comunicações, a antropologia, a filosofia e as artes, se ocupam em problematizar aspectos da cultura visual contemporânea. Poderíamos, por exemplo, colocar em questão o estatuto contemporâneo da imagem como um problema antropológico, isto é, tirando dele consequências para pensar a condição humana e descrever suas características. Ou, ainda, perseguir o que a atualização do estatuto da imagem para sinônimo de imagem técnica traz de diferenças na sensibilidade da sociedade midiaticizada. A proposta aqui é, no entanto, observar a dimensão comunicativa⁴ que perpassa o fenômeno do protagonismo das imagens nas comunicações contemporâneas. Isto é, quais aspectos relacionados às comunicações esse fenômeno dá a ver.

A presente tese, de caráter teórico, está inscrita no âmbito das comunicações devido a seu interesse de compreender os fenômenos relativos à cultura visual como constituintes e descritores de processos comunicativos, tomando como foco a imagem em *lato* e *stricto sensu* e suas particularidades

² Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

³ Lucien Sfez. *Crítica da comunicação*. São Paulo: Loyola, 2000.

⁴ Vera França. O objeto e a pesquisa em comunicação: uma abordagem relacional. In: Moura ; Lopes (Orgs.). *Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016, p. 156.

epistêmicas, fenomênicas e ontológicas. Se parece amplo e impreciso apontar um interesse na dimensão comunicativa de certo fenômeno, poderia adicionar a preocupação de colocar o estatuto contemporâneo da imagem como um objeto de conhecimento desse campo, ou seja, como diz França⁵, “estudá-lo enquanto comunicação”.

A área da comunicação é privilegiada para pensar as mudanças do aspecto funcional da imagem, pois são as comunicações que dinamizam o imaginário⁶, este sistema organizador de imagens que possibilita a produção de sentido. As práticas comunicativas possuem forte potencial mitogênico⁷, dado que elas proliferam uma série de imagens de diferente grau de complexidade, de estereótipos a imagens simbólicas, em diversas lógicas organizativas, ou – nos termos da teoria do imaginário – constelações de sentido. Portanto, se hoje convivemos em uma civilização da imagem, é preciso conhecer quais são e como funcionam as imagens dessa civilização. Em termos de posicionamento epistemológico, sublinharíamos ainda que, com alerta Barros⁸, “a civilização da imagem solicita à ciência uma nova heurística, capaz de utilizar a imaginação como produtora de conhecimento”, tanto quanto a cultura visual contemporânea nos exige outras formas de pensar a nossa percepção. Pois, nas palavras de Barros e Wunenburger⁹ “a redução de imagem a imagem técnica refluí de modo quase autoevidente para a redução de imaginário a conjunto de imagens visuais”.

No cenário contemporâneo da civilização da imagem, deparamos-nos com um paradoxo interessante para o campo da comunicação: os dispositivos técnicos visuais realçam ao mesmo tempo em que escondem propriedades comunicativas da imagem, devido ao protagonismo da característica de visualidade e é essa minha hipótese de trabalho. Quanto mais evidencia o aspecto representacional dos

⁵ Vera França. O objeto e a pesquisa em comunicação. *Op. Cit.*, p. 156.

⁶ Cf. Régis Debray. *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris Gallimard, 1992. Gilbert Durand. *O imaginário: ensaio acerca da ciência e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998; Michel Maffesoli. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

⁷ Ana Taís Martins Portanova Barros. Comunicação e imaginário: uma proposta mitodológica. *Intercom - RBCC*, São Paulo, v. 33, p. 125-143, 2010.

⁸ Ana Taís Martins Portanova Barros. Ciência e imaginário: a fotografia como heurística. *Flusser Studies*, v. 15, 2013, p. 2

⁹ Ana Taís Martins Portanova Barros; Jean-Jacques Wunenburger. A fotografia como catalisador simbólico – Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas. *Intercom – RBCC*, São Paulo, v. 38, n.2, jul./dez. 2015, p. 43.

conteúdos aos quais se reporta, possivelmente a cultura visual continuamente favorece o esquecimento de outros aspectos da imagem que não funcionam sob o espectro do pensamento instrumental próprio do funcionamento lógico-matemático do intelecto, onde residiria a ideologia sustentadora da técnica visual. Essa inflamação das propriedades técnicas da cognição, decorrente de uma supervalorização das imagens técnicas na nossa cultura – a ponto de promover a experiência de um sublime tecnológico¹⁰ –, pode conduzir a um progressivo apagamento do sujeito e de sua expressividade, inviabilizando os processos comunicativos e, talvez, justificando o ambiente tautista de Sfez¹¹. É curioso perceber que, numa dinâmica bastante própria da imagem arcaica, quanto mais as tecnologias de informação e comunicação, as TICs, mostram, mais elas também escondem.

Posto que o tema ao redor do qual se situa nossa tese, proponho a seguinte problematização: no contexto da tecnocultura visual, **como se dá a produção de sentido a partir da imagem, considerando-a em seu aspecto visual e técnico, uma vez que ela é a protagonista das comunicações contemporâneas?** A aposta aqui é pensar a produção de sentido nos fenômenos da comunicação situada dentro do contexto da tecnocultura e da cultura visual, e essa amálgama como um problema de imagem – o que seria uma espécie de torção da proposta de pensar a imagem como um problema de comunicação. Assim poderíamos avançar no pensamento de uma “cultura visual” como uma “civilização da imagem”, adicionando a essa equação elementos próprios da imagem e não somente da visualidade.

Esta investigação tem por **objetivo geral** compreender como se dá a produção de sentido nas comunicações da era da tecnocultura visual, pensada como um efeito da atualização do estatuto da imagem para imagem técnica visual. Para isso, procuro especificamente traçar diferentes acepções do termo imagem a fim de demonstrar suas diferenças com a de imagem técnica visual, equacionar os modos de pensamento aliados às diferentes acepções, problematizar o

¹⁰ Mario Costa. *O sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

¹¹ Lucien Sfez. *Crítica da comunicação*. *Op. Cit.*

protagonismo da visualidade em relação a outras características da imagem e apontar aspectos epistemológicos da imagem.

Para propor uma compreensão sobre o problema, elaboro um quadro analítico que põe em conversação os estudos antropológicos do imaginário – conforme principalmente Durand¹², Bachelard¹³, Wunenburger¹⁴ e Barros¹⁵ – e as teorias contemporâneas da imagem – tais como trabalhadas por Debray¹⁶, Didi-Huberman¹⁷, Mitchell, Boehm. Ainda, valho-me das abordagens fenomenológicas da cultura visual – como as propostas de Merleau-Ponty¹⁸ e Carbone¹⁹ – e das considerações epistêmicas sobre as comunicações contemporâneas e suas características sociotécnicas – de acordo com Sodré²⁰ e Flusser²¹. A meu ver, a heurística do imaginário antropológico permite fazer uma crítica da representação

¹² Gilbert Durand. *A imaginação simbólica*. Trad.: Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997. *O imaginário*: ensaio acerca da ciência e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998. *Ciência do homem e tradição*: o novo espírito antropológico. Trad. Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 2008.

¹³ Gaston Bachelard. *A poética do devaneio*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. *A filosofia do não*: filosofia do novo espírito científico. 6 ed. Lisboa: Editorial Presença, 2009. *A água e os sonhos*: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

¹⁴ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória*. Ciências e filosofias modernas: o pensamento complexo. Trad.: Fernando Tomaz. Lisboa: Instituto Piaget, 1990. *La vie des images*. 2 ed. Grenoble: PUG, 2002.. *Philosophie des images*. 2 ed. Paris: PUF, 2001.

¹⁵ Ana Taís Martins Portanova Barros. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. *Intercom – RBCC*, São Paulo, v. 33, p. 125-143, 2010. Ciência e imaginário: a fotografia como heurística. *Flusser Studies*, v. 15, p. 1-16, 2013. Símbolos do inferno: imagens de lugar nenhum e de algum lugar. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 9, n. 14, 2013. O imaginário e a hipostasia da comunicação. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 10, n. 29, p. 13-29, set./dez. 2013. Imaginário: da desvalorização estéril à heurística fértil. In: Rosário ; Silva (Orgs.). *Pesquisa, comunicação, informação*. Porto Alegre: Sulina, p. 221-245, 2016. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. *MATRIZES*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 1-16, 2017. A fotografia como catalisador simbólico – Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas. *Intercom – RBCC*, São Paulo, v. 38, n.2, p. 39-59, jul./dez. 2015.

¹⁶ Régis Debray. *Vie et mort de l'image* : une histoire du regard en Occident. Paris Gallimard, 1992.

¹⁷ Georges Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. 2 ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. Trad.: Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. *Fenomenologia da percepção*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

¹⁹ Mauro Carbone. Faire de la philosophie par(mi) les écrans. In: Carbone; Dalmasso; Bodini (Orgs.). *Vivre par(mi) les écrans*. Dijon : Les presses du réel, p. 257-273, 2016. Des pouvoirs de l'archi-écran et de l'ideologie de la « transparence 2.0 ». In: Carbone; Dalmasso; Bodini (Orgs.). *Des pouvoirs des écrans*. Milan: Éditions Mimésis, p. 17-34, 2018. *Ver segundo o quadro, ver segundo a tela*. Caxias do Sul: Educus, 2019.

²⁰ Muniz Sodré. *Antropológica do espelho*. Petrópolis: Vozes, 2002. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006. *A ciência do comum*. Petrópolis: Vozes, 2014.

²¹ Vilém Flusser. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. Annablume, 2008, *A escrita*. Há futuro para escrita? São Paulo: Annablume, 2010. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

elaborando uma fenomenologia da percepção da imagem. Essa discussão exige uma problematização dos demais aspectos renegados da imagem, tais como os epistemológicos, e me permite sugerir um pensamento por imagem.

Alinhando essa discussão em nosso campo pós-disciplinar²², como Sodré²³ defende ser a comunicação, coloco-me em busca de um conceito de comunicação que compreenda a fantástica transcendental – e talvez seja preciso elaborá-lo. Por isso, busco nesta tese dar prosseguimento ao projeto filosófico iniciado por Ana Taís Martins²⁴, no que tange a necessária ampliação do conceito e dos métodos de pesquisa na área da Comunicação, se houver aí a intenção de trabalhar epistemologicamente o imaginário, em apropriação e aprofundamento das incursões antropológicas da Escola de Grenoble.

Como é recomendado para as investigações qualitativas em geral, nesta tese desenvolvo uma **proposta metodológica** particular, que consiste na combinação de três procedimentos: metodologia filosófica, argumento pelo exemplo e sistematização através de inferências.

Considerando que o método é inseparável da teoria²⁵, os procedimentos tomados estão diretamente vinculados aos pressupostos mobilizados e possuem relação direta com o tipo de pergunta que anima a pesquisa. Ao perguntar sobre “as consequências de”, trabalho com uma questão do gênero “que sentido tem”, o que pede por um procedimento qualitativo de cunho comunicativo, filosófico e antropológico.

²² Durante o percurso do meu doutoramento, frequentei aulas, eventos e seminários em diferentes áreas do conhecimento. No mesmo mês de início do doutorado (março de 2016), ingressei também no Bacharelado em Ciências Sociais da UFRGS. Ao longo do tempo, além das disciplinas previstas no PPGCOM, também cursei outras nos Programas de Pós-Graduação de Antropologia Social, Psicologia Social e Sociologia da UFRGS. Nos anos finais (2018 e 2019), realizei um estágio de pesquisa no Institut des Recherches Philosophiques de Lyon (IRPhiL), vinculado à Université Jean Moulin Lyon 3, assistindo a seminários de pesquisa sobre fenomenologia e estética contemporâneas e palestras sobre transhumanismo e a inteligência artificial. A intenção dessas incursões foi informar essa pesquisa de diferentes debates acerca do estado da arte das ditas ‘comunicações’ nas mais variadas apropriações acadêmicas. Acredito que a transdisciplinaridade na pesquisa não está na coesão de diferentes referências científicas – até porque uma coerência total demonstraria desaviso das divergências epistemológicas provavelmente encontradas no aprofundamento dos estudos e abrandamento de suas arestas –, mas na forma de apresentar uma ideia que vá além de determinada disciplina. É dessa maneira que acredito ser adequado tratar fazer a “pergunta comunicacional” ou pensar o “objeto comunicacional” pós-disciplinar – postura, aliás, que é obrigatória quando se pretende pensá-lo tendo o imaginário não como tema, mas como perspectiva.

²³ Muniz Sodré. *A ciência do comum*. Op. Cit.

²⁴ Ana Taís Martins Portanova Barros. O imaginário e a hipostasia da comunicação. Op. Cit.

²⁵ Susanna Horning Priest. *Pesquisa de mídia: introdução*. 2 ed. Porto Alegre: Penso, 2011.

As disciplinas da antropologia, da psicologia e da sociologia – com especial ênfase para esse último campo – são as principais contribuintes das pesquisas sobre mídias²⁶. As disposições metodológicas mais comumente utilizadas para a pesquisa em comunicação no Brasil lançam mão dos procedimentos baseados em amostragens, estatísticas e outros métodos quantitativos. No entanto, como minha pergunta não se trata de um problema situado em indivíduos, não vamos recorrer a métodos psicológicos. Como também não se trata de problemas de indivíduos situados em um possível campo de observação e, por isso, como não pretendemos traçar as linhas gerais de uma possível tendência ou comportamento de grupos humanos situados, não utilizaremos também disposições de pesquisa sociológicas. Estou em busca de compreender a imagem técnica visual, materializada nas TICs como um problema de especificidade cultural, não como comportamento coletivo²⁷, ou problema de coesão ou de conflito de ordem social – como seriam próprios dos dilemas sociológicos. Nesse sentido, minha proposta metodológica está alinhada a certa compreensão de comunicação no recorte que a observa como prática essencialmente humana e, por isso, fenômeno condicionado a determinadas mediações culturais e antropológicas, além de históricas e sociais.

O dispositivo metodológico principal desta tese é a metodologia filosófica, conforme proposta por Folscheid e Wunenburger²⁸. Se tratando de uma pesquisa teórica, o trabalho deve lidar principalmente com textos e a posterior sistematização de suas propostas numa discussão focada no tema de pesquisa. Revisar todos os textos que procuraram definir “imagem” é travar uma empreitada irrealizável, pois essa é uma questão que preocupa desde pelo menos Aristóteles²⁹. Nesse sentido, para mantermos nossa problemática dentro do tema anteriormente descrito e entender a noção-chave desse trabalho (a imagem) vamos pedir auxílio para *noções intermediárias*³⁰. O recurso propõe que uma ideia conceitual, isto é, uma noção dentro de uma discussão filosófica, nunca está isolada, mas circunscrita de outras noções que complementam seu sentido solidariamente, como aponta

²⁶ Susanna Horning Priest. Pesquisa de mídia. *Op. Cit.*

²⁷ Susanna Horning Priest. Pesquisa de mídia. *Op. Cit.*

²⁸ Dominique Folscheid; Jean-Jacques Wunenburger. *Metodologia filosófica*. Trad.: Paulo Neves. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²⁹ Especificamente no Livro II de *De Anima*.

³⁰ Dominique Folscheid; Jean-Jacques Wunenburger. *Metodologia filosófica*. *Op. Cit.*

Bachelard³¹. Minha intenção deve ser evidenciar e qualificar relações que não estão necessariamente aparentes. É dessa maneira que

Refletir sobre uma noção é [...] fazê-la entrar num espaço de relações, é exigir que refaça o caminho dos vínculos ocultos e secretos que a prendem àquelas noções intermediárias sem as quais ela não teria muito sentido³².

A metodologia filosófica prevê que o trabalho com os textos procure compreender qual é o dispositivo epistemológico que o embasa e assim trabalhar a partir dessa proposta como alimento para a produção de um novo argumento. O objeto dessa metodologia não é promover a apropriação de conhecimentos para aplicá-lo como dispositivo analítico, mas sim possibilitar a execução de uma nova proposta de pensamento a partir do fenômeno e das abordagens estudadas, isto é: produzir teoria – o que me parece o esperado para um trabalho de tese.

São também Folscheid e Wunenburger³³ que explicam que o problema filosófico a ser investigado se torna evidente quando aparece, na descrição do fenômeno, um paradoxo. A figura do paradoxo é interessante porque apresenta a coexistência de duas possibilidades contrastes de explicação que são interdependentes – dando a entender que a opção analítica por uma síntese superadora das oposições não é mais tarefa da filosofia contemporânea.

Poderíamos mesmo apresentar a filosofia, com Perniola³⁴, como “um estilo de pensar barroco”, na sua concepção, uma operação baseada nos contrastes e exageros. Ele propõe que a filosofia estabelece afinidades entre fenômenos distantes e distâncias entre fenômenos similares – dispositivo metódico o que está bastante próximo da conhecida proposição de Velho³⁵ para os cientistas sociais, quando aconselha os etnólogos contemporâneos a familiarizarem-se com o estranho e estranharem o familiar a fim de conseguirem fazer antropologia urbana. A filosofia, dessa maneira³⁶, permitiria o deslocamento de fenômenos de seu

³¹ Gaston Bachelard. *A filosofia do não: filosofia do novo espírito científico*. Trad.: Joaquim José Moura Ramos. 6 ed. Lisboa: Editorial Presença, 2009.

³² Dominique Folscheid; Jean-Jacques Wunenburger. *Metodologia filosófica*. *Op. Cit.*, p. 183

³³ Dominique Folscheid; Jean-Jacques Wunenburger. *Metodologia filosófica*. *Op. Cit.*

³⁴ Mario Perniola. La philosophie est baroque. *Les Cahiers européens de l'imaginaire*. Le Baroque, fev. 2015, s/p.

³⁵ Gilberto Velho. Observando o Familiar. In: Nunes (Org.). *A Aventura Sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, p. 36-46, 1978.

³⁶ Mario Perniola. La philosophie est baroque. *Op. Cit.*

contexto para a produção de interpretações inesperadas, ou mesmo, através desse jogo do pensamento, testar o argumento estudado e propor seu extremo oposto e assim, por desenvolvimento argumentativo, quem sabe “provar” que o oposto funciona e apontar a falibilidade do primeiro.

Pensar a filosofia como uma operação que manipula acontecimentos pode, no entanto, levar à ideia de que uma operação mental tem, diretamente, consequências materiais. Ou ainda – quem sabe pior – correr o risco de deduzir o espectro da realidade vivida ao da realidade pensada. Pensaríamos, assim que, se houve transformação na forma de se falar ou pensar, há necessária alteração nos modos de vida. Essa interpretação a respeito do gesto filosófico não se dá sem a anulação ou submissão de uma das esferas constantemente descritas como opostas ao mundo das ideias, quer seja, o mundo da realidade vivida ou o mundo do corpo: enquanto um conjuga os verbos (pensa, manipula, descola, transforma), o outro sofre suas consequências.

Entendo as comunicações mediadas por dispositivos técnicos visuais como um traço constituinte da maior parte das sociedades contemporâneas urbanizadas, de modo que os sujeitos aos quais essa pesquisa dirige suas inquietações compartilham uma *comunidade interpretativa*³⁷. Isto é, de modo algum os processos aqui descritos se subscreverem histórica e geograficamente dentro desta comunidade de indivíduos específica. O conceito de comunidade interpretativa está baseado em alguma experiência-chave comum entre seus indivíduos, tais como “religião, estilo de vida, geração, etnia, posição socioeconômica, ideologia política etc.”, segundo Priest³⁸. Para o estudo do problema proposto nesta tese, parece-me relevante ter em consideração *comunidades de interesse* e *comunidades de aprendizagem*, pois dessa maneira poderemos colocar em questão linhas de forças que criam essas redes de indivíduos, mas que não se relacionam às categorias tradicionais de pertencimento geográfico, étnico, socioeconômico ou de gênero. O que a comunidade interpretativa do recorte desta tese tem em comum são os processos comunicativos da sociedade midiaticizada – que estou tomando como sinônimo de

³⁷ Susanna Horning Priest. Pesquisa de mídia. *Op. Cit.*

³⁸ Susanna Horning Priest. Pesquisa de mídia. *Op. Cit.*, p. 31.

civilização da imagem –, protagonizados pela imagem – ou pelo menos abertamente pela sua faceta técnica visual. O próximo desafio, então, se encontra em como recortar os objetos de estudo.

Daston³⁹ afirma que uma das principais diferenças entre as ciências naturais e as humanas é que as primeiras sabem como chegam ao conhecimento que formulam. Isso porque as ciências naturais têm um vocabulário epistemológico melhor e um repertório que abrange abordagens conhecidas como o experimento controlado, a observação sistemática, os modelos matemáticos, a análise de erros e, mais recentemente, a simulação computacional. Poderíamos, assim, pensar, sem exageros, segundo ela, que não haveria uma epistemologia particular para as ciências humanas – e a simples possibilidade de desejá-la é já uma ideia um pouco presunçosa. De qualquer maneira, essa incerteza alimenta as dúvidas que por vezes pairam de que aquilo que as ciências humanas produzem não é, na verdade, conhecimento. Essa impressão se dá pelo fato de que a maneira que as ciências humanas apresentam seu argumento é sistematicamente desprezada como sendo um método: o argumento pelo exemplo. Essa forma de argumento é própria, original e virtuosa para as ciências humanas e são variados também os seus tipos: o estudo de caso, a ilustração, o tipo ideal, o modelo, o paradigma⁴⁰.

O poder do exemplo como argumento se vale de três premissas: a escolha de um exemplo adequado geralmente executado por um grande mestre da área estudada [ou por um fenômeno tomado como caso exemplar, acrescentaríamos], a sua justaposição lado a lado com outros exemplos e a maneira como ele é encoberto com a finalidade de aos poucos ir revelando possíveis *insights* que levam para generalizações e sentidos mais amplos. Para Daston, é assim, os cientistas das Humanas descobrem padrões ao mesmo tempo em que forjam analogias. Exemplos são diferentes de modelos porque exemplo é o que faz a categoria em comum aparecer do meio do fenômeno observado e assim se torna a chave que abre para o entendimento de vários outros problemas antes pensados como

³⁹ Lorraine Daston. The Power of Exempla and the Epistemology of the Humanities. Warburg Institute Conference, Londres, 13 jun. 2016.

⁴⁰ Lorraine Daston. The Power of Exempla and the Epistemology of the Humanities, *Op. Cit.*

questões não relacionadas. Um caso específico se torna o motor de explicação e generalização por meio de analogias perceptivas.

Preocupo-me aqui em atentar para ao alerta de Merleau-Ponty⁴¹ de que a “A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las”. Por isso, levar a sério o edifício teórico de Durand⁴², o estruturalismo figurativo, significa colocar a ação do pensamento de comum acordo – se não até condicionada – pelas possibilidades da realidade “interior” da espécie humana, o simbólico, e também da “exterior”, as materialidades imediatas do mundo, como o corpo, a gravidade, o tempo e a escuridão. Longe de qualquer cartesianismo ou estruturalismo estrito, significa dizer que, de igual forma, também a realidade vivida está relacionada e até condicionada às possibilidades antevistas pelas constantes antropológicas. É essa reflexividade constitutiva que geralmente é mal interpretada na antropologia filosófica de Durand. Sua crítica faz avançar a contribuição lévi-straussiana através da construção de um quadro analítico complexo com a adição de premissas bachelardianas⁴³. É através, portanto, dessa maneira corporificada de ler a proposta durandiana do imaginário, que lanço meu olhar sobre o problema comunicológico da imagem contemporânea.

A forma de lidar com esse procedimento de análise textual poderia escapar para uma conduta puramente intelectual, o que, contudo, não poderia estar mais distante da minha motivação. Por isso, valho-me da forma como Flusser⁴⁴ descreveu rapidamente seu esforço em *O universo das imagens técnicas*, afirmando que ali estava propondo um “[...] modelo “fenomenológico” [aspas dele] da história da cultura, um modelo que não visa validade geral, mas apenas servir de gancho sobre o qual se possa pendurar o problema das tecno-imagens”. Enfocar as agências do imaginário e do corpo-sujeito, tais como ressaltam bem as miradas durandianas e merleau-pontianas, respectivamente, são de importância crucial para o meu gesto de pesquisa, motivo pelo qual defendo as imagens das tripas⁴⁵.

⁴¹ Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. *Op. Cit.*, p. 13.

⁴² Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. *Op. Cit.*

⁴³ Empreitada que, por propor a imagem como possibilidade epistemológica foi, não sem surpresa, mal recebida pela academia francesa estruturalista de sua época, cf. Ana Taís Martins Portanova Barros. Gilbert Durand, le montagnard qui a défié la rive gauche de la seine. *Sociétés*, Paris, v. 123, p. 91-100, 2014.

⁴⁴ Vilém Flusser. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. Annablume, 2008, p. 17-18.

⁴⁵ Pensamento desenvolvido no último capítulo desta tese.

De acordo com Wiesing⁴⁶, Husserl inaugura a fenomenologia com a constatação de que há uma “atitude natural de crença no mundo”. A consciência natural encobre o fato de que o *ser* tido como real é sempre um *ser* para uma consciência em questão e a consciência é consciência de alguma coisa. A *redução fenomenológica* consistiria num princípio metodológico ou atitude antinatural de “colocar entre parênteses” a existência do mundo e das coisas para pensá-las como existentes para uma consciência. Se Descartes, com a dúvida metodológica, pretende acabar com a pura imanência da consciência, Husserl, pelo contrário, adianta que não é sobre *o que são* os objetos, mas *como eles se tornam* objetos da nossa consciência⁴⁷. A fenomenologia é uma investigação sobre as estruturas imanentes da consciência porque a preocupação se desloca do objeto de referência [da consciência] ao ato da consciência. Esse é gesto que sigo nesta investigação.

A seguir, me preocupo em elaborar inferências. “A circularidade entre evidência e inferência constitui o fundamento da investigação científica [tanto das experimentais quanto das humanas], tal como a existente entre as teorias e os factos”⁴⁸. Deshaies explica⁴⁹ que são objetos da evidência os conjuntos de dados disponíveis, os resultados experimentais, as estatísticas; enquanto são objetos da inferência as proposições, generalizações, hipóteses teóricas quer tenham sido resultado de método dedutivo ou indutivo de investigação. Embora seja quase impossível afastá-los rigorosamente, é importante, segundo dele, para fins de método de trabalho, organizar o que está sendo tomado como dado e o que é inferência feita a partir deles.

Retomando a proposição de Lanthier, que afirma que “os fatos não falam por si”, Deshaies⁵⁰ explica que os dados, os fatos e os acontecimentos servem como ponto de partida para uma associação de ideias e organização que conduz a uma formulação geral de proposições, isso é, uma inferência. Esse é um trabalho de síntese que pode partir de qualquer evidência, isto é, qualquer informação que seja

⁴⁶ Lambert Wiesing. Réduction phénoménologique et abstraction imagée : Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). In : *La visibilité de l'image : Histoire et perspectives de l'esthétique formelle*. Trad : C. Maigné. Paris : VRIN, 2010, p. 228.

⁴⁷ Lambert Wiesing. Réduction phénoménologique et abstraction imagée. *Op. Cit.*

⁴⁸ Bruno Deshaies. O método científico I: a inferência. In: *Metodologia da investigação em ciências humanas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 216.

⁴⁹ Inspirado no trabalho de Raymond Aron, *Dimensions de la conscience historique* [1961].

⁵⁰ Madeleine Lanthier apud Bruno Deshaies. O método científico I. *Op. Cit.*, p. 217.

considerada verdadeira, um “fato” ou um “dado”. Articulada de maneira a iniciar e finalizar o processo de reflexão, as evidências devem estimular tanto quanto “provar” as inferências produzidas⁵¹, quer dizer, deve haver uma coerência entre os momentos. No trabalho de investigação das ciências humanas [e sociais], Deshaies aconselha a elaboração de uma inferência sistemática, isto é, um procedimento metódico em que a análise seja prosseguida de uma síntese e de uma crítica, que reconduz à análise e instaura o processo do pensamento sucessivamente. É esse trabalho de organização, controle e síntese que permitem o desenrolar do fio argumentativo de maneira lógica, interligando a indução à dedução, cujo resultado são as generalizações científicas e que, neste trabalho, deve levar à produção de teses sobre o tema estudado.

Gostaria agora de enfatizar o **horizonte ético** deste texto, de algum modo já estão presentes nas escolhas teórico-metodológicas. Parto aqui da compreensão de ciência como um sistema simbólico (no sentido linguístico) de explicação do mundo, e não como uma atividade de reprodução e descrição⁵². A pertinência deste trabalho reside no fato de que, em vez de representar adequadamente o mundo, entregamos de volta a ele um sistema de explicação embasado mas ao mesmo tempo falível – e, por isso, científico⁵³. Assim, a perspectiva de ciência adotada para a realização dessa pesquisa está filiada à falseabilidade do argumento mais do que à sua verificabilidade, que não tem condições de ser demonstrada e aplicada da maneira como exigiria o método científico cartesiano, mas sim deduzida a partir de proposições teóricas que podem vir a ser refutadas por novos edifícios argumentativos⁵⁴.

Tenho por intenção aqui também mobilizar as perspectivas de uma decolonização do pensamento, partindo do pressuposto que essa ciência falseável é também localizada corporal, histórica, cultural, geograficamente. Esse ponto me parece ser de grande importância ressaltar, dado que a perspectiva teórica do imaginário pode ser por vezes tomada como mentalista – tanto quanto foi a fenomenologia. A relação que proponho aqui entre a heurística do imaginário e o

⁵¹ Bruno Deshaies. O método científico I. *Op. Cit.*

⁵² François Laplantine; Liana Trindade. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

⁵³ Karl Popper. *A lógica da pesquisa científica*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

⁵⁴ Karl Popper. *A lógica da pesquisa científica*. *Op.Cit.*

movimento decolonialista está no ponto de encontro das duas na crítica à ciência moderna. A ideia de uma “razão desembaraçada de crenças”⁵⁵ pode também ser outra forma de ocultar o lugar de fala hegemônico que coloca em relação os outros atores do fenômeno na condição de manter seu estatuto de subalternidade. O gesto de tomar o decolonialismo como chave de leitura para o sistema imaginário me permite torcer a interpretação que conduziria esse capital cognitivo humano a uma conclusão imperativa e totalitária da figura da humanidade – à imagem de seus autores.

Ao longo desta tese, pretendo evidenciar uma contradição explícita: escrever sobre imagens. Em um de seus pequenos textos soltos publicados sob o nome de “Rua de mão única”, Walter Benjamin⁵⁶ escreve que “não há nada mais pobre que uma verdade expressa tal como foi pensada”. Esse comentário ácido vai ao encontro da forma como escolhi contar o percurso dessa tese. O ensaísta alemão segue argumentando que a “verdade” (*sic*) é fugidia, que ela “se recusa a olhar quieta e amistosamente” para a nossa objetiva – porque comparava metaforicamente nesse texto a escrita à mirada fotográfica. No entanto, me apoio em Goldhill⁵⁷, para quem escrever sobre ver é (também) um fator de contribuição essencial na construção da visão, Ademais, a preocupação do presente texto é justamente propor-se a discutir como se dá não o *pensamento sobre* nem *com imagens*, mas o *pensamento por imagens*.

Estou consciente do desafio que pode ser elaborar um texto sobre a imagem, pois acredito que para “levar a sério” a imagem – algo como fazer uma “comunicação simétrica” (em livre inspiração com a antropologia simétrica) com a imagem – devemos ter em conta seu modo de funcionamento próprio. A meu ver, isso significa utilizarmos-nos de um quadro analítico dramático, isto é, que contenha a contradição sem excluí-la. Para manter essa ideia no que diz respeito ao pensamento por imagem, me refiro a seguir sobre tomar *a imagem como petição de princípio*.

⁵⁵ Ana Taís Martins Portanova Barros. Raízes dos estudos do imaginário: teóricos, noções, métodos. In: Araujo ; Contrera (Orgs.). *Teorias da Imagem e do Imaginário*. São Paulo: Compós, 2014, p. 56.

⁵⁶ Walter Benjamin. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, volume II. 5 ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 60.

⁵⁷ Simon Goldhill. Refracting Classical Vision: Changing Cultures of Viewing. In: BRENNAN, Teresa; JAY, Martin. (Orgs.). *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New York: Routledge, 1996, p. 15-28.

Por isso, para este relatório de pesquisa foi preciso fabricar uma história de ciência que pudesse dar conta desse processo de pesquisa e de uma ciência da imagem, que convida peremptoriamente ao acontecimento do sentido. Assim, os argumentos vão e vem ao longo do texto, tentando emular um pouco do como se constituiu esse processo de pesquisa em suas diferentes fases. Pois é mais ou menos assim que funciona a criança ou odalisca da metáfora de Benjamin naquele mesmo texto⁵⁸: porta-se irrequieta diante do olhar analítico até saltar, num átimo, para nos envolver em seu feitiço, saindo em seguida em disparada e nos abandonando em meio ao seu perfume que permanece no ar durante algum tempo.

⁵⁸ Walter Benjamin. *Rua de mão única*. *Op. Cit*, p. 60.

2. O VISÍVEL

Neste capítulo, proponho pensar a “civilização da imagem” contemporânea em termos sinônimos ao que se tem convencionado chamar de sociedade midiaticizada, evidenciando o protagonismo da imagem nas comunicações. A ênfase na visualidade em comparação a outras características da imagem nutre relação com a sensibilidade moderna. Por fim, apresento um pouco dos argumentos que embasariam um certo pessimismo que permeia a forma de pensar a civilização das imagens e suas consequências para nossa capacidade imaginativa.

2.1 UMA CIVILIZAÇÃO DE IMAGENS

“Habitamos um mundo cada vez mais saturado de imagens”¹. A frase que abre o catálogo da exposição *O supermercado das imagens*, em cartaz de fevereiro a março de 2020 no Jeu de Paume em Paris, repete uma máxima dos nossos tempos. O termo “civilização da imagem”, utilizando por inúmeros pensadores acadêmicos e extra-acadêmicos, descreve o ambiente (comunicativo) contemporâneo em que se intensifica a produção e a proliferação das imagens (visuais). Esse ambiente é caracterizado pelo termo “cultura visual”, que descreve um processo que começa com a reprodutibilidade técnica (segundo Benjamin²), com a fotografia (de acordo

¹ Tradução livre. Disponível em: jeudepaume.org/pdf/Petit-Journal-Lesupermarchedesimages.pdf.

² Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [1935/1936]. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol. 1. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

com Flusser³) ou com a teletransmissão (conforme Debray⁴), mas que tem alterado nossa “visão de realidade”, de tal maneira que se tornou a necessidade de criação de um campo transdisciplinar de pesquisa dedicado somente a isso⁵. “Virada pictórica” (*pictorial turn*), “virada icônica” (*iconic turn*) ou “virada visual” (*visual turn*): tomando-as rapidamente como sinônimos, pode-se dizer que essa virada aconteceu em inúmeras “disciplinas e locais culturais diferentes: na história da arte, estudos de mídia, estudos culturais, filosofia etc., de um lado. e em massa ou cultura popular, por outro”, segundo Mitchell⁶, sendo que a noção de que vivemos numa cultura dominada pela imagem, pelo espetáculo, pela vigilância e pela exibição visual, é hoje um senso comum.

São muitos os pensadores que defendem que “[...] a emergente sociedade global é visual”⁷. A cultura visual mudou desde os anos 1990, com o fim da Guerra Fria e o advento da “pós-modernidade” e da disciplina acadêmica homônima, para o que temos hoje, uma “sociedade em rede dominada pela imagem”, segundo Mirzoeff⁸. Embora tenha alterado nossas sensibilidades para aquilo que nos provoca esteticamente ou não, a ascensão de imagens técnicas na televisão e nos meios audiovisuais, não revelou um imaginário mais rico ou complexo⁹ e não trouxe consigo uma ampliação do entendimento sobre imagem.

São várias as preocupações decorrentes dessa afirmação: a proliferação de telas e de narrativas seriadas demais que nos deseducariam no acompanhamento de ideias longas e complexas¹⁰; nossa atenção se tornando progressivamente

³ Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

⁴ Régis Debray. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard, 1992.

⁵ Andrea Pinotti; Antonio Somaini. Um campo di studi transdisciplinare. In: *Cultura visuale: Immagini e media dispositivi*. Torino: Giulio Einaudi, p. 3-66, 2016.

⁶ W.J.T. Mitchell. Interview by Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes. *Image [&] narrative: Online Magazine of the Visual Narrative*, v. 15, nov. 2006.

⁷ No original, “[...] *the emerging global society is visual*”. Nicholas Mirzoeff. *How to See the World*. London: Pelican Books, 2015, p. 6.

⁸ Livre tradução para “image-dominated network society”. Nicholas Mirzoeff. *How to See the World. Op. Cit.*, p. 13.

⁹ François Laplantine; Liana Trindade. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

¹⁰ Sontag vai mesmo dizer, em um de seus últimos ensaios, que “a maneira moderna de ver é ver em fragmentos”. Susan Sontag. *Fotografia: uma pequena soma*. In: *Ao mesmo tempo*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 137. Originalmente publicado em *El Cultural* em julho de 2003.

difusa, o que geraria a necessidade de treinarmos uma “economia da atenção”¹¹; comportamentos como a “instagramização” dos ritos sociais¹²; as consequências da superprodução de imagens para a precarização dos trabalhos das pessoas que as fabricam e para o valor dado a cada uma das imagens produzidas; e, ainda, os problemas relacionados à estocagem de dados necessária para manter a rede mundial de computadores ativa. O que os curadores da exposição propõem é pensar se, com essa sobrecarga do espaço de visibilidade, “nossa percepção das imagens e nossa relação com a estética está sendo moldada pelo sistema econômico contemporâneo”¹³ e em que medida.

Ora, essa parece ser a mesma angústia motivadora de Benjamin, ao escrever seu mais famoso ensaio¹⁴. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ele propõe imaginar a existência de um tipo de sensibilidade para cada época – ou, mais precisamente, traduzindo suas palavras para nosso ambiente de estudo – para cada ambiente midiático. Preocupação que também aparece no esforço de sistematização feito por Debray¹⁵ para tentar organizar nossa relação com as imagens em regimes de visibilidade – logosfera, grafosfera e videosfera. A saber, a logosfera seria um momento histórico demarcado a partir da invenção da escrita, constituindo o que Debray chama de regime do ídolo e o modo de existência da imagem seria relativamente autônomo, ela estaria viva, seria um ser. Depois, a partir da invenção da imprensa, se teria desenvolvido contexto técnico suficiente para alterar as sensibilidades, a ponto de valorizar de existência das imagens como ‘coisas’. As imagens da grafosfera seriam coisas que representam outras, sua característica predominante seria sua porção física – e é aqui que parece morar com mais conforto a imagem técnica flusseriana¹⁶. Mas essa dimensão material se perde com a revolução audiovisual, segundo Debray, de

¹¹ O que talvez ajude a compreender a recente profusão do trabalho de pessoas como *coachs* de bem-estar e autoconhecimento.

¹² Manuela de Mattos Salazar. *Mundos-mosaicos: a estetização do cotidiano no Instagram*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, UFPE, 2017.

¹³ Tradução livre. Original disponível em: [librairiejeudepaume.org/livre/9782072854682-le-supermarche-des-images-collectif/](http://bibliariejeudepaume.org/livre/9782072854682-le-supermarche-des-images-collectif/).

¹⁴ Walter Benjamin. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* [1935/1936]. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol. 1. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

¹⁵ Régis Debray. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.

¹⁶ Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. Op. Cit.

forma que agora se depositaria especial valor na visibilidade da imagem. Ou seja, desimportando a plataforma de acontecimento da imagem – a tela, na proposta de Carbone¹⁷ –, nem a dimensão virtual e performativa da imagem parece estar mais valorizada pelas práticas sociais e comunicativas que suas outras características. Essa evolução do estatuto da imagem, a saber, sua desmaterialização, vai ao encontro da angústia de Flusser¹⁸ que, no que tange a fabricação das imagens, descreveu uma alteração mesmo nos processos cognitivos, afirmando que hoje teríamos em curso uma tecnoimaginação.

É de Calvino¹⁹ uma das conhecidas proposições que se utilizam da expressão "civilização da imagem". Não me parece frutífera, no entanto, a metáfora que o escritor italiano propõe sobre o funcionamento da nossa imaginação como um "cinema mental". Desse modo, se faz crer que a imaginação funciona através de imagens visuais. A dinâmica, porém, da imagem visual remete à dinâmica do código, pois ela está atrelada a uma lógica de representação específica (a visual), a uma técnica e a uma linguagem próprias.

É antiga a história de como transformamos o mundo em algo visível. Comumente aponta-se a criação da fotografia, do cinema, do raio-X, das telecomunicações, mas, como aponta Mirzoeff²⁰, poderíamos também falar da primeira representação cosmogônica do mundo em uma tábua de cerâmica há 2.500 anos a.C. A questão é a que a computação pessoal e a internet aumentaram vertiginosamente a quantidade, o alcance e a convergência da produção de imagens. A mudança não é só em relação à quantidade de imagens, mas ao tipo: quando vemos alguma coisa através do computador, não estamos diante de uma "imagem", mas de uma "computação"²¹.

O epíteto "civilização da imagem" vem sendo proclamado desde os anos 1960 como aquele que sucede a "era de Gutenberg", a era da palavra, do argumento, da cultura da escrita²². A tela que o pintor barroco italiano Pannini fez

¹⁷ Mauro Carbone. Faire de la philosophie par(mi) les écrans. In: Carbone; Dalmasso; Bodini (Orgs.). *Vivre par(mi) les écrans*. Dijon: Les presses du réel, p. 257-273, 2016.

¹⁸ Vilém Flusser. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. Annablume, 2008.

¹⁹ Ítalo Calvino. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 107.

²⁰ Nicholas Mirzoeff. *How to See the World*. Op. Cit.

²¹ Nicholas Mirzoeff. *How to See the World*. Op. Cit, p. 18.

²² Jean-Jacques Wunenburger. *Philosophie des images*. 2 ed. PUF : Paris, 2001, p. XI.

da coleção do cardeal Gonzaga²³ descreve bem o sentido da civilização da imagem. Neste quadro, estão representadas mais de duzentas pinturas, muitas das quais são obras conhecidas da arte italiana. A coleção, no entanto, era cerca de quatro vezes maior do que o representado nessa tela. Esta tela cheia de telas representa o fetiche que temos em colecionar imagens, certo *status* que toca a persona social do apreciador, mas também do produtor de clichês e do próprio retratado. Essa tela representaria o cenário midiático de outra época, também visual, com todas as discussões provenientes a respeito de produção e circulação dessas imagens. Hoje em dia, esse cenário “poluído de imagens” expostas e talvez não tão facilmente fruídas poderia servir de metáfora para descrever nosso ambiente midiático visual contemporâneo, por exemplo, como os outdoors de uma grande metrópole ou como o cenário da web 2.0, plena de plataformas de informação ou entretenimento e sites de redes sociais cujo protagonismo é das imagens.

Quando me refiro à “civilização da imagem”, antes de tudo, gostaria de alertas que estou fazendo uma redução de toda a esfera de especificidades que descreve cada cultura, colocando em suspensão todas as discussões sobre processos civilizatórios – tal qual se faz numa redução fenomenológica. Esse gesto metodológico dessa linha filosófica é o primeiro recorte que aplico nesta pesquisa, no intuito de circunscrever o fenômeno que me interessa – ou, melhor dito, na intenção de fabricar esse *objeto de pesquisa*. Nesta expressão, “civilização da imagem”, como utilizada no senso comum, está expressa certa estabilização dos processos comunicacionais compartilhados por diferentes grupos sociais humanos, que permitiram desde principalmente o final do século XIX uma conexão mundializada através de tecnologias de informação e comunicação (TICs). Dada que é esta a civilização, nos resta agora então definir de que imagem ela é povoada, para assim bem assentar o terreno temático dessa pesquisa. Esse segundo recorte é um pouco mais desafiador. Mas, afinal, o que é uma *imagem*?

O Dicionário da Academia Francesa²⁴ dá o veredicto logo no primeiro parágrafo do longo item “imagem”: uma representação de objetos pelo desenho, pintura, escultura, gravura, fotografia etc. O texto segue com a definição: a imagem

²³ *Galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, de Giovanni Paolo Pannini, óleo sobre tela, 195 x 267 cm, 1749. Musée des Beaux-Arts, Marseille, France.

²⁴ Dictionnaire de l'Académie Française. Tome II (H-Z). 8 ed. Paris: Hachette, 1935.

é aquilo que se forma com a união dos raios luminosos que emanam e se reconstituem em um espelho, tela (*écran*) ou sobre o olho de quem vê. Mais adiante, a ideia da semelhança: *Deus criou o homem à sua imagem*. No Dicionário Etimológico²⁵, uma datação interessante: a primeira definição de *image* dá conta do sentido “estátua de santo”, no século XII. Nesse mesmo século, segundo o Dicionário, publica-se pela primeira vez o termo como sinônimo de retrato desenhado, e só no século XVI como equivalente a símbolo.

Quando uma criança está bem comportada, isto é, tranquila e quieta diante das visitas, a ela é dito elogiosamente uma antiga expressão francesa²⁶: “*sage comme une image*”²⁷. A expressão evidencia uma dupla relação entre o que esperamos que seja uma imagem (algo estático, disponível ao olhar sem qualquer desafio) e o poder que acreditamos ter sobre uma imagem (de imobilizá-la quando nos bem). Não é à toa que desejamos estáticas tanto a criança quanto a imagem: sabemos bem do seu poder. Em outras palavras, quando descontroladas, é sabido o que pode transformar do mundo que conhecemos a energia que habita tanto uma imagem quanto uma criança – ambas indisciplinadas, incivilizadas, selvagens.

“Imagem” é uma noção escorregadia, ela “significa tudo e nada”²⁸. O mais comum, no entanto, é qualificar de *imagem* qualquer “representação visual bidimensional”²⁹, mesmo que essa ideia englobe o resultado de um imenso escopo de diferentes técnicas – tais como pintura, gravura, desenho, fotografia, ecografia, etc. Esse sinônimo mais recorrente no senso comum, é que permite a existência de uma pasta padrão com o nome “Imagens” especificamente voltada para arquivos eletrônicos de figuras no sistema operacional Windows. A essa forma de pensar a noção de imagem como superfície material desprovida de código verbal, portanto, poderíamos sem maiores problemas acrescentar o sufixo “visual”. Ainda, se considerarmos que sua produção é mediada por uma série de conhecimentos sistematizados e reproduzíveis, poderíamos ainda dizer que elas são *imagens técnicas visuais*.

²⁵ Jean Dubois et al. *Dictionnaire étymologique*. Paris: Larousse, 2001.

²⁶ Literalmente, “sábida como uma imagem”, mas conotativamente significando “como um anjo”. Em inglês, a expressão idiomática equivalente seria algo como “*good as gold*”.

²⁷ Dictionnaire de l’Académie Française. Tome II (H-Z). 8 ed. Paris: Hachette, 1935, p. 36.

²⁸ No original, “[...] signifie tout et rien”. Jean Wirth. *Qu’est-ce qu’une image?* Genève : Librairie Droz, 2013, p. 9.

²⁹ Jean Wirth. *Qu’est-ce qu’une image? Op. Cit.*

Sendo esse o aspecto objetual, exterior da imagem, não podemos esquecer de sua parcela “subjetiva ou interna”³⁰. De outro lado, “imagem” também é utilizada como termo que descreve o resultado do processo da percepção visual, como elabora Aumont³¹. Essas discussões se preocupam em pensar sobre o movimento dos olhos, a importância das formas, a sensação de profundidade dada por objetos bidimensionais etc. Ou seja, essa concepção de imagem, apesar de descrever outro objeto do conhecimento, também pode ser descrita como “imagem visual” – e se considerarmos a mediação do corpo (quer por sentidos quer por raciocínio) com também uma técnica, imagem técnica visual. Ainda, se estiver se referindo ao processamento de outros sentidos que não só a visão, “imagem” descrever o resultado de um processamento cognitivo do paladar, da audição, do tato. Assim valeria colocar em igual patamar as imagens visuais das imagens acústicas (auditivas para Sodr ³²), gustativas, olfativas e táteis.

Ainda há outras acep es possíveis: a palavra imagem também aparece como sinônimo de “ideia”. Por exemplo,   esse sentido que vemos em a o na utiliza o da palavra em constru es como “imagem do pensamento”, como se pode perceber no trecho em que Deleuze fala sobre o trio Hume, Bergson e Proust:

[...] pensar não significa o que vocês acreditam que seja. Vivemos numa certa imagem do pensamento, ou seja, antes de pensar, temos uma vaga ideia do que significa pensar, dos meios e dos fins. E eis que eles nos propõem toda uma outra ideia, toda uma outra imagem³³.

Esses sinônimos para o termo, suas semelhanças e diferenças, nos dão as primeiras pistas a respeito do que poderíamos pensar, em linhas gerais, que   uma imagem. Se de um lado temos uma fabrica o material, do outro uma mental, podemos perceber uma espécie de aumento progressivo da abstra o material do termo. Os três, mesmo assim, se preocupam em descrever o *modo de apresenta o* de uma imagem. Os dois primeiros, uma apresenta o visual do sentido, sendo um em uma superfície e ou outro na consciência. Os dois últimos se referem a

³⁰ Muniz Sodré. *As estratégias sensíveis*: afeto, m dia e política. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 81.

³¹ Jacques Aumont. *A imagem*. Trad.: Estela dos Santos Abreu; Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

³² Muniz Sodré. *As estratégias sensíveis*. *Op. Cit.*, p. 82.

³³ Gilles Deleuze. Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento [1968]. Entrevista a Jean-N el Vuarnet, em *Les Lettres françaises*, n  1223. Trad.: Tomaz Tadeu e Sandra Corazza. In: *A ilha deserta e outros textos*. Textos e entrevistas (1953-1974). São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 180.

apresentações mentais da imagem, sendo uma visual e outra conceitual. O que as três concepções têm em comum é a apresentação de um sentido *por inteiro* – mais ou menos como Dubois³⁴ fala da variação contínua da fotografia, isto é, uma imagem só se apresenta na sua totalidade. A forma de aparição da imagem, poderíamos dizer, é sempre *totalizante*.

De outra maneira Durand³⁵ propôs um entendimento parecido, lendo e criticando sobre a empreitada fenomenológica de Sartre³⁶ em *A imaginação*. Tomando imagem como resultado da imaginação, percebe-se que a imagem não é uma coisa, mas uma consciência – portanto transcendente e não imanente. Isso se dá quando, por exemplo, imaginamos um objeto tridimensional, como lembra Durand³⁷, utilizando-se do célebre exemplo sartriano do cubo:

[...] o objeto imaginado é dado imediatamente no que é, enquanto o saber perceptivo se forma lentamente por aproximações sucessivas. Só o cubo imaginado é que tem imediatamente seis faces.

Para Durand³⁸, há no pensamento moderno uma confusão entre imagem e o duplicado mnésico da percepção, inaugurada provavelmente desde o gesto aristotélico do início da filosofia ocidental e produzindo uma “teoria da imaginação sem imagens”. Para ele, empreitadas como a de Sartre³⁹ foram frutíferas para desembaraçar a noção de imagem da de memória, mas não deixaram a imaginação suficiente humilde para *encher-se de imagens*, como aconselha Bachelard. Percebe-se, portanto, que na linha durandiana-bachelardiana, imagem é simplesmente tudo que for resultado da imaginação, criadora ou reprodutora, cabendo a nós perseguir que noção é essa *imaginação* de que se está falando.

A pista do Bachelard noturno se refere à sua noção de imagem material⁴⁰: aquela imagem relacionada ao acontecimento de um sentido, “que se faz

³⁴ Philippe Dubois. O ato fotográfico. Pragmática do índice e efeitos de ausência. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. : Marina Appenzeller. 14ª ed. Campinas: Papyrus, 2012, p. 98.

³⁵ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

³⁶ Jean-Paul Sartre. *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard, [1940] 1986.

³⁷ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. *Op. Cit.*, p. 22-23.

³⁸ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. *Op. Cit.*, p. 24.

³⁹ Jean-Paul Sartre. *L'Imaginaire*. *Op. Cit.*

⁴⁰ Gaston Bachelard. *A água e os sonhos*: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

experiência”⁴¹, de maneira a distanciá-la da imagem formal, que depende dos sentidos (como a visão) para ser percebida – e que, assim, estaria mais próxima do que hoje chamamos de imagem técnica – na acepção de Flusser⁴², o produto mágico de uma mediação textual.

Esse breve sobrevoo introdutório demonstra o “*flou terminológico*” do qual fala Wirth⁴³ presente nos debates sobre a imagem, tanto acadêmicos quanto do senso comum. Isso me parece suficiente para mostrar que, em termos de imagens, seus pressupostos são situados, ou seja: é o *contexto simbólico* de cada época ou discurso – seu *topos* na bacia semântica, para usar os termos de Durand⁴⁴ – que define como vemos as imagens e como as dotamos de sentido. Dada sua dinamicidade, a imagem não é, compreensivelmente, muito bem vista pelos filósofos⁴⁵, pelo menos aqueles filiados a uma tradição lógico-dedutiva. A imprecisão do termo conduz os pensadores analíticos, operadores de conceitos, a elaborarem uma série de torções e atalhos na tentativa de dar-lhe uma definição mais ou menos precisa – quer dizer, pragmática. O termo “imagem” assim foi se tornando, como vimos, para ser melhor trabalhado, sinônimo de outros termos como representação, figura, sensação, memória, ideologia, ideia, ícone, construção social, sonho, arquétipo etc.

Fazendo um esforço de coadunação dessas arestas, nas palavras de Wunenburger⁴⁶, imagem é aquilo que permite, ao mesmo tempo, a fabricação do real e da ficção, tanto a reprodução técnica e a interiorização do mundo; ela “se situa no meio do caminho entre o concreto e o abstrato, do real e do pensado, do sensível e o inteligível”. A imagem está no meio do caminho entre aquilo que representa e aquilo que é representado, não pertencendo totalmente a nenhuma dessas duas esferas. Ela está eternamente nesse meio do caminho porque ela

⁴¹ Ana Taís Martins Portanova Barros; Jean-Jacques Wunenburger A fotografia como catalisador simbólico – Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas. *Intercom – RBCC*, São Paulo, v. 38, n. 2, 2015, p. 53.

⁴² Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. Op. Cit.

⁴³ No original, “*flou terminologique*”. In :Jean Wirth. *Qu'est-ce qu'une image?* Op. Cit, p. 9 e subsequentes.

⁴⁴ Gilber Durand. *O imaginário: ensaio acerca da ciência e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

⁴⁵ Jean-Jacques Wunenburger. *Philosophie des images*. 2 ed. PUF : Paris, 2001.

⁴⁶ Jean-Jacques Wunenburger. *Philosophie des images*. Op. Cit, p. XI.

“constitui uma representação mediana, mediadora, que colabora tanto para o conhecimento do real quanto à sua dissolução no irreal”.

Nessa concepção, tão ampla quanto inespecífica, cabem muitas imagens, desde as imagens materiais quanto as imagens técnicas. Apesar disso, me parece interessante essa aceção no que ela deixa de espaço para utilizarmos o termo imagem como uma espécie de técnica humana: a mediação que se faz entre o concreto e o abstrato, do real e do pensado, do sensível e o inteligível. A imagem não está “no meio do caminho” estática, pelo contrário. Está constantemente em movimento, levando o sentido de um lado ao outro, mais ou menos como trabalharia a seiva na metáfora da árvore de imagens, elaborada por Wunenburger⁴⁷ para explicar o imaginário como um sistema.

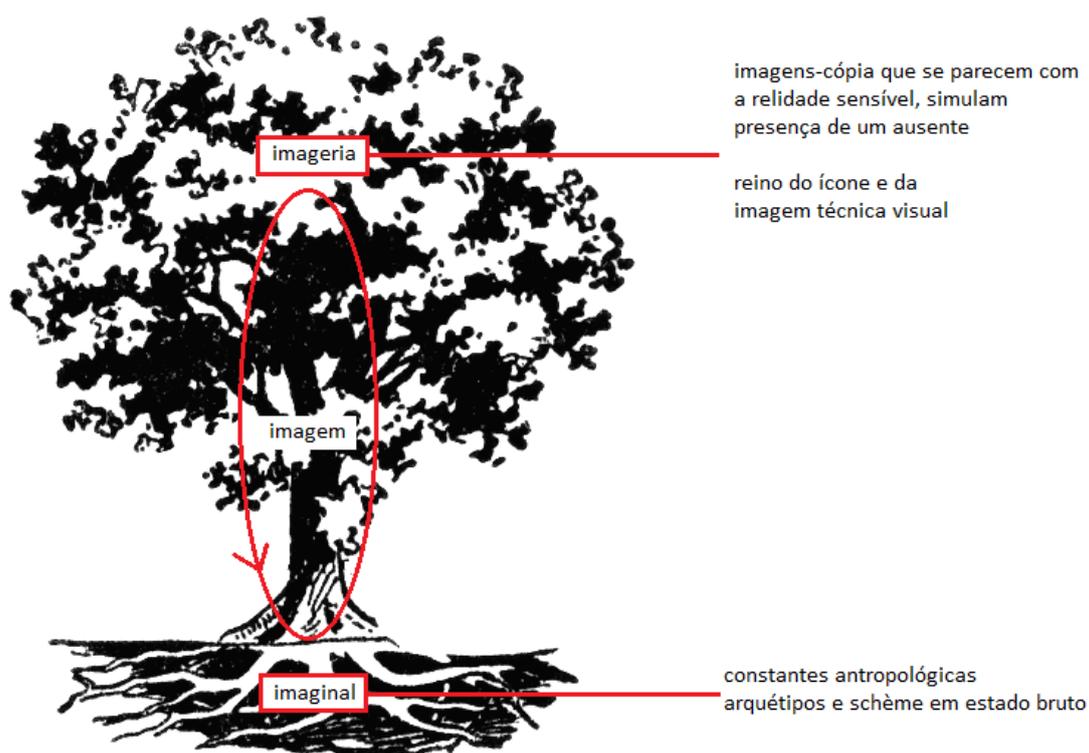


Figura 1: Esquema representativo da árvore de imagens de Wunenburger⁴⁸

⁴⁷ Jean-Jacques Wunenburger. *La vie des images*. 2 ed. Grenoble: PUG, 2002.

⁴⁸ Fonte: Elaborado pela autora (2020) a partir de Jean-Jacques Wunenburger. *L'arbre aux images*. Op. Cit. sobre ilustração de Guillermo Hall. *Poco a Poco: An Elementary Direct Method for Learning Spanish*. Hudson, NY: World Book Company, 1922. (Disponível em: Banco de dados ClipArt ETC/ Florida Center for Instructional Technology, College of Education, University of South Florida Disponível em: https://etc.usf.edu/clipart/63300/63332/63332_tree.htm).

Na proposta de Wunenburger, vê-se uma separação bem definida entre o que seria o espaço das constantes antropológicas e o que ele chama de imageria, o conjunto de representações visuais que povoam o cotidiano da humanidade. É junto aos ícones, que adiciono ao esquema, onde estão localizadas aquilo que podemos tomar por imagens técnicas visuais. A “seiva” que conecta um extremo ao outro dessa árvore é a imagem. É ela que se nutre dos substratos do imaginal, para animar as representações da imageria. Tanto quanto é através da imagem que se torna possível uma ligação entre representações e símbolos (esses do extrato imaginal) – o que se chama de *simbolização*.

Embora definir o que se quer dizer pelo termo “imagem pareça uma empreitada infinita, amparo-me na mesma justificativa de Mitchell⁴⁹. Em entrevista recapitulativa à sua obra, ele afirmou que é sempre relevante tentar responder à pergunta “O que é uma imagem”. Isso porque – não *porém*, mas justamente *porque* – o conceito de imagem não é algo fixo, pelo contrário. Ela não é uma “entidade fixa, mas histórica, discursiva e até mesmo um fenômeno evolutivo que muda sua natureza em relação a novas situações. Para ele, perguntar ‘o que é uma imagem?’ é quase como fazer a pergunta ‘o que é a vida?’”. No lugar desse tipo de pergunta impossível de responder com asserções finais, Mitchell aconselha fazer um giro ontológico: não perguntar *o que é* uma imagem, mas o que uma imagem permite *ser*?

O giro ontológico aconselhado por Mitchell é, para ele, sobretudo, um giro pictorial, pois Platão mesmo poderia ser considerado alguém que inaugurou uma ontologia, ao propor uma oposição entre as imagens projetadas dentro da caverna e as causas de suas sombras fora da caverna. Assim, no sistema explicativo platônico clássico, a imagem operaria como álibi para definir “as bordas entre realidade e fantasia”⁵⁰. Ou seja, nessa linha de raciocínio, a definição do termo “imagem” ajudaria a antever uma forma específica de pensamento – ou, melhor dito, um paradigma. Aqui, então, valho-me de um segundo recorte: uma redução do fenômeno⁵¹ a fim de melhor observá-lo. Diante da impossibilidade de definir no

⁴⁹ W.J.T. Mitchell. Interview by Kresimir Purgar. After the Pictorial Turn. In: PURGAR, Kresimir (Ed.). *W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*. New York/London: Routledge, 2017, p. 264.

⁵⁰ W.J.T. Mitchell. Interview by Kresimir Purgar, *Op. Cit.*, p. 265.

⁵¹ A redução fenomenológica será novamente explorada no subcapítulo 3.3.

singular *o que é uma imagem*, uma alternativa seria tratá-las no plural, perseguindo suas manifestações e encontrando suas formas de aparição e modos de apresentação.

Perseguindo os rastros que a imagem deixa na vida cotidiana, percebemos que “[...] nunca antes, nem mesmo durante os primórdios da fotografia e do cinema, a valorização social das imagens tenha sido tão ampla e irrestrita como agora. Isto se deve, de um lado, ao acesso cada vez maior do cidadão comum aos dispositivos midiáticos”⁵². Há, hoje, um “[...] excesso de imagens [...], visualidade exuberante [...] hegemonia dos media visuais em relação à silenciosa e vagarosa escrita”⁵³. Essas, as imagens dos dispositivos midiáticos, são imagens com não só um, mas dois sufixos, pois já são imagens técnicas visuais. Tomando a perspectiva de que imagem é sinônimo de representação técnica visual, concordaríamos rapidamente que, sim, é nossa a civilização da imagem simplesmente porque o desenvolvimento de aparatos que possibilitaram a onipresença de imagens técnicas é uma invenção do século XIX que desde então tem se espalhado por todo o mundo de maneira acelerada. No entanto, desde as revistas ilustradas à disseminação do fotojornalismo na imprensa, chegando à revolução digital, poderíamos dizer que sempre vivemos em uma “civilização da imagem”. O que esse termo esconde é o fato de que essas práticas despreveriam melhor uma “civilização de imagens técnicas visuais” e a “civilização da imagem” *lato sensu* talvez desprevesse melhor a espécie humana num geral.

Baitello Jr.⁵⁴ bem pontua que “ambientes de imagens não são [...] novidade na história cultural do homem”, como se percebe lembrando-se das pinturas rupestres nas cavernas de Chauvet, Lascaux e Altamira, além das inscrições egípcias, cerâmicas da história antiga etc. Segundo ele, o que há de diferença radical entre todos os exemplos de possíveis ambientes humanos saturados de imagens é a função exercida por elas em cada momento. Ainda, é preciso lembrar que a passagem de uma “sensibilidade” para outra não se dá de maneira cortante, havendo coexistência de diferentes formas de relação com as imagens. Sendo o

⁵² Ana Paula da Rosa, *Imagens-totens: a fixação de símbolos nos processos de midiaticização*. Tese [Doutorado em Comunicação], São Leopoldo, Unisinos, 2012, p. 339.

⁵³ Norval Baitello Jr. *A carta, o abismo, o beijo: os ambientes de imagens entre o artístico e o midiático*. São Paulo: Paulus, 2018, p. 75.

⁵⁴ Norval Baitello Jr. *A carta, o abismo, o beijo. Op. Cit.*, p. 78.

estatuto da imagem, então, algo movediço, a depender das sensibilidades, do ambiente midiático de cada época e seu contexto simbólico, pois “a natureza da imagem é dada pelo ambiente em que ela é produzida”⁵⁵, me parece mais pertinente falar de imagens no plural e não mais no singular – e, por consequência, de uma *civilização de imagens*.

Das pinturas rupestres aos *mobiles* contemporâneos, as telas têm em comum, além das características de virtualidade e visibilidade, a atividade interativa. As telas ganham ênfase na perspectiva fenomenológica de Carbone⁵⁶ porque há uma gênese mútua entre tudo aquilo que é possível de ver e sua forma de aparição. É isto sua proposta da *arquitela*⁵⁷: a compreensão da existência de um dispositivo arcaico e sempre presente onde as imagens criam as telas que criam as imagens. Através desse fenômeno observável, dessa qualidade disponível aos sentidos é que temos condições de considerar a respeito de suas características supra-sensíveis, a saber, seu sentido e sua forma de funcionamento.

Sobre as imagens contemporâneas (televisivas, informacionais, imersivas), costuma-se afirmar que elas borram as fronteiras entre a ficção e a realidade⁵⁸. Lavaud⁵⁹ diz o mesmo e vai mais além, afirmando que hoje as imagens contemporâneas estão tão saturadas de irrealidade que se tornaram incapazes de assumir a função de remeter à realidade da coisa, característica da imagem clássica – isso porque elas substituem a manifestação da ausência efetiva da coisa à qual se referem (representam) pela ilusão de um “efeito de presença”. De outro lado, a explicação de Wunenburger⁶⁰ sobre a imagem como categoria no meio do caminho entre o concreto e o abstrato, dá a ver que essas características das imagens técnicas contemporâneas hiper-reais também já existissem na sua avó, a imagem ainda sem sufixos.

Se existe então um tipo de imagens que caracteriza essa, a nossa civilização, a sociedade midiaticizada, ele bem poderia ser as imagens reprodutíveis descritas

⁵⁵ Norval Baitello Jr. *A carta, o abismo, o beijo Op. Cit.*, p. 16.

⁵⁶ Mauro Carbone. *The Flesh of Images*. Albany: SUNY Press, 2015.

⁵⁷ Mauro Carbone. Delimitar para exceder. Trad.: Ana Taís Martins. In: *Ver segundo o quadro, ver segundo a tela*. Caxias do Sul: Educ, 2019, p. 99-114.

⁵⁸ Andrea Pinotti. Self-Negating Images: Towards An-Iconology. *Proceedings*, v. 1, n. 9, 856, p.1-9, dez. 2017.

⁵⁹ Laurent Lavaud. *L'image*. Paris: Flammarion, 1999.

⁶⁰ Jean-Jacques Wunenburger. *Philosophie des images*. 2 ed. PUF : Paris, 2001.

por Benjamin⁶¹, não simplesmente porque elas são reproduzíveis, mas no tocante ao que mostram de uma sensibilidade específica da nossa época. Segundo ele, se os modos de existência mudam, também estão sujeitos a atualizações as sensibilidades, havendo um modo de percepção próprio de cada época. O advento da reproduzibilidade técnica teria causado – ou seria resultado? – alterações na experiência estética contemporânea, atualizando o modo de percepção da sociedade na passagem para a modernidade. É a respeito disso que McLuhan afirma que “cada cultura e cada época tem seu modelo favorito de percepção”⁶². Se cada era tem seu modo de percepção e esses modos nos fazem perceber diferentes imagens ou perceber as imagens de diferentes maneiras, para entender as consequências dos novos processos de mediação da TICs com os quais nos deparamos cotidianamente, é preciso entender o regime de percepção do nosso tempo.

Considerando que a visão é construída historicamente, Debray⁶³ propôs a existência de três grandes momentos em que o progresso tecnológico alterou os modos de representação e, com isso, a relação entre observador e imagem, exigindo uma reconfiguração tanto de um quanto do outro. Esses momentos são marcados por grandes rupturas mediológicas, a saber, a escrita, a imprensa e o audiovisual. Em seu dispositivo, cada forma de olhar descreve uma espécie de “inconsciente partilhado”⁶⁴. Para Debray, hoje vivemos em uma era em que a imagem é percebida a partir de um regime visual, mais do que somente um regime representativo como na era da arte, que teria acontecido entre a revolução da imprensa e a revolução digital. Nossa relação, então, com as imagens, seria uma relação que enfatiza seu caráter visível – no sentido estrito do tema.

Nesse sentido, se o olhar – os *modos de ver*⁶⁵ – é construído historicamente, não podemos nos furtar do fato de que o ambiente midiático contemporâneo cria uma sensibilidade específica de percepção. A forma de perceber está sempre

⁶¹ Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. *Op. Cit.*

⁶² No original, "Every culture and every age has its favorite model of perception". Marshall McLuhan. *Understanding media. The extensions of man.* London/NY: Routledge, 2005, p.5-6.

⁶³ Régis Debray. *Vie et mort de l'image. Op. Cit.*

⁶⁴ Régis Debray. *Vie et mort de l'image. Op. Cit.*, p. 15.

⁶⁵ Na conhecida acepção de John Berger (*Ways of Seeing.* London: Penguin Books, 1972) para falar dos ambientes midiáticos das imagens.

informada de algo, uma espécie de pano de fundo do sentido, matéria invisível que dá forma ao visível, e que ajuda a tornar visível o invisível. Esse *algo* que informa a matéria – as representações visuais, as imagens técnicas – não é, em absoluto, somente uma condição tecnológica – isso se pensarmos tecnologia como ideologia da técnica *stricto sensu*, aparatos físicos e materiais que deformam a matéria. A técnica é, sobretudo, uma questão existencial, algo que dá condições de resolução a problemas existenciais e, por isso, pode ser entendida como prática muito mais ampla do que o domínio de ferramentas físicas. Poderíamos pensar, por exemplo, que a forma de funcionamento da imagem, que se permite diferentes *modos de existência*, é uma técnica. É a esta amálgama entre técnica e sensibilidade que de agora em diante chamarei de *contexto simbólico, topos* no qual se espacializa a imagem, onde o ente abstrato imagem vira fenômeno.

Lido rapidamente, o ensaio de Benjamin pode ser tomado como um manifesto nostálgico da era da arte, em que a aura estava intacta. Mas é preciso atentar que a aura, em seu argumento, não é um adjetivo pertencente à obra de arte. A “experiência aurática” descrita por Benjamin não acaba com a reprodutibilidade técnica das obras de arte, mas se altera, mais coerente com a nova sensibilidade moderna. O poder da aura, isto é, dessa relação entre observador e observado, segundo o mesmo Benjamin, é permitir que a imagem nos olhe de volta. A aura não é um adjetivo, mas uma relação que se cria *hic et nunc* com a obra de arte e seu apreciador. Quando algo nos olha de volta, uma imagem se impõe – não assumir o retorno olhar de volta seria o exercitar uma visão cega, típica das práticas tautológicas⁶⁶. Esse comentário que agora faço sobre Benjamin está diretamente inspirado na maneira como Barros e Wunenburger descrevem a imagem simbólica, afirmando que “o simbólico não é atributo de uma classe de imagens, e sim condição para que a imagem aconteça”⁶⁷. Assim, a aura poderia descrever mesmo, em outras palavras, uma experiência estética que gera uma relação de *comunicação* entre imagem e sujeito, que sugere uma transformação em ambas as partes. Isto é, tanto a aura quanto o simbólico parecem descrever certo contexto no qual a comunicabilidade através da imagem se torna possível.

⁶⁶ Georges Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. 2 ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁶⁷ Ana Taís Martins Portanova Barros; Jean-Jacques Wunenburger. A fotografia como catalisador simbólico – Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas. *Intercom – RBCC*, São Paulo, v. 38, n.2, p. 39-59, jul./dez. 2015, p. 56.

2.2 TECNOCULTURA VISUAL

Civilização da imagem ou sociedade midiaticizada: dois epítetos dos nossos tempos que costumam aparecer separadamente, dependendo do foco de atenção dos ensaios críticos do campo da Comunicação. O objetivo desse capítulo é aproximar as duas discussões, evidenciando suas preocupações mútuas e as circunstâncias especiais que as fazem relacionarem-se de maneira tão imbricada no contemporâneo.

Debray⁶⁸ localiza no surgimento do audiovisual – mais especificamente das transmissões televisivas a partir de 1968 – o salto midiático capaz de marcar uma nova era de imagens, a videosfera. Esse período em que estaríamos vivendo criou condições para o surgimento de uma tendência de relação com as imagens, onde a visibilidade foi ganhando força até sobrepujar-se à sua materialidade – modo como para Benjamin se atualiza a experiência aurática. O momento em que as imagens entram em uma “era mecânica”⁶⁹, na sua análise, é suplantado pelo impacto causado quando as imagens perdem seu suporte material, com as tecnologias telemáticas. É nesse momento que o aspecto virtual das imagens torna-se sua “modalidade de existência”⁷⁰ preferencial,

O avanço técnico das telecomunicações, de acordo com Sodré⁷¹, não é um fenômeno circunscrito à esfera da técnica em seu sentido estrito. O argumento é afiliado a uma perspectiva heideggeriana, onde a questão da técnica é tomada como um fenômeno essencialmente relacionado ao *ser*, isto é, um traço constituinte da existência e, ainda, uma forma de pensamento que dota o mundo de sentido. Considerando que “a essência da técnica [...] não é de modo algum algo técnico”, Heidegger⁷² indica que o advento da técnica como modo organizador do mundo moderno está relacionado a uma mudança paradigmática no século XVII que vem se desenvolvendo desde então. O desenvolvimento das tecnologias está,

⁶⁸ Régis Debray. *Vie et mort de l'image. Op. Cit.*, p. 365.

⁶⁹ Régis Debray. *Vie et mort de l'image. Op. Cit.*, p. 364.

⁷⁰ Régis Debray. *Vie et mort de l'image. Op. Cit.*, p.292.

⁷¹ Muniz Sodré. *Antropológica do espelho*. Petrópolis: Vozes, 2002.

⁷² Martin Heidegger. A questão da técnica. *ScientiæZudia*, São Paulo, v. 5, n. 3, 2007, p. 376.

então, ligado a formas características de nossa cultura organizar e dar sentido ao mundo, não sendo a questão da técnica sua própria origem ontológica.

Para Sodré⁷³, então, as telecomunicações transformaram as formas tradicionais de socialização, dando espaço para a efetivação de uma nova ordem social, que descreveria em linhas gerais as tendências sociais do tempo histórico da tecnocultura, o *bios* midiático. A palavra “*bios*” se deve ao fato de que se influiu tanto a importância das mídias nas relações sociais que hoje elas representariam uma das quatro esferas através das quais os sujeitos organizam suas existências, possuindo igual peso se comparadas às outras esferas de organização da vida que Aristóteles designou – como contemplação, política e prazer.

A processualidade própria da interação midiaticizada atravessaria e redirecionaria todas as práticas sociais, segundo Fausto Neto⁷⁴. Isso contribuiria para atualizações do processo social de construção da realidade. A partir do momento em que as mídias se integraram às rotinas das instituições sociais tradicionais – como trabalho, religião, família e política –, ajudaram a projetar novas formas de interação⁷⁵. Esse lento e gradual processo, a midiaticização, essa “organização sócio-simbólica”⁷⁶, então, arrastaria sua lógica particular, impondo-se como dinâmica central da sociedade contemporânea. Segundo Sodré⁷⁷, é nesse momento que as práticas de comunicação começam a confundirem-se com o desenvolvimento das tecnologias que as possibilitam, o que criaria as condições para a ascensão de um novo regime de visibilidade, perceptível através da “estetização generalizada das práticas sociais”.

Essas duas sugestões, de Debray e Sodré, me parecem possíveis de serem colocadas em paralelo para descrever o bifrontismo⁷⁸ civilização da imagem-sociedade midiaticizada. Para ambos, a existência de uma mudança no cenário midiático, seus dispositivos e usos sociais, contribui para a construção de uma era,

⁷³ Muniz Sodré. *Antropológica do espelho. Op. Cit.*

⁷⁴ Antônio Fausto Neto. Fragmentos de uma “analítica” da midiaticização. *MATRIZES*, São Paulo, n. 2, 2008.

⁷⁵ S. Hjarvard. Midiaticização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. *MATRIZES*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 53-91, 2012.

⁷⁶ Antônio Fausto Neto. Fragmentos de uma “analítica” da midiaticização. *Op. Cit.*, p. 93.

⁷⁷ Muniz Sodré. *A ciência do comum*. Petrópolis: Vozes, 2014.

⁷⁸ Palavra utilizada por Durand para descrever o funcionamento da imagem no sistema imaginário, que me serve aqui como metáfora para destacar as duas frentes que trabalhariam com igual esforço no contemporâneo.

regime, sensibilidade ou contexto simbólico – como quero aqui. Esse momento é destacável de outros porque a materialidade mesma dos processos de comunicação alteraria a forma através da qual nos relacionamos socialmente. Para Debray, dá-se um especial acento à visualidade, quer dizer, à aparência das imagens, não importando suas formas de materialização e criando condições para a existência de virtualidades. Se antes era preciso ir a lugares específicos para acessar as imagens (cinemas, galerias, álbuns de fotos), na nossa época podemos acessar todos esses conteúdos online, aumentando os “espaços de visualização”⁷⁹. Em Sodré, vemos um foco no efeito estético generalizado nas comunicações que essa inflação das visualidades geraria. Ademais, em termos heideggerianos, poderíamos dizer que a virtualidade das mídias e a “estetização das comunicações” seriam faces contemporâneas da concretização da ideologia da técnica.

Sodré⁸⁰ afirma que a midiaticização se constitui não somente como um processo sociotécnico, mas também como um processo tecnocultural. Diz ele,

Liberadas as pessoas e as coisas de seu peso ou de sua gravidade substancial, tornadas imagens que ensejam uma aproximação fantasmática, a cultura passa a definir-se mais por signos de envolvimento sensorial do que pelo apelo ao racionalismo da representação tradicional⁸¹.

Assim, as mídias ajudam a dar forma a um mundo em que a técnica é o modo de criação e funcionamento das condições necessárias para dar sentido e organizar a existência. A partir do momento em que a mediação logotécnica⁸² se instaura como característica diferencial de uma nova ordem comunicativa, a atual, devemos atentar às ferramentas que esse novo sistema nos oferece para dar sentido ao mundo. Estamos agora diante de um regime de visibilidade da tecnocultura.

A evolução dos processos midiáticos que se instaurou nas sociedades industriais deu lugar à midiaticização⁸³ e poderíamos dizer que seu último grito foi a revolução digital das últimas décadas. Nesse último momento, presenciamos no

⁷⁹ Livre tradução para “viewing space”. Nicholas Mirzoeff. *How to See the World. Op. Cit.*, p. 13.

⁸⁰ Muniz Sodré. *Antropológica do espelho. Op. Cit.*

⁸¹ Muniz Sodré. *As estratégias sensíveis. Op. Cit.*, p. 19.

⁸² Muniz Sodré. *A ciência do comum. Op. Cit.*

⁸³ Antônio Fausto Neto. Fragmentos de uma “analítica” da midiaticização. *Op. Cit.*

cotidiano dos centros urbanos uma proliferação das telas, forma midiática que tem tomado o protagonismo nos modos de comunicação contemporâneos na era da cultura visual. Esse cenário levou a uma mutação do estatuto das telas, no sentido de que elas passaram de um meio para uma tecnoprótese corporal, nos termos em que vem trabalhando Carbone⁸⁴. Essa atualização conceitual das duas partes envolvidas nessa interação midiaticizada permite vislumbrar uma ideologia da transparência 2.0⁸⁵, onde fenômenos como as *fake news* são possíveis, pois a mediação da mídia, tanto enquanto aparato como enquanto processo, é invisibilizada. Essa mediação, sua presença espessa e densa, necessária para compreender os processos de transformação de fenômenos em acontecimentos, debate tão caro aos Estudos de Jornalismo, reduz-se à fina camada da apresentação “em forma de” notícia, ao seu aspecto visível. Essa atualização no processo de midiaticização me parece tão importante que é preciso, contudo, dar alguns passos atrás para entender que horizonte de experiências e que *contexto simbólico* tornam possíveis essa desapareição perceptiva.

Na perspectiva apontada por Flusser⁸⁶, o termo “imagem técnica” indica a coexistência das noções de “imagem” e “texto”. Para ele, as imagens técnicas são produtos indiretos de textos, por mais que possuam poder simbólico equivalente a todas as outras imagens. Esses textos, no seu modo de falar, são as construções lógico-rationais possibilitadas pelo advento do discurso científico, que elaboram um discurso hegemônico e centrípeto, digno de uma “textolatria”⁸⁷.

Como visto, a atualização dos processos comunicativos no ambiente tecnocultural transforma os modos através dos quais a comunicação exerce seu papel de mediação entre o homem e o mundo. Se as práticas criam a realidade, isto é, se a realidade não antecede as práticas⁸⁸, aprendemos de alguma maneira com as práticas reiteradas a nos comportar diante das imagens. Uma das principais características desse modo de ser contemporâneo, próprio da era midiaticizada, é

⁸⁴ Mauro Carbone. Faire de la philosophie par(mi) les écrans. In: Carbone; Dalmasso; Bodini (Orgs.). *Vivre par(mi) les écrans*. Dijon : Les presses du réel, p. 257-273, 2016.

⁸⁵ Mauro Carbone. Des pouvoirs de l'archi-écran et de l'ideologie de la « transparence 2.0 ». In: Carbone; Dalmasso; Bodini (Orgs.). *Des pouvoirs des écrans*. Milan: Éditions Mimésis, p. 17-34, 2018.

⁸⁶ Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

⁸⁷ Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. *Op. Cit.*, p. 20.

⁸⁸ Annemarie Mol. Política ontológica. Algumas ideias e várias perguntas. In: Nunes, João; Roque, Ricardo (Org.). *Objectos impuros: experiências em estudos sociais da ciência*. Porto: Afrontamento, p. 63-75. 2007.

um novo regime de visibilidade cuja particularidade é a “estetização generalizada das práticas sociais”⁸⁹. Hoje, estaríamos vivendo num contexto de “letramento visual” proporcionado pelas imagens técnicas.

Como a questão da técnica é um problema também enorme, gostaria de me reter aqui unicamente à forma como foi relacionada, por Flusser⁹⁰, às imagens. Para ele, a invenção da escrita, revolução social que alterou radicalmente a forma como percebemos a realidade, instaurou um tipo de consciência específico que ele chama de “consciência histórica”. Essa consciência histórica ou “metaescrita”⁹¹ criou condições para que passássemos a observar os acontecimentos como uma sequência ordenada ligada por relações de causa e consequência, criando condições para o desenvolvimento do pensamento lógico-discursivo⁹². Ele tomou o lugar das explicações anteriores do mundo que eram dadas pela “magia”, substituindo, no trono dos porquês, o destino pela causalidade.

Durand⁹³ mostra como esse tipo de pensamento dá lugar à revolução científica, no mundo ocidental, que vai, a partir do século XVI, se dedicar a destruir a magia (e/ou as imagens), seguindo a direção apontada pelos profetas judeus, pelos filósofos pré-socráticos e por Platão. O antropólogo mostra⁹⁴ que a revolução científica é contemporânea aos movimentos iconoclastas encabeçados no Ocidente pela Igreja Católica e pela filosofia platônica: de um lado, o cuidado contra a veneração de ídolos⁹⁵, do outro, a suspeita de Platão de que a imagem não é mais do que a representação degradada da realidade.

⁸⁹ Muniz Sodré. *Antropológica do espelho e A ciência do comum*. Op. Cit.

⁹⁰ Vilém Flusser. *A escrita*. Há futuro para escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

⁹¹ Vilém Flusser. *A escrita*. Op. Cit., p. 20.

⁹² Ou “calculador”, como ele escreve reiteradas vezes em *O universo das imagens técnicas*, Op. Cit.

⁹³ Gilbert Durand. *O imaginário: ensaio acerca da ciência e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

⁹⁴ Gilbert Durand. *O imaginário* Op. Cit.

⁹⁵ Aponta Durand, claramente exposto no Êxodos XX: "Então falou Deus todas estas palavras, dizendo: Eu sou Jeová teu Deus, que te tirei da terra do Egito, da casa de servidão. Não terás outros deuses diante de mim. Não farás para ti imagem de escultura, nem figura alguma do que há em cima no céu, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. Não as adorarás, nem lhes darás culto, porque eu, Jeová teu Deus, sou Deus zeloso, que visito a iniquidade dos pais nos filhos, na terceira e na quarta geração daqueles que me aborrecem, e uso misericórdia até mil gerações daqueles que me amam e guardam os meus mandamentos". O trecho bíblico que relata a experiência teofânica de Moisés no monte Sinai é de tamanha importância para a sociedade judaico-cristã que é do prosseguimento desse trecho do capítulo do Antigo Testamento que advêm os Dez Mandamentos da tradição cristã.

O problema reside no fato de que as máquinas podem superar e muito a nossa consciência histórica⁹⁶ – desde a época em que Flusser escreveu isso até os dias de hoje, a “inteligência artificial” já ganhou estatuto de questão-problema, junto aos debates sobre o transhumanismo. A inteligência das máquinas – por assim dizer, a inteligência artificial –, mobiliza um pensamento lógico, a codificação matemática. O desenvolvimento do *machine learning* que preocupa alguns⁹⁷ a respeito de quem teria a última palavra, de agora em diante, em termos de afirmar o que é a verdade, além do problema epistemológico invisível de que os dispositivos erradicam a possibilidade da dúvida do nosso hipocampo, pois com ela, as máquinas não podem funcionar. Aliado a isso, está um segundo problema também levantado por Flusser⁹⁸: com o avanço da matematização do pensamento, o mundo foi se tornando cada vez mais inimaginável. É precisamente aí que a imagem, expulsa pela porta da frente da casa do saber, progressivamente expulsa pela história da ciência ocidental como categoria epistemológica, como bem diz Durand⁹⁹, volta sorrateiramente, pela janela. Pois, utilizando metaforicamente a fala de Mitchell¹⁰⁰, “uma imagem nunca está tão vigorosa quanto no momento em que alguém tenta matá-la”. É curioso pensarmos o *mundo inimaginável* de Flusser sendo contemporâneo à dita civilização da imagem. Como é possível conviverem um mundo saturado de imagens e um mundo impossível de caber em imagens? É a existência desse paradoxo que me parece denunciar um ponto-chave para pensarmos as comunicações da sociedade midiaticizada.

⁹⁶ Vilém Flusser. *A escrita*. Op. Cit.

⁹⁷ Éric Sadin. *L'intelligence artificielle ou l'enjeu du scièle*. Anatomie d'un antihumanisme radical. Paris : L'Échappée : 2018.

⁹⁸ Em entrevista concedida a Miklós Peternák, 17/10/1991. Disponível nos Arquivos Vilém Flusser de São Paulo.

⁹⁹ Gilbert Durand. *O imaginário*. Op. Cit.

¹⁰⁰ No original, “An image is never quite so lively as in the moment when someone tries to kill it”. W.J.T. Mitchell. Addressing Media. In: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2005, p. 213, tradução minha.

2.3 O SUBLIME TECNOLÓGICO

Para compreender o advento das tecnologias de comunicação no final do século XX, Costa¹⁰¹ propõe trabalhar a “estética da comunicação” como um campo de investigação dos fenômenos estéticos relacionados às tecnologias de comunicação¹⁰². Seguindo na esteira de Heidegger¹⁰³, mantemos a ideia de que “as novas tecnologias não são uma linguagem” e, portanto, não serão aqui tratadas dessa maneira, pois elas seriam, na verdade, “um ser que excede toda paisagem interior ao sujeito e instaura uma nova situação material”¹⁰⁴. Por isso, ele segue, a ideia de que o surgimento de fenômenos estéticos relacionados às tecnologias de comunicação é um verdadeiro evento antropológico, pois eles são capazes de reconfigurar radicalmente a vida da humanidade e a sua experiência estética.

O argumento de Costa utiliza a proposta de Immanuel Kant¹⁰⁵ em *Crítica da faculdade do juízo* para compreender as consequências da tecnologia contemporânea. Kant defende nesse famoso argumento que o sublime nos acontece quando nossa natureza física percebe seus limites e nossa natureza racional entende que sua superioridade está em dar-se conta de sua pequenez. Esse duplo e contraditório movimento de atração e repulsa dá lugar ao acontecimento da maravilha, ao sentimento de sublimidade¹⁰⁶. Costa¹⁰⁷ transfere essa construção kantiana sobre a alma para pensar como se dá hoje nossa relação com as tecnologias comunicacionais. Para ele, no lugar do assombroso e paralisante esmagamento proporcionado pela natureza, agora nos deparamos com as “novas imagens sintéticas”¹⁰⁸ que, por serem autossuficientes e autogeradas,

¹⁰¹ Mario Costa. *O sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

¹⁰² Sua concepção, no entanto, está pouco preocupada em definir o que sejam as comunicações, o que provavelmente se deve ao fato de que sua investigação sobre a tecnologia está na verdade ocupada com aquilo que concerne à prática artística

¹⁰³ Martin Heidegger. A questão da técnica. *Scientiæ Zudia*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-98, 2007.

¹⁰⁴ Mario Costa. *O sublime tecnológico*. *Op. Cit.*, p.37.

¹⁰⁵ Immanuel Kant. *Crítica da faculdade do juízo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

¹⁰⁶ Immanuel Kant. *Crítica da faculdade do juízo*. *Op. Cit.*

¹⁰⁷ Mario Costa. *O sublime tecnológico*. *Op. Cit.*

¹⁰⁸ Não há uma definição precisa, no livro *O sublime tecnológico* a respeito do que sejam as imagens sintéticas. Elas são nomeadas no entremeio da citação de várias obras artísticas que criam experiências estéticas através de variadas mídias, como sonoras, visuais e audiovisuais. Assim, tratarei as “imagens sintéticas” de Costa como sinônimo das “imagens técnicas” de Flusser.

também nos proporcionam a mesma sensação terrificante. Em Kant¹⁰⁹, essa sensação de fraqueza, essa “humilhação da imaginação” proporcionada pelo colossal, transforma-se num elogio à razão e, num segundo momento, o assombro dá lugar a um acordo em que a razão nos salva do medo de sermos esmagados ao nos fazer perceber que é sua, e não da natureza, a capacidade de compreender a totalidade. É da mesma maneira que, segundo Costa¹¹⁰, operamos diante das tecnologias e das suas imagens, as “imagens sintéticas”: “A insuficiência da imaginação diante das novas imagens evoca a intervenção da razão”. As consequências de ler as tecnologias e as imagens sintéticas como criadoras de um novo tipo de experiência estética, o *sublime tecnológico*¹¹¹, nos leva a três situações-chave:

O fato de a sensação de sublimidade estar vinculada às novas “imagens sintéticas” nos faz perceber que, tanto quanto elas podem ser fabricadas (diferente das paisagens e eventos da natureza), os eventos de sublimidade também podem. Costa afirma que o sublime tecnológico nasce de uma situação ou atividade tecnológica, não de um objeto tecnológico próprio – mas de qualquer maneira, pode ser lida como um produto da técnica. Isso, na sua construção, leva a uma *domesticação do sublime*, pois por não ser mais causado pela natureza, perde seu caráter casual e aleatório, e o efeito da sublimidade pode ser controlado e repetido. A imagem sintética atesta nossa capacidade de produzir a sublimidade. Por apresentar-se como autossuficientes e autogeradas, “o que ela imediatamente produz é um sentimento de mortificação da sensibilidade e da imaginação”¹¹². Por isso, a “imagem sintética” assinala o *declínio definitivo dos princípios da criatividade e da expressividade*, constituindo uma derrota para a imaginação.

Com isso, Costa¹¹³ deduz que “as imagens sintéticas exibem, nas formas da intuição sensível, a estrutura e o funcionamento lógico-matemático do intelecto; elas são um tipo de configuração do pensamento instrumental e dos modos pelos quais ele funciona”. Logo, as imagens da era da tecnologia da comunicação

¹⁰⁹ Immanuel Kant. *Crítica da faculdade do juízo*. Op. Cit.

¹¹⁰ Mario Costa. *O sublime tecnológico*. Op. Cit., p. 51.

¹¹¹ Mario Costa. *O sublime tecnológico*. Op. Cit.

¹¹² Mario Costa. *O sublime tecnológico*. Op. Cit., p. 47.

¹¹³ Mario Costa. *O sublime tecnológico*. Op. Cit., p. 53.

evidenciam uma característica conceitual muito mais do que autoral – o que pode ser inferido do argumento de Costa¹¹⁴ quando compara a escritura feita a pena, na máquina de escrever ou no computador com uma “*progressiva marginalização e expurgo do sujeito*” tanto quanto ocorre no processo de construção da imagem, da pintura à fotografia e à computação gráfica. Na sua concepção, os movimentos da imaginação estão explicitamente divididos entre o momento de contato com o empírico (apreensão do múltiplo na intuição empírica) e uma posterior fabricação de sentido sobre ele (compreensão da unidade do múltiplo). Se a imaginação exige esses dois movimentos, da apreensão e da compreensão, a lógica da imagem sintética mantém a imaginação constantemente no modo apreensivo, dada sua infinita proliferação, interação, combinação. Para Costa, há hoje um estancamento da imaginação na fase da *apreensão*, devido à incomensurável proliferação de novas imagens, impedindo o avanço para uma segunda fase da *compreensão*.

A última indicação de Costa nos faz perceber algo que embasa todo o seu argumento: a filiação kantiana para pensar a cognição. Esse pensamento leva adiante a ideia da separação entre cognição e percepção, divisão que foi radicalmente criticada por Merleau-Ponty¹¹⁵, crítica que nos parece ser um caminho interessante para discutirmos aspectos da imagem *lato sensu*: uma apreensão crítica da afirmação de que a tecnologia promove o fim da subjetividade e da capacidade expressiva e “violenta nossa sensibilidade e sufoca nossa imaginação”¹¹⁶. É forte dentro dos estudos da comunicação no Brasil a corrente que encara o advento das TICs e o aumento da produção de imagens com pessimismo no que se refere à capacidade imaginativa do *sapiens*.

O interesse aqui, de certa maneira, corre em uma direção paralela à de Costa, que está interessado em discutir problemas do campo das artes. Promovendo uma torção no seu argumento e percorrendo o trajeto para a formulação de uma problemática de tese, propomos: se ele se pergunta quais seriam as consequências estéticas geradas pelas TICs, nos interessaria saber o que

¹¹⁴ Mario Costa. *O sublime tecnológico. Op. Cit.*, p. 63, grifo do autor

¹¹⁵ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

¹¹⁶ Mario Costa. *O sublime tecnológico. Op. Cit.*, p. 48.

essa nova estética (nas quais as TICs estão implicadas) traz de consequência para as práticas comunicativas.

3. O SENTIDO

A partir de uma problematização a respeito da produção de sentido, levanto alguns aspectos epistemológicos da imagem, que possibilitariam a organização de diferentes tipos de pensamento. A partir daqui, me concentro em abordar a imagem não como produto do olhar, mas como resultado da imaginação – o que nos faz ter que também explorar o significado desse termo.

3.1 TRADIÇÃO E PENSAMENTO CULTIVADO

O homem contemporâneo está apagado pelo progresso da *episteme*: é o que argumenta Foucault¹ em *As palavras e as coisas*. O século XX, soterrado pelas explicações psicológicas, sociológicas e linguísticas – o tripé moderno –, nos estaria conduzindo a uma interrupção do fluxo do tempo em que o homem² histórico – aquele mesmo preconizado pelo Deus morto de Nietzsche – se apagaria. Durand³ faz uma pequena torção nesse questionamento: para ele, o humano com o qual Foucault se preocupa é o homem político, uma invenção relativamente recente. Tomá-lo como ponto nevrálgico de todo questionamento filosófico seria reduzir os

¹ Michel Foucault. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

² Todas as vezes em que aparecer o termo “homem” nesse subcapítulo ele certamente estará se referindo ao coletivo de homínídeos da espécie *sapiens* e não somente aos humanos do gênero masculino. Essa ressalva faz eco a uma demanda das pesquisas de cunho feminista que procuram trocar o termo “homem” como generalização da espécie pelo termo “humano” ou “humanidade”. Troquei tantas vezes quanto foi possível, mas sem alterar os termos utilizados pelos autores.

³ Gilbert Durand. *Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico*. Trad. Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 2008.

espectros possíveis de humanidades a uma condição localizada cultural, geográfica e historicamente⁴. Esse homem político não é mais que uma variação recente do *sapiens* inflamada pelos totalitarismos e pela lógica da razão unificadora: o homem moderno⁵. A profecia de Foucault, poderia dizer apoiada em Durand⁶, simplesmente estaria descrevendo uma série de problemas para o homem moderno criada pela própria imagem do que seria o homem moderno.

Afastando-se da abordagem sociológica mais tradicional, Durand⁷ propõe um ponto de vista antropológico-filosófico para questão: quem é o homem que está em crise no século XX – e, prolonguemos, no século XXI? Para ele, quanto mais se evoluiu nas ciências antropológicas, mais concluímos que a humanidade é a relativamente parecida com ela mesma e que os progressos da ciência histórica não criam um novo homem – um novo tipo de humanidade –, mas, pelo contrário, só permitem perceber a sua constância. Em *Ciência do homem e tradição*, Durand evoca uma série de catástrofes metafísicas – segundo ele, uma longa história do “destino faustiano do Ocidente”⁸ – que possibilitaram a transformação do “homem da tradição” em o “moderno homem da ciência”⁹, alguns dos quais recupero e comento a seguir.

Em primeiro lugar, se pode apontar que os esforços contínuos do clero cristão contra a gnose afastaram progressivamente a experiência de conhecimento própria do homem (o sagrado, o mitológico, o para-além-do-mundo) daqueles conhecimentos das coisas¹⁰ – e isso não aconteceu sem o banimento das práticas relacionadas ao culto das imagens¹¹. Muito pelo contrário, se a imagem é esse ente transcendente que se impõe entre o mundo e o humano e possibilita o conhecimento do primeiro sem códigos, é justamente ela que impediria uma espécie de hierarquização dos detentores do conhecimento do mundo por sobre os

⁴ Às quais eu adicionaria também as localizações raciais, sociais e de gênero.

⁵ Gilbert Durand. *Ciência do homem e tradição*. Op. Cit.

⁶ Gilbert Durand. *Ciência do homem e tradição*. Op. Cit.

⁷ Gilbert Durand. *Ciência do homem e tradição*. Op. Cit.

⁸ Gilbert Durand. *Ciência do homem e tradição*. Op. Cit., p. 23.

⁹ Gilbert Durand. *O imaginário: ensaio acerca da ciência e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998. e *Ciência do homem e tradição*. Op. Cit.

¹⁰ Michel Foucault. *As palavras e as coisas*. Op. Cit.

¹¹ Régis Debray. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard, 1992.

não-conhecedores. Se esse movimento principalmente clerical das primeiras instituições cristãs na Europa Ocidental isso acontece no século XIII¹², mais tarde, no XVI, o método científico desponta como inovação técnica que comprova a eficácia da pragmática, tornando o símbolo cada vez mais inútil e colocando em seu lugar uma opacidade numérica feroz. O homem que sobra é desprovido de sacralidade e resta a ele o mundo das coisas. A última crise, para ele, se dá no advento do historicismo filosófico, que no século XIX vai servir como única ferramenta disponível para o homem político, subordinado aos objetos, criticar sua própria derrocada. A catástrofe, em resumo, para Durand, é a submissão do humano aos objetos.

Com o mundo sagrado definitivamente separado do mundo profano, a lógica da primazia do fato e o dualismo se consagram na filosofia ocidental¹³. Para Durand, se foi preciso criar uma oposição e separar o mundo profano do mundo sagrado, é porque, logicamente, antes disso eles estavam unidos. Assim as tendências binárias no pensamento vão substituindo os sistemas de explicação unitários ou terciários, que estavam presentes nas explicações do mundo gnósticas e mitológicas¹⁴. “A leitura do significante para o significado fica então direta, dispensando a passagem, a mediação de uma hermenêutica”¹⁵: isso é o que significa na prática expulsar a imagem como categoria epistemológica, é expulsar toda possibilidade de paradoxo de dentro do discurso. Essa é a catástrofe metafísica da filosofia ocidental, para Durand, consequência daquela primeira catástrofe anunciada.

Assim, Durand¹⁶ apresenta duas imagens do humano: o da tradição e o da ciência. O primeiro, à aparência do cosmos, não separa o múltiplo do um – “a unidade não é método de redução do outro para o mesmo”–, reiterando a multiplicidade intrínseca da unidade. O homem de razão, por sua vez, exige uma oposição entre a unidade constituinte do eu e a pluralidade do mundo, tomando a unidade do cogito como método de unificação separado do mundo – e, inclusive, do

¹² Faz-se notar que a proposta durandiana se localiza a partir de seu lugar de fala, na história europeia de tradição judaico-cristã.

¹³ Gilbert Durand. *Ciência do homem e tradição*. Op. Cit.

¹⁴ Michel Foucault. *As palavras e as coisas*. Op. Cit.

¹⁵ Gilbert Durand. *Ciência do homem e tradição*. Op. Cit., p. 25.

¹⁶ Gilbert Durand. *Ciência do homem e tradição*. Op. Cit., p. 39.

seu próprio corpo. A esperança reside no fato de que os sistemas de fato nunca expulsam totalmente uma tendência para consolidar outra, ficando o homem da tradição sobrevivo em algum lugar, mesmo que desvalorizado socialmente.

Em *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss¹⁷ se esforça para defender a tese da existência paralela de outro tipo de pensamento que não o científico. É em 1961 que escreve este tratado, combatendo o cientificismo do método positivista – assim como também elaborando uma crítica à primeira antropologia, filiada a Malinowski, e aos estudos que consideram as ações do humano “selvagem” como guiadas somente por suas necessidades orgânicas.

O argumento inicia afirmando que o indígena conhece as espécies vegetais e animais não porque são úteis, mas sabe se são úteis porque as conhece. Nas palavras de Lévi-Strauss¹⁸, “[...] foi necessária uma atitude de espírito verdadeiramente científico, uma curiosidade assídua e sempre alerta, uma vontade de conhecer pelo prazer de conhecer”. Ou seja, não é baseado na utilidade das coisas que se constitui o *pensamento selvagem*, mas na mesma sede de saber com que os cientistas do mundo urbano moderno se moveram para decifrar os códigos da natureza. Sua ideia é, portanto, em um resumo drástico, uma oposição à “tese vulgar” que situa o pensamento mágico como uma “etapa da evolução técnica e científica”¹⁹. Em vez disso, em relação à ciência, o pensamento mágico é mais como uma sombra que antecipa seu corpo. É claro que o antropólogo francês escolhe um dos lados do caminho: é cientista, e isso tem consequências importantes.

Lévi-Strauss²⁰ toma o pensamento selvagem (mágico) e o científico (abstrato) como “dois modos de conhecimento desiguais”, sendo que a diferença entre eles resiste mais em seus resultados do que nas operações mentais das quais ambas se valem. Segundo o antropólogo, Comte definiu o pensamento selvagem como aquele sem unidade de método e característico de um período histórico, ou seja, datado em termos de uma hipotética “evolução civilizacional”. A sugestão de Lévi-Strauss²¹ seria abandonar a ideia de um “pensamento dos selvagens” para

¹⁷ Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem*. Trad.: Tânia Pellegrini. 12 ed. Campinas: Papyrus, 2011.

¹⁸ Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem*. *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁹ Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem*. *Op. Cit.*, p. 28.

²⁰ Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem*. *Op. Cit.*, p. 28.

²¹ Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem*. *Op. Cit.*, p. 257.

entender um “pensamento em estado selvagem”. A premissa, apesar de parecer um tanto anacrônica, segue válida para os seguidores da ciência moderna empirista ou pelo menos boa parte daqueles que deslegitimam outras formas de conhecimento para além das desenvolvidas através do método científico laboratorial.

Tomo aqui por empirismo, de maneira um tanto quanto generalizante, uma certo braço paradigmático da ciência moderna ou, nas palavras de Lara²², certa “tendência filosófica”. Conforme explicado por Lara²³, o empirismo busca fazer surgir a razão de dentro da iminência dos fatos, não sendo contrário ao racionalismo, mas outra forma de concebê-lo. O que tem de radicalmente oposto com o cartesianismo – o racionalismo de Descartes – é que não se acredita em uma verdade absoluta ou pelo menos que o conhecimento do homem seja capaz de chegar nela. A diferença maior está que o racionalismo continental substituiu uma verdade absoluta (da fé) por outra (da razão) enquanto o empirismo não acredita numa ordem universal dos fenômenos. Assim, interessa-me explicitar o motivo pelo qual mesmo alguns críticos das ciências humanas e sociais que atravessaram a crise de paradigmas da década 1960 prosseguem deslegitimando a produção de conhecimento de outras origens. Abandonar o paradigma racionalista da busca pela verdade unívoca – o que poderíamos chamar de monismo do pensamento, seguindo Shiva²⁴ e Wunenburger²⁵, sobre o qual falarei a seguir – não garante o desprendimento da ideia de que a fonte única do conhecimento é a imanência *stricto sensu*.

É deste problema que Morin²⁶ trata ao perguntar se é mesmo possível “[...] tomar o pensamento simbólico/mitológico/mágico do ponto de vista do pensamento empírico-racional”. Em linhas gerais, para tratar sobre o assunto de maneira lógica, linear (como neste texto), precisamos evitar tanto o excesso de

²² Tiago Adão Lara. *Caminhos da razão no ocidente: A filosofia ocidental, do Renascimento aos nossos dias*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 51.

²³ Tiago Adão Lara. *Caminhos da razão no ocidente. Op. Cit.*

²⁴ Vandana Shiva. *Monoculturas da Mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia*. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Gaia, 2003.

²⁵ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória. Ciências e filosofias modernas: o pensamento complexo*. Trad.: Fernando Tomaz. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

²⁶ Edgar Morin. O pensamento duplo. In: *O método 3: Conhecimento do conhecimento*. 4 ed. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 170.

obscuridade, que dilui as fronteiras entre os fenômenos, quanto “o excesso de clareza, que mata a verdade”²⁷.

Quer sejam “[...] sistemas de classificação *concebidos* (como os mitos)”, “*postos em ação* (como os ritos)” ou *vividos* como o totemismo, na visão de Lévi-Strauss²⁸, poderíamos indicar a “ordenação do caos” como uma megaestrutura²⁹ do pensamento – que, para ele³⁰, é “[...] uma etapa em direção a uma ordem racional”. Assim, tanto o pensamento selvagem quanto o cultivado conduziriam a diferentes racionalidades, cada qual com valores e modos próprios. Lévi-Strauss³¹ rechaça a noção evolutiva e depreciativa do empirismo comtiano e alerta sobre a interdependência do pensamento cultivado e do pensamento selvagem:

Hoje compreendemos melhor que os dois possam coexistir e se interpenetrar, como podem (pelo menos de direito) coexistir e cruzarem espécies naturais, uma em estado selvagem e outras transformadas pela agricultura ou pela domesticação, embora – devido a seu próprio desenvolvimento e às condições gerais que requer – a existência destas ameace aquelas de extinção.

É curioso o aparecimento da simbologia da cópula neste trecho, porque esse sentido está previsto na constelação imagética ao qual a coexistência desses pensamentos opostos pertence, como descreve o regime dramático das imagens simbólicas na construção durandiana³². A existência mútua e relacional desses dois modos do pensamento opera num princípio de coincidência de opostos, onde suas diferenças não exigem a anulação de um ou outro, embora apresentem constante ameaça, exigindo de ambas um estado conversacional constante para interesse mútuo de suas sobrevivências.

Sugiro aqui que cada forma de pensamento lida e ajuda a construir uma realidade particular. Se de um lado está a realidade material e causuística da

²⁷ Edgar Morin. O pensamento duplo. *Op. Cit.*, p. 170.

²⁸ Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem. Op. Cit.*, p. 258, grifos do autor.

²⁹ Em um lapso autocrítico ao estruturalismo, ele afirma que a relação entre estruturas e fatos parece ser o maior problema dos teóricos, pois que “a maior lição do totemismo é que a forma da estrutura pode às vezes sobreviver, quando a própria estrutura sucumbe ao fato”. Nesse sentido, o antropólogo assume certo falibilismo da estrutura histórica de significação, mas, em seu lugar, coloca outra estrutura, a do “totem”. Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem. Op. Cit.*, p. 258.

³⁰ Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem. Op. Cit.*, p. 30.

³¹ Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem. Op. Cit.*, p. 257.

³² Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.443.

racionalidade esquizomórfica, diurna, dualista em suas mais variadas tendências filosóficas, de outro lado está a realidade simbólica.

Para ilustrar a eficácia dessa realidade simbólica é útil lembrar-se de uma história contada por Lévi-Strauss³³ a partir de uma etnografia de Franz Boas nos anos 1930 no Canadá. Esta pequena digressão neste momento, bastante atrelada a à escola da antropologia cultural, serve apenas como metáfora para o argumento aqui apresentado. Por muito duvidar da eficácia dos xamãs de sua etnia, Quesalid resolveu tornar-se ele mesmo um. Sua intenção era compreender como se fabricam os embustes e fraudes e assim desmascarar os falsos curandeiros. Observava os rituais e perguntava aos xamãs de diferentes tribos como eram feitas as curas. Para fazer a retirada de furúnculos ou outras doenças do corpo de um paciente, aprendeu a cuspir, durante o ritual, penugens ensanguentadas pela boca, representando a retirada do mau espírito. Para Quesalid, a obviedade de que as penugens e o sangue não eram de fato o *mal* materializado e expurgado do corpo do doente era suficiente para atestar a falsidade do sistema mágico. Ele estava cometendo um erro epistemológico: aplicando uma heurística para pensar outro sistema explicativo exterior a ela. Para Lévi-Strauss³⁴, a relação de realidade entre a doença física e os apetrechos mágicos do xamã não serve para atestar o funcionamento da mágica, porque a resposta sobre o atestado de origem de uma em relação à outra será sempre negativa. No entanto, pode-se entender que menos do que a pertinência das penugens ensanguentadas fabricadas pelo xamã, o que está em questão é a validação de um sistema de explicação em que a doença é um ser invisível que pode se transferir de um corpo para o outro e cuja expurgação em forma material é efetivada pela magia. Ou seja, para o antropólogo, a existência de um ritual – com uma parte materializada – não deve nutrir exatamente uma relação verossímil com as outras materialidades biológicas, como seriam mais críveis a retirada de pus ou sangue diretamente do corpo doente, mas sim com o sistema de explicação através do qual a doença e a magia fazem sentido.

³³ Claude Lévi-Strauss. O feiticeiro e sua magia. In: *Antropologia estrutural*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

³⁴ Claude Lévi-Strauss. O feiticeiro e sua magia. *Op. Cit.*

Diferente de paradigmas como o alegorismo e o evemerismo, o mito verdadeiro, na compreensão de Eliade³⁵, sempre contém o mistério, isto é, ele existe quando acontece, a completude de sua existência não cabe na contação fabular ou na localização histórica da situação narrada. A história que o mito conta jamais vai se realizar em efetivo na realidade material, mas sim na realidade simbólica³⁶. Assim, para Eliade³⁷, o mito é por excelência uma técnica de aparição da imagem porque ele descreve a capacidade da nossa imaginação de elaborar respostas cosmogônicas para as angústias terrenas e o seu acontecimento é suficiente para a geração de sentido.

Essa pequena digressão serve para deixar evidente, desde o início desse argumento, que em termos de mito, daquilo que é próprio do “pensamento selvagem” ou da razão unificadora ou do regime místico do imaginário, é preciso viver o simbólico. Para organizar o cenário, eu diria que levar a sério esse esquema explicativo onde o ritual é uma resposta coerente é assumir uma cosmologia. Mas dar validade à intervenção médica halopática na existência de uma doença também é possível, através da validação de outra cosmologia. Em ambos os casos, e não só no primeiro, se está dando vazão a um pensamento por imagem – quer seja a imagem do uno e suas constelações simbólicas, quer seja a do duplo. Assim, em ambos os casos, para conferir legitimidade ao mundo e às respectivas realidades instituídas por cada forma de pensamento, é preciso partir de uma *petição de princípio da imagem*,

Parece-me que o problema da comunicação se dá justamente no enfrentamento do seguinte problema: como fazer conversarem dois mundos paralelos? O que eles têm de comum? Por vezes, diferentes cosmologias se entrecruzam no enfrentamento da mesma realidade, como no atual caso da catástrofe climática, como aponta Viveiros de Castro. Assim, é urgente encontrar a interseção entre diferentes ordenações do pensamento, e o entendimento das diferentes sistematizações da imagem e suas subseqüentes racionalidades são ferramentas úteis para encontrar ponto de comunicação.

³⁵ Mircea Eliade. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

³⁶ Como bem observa Ana Taís Martins, é daí que advém o grande erro de certa abordagem da ciência política em insistentemente querer transformar o mito em promessa histórica.

³⁷ Mircea Eliade. *O sagrado e o profano*. *Op. Cit.*

3.2 RAZÃO DAS IMAGENS

Na introdução de *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand³⁸ afirma – sem citar a fonte – que a imaginação tem sido compreendida como “fomentadora de erros e falsidades”. Ele estava se remetendo à tradição do pensamento francês que vem sendo repetida por vários desde Pascal. As operações intelectuais do homem são provocadas pelas sensações e elas, por sua vez, iniciam um processo que resulta no raciocínio, sendo esse o resultado último ao que toda operação do intelecto deve levar. Dentre as muitas operações que descreve sobre como percebemos o mundo, a sétima operação é a imaginação. É com ela que criamos imagens e combinações que jamais existiram para além do nosso espírito. A oitava e última operação intelectual do homem seria o raciocínio, que nos permite distinguir entre o falso e o imaginário, entre o que é real e verdadeiro, “[...] distinção sem a qual o homem conheceria seguiria, em vez da verdade, apenas o erro e a falsidade”³⁹.

Segundo Wunenburger⁴⁰, há na história do pensamento⁴¹ duas tendências principais: de um lado estariam os modos abstratos, de princípio dicotômico, de outro, os modos unificadores. Essas duas configurações correspondem aos regimes diurno e noturno das imagens simbólicas, como descritos por Durand⁴². É por esse motivo que Wunenburger os nomeia como pensamento diurno (dualismo) e pensamento noturno (monismo). Aqui será necessário dar alguns passos atrás para bem explicar essa dualidade.

Um aforismo bachelardiano famoso diz que “a imagem só pode se estudada pela imagem”⁴³. A bonita frase – constantemente repetida como poesia, mas insuficientes vezes como metodologia – revela um dado importante sobre a sua

³⁸ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Op. Cit., p. 21.

³⁹ Livre tradução para “[...] distinction sans laquelle l'homme ne connaîtrait et ne suivrait, aulieu de la vérité, que l'erreur et le mensonge”. Dieudonné Thibébault. *Quelles sont nos opérations et facultés intellectuelles*. In: *Grammaire philosophique*, ou *La métaphysique, la logique, et la grammaire*. Tome I. 1802, p. 61.

⁴⁰ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória*. Ciências e filosofias modernas: o pensamento complexo. Trad.: Fernando Tomaz. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

⁴¹ Em complemento, do pensamento filosófico ocidental moderno, ou mesmo europeu continental moderno.

⁴² Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Op. Cit.

⁴³ Gaston Bachelard. *A poética do devaneio*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 52.

proposta. Para ele, há uma irreducibilidade fundamental entre a imagem e o conceito. Ideia que reproduziu inclusive na sua própria obra, dividida em duas grandes seções ditas diurna e noturna. Essa dualidade é o que dá dinamismo ao espírito humano, embora a capacidade de produzir imagens ou conceitos se dê em “alternância de fases complementares”⁴⁴, com o dia e a noite, que descrevem a “totalidade humana”. Há de se remarcar aqui que a existência desse dinamismo mantém separados os dois reinos de atuação de cada um desses produtos da consciência. Na filosofia bachelardiana, é bastante evidente e distinta as capacidades e os objetos de estudo para os quais se dedicam cada uma dessas esferas. Para os problemas da ciência, sua obra diurna; para as questões das imagens poéticas, seus livros noturnos. É essa construção dinâmica, mas irreducível uma à outra que torna possível que Bachelard defenda o estudo da imagem pela imagem.

A relação entre uma esfera e a outra é vista, segundo Alunni⁴⁵, em *La valeur inductive de la relativité*, de 1929. Nele Bachelard deixa mais evidente a passagem entre o dia e a noite através da ideia de indução. Ela funcionaria como um processo em que as intuições teóricas se propagam através de uma lógica analógica, criando uma experiência de pensamento que opera de uma maneira mais parecida com o que seria possível fazer através de um pensamento por imagem (que ele não chama dessa maneira). O potencial indutivo dessa experiência de pensamento produz um “excesso de sentido que extrapola toda a objetividade dada e é portadora de uma antecipação, quer dizer uma promessa de uma objetivação ulterior”⁴⁶, afirmando que é através de um esquema de pensamento mais próximo do funcionamento caótico da imagem que se torna possível mesmo a elaboração teórica mais esquemática. A ideia de uma matéria comum que liga o mundo noturno e diurno também é entrevista nessa ideia de indução, pois ela “[...] instaura uma comunicação analógica que produz uma ressonância, ou seja, uma simpatia, permitindo a transferência de padrões significantes entre dois contextos

⁴⁴ Vincent Bontems. *Bachelard*. Paris: Les Belles Lettres, 2010, p. 120, tradução minha.

⁴⁵ Charles Alunni. *Relativités et puissances spectrales chez Gaston Bachelard*. *Revue de synthèse*, Paris, v. 120, n. 1, p. 73-110, 1999.

⁴⁶ Andrea Cavazzini. *Bachelard: le concept et l'image*. In: Dumont ; Wiame (Orgs.). *Image et philosophie: Les usages conceptuels de l'image*. Bruxelles: Pter Lang, 2014, p. 225, tradução minha.

diferentes”⁴⁷. É justamente “a impossibilidade” de acessar diretamente o real que “impõe ao espírito humano a necessidade de construir a objetividade com suas próprias forças [...]”, afirma Cavazzini⁴⁸, concluindo que existe em Bachelard uma irremediável interdependência – por mais que sejam possuidores de capacidades e interesses de estudo diferentes – entre o pensamento conceitual e o pensamento por imagem.

Durand conserva a ideia de independência, mas borra as fronteiras entre o dia e a noite ao colocar a imagem como condição para o acontecimento do sentido – o que quer dizer também do conceito. Colocando a imagem como etapa basilar de qualquer pensamento, ele começa a incentivar um trânsito entre as diferentes fases do dia do homem das 24h, o que escreve na frase que dá início ao primeiro tomo de sua obra principal: “Semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma”⁴⁹. Nesse momento, Durand está introduzindo a ideia do regime diurno da imagem, no entanto, essa construção conceitual-imagética (por isso metafórica) aqui me parece completamente adequada para entender sua respeitosa desobediência a seu mestre, Bachelard. É quando Durand rompe com a herança diurna e noturna que, em sua construção teórica, é possível criar um lugar para a coincidência dos opostos. A existência desse terceiro incluído é o marco de um pensamento inaugural que coloca a imagem como base da experiência do pensamento.

Pois bem, o pensamento diurno estaria orbitando numa constelação de imagens esquizomórficas, para falar com as palavras de Durand⁵⁰ - isto é, dissociativas, polarizantes –, estando mais próximo do termo platônico *dianóia*. Nas palavras de Durand, “o dualismo é a grande estrutura esquizomorfa da inteligência ocidental”⁵¹. É essa estrutura que permite as antíteses sujeito/objeto, pensamento/sentimento e o modo analítico/racionalista, alimentando uma razão

⁴⁷ Andrea Cavazzini. Bachelard: le concept et l’image. *Op. Cit.*, p. 226, tradução minha.

⁴⁸ Andrea Cavazzini. Bachelard: le concept et l’image. *Op. Cit.*, p. 226, tradução minha.

⁴⁹ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. *Op. Cit.*, p. 67.

⁵⁰ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. *Op. Cit.*

⁵¹ Gilbert Durand. *Ciência do homem e tradição*. *Op. Cit.*, p. 34. Cabendo aqui, novamente, dois adendos contextualizadores: da inteligência *européia continental moderna* e ‘estrutura’ como palavra que pegou emprestada da moda à época, mas não com o mesmo sentido do estruturalismo antropológico de Lévi-Strauss, e sim no dito ‘estruturalismo figurativo’ de Durand.

dualista⁵². Esse tipo de pensamento diurno, discursivo toma como válido o conhecimento adquirido através do debate, da confrontação de ideias, do argumento.

Para caracterizar o pensamento noturno, Wunenburger⁵³ lembra a *noesis* grega, termo que indica o conhecimento do mundo a partir da intuição. Essa noção platônica descreve um fenômeno que acontece de imediato, não em processo. Essa seria uma diferença importante em relação ao discurso, de compreensão processual, possibilitado pelo domínio de cada palavra, frase. Aqui, nesse “pensamento noturno” está privilegiada uma “razão unificante”⁵⁴. Esse fenômeno da cooptação total que o regime noturno descreve está bastante próximo do efeito “mágico” descrito por Flusser sobre o funcionamento das imagens. Se o tempo linear é o tempo da causa e consequência – próximo do pensamento diurno –, no “tempo da magia”⁵⁵, a reversibilidade é a característica primordial. Como ele afirma em seu glossário, magia é “existência no tempo-espaço do eterno-retorno”⁵⁶. Por isso o pensamento noturno poderia ser também descrito como pensamento mágico.

Poderíamos pensar que enquanto a primeira ordem, o noturno, trabalha com a hipótese de um conhecimento *a priori*, o pensamento diurno crê somente no conhecimento *a posteriori*, dependente de evidências empíricas. O conhecimento *a posteriori* é o produto esperado do método científico, enquanto o *a priori* é relegado aos crentes e supersticiosos – provavelmente razão pela qual tantos filósofos desprezam a imagem como forma válida de conhecimento, como já falei anteriormente – sem perceber, contudo, que o próprio modo analítico também é alimentado por imagens, só que de outra constelação.

No entanto, Wunenburger⁵⁷ faz um importante alerta: para ele, essas duas tendências do pensamento conduzem a uma “visão ciclópica”⁵⁸, supondo que o real

⁵² Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória*, Op. Cit.

⁵³ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória*, Op. Cit.

⁵⁴ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória*, Op. Cit., p. 27-28.

⁵⁵ Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 17.

⁵⁶ Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. Op. Cit., p. 12.

⁵⁷ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória*, Op. Cit., p. 25.

⁵⁸ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória*, Op. Cit., p. 28.

caberia em sua totalidade dentro de visão unidimensional – quer seja do paradigma discursivo ou mágico. A saída para essa colonização do pensamento, ou colonização do mundo a partir do pensamento, poderíamos dizer, seria a elaboração de uma racionalidade alternativa. As explorações de Wunenburger sobre as tendências do pensamento são apropriações do sistema proposto por Durand⁵⁹ em 1960, que buscam explorar os rastros epistemológicos dos *schèmes* do imaginário. Amálgama de gesto orgânico inconsciente com matéria simbólica, são os *schèmes* que darão substrato para camadas cada vez mais sensíveis de manifestação das imagens. Isso porque é a ação do corpo, que cria junto da matéria do mundo, que está na base da construção teórica do imaginário. A experiência de enfrentar a gravidade, de sentir se mexerem as vísceras, de sentir desejo: esses reflexos do corpo nascem junto da imaginação a três ordens simbólicas que se materializam em práticas narrativas, ou práticas de criação de sentido, e, assim, dão a ver visões de mundo que as constituem. Por isso, também, encontro em Durand já uma terceira via alternativa, que ele nomeia regime dramático.

Feyerabend⁶⁰ alerta que “[...] a cada vez maior uniformidade das sociedades “civilizadas” não denota que o relativismo tenha falhado; só mostra que o poder pode eliminar todas as distinções”. Essas distinções são as maneiras, teóricas – tanto científicas quanto de senso comum -- de ver o mundo. No entanto, o apagamento da multiplicidade de visões de mundo não é um problema exclusivamente político, pois, ele avança, “Nem todos vivem no mesmo mundo”⁶¹. Os acontecimentos que circulam a experiência de vida de uma pessoa mudam se comparados a de outra, e a forma de ordenar esses acontecimentos é o que ele chama de conhecimento⁶².

O esforço do filósofo grego Xenófanes foi combater o antropomorfismo do divino, tradicional na mitologia grega, em direção uma ideia menos humana de deus. É a estreia na história conhecida do Ocidente de uma concepção do Uno, perfeito, total e abstrato. É nesta esteira da crença nas melhores formas de chegar ao Uno, através da sucessão de “melhores verdades” que trabalhou o racionalismo

⁵⁹ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Op. Cit.

⁶⁰ Paul Feyerabend. *Adeus à razão*. Trad.: Vera Joscelyne. Lisboa: Edições 70, 1991, p. 123.

⁶¹ Paul Feyerabend. *Adeus à razão*. Op. Cit., p. 127.

⁶² Paul Feyerabend. *Adeus à razão*. Op. Cit., p. 135.

clássico⁶³, introduzindo a lógica de eliminação das formas de conhecimento não mais validadas cientificamente. No entanto, a discussão que se fazia em âmbito filosófico na época de Xenófanes, não chegou ao público. “A religião popular permaneceu inalterada”⁶⁴. O mesmo se pode dizer em relação à corrida das verdades do cientificismo tradicional.

É essa tradição abstrata que Feyerabend⁶⁵ divide em duas escolas de pensamento: as que buscam elaborar leis universais (tradição teórica empírica) e as que buscam entender através da analogia e a livre associação (tradição teórica histórica). É na imagem do Uno abstrato que também trabalha o discípulo de Xenófanes, Parmênides, ao levar o modo constitutivo do Deus privado de defeitos da carne ao Ser, que deve ser estável e imutável. Assim, esse paradigma se funda na metafísica ocidental, uma abstração de valores na tentativa de compreensão da existência através do duplo oposto ser/não-ser. No entanto, o funcionamento desta metafísica se valia de uma lógica compositiva também bastante abstrata, a oposição de contrários.

Uma saída complexa exige “instrumentos cognitivos adequados”⁶⁶ que contemplem a lógica da não-contradição, do terceiro excluído. Uma razão contraditória não pereceria por comportar contradições internas, pois seria uma espécie de acordo de diferentes cosmologias. Talvez por isso, para Wunenburger⁶⁷, para esse problema de saída de uma explicação ciclópica do mundo – que me parece um problema decolonialista – o importante não seja exatamente afinar os instrumentos de apreensão dos dados, mas repensar o sujeito pensante, seus hábitos intelectuais, seus órgãos de apreensão, seu princípio de verdadeiro. Ainda, em vez de pluralizar os procedimentos de representação e enunciação, conceber que humano já os faz e como essas diferentes estratégias coabitam as práticas cotidianas. Problema para o qual sugiro dois questionamentos: que contratos estamos estabelecendo com o real?, e que sujeitos participam desses contratos?

⁶³ Paul Feyerabend. *Adeus à razão. Op. Cit.*, p. 141.

⁶⁴ Paul Feyerabend. *Adeus à razão. Op. Cit.*, p. 141.

⁶⁵ Paul Feyerabend. *Adeus à razão. Op. Cit.*, p. 143.

⁶⁶ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória, Op. Cit.*, p. 87.

⁶⁷ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória, Op. Cit.*, p. 138-139.

A saída para uma terceira tendência do pensamento estaria numa “dualidade contraditorial”⁶⁸, momento em que nós mesmos assinamos contratos de diferentes condições, em que, pode-se dizer, aceitamos habitar mais de um mundo, por mais que na vida cotidiana coloquemos cada cosmologia em prática de uma vez, diante de cada problema que se impõe. Conceber, por exemplo, que o mundo pode ser pensado, de fato, a partir de um paradigma científico-aristotélico darwiniano, mas também de um paradigma totêmico-xamânico. A ação criaria cada um um mundo e habitaríamos cada um deles e por eles transitaríamos, sem problemas com a obediência a alguma coerência, pois é assim que já o fazemos em nossas vidas cotidianas – além do que a coerência é atributo de um regime simbólico específico, aquele que não admite contradições internas. Essa coabitação, no entanto, não prescinde do conhecimento de cada um dos mundos nos quais nos inscrevemos.

Para Simondon⁶⁹, parte pronunciada do pensamento ocidental dominante nos séculos XIX e XX aponta a técnica como algo oposto à cultura humana, impedindo de vê-la como uma realidade humana. Ocorre como se justamente o homem desumanizasse a técnica. Percebe-se que o homem transferiu para as máquinas muitas de suas aspirações mais elevadas, tais como a capacidade de alto nível de memória, cálculo e previsão. Por isso, Simondon propõe uma reelaboração do humanismo tal qual ele se apresentava no final dos anos 1950. Para ele, a filosofia não poderia mais pensar no homem como seu problema único e principal. Os problemas filosóficos agora relevantes seriam as relações da humanidade com as realidades que os circundam, tais como a natureza e seu próprio fazer – isto é, a técnica. Ele alerta que para pensar sobre o objeto técnico não basta somente estudá-lo em sua materialidade literal, no sentido de que se estaria perseguindo uma essência e uma motivação na técnica em si – o que daria corpo ao “reverso exato do preconceito humano contra a técnica”⁷⁰. Deve-se considerar os aspectos materiais da produção técnica, no entanto sem apagar as condições humanas relacionadas a este feito.

⁶⁸ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória*, Op. Cit., p. 204.

⁶⁹ Gilbert Simondon. *Du mode d'existence des objets techniques*. [Paris]: Aubier, 1989.

⁷⁰ Pablo Rodriguez. Reseña de “El modo de existência de los objetos técnicos” de Gilbert Simondon. *Redes*, v. 13, n. 26, dez. 2007, p. 278, tradução minha.

Em determinado momento de sua análise sobre *A República* de Platão, Weil⁷¹ afirma que “um coletivo não faz uma soma”. O que o seu aforismo quer dizer, segundo Larrari⁷², é a impossibilidade de um pensamento ser elaborado por mais de um corpo. Um carro pode ser montado por uma esteira de produção, com cada operário adicionando uma peça separadamente, mas uma operação mental abstrata não pode ser feita por sujeitos diferentes, pois a sua compreensão – logo, sua execução – depende da apreensão da totalidade do seu processo. Assim, ela nos ajuda a entender que, em matéria de pensamento pelo menos, é necessário percorrer e experimentá-lo de maneira individual e total, conhecendo cada um de seus passos. Temos a ilusão de que essa maneira totalizante de se comportar do pensamento é uma característica somente do fenômeno mágico ou totêmico, mas esquecemos que também a razão dualista se vale dessa imagem de totalidade, pois precisamos vislumbrar o todo do processo de raciocínio dedutivo para entender a sua lógica. Dessa maneira, gostaria de ressaltar que as técnicas de totalização ou processualidade são compartilhadas pelas duas tendências do pensamento, não sendo definidoras das fronteiras entre uma e outra. Pelo contrário, se é da imagem a característica da apresentação total do conteúdo, como o cubo imaginado imediatamente com seis faces, pode-se perceber, finalmente, que a imagem também está fortemente presente no pensamento diurno.

3.3 O CORPO QUE VÊ

Frente a uma concepção empirista clássica que propunha separar os problemas da mente daqueles relacionados aos objetos sobre os quais ela se debruça, a teoria fenomenológica da percepção de Merleau-Ponty⁷³ propõe tomar como indivisíveis o estímulo e a resposta do corpo pensante. Para atribuímos sentido a algo – incluindo as imagens técnicas visuais, como a pintura e a fotografia

⁷¹ No original, "*Une foule ne fait pas une addition*". Simone Weil. *Le gros animal*. In : *La Pensanteur et la Grâce*. Paris : Plon, 1988, p. 248.

⁷² Maite Larrari. Entrevistada por Quim Cuixart, Para Todos La 2. FeliciCultura/YouTube, [2016].

⁷³ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

–, engajamos nosso corpo nessa tarefa. Ainda, temos consciência do engajamento do nosso corpo e da sua presença a partir dos movimentos que indiciam uma intencionalidade⁷⁴.

Na fenomenologia merleau-pontiana, a relação que os ‘objetos’ – ou, melhor dizendo, os fenômenos – travam com a nossa consciência não são relações causais. No momento em que nos preocupamos com a efetivação de um fenômeno em nossa consciência, em refletir sobre o porquê de pensamos em algo, a resposta não virá por questionar o que esse objeto *faz* para nos provocar esse pensamento⁷⁵: isso seria acreditar que o mundo está dado e somente temos que nos valer dele para produzir significados – o que seria uma abordagem mais pragmática clássica que fenomenológica. Nesse paradigma, assume-se que os objetos da percepção são construídos⁷⁶ e nunca equivalem por completo aos objetos do mundo concreto. Com eles travam relação, evidentemente, mas jamais possuem a capacidade de contê-los por completo dentro da representação criada pela percepção. A representação, poderíamos aqui chamar de imagem, é resultado da interação das subjetividades intrínsecas tanto do sujeito quando do fenômeno. Esse sujeito, envolto em sua corporalidade e circunstâncias, e esse fenômeno também, até o instante de *comunicação*, comungam em que um fenômeno perceptivo se estabelece e eles compartilhariam momentaneamente da mesma carne. É essa apropriação que aqui faço do argumento merleau-pontiano para situá-lo na discussão da produção de sentido a partir da imagem dentro do problema da comunicação. Nesse sentido, a percepção realizada pelo corpo-sujeito é sem dúvida e automaticamente uma espécie de interpretação⁷⁷, pois ele está vinculado a suas vicissitudes interpretativas⁷⁸. Isso impede, de pronto, que o pensamento por imagem entregue uma interpretação unívoca para todos os corpos-sujeitos, muito menos que elabore um discurso sem contradições.

⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. Op. Cit.

⁷⁵ Eric Matthews. *Compreender Merleau-Ponty*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

⁷⁶ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. Op. Cit.

⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. Op. Cit.

⁷⁸ Conforme comentei anteriormente, circunstâncias físico-biológicas, como adiantadas por Merleau-Ponty, mas também contextos políticos e socioeconômicos, tais como o lugar de fala, as socializações, racializações etc.

Para Merleau-Ponty⁷⁹, inspirado pela *gestalt*, a percepção nos dá acesso a um pacote de sentidos que, somente num momento posterior, podemos distinguir. Primeiro, a percepção produz um vetor de força que é uma amálgama de efeitos sobre o corpo: visão, tato, paladar, entre outros que possamos nomear. Essa sensação sinestésica é o que podemos ver nesta passagem de Cézanne, citada por ele⁸⁰:

Balzac descreve em *A pele de onagro* uma “toalha branca como uma camada de neve recém-caída e sobre a qual elevaram-se simetricamente os pratos e talheres coroados de pãezinhos dourados”. “Em toda a minha juventude”, dizia Cézanne, “eu quis pintar isso, essa toalha de neve fresca... Agora eu sei que se deve *querer* pintar apenas: elevaram-se simetricamente os pratos e talheres, e: pãezinhos dourados. Se eu pintar ‘coroados’, estou perdido, compreende? E se realmente equilíbrio e matizo meus pratos e talheres e meus pãezinhos como no modelo natural, esteja certo de que as coroas, a neve e tudo o mais estarão ali.

Essa construção de Merleau-Ponty pode, em um primeiro momento, lembrar bastante a proposição clássica à qual me referi anteriormente, sobre o mundo acessível através dos sentidos que produziriam imagens acústicas, visuais etc. no interior do nosso corpo. No entanto, o que Cézanne sublinha no trecho recortado pelo filósofo é que, em termos de imagem, nossa preocupação deve estar mais voltada para suas condições de existência do que para seus adjetivos. Isto é, se quiséssemos evidenciar o mesmo efeito que se lhe causou a descrição de Balzac, não é nos *predicados* que devemos procurar um recurso representativo, mas, sim, na *relação* entre os elementos materiais – qual seja, a simetria entre os pratos e talheres e a cor dourada dos pães. A sensação será desperta daí, dessa combinação de elementos, não da representação fiel e isolada das suas partes – tal como os sentidos não são indiscerníveis quando estamos relatando uma percepção. Tal como seria impossível prosseguir com o modelo aristotélico de uma composição de *efeitos do sentido* em forma de imagem que, uma vez dentro do corpo, só aí se comunicam e formam uma imagem do mundo. Não, o mundo é percebido de maneira sinestésica, os sentidos informam dados sujos, as imagens – além de não habitarem somente o interior de uma *mente* consciente – reverberam em um *corpo* pesadas de pregnância simbólica. A relação com o mundo não é informada por

⁷⁹ Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. Trad.: Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. *Op. Cit.*, p. 131, grifos do autor.

dados puros dos sentidos, mas pelas imagens através das quais percebemos grandes fatias do mundo, indiscerníveis entre razão ou magia.

É comum encontrar referências que defendem a filiação da tradição ocular do pensamento no Ocidente moderno e contemporâneo às origens gregas⁸¹. São inúmeros os motivos, como bem resume Menezes⁸², que justificariam remontar à sociedade grega antiga a hegemonia da visão:

[...] a ubiquidade da imagem e seu caráter público (em santuários, necrópoles, ginásios, estádios, pinacotecas, procissões), a inexistência, praticamente de secrecidades (o culto do mistério mais importante, o de Elêusis, chegou a desenvolver política de ampliação de acesso), a relevância do teatro (palavra originada do verbo *theômai*, que significa ver), a visão como ato político numa cultura da *performance* – que requer publicidade visual da competição (Tucídides fala do discurso visto, espectador do discurso e não de ouvinte), a formulação de teorias óticas e a própria concepção do pensamento como imagem, a fertilidade do vocabulário (ícone, ídolo, ideia, teoria, autópsia e dezenas de outras palavras são de ascendência grega direta), a presença no imaginário e no mito (desde a cegueira de Édipo até o mau-olhado), a filosofia (as teorias da mimese, da fantasia, da ilusão etc.). Tudo levaria a crer que “sociedade escópica” seria uma etiqueta tranquilamente justificada e definitiva.

Tomar, no entanto, o pensamento grego a partir de suas características exclusivamente escópicas seria, como aponta Menezes⁸³, um exagero. Para ele, essa tendência de homogeneizar a cultura grega antiga peca por dois motivos: ocultar a participação dos outros sentidos na percepção das formas – ou, como diríamos aqui, no processo de produção de sentido – e uma generalização do termo “visualidade” que não deixa ver suas especificidades. Em primeiro lugar, a sociedade grega antiga foi durante a maior parte do seu tempo conhecido, ágrafa e fortemente ligada à cultura oral. Além disso, a característica da “visualidade” não pode ser tomada como uma coisa única, já que um tipo de visualidade seria o da mimese (quando o observador fica à parte do mundo observado) e outra seria a visualidade própria do rito (como acontece com as imagens sagradas, que dependem da imersão do observador no campo da imagem, como se a escultura sagrada, o ícone em forma de ídolo, olhasse de volta o seu observador).

⁸¹ Ulpiano T. Bezerra de Menezes. Rumo a uma “História visual”. In: Martins; Eckert Novaes (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005.

⁸² Ulpiano T. Bezerra de Menezes. Rumo a uma “História visual”. *Op. Cit.*, p. 54-55.

⁸³ Ulpiano T. Bezerra de Menezes. Rumo a uma “História visual”. *Op. Cit.*

Menezes⁸⁴ também aponta para o esquecimento da ninfa Eco quando da recontagem contemporânea do mito de Narciso. Para ele, se Eco personifica o som, seu esquecimento evidencia o esquecimento da voz. Adicionaríamos, ainda, que o esquecimento de Eco na contação do mito evidencia, também, um apagamento do ‘outro’ para pensar a imagem como problema pra além do indivíduo. Mas há outros vários indícios do apagamento da participação dos outros sentidos em privilégio da visão. Segundo Menezes⁸⁵, devemos “inserir a visualidade num quadro sensorial mais amplo” e “estudar a dimensão visual da sociedade tem que incluir o lugar da visualidade entre os demais sentidos”. Esse exagero na característica “visual” da imagem apaga também outra dimensão sua, que é a sua materialidade. Para Menezes⁸⁶, devemos também tomar a imagem como artefato, coisas materiais, objetos físicos, pois “[...] as imagens não são puros conteúdos em levitação ou meras abstrações”. Isso iria contrariamente à ideia da “imagem como puro sentido”. Considerar o aspecto material da imagem, a seu ver⁸⁷, traz à tona a necessidade de implicar os contextos de circulação da imagem em questão para evidenciar como se dá seu processo de produção de sentido. O argumento é o de que as imagens observadas em museus, igrejas ou jornais dotam-se cada uma delas de implicações “impossíveis de minimizar”⁸⁸.

Considero, aqui, que não se deve tomar a imagem como artefato se houver o intuito de debater a fortuna crítica levantada pelos textos, por exemplo, de Flusser⁸⁹, ao evidenciar a necessidade de mediação técnica entre o texto e a imagem. Tomar os dois termos como sinônimos apagaria também o esforço empreendido pela teoria durandiana no sentido de afastar conceitualmente os polos do manifesto e do simbólico – como vimos com o esquema da árvore das imagens de Wunenburger⁹⁰. No entanto, parece-me interessante, sim, lembrar do aspecto de artefato que está relacionado à imagem e, muitas vezes, é confundido

⁸⁴ Ulpiano T. Bezerra de Menezes. Rumo a uma “História visual”. *Op. Cit.*

⁸⁵ Ulpiano T. Bezerra de Menezes. Rumo a uma “História visual”. *Op. Cit.*, p. 54-56.

⁸⁶ Ulpiano T. Bezerra de Menezes. Rumo a uma “História visual”. *Op. Cit.*, p. 50-51.

⁸⁷ E inspirado pelo conceito “efeito-museu” de Maurice Daumas em *Images e société sdans l’Europe moderne*. Paris: Armand Collin, 2000, p. 97.

⁸⁸ Ulpiano T. Bezerra de Menezes. Rumo a uma “História visual”. *Op. Cit.*, p. 51.

⁸⁹ Vilém Flusser. *O universo das imagens técnicas*. *Op. Cit.*

⁹⁰ Jean-Jacques Wunenburger. *La vie des images*. 2 ed. Grenoble: PUG, 2002.

com ela – como falamos anteriormente, quando a “imagem” é tomada por “figura”. Essa confusão nos parece inclusive uma boa pista de trabalho para compreender o sentido da imagem no contemporâneo, pois evidenciaria um apagamento de outras características da imagem, tais como seu potencial simbólico e virtual.

De acordo com Merleau-Ponty⁹¹, nos desabituaamos a perceber nos objetos do mundo a mão humana, sua marca de ação – ponto de vista que se assemelha ao conselho dado por Flusser⁹², de que precisamos evidenciar o caráter constitutivo da imagem técnica. Poderemos adicionar a essa equação as condicionantes da própria materialidade que também agencia de volta as possibilidades de ação do homem. Quer dizer, enquanto as inúmeras combinações efetivas de cores na pintura de Cézanne podem servir para provocar uma imensidade de representações possíveis do mundo que dizem respeito a seu modo de reconstituir o já visto, é também importante lembrar que as tintas das quais dispõe o pintor serão sempre aquelas possíveis de terem sido sintetizadas quimicamente ou discerníveis para o olho humano como diferentes pigmentos. Há um limite, mesmo que quase inimaginável, que é o da própria constituição biológica do ser humano enquanto um ser que vê cores. Se outro animal, ou seja, outra constituição biológica, fosse o nosso pintor em questão, muito provavelmente disporia de tonalidades diversas para combinar e recombinar – pois enxergaria tonalidades diferentes e tentaria sintetizar quimicamente tintas que as representasse. O mesmo vale para pensar as capacidades de representação, inumeráveis, mas finitas, da fotografia⁹³. Da mesma maneira que um animal disporia de todo um outro universo simbólico para, quem sabe, muito possivelmente não enxergar ‘coroas’ nos pãezinhos.

Escritos de meados dos anos 1940 de Merleau-Ponty mostram sua cumplicidade com o a perspectiva bachelardiana da imaginação. Conforme

⁹¹ Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. Op. Cit.

⁹² Vilém Flusser. *O universo das imagens técnicas*. Op. Cit.

⁹³ Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

pesquisa de Saint-Aubert⁹⁴, em um trecho do trabalho não publicado *Être et Monde*, Merleau-Ponty escreve:

O imaginário aqui é a própria substância da vida e deriva da visão. Ver é imaginar. E imaginar é ver. Não no sentido precisamente criticado por Sartre de que a imagem seria apenas uma visão enfraquecida, mas no sentido de que o princípio metafísico da visão (= a transcendência) é a imaginação, isto é, superação do observável.

Nessas mesmas anotações, de acordo com Saint-Aubert⁹⁵, Merleau-Ponty critica sua fenomenologia da percepção por ter mantido uma dicotomia entre real e imaginário, gesto que ele mesmo criticou Sartre⁹⁶ por fazer – tal como fez Durand⁹⁷ mais tarde em sua tese. No seu exemplo, Sartre coloca em oposição Pierre de carne e osso e a imagem que alguém teria de Pierre. O fenômeno de *quasi*-observação que caracteriza a imagem merleau-pontiana traz uma ideia de ausência ou existência, enquanto a percepção propõe a existência de seu objeto. Sartre segue uma linha husserliana e reafirma a dimensão empírica dessa “carne real”⁹⁸: para ele, real e imaginário não podem coexistir, pois são irreduzíveis um ao outro. Merleau-Ponty radicaliza isso dizendo que para Sartre o imaginário não tem *carne*.

A carne para cada um deles diz respeito a algo diferente. E a diferença reside nas especificidades entre visão e percepção. Para Merleau-Ponty, a carne é algo de uma “contextura”⁹⁹ íntima, uma mistura de contexto e textura que cria uma estrutura anterior geralmente do tipo orgânica (como o corpo de Pierre). Já para Sartre, a imagem é precisamente “algo sem contexto”, diferente da percepção, que sempre está ligada a um contexto. A imagem não reenvia ou se abre para nenhum esboço: ela é o que é. De acordo com a proposta sartreana, na visão, o cubo só pode ser visto a partir de um ponto de vista, que automaticamente esconde vários

⁹⁴ No original, “*L’imaginaire est ici la substance même de la vie, et dérive du voir. Voir, c’est imaginer. Et imaginer, c’est voir. Non pas dans ce sens justement critiqué par Sartre que l’image ne serait que vision affaiblie, mais dans ce sens que le principe métaphysique de la vision (= la transcendance) est imagination, i.e. dépassement de l’observable*” EM2[186](3), conforme citado por Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c’est imaginer. Et imaginer, c’est voir ». Perception et imaginaire chez Merleau-Ponty. In : Dumont ; Wiame (Eds.) *Image et philosophie* : Les usages conceptuels de l’image. Bruxelles: Peter Lang, 2014, p. 294, tradução minha.

⁹⁵ Cf. EM2 [223], In : Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c’est imaginer. Et imaginer, c’est voir ». *Op. Cit.*, p. 295.

⁹⁶ Jean-Paul Sartre. *L’Imaginaire*. Paris : Gallimard, [1940] 1986.

⁹⁷ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. *Op. Cit.*

⁹⁸ Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c’est imaginer. Et imaginer, c’est voir ». *Op. Cit.*, p. 296, tradução minha.

⁹⁹ Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c’est imaginer. Et imaginer, c’est voir ». *Op. Cit.*, p. 297, tradução minha.

outros pontos de vista. Já na percepção, “um saber se forma lentamente; na imagem, o saber é imediato”¹⁰⁰. Assim, “[...] o objeto da percepção ultrapassa constantemente a consciência”¹⁰¹ enquanto “[...] o objeto da imagem é apenas a consciência que temos dele [...] [e] não se pode aprender nada de uma imagem que já não se saiba antes”¹⁰².

O que é essa *carne* para Sartre¹⁰³ está bem explicada no trecho “Quando eu me aproximo do Pierre de verdade, eu posso ver os grãos da sua pele [...] É isso que constitui a ‘massividade’ dos objetos reais”. É dessa maneira que Sartre escreve em *L’imaginaire* sobre a falsidade da imagem e, como avalia Saint-Aubert¹⁰⁴, é mais uma vez “Sartre atordoado pelas ideias escópicas”. Esse argumento é abstrato, pois relata algo impossível de ver, isto é, relaciona o que é visível a olho nu a uma visão teórica ou visível somente com ajuda do microscópio. Estaria aqui, em ação, a razão descarnada, uma certa *imagem* tão forte que se consolida como metáfora obsessiva¹⁰⁵ à qual está presa certa racionalidade própria do pensamento diurno que empreendeu uma colonização do mundo, pelo menos desde a era moderna.

Assim Sartre priva a imagem de toda a latência, de toda a pregnância do invisível. Essa é a ideia sobre imagem que inviabiliza pensarmos um pensamento produzido por ela. Se ela não abre a possibilidade saber nada a partir dela, não pode gerar um pensamento novo. Ou seja, um pensamento “imagético”, nesse sentido de imagem nada mais seria do que um pensamento lógico-dedutivo, racional, que se utiliza da imagem como mote para começar um fio de raciocínio – provavelmente tomando-a como representação visual de uma ideia, num esquema metafórico da linguagem verbal, a ser analisada e criticada, possivelmente através do enfrentamento com as informações advindas de outras fontes. É contra esse programa que Merleau-Ponty se opõe, afirmando que não é possível acessar as coisas de fora sem acessá-las a partir de dentro. É um transbordamento mútuo, pois

¹⁰⁰ Jean-Paul Sartre. *L’imaginaire*. *Op. Cit.*, p. 24-25.

¹⁰¹ Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c’est imaginer. Et imaginer, c’est voir ». *Op. Cit.*, p. 298.

¹⁰² Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad.: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996, p. 23.

¹⁰³ Jean-Paul Sartre. *L’imaginaire*. *Op. Cit.*

¹⁰⁴ Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c’est imaginer. Et imaginer, c’est voir ». *Op. Cit.*, p. 309, tradução minha.

¹⁰⁵ Gilbert Durand. *A imaginação simbólica*. *Op. Cit.*

[...] não pode haver transbordamento do lado de fora sem transbordar de dentro [...] É a opacidade da minha carne que vem ao encontro das profundezas do mundo; somente essa latência interna, não transparente à consciência, pode unir-se à não transparência do mundo. [...] Esse regime de expressão, estranho ao regime representacional da consciência clássica, sustenta uma concepção possível de verdade por um esquema que não é mais aquele da adequação. A verdade não se desenrola na constatação, inevitavelmente retrospectiva, de uma adequação estabelecida; ela cresce em uma coexpressão de mim e do mundo¹⁰⁶.

As imagens não são fantasmas da representação (o *análogo* de Sartre). Merleau-Ponty critica isso dizendo que essa é uma explicação intelectual que preserva a pureza da consciência e o *nada* do imaginário, modalidade que não engaja o nosso corpo¹⁰⁷. Aqui é quando, para Saint-Aubert, Merleau-Ponty se aproxima de Bachelard. Merleau-Ponty mostra como levar em consideração a intencionalidade exige uma reforma total da noção de consciência. “A percepção não espera provas para aderir ao objeto”¹⁰⁸, ela adere a ele sem fazer análises de conjectura, tanto quanto o corpo que não escolhe antes de misturar as grandezas de tempo e espaço. O real é tecido junto pela vida imaginária e pela vida perceptiva, formando o que Merleau-Ponty chama de *quiasma* entre real e imaginário. Contra Sartre, ele considera impossível limpar-mo-nos de todo o imaginário para entrar em contato direto com o real. Para ele isso é impossível por não existir real puro, pleno. Saint-Aubert continua:

Sem textura ou contextura, a imagem não teria que pudesse impedir o olhar de convidar a ir mais além, nada conhecido que seja ferido por um desconhecido iminente e já nascente [...] sem derrame ou invasão, a imagem é sem mistério. Não consigo tocar em uma imagem, ela não pode me tocar; impotente para ser e para me fazer ser, ela não tem carne.¹⁰⁹

Em *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty¹¹⁰ não deixa muito clara a distinção entre percepção e observação. Mais tarde, ele refaz o argumento dizendo

¹⁰⁶ Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c'est imaginer. Et imaginer, c'est voir ». *Op. Cit.*, p. 298, tradução minha.

¹⁰⁷ Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c'est imaginer. Et imaginer, c'est voir ». *Op. Cit.*, p. 303-304.

¹⁰⁸ Como dito por ele no Curso na Sorbonne. Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c'est imaginer. Et imaginer, c'est voir ». *Op. Cit.*, p. 230, tradução minha.

¹⁰⁹ No original, “*Sans texture ni contexture, l'image n'aurait rien qui puisse arrêter le regard pour l'inviter à aller plus loin, aucun connu qui soit blessé d'un inconnu imminent et déjà naissant. C'est qu'il n'y a ni regard, ni inconnu : sans effusion ni empiètement, l'image est sans mystère. Je ne peux pas toucher une image, elle ne peut pas me toucher ; impuissante à être et à me faire être, elle est sans chair*”. Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c'est imaginer. Et imaginer, c'est voir ». *Op. Cit.*, p. 299, tradução minha.

¹¹⁰ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. *Op. Cit.*, p. 374.

que a percepção é um ultrapassamento do observável e é possibilitado pelo imaginário – conforme dito na recorrente frase de *O ser e o mundo*, “o princípio metafísico da visão (= a transcendência) é a imaginação. ou seja, o ultrapassamento do observável”¹¹¹. Todo objeto contém um ultra-objeto. E ele não é um impedimento para a nossa percepção, pelo contrário, ele é essencial para o encontro entre a minha carne e o mundo percebido. Para a fenomenologia merleau-pontiana, se as coisas são dadas *em* carne, significa *para* minha carne e *por* minha carne. Eu as faço carne encobrimdo-as com a minha carne. Logo, o que se oferece à minha percepção, é partícipe da minha carne¹¹². Segundo ele, é preciso a camada intermediária do imaginário para que algo esteja disponível à percepção. Como se o imaginário fosse mesmo a *carne* das coisas – e garantisse uma “visibilidade iminente”¹¹³.

¹¹¹ No original. “*le principe métaphysique de la vision (= la transcendence) est imagination. i.e., dépassement de l’observable*”, cf. NR 60 de Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c’est imaginer. Et imaginer, c’est voir ». *Op. Cit.*, p. 305, tradução minha.

¹¹² Emmanuel de Saint-Aubert. « Voir, c’est imaginer. Et imaginer, c’est voir ». *Op. Cit.*, p. 308.

¹¹³ Merleau-Ponty, Notas de preparação para o curso ao Collège de France de 1961, *L’ontologie cartésienne et l’ontologie d’aujourd’hui*.

4. PENSAMENTO POR IMAGEM

Neste capítulo apresento uma conversação final dos pontos explorados anteriormente sobre a produção de sentido e o regime de visibilidade da tecnocultura visual. Aqui elaboro uma reflexão a respeito da coadunação das duas formas de pensamento anteriormente descritas, no intuito de demonstrar a importância da valorização de ambos os aspectos tanto quanto de sua interdependência. Devido a suas características paralelas com essa saída terciária, encaminho a discussão para o entendimento de que o processo comunicativo pode ser tomado como um pensamento por imagem.

4.1 EM BUSCA DO COMUM

Para pensar a comunicação, assim mesmo, no singular, eu gostaria de dar uns passos atrás, antes mesmo de ela se tornar sinônimo de suas técnicas comunicacionais, suas mídias. Por isso mesmo o singular, porque o plural “comunicações” habilitaria essa série de ideias que estão mais relacionadas às práticas e aos usos sociais de uma aparelhagem comunicacional do que a isso que eu gostaria de chamar atenção, que é pensar a comunicação como a percepção e o compartilhamento do sentido. A tentativa aqui é aproximar a experiência estética vivida pelo corpo-sujeito, articulador do pensamento por imagem, do conceito de comunicação. Essa é, portanto, uma defesa da existência do sujeito encarnado como ator das comunicações – sujeito que pensa com o corpo vivido, cuja percepção é experienciada com a carne e não com a intelectualidade descarnada.

Um ambiente comunicacional nunca é o mesmo depois do acontecimento da troca comunicativa¹.

Neste projeto teórico, interessa-me pensar a comunicação como processo de produção de sentido. Isso me leva a dar especial no aspecto relacional do termo, mais do que transmissão e modo de apresentação de conteúdos, e a considerar os assim chamados ruídos do processo comunicativo como fenômenos dotados de importância epistemológica e não somente possíveis falhas. Os ruídos me parecem ser irrupções simbólicas no discurso, momentos em que a racionalidade se mostra como somente mais um pensamento possibilitado pela imagem. Essa preocupação está parcialmente alinhada com o que França² afirma ser o objeto de estudo da comunicação: a produção e compartilhamento de sentido, segundo ela, realizada através da “materialidade simbólica (da produção de discursos) e inserido em determinado contexto”, assim auxiliando os indivíduos a se constituírem socialmente.

Sodré³ adicionaria a essa diretriz, adicionando o termo vínculo. Segundo ele⁴, não somente objetivo do processo comunicativo ou objeto de estudo do campo, a vinculação está na base mesmo, no “nível originário da comunicação”. É esse vínculo a origem e ao mesmo tempo a condição para o fenômeno comunicativo, como podemos entender, seguindo o seu argumento. Esse vínculo, nível originário da comunicação, não é uma entidade material⁵ (as mídias ou as instituições) nem uma linguagem (as enunciações, discursos ou signos), mas uma pré-disposição ontológica. Essa vinculação, em outros termos, é o que Sodré⁶ chama de *comum*. O *comum* viabiliza e é viabilizado pela vinculação, é produto e meio de produção da vinculação social. Em outros termos, ele é um ato de fé que embasa todo um horizonte de experiências em direção à alteridade – é, em resumo,

¹ Muniz Sodré. *A ciência do comum*. Petrópolis: Vozes, 2014.

² Vera França. Paradigmas da comunicação: conhecer o quê? *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, v. 5, 2001. p. 16.

³ Muniz Sodré. *A ciência do comum*. *Op.Cit.*

⁴ Muniz Sodré. *A ciência do comum*. *Op. Cit.*, p. 123.

⁵ O que vai dotar de carne (no sentido da fenomenologia merleau-pontiano, e não no sentido de ‘materialização’ dos teóricos da mídia de orientação materialista) a esse *comum* são inúmeros processos de produção de sentido que são interdependentes das mídias e dos discursos a ela condicionados.

⁶ Muniz Sodré. *A ciência do comum*. *Op. Cit.*

uma heurística. A relação entre o comum e o vínculo social é bem explicada por Costa⁷:

Instaurar o vínculo social, cabe lembrar, diz respeito à experiência de inventar um comum, nunca fixo, e cuja partilha e sentido se atualizam na relação, em fluxo, mobilizando e configurando discursos, ações, tecnologias, pessoas, coisas, visões de mundo e modos de vida. É por isso que o comum é sempre circunstanciado e está continuamente se atualizando na relação.

Adiciona-se aí o importante papel dos afetos, que desempenham uma função essencial para o desenvolvimento desse comum. No dizer de Sodré⁸, “[...] afeto é tudo o que escapa à racionalidade instrumentalizada pelo signo, pela palavra”. A produção e o compartilhamento de sentidos não se dão simplesmente pela via racional, pelo contrário, visto que, conforme Durand⁹, o pensamento lógico-dedutivo é um acaso apenas dentre a multiplicidade de possibilidades de sistematizações de imagens – quer dizer, racionalidades – que a imaginação nos permite elaborar.

Uma recente proposta de Costa¹⁰ é colocar a confiança como figura epistemológica de fundo da comunicação, isto é, como condição de possibilidade para o desenvolvimento do processo comunicativo. Partindo de Simmel, que propõe uma dependência entre interação social e confiança, o autor¹¹ sugere que a “confiança é uma conexão do campo do afeto” ao mesmo tempo em que depende da existência de uma relação Eu-Tu, no lugar de uma relação Eu-Isso. Enquanto a primeira descreveria uma relação entre sujeitos, a segunda diz sobre um sujeito e um objeto, numa relação de acento funcional. Poderíamos avançar propondo pensar a experiência comunicativa como concretização da confiança e produtora de um efeito de verdade – de onde advém uma possível explicação para a maior confiança nas informações visuais (como notícias fotográficas e *fake news* com montagens eletrônicas), porque elas criam condições experiência e apreensão total do sentido, tal como se espera da produção de sentido através da imagem. A

⁷ Ramon Bezerra Costa. A confiança como figura epistemológica da comunicação. *Questões Transversais*, São Leopoldo, v. 6, n. 12, jul.–dez. 2018, p. 109.

⁸ Muniz Sodré. *A ciência do comum*. *Op. Cit.*, p. 124.

⁹ Gilbert Durand. *A imaginação simbólica*. Trad.: Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

¹⁰ Ramon Bezerra Costa. A confiança como figura epistemológica da comunicação. *Op. Cit.*

¹¹ Ramon Bezerra Costa. A confiança como figura epistemológica da comunicação. *Op. Cit.*, p. 107.

experiência como vivência simbólica catalisada pelas imagens teriam tal força por causarem sinestesia, passeio pelas sensações, oferecerem amálgama de sentidos maior que a simples experiência intelectual de uma ideia.

A força do *bios* midiático é tamanha que, no dizer de Sodré¹², “[...] leva à falsa ideia de que tudo que é humanamente importante se acha na midiática” e assim “[...] produz-se academicamente o efeito epistemológico que restringe o campo comunicacional aos estudos das mídias”. O modelo informacional da Mass Communication Research foi transformado em tradição da disciplina pelo contexto sociopolítico em que foi desenvolvido e exportado. A sobrevivência dessa descrição moderna do processo comunicativo é tão forte no campo da comunicação que toma as manifestações do imaginário como “autoevidentes”, segundo Barros¹³, e, portanto, politicamente desinteressantes e cientificamente menores, pois delas só são vistos os sintomas sociais. No entanto, é importante lembrar que “nenhuma é melhor do que a outra”, afirma a pesquisadora¹⁴, e assim como não se deve apagar a dimensão do imaginário do seio das problemáticas sociais, também não se deve privilegiar as investidas de compreensão somente das pulsões subjetivas porque o humano também é um ser social povoado de coerções. Além do mais, essa visão, que poderia chamar ciclópica, impediria “o acesso ao *trajeto de sentido*”¹⁵, onde se encontra o imaginário propriamente dito”¹⁶.

Para a vivência de um acontecimento comunicativo, é preciso que a enunciação se converta em mudança do campo em que ela foi executada. E essa experiência não prescinde de uma manipulação dos efeitos do discurso, pelo contrário. Ela depende de uma razão terciária, que coaduna a elaboração do sentido (como a significação), através da decodificação do discurso, lado a lado da sua impressão estética (através do corpo-sujeito com seu arsenal simbólico). Isso porque, como alerta Merleau-Ponty, “não é o sujeito epistemológico que efetua a

¹² Muniz Sodré. *A ciência do comum*. *Op. Cit.*, p. 122

¹³ Ana Taís Martins Portanova Barros. Ciência e imaginário: a fotografia como heurística. *Flusser Studies*, v. 15, 2013, p. 6

¹⁴ Ana Taís Martins Portanova Barros. O imaginário e a hipostasia da comunicação. *Op. Cit.*, p. 15.

¹⁵ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. *Op. Cit.*

¹⁶ Ana Taís Martins Portanova Barros. O imaginário e a hipostasia da comunicação. *Op. Cit.*, p. 15.

síntese, é o corpo”¹⁷. A reabilitação do corpo-sujeito e da experiência perceptiva nas teorias da comunicação me parece incontornável para não confundirmos mais o fenômeno da comunicação com os objetos informacionais, além de permitir vislumbrar as nuances do pensamento suprimidas com o achatamento do termo imagem, em seu vasto sentido, que a transformou em sinônimo de imagem técnica visual.

As visualidades no século XIX sofrem uma ruptura mais forte do que na transição do medievo para o Renascimento, para Debray¹⁸. Essa ruptura se deve às atualizações da relação entre o observador e os modos de representação, obrigando-o a uma reconfiguração desses termos. Se levarmos a sério o projeto da teoria geral do imaginário, que prevê uma equilibrção entre metáforas obsessivas em voga e marginalizadas, podemos ver alguns fenômenos de outra maneira. Em um ambiente de mistura entre o meu corpo e o corpo dos objetos técnicos, em que fomos desenvolvendo uma forma de viver cada vez mais cheias de próteses, antes foi preciso nomear o que era o corpo e o que era o objeto adicionado a ele. Essa operação de diferenciação foi a mesma que permitiu uma separação entre o significado, o significante e o referente, essas três esferas da imagem tratadas como sinônimo de signo¹⁹. Resta à imagem ser apenas “ponte”²⁰ entre esses diferentes continentes, invisibilizando a esfera do sujeito que a vivencia, ou seja, pensa através dela.

Em todos os casos em que a consciência quer dispor de algo que não está presente diante dos olhos, ou melhor, diante do corpo, ela se vale de uma imagem, conforme Durand²¹. O signo apresenta um significado economicamente, isto é, mostra literalmente algo que tenha um vínculo formal com a coisa que quer apresentar. Por se valer de um conhecimento que já existia antes, ele re-apresenta um significado através de uma escolha arbitrária. São os ícones, as palavras, os algoritmos, os sinais. Mas uma vez que a consciência quer acessar conteúdos não

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2011, p. 312.

¹⁸ Régis Debray. *Vie et mort de l'image*. Op. Cit.

¹⁹ Gilbert Durand. *A imaginação simbólica*. Op. Cit.

²⁰ Sobre a ideia de imagem como ponte, ver também Ana Taís Martins Portanova Barros. . Símbolos do inferno: imagens de lugar nenhum e de algum lugar. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 9, n. 14, 2013.

²¹ Gilbert Durand. *A imaginação simbólica*. Op. Cit.

somente arbitrários, a operação fica mais complexa. Se com o signo já era impossível representar todas as partes daquilo que se queria compartilhar, com os conceitos mais complexos é mais complicado saber o que pode ser suprimido dessa operação. Por exemplo, valores como a justiça²² podem ser compreendidos através de histórias (narrativas verbais longas) ou, em termos de imagem, por alegorias. Ela vai ser representada (uma parte dela vai estar disponível novamente à percepção) como uma mulher e alguns objetos como gládios e balanças, partindo da abstração em direção à representação. Esses casos são a maneira como Durand explica os *signos arbitrários* e os *signos alegóricos*. Os primeiros se valem de uma realidade significada, codificada. Os segundos de uma realidade complexa que precisa materializar, figurar, fazer figura de uma parte daquilo ao qual se refere. Nesses dois casos estivemos diante de coisas que nos acessaram através dos sentidos da visão ou da leitura, mas Durand também sugere a existência de um terceiro tipo de grau de imagem, que é o símbolo, quando nenhuma parte do significado pode ser apresentado, pois ele não está disponível aos sentidos. “O símbolo descreve a aparição, através do e no significante, do indizível”²³. Essa imagem se refere a um sentido e não a uma coisa sensível.

Se a relação entre significante e significado no signo é a equivalência indicativa, na alegoria temos um tipo de tradução econômica do sentido e, no símbolo, uma epifania. É preciso colocar em ação um conceito de comunicação que suporte a epifania, isto é, que compreenda a *fantástica transcendental*²⁴. Para isso, esse conceito deve permitir ver as fibras amontoadas que achatam o conceito de imagem e o tornam semelhante a somente a sua parte traduzível, visível, apresentável. É certo que para fazer uma massa folhada amassamos uma massa por cima da outra de maneira a obter uma massa plana e homogênea que seja modelável. Mas o esperado é que na hora do cozimento as diferentes camadas cresçam e se revelem, uma sobreposta à outra, sendo justamente essa a graça da receita. A mesma coisa se dá com a imagem, que pode se desdobrar como signo, alegoria ou símbolo, mas manejá-la requer, ou até exige, que planifiquemos todas as suas diferentes sessões até formarem uma massa única. Para representá-la,

²² Cf. exemplo de Durand em *A imaginação simbólica*. *Op. Cit.*, p. 9.

²³ Gilbert Durand. *A imaginação simbólica*. *Op. Cit.*, p. 11.

²⁴ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. *Op. Cit.*

encontrar seu elemento comum para promover a comunicação, é preciso achatá-la. Mas é no cozimento da experiência que as diferentes camadas reaparecem e se despedaçam com o toque do corpo.

A face técnica da imagem, como ela se apresenta aos sentidos, é de vital importância para a realização da experiência estética, ou, nas palavras dos estudos do imaginário, para o acontecimento do simbólico, da epifania. A imagem é veículo do sentido ao mesmo tempo que é condição de possibilidade da experiência do corpo. Esse mesmo corpo, seus reflexos, seu contingente orgânico, está dotado de simbolismos, que nos dão acesso ao sentido. “Sentido” é uma palavra complicada porque ela descreve ao mesmo tempo o conteúdo significativo de uma mensagem e a capacidade sensória do corpo no participio passado, aquilo que já foi *sentido*. Gosto de manter essa duplicidade de sentido, pois acredito que essa contradição de opostos descreve muito bem a perspectiva do pensamento por imagem.

Consideremos a tela *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli. Vênus move seus cabelos. Como se um vento soprasse dentro do quadro, também suas vestes se movem à mercê da força da natureza. As pinceladas que a representam são estáticas, Botticelli só pôde tê-las feito no séc. XV. Porém, até hoje, quando olhamos para o quadro, Vênus se move. Esta impressão do movimento é resultado do inteligente jogo de sombras e luzes projetado pelo pintor florentino. Num minucioso trabalho historiográfico para descobrir as referências que alimentaram o famoso quadro renascentista – que “ideias alheias”²⁵ ele ilustrava – Warburg sugere que Botticelli adicionou a elas um toque a mais. O efeito esvoaçante, próprio da arte da Antiguidade, retorna à arte na época do Renascimento europeu por causa dele. A tese de Warburg é que Botticelli teria sido capaz de adicionar dinamismo à imagem estática da sua Vênus devido ao desenvolvimento de uma técnica de reprodução que simula o movimento, baseada na observação do fenômeno original, mas não sem a colaboração de uma *imagem* que se sobrepõe àquela do quadro²⁶. Em outras palavras, para atrelarmos o sentido do movimento a uma tela parada, além do contributo essencial do pintor, necessitamos, também, ter passado por uma experiência prévia de movimento – em suas palavras, de uma

²⁵ Aby Warburg. O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli. In: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 84.

²⁶ Aby Warburg. O nascimento de Vênus... *Op. Cit.*

imagem. Dotar de sentido essa pintura requer de nós, portanto, um engajamento material, não só ocular. Como se percebe por sua correção posterior à sua própria tese²⁷, Warburg estava incerto se essa projeção imagética seria atividade consciente ou inconsciente. Os objetos da percepção são construídos e eles nunca equivalem aos objetos do mundo concreto – nesse sentido, a percepção performatizada pelo corpo-sujeito é sem dúvida uma espécie de interpretação²⁸.

Se acessamos o mundo através do corpo engajado, esse mesmo corpo nos dota de uma esfera de condições particulares, pois o corpo nos dá condições de percepção. O mundo no qual vivemos, o fenômeno que experienciamos não é outro senão aquele que nos é acessível através da mediação do nosso corpo. O modo como a percepção acontece cria um efeito de realidade particular. Se a comunicação é o fenômeno do compartilhamento do sentido, essa ação é mediada pelos sentidos da troca presente, da troca em curso, mas também pelos sentidos disponíveis à nossa mediação primeira, a pré-disposição simbólica a que nos dá acesso nosso corpo. É nesse ponto que se dá uma conversa frutífera entre Merleau-Ponty e os *schèmes* durandianos. Se o corpo humano media e modula os sentidos atrelados aos fenômenos percebidos, as pré-disposições bioquímicas e psíquicas descreveriam um universo hermenêutico disponível à consciência humana.

4.2 O DUPLO DA IMAGEM

Para entender o que nos fala e como nos fala uma imagem, Lavaud²⁹ toma como exemplo uma árvore desenhada sobre a folha de papel e pergunta: qual é o *ser* desse desenho? Nada menos que a folha mesmo e alguns traços. Para estabelecermos uma relação entre a árvore e a folha com traços, colocamos entre parênteses seu ser substancial (quer dizer, material). Essa suspensão da questão ontológica é uma primeira etapa do que significa pensar por imagem. Essa folha com traços é uma “coisa”, mas também se torna lugar de um “fenômeno”, uma

²⁷ Como se pode ver na edição *Histórias de fantasma para gente grande. Op. Cit.*

²⁸ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção. Op. Cit.*

²⁹ Laurent Lavaud. *L'image*. Paris: Flammarion, 1999.

“aparição” para nossos olhos. Esse segundo momento, o da “aparição”, já não pertence mais exclusivamente ao domínio dos nossos olhos, mas da nossa imaginação. Ela é que vai subitamente esquecer que a folha e o traço são uma coisa e vai nos fazer lembrar da árvore lá fora devido a uma ligação de semelhança aparente entre as duas formas, do desenho e do vegetal. À parte toda a questão do desaparecimento perceptivo da forma ou mesmo de sua amálgama à árvore, gostaria de ressaltar neste momento que a visão esteve nessa operação nos dois extremos (quando vimos a árvore e quando vimos o desenho), mas é a imaginação que vai ligar esses dois momentos do olhar. Sugiro pensar agora um poema sobre uma árvore.

Tão velho estou como árvore no inverno,
vulcão sufocado, pássaro sonolento.
Tão velho estou, de pálpebras baixas,
acostumado apenas ao som das músicas,
à forma das letras.
(Trecho de “A velhice pede desculpas”, Cecília Meireles, *Poemas*, 1958)

Ou ainda,

Bernardo é quase árvore.
Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem
de longe
E vêm pousar em seu ombro.
Seu olho renova as tardes.
(Trecho de “Bernardo é quase uma árvore”, Manoel de Barros)

O que nos faz juntar as palavras e ir compondo a ideia de uma árvore é a apropriação feita pela nossa imaginação da palavra que a descreve. É a imaginação que é capaz de recompor essa totalidade arborescente e, assim, fazer-nos novamente “ver” uma árvore – tanto quanto nos mostrar as seis faces do cubo imaginado imediatamente³⁰. De qualquer maneira, é necessário que tenhamos conhecido a forma das árvores no inverno, tenhamos escutado o silêncio das árvores para que as palavras desses poemas sejam capazes de nos fazer lembrar uma árvore. A ponte com o sensível da coisa vista que virou memória e da coisa vista ou lida presentemente é uma tarefa de conexão de fenômenos distantes no tempo. Nesse sistema que agora pensamos, é necessário que saibamos algo através da via da sensibilidade antes de chamar à tarefa a imaginação.

³⁰ Como falei anteriormente a respeito de Durand comentando Foucault.

Esse exemplo que acabo de citar trabalha uma concepção de imaginação bastante corrente, que parte do paradigma aristotélico tradicional: o mundo nos está disponível através dos dados dos sentidos. Aqui, o trabalho de imaginar se dá cronologicamente após o trabalho dos olhos. Para imaginar, portanto, é necessário haver já matéria na consciência – quer seja a memória da árvore ou a palavra lida. Nesse paradigma, a imagem opera como uma ponte entre uma sensibilidade anterior e outra posterior – ressalto: uma atualização do tempo ou mesmo uma supressão do seu intervalo. Considera-se, aqui, a imaginação como o trabalho cognitivo de ligação de um dado da memória (de origem sensorial) a outro. Essa concepção está muito próxima daquela que Flusser³¹ batizou por imaginação tradicional, que parte do concreto rumo ao abstrato, gesto que esquematizo a seguir.

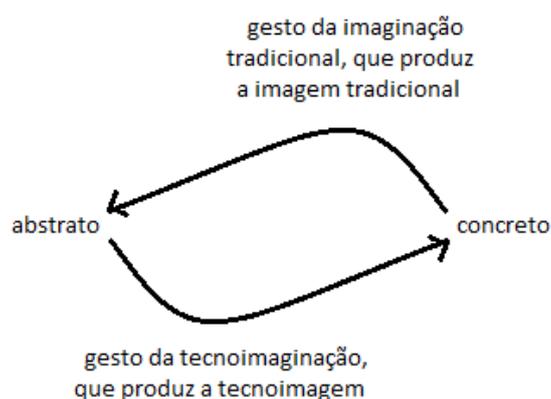


Figura 2: Esquema da imaginação tradicional e da tecnoimaginação, conforme Flusser³²

O esquema deixa explícito o que me parece ser o ponto nevrálgico de diferença entre essas duas perspectivas. A tecnoimaginação opera em um único sentido, transformando o abstrato em concreto. Essa proposta é curiosa, no sentido de que está prevista dentro da própria construção flusseriana a ideia de que o texto, base da abstração do mundo, é uma operação técnica e, assim, como vimos, baseada no conhecimento das possíveis 'falhas' do mundo natural – o que deixaria entrevisto uma co-dependência das duas esferas, ou seja, para a existência

³¹ Vilém Flusser. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. Annablume, 2008.

³² Fonte: Elaborado pela autora (2020) com base em Vilém Flusser. *O universo das imagens técnicas*. Op. Cit.

da tecnoimaginação é necessário o processo anterior da ‘imaginação tradicional’. A supressão dessa interrelação emerge no fato de que, para Flusser, o esforço humano se dá contra a entropia do universo. As imagens técnicas ou tecnoimagens de Flusser seriam, portanto, mais um dos resultados diversos da ação do homem *contra o mundo* (sic), como no trecho a seguir:

O homem é ente que, desde que estendeu a sua mão contra o mundo, procura preservar as informações herdadas e adquiridas, e ainda criar informações novas. [...] “Informar!” é a resposta que o homem lança contra a morte. Pois é de tal busca da imortalidade que nasceram, entre outras coisas, os aparelhos produtores de imagens.³³

Uma palavra, no entanto, chama especial atenção dos estudiosos das comunicações: informar. O próprio Flusser adianta que esse esforço projetivo do “pensamento calculador” humano pode conduzir a uma “curiosa contradição”³⁴: o aparelhos criados para projetar imagens cada vez mais evoluem na criação de imagens que dizem respeito somente ao próprio universo dos aparelhos. Assim, uma “entropia negativa” se releva: o mundo se reduz, e decerto por isso se torna inimaginável. Flusser³⁵ aconselha: “[...] o aparelho faz o que o fotógrafo quer que faça, mas o fotógrafo pode apenas querer o que o aparelho pode fazer.” Quer dizer, precisamos cuidar para não reduzir nossas possibilidades àquelas as quais as técnicas já existentes nos oferecem, porque o poder autorreferencial das imagens é vertiginoso. Se tomarmos a civilização da imagem, que é a humana, como uma civilização de imagens técnicas visuais e só, aí sim o excesso de produção imagética faz sucumbir nossa capacidade imaginativa, porque estaremos deixando de lado todo um espectro poderoso de imaginação a partir de outras técnicas.

Contudo, se seguirmos na esteira do que nos sugere Wunenbuger³⁶ na intenção de elaborar uma *razão contraditória*, percebe-se a incongruência da manutenção do paradigma aristotélico da imagem, para o qual temos acesso ao mundo através dos dados dos sentidos. Levar isso em consideração, em primeiro lugar, seria tomar o mundo, de algum modo, transparente, totalmente acessível e acessível de igual modo a todas as pessoas. Mas há extenso debate nas ciências

³³ Vilém Flusser. *O universo das imagens técnicas*. Op. Cit., p. 26.

³⁴ Vilém Flusser. *O universo das imagens técnicas*. Op. Cit., p. 26.

³⁵ Vilém Flusser. *O universo das imagens técnicas*. Op. Cit., p. 27.

³⁶ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória*, Op. Cit.

humanas elaborando o consenso de que a realidade não é um dado objetivo, mas uma construção social condicionada às condições de acesso a ela (socializações) e às construções das narrativas sobre ela (lugares de fala, cosmologias). Esse mesmo mundo, acessível imperfeitamente através dos sentidos, estaria passível de análise e releitura através do trabalho da razão, que nos desintoxicaria das impressões falsas e mentirosas das imagens advindas dos sentidos. Ora, se o gesto purificador do raciocínio lógico é explorar as linhas de coerência de um argumento, expurgando-lhe das contradições internas, tem-se claramente uma ideia do que nos oferecia como resultado esse trabalho do raciocínio: um mundo de objetos coesos, de teorias generalizantes. Esse processo de significação do mundo estaria sujeito a reelaborações e contínuos melhoramentos através de novas semioses, possíveis recombinações dos dados acessados anteriormente.

De qualquer maneira, observe-se uma característica importante: a permanência de uma separação entre eu e mundo, mais especificamente, entre sujeito e objeto. Sobre esse problema, recorro à maneira como escreveu Merleau-Ponty³⁷ sobre a indissociabilidade entre sujeito que percebe e mundo percebido:

Sob todas as acepções da palavra sentido, nós reconhecemos a mesma noção fundamental de um ser orientado ou polarizado em direção àquilo que ele não é, e assim sempre somos levados à concepção do sujeito como *ek-stase* e a uma relação de transcendência ativa entre o sujeito e o mundo. O mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta. O sujeito é ser-no-mundo, e o mundo permanece 'subjetivo', já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito. Portanto, com o mundo enquanto berço das significações, sentido de todos os sentidos e solo de todos os pensamentos, nós descobríamos o meio de ultrapassar a alternativa entre realismo e idealismo, acaso e razão absoluta, não-sentido e sentido.

Aqui me parece estar o ponto-chave para a “saída terciária” da razão contraditória: levar a sério as consequências de tomar o corpo-sujeito como agente com o mundo. Assim sendo, as sensações são parte constituinte do estar-aí no mundo e não efeito de uma relação entre o sujeito e tudo aquilo que ele não é, como propõe Merleau-Ponty. A esse modo de existência encarnado não é possível apartar-se da “sujeira da matéria”, dos sentidos, não cabe mais dar prosseguimento

³⁷ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2011, p. 576.

a essa dualidade. Usando os termos de Bachelard³⁸, imaginamos através da matéria do mundo, não *contra* ou *por* ela, mas *com*. Da mesma forma como não pensamos sobre imagens sem que nossas imagens pensem junto.

Ainda, se a imaginação é um momento posterior ao das sensações, pergunto-me: como é possível imaginar a diferença? Se o mundo nos oferece a realidade tal e é ela que nutre nossos sentidos de dados, como se pode conceber outramente o mundo sem imagens pré-existentes aos sentidos?

Aqui então conseguimos elaborar melhor que imaginação é essa que conceberia uma comunicação transformadora e um pensamento por imagens: não a imaginação manipuladora dos dados dos sentidos, mas como trabalho realizado pela imagem. Novamente, defender um pensamento por imagem não significa, em absoluto, atualizar uma dicotomia entre modo analítico-racionalista³⁹ e a mágica⁴⁰. Pelo contrário: isso seria novamente um gesto purificador, de retirar da imagem seu potencial também organizativo. Tomar “pensamento por imagem” como sinônimo de pensamento místico, esotérico e contrário aos esforços racionais seria reeditar o dualismo que faz da racionalidade antônimo de imagem. O pensamento por imagem é condição de existência do pensamento racional, tanto quanto do dito “pensamento selvagem”⁴¹, pois, como bem sintetizou Durand⁴², “não existe corte entre o racional e o imaginário, não sendo o racionalismo [...] mais do que uma estrutura polarizante do campo das imagens” – de onde advém o pressuposto fundador da teoria antropológica do imaginário, a anterioridade ontológica da imagem em relação ao conceito, ou, como dizem Barros e Wunenburger, “da imaginação sobre a razão”⁴³.

³⁸ Gaston Bachelard. *Imaginação e matéria*. In: *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

³⁹ Termo com que Wunenburger descreve a razão dualista do pensamento diurno ou a imaginação esquizomórfica. Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória*. Ciências e filosofias modernas: o pensamento complexo. Trad.: Fernando Tomaz. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

⁴⁰ Tomando livremente o termo com que Flusser descreve o funcionamento das imagens. Vilém Flusser. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

⁴¹ Conforme debatido anteriormente no subcapítulo 3.1 sobre Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem*. Trad.: Tânia Pellegrini. 12 ed. Campinas: Papyrus, 2011.

⁴² Gilbert Durand. Os níveis do sentido. In: *A imaginação simbólica*. *Op. Cit.*, p. 75.

⁴³ Ana Taís Martins Portanova Barros; Jean-Jacques Wunenburger. A fotografia como catalisador simbólico – Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas. *Intercom – RBCC*, São Paulo, v. 38, n. 2, jul./dez. 2015, p. 44

O gesto bélico e identitário de percepção e aniquilamento da diferença é somente uma das estratégias possíveis do sistema imaginário, como já vimos – a saber, a constelação de imagens esquizomórficas. Estratégias como as do *paraquedas coloridos* de Krenak⁴⁴ se utilizam de recurso diametralmente oposto – poderia dizer, ativando as alternativas próprias da constelação mística do imaginário. Ainda, seguindo o pensamento de Krenak, estaríamos os brancos, na verdade, acostumados demais às mesmas estratégias de extração e descarte, típicas do extermínio e não da convivência.

Admitir um pensamento por imagem, essa razão plural, em meio à cultura visual contemporânea me parece perfeitamente de acordo com o efeito que esse protagonismo das imagens técnicas visuais nas comunicações traz. Estarmos mergulhados num oceano de imageria, segundo Mirzoeff⁴⁵, implica que no mundo de hoje há “muitos diferentes pontos de vista” coexistindo. É como se a saída terciária já estivesse em ação, e aí sim fizesse sentido falar de uma “civilização da imagem”.

Para Boehm⁴⁶, a lógica das imagens é uma lógica de mostraçã, o que, em suas palavras, configuraria uma *episteme* icônica. Assim, a produção de sentido a partir da imagem seria um caso em que a significação precederia a representação. Boehm lembra que a contribuição da fenomenologia husserliana dá a ver que toda coisa – incluindo a imagem – é algo ao mesmo tempo em que é o horizonte no qual algo se mostra. Esse duplo da imagem coloca em evidência os aspectos figurativos e o de uma espécie de *continuum* da experiência: assim, algo se dá sincrônica e algo se dá anacronicamente. Mas, para pensar o funcionamento das imagens, é preciso fugir da lógica da sintaxe, própria da linguagem⁴⁷. Seguindo Bateson, Boehm propõe pensar o gesto como condição da expressão, e, assim, anterior às palavras. Para ele⁴⁸, “gesto e imagem se reencontram em seu potencial *dêitico*”, e é essa habilidade de mostrar que evidencia a necessidade de um locutor encarnado, precedendo a representação mediada pelo signo.

⁴⁴ Ailton Krenak. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

⁴⁵ Nicholas Mirzoeff. *How to See the World*. London: Pelican Books, 2015, p.13, tradução minha.

⁴⁶ Gottfried Boehm. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: Alloa (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-38, 2015.

⁴⁷ Gottfried Boehm. Aquilo que se mostra.. *Op. Cit.*

⁴⁸ Gottfried Boehm. Aquilo que se mostra.. *Op. Cit.*, p. 31.

O gesto é o rastro recomendado por Didi-Huberman⁴⁹ como vetor de sentido fundante para pensarmos sobre o sentido das imagens visuais. Para ele, os gestos extremados – como o choro, a raiva, a ira etc. – são expressões-reposta do corpo humano de sentido facilmente reconhecível para outros corpos humanos e, quando esse sentido é reconhecido, a representação do gesto imprime emoção no outro corpo e é dotada de significado instantaneamente. Não por acaso, os gestos de expressão reconhecível facilmente são as representações corpóreas das emoções básicas. Essa é uma ideia inspirada no conceito de *pathosformel* de Aby Warburg⁵⁰, que afirma que para atrelarmos o sentido do movimento a uma tela parada, além do contributo essencial do domínio da técnica por parte do pintor, necessitamos, também, ter passado por uma experiência prévia de movimento – em suas palavras, de uma *imagem*.

Com Warburg⁵¹, a ação de dar movimento à imagem estática e assim dotá-la de sentido exige a experiência vivida, assim denunciando a participação de um “corpo-sujeito. Esse movimento súbito que toma conta de nós e instantaneamente se transforma em sentido se aproxima das imagens simbólicas do universo da angústia⁵². O ferver do verme, a animalidade incontrolável, o movimento brusco e inesperado: essas forças ameaçadoras e apartadas do domínio e da vontade do corpo do homem, no universo das imagens de beleza canônica, parecem se comportar seguindo à risca o verbo mandatário do regime místico das imagens: penetrar. Elas tomam conta de nós, nos inebriam de beleza ou terror, somos enfeitiçados. Dotar a imagem do poder de olhar de volta para nós – como na metáfora de Didi-Huberman⁵³, e que é também como ele sugere pensar a aura benjaminiana⁵⁴ – é fazer aparecer desde a superfície visual de uma imagem formal aquilo que a anima, a sua substância simbólica, é dotar o imanente de transcendência.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman. *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

⁵⁰ Georges Didi-Huberman. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

⁵¹ Aby Warburg. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad.: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

⁵² Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Op. Cit.

⁵³ Georges Didi-Huberman. O evitamento do vazio: crença ou tautologia. In: *O que vemos, o que nos olha*. 2 ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁵⁴ Georges Didi-Huberman. A dupla distância. In: *O que vemos, o que nos olha*. Op. Cit.

A mesma sugestão de procura pelo movimento para entender o sentido das imagens reside na base da proposta durandiana dos *schèmes* – como expliquei anteriormente. Durand⁵⁵ afirmou que é o verbo que dá a ver a existência de uma imagem simbólica, pois é ela que movimenta – literal e figurativamente – de sentido um fenômeno. A presença do verbo⁵⁶ implica a presença de um movimento. O movimento de descer, penetrar, ou o de dividir, subir sustentam a proposta de seu estruturalismo figurativo⁵⁷, que organiza diferentes constelações simbólicas de imagens (ou de sentidos) próximas daquilo que, em Bachelard, é a imagem material.

Diferente da leitura do discurso verbal, que exige o prosseguimento gradual e linear e através do qual o sentido vai aparecendo aos poucos, a imagem se realiza enquanto é percebida⁵⁸, em grandes fatias, em sua totalidade perceptiva. Um dos recursos fundamentais da imagem é que, apesar de não se reduzir à matéria de sua plataforma, é através dela que a imagem se mostra. Isso faz dela “coisa e não-coisa”, deixa-a no meio do caminho entre o tangível e o etéreo, sendo a imagem o “paradoxo de uma irrealidade real”, nas palavras de Boehm⁵⁹. Ele segue afirmando que vem da lógica das imagens umas das características definidoras da humanidade: a manifestação material de algo imaterial, ou seja, a capacidade de tornar algo visível, assim deixando escancarado o nó entre plataforma e percepção.

Exploram-se de maneira cirúrgica no campo da comunicação visual as possibilidades de decodificação das imagens, com a aplicação de um pensamento diurno. De modo que apresento aqui um pouco do como parece se dar a produção de sentido através da imagem a partir de um pensamento noturno.

Num contexto contemporâneo de plasticidade nas plataformas comunicativas – com o advento das mídias digitais e as transformações dos papéis sociais dos comunicadores que as habitam – dá-se uma atualização também na

⁵⁵ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Op. Cit.

⁵⁶ Também são os verbos os alicerces para uma mirada metodológica, conforme proposto por Durand na sua *metodologia*. Um desafio enfrentado pelos estudiosos das imagens visuais a partir da heurística do imaginário antropológico é justamente traçar um percurso metodológico que encontre o movimento ou o verbo como gatilho da leitura simbólica.

⁵⁷ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Op. Cit.

⁵⁸ Gottfried Boehm. Par-delà le langage? Remarques sur la logique des images. *Trivium*, v. 1, abr. 2008.

⁵⁹ Gottfried Boehm. Par-delà le langage?, Op. Cit., p. 2, tradução minha.

capacidade de criação de plataformas de experiência. Essas plataformas – sempre tecnicamente mediadas, seja pela tecnologia da informação, seja pelo domínio da vocalização – potencialmente criam condições para o acontecimento estético. O risco, no entanto, é privilegiar somente a faceta performática da imagem, por assim dizer estética, e esquecer sua faceta anestésica. Não compreender a potência anestésica das imagens – que nos acontecem em forma de mitos – significa estarmos habitados por energias que não sabemos organizar. Tomar consciência delas é entender que temos opções para escolher dentre aquelas oferecidas pela imagem atuante nas nossas sensibilidades e consciências, quer dizer, no atual mito diretor.

Enquanto a ciência moderna pergunta “o que é”, o mito pergunta “quem”. Trabalhando numa lógica dos epítetos, o mito, quando responde quem, de alguma forma já responde *o que e como*. É nesse sentido que o acontecimento do sentido mítico se dá de modo total. *O que é* é uma pergunta abstrata demais para a necessária dramatização e personificação performatizada pelo mito. Dada a constituinte corporal da mirada humana para os fenômenos, é compreensível que a narrativa mítica só possa se organizar de forma personificadora. É dessa forma que ela é capaz de nos envolver. A personalização⁶⁰ parece ser um truque, uma técnica da imagem para preservar sua pregnância.

Quando assumimos que o mundo que nos é disponível é limitado, de alguma maneira estamos aceitando a lógica do mito, isto é, estamos colocando em ação a crença de que, dada a carne do mundo, há limites e condições frente a uma infinita gama de escolhas disponíveis. O deslocamento epistemológico performatizado, numa tentativa de nos afastarmos de um antropocentrismo, permite certamente um exercício sensível a respeito dos limites da perspectiva humanística. No

⁶⁰ No campo das Ciências Sociais, mais especificamente nas investigações de cunho perspectivista, vê-se recentemente um grande em abrir espaço para narrativas que fabulam a respeito das possíveis perspectivas de outros tipos humanos e também de outras espécies. Esse segundo caso me parece, a partir de uma mirada do imaginário antropológico – que segue uma heurística humanista – um admirável mas inglório esforço de mudança de perspectiva. Há estudos que procuram mobilizar a cognição e os questionamentos antropológicos a partir de um exercício hipotético de ponto de vista intra-específico, quer dizer, alimentar a capacidade de imaginar respostas para as perguntas como “um cogumelo percebe o aquecimento global?” ou “o que significa amizade para as plantas hidrófilas?”. “Exercitar o ponto de vista dos cogumelos ou dos vegetais nos permite, mesmo mantendo nossa condição corpórea humana, esticar os limites da experiência como humanos. No entanto, o limite dessa fábula se evidencia no fato de que o exercício de imaginação não se corporifica de maneira a alterar biologicamente nossa espécie. O que se altera é o contexto simbólico, quer dizer, nossas circunstâncias metaafísicas de encarar a convivência com essas espécies. É a narrativa que nos leva de um lado a outro sem que movamos os pés do chão.

entanto, é preciso convir que performatizar a perspectiva de outra espécie é uma atividade que só o humano pode realizar. Talvez essa desmesura multiperspectivista esteja somente reiterando uma crença onipotente na ação do homem como ser todo poderoso que pode inclusive reinventar-se a si mesmo como outra espécie – pelo menos em devir. Uma perspectiva sustentável da existência coletiva não prescinde, certamente, do exercício da alteridade, que essas e outras atividades intelectuais podem nos oferecer, mas essa mesma mirada enviesada pode ser alcançada não pela filiação a uma imagem onipotente uraniana, mas pelo gesto eufemista da unificação.

Explico-me: assumir a perspectiva do cogumelo, como faz Anna Tsing⁶¹, se dá, de certo modo, a partir de um pensamento por imagem do tipo místico. Eu me torno, por alguns instantes na minha sugestão narrativa, o eu-lírico do cogumelo. Essa estratégia de produção de sentido se dá a partir da efetivação de uma outra sensibilidade – mesmo que hipotética – a respeito das condições de vida dos fungos – que me foram informadas através das minhas circunstâncias como humano. É um gatilho que se utiliza da criação de um realismo sensorial, da descrição de ambientes fúngicos. A ativação do esquema sensório é um recurso do regime místico de imagens no sistema imaginário durandiano. O horizonte estético favorecido por ele cria um ambiente propício para a sinestesia, e é essa previsão de confusão e entrelaçamento de sensações que evidencia sua incoerência interna, tornando-o impossível de conceber na razão dualista.

Usando o mito como alegoria, nesse momento, para pensar o funcionamento da imagem, pode-se lembrar da história de Gaia, de acordo com Hesíodo⁶². Ela se reparte em vários pedaços [filhos], ou seja, procria por cissiparidade. Ela não deixa de ser Gaia, a terra fértil, ao mesmo tempo em que é mãe de todos os outros deuses. Ou seja, a sobrevivência de um mito está ligada à sua propriedade plástica de se degradar e, quando vivo, renascer em completude. Se à representação é possível somente a estratégia da redução, da alegoria, é impróprio exigir dela que contenha o mito em sua complexidade intrínseca. Mas é justamente essa imperfeição da materialidade, essas variações da representação,

⁶¹ Anna Lowenhaupt. Tsing. *The Mushroom at the End of the World*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

⁶² Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

que vão proporcionar o ambiente do *gatilho da experiência*⁶³, no qual a imagem simbólica pode vir a acontecer. Justamente por faltar-lhe um pedaço, por estar decepado de sua complexidade estrutural, surge a possibilidade de completá-lo através da ativação da imaginação. Não podemos afirmar que o acontecimento do mito depende da sua própria degradação ao longo da roda da tópica sociocultural, mas certamente ele é favorecido por sua natureza irrepresentável.

Assim, tal como Gaia, o mito não é suscetível à divisão por partes, isto é, o sentido do mito só se permite apreender em um golpe, de uma só vez. Esse modo de funcionamento imediato permite aproximar o mito da imagem visual⁶⁴. Essa ideia pode parecer contraditória em relação à analogia que recentemente fizemos com a mitologia de Gaia, mas nos explicamos. Repartido em pedaços, ou seja, quando a narrativa mítica é analisada por partes, a nova junção de seus pedaços analisados irá fornecer uma junção de interpretações de pedaços – e não uma junção “pura” dos pedaços que, de novo, fariam ressurgir o mito. Isso se dá pelo fato de que o mito, quando se reparte, cria, de fato, uma série de outros mitos. Uma nova imagem jamais permanece isolada, pois, quando estamos diante de uma, automaticamente chamamos para perto uma série de outras imagens (quer se relacionem por coincidência sintática ou semântica). Essa operação pode ser de cunho lógico-dedutivo (como fazemos com a decodificação de textos, ativando nossos referenciais e repertórios prévios) ou de cunho simbólico (como nas constelações simbólicas descritas por Durand⁶⁵), em que as imagens chamam outras imagens que possuam o mesmo fundo simbólico. Poderíamos pensar que o mito, ou a imagem, funcionam, metaforicamente, como uma estrela-do-mar.

⁶³ Termo que explorarei no subcapítulo seguinte.

⁶⁴ Ana Taís Martins Portanova Barros. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. *MATRIZES*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 1-16, 2017.

⁶⁵ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Op. Cit.

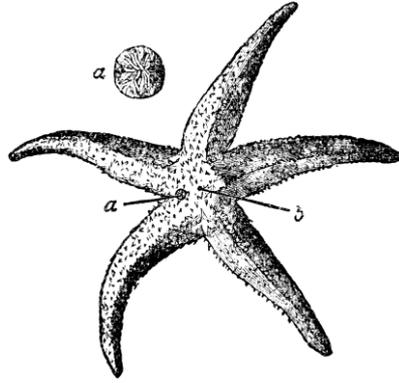


Figura 3: Estrela-do-mar como metáfora para compreender o dilaceramento da imagem simbólica⁶⁶

A estrela-do-mar é um animal marinho que se reproduz de maneira sexuada e assexuada. No segundo caso, ocorre que cada braço da estrela, quando separado do corpo original, dá origem a uma nova estrela e, na estrela-do-mar mãe, um novo braço nasce no lugar do antigo. Ambos dão origem a novos animais que futuramente podem despedir-se novamente de qualquer um dos seus braços sem prejuízo para a existência do indivíduo em completude. Significa dizer que o mito funciona com uma lógica *constelativa* – para nos utilizarmos da bela metáfora de Durand⁶⁷. A presença de um mito é percebida através de certo núcleo de sentido que, apesar das diferenças, se mantém⁶⁸, o que nos leva a afirmar que o mito trabalha fazendo *uma variação dentro de uma invariância*. Essas características do mito podem nos ajudar a entender como funcionaria um pensamento por imagem.

Tal como na lógica do letramento, cada pequeno trecho apreendido torna-se uma nova totalidade, um novo sistema com regras distribuídas entre todos os elementos presentes. Na história de Gaia repartida, a mãe não deixa de habitar a história dos filhos, de forma que os epítetos seguem as gerações seguintes resistindo ao sabor dos tempos e retomando o tempo total em que o mito habita. Pois cada vez que se fala de Urano-epíteto de Urano está se, em realidade, falando de Urano-Gaia, de onde nunca a mãe deixou de ser parte do filho e o filho nunca pôde existir sem também ser parte da mãe. A história da Hamartia na mitologia materializa justamente essa propriedade de restituição total do tempo

⁶⁶ Fonte: Asterius Rubens. The Encyclopedia Britannica, New Warner Edition (New York, NY: The Werner Company, 1893). Disponível em: etc.usf.edu/clipart/26600/26665/asterius_rub_26665.htm.

⁶⁷ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário. Op. Cit.*

⁶⁸ Gilbert Durand. *Introduction à la mythologie*. Paris: Albin Michel, 1996.

protagonizada pelo mito, em que, num tronco genealógico familiar, as histórias de maldições se repetem de geração em geração, como numa grande estrutura auto-recursiva do mito. Sem considerar os epítetos, o ventre habitado pela cria, o mito repartido perde a pregnância simbólica, justamente porque perde seu conteúdo contraditório. Sem contradição, ele não pode se materializar em diferentes versões. Enquanto estiver dotado de uma capacidade de variação, o mito é *pregnante*.

É por isso que olhar só para o substrato institucionalizado do mito diretor nos faz descrever que há um mito ingerindo os acordos sociais. Pois essa parte institucionalizada, vista isoladamente, não contém contradição interna, logo, pode ser alvo de desmonte. Essa tendência a isolar as imagens (fazer uma análise dos mitos) se deve ao fato de que não entendemos bem o funcionamento de organização das imagens (que se dá por homologia, e não por analogia). Um grande erro ou vício⁶⁹ é entendermos os fenômenos da imagem somente como coisas observáveis, disponíveis às experiências sensoriais (da visão, do olfato, do paladar etc.) ou como coisa inventada, arbitrária e totalmente devedora dos contextos histórico-culturais, por isso tendo seu sentido totalmente disponível ao escrutínio do desmonte conceitual. O problema de compreender o mito em sua natureza simbólica reside no fato de que ele não está em nenhuma dessas duas categorias (sensorial ou conceitual) somente e, por isso, seu funcionamento parece absurdo. O sentido, na perspectiva da Escola de Grenoble, não está nunca fora do mito (em sua análise ou interpretação), mas sim está no seu acontecimento. Como o mito não é um relato localizável em termos históricos (como quer o evemerismo) nem em termos biográficos (como quer certa leitura psicanalítica da mitologia), significa dizer que seu acontecimento não está vinculado a nenhuma existência conceitual ou sensorial prévia. E o que vem antes dessas duas categorias – considerando essa pergunta uma questão antropológica? A própria forma de estar no mundo do homem: a imagem.

Durand⁷⁰ argumenta que o sentido figurado vem antes do sentido próprio, pois a razão não é mais do que uma forma de organização das imagens. “[...] o

⁶⁹ Ou mesmo mito, poderia dizer, narrado pelo *schème* da dicotomia.

⁷⁰ Gilbert Durand. *A imaginação simbólica. Op. Cit.*, p. 75.

sentido próprio (que conduz ao conceito [...] é apenas um símbolo restrito”. É assim que a arte pode criar condições para o acontecimento do mito, por, numa numerosa plasticidade de formas, promover uma viagem ao máximo universal e, ao mesmo tempo, ao máximo particular. De certa forma, poderíamos dizer que, através de sua característica de total desprendimento à coerência diurna, a arte é uma prática avantajada no sentido de conseguir criar espaço para o acontecimento do mito. É nesse ponto que podemos pensar as comunicações humanas como braço desse tronco expressivo que encontra na arte somente uma de suas possibilidades performativas – assim como é possível pensar o contrário, as artes como uma das formas de comunicar.

Podemos pensar a diferença entre experiência e espetáculo como analogia para compreender os diferentes tipos de imagem. O mito, que é revelado, acontece, provoca uma experiência. O espetáculo, de outra maneira, funciona na lógica da representação. O mito, que é representado, pode então ser assistido, ouvido, visto. No entanto, a contradição interna do funcionamento do mito é sua característica intrínseca. É através da materialização fabular em variadas representações, como explica Durand⁷¹, quase sempre diversas umas das outras, que constantemente se traem, que o mito permanece vivo.

4.3 IMAGEM TÉCNICA, TÉCNICA DA IMAGEM

Se as teorias da complexidade já demonstraram que a ideia de realidade é bem mais difusa do que a proposição aristotélica primeira do acesso ao mundo pelos dados do sentido, então, de acordo com Barros⁷², é também possível parar de colocá-la como antítese ao imaginário. Este é, nas palavras da autora⁷³, por sua vez, “[...] não é uma coleção de imagens somadas, mas uma rede onde o sentido se encontra na relação”. Ainda, de acordo com Thomas, o imaginário é mesmo um

⁷¹ Gilbert Durand. *O imaginário. Op. Cit.*,

⁷² Ana Taís Martins Portanova Barros. Imaginário: da desvalorização estéril à heurística fértil. In: Rosário; Silva (Orgs.). *Pesquisa, comunicação, informação*. Porto Alegre: Sulina, 2016.

⁷³ Ana Taís Martins Portanova Barros. Imaginário: da desvalorização estéril à heurística fértil. *Op. Cit.*, p. 223.

sistema, um "dinamismo organizador de imagens"⁷⁴. Por isso fica impossível separar as imagens na sua unidade constituinte – como uma reprodução x a ser analisada para descrever o imaginário de uma época – sem considerar as outras imagens ao seu redor e a dinâmica entre elas.

De acordo com Bachelard⁷⁵, conseguimos fazer conexões entre a nossa vida cotidiana e histórias muito antigas como a barca de Caronte – para ficar no seu exemplo de herança helenística – porque nossa imaginação é capaz de traçar um caminho a partir de uma imagem formal em direção a uma imagem material. Em outras palavras, poderíamos dizer: *ir do sensível ao sentido*. Bachelard⁷⁶ chamou essa ponte de *complexo de Caronte*. É esse complexo que descreve nossa capacidade de ver as características simbólicas da água sempre que "uma cabeleira desatada caia [...] sobre os ombros nus"⁷⁷. Contudo, ressalta⁷⁸, "[...] não é a forma da cabeleira que faz pensar na água corrente, mas o seu movimento". É do ondular que se percebe a imagem material da água. Hoje, no entanto, esse complexo estaria enfraquecido, devido ao fato de que, para muitos, a imagem é tratada como mais uma referência, tão numerosa quanto as literárias, não passando, então, de um símbolo⁷⁹. A nós resta adicionar que esse enfraquecimento do potencial simbólico da imagem (de passar de forma-significado para matéria-experiência) está estreitamente relacionado a um indício popular: hoje imagem é sinônimo de figura, de imagem técnica visual.

É a proposta do complexo de Caronte que inspira a proposição durandiana do trajeto de sentido. Ele me parece uma noção útil a ser retomada, por explicitar diferentes tipos de imagens. Adiciono o esquema da árvore das imagens mostrado anteriormente algumas outras expressões: arquétipo, mito, símbolo,

⁷⁴ Jöel Thomas. Introduction. In: *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses, 1998, p. 16 apud Ana Taís Martins Portanova Barros. *Imaginário: da desvalorização estéril à heurística fértil*. *Op. Cit.*, p. 223, tradução da autora.

⁷⁵ Gaston Bachelard. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 88.

⁷⁶ Gaston Bachelard. *A água e os sonhos*. *Op. Cit.*

⁷⁷ Gaston Bachelard. *A água e os sonhos*. *Op.Cit.*, p. 87.

⁷⁸ Gaston Bachelard. *A água e os sonhos*. *Op.Cit.*, p. 88.

⁷⁹ Gaston Bachelard. *A água e os sonhos*. *Op.Cit.*, p. 79.

representação, estereótipo – como bem esquematizou Barros⁸⁰ adicionando nominalmente as diferentes formas que a imagem adquire para levar o sentido de um lado ao outro desse trajeto. A capacidade de elaborar esse trajeto de sentido é de importância tal que Durand⁸¹. chegou mesmo a chamá-lo de *trajeto antropológico*, ressaltando em sua aposta antropológico-filosófica que estaria aí o diferencial do *antropos*: a capacidade de fazer a conexão entre os pontos mais distantes da consciência e da inconsciência, do social e do pessoal.

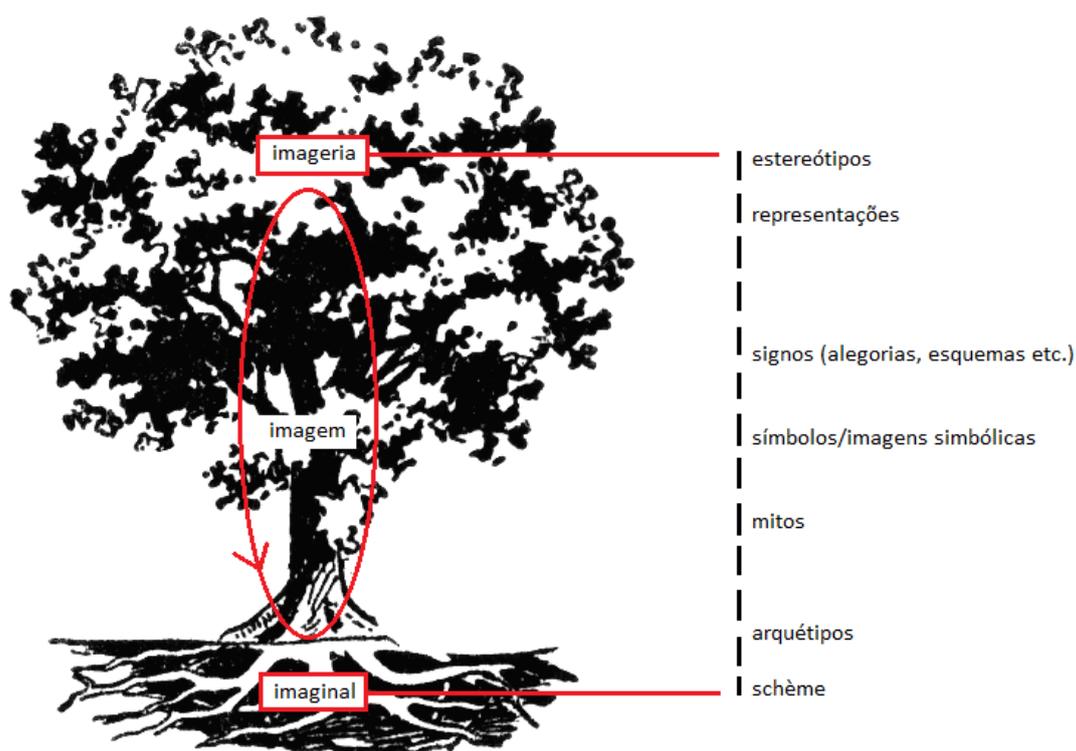


Figura 4: Esquema representativo da árvore de imagens de Wunenburger, adicionando os graus de imagem de Durand e o processo de desmitologização de Barros⁸²

⁸⁰ Ana Taís Martins Portanova Barros. A saia de Marilyn: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas. *E-Compós*, Brasília, v. 12, p. 1-17, 2009.

⁸¹ Que é, efetivamente, a tese defendida por Durand em seu doutorado publicado sob o nome de *As estruturas antropológicas do imaginário*.

⁸² Fonte: Elaborado pela autora (2020) partir de Jean-Jacques Wunenburger. *L'arbre aux images*. *Op. Cit.*, Gilbert Durand. *A imaginação simbólica*, *Op. Cit.* e Ana Taís Martins Portanova Barros. *A saia de Marilyn*, *Op. Cit.* sobre ilustração de Guillermo Hall. *Poco a Poco: An Elementary Direct Method for Learning Spanish*. Hudson, NY: World Book Company, 1922. (Disponível em : Banco de dados ClipArt ETC/ Florida Center for Instructional Technology, College of Education, University of South Florida Disponível em: https://etc.usf.edu/clipart/63300/63332/63332_tree.htm).

Como se pode ver no esquema, dada a relação de interdependência entre a imageria e o imaginal, vê-se o motivo pelo qual a imagem de ganhar inúmeros possíveis sinônimos. Uma “imagem plena” pode estar mais ou menos “degradada”⁸³ dependendo do espaço da árvore que esteja ocupando. Assim, um mito degradado pode tomar a forma de um estereótipo – como pode-se perceber em variadas produções culturais e midiáticas de personagens das culturas tradicionais ágrafas. Ainda, por mais que essa seja a tendência majoritária, a denúncia da degradação das imagens, não se deve perder de vista o caminho contrário. É previsto que mesmo as representações mais amorfas possam se “remitologizar”, ganhando mais uma vez “profundidade”, através do mesmo *trabalho das imagens*. Isto é, uma imagem simbólica ainda muito pulsante pode perder sua pregnância simbólica no caminho que a leva para tornar-se simples representação de outra coisa tanto quanto uma imagem técnica qualquer como uma fotografia tem contida em si a potência de disparar um gatilho que nos leve de volta à experiência do simbólico.

Isto é, estou sugerindo que é possível partir mesmo dos símbolos achatados em sua pluralidade, e ir ao encontro de elementos mais ricos, que estariam do outro lado da esteira, assim disparando um trajeto do sentido – e dessa forma acabo fazendo uma espécie de defesa do estereótipo. Mas, atenção, essa não é uma defesa da vida autônoma dos estereótipos, pois não é preciso retomar os inúmeros processos de violência física e epistemicídio que geram. A proposta aqui é considerá-los também aliados no processo de sua própria ruína, no sentido de que, se estão alinhados de alguma maneira a uma imagem mais complexa, pode-se tratar de procurá-la a partir deles, do seu âmago, e não à custa do seu desprezo. A estratégia comum de combate aos estereótipos tem sido absolutamente bélica, como quer o regime de imagens próprio do seu habitat, a imageria. No entanto, se quisermos ativar o trajeto antropológico a partir dele, encontrar complexidade no superficial, cabe fazer valer outra estratégia de pensamento que não somente a razão diurna. Essa proposta pode parecer inconsequente à primeira vista, mas ela me parece tão perigosa quanto a surpreendentemente comum defesa dos arquétipos, que estariam na outra ponta do trajeto. As imagens são desprovidas de

⁸³ Ana Taís Martins Portanova Barros. *A saia de Marilyn*, *Op. Cit.*, p. 3.

ética, o que equivale dizer que tanto estereótipos quanto arquétipos “pecam” pelo mesmo erro. São seus “usuários” que respondem moralmente por seus usos. Não é delas que se deve esperar uma conduta louvável, mas de seus operadores.

O processo de ligação de sentidos entre a cabeleira e as águas – como no exemplo de Bachelard⁸⁴ – dá a ver que não é só a imagem que não pertence ao âmbito da técnica (no sentido flusseriano), mas, pelo contrário, a imagem contém em si uma técnica de aparição. Se a técnica resolve uma questão existencial do homem, qual seja, uma dificuldade de funcionamento⁸⁵ e a imaginação ativa (aquela alimentada pelo imaginário) é justamente uma resposta às angústias existenciais do homem⁸⁶, poderíamos pensar a imagem como uma técnica do pensamento – e o que distanciaria, então, as duas esferas de imagem e imagem técnica poderia ser a sua característica funcional.

Explorei com Wunenburger⁸⁷ anteriormente a possibilidade de um pensamento terceiro, que coadunasse duas tendências distintas, por assim dizer, do pensamento “cultivado” e “selvagem”. Essas diferentes organizações do pensamento são, em sua construção teórica, derivadas de imagens: do uno e do duplo⁸⁸ - o que me leva a compreender que cada tipo de pensamento é alimentado por uma organização específica do imaginário.

E como se percebe a manifestação de um ou outro pensamento? A existência da contradição é um rastro para perceber a existência de uma imagem. Como, por exemplo, na fruição de uma obra de arte, de uma pintura ou de uma fotografia: não se sabe ao certo qual é o significado exato daquilo que está à nossa disposição. Tanto quanto não se pode circular com certeza o sentido de um sonho ou de uma nota musical. Não se sabe com certeza a razão de uma sensação eufórica despertada por uma melodia, mas sabe-se com as emoções do corpo que a melodia despertou uma sensação eufórica, que o cheiro conectou-se com uma

⁸⁴ Gaston Bachelard. *A água e os sonhos. Op. Cit.*

⁸⁵ Gilbert Simondon. *Du mode d'existence des objets techniques.* Paris: Aubier, 1989.

⁸⁶ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário, Op. Cit.*

⁸⁷ Jean-Jacques Wunenburger. *A razão contraditória.* Ciências e filosofias modernas: o pensamento complexo. Trad.: Fernando Tomaz. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

⁸⁸ Ana Taís Martins Portanova Barros; Jean-Jacques Wunenburger. A fotografia como catalisador simbólico – Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas. *Intercom – RBCC*, São Paulo, v. 38, n.2, p. 39-59, jul./dez. 2015.

memória da infância, que a fotografia fez acontecer novamente uma lembrança esquecida, um riso há muito ouvido, um lugar antigamente habitado. A existência desse *gatilho* denuncia a presença de uma imagem em funcionamento, de algo que põs em movimento o trajeto de sentido. É contraditório porque a sensação experimentada por uma ou outra pessoa será diferente. Pode-se, a partir da mesma fotografia, não chegar às mesmas sensações. Tanto quanto a mesma fotografia pode gerar diferentes interpretações. O mesmo não ocorre com uma fotografia acompanhada de legenda, pois ela dota o cenário de coerência e apaga as contradições que a informação visual poderia despertar.

A interdependência de um dispositivo cognitivo a outro nos leva a compreender, então, que o *trabalho da imagem* não prescinde nem do místico muito menos do racional, como já visto, através do trajeto de sentido. A imaginação interliga memórias dos dados criados pelos sentidos, mas também memórias da nossa vida material com sentidos que não encontram origem em alguma experiência consciente passível de descrição. Por vezes, um poema nos lembra de um sonho. Ainda, também é papel da imagem ligar um sonho ao sonho – ou permitir que um sentido construído totalmente à revelia dos nossos sentidos físicos proporciona a uma experiência estética igualmente potente. É esse o sentido da imagem, não aquele simplesmente efeito dos sentidos do tato, do paladar, da audição etc. O sentido construído pela imagem, ou pelo pensamento por imagem, abarca o produto das sensações corpóreas – como a visão – nessa amálgama de corpo-sujeito que é já habitado por uma série de imagens. O sentido é o efeito que essa movimentação da imagem produz. Para acessar o sentido da imagem, no entanto, é necessário localizá-la em algum momento do trajeto de sentido, parar o seu movimento por um momento. Em outras palavras, é preciso espacializar o tempo total do mito, transformar o sentido em significado. Mas a tarefa de *espacializar o tempo* não acontece senão com muita presença do corpo.

Lidar com a passagem do tempo e com suas faces simbólicas assustadoras é a motivação principal, no argumento de Durand⁸⁹, para o desenvolvimento do sistema imaginário humano. A consciência da morte manifesta-se na precibilidade da matéria, da qual a princípio deveríamos fugir. Logo, o tempo

⁸⁹ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário. Op. Cit.*

conectado pela imagem parece ser mais esse tempo existencial, simbólico, do que o intervalo cronológico que separa uma memória material de outra.

A experiência provocada por uma imagem que salta a partir de um contato com uma fotografia, por exemplo, revolvendo as nossas tripas, permanecendo na nossa memória, intrometendo-se nos nossos sentidos para além do registro de dado informativo, estaria mais próxima de um fenômeno comunicacional – se pensarmos, com Sodré⁹⁰, a comunicação como instauração de uma diferença que causa transformação.

Barros⁹¹ propõe que, para fugirmos das sensações perturbadoras causadas pelas imagens simbólicas – que nos exigem nada menos do que as nossas tripas para materializar sua epifania, fazer acessarmos seu sentido – damos prioridade ao contato com as imagens visuais. Essas, que vou chamar de imagens técnicas visuais, se apresentam geralmente acercadas de outras esferas de representação, tais como legendas e referentes bem circunscritos. Ou seja, para considerar de que imagens estou falando, como disse anteriormente, é preciso atentar à sua forma de aparição. Essa materialização, essa tela, para usar os termos de Carbone⁹², modela que tipo de imagem que teremos na nossa frente – tanto quanto as telas disponíveis dizem respeito ao nosso regime de visibilidade e à nossa sensibilidade correntes. Segundo Barros, a aparição da uma imagem visual lado a lado com outros dispositivos comunicativos acaba por limitar o acontecimento da imagem, transformando a experiência estética em acontecimento informacional. No dizer de Barros⁹³,

[...] a inspiração racionalista leva à concentração do esforço interpretativo sobre o polo das coerções externas, que são sempre mais visíveis, mais mapeáveis. A separação artificial desses dois polos, promovida pelo hábito racional, elimina o trajeto de sentido e, junto com ele, a imagem simbólica.

⁹⁰ Muniz Sodré. *A ciência do comum*. *Op. Cit.*

⁹¹ Ana Taís Martins Portanova Barros. *Símbolos do inferno: imagens de lugar nenhum e de algum lugar*. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 9, n. 14, 2013.

⁹² Mauro Carbone. *Ver segundo o quadro, ver segundo a tela*. Caxias do Sul: Educus, 2019.

⁹³ Ana Taís Martins Portanova Barros. *Símbolos do inferno*. *Op. Cit.*, p. 341-342.

Ao reduzir a imagem ao seu significante estamos diante de uma pós-imagem, como nomeou Barros⁹⁴, uma imagem que já não cumpre mais o seu papel transformador, seu poder de conduzir à experiência estética, seu poder de sugerir um curto-circuito do sentido a partir de sua esfera perceptível – no caso da fotografia, visual – de permitir perceber a comunicação como um pensamento por imagem.

A imagem simbólica é fundamentalmente uma imagem vivida⁹⁵. Dado que reagimos, “lemos” imediatamente a informação visual, a visualidade atua como *gatilho da experiência*. Mas ela pode se limitar à esfera da *inflamação* do sentido da visão, sem permitir o acesso a um pacote perceptivo, se seu contexto de fruição não for um contexto simbólico. Isso é, se tratamos a imagem fotográfica como uma informação visual, reduzimos seu potencial catártico. Essa catarse de sentido pode ser compreendida de duas maneiras: ou o contato com uma informação que desencadeia a compreensão de diversas outras, gerando um fluxo comunicativo e, aí sim, transformador no sentido de recapturar os fatos e reorganizá-los; ou, ainda, catarse de uma segunda maneira: no que ela evidencia da pregnância simbólica de uma imagem. Na definição original de Cassirer⁹⁶, o termo foi utilizado para descrever a incapacidade de a consciência entrar em contato com uma imagem particular sem estar manchada de experiência perceptivas outras, ou seja, a impossibilidade do isolamento de certas imagens para uma unidade de sentido. Nos estudos do imaginário, o termo tem sido recorrentemente utilizado para falar de quando uma imagem tem pujança suficiente para chamar outras da mesma constelação, de partir da unidade para ativar o sistema imaginário a que ela responde.

O que acabei de chamar de *gatilho da experiência* tem inspiração direta na proposta de Boni⁹⁷ de tomar a fotografia como um gatilho de memória. Ele dá origem a uma metodologia tem duas etapas: após uma primeira entrevista, o

⁹⁴ Ana Taís Martins Portanova Barros. Símbolos do inferno. *Op. Cit.*

⁹⁵ Ana Taís Martins Portanova Barros. Símbolos do inferno. *Op. Cit.*, p. 108.

⁹⁶ Cf. capítulo V de *A filosofia das formas simbólicas*, III – Fenomenologia do conhecimento. Trad. Eurides Avance de Souza. São Paulo : Martins Fontes, 2011.

⁹⁷ Paulo César Boni; Juliana de Oliveira Teixeira. A proposta metodológica do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória. In: Boni, Paulo César (Org.) *Fotografia: usos, repercussões e reflexões*. Londrina: Midiograf, 2014, p. 43-65.

pesquisador apresenta fotografias ao informante com o objetivo de despertar novas memórias e, assim, detalhar ou acrescentar mais informações sobre o tema pesquisado. A contribuição, baseada na epistemologia empírica da comunicação, procura utilizar a fotografia como item do aparato metodológico. Sua vantagem está no fato de que as fotos “[...] situam o sujeito como protagonista do processo”⁹⁸ e, assim, fazem com que venham à tona não só uma, mas várias histórias⁹⁹, inclusive outras que compartilhavam na experiência vivida o mesmo espaço da coisa fotografada, e não na realidade fotografada – como aconteceu com o caso citado pelos autores¹⁰⁰ em que os entrevistados lembraram-se de histórias sobre os balseiros ao verem uma foto de uma ponte sem nenhuma balsa.

A presente discussão me leva a questionar a recorrente visão no âmbito da crítica cultural de que a nossa civilização ‘poluída’ de imagens contribuiria para o embotamento da imaginação. Por que motivo assusta tanto os estudiosos da mídia a aceleração da produção de imagens visuais e seu conseqüente excesso em termos numéricos? Na dita civilização da imagem, na sociedade midiaticizada, viveríamos num “fast food de imagens”, que não encoraja contemplações mais prolongadas, segundo Mitchell¹⁰¹. Lembramos que a aceleração descreve um fenômeno relacionado ao tempo e ao espaço e, com efeito, por adjetivar o problema em questão (a aceleração), adjetivamos também as conseqüências desse problema (as imagens em excesso). Para o excesso existir como possibilidade, precisamos imaginar uma quantidade específica e um espaço limitado – além de, claro, um critério arbitrário do que seria uma “boa medida”. Logo, as imagens das quais essa aceleração fala são as imagens reproduzíveis, as técnicas por excelência. São as que se caracterizam por terem uma matriz e uma superfície reproduzíveis e, por conseguinte, espalharem-se no formato de cópias. Ora, as imagens fruto desse fenômeno o qual se teme são, então, imagens dessa natureza: imagens materiais, imagens técnicas.

⁹⁸ Maria Luísa Hoffmann. A fotografia aliada à história oral para a recuperação e preservação da memória. In: Boni, Paulo César (Org.). *Fotografia: múltiplos olhares*. Londrina: Midiograf, 2011, p. 204.

⁹⁹ Maria Luísa Hoffmann. Fotografia, gatilho de memórias. In: Boni, Paulo César (Org.) *Fotografia: usos, repercussões e reflexões*. Londrina: Midiograf, 2014, p. 67-96.

¹⁰⁰ Paulo César Boni; Juliana de Oliveira Teixeira. A proposta metodológica do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória. *Op. Cit.*

¹⁰¹ W.J.T. Mitchell. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2005.

O pessimismo generalizado com a técnica surge somente depois de um otimismo do século XVIII dos enciclopedistas, cujo projeto entrou em “flagrante falência”, segundo Chateau¹⁰². Um olhar desconfiado em relação à superprodução de imagens [técnicas visuais], característica da tecnocultura visual, revela uma crença profunda. O contato em intensidade demasiada com uma grande quantidade de imagens “pré-fabricadas”, no dizer de Calvino,¹⁰³ seria pernicioso para a nossa imaginação, se partirmos da premissa de que ela é alimentada por duas fontes principais: a memória e a representação. As fontes de “dados” para pensarmos, segundo esse ponto de vista (um tanto aristotélico), seriam as experiências sensíveis, advindas de representações visuais com as quais as pessoas tiveram contato anteriormente ou de lembranças. Numa balança que só pode existir se tomarmos nossa imaginação com uma plasticidade limitada, quanto mais pesa a bagagem de imagens vistas, menos espaço e capacidade cognitiva temos disponível para a criação de imagens internas.

A perspectiva que apresenta de maneira pessimista as consequências para a imaginação do cenário lotado de imagens visuais faz uma comparação entre o sistema que produz imagens das mais variadas naturezas (imaginação) e outro sistema (imagens técnicas visuais, em excesso, produzidas e propagadas pelas tecnologias digitais de comunicação). Há, portanto, na comparação dessas duas esferas imponderáveis, um erro de proposição do problema. Propor uma relação entre a aceleração de produção e conseqüente excesso de imagens e a ordem da imaginação é um “erro categorial”, ou seja, a comparação de dois problemas de naturezas diferentes. Foi propondo a existência de um erro categorial que Ryle¹⁰⁴ atacou em *The concept of mind* a perspectiva cartesiana que constrói uma metafísica dual. Segundo ele, o argumento de Descartes possui um erro lógico, pois compara ‘alma’ e ‘mente’ como se a mente não estivesse radicalmente condicionada a questões materiais, diferentes da alma.

Esse erro categorial, que relaciona grandezas incomparáveis, é até compreensível. Isso porque “A distinção entre uma imagem e uma figura (*piction*) é

¹⁰² Jean-Yves Chateau. *Technophobie et optimisme technologique modernes et contemporains*. In: *Gilbert Simondon: une pensée de l'individuation et de latechnique*. Paris: Albin Michel, p. 115-172, 1994, p. 115.

¹⁰³ Ítalo Calvino. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 107.

¹⁰⁴ Gilbert Ryle. *The concept of mind*. The University of Chicago Press, 1949.

precisamente uma questão de médium, porque uma imagem não aparece a não ser através de um médium, qualquer que ele seja (pintura, pedra, palavras ou nomes)”¹⁰⁵, ainda mais considerando que não podemos separar o conteúdo da forma da coisa percebida. Eles chegam à nossa percepção como um pacote, um todo coeso. É o significante, o significado e o referente, juntos, que fazem aparecer instantaneamente uma imagem e seu sentido. Seu fatiamento na torta de três camadas é pedagógico e operação cognitiva posterior. E nesse momento eu não estou dizendo que à primeira vista sabemos o que significa uma imagem, mas dotamo-la de sentido imediatamente. Nas palavras de Merleau-Ponty¹⁰⁶, “a unidade da coisa não se encontra por trás de cada uma de suas qualidades: ela é reafirmada por cada uma delas, cada uma delas é a coisa inteira”.

A intensificação do fluxo de imagens, nesse ponto de vista, é a descrição de um ambiente saturado de coisas visíveis, dando a crer que imagem e visualidade são sinônimas. Essa lógica inviabiliza pensar o funcionamento da imagem para além de seu aspecto visível. Quer seja advinda da memória ou dos sentidos, a imagem assim estaria sempre amparada pelo sentido da visão. Além disso, a instauração de uma ideia de “aceleração” nos coloca diante, ademais, de uma ideia específica de tempo, o tempo cronológico. Para Agamben¹⁰⁷, algumas imagens estão “carregadas de tempo”, sofrendo de “saturação cairológica”. Também é essa a posição de Didi-Huberman¹⁰⁸ ao dizer que o trabalho de Warburg nada mais foi do que um esforço de recondução das imagens da cultura ocidental moderna a uma dupla face do tempo, o cronológico e o tempo da oportunidade, explicitado no mito de Kairós – e não a uma nostalgia da arte clássica, que seria uma tomada do tempo como Crono, como interpretam alguns de seus leitores. Ademais, o problema proposto, de ordem social, tem um modo de explicação parecido com a proposta materialista marxista de pensar o acúmulo de bens. Esse pensamento, contudo, organiza-se a partir de uma perspectiva estritamente da materialidade, que não

¹⁰⁵ W.J.T. Mitchell. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2005, p. 213.

¹⁰⁶ Maurice Merleau-Ponty. *Conversas 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 22.

¹⁰⁷ Giorgio Agamben. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012, p. 21.

¹⁰⁸ Georges Didi-Huberman. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

permite a conversação com outras formas de pensamento, cuja necessidade estou tentando defender aqui.

Se entendermos a imaginação na esteira da epistemologia bachelardiana (isto é, o corpo que cria a partir e com a matéria do mundo), poderíamos pensar que o excesso de abstração das matérias contemporâneas teria por efeito, de certa maneira, um enfraquecimento do nosso motor produtor de imagens internas. Para Wunenburger¹⁰⁹, o processo de abstração crescente do mundo do trabalho priva a humanidade do contato com a matéria primeira do mundo, exigindo uma crescente abstração da matéria no que tange aos nossos processos criativos e de produção de sentido, o que poderia promover uma evacuação da dimensão simbólica da nossa existência. Sem a participação dessa dimensão na nossa forma de produzir sentido sobre a vida, somos constantemente reenviados a uma lógica já pronta de signos¹¹⁰, interrompendo o fluxo do trajeto antropológico entre imaginário e imageria – o que se aproxima do fenômeno do tautismo, como Sfez¹¹¹ descreveu a comunicação de nossa era, repetição surda do mesmo.

Ademais, se assumimos a proposta benjaminiana de uma atualização das sensibilidades com o advento da reprodutibilidade técnica, por que não poderíamos supor também uma atualização da imaginação, que permaneceria responsiva ao ambiente midiático contemporâneo saturado de coisas visíveis? A capacidade simbólica possivelmente embotada pelo excesso de imagens pré-fabricadas é a que se refere à manipulação dos dados dos sentidos, isto é, a pergunta que se coloca parte de um paradigma material: como decodificar tudo que está ao nosso alcance se ele está em número colossal? Provavelmente essa capacidade de resposta estará debilitada porque nossa capacidade de raciocínio seguiria a mesma lógica da memória RAM: há um limite de softwares que podem rodar ao mesmo tempo. Uma apreensão não codificadora da imagem – que diz respeito à proposta do sistema imaginário durandiano – não tem motivo para ter capacidade de processamento limitada. A apreensão do sentido da imagem prescinde de tempo de processamento ou conhecimento de código, porque o acontecimento estético e o simbólico são instantâneos. “A visualidade [é]

¹⁰⁹ Jean-Jacques Wunenburger. *La vie des images*. 2 ed. Grenoble: PUG, 2002.

¹¹⁰ Jean-Jacques Wunenburger. *La vie des images*. *Op. Cit.*

¹¹¹ Lucien Sfez. *Crítica da comunicação*. São Paulo: Loyola, 2000.

privilegiada na passagem do devaneio à representação”, no dizer de Barros¹¹², e essa característica é tão forte que é provavelmente por isso que a imagem seja tão frequentemente confundida com a superfície visual.

O pensamento por imagem por vezes é confundido com uma "ideia em forma visual", como se percebe na crença de que a imaginação estaria embotada por um cenário com excesso de imagens visuais. Essa proposta me parece tão improdutivo quanto as perspectivas inconclusivas acerca dos processos miméticos de conhecimento que geralmente se relacionam à montagem iconológica de Warburg¹¹³ – isso porque simplesmente conclui que não se pode conhecer nada através da imagem, pois tudo é uma questão de gesto e contexto interpretativo. Essa interpretação não me parece muito distante daquela mesma defendida por Sartre¹¹⁴ – que já citei a partir da crítica de Durand¹¹⁵ – de que a imaginação não ensina nada além do que já se sabe e “a imagem replicaria a opacidade do mundo”, representando uma degradação do saber.

¹¹² Ana Taís Martins Portanova Barros. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. *MATRIZES*, São Paulo, v. 11, n. 1, 2017, p. 8.

¹¹³ Georges Didi-Huberman. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

¹¹⁴ Jean-Paul Sartre. *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard, [1940] 1986.

¹¹⁵ Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. *Op. Cit.*, p. 23.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente investigação, procurei evidenciar a aproximação dos sentidos dos termos imagem e imagem técnica visual. Minha hipótese de montagem para observar esse fenômeno foi um recorte no cenário contemporâneo da sociedade midiaticizada no que tange um protagonismo da visualidade e, assim, a ênfase em uma característica da imagem que faz as vezes de propriedade comunicativa. Considerando que comunicação é processo de produção e compartilhamento de sentido, me preocupei em entender como se dá a produção de sentido nas comunicações da era da tecnocultura visual, no que tange ao protagonismo das imagens técnicas visuais nas comunicações contemporâneas e os efeitos da atualização do estatuto da imagem para imagem técnica visual.

O cenário midiático do nosso cotidiano globalizado apresenta contexto favorável para proliferação das imagens técnicas visuais e justifica a preocupação com as consequência dessa inflação produtiva. Enquanto as imagens visuais seriam um objeto de estudo próprio da Teoria ou da Filosofia da Imagem e dos Estudos Visuais ou da Cultura Visual, a imagem (assim, sem sufixo e no singular) poderia ser tomada como objeto de estudo da Teoria do Imaginário. No entanto, considero, ainda, que por ser um fenômeno que transborda mais do que nunca as fronteiras já transdisciplinares da comunicação, não vale a separação disciplinar aqui. Eles exigiram, no entanto, algumas apreensões específicas do que se compreende pelo termo e, por isso, rumei em busca de um conceito de comunicação que compreenda a fantástica transcendental. Elaborei um quadro analítico que promove um prolongamento dos estudos do imaginário para dentro do campo da

comunicação e uma conversação de diferentes incursões filosóficas sobre a imagem. O trabalho foi realizado através da exploração das premissas e contradições de cada teoria apresentada, principalmente através da procura de noções intermediárias. Assim, pude ir elaborando através de alguns breves exemplos algumas inferências sobre o processo de produção de sentido através da imagem que tivesse sua característica técnica e visual mais enfatizada.

Em um primeiro momento, procurei perseguir diferentes acepções do termo imagem. Nesse capítulo, proponho pensar a “civilização da imagem” contemporânea em termos sinônimos ao que se tem convencido chamar de sociedade midiaticizada ou em vias de midiaticização. Tomando a ênfase da sociedade globalizada nas visualidades, é possível por vislumbrar o funcionamento da tecnoimaginação o regime de visibilidade contemporâneo. Se essa coadunação parece relativamente simples de colocar lado a lado, ela ainda não resolve um problema persistente, qual seja, a definição precisa da palavra *imagem*. As dificuldades de aceção do termo foram então meu primeiro mote nesta investigação. Se antes, as pesquisas sobre a ascensão da imagem técnica visual dava a ver uma mudança na sensibilidade moderna, as questões a respeito da forma de conhecer e elaborar o mundo a partir da imagem me parecem ser um problema de percepção. Ao poucos, circulando as noções de imagem mais frutíferas para a temática, foi possível vislumbrar que os debates sobre sensibilidade e percepção poderiam também entrar em conversação sob o que chamei de contexto simbólico, cenário que evidencia uma amálgama de relações sensíveis e inteligíveis passível de ser pensada através da imagem. A pergunta “o que uma imagem permite ser?” questiona justamente os efeitos do composto de percepção e sensibilidade conforme produzidos e estimulados em nossa era midiaticizada. Diz-se que as imagens técnicas visuais que se apresentam em excesso fazem, através de suas características técnicas e visuais, uma superação da fronteira entre a ficção e o real. Mas esse é o papel da imagem, como apontam outros estudos, desde sempre, sendo seu modo de existência simplesmente atualizado para o contexto simbólico contemporâneo. E isso informa a respeito da sensibilidade da nossa época – a que imagens prestamos atenção – e também do modelo perceptivo vigente – o que conhecemos através delas.

A seguir, com a noção de *bios* midiático, começa ser possível apontar os efeitos que a midiatização – aqui considerada no tocante ao protagonismo das imagens técnicas visuais – traria para as sensibilidades, as formas de ser e, assim, de se comunicar. Elas produzem uma “estetização generalizada das práticas comunicativas”, como uma preocupação excessiva nas formas de apresentação dos conteúdos e uma forte ênfase nos efeitos de experiência que e possam causar, mais do que os conteúdos, por assim dizer, como a veracidade e a coerência interna dos argumentos apresentados. Assim, na era da tecnocultura visual, existe mais do que nunca um privilégio das sensações para acesso aos sentidos, mas dessa vez sendo essas elaborações produzidas através de mediações técnicas. Há uma ênfase na produção de tudo o que for visível para “mostrar melhor” o sentido que se quer comunicar. Essas produções, contudo, como imagens técnicas, esbarram nos seus próprios limites de produção, pois cada técnica é capaz de produzir segundo a epistemologia que a deu origem, a saber, uma razão pragmática. Esse dilema dá a ver o funcionamento de um paradigma: sobrevive no protagonismo das imagens técnicas visuais uma noção que considera a imagem abjeta ao pensamento. É assim que, em um mundo inimaginável curiosamente sinônimo de civilização das imagens, como disse, a imagem volta pela janela.

Explorando a estetização generalizada das tecnologias de comunicação, procurei trabalhar os efeitos desse deslumbre pela técnica no tocante às imagens. As sensibilidades, uma vez atualizadas pela nossa constante convivência com os objetos técnicos, produziriam uma replicação do modo de funcionamento técnico, mantendo a imaginação no modo apreensivo e não criativo – como se a tecnoimaginação prescindisse da imaginação tradicional e se libertasse dela. Haveria, portanto, uma embotamento da imaginação criadora no mundo das imagens técnicas, esse sim, inimaginável. A saída estaria em pensar outramente a forma como percebemos, no sentido amplo, as imagens, ou seja, em como elas entram em relação com o sujeito que as percebe e alteram tanto o sujeito quanto a imagem percebida. Esse contato, a meu ver, não paralisaria as sensibilidades humanas, mas, pelo contrário, provocaria-a no sentido do desenvolvimento de novas capacidades. Aqui, portanto, percebe-se que o pessimismo generalizado no tocante à capacidade de imaginação diante do excesso de imagens visuais não

considera nem a plasticidade da sensibilidade e da percepção (ou seja, a atualização do contexto simbólico, considerando apenas as mudanças do contexto técnico).

No terceiro capítulo, prossigo fazendo uma breve história da ciência que progressivamente expulsa a imagem como categoria epistemológica e como ela retorna a esse lugar a partir da crise de paradigmas de meados do século XX. Aqui entende-se que não há diferenças de valor epistemológico entre um tipo de pensamento baseado nos ritos e outro nos experimentos laboratoriais, mas de conteúdo.

Cada modo de pensamento cria um sistema de explicação próprio e dá condição de existência a diferentes mundos. Para conferir legitimidade a esses mundos e não colocá-los em concorrência, é preciso tomar a imagem como petição de princípio e situá-la na base das operações que conduzem tanto a um pensamento monista quando dualista. Se há pelo menos essas duas grandes tendências do pensamento, seria possível construir elementos para uma terceira via mais complexa, que coadunasse os elementos das duas tendências anteriores. O *pensamento por imagem* não é essa terceira via, sendo ele na verdade atuante em todos esses três momentos, quais sejam, respectivamente, a imagem do uno, do duplo e a razão contraditória. A partida para essa terceira via depende da experiência e do conhecimento das duas anteriores, e não do seu abandono. A saída para uma razão complexa ou contraditória exige que conheçamos não somente as formas de produção de sentido através do racionalismo lógico-dedutivo, mas também do racionalismo, por assim dizer, sensório-indutivo, que é a tendência sintética ou monista. Por mais que esse segundo não seja sinônimo de pensamento por imagem, ele é radicalmente guiado pela imagem de uma forma que a razão analítica moderna combate, invalidando o saber dos rituais e das respostas eufemistas. Assim, para elaborar um pensamento terceiro, é necessário reunir elementos que nos permitam conhecer o modo de pensamento por imagem, já que costumamos desaprendê-lo progressivamente com o avanço do saber técnico. A saída desse dilema, portanto, se dá através da imagem, que deve equilibrar a operação da *dianoia* e da *noesis*, entendendo as duas como diferentes

técnicas do pensamento, e não isolando-as em territórios do cultivado *versus* selvagem.

Uma saída terciária para a razão é um ponto nevrálgico para o projeto de pensar sobre as consequências da atualização do estatuto da imagem no contemporâneo. Uma das conclusões retiradas dessas referências é a de que convivem, na dinâmica das imagens contemporâneas, características advindas tanto do 'homem da tradição' quanto do 'homem da ciência'. Se não levarmos adiante as formas de produzir sentido da imagem e considerarmos apenas o tocante à sua plataforma de aparição visual sem coadunarmos com seu modo de existência fenomênico, invisibiliza-se todo um edifício teórico sobre a potência organizativa das imagens e sua capacidade de produzir pensamento. Assim, a sensibilidade moderna, o regime da visualidade, a tecnoimaginação e a virada pictórica tornam-se somente epítetos da nossa era sem nenhum valor ontológico. Encaminho, portanto, a ideia de que, por possuir lógicas de funcionamento próprias e permitir a construção de conhecimentos específicos, é possível vislumbrar uma *razão das imagens*.

Colocar a imagem como base do pensamento nos permite pensar a experiência do pensamento como uma experiência estética. Compreendo aqui a estética como campo de estudo que se preocupa com a ordem do sensível, sintetizando as questões do sensório, mas também e principalmente, da complementaridade entre o sensório e o sentido, ou seja, o simbólico. A aposta de Merleau-Ponty para pensar a percepção a partir de um corpo-sujeito leva adiante o trabalho epistemológico das imagens. Há uma interrelação entre aquilo que é percebido pelos sentidos (sensório) e aquilo que se produz através disso (sentido), num imbricado que Merleau-Ponty propôs pensar como percepção, o que permite o humano de entrar em contato com o sensível.

A fim de demonstrar as diferenças da imagem e da imagem técnica visual, equaciono os modos de pensamento aliados às diferentes acepções e problematizo o protagonismo da visualidade. A dificuldade de definir 'imagem' parece ser exatamente o lugar onde mora sua pregnância. Entre representação visual bidimensional e produção mental, elas parecem estar em lados opostos de uma

balança. Enquanto uma está relacionada a toda uma esfera do mundo material, objetual, que está ao alcance da sensibilidade *stricto sensu* (olhar, visão, olfato), a outra habita aquele mundo da percepção cognitiva-neurológica. A separação entre esses dois polos é superada pela premissa do corpo-sujeito, que mostra que os objetos da nossa percepção humana são algo e ao mesmo tempo o horizonte no qual algo se mostra. O fio tecido entre esses dois pólos abre caminho para enxergar uma dinâmica conflituosa mas equilibrada entre os dois grandes conjuntos de definições de imagem e as duas tendências do pensamento, o que me possibilita sugerir que o conceito de imagem, tanto quanto da razão contraditória, habita um universo simbólico específico: o da coincidência de opostos.

Na terceira parte desse trabalho, apresento a ideia de tomar a comunicação como vínculo social que se dá através do compartilhamento do comum. Definição que parece simples à primeira vista, mostra o seu desafio quando tentamos dela tirar consequências. O cenário no qual o comum é possível não é autoevidente, pelo contrário, ele depende de um contexto simbólico bem agenciado – que viemos discutindo sob o nome de civilização das imagens técnicas visuais e as sensibilidades e percepções que ela estimula. Se estivermos levando em consideração a possibilidade de uma atualização do contexto simbólico a partir do contexto midiático, dá-se a ver, portanto, um importante resultado das práticas comunicativas: a instauração da diferença. A prática comunicativa seria toda aquela que promove uma transformação dos ambientes e sujeitos anteriormente ao seu acontecimento. Assim, conclui-se que o dito vínculo característico das comunicações se manifesta através da produção de sentido. Mas como coadunar a existência do comum com a diferença? Através de um pensamento que sustente uma ecologia da coexistência de opostos, opostos que produzem sentido um à revelia do outro, numa dinâmica não excludente, mas também não coalisante.

Perseguindo o modo de funcionamento do pensamento por imagem, tento vislumbrar um pouco de como se daria a produção de sentido dessa estetização generalizada das comunicações. A segunda tendência do pensamento, a saber, monista, não tem condições de apresentar significados restritos e unívocos como os do pensamento lógico-dedutivo, até porque lógica da mostraçã própria da

imagem é processual e não conclusiva. Aqui, os sentidos que são construídos através do postulado imperativo dos afetos e do simbólico.

Não pretendendo contribuir para a continuidade da confusão entre pensamento por imagem e o que se chamaria de pensamento selvagem ou racionalidade antifrásica ou mística, elenco a partir desse momento algumas ações epistemológicas advindas das imagens. Aqui tiro o foco da visualidade como técnica fortalecida da aparição das imagens para debater outras de suas características. São inúmeros os esforços no campo nos Estudos Visuais e na Cultura Visual em demonstrar o funcionamento das imagens técnicas visuais, formas de pensamento cujo funcionamento estrito estaria localizado no outro pólo do pensamento, o raciocínio lógico-dedutivo. Por isso, procuro apontar aspectos epistemológicos da imagem como forma de diferenciação. Foi dessa maneira, demonstrando como se atua a *técnica da imagem* que procurei alcançar o objetivo desta tese, ao propor a comunicação como um pensamento por imagem e descrever seu funcionamento.

Embora não haja definição consensual, aqui trato a imagem como ferramenta própria da cognição, que se materializa parcialmente em dispositivos sensíveis, parcialmente em fenômenos como a experiência estética ou simbólica, jamais somente em uma ou na outra. Porém, mais do que uma ponte entre essas duas esferas, a imagem opera como um *gatilho de experiência*. Essa concepção evidencia que a imagem não é obra do intelecto, e por isso não está submetida somente a uma escolha racional. Ela é, antes, uma potência que evidencia o nó entre produção de sentido e corpo-sujeito, o que nos ajuda a recuperar essas noções para o processo de comunicação, se quisermos que ele seja uma prática social de compartilhamento de conhecimento. A experiência proporcionada pelas imagens, acionando a via terciária, estaria diretamente informada pelo *contexto simbólico* do ambiente em que ocorre – contemporaneamente as sensibilidades e percepções próprias da sociedade midiaticizada.

Em segundo lugar, as formas de aparição da imagem são outras mais do que as previstas pelo regime de visibilidade contemporâneo. No limite, tratando de maneira literal o visível, cria-se espaço para a atuação de uma visão cega, que não

consegue ativar o trajeto de sentido das imagens para sua porção não visível. Mesmo as tecnoimagens têm o poder de ativar esse gatilho. O gatilho proporcionado pelas imagens se dá na consideração de seu aspecto formal, como se pode ver pelo exemplo dos pãezinhos coroados de Cézanne. Existe uma co-dependência entre forma de aparição e sentido, conformando um duplo da imagem. Essa dupla conformação que cria condições para despertar o trajeto de sentido – a produção de sentido – através de imagens mais ou menos *visíveis*, considerando seus graus de manifestação mais próximas ou mais distantes da imageria. Para comunicar algo, é preciso que alguma coisa já esteja em comum, que já está compartilhado, para, a partir daí, buscar outro significado novo, nem que seja algo que contraste com o anterior – tanto quanto as comunicações não estão restritas ao universo do manifesto (supervalorizado na sociedade midiaticizada), pois é preciso lembrar o silêncio também comunica.

Ademais, as imagens funcionam através de uma lógica de totalidade, em que cada pequeno pedaço constitui um pequeno total. É por isso que persiste uma impossibilidade de síntese total, e as imagens se comportariam à moda das estrelas-do-mar, em que cada novo sentido pode desdobrar-se em outros infinitamente. Ainda, como se percebe através da sua versão mítica, as imagens se utilizam de um viés de pessoalização, muito porque o corpo e toda a sua viscosidade orgânica são sujeitos interpretativos de grande conta.

Considerando o giro ontológico da virada pictórica, o que as imagens da nossa civilização nos permitem ser e de alguma maneira marcam a diferença em relação a outros estados civilizatórios anteriores, por assim dizer, é: técnicos. Se a imagem é a mediadora do processo comunicativo, é possível pensar que há uma sensibilidade particular na era das tecnologias de informação e comunicação, o que alguns já chamaram de regime de visibilidade com suas características específicas, como achatar a imagem para sua dimensão visual, apagando seu pano de fundo epistemológico e seu viés emancipador.

Esse salvo-conduto é o paradoxo que nos interessa aqui: um sistema do pensamento que embate o seu oposto não pode, contudo, eliminá-lo, pois ele justamente depende da existência de um inimigo falsário para afirmar-se como

verdadeiro. A organização binária da razão depende da sobrevivência do seu oposto, motivo pelo qual embates políticos frequentemente acionam seus opositores para encherem-se de argumentos, muitas vezes focando mais tempo em evidenciar suas diferenças com o opositor do que afirmando suas próprias ideias. Tanto quanto na retórica, é comum organizar a lógica da limpeza do terreno para demonstrar como as outras ideias são fracas em relação à ideia a qual se quer defender.

Assim, no ambiente da civilização da imagem – melhor dizendo, das imagens técnicas visuais midiáticas –, coexistem as práticas do homem tradicional com as da soberba razão. O humano da “civilização da imagem” reage a esse mundo superpovoado de visualidade com um repertório não muito distante do homem que só tinha as constelações na noite escura e as pinturas nas cavernas: o sistema imaginário. No entanto, os recursos cognitivos do humano da civilização das imagens técnicas não podem retornar àqueles de seus ancestrais rupestres, posto que ele já está contaminado por uma experiência do pensamento. Sua sensibilidade tanto quanto sua consciência são outras, e suas imagens já detêm outras técnicas. É hoje, no seio dessa civilização de imagens, com a revalorização da imagem como categoria epistêmica, junto com o herdado domínio da racionalidade lógico-discursiva e todas as suas conquistas, que se tem a oportunidade real de produzir uma racionalidade complexa. Assim, é a coadunação do pensamento simbólico com o pensamento tradicional que abre caminho para a elaboração de um pensamento por imagem.

Por último, muitos desdobramentos seriam pertinentes para esta investigação. Por exemplo, passando a fronteira do campo da comunicação, para entender o papel que a imagem ocupa nos modos de produção de sentido, poderíamos nos perguntar – e possivelmente historicizar, por exemplo – por que se utilizam tantas figuras representativas do mundo micro e macroscópico nos trabalhos científicos, a rigor, produções do qual seria esperado um pensamento estritamente lógico-dedutivo? Poderia-se pensar mais objetivamente em estudos geográficos e médicos, mas também nas fábulas contadas para explicar melhor dilemas da ciência moderna, como o demônio de Laplace ou o gato de Schrödinger – ambas, vale dizer “experimentos imaginados”. Ainda: quantas ilustrações

científicas já não serviram de modo de conhecimento para pessoas que nunca tiveram contato direto com uma planta descobrirem seu aspecto exterior e interior? O mesmo vale para toda a ilustração científica de genes, moléculas, células, toda a imageria médica produtora de exames como tomografia, radiografias, ressonância magnética e ultrassom. Quantas civilizações não conheceram umas às outras simplesmente através de relatos feitos por viajantes intercontinentais com suas fotografias? Como hoje descobrimos e rememoramos uns aos outros quando buscamos por seu avatar nas redes sociais virtuais? Qual a relação entre o advento das *fake news* e dos novos totalitarismos de estado com a civilização da imagem? Ainda, encaminhando todos esses possíveis problemas de pesquisa para uma pergunta mais focada, que tratasse do modo de funcionamento do pensamento por imagem, poderia-se questionar: seria preciso esquematizar uma representação na similitude de forma para compreender processos mais complexos? Operaria o pensamento por imagem numa lógica metafórica e a memória de uma forma metonímica?

Se pensar um mundo é criar o mundo sobre o qual se pensa, espero que a prática de um pensamento por imagem crie condições tanto para uma coexistência das diferenças, essas essenciais para a existência das trocas comunicativas, quanto para o estabelecimento do comum e dos vínculos. Como já há bastante tempo se vem discutindo, informar não é comunicar – pelo menos no que tange à noção de comunicação com a qual vim trabalhando neste texto. Por isso, é preciso considerar – e aqui me esforço em perseguir e validar – a *dimensão comunicativa da imagem*, isto é, sua capacidade de transportar sentido, causar transformação tanto nas informações quando nos sujeitos.

AGRADECIMENTOS

Esta tese é somente uma parte das várias tarefas a que me dediquei durante os quatro anos de doutoramento no PPGCOM/UFRGS sendo, no entanto, o único lugar em que há um espaço formal dedicado aos agradecimentos. Por isso gostaria de agradecer a tantos interlocutores que tornaram possível a realização deste trabalho.

Agradeço em primeiro lugar, à minha orientadora na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, Ana Taís Martins. Se por vezes o uso das palavras é automático e descuidado, aqui esse termo me parece preciso. Fui *orientada* desde o início da minha trajetória nesta faculdade por ela. Em 2009, me inscrevi em um evento de extensão chamado “Saberes Arcaicos, Fazeres Contemporâneos”. Foi a primeira atividade organizada pelo seu recém criado grupo de pesquisa Imaginalis, um evento que juntou várias pontas soltas dos meus interesses, redefinindo os rumos dos meus estudos. Onze anos depois, cá estou, defendendo a mesma trincheira com esse mesmo grupo. Desde então, fui orientada nos meus trabalhos acadêmicos de todos os níveis por essa mesma Ana Taís, assim como nos inúmeros eventos científicos aos quais fui defender ideias pouco tradicionais a partir do farol que ela havia acendido. Também foi graças a seu estímulo e inspiração que tomei coragem para trabalhar nos debates teóricos sobre fotografia, imagem e imaginário, que acessei uma imensidade de pessoas e lugares antes distantes demais para mim, que aprendi a dar aulas e também a orientar. Foi também ela que escutou durante horas minhas ideias mais esdrúxulas com paciência e atenção e que me deu alguns dos abraços mais reconfortantes quando apareciam pelo caminho incontáveis intempéries. Por tudo isso e muito mais que ainda vai se passar: obrigada, Ana.

Sou grata aos professores e pesquisadores que aceitaram o convite para participar da minha banca de defesa de tese. O generoso “sim” de cada um deles trouxe especial felicidade no momento de crise sociopolítica e sanitária pelo qual estamos passando no Brasil. Alberto Klein e Ana Luiza Carvalho da Rocha, muito obrigada pela atenção dedicada ao meu texto. Ana Paula da Rosa e Wagner Souza e Silva, muito obrigada pela generosa leitura crítica de agora, mas também da que fizeram deste trabalho ainda no exame de qualificação, em outubro de 2018, incendiando irremediavelmente um ainda incipiente projeto teórico de tese.

Agradeço a Mauro Carbone, por me acolher carinhosamente no seio do seu grupo de pesquisa no Institut des Recherches Philosophiques de Lyon, pela generosidade de ter me tratado como interlocutora dos seus textos e por ter me convidado entusiasticamente a apresentar minhas pesquisas, motivando-me assim a acreditar com mais afinco no meu trabalho e na veracidade da dissolução das fronteiras disciplinares e hierárquicas dentro da academia.

A outros professores que tiveram importância central para a minha formação, gostaria de agradecer nominalmente. Alexandre Rocha da Silva, Cremilda Medina, José Carlos Gomes dos Anjos, Luciana Mielniczuk (*in memoriam*), Márcia Benetti, Nísia Martins do Rosário e Virginia Pradelina Fonseca. Obrigada pelas provocações, respostas e estímulos, aos quais me remeto todas as vezes em que parece faltar autoconfiança para prosseguir nesse trabalho. Do mesmo modo, obrigada aos meus queridos professores de Física, Marcia Braga e Alceu Ferreira. Há muitos anos, à minha apaixonada informação de que prestaria sua disciplina no vestibular, ela me presenteou um volume antigo seu de “A evolução da física” de Einstein e Infeld (onde descobri que era possível pensar a ciência em vez de só calculá-la) e ele pronunciou um inesquecível “vá fazer algo de útil”. Ambos – sem ironia – foram gestos definidores – só percebo agora – para que eu soubesse o que fazer e entendesse o papel crucial que um professor tem em nossas vidas.

Agradeço especialmente às queridas amigas Anelise Schütz Dias, Camila Freitas, Rayane Lacerda, Ludmilla Lupinacci, Mariana Amaro e Nathália dos Santos Silva pelas aventuras acadêmicas que passamos juntas ao longo da pós-graduação e por serem também críticas do meu trabalho. Agradeço a Aline Almeida Duvoisin, Andriolli de Brites da Costa, Annelena Silva da Luz, Carlos Andre Echenique Dominguez, Danilo Fantinel, Francisco dos Santos, Michel de Oliveira e Renata

Lohmann pela parceria nas diversas criações que fizemos sob o guarda-chuva do grupo Imaginalis. Sou grata às inúmeras conversas com Ana Carla Angeli De Carli, Caroline Nogueira, Cleandra Gregório, Fabien Chiffre, Felipe Nora, Fernando Silva e Silva, Gustavo Matte, Leandro Machado e Vitor Jochims Schneider, que me ajudaram a perceber minha própria pesquisa. Fico também grandemente agradecida aos amigos que se desdobraram em revisores deste texto, Anelise Schütz Dias e Gustavo Matte.

Gostaria de agradecer a todos que foram meus alunos das turmas de Fotojornalismo na Fabico/UFRGS além daqueles que conheci episodicamente na participação de uma ou outra aula de outros professores e em demais atividades docentes. Assim como aos meus orientandos de TCC e graduandos que me convidaram para avaliar seus trabalhos de conclusão, agradeço por confiarem em mim para concluir uma parte tão importante de sua formação e pela oportunidade que me deram de aprender a fazer isso. Foram eles que, entre os anos de 2014 e 2019, ofereceram-me a oportunidade de me perceber como professora, com tudo o que isso significa. Meu obrigada a eles, mas também novamente a Ana Taís, que, confiando no meu trabalho de estagiária docente, permitiu-me colocar em prática minhas estripulias pedagógicas.

Paralelamente à UFRGS, agradeço aos meus amigos da Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH) que, ao longo dos últimos sete anos, foram continuamente me oferecendo bons motivos para persistir trabalhando com investigação e ensino. Gerir um espaço autônomo para ser pesquisador e professor, isto é, para buscar, construir e compartilhar conhecimentos, com todos os ônus provenientes de fazê-lo em um país que se interessa minimamente pela pesquisa científica, continua sendo uma ideia tão maluca quanto boa. Quem sabe, para cumprir o papel de *paraquedas coloridos*¹, os sonhos precisam mesmo estar desprovidos do peso da realidade.

Ainda, este trabalho jamais teria acontecido sem o imenso suporte afetivo dado desde sempre por Consuelo Adriana Angeli De Carli, minha mãe, que fez da gramática escolar meu livro de histórias para dormir, que me ensinou a jamais desistir daquele insolúvel problema de matemática, que me ensinou a dançar e rir

¹ Metáfora de Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo*. Op. Cit., conforme citado anteriormente.

com vontade, que vibrou a cada mínima conquista da minha vida e que atravessou junto comigo durante todo o período desse doutoramento a lenta transformação da presença em lembrança. À minha mãe jamais vou conseguir dizer obrigada o suficiente.

Sou grata, por último, mas não menos importante, à existência das políticas públicas de fomento à pesquisa universitária no Brasil. Elas me permitiram o acesso ao ensino superior público, gratuito e de qualidade através da UFRGS, a dedicação exclusiva nesses últimos quatro anos ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação² e o estágio de pesquisa na Université Jean Moulin Lyon 3³. Concluo esse doutorado com o compromisso de trabalhar para a transformação deste privilégio em direito.

² Esta tese foi realizada com apoio financeiro da bolsa concedida pelo Programa Demanda Social da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do Ministério da Educação (MEC) do Governo Federal do Brasil – Código de Financiamento 001.

³ Este projeto de pesquisa foi contemplado com bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) – 88881.187027/2018-01– Edital 27/2017 da CAPES/MEC.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.
- ALUNNI, Charles. Relativités et puissances spectrales chez Gaston Bachelard. **Revue de synthèse**, Paris, v. 120, n. 1, p. 73-110, 1999.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad.: Estela dos Santos Abreu; Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não**: filosofia do novo espírito científico. Trad.: Joaquim José Moura Ramos. 6 ed. Lisboa: Editorial Presença, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A saia de Marilyn: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas. **E-Compós**, Brasília, v. 12, p. 1-17, 2009.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. **Intercom – RBCC**, São Paulo, v. 33, p. 125-143, 2010.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Ciência e imaginário: a fotografia como heurística. **Flusser Studies**, v. 15, p. 1-16, 2013.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Símbolos do inferno: imagens de lugar nenhum e de algum lugar. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 9, n. 14, 2013.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. O imaginário e a hipostasia da comunicação. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 10, n. 29, p. 13-29, set./dez. 2013.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Gilbert Durand, le montagnard qui a défié la rive gauche de la seine. **Sociétés**, Paris, v. 123, p. 91-100, 2014.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Imaginário: da desvalorização estéril à heurística fértil. In: ROSÁRIO, N.M.; SILVA, A.R. (Orgs.). **Pesquisa, comunicação, informação**. Porto Alegre: Sulina, p. 221-245, 2016.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. **MATRIZES**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 1-16, 2017.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Raízes dos estudos do imaginário: teóricos, noções, métodos. In: ARAUJO, D. C. A.; CONTRERA; M. S. (Orgs.). **Teorias da Imagem e do Imaginário**. São Paulo: Compós, p. 50-78, 2014.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; WUNENBURGER, Jean-Jacques. A fotografia como catalisador simbólico – Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas. **Intercom – RBCC**, São Paulo, v. 38, n.2, p. 39-59, jul./dez. 2015.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I. 3 ed. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: **Rua de mão única; Infância em Berlin; Imagens do Pensamento**. Obras escolhidas, volume II. 5 ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 9-69.

BOEHM, Gottfried. Par-delà le langage? Remarques sur la logique des images. **Trivium**, v. 1, abr. 2008. Disponível em: journals.openedition.org/trivium/252. Acessado em: 10/02/2019.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferencia icônica. In: ALLOA, Emmanueal (Org.). **Pensar a imagem**. Trad.: Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-38, 2015.

BONI, Paulo César; TEIXEIRA, Juliana de Oliveira. A proposta metodológica do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória. In: BONI, Paulo César (Org.). **Fotografia: usos, repercussões e reflexões**. Londrina: Midiograf, 2014, p. 43-65.

BONTEMS, Vincent. **Bachelard**. Paris: Les Belles Lettres, 2010.

CARBONE, Mauro. Faire de la philosophie par(mi) les écrans. In: CARBONE, M. ; DALMASSO, A.C. ; BODINI, J. (Orgs.). **Vivre par(mi) les écrans**. Dijon : Les presses du réel, p. 257-273, 2016.

CARBONE, Mauro. **Penser au jour de nos écrans**. Entretien avec BDE Conseil, Lyon, 26 nov. 2017. YouTube. Disponível em: [youtube.com/watch?v=PoUAzLGb4z4](https://www.youtube.com/watch?v=PoUAzLGb4z4). Acessado em: 12/12/2017.

CARBONE, Mauro. Des pouvoirs de l'archi-écran et de l'ideologie de la « transparence 2.0 ». In: CARBONE, M. ; DALMASSO, A.C. ; BODINI, J. (Orgs.). **Des pouvoirs des écrans**. Milan: Éditions Mimésis, p. 17-34, 2018.

CARBONE, Mauro. **Ver segundo o quadro, ver segundo a tela**. Caxias do Sul: Educs, 2019.

CASSIRER, Ernst. Pregñância simbólica. In: **A filosofia das formas simbólicas: III – Fenomenologia do conhecimento**. Trad. Eurides Avance de Souza. São Paulo : Martins Fontes, 2011, p. 323-345.

CAVAZZINI, Andrea. Bachelard: le concept et l'image. In: DUMONT, Augustin; WIAME, Aline (Orgs.). **Image et philosophie: Les usages conceptuels de l'image**. Bruxelles: Pter Lang, p. 219-231, 2014.

CHATEAU, Jean-Yves. Technophobie et optimisme technologique modernes et contemporains. In: **Gilbert Simondon: une pensée de l'individuation et de latechnique**. Paris: Albin Michel, p. 115-172, 1994.

COSTA, Mario. **O sublime tecnológico**. São Paulo: Experimento, 1995.

COSTA, Ramon Bezerra. A confiança como figura epistemológica da comunicação. **Questões Transversais**, São Leopoldo, v. 6, n. 12, jul-dez 2018, p. 104-112.

DASTON, Lorraine. **The Power of Exempla and the Epistemology of the Humanities**. The Warburg Institute, Londres, 13 jun. 2016. YouTube. Disponível em: youtube.com/watch?v=8JlXflyqsG4. Acessado em: 26/08/2018.

DEBRAY, Régis. **Vie et mort de l'image** : une histoire du regard en Occident. Paris Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles. Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento [1968]. Entrevista a Jean-Nöel Vuarnet, em *Les Lettres françaises*, nº 1223. Trad.: Tomaz Tadeu; Sandra Corazza. In: **A ilha deserta e outros textos**. Textos e entrevistas (1953-1974). São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 175-184.

DESHAIES, Bruno. O método científico I: a inferência. In: **Metodologia da investigação em ciências humanas**. Lisboa: Instituto Piaget, p. 207-246, 1997.

DICTIONNAIRE de l'Académie Française. Tome II (H-Z). 8 ed. Paris: Hachette, 1935.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Trad. Cecília Piscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DUBOIS, Jean *et al.* **Dictionnaire étymologique**. Paris: Larousse, 2001.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad.: Marina Appenzeller. 14 ed. Campinas: Papirus, 2012.

DURAND, Gilbert. 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, p. 243-273, 1985. Disponível em: revistas.usp.br/rfe/article/view/33348. Acessado em: 10/05/2018.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad.: Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **Ciência do homem e tradição**: o novo espírito antropológico. Trad. Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 2008.

DURAND, Gilbert. **Introduction à la mythodologie**. Paris: Albin Michel, 1996.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca da ciência e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Lévié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FAUSTO NETO, Antônio. Fragmentos de uma “analítica” da midiatização. **MATRIZES**, São Paulo, n. 2, 2008,
- FEYERABEND, Paul. **Adeus à razão**. Trad.: Vera Joscelyne. Lisboa, Edições 70, 1991.
- FLUSSER, Vilém. **A escrita**. Há futuro para escrita? São Paulo: Annablume, 2010.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. Entrevista concedida a Miklós Peternák, 17/10/1991. Disponível nos Arquivos Vilém Flusser de São Paulo.
- FOLSCHIED, Dominique; WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Metodologia filosófica**. Trad.: Paulo Neves. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad.: Salma Tannus Muchail. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FRANÇA, Vera. O objeto e a pesquisa em comunicação: uma abordagem relacional. In: MOURA, C.; LOPES, M.I.V. (Orgs.). **Pesquisa em comunicação**: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, p, 153-174, 2016.
- GOLDHILL, Simon. Refracting Classical Vision: Changing Cultures of Viewing. In: BRENNAN, Teresa; JAY, Martin. (Orgs.). **Vision in Context**: Historical and Contemporary Perspectives on Sight. New York: Routledge, 1996, p. 15-28.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica [1953]. Trad.: Marco Aurélio Werle. **ScientiæZudia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Trad.: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- HJARVARD, S. Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. **MATRIZES**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 53-91, 2012.
- HOFFMANN, Maria Luísa. A fotografia aliada à história oral para a recuperação e preservação da memória. In: BONI, Paulo César (Org.). **Fotografia**: múltiplos olhares. Londrina: Midiograf, p, 201-229, 2011.
- HOFFMANN, Maria Luísa. Fotografia, gatilho de memórias. In: BONI, Paulo César (Org.). **Fotografia**: usos, repercussões e reflexões. Londrina: Midiograf, p. 67-96, 2014.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

- LARA, Tiago Adão. **Caminhos da razão no ocidente**: A filosofia ocidental, do Renascimento aos nossos dias. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LAURRARI, Maite. Entrevistada por Quim Cuixart, Para Todos La 2. **FeliciCultura YouTube**, [2016]. Disponível em: youtube.com/watch?v=4dYnxv3qdVY. Acessado em: 20/02/2017.
- LAVAUD, Laurent. **L'image**. Paris: Flammarion, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Trad.: Tânia Pellegrini. 12 ed. Campinas: Papyrus, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Trad.: Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Trad.: Marcus Penchel. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- McLUHAN, Marshall. **Understanding media**. The extensions of man. London/NY: Routledge, 2005.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, p. 33-56, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. Trad.: Fábio Landa; Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad.: Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MIRZOEFF, Nicholas. **How to See the World**. London: Pelican Books, 2015.
- MITCHELL, W.J.T. **What Do Pictures Want?** The Lives and Loves of Images. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2005.
- MITCHELL, W. J. T. Interview by Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes. **Image [& narrative]**: Online Magazine of the Visual Narrative, v. 15, nov. 2006. Disponível em: imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad_vagnes.htm. Acessado em: 06/01/2019.
- MITCHELL, W.J.T. [Interview by KresimirPurgar]. After the Pictorial Turn. An Interview with W.J.T.Mitchell. In: PURGAR, Kresimir (Ed.). **W.J.T.Mitchell's Image Theory**: Living Pictures. New York / London: Routledge, 2017, p. 264-271.
- MOL, Annemarie. Política ontológica. Algumas ideias e várias perguntas. In: NUNES, João; ROQUE, Ricardo (Org.). **Objectos impuros**: experiências em estudos sociais da ciência. Trad.: Gonçalo Praça. Porto: Afrontamento, p. 63-75. 2007.
- MORIN, Edgar. O pensamento duplo. In: **O método 3**: Conhecimento do conhecimento. Trad.: Juremir Machado da Silva. 4 ed. Porto Alegre: Sulina, p. 168-194, 2008.

- PINOTTI, Andrea. Self-Negating Images: Towards An-Iconology. **Proceedings**, v. 1, n. 9, 856, p.1-9, dez. 2017. Disponível em: doi.org/10.3390/proceedings1090856. Acessado em: 06/07/2018.
- PINOTTI, Andrea; SOMAINI; Antonio. Um campo distudi transdisciplinare. In: **Cultura visuale: Immagini sguradi media dispositivi**. Torino: Giulio Einaudi, p. 3-66, 2016.
- POPPER, Karl. **A lógica da pesquisa científica**. Trad.: Leonidas Hegenberg; Octanny Silveira da Mota. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- PERNIOLA, Mario. La philosophie est baroque. **Les Cahiers européens de l'imaginaire**. Le Baroque, fev. 2015. Disponível em: lescahiers.eu/article/la-philosophie-est-baroque. Acessado em: 10/09/2018.
- PRIEST, Susanna Hornig. **Pesquisa de mídia: introdução**. Trad.: Karla Costa Reis. 2 ed. Porto Alegre: Grupo A/Penso, 2011.
- RODRÍGUEZ, Pablo. Reseña de “El modo de existência de los objetos técnicos” de Gilbert Simondon. **Redes**, v. 13, n. 26, p. 277-289, dez. 2007. Disponível em: redalyc.org/pdf/907/90702617.pdf. Acessado em: 18/10/2018.
- ROSA, Ana Paula da. **Imagens-totens: afixação de símbolos nos processos de midiatização**. Tese [Doutorado em Comunicação], São Leopoldo, Unisinos, 2012.
- RYLE, Gilbert. **The concept of mind**. The University of Chicago Press, 1949.
- SADIN, Éric. **L'intelligence artificielle ou l'enjeu du scièle**. Anatomie d'un antihumanisme radical. Paris : L'Échappée : 2018.
- SAINT-AUBERT, Emmanuel de. « Voir, c'est imaginer. Et imaginer, c'est voir ». Perception et imaginaire chez Merleau-Ponty. In : DUMONT, Augustin ; WIAME, Aline (Orgs.). **Image et philosophie : Les usages conceptuels de l'image**. Bruxelles: Peter Lang, p. 293-319, 2014.
- SALAZAR, Manuela de Mattos. **Mundos-mosaicos: a estetização do cotidiano no Instagram**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco. 134 f. Recife, UFPE, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/25182/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Manuela%20de%20Mattos%20Salazar.pdf>. Acessado em: 10/03/2020.
- SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação**. Trad.: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.
- SFEZ, Lucien. **Crítica da comunicação**. Trad.: Maria Stela Gonçalves; Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 2000.
- SHIVA, Vandana. **Monoculturas da Mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia**. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Gaia, 2003.
- SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 1989.
- SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- SONTAG, Susan. Fotografia: uma pequena suma. In: **Ao mesmo tempo**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, p. 137-140, 2008.
- THIÉBAULT, Dieudonné. **Grammaire philosophique**, ou La métaphysique, la logique, et la grammaire. Tome I. 1802. Disponível em books.google.com.br/books?id=UsBDAAAACAAJ. Acessado em: 10/10/2018.
- VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.). **A Aventura Sociológica**: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar Editores, p. 36-46, 1978.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Trad.: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WEIL, Simone. Le gros animal. In: **La Pensanteur et la Grâce**. Paris: Plon, 1988, p. 247-254.
- WIESING, Lambert. Réduction phénoménologique et abstraction imagée : Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). In: **La visibilité de l'image** : Histoire et perspectives de l'esthétique formelle. Trad: C. Maigné. Paris: Vrin, 2010, p. 227-253.
- WIRTH, Jean. **Qu'est-ce qu'une image?** Genève: Librairie Droz, 2013.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **A razão contraditória**. Ciências e filosofias modernas: o pensamento complexo. Trad.: Fernando Tomaz. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **La vie des images**. 2 ed. Grenoble: PUG, 2002.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Philosophie des images**. 2 ed. Paris: PUF, 2001.