

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

As Infinitas Imagens Cotidianas:

os vínculos e excessos na imagem digital

ana cláudia do amaral leão

TESE, COM VISTAS À OBTENÇÃO
DE TÍTULO DE DOUTORADO

ORIENTADOR: PROF. DR. NORVAL BAITELLO JUNIOR

São Paulo março 2012

ana cláudia do amaral leão

**As Infinitas Imagens Cotidianas:
vínculos e excessos na imagem digital**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora
da Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo como exigência parcial para
obtenção do título de Doutor em
Comunicação e Semiótica sob orientação
do Prof. Doutor Norval Baitello Junior

São Paulo
2012

Banca Examinadora

Para

Lúcia, Dimitria
Carlota, Maria e Genézia (in Memórian),
as mulheres da minha vida

E ao meu pai, Edmar

Minha gratidão...

Antes de tudo, agradecer, sempre... porque, positiva ou negativamente, as contribuições para este trabalho sempre foram muito bem-vindas. Temos que lembrar que existem aquelas forças que te puxam para cima, mas elas podem apenas te manter flutuando, o que nem sempre é bom. E tem outras que ao te puxar para baixo, no entanto, quando conseguimos nos descolar, ganhamos o impulso para o salto... daí partimos para o voo.

Quero agradecer sempre aos meus pais, Lúcia e Edmar Leão, por tudo, especialmente por tudo que eles puderam me oferecer e pelas histórias da minha vida. A Dimitria, minha filha, minha companheira da vida, importantíssima nos últimos dias em que tudo parecia tão difícil e tão doloroso, ela é o meu acalanto. Aos meus irmãos ainda que alguns distantes, Haroldo e Douglas, mas especialmente aos que se entrelaçam em mim: Eloisa, Rosanna e Alexandre. A família que me acolheu em São Paulo por seis anos da minha vida, Lena, seu Roberto, Vinicius, Gabriel, Leonardo, dona Célia, Dora, seu Aloísio, Semara, Luiz, Patricia e Leandro. Ao Leonardo Pinto, pelo silêncio e paciência. E não posso esquecer da Ana, a gata sempre comigo e sobre os livros.

Agradeço especialmente ao meu orientador Norval Baitello Junior por me acompanhar neste longo caminho de quatro anos, pela confiança, liberdade e principalmente por acreditar nas minhas imagens de saudades, de amor e morte, novamente.

Aos meus amigos que de alguma maneira me ajudaram muito especialmente pelas escutas, tristezas, e celebrações de quase todos os dias: Mariano Klautau Filho, Tadeu Costa, Orlando Maneschy, Silvio Di Santana, Suci Viera e Alvaro Percovich, Denio Maués, Luciana Penna, Tina Vieira, Eduardo Ferreira, Marcinha Ayres, Ana Paula Felicíssimo, Daniel Cordeiro, Ricardo Marques, Roberto Paiva, Sérgio Jacobina, Denyse Catuária, Rosely Risuenho, Jimena Risuenho, Makiko Akao, Marcia Mendes, Tay Gama, Carol Gama, Rodolfo Klautau, Claudia Silveira, Diogo Bornhausen, Luiza Spínola, Luciane Robic, Martinho Junior, Etienne Samain, Yuka Amano, Rose Silveira, Maria Christina, Paula Sampaio, dona Margarida Oliva, Sandra Nunes, Murilo Alvin e Lucia Feliconio, Ivone Santos. Ao Marcus Reis de Queiroz Gracy Lopes do Reis Marcinha Mocelin e Diego Guerra por estarem com a Dimitria.

Ao Daniel Cordeiro, Landa de Mendonça, Ana Dantas Braga, Roberto Malato, Janaína Yácomo, Beatriz Kalichman, José Edivaldo, Cinthia Nascimento, Bruna Tozzi, Alice Reis, Nathalia Machado, e Vinícius Alexandre pelas imagens que me ofereceram.

A Denize Dall’Bello, minha amiga, pelas trocas, por ser minha principal interlocutora e por dividir as intensas leituras de imagens em Aby Warburg, Vilém Flusser e Hans Belting, que me ajudaram profundamente neste trabalho. As amigas Valseli Figueira Sampaio, por sua leitura atenta e pontuada, uma guia fundamental; Carol Gama, Rose Silveira, por conseguirem decifrar meu texto muitas vezes caótico, foram ajudas fundamentais. Aos primeiros leitores deste trabalho: Valseli Sampaio, Diogo Bornhausen, Maria Christina, Orlando Maneschy, Denize Dall’Bello, e Marcia Mendes, pela paciência e sensibilidade em ler as minhas imagens em escritas indecifráveis. A Silvia Alencar e Gonzaga Amaral, pela ajuda nas leituras dos textos de Hans Belting em inglês e alemão. A Natália Cesana pela revisão final.

Aos professores do programa Amálio Pinheiro, Giselle Beiguelman, Arlindo Machado, Jerusa Pires Ferreira, Eugênio Trivinho e Lucrécia Ferrara e Cida Bueno, secretária do programa, pela ajuda e cumplicidade. Aos professores que participaram da minha banca de qualificação, especialmente a Maria da Conceição Golobovante pela generosidade e praticidade certa ao ler a primeira versão deste trabalho

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pelo apoio a esta pesquisa.

Em Belém, na Universidade Federal do Pará. Analzira Viera, Sandra, Seu Murilo, Ana Lidia, especialmente aos professores Neder Charone, Orlando Maneschy, Lia Braga, Afonso Medeiros, Edison Farias e Bene Martins. Especialmente aos meus alunos das minhas turmas de fotografia no Unifieo em Osasco/SP, Senac Moda São Paulo e na Faculdade de Artes Visuais e Museologia da Universidade Federal do Pará, minhas cobaias para praticar algumas teorias e minhas crenças sobre imagens e sobre nós.

E evidentemente agradecer as forças divinas de Deus e das minhas acompanhantes: Nossa Senhora de Nazaré, Santa Luzia, Nossa Senhora do Perpetuo Socorro, Santa Bárbara e Iansã.

No reino dos símbolos, Sangue é Vida e Ar é Espírito.

José Ângelo Gaiarsa

Sumário

Resumo	9
Abstract	10
Introdução ou quando as imagens não tocam ninguém	11
1. Capítulo primeiro: Imagem e ontogênese	19
1.1 . A respiração e as protoimagens	20
1.2 . As protoimagens nascem da morte	28
1.3 . Das nossas imagens, a nossa pele	33
1.4 . As imagens, os nossos olhos	41
2. Capítulo segundo: O que são imagens?	51
2.1. Sobre a mais profunda superfície ou a transparência da imagem	52
2.2. A fotografia e a sombra	61
2.3. A natureza das nossas imagens	72
2.4. As infoimagens circulatórias	80
2.5. As infoimagens cotidianas	86
3. Capítulo terceiro: O que queremos das imagens?	90
3.1. A linha, o ponto, a luz: a imagem é digital	91
3.2. Imagens móveis, eterno deslocamento	102
3.3. Imagem técnica, nossos excessos	109
3.4. As imagens e o lugar do esquecimento	119
3.5. A esquizofrenia das imagens ou as imagens curam	126
4. Considerações finais: Ou quando “as imagens somos nós”	135
138	
5. Referências bibliográficas	139

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo investigar as relações e os vínculos comunicacionais entre o excesso de imagens produzidas em suporte digital e seus portadores. Partindo da hipótese de que com o advento da câmera digital e das *cameras phone* o nosso modo de olhar, registrar, guardar e acessar as nossas imagens foi, alterado profundamente, potencializando uma atitude viciante por imagens. O objeto de estudo se configura nas relações vinculatórias entre imagens excessivas e seus portadores. Metodologicamente este trabalho foi realizado por meio de acompanhamento e entrevistas com dez informantes, os portadores de imagens que contribuíram para concluir que estamos produzindo do forma exacerbada imagens como informação. Surgem neste cenário, os produtores de infinitas imagens cotidianas, denominadas nesta pesquisa de fotografadores, que geram duas naturezas de imagens: as infoimagens circulatórias e as infoimagens cotidianas. Ao produzir excessivamente imagens digitais oferecemos aos aparelhos o caráter de extensor das nossas memórias e dos nossos esquecimentos, desfazendo a lógica de colecionar, guardar ou arquivar, operando em uma ação acumuladora e desordenada de pequenos bancos de imagens particulares. Deste modo, tentamos saturar a nossa memória mais superficial, que ao operar no excesso gera imagens esquizofrênicas. No entanto, ainda que o caminho seja somente de sentido da tecnologia, precisamos lembrar que o corpo é o organismo vivo e competente às imagens, o lugar em que mantemos relações de vínculos profundos e sobre esta superfície corpórea, as imagens sobrevivem como imagens impregnadas de sentidos, vínculos, pertença e cura. Para fundamentar as questões que permeiam a pesquisa, este trabalho aciona a teoria dos vínculos comunicacionais de Boris Cyrulnik, Jose Ângelo Gaiarsa e Ashley Montagu. Estudos de imagens e esquizofrenia de Nise da Silveira e Leo Navratil. Na Semiótica da Cultura, em sua vertente centro européia, foram acionadas as teorias da imagem propostas por Aby Warburg, Walter Benjamin, Dietmar Kamper, Norval Baitello Junior, Hans Belting e Vilém Flusser.

Palavras-chave: Teoria da Imagem, Comunicação, Vínculos, Esquecimento e Esquizofrenia

ABSTRACT

This research's objective is to investigate the communicational relations and bonds between the excess of produced images on digital media and their carriers. Starting from the hypothesis that with the advent of digital cameras and *phone cameras* our ways of looking, recording, saving and accessing our images have been deeply modified - encouraging and addictive behavior for pictures. The study object is set up on the bonding relations between excessive images and their carriers. This study was methodologically accomplished through interviews with ten informers - the images' carriers that contributed to imply that we are producing pictures as information excessively. In this scenario the producers of infinite everyday pictures - named in this research *photomaniacs*, who generate two distinct natures of images: the circulatory info images and the everyday info images. By excessively producing digital images we offer the devices the feature of our memory extensors and forgetfulnesses, undoing the logic of compiling, saving or filing - operating in a cumulative and disordered small particular pictures. This way, we try to saturate our most superficial memory - that when operating on excess generates schizophrenic pictures. However, even if the way is only technological, we must remember that the body is the living organism suitable to pictures, the place in which we hold deep bonding relations and over this bodily, the pictures survive as images imbued of senses, bonds, belonging and cure. In order to justify the questions that permeate the research, this work activates the theories of communicational bonds from Boris Cyrulnik, Jose Ângelo Gaiarsa and Ashley Montagu. Image and schizophrenia studies from Nise da Silveira and Leo Navratil. On Cultural Semiotics, in its central european chain were activated the image theories proposed by Aby Warburg, Walter Benjamin, Dietmar Kamper, Norval Baitello Junior, Hans Belting and Vilém Flusser.

Keywords: Image Theory; Communication; Bonds; Forgetfulness and Schizophrenia

INTRODUÇÃO

...quando as imagens não tocam ninguém

*La história de una cosa, es la coexistencia de fuerza
que luchan para apoderarse de ella.
Un mismo objeto, un mismo fenómeno cambia
de sentido segun la fuerza que se apropria*

Aby Warburg

“Falarei sobre memória e não sobre conhecimento, sobre instalação de sentimento e não sobre informação; um salto poético, não uma interpretação objetiva”. Permitam-me utilizar a fala do antropólogo japonês Ryuta Imafuku, quando da abertura de sua palestra “Ocupação nas Ilhas: imagem e violência no Japão pós-guerra”¹, para iniciar este trabalho.

A partir de 2006, comecei a observar uma busca frenética por registros diários que a emergência da câmera digital havia causado. Todos nós queríamos saber como era poder ver imediatamente após ter sido fotografado; como era este aparelho que não precisava mais de filme esgotado na trigésima sexta pose limitando o quanto deveria ser fotografado. Naquele momento talvez tenhamos experimentado a mesma curiosidade dos que viveram quando a fotografia surgiu: a experiência de aparecer nesta nova imagem. A diferença pode estar no fato de que ela

¹ Seminário Imagem e Violência. São Paulo. (2000)

nos tornou “aparentemente independentes” no manuseio do aparelho que é extremamente simples.

Neste cenário conseguia verificar dois grupos bastante eufóricos: os adolescentes e pré-adolescentes, que ao ter contato com a sua primeira câmera fotografavam quaisquer situações: a ida à escola, os amigos, a bolsa, a lanchonete, o lanche, os pés, os cabelo, a ida ao cinema ou à casa de amigos, e sua autofotografia entre muitas imagens; e os casais com filho recém-nascido, que criavam uma série de imagens idênticas e inesgotáveis dos momentos iniciais da vida da criança.

Neste mesmo período, havia conhecido um casal, pais de uma criança de dez meses, o primeiro filho deles. Ambos, no entanto, só falavam sobre a necessidade de registrar tudo o que o pequeno fazia. J. foi fotografado de todas as maneiras possíveis: dormindo, brincando, acordado, chorando, mamando, tomando banho, sorrindo, em todas atividades e ações diárias. No entanto, uma viagem do pai mudou o modo de registro, que foi intensificado para que ele não perdesse os minutos da vida de J. estando distante. Assim, a criança passou a ser fotografada a cada quarto de hora. Ao longo do dia, de 40 a 50 imagens eram registradas e enviadas ao pai. Com o retorno dele, os registros foram feitos em um ritmo bem mais lento. Aos dez meses, o pequeno possuía, aproximadamente, 1500 imagens armazenadas em diferentes suportes: CDs, HDs externos, arquivo virtual.

Pensemos na multiplicação desse tempo, em que as horas são contadas como imagem. Em um mês, o bebê teria 1400 imagens. Em um ano, cerca de 17.500 imagens. Aos 20 anos, J. teria por volta de 4,3 milhões de imagens. Algumas questões surgem inevitavelmente: onde elas serão guardadas? Quem conseguirá ver todas elas? Caso houvesse interesse, quanto tempo teríamos que dedicar para ver todas ou quase todas? Talvez o mesmo tempo que foi usado para fazê-las. Pensemos então que a minúcia do registro diário reconfigura uma ação corriqueira em estado de constante vigília para o fotografar, que resulta em uma compulsão ou em uma mania por imagens. Os registros cotidianos dos

quais estamos tratando não se referem a processo de pesquisa comportamental; não é *reality show* em que as 24 horas do seu dia é um entretenimento na era da exibição; e tampouco um trabalho artístico.

Todavia não devemos esquecer, evidentemente, que somos apaixonados por imagens, a nossa natureza visomotora explica esta nossa necessidade imagética. Os aparelhos de captura de imagem digital “apenas” potencializaram e facilitaram olhar o mundo em que o acesso se dá ao apertar o botão. Há uma operação na lógica do inesgotável, (diferente da fotografia que relentava o ato de fotografar); como são os aparelhos que fazem tudo para nós, desconhecemos o erro e todas as imagens ficam boas e bonitas. Ver imediatamente o que foi fotografado é fascinante e, tornamo-nos independentes e autônomos. Agora somos profissionais das autofotos (sejam elas ridículas ou maravilhosas). Outro potencializador da imagem digital são os telefones celulares com suas múltiplas funções, entre elas a mais importantes: registrar da forma mais voraz e mais ágil por meio das *cameras phone*. Além disso, libera mais espaço (na bolsa ou no bolso) porque são vários aparelhos em um. Hoje vemos uma criança de três, quatro anos operando uma câmera digital ou uma *camera phone* como nenhum de nós jamais experimentou, e atirando para todos os lados, brincando com tudo o que vê e não vê pela frente, porque de fato é brinquedo quase descartável. Um bebê de um ano e dois meses reconhece a sua própria imagem na pequena tela do telefone celular, e sabe que aquilo não é um espelho.

No circuito do inesgotável produzimos muitas imagens idênticas, autorreferentes como raízes informativas. Baitello Junior identifica este fenômeno como escalada da autorreferência por meio de imagens iconofágicas que se retroalimentam ininterruptamente. Gunter Andres chamou a dependência por imagens de iconomania, que para o teórico alemão é o meio para conseguirmos a existência do único e imortal, por meio da reprodução em série nos multiplicando em *spare-pieces*, as peças sobressalentes (Apud Baitello Junior, 2010, p.89). Deste modo, este trabalho apresenta um cenário em que passamos a operar com duas

naturezas de imagens: as *infoimagens circulatórias* e as *infoimagens cotidianas* e os *fotografadores*, agentes portadores dos mais diversos aparelhos de captura de imagens (*cameras phone*, *cameras Pad* e as digitais compactas). Os fotografadores podem ser qualquer um de nós que tenha a intenção de possuir todas as cenas (ou quase todas) do dia. Pode ser uma viagem ou festa de aniversário em que os amigos irão se reunir, ou o dia a dia de seu filho, não importa. São também os fotografadores que, sempre onipresentes, geram as imagens acionadas pelos meios de comunicação. São imagens que podem alimentar os bancos de imagens chamados “o fotógrafo é você” ou o “você é o repórter”. As *infoimagens circulatórias* funcionam como se fossem uma onda que a cada “novo evento midiático” circulam rodando e reaparecendo como uma enxurrada, expostas quase ininterruptamente e sendo repercutidas nos diversos meios de comunicação.

Produzida também por fotografadores, as *infoimagens cotidianas* são geradas em circuito mais restrito: o da casa, da família, em pequenos eventos; viagens, encontros entre amigos; ou registrando o mais corriqueiro do dia a dia. Nesta ordem elas criam e alimentam pequenos bancos de imagens particulares, que alguns chamam de “pequena coleção de imagens”. Criamos coleções de imagens? Quando Sontag afirmou que “coleccionar fotos é coleccionar o mundo”, de fato essa era a nossa ideia original: formar as grandes coleções de imagens, as cidades possuíam álbuns gigantescos. Na mesma expectativa, a família montava os seus álbuns fotográficos dos filhos, das viagens, de festa de casamento. No entanto, neste trabalho não conseguimos aplicar a função da coleção porque coleccionar é uma ação, uma intenção que exige preocupação com o difícil, improvável, raro, muitas vezes com o único. No latim é *colligere* e *colectoin onis* (coleção), que é ação de juntar, trazer para perto. Uma relação íntima de aproximação.

Também não se configurou para este trabalho a ação de guardar, porque também possui outro sentido. Guardar é vigiar, olhar, velar. Se penetrarmos na origem do sentido, a palavra é alemã e sua raiz é *war* (e

o passado do verbo *sein*, ser). Este mesmo radical está relacionado a estar atento, *warôn*; *warten* é buscar com a vista; *warda*, montar guarda; *warda* ação de buscar a coisa com a vista; *waerden*, velar, vigiar, olhar. Olhar sempre, alimentar, iluminar aquilo que olharmos e “ser por ela iluminada”. Guardar é refazer caminhos. Não guardamos nem colecionamos. Talvez arquivamos? De fato, começamos a organizar as imagens em pastas arquivadas nas máquinas de nossas memórias. Então poderia ser arquivar? Uma mania por arquivos. Arquivar, porém, requer método e organização. Segundo Jacques Derrida, arquivo é *arkhé* e designa o *começo*, o *comando* que ordena ações baseadas em dois princípios:

o da natureza ou da história *ali onde* as coisas *começam* [grifo original] – princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei, *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, ordem social, *neste lugar* a partir do qual a *ordem* é dada (DERRIDA, 2000, p. 11)

Também não é arquivamento. A acumular é, do latim, *cum*, o monte; *cumulu*, cumular; *cumulare* reunião de coisas sobrepostas, montão, juntar, amontoar. Como não conseguimos mais ver tudo o que registramos, acumulamos impacientemente as inúmeras pastas de imagens dispersas e desordenadas em dispositivos ou extensores de memória chamados neste trabalho de dispositivos de memória intensa. Não queremos nos desfazer de nada, não conseguimos. Vivemos quase a síndrome de Diógenes, caracterizada por uma acumulação compulsiva, em que os portadores desta patologia são incapazes de descartar, somente acumular. A diferença é que a nossa é limpa, asséptica, porque não acumulamos mais coisas, e sim não-coisas (Flusser). As pastas não estão abarrotadas, a lixeira não transborda nem as caixas estão jogadas pela casa. No entanto, vivemos aparelhados de dispositivos extensores de memórias.

Este trabalho tenta tocar imagens, memórias e esquecimentos. Ele é parte do resultado das minhas tentativas em pensar imagens ou em compreendê-las, não no ambiente da arte nem da comunicação funcional,

mas no ambiente da cultura. Ele só possível porque sua base teórica é feita de encontros com pensadores como Boris Cyrulnik, Norval Baitello Junior, Hans Belting, José Ângelo Gaiarsa, Nise da Silveira, Walter Benjamin, Dietmar Kamper, Aby Warburg, Didier Anzieu, Asley Montagu e Ryuta Imafuku. Contribuições fundamentais para uma ciência orgânica, viva, que toque a todos nós, e não inacessível e estéril virada para si própria. Aqui serão tratadas as relações que mantemos com as imagens, que tecemos com o outro e o mundo. Esta pesquisa toca nas imagens feitas por qualquer um de nós: possíveis; simples; acessíveis e inacessíveis; transparentes e opacas; límpidas; feias e bonitas; sujas; enigmáticas; abstratas; apagadas e perdidas; acessadas imediatamente; autofotos ininterruptas; registradas e mantidas em suporte digital. Tais imagens tornaram-se modos de produzir pequenas histórias em infinitas imagens cotidianas, que talvez toquem somente a nós e não a mais ninguém.

Para este trabalho foram realizadas entrevistas e acompanhamentos com dez informantes, os portadores de imagens. A seleção dos informantes partia de quesito fundamental: eles deveriam ter como principal característica, andar com câmeras compactas ou aparelhos de telefone celular com *photo cameras* e fotografar muito, quase todos os dias. A faixa etária dos selecionados varia de 17 a 50 anos. São mães ou pais que tinham acabado de ter filhos; pós-adolescentes que haviam ganhado sua primeira câmera digital; ou adultos apaixonados por fotografar. As entrevistas realizadas obedeciam a um roteiro prévio de perguntas voltadas para o modo como as pessoas se relacionavam com as suas imagens, e foram feitas por telefone ou na própria residência do informante. As questões do roteiro se referiam a como fotografavam; o que mais despertava interesse ao fotografar o dia a dia; com que frequência faziam os registros; quantas imagens possuíam; onde elas se encontravam; se conseguiam ver ou reviam suas imagens; com que frequência; o que mudou no ver e no fazer fotografia química ou analógica em relação à imagem digital; como era manusear os novos aparelhos; e como essas imagens eram mantidas. Fazem parte desta

pesquisa todas as imagens cedidas, vistas ou apropriadas, *originais* de máquinas digitais, de aparelhos celulares, nos computadores dos informantes. Por este motivo os depoimentos contidos neste trabalho são somente identificados por letras. Da mesma maneira é importante destacar que esta pesquisa não foi realizada com imagens de “álbuns digitais” montados como livros ou “álbuns digitais” expostos nas redes de relacionamento, como Facebook, Orkut, Flickr, Picasa, Instagram, etc. O que interessa a este trabalho são as imagens, sem um processo anterior de edição ou de escolha. Para isso, foi criado o vídeo *Protocolo de Infinitas imagens cotidianas I, II e II*².

Esta tese é constituída de três capítulos: a ontogênese da imagem, o que são imagens e o que queremos das imagens, além das considerações finais. Em “A ontogêneses da imagem” refazemos um percurso a partir da nossa primeira respiração, determinando a passagem do ambiente líquido para ambiente aéreo. Segundo Ângelo Gaiarsa a respiração é a nossa primeira experiência angustiante geradora das protoimagens exteriores. O olho e a pele são como as superfícies internas por onde as imagens atravessam o nosso corpo. Para fundamentar a ontogênese da imagem, acessamos as teorias dos vínculos comunicacionais em Boris Cyrulnik, Ashely Montag e Didier Anzieu.

O segundo capítulo trata da questão que nos inquieta e que se tornou a nossa busca mais intensa por respostas. Questiona, a partir de Hans Belting, o que são as imagens e como a descoberta da perspectiva nos influenciou a olhar as imagens como superfícies; seus desdobramentos para primeira imagem técnica, passando da fotografia como sombra e finalizando com as naturezas de imagens exteriores, como as infoimagens cotidianas e circulatórias, e a complexidade das imagens de sentido e vínculo, ou imagens suspensas.

No ultimo capítulo, partiremos dos conceitos de tecnoimagens e imagem sintética de Vilém Flusser e suas relações com a imagem digital e fotografia. O excesso, a inflação e nossa mania nos direcionam à

² Realizado entre(2008-2012).

multiplicação de imagens iconofágicas, como aponta Baitello Junior. Abordaremos também as relações entre memória excessiva, necessidade do esquecimento e imagens esquizofrênicas que fundamentaram o trabalho de terapia e tratamento de pacientes dos psiquiatras Leo Navratil e Nise da Silveira. As relações entre imagens de sentido, vínculo em Boris Cyrulnik, e as imagens incorporadas em Aby Warburg, respectivamente, fundamentam o circuito das imagens que curam.

Flusser, um eterno visionário, previu o cenário da onipresença das imagens, estendida para a onipresença dos aparelhos em que nós atuamos como os fotografadores e os imaginadores. Como também nunca seríamos os mesmo após sermos tocados pelos aparelhos. Nossos equipamentos nos oferecem quantas imagens quisermos, mas a pergunta ainda permanece: o que queremos das imagens? As considerações gerais apontam para um caminho longo que deveremos percorrer, porque ainda nos encontrarmos eufóricos com todas as nossas infinitas imagens e porque nos sentimos livres para olhar o mundo por meio “dos meus olhos, e ver o mundo segundo os teus olhos”. Essa foi a grande possibilidade que os aparelhos (as *cameras phone* ou as compactas) de imagem digital, sintética ou tecnoimagem, nos ofereceram, ter o meu próprio ponto de vista (extremamente individualizado). Neste aspecto utilizarei parte do artigo de Susan Sontag sobre como se constituiria a imagem digital, dada essa relação de esvaziamento, poder e falta de ética da imagem e do modo como passamos a olhar o mundo, em que o perigo talvez esteja em esquecermos o sentido das imagens com mediadoras do mundo, e não espelhos gerando somente reflexos para nós mesmos, porque assim “as imagens só seremos nós”. (SONTAG, 2008).

Capítulo primeiro:
Imagem e ontogênese

A respiração e as protoimagens

(...) do primeiro encontro talvez constitua a metáfora que tematiza a nossa sobrevivência e explica a necessidade de nos enfeitiçarmos

Boris Cyrulnik

Para iniciar este trabalho, talvez seja necessário recontar uma história que pertence a todos nós. É a história da experiência mais marcante que vivemos, mas que não conseguimos lembrar: o nascimento. Na descrição feita no livro *Tocar - o significado humano da pele*, o antropólogo Ashley Montagu diz: “Essa transmigração não constitui pouca coisa, pois de fato esta passagem por um canal de 10 cm é a mais perigosa viagem que um ser humano pode empreender” (MONTAGU, 1988, p. 66). Anteriormente a este procedimento, encontrávamo-nos imersos em um ambiente, protegidos por uma penumbra delicada, onde não conseguíamos ver. O lugar era quente, confortável e tranquilo. Encontrávamo-nos submersos em meio aquático.

O interior do útero é o lugar onde existem temperatura e pressão constantes e onde estamos envolvidos por macias paredes que nos acolhem, nos abraçam. É uma infinita sensação de conforto e proteção. Segundo Montagu, este é um estado “de supremo prazer, um estado abençoado rudemente interrompido pela provação do parto.” (1988, p. 80).

No entanto, essa sensação de conforto é interrompida, pois “o feto precisa nascer quando sua cabeça atinge o máximo tamanho compatível com a passagem disponível no canal do parto” (MONTAGU, 1988, p.66). Os baixos níveis de progesterona presentes na circulação

sanguínea da mãe, o “declínio na saturação de oxigênio na placenta e na circulação fetal e as contrações do útero tornam-se as forças compressoras. As estimuladoras dos nervos periféricos sensoriais da pele, que atuam em nosso corpo, preparam-nos para a saída” (MONTAGU, 1988, p.80).

É uma sensação de extrema angústia. Batemos inúmeras vezes a nossa pequena cabeça contra a pelve, com a intenção de empurrar e encontrar o canal para sair. Esses movimentos contínuos criam um inchaço abaixo do couro cabeludo, chamado de *caput succedaneum*. É ele que protegerá o nosso crânio no momento da expulsão. A única certeza que se impõe nesse momento é a de que não há mais como permanecer ali, “precisamos vir à luz”.

O nascimento é impregnado de dor, mas nosso corpo, extremamente preparado, age reduzindo a quantidade de oxigênio, possibilitando uma razoável redução da dor tanto para a mãe quanto para o bebê. A respiração mais fraca funciona como um mecanismo de proteção, diminuindo a violência com que penetraremos no mundo aéreo. Esse estado é chamado de *anoxia* ou *hipóxia*. Segundo Montagu, é fundamental que a respiração não esteja em sua capacidade total e desse modo sejamos capazes de respirar (1988, p. 81).

Pensemos que, quando nascemos, parte do nosso sistema respiratório, principalmente o pulmão e o tórax, ainda não está totalmente formada. A primeira moldagem do pulmão é realizada na fase embriológica, quando a divisão e a diferenciação das células e dos tecidos epiteliais, e o revestimento interno dos brônquios e bronquíolos estão formando o pulmão fetal (COMROE, 1977).

Na segunda fase de formação ou moldagem do pulmão, ele se encontra sólido, pois os alveólos ainda não estão desenvolvidos para a função respiratória aérea. No entanto, ainda que o tórax e o pulmão

estejam em formação, o feto exercita os movimentos³ respiratórios imersos no líquido⁴ pulmonar. A partir desses movimentos se originarão tubos que, em uma etapa tardia, vão se transformar nos alvéolos. Nessa fase, a placenta substitui, ou melhor, atua como pulmão.

(...) completamente envolvidos pelo líquido amniótico, os pulmões não apresentam a função de troca gasosa, pois O₂ e o CO₂ são transferidos entre o sangue materno e o fetal, através do contato íntimo da placenta. (COMROE, 1977, p. 230).

A terceira e última moldagem pulmonar, a moldagem aérea, é realizada imediatamente ao entrarmos em contato com o ar, no momento do nascimento. É realizada ou constituída por nós, como afirma Gaiarsa:

A terceira moldagem é aquela realizada pelo neonato, moldagem aérea propriamente dita. Neste sentido, quem 'fabrica' o pulmão é a musculatura torácica e o movimento expansivo que ela produz. (GAIARSA, 1971, p.176)

No momento em que a nossa cabeça ultrapassa o canal perineano, o pulmão entra na fase de expansão e passa a funcionar como o previsto. É quando acontece a primeira inspiração, que requer um grande esforço. Essa é a fase mais perigosa, “quando a cabeça já esta à mostra, o nariz e a boca ficam submetidos à pressão atmosférica.” (COMROE, 1977, p.233).

A passagem do ambiente líquido para o aéreo é abrupta, intensa. O tórax ainda está sujeito às contrações uterinas, que o espremem, retirando o restante de líquido contido ali. O que significa que a “primeira inspiração força a entrada de um líquido 36 vezes mais viscoso e 1.000 vezes mais denso que o ar” (COMROE, 1977, p. 233). Respirar, nesse momento, é doloroso, difícil, porém, vital. O centro respiratório tem que responder imediatamente, pois as alterações

³ Sobre os movimentos respiratórios rápidos e discretos realizados no interior do útero: “Trata-se de uma manobra para desenvolver os músculos respiratórios que, posteriormente, deverão expandir o tórax para produzir a primeira inspiração no momento do nascimento.” (GAIARSA, 1971, p.180)

⁴ Segundo Julius Comroe, os alvéolos não estão colabados, mas sim cheios de líquido. (...) estão submersos em líquido pulmonar que invadiria o pulmão e seria aspirado durante os movimentos respiratórios fetais. No entanto, estudos realizados por “diferentes técnicas, apontam que a maior parte do líquido pulmonar se origina do próprio pulmão e, na verdade, ele contribui para o líquido amniótico. Parte desse fluido pulmonar é secretada pelas células alveolares e pelas glândulas traqueobrônquicas; outra parte pode ser um filtrado sanguíneo originado ao nível dos capilares pulmonares”. (COMROE, 1977, p. 232).

bioquímicas ocorridas nessa passagem são geradas pela falta de ar e pelo acúmulo de gás carbônico, aos quais somos expostos. O ar penetra e invade os nossos pulmões inflando e pressionando o nosso coração, que, empurrado, começa a girar aos poucos. A caixa torácica, relativamente pequena, abriga o coração e o pulmão, que estão na disputa por espaço. Tudo acontece no mesmo instante em que as paredes do tórax começam a se expandir em todos os sentidos, porque os arcos da veia aorta e a superfície superior do troco pulmonar começam a se fechar. Para Comroe:

Os eventos cardiovasculares e pulmonares que ocorrem no nascimento de uma criança são, certamente, os mais dramáticos de toda a sua vida. Eles são notáveis por sua importância, diversidade e sincronismo. Ao nascimento, o cordão umbilical é pinçado amarrado e cortado. A criança recém-nascida não pode mais depender da circulação da mãe; ela precisa ventilar seus pulmões imediatamente ou então morrerá (COMROE, 1977, p. 232).

Podemos compreender o grau de complexidade dessa passagem do ambiente líquido para o ambiente aéreo, que faz com que entremos em um estado angustiante, porque, caso não respiremos, a falta de ar pode ser fatal. Respirar é, então, uma necessidade vital, realizada intencionalmente. Para o psiquiatra José Ângelo Gaiarsa, “nossa primeira experiência da função reguladora da consciência é a primeira experiência de sensação significativa” (1971 p. 176). O ato de respirar é uma das ações mais complexas e urgentes. Podemos ficar sem comer, sem beber, mas jamais mantemo-nos sem respirar. A falta de oxigênio no cérebro durante, antes ou após parto é a causa das paralisias cerebrais ou *distúrbios de eficiência física*.

Os mecanismos da respiração se baseiam no princípio da retroalimentação, em que tudo o que entra precisa sair. Eles são quatro: centro inspirador, expirador, sistema vagal e centro pneumotóxico, todos situados no bulbo, ou medula espinhal – localizado no início do crânio, ele se estende até a medula. Esses são os elementos nervosos vinculados imediatamente aos músculos respiratórios: diafragma, músculos intercostais, escaleno, músculos acessórios da inspiração e músculos

abdominais. Este último serve à expiração, porém o mais importante músculo respiratório é o diafragma⁵ (GAIARSA, 1971; MONTAGU, 1988).

Fisiologicamente, o regulador nervoso da respiração do neonato é o centro inspiratório que molda o tórax e forma o pulmão. Como vimos, ele está localizado no bulbo, que também irá controlar os batimentos cardíacos assim como a deglutição, o vômito, a tosse e o piscar dos olhos. Ele irá emitir impulsos nervosos contínuos que se mantêm ininterruptos, ou seja, até a asfixia. O sistema vagal responsável pela regularização do ritmo do coração irá manter o ritmo cardíaco, inibindo e regulando o centro inspirador para que ele não entre em colapso. Quanto mais o pulmão se expande, maior o número de impulsos ascendentes que percorrem o sistema vagal, permitindo que o ritmo respiratório e o cardíaco entrem em sintonia.

O quarto e último sistema está localizado no mesencéfalo, o centro pneumotóxico, que funciona como o inibidor que regula o centro inspiratório. É ele que envia os impulsos espontâneos e periódicos para que a respiração entre num ritmo e, principalmente, não chegue ao limite zero de ar,⁶ o que poderia ser extremamente grave.

A expansão do tórax e do pulmão é contínua e fundamental, uma vez que ambos estão em processo de formação, que poderá durar horas, dias ou semanas. Na fase pós-nascimento, o oxigênio irá penetrar pelas vias respiratórias, encher e esvaziar a traqueia e os brônquios até chegar aos alvéolos pulmonares.⁷ Caso o pulmão não se mantenha expandido, e o ar só chegue à traqueia e aos brônquios na expiração, ele

⁵ O diafragma é o mais importante músculo respiratório e o de funcionamento mais automático. Tendo aproximadamente 500 centímetros quadrados de área, cada centímetro de deslocamento vertical do diafragma injeta no pulmão meio litro de ar, mesma quantidade que dele é expelida. (GAIARSA, 1971 p. 173).

⁶ “[...] Se atribuirmos valor zero à sua inatividade completa e valor cem à sua atividade máxima, podemos dizer que, no adulto, a atividade no centro inspiratório varia de zero a cem. Usando a mesma escala, e aplicando-a ao neonato, podemos garantir que essa atividade do centro inspiratório só pode variar de 30 a 70. No neonato, o centro inspiratório não pode cessar de funcionar. Por isso, o centro inspiratório tem aptidão inerente a produzir uma inspiração que persiste.” (GAIARSA, 1971 p. 184).

⁷ “As membranas alveolares são constituídas de células achatadas, em formato de mosaico, e mantidas no lugar por finas fibras elásticas e reticulares. A membrana é delgada e permeável a gases.” (GAIARSA, 1971 p.191).

entrará em colapso por excesso de ar. É como se expirássemos todo o ar existente nos alvéolos pulmonares: morreríamos por asfixia, tanto em excesso quanto pela falta de ar. Nos primeiros 30 e 60 minutos de nossa vida aérea, o corpo sente inexoravelmente esta passagem: “abaulamento torácico; batimentos de asas do nariz; cianose, gemido e retrações: subcostal, da porção inferior do esterno a intercostal, sendo que o ritmo respiratório sofre ligeira modificação.” (OLIVEIRA, 1994)

Com o pulmão expandido, atinge-se a fase de “maturação” e ele se transformará em “uma esponja conjuntiva ricamente vascularizada, cheia de cavidades determinadas por bolhas de ar” (GAIARSA, 1971, p. 176). O processo de expansão significa encher o espaço *vazio* com os oito litros de ar, nossa capacidade respiratória de armazenamento; manter os 750 cc de oxigênio presentes na circulação sanguínea e seis minutos de vida. Assim vivemos acumulando um ar que se vai.

O nosso pulmão é um órgão quase oco. Cheio de reentrâncias, ele forma uma imagem que nos remete a uma árvore da vida, que se expandirá em todos os sentidos, em busca de espaço. Para Gaiarsa, essa forma de expansão faz com que o pulmão não seja pensando ou visto como um órgão, mas como um espaço vazio que será preenchido. É a partir do pulmão que sentimos a primeira impressão sensorial de “vazio” ou “espaço interior”. Justamente porque, segundo ele, temos em nosso corpo poucos espaços vazios, com exceção das bolhas de gases do estômago e do intestino. No entanto, o vazio pulmonar é constante, ainda que varie no volume do tamanho que o pulmão vai adquirindo e do ar que colocamos para dentro dele. É quando sentimos a importância entre o vazio e o cheio. Em relação a essa nossa angústia, ele nos explica:

Dado que o pulmão é um lugar, os sintomas neuróticos referentes ao espaço – agorafobia e claustrofobia – podem ser melhor compreendidos. Se o pulmão é um lugar, a amplitude deste lugar é absoluta, contínua e vitalmente importante. (...) O único lugar do corpo onde a “restrição” pode significar a morte é o pulmão (GAIARSA, 1971 p. 192).

É importante observar que Gaiarsa desloca para o sistema respiratório o nosso desenvolvimento psicológico, afirmando “que a

primeira fase do desenvolvimento psicológico do homem é respiratória não oral como nos apresentava Freud” (1971, p.179). Para fundamentar essa questão, ele se remete às pesquisas desenvolvidas pela psicanalista austríaca Melanie Klein, uma das fundadoras da escola inglesa de psicanálise, com estudos voltados para neonatos e crianças nas primeiras fases de vida. Klein afirma: “No começo de seu desenvolvimento, o ego está submetido à pressão de situações de ansiedades arcaicas” (1997, p.196). A psicanalista encontrou nos relatos de Freud as respostas sobre a origem da ansiedade arcaica, que seria, para ele, anterior ao sentimento de fome e da necessidade de sugar o leite materno de um neonato:

[...] a situação de não-satisfação em que quantidades de estimulações sobem a uma altura desprazerosa... deve ser análoga para o bebê à experiência de nascer – deve ser uma repetição de uma situação de perigo. O que ambas as situações têm em comum é a perturbação econômica suscitada por um acúmulo de quantidades de estimulações que exigem que sejam descarregadas (KLEIN, 1997, p. 147).

A situação de perigo que vivemos nesses primeiros momentos está vinculada à morte por asfixia, daí a origem de nossa angústia e ansiedade. Klein expõe ainda que em uma primeira posição – ou estrutura – “o inconsciente do neonato humano é esquizo-paranoide”. Para Gaiarsa, é o nosso ego bipartido que é fundado a partir da tensão muscular difusa do neonato (no sentido de oposição, oponho-me, sou contra) e da respiratória que, de maneira mais expansiva (me dou vida, ou sustento a minha vida), cria essa sensação do contraditório, ou seja, “inconsciente”, em movimentos reflexivos e viscerais nesse processo do fluxo da respiração, que é um ato extremamente consciente gerado pela necessidade de sobrevivência. Da mesma forma que a respiração cria intensos movimentos de imagens, a nossa atitude é reflexiva em relação a tudo aquilo que vai nos contaminar no mundo, pois para ele:

Só nele existe um lugar vazio para “coisas” evanescentes tais como ideias, imagens, afetos. Esta noção concorda demais com a ideia de *inspiração*; neste caso pulmão = cérebro, ou cabeça onde “as ideias vêm” de modo misterioso, como é misteriosa a “vinda” do espírito (vento) para dentro (GAIARSA, 1971, p. 188).

A angústia e ansiedade são geradas da sensação entre nascer e morrer, vazio e cheio, inspiração e expiração, que, para Gaiarsa, são fundamentais porque “o protoego do neonato forma-se e se desfaz a cada movimento respiratório” (GAIARSA, 1971, p.186), gerando nossas protoimagens internas e externas. Para ele, a ausência dos movimentos respiratórios (*inspiração e expiração*) só poderia nos possibilitar um mundo sem sentidos, sem profundidade, bidimensional, chapado, sem movimentos, sem percepção, sem estímulos, sem vínculos, sem imagens. Para Montagu, no nascimento, “o feto passa a participar de uma zona de experiências e adaptações inteiramente novas, pois saiu de uma solitária existência aquática para penetrar no meio ambiente atmosférico e social” (1988, p.81).

Morin nos fala sobre a essência dessa nossa condição aérea e da alma e sobre qual o sentido do ar para nós. Para ele, a alma é pneumática, daí a relação entre morte e renascimento, onde ela conserva o caráter do duplo, e sua essência aérea é canalizada ao vínculo do último suspiro e dos primeiros fluxos de ar. Ele conduz seu raciocínio explicando onde é o lugar da alma: “Sua sede será localizada no diafragma, ou no coração, ou na cabeça” (MORIN, 1997, p.183). Morin cita Zenon, pois “a alma é um corpo que persiste até a morte, o *ruach* hebreu, assim como *pneuma*, grego, que são corpos”, vincula-a ao sentido da vida e a identidade subjetiva (MORIN, 1997, p.183).

As protoimagens nascem da morte

*Libertar o espírito e tanto dizer os
próprios pensamentos quanto respirar livremente*

José Ângelo Gaiarsa

Norval Baitello pergunta: onde nascem as imagens? E ele nos mostra esse caminho percorrido na cultura humana, em que as imagens estão corporificadas nos lugares e espaços por onde passamos e pelos quais deixamos nossos rastros em imagens:

[...] primeiramente supomos, nas cavernas da pré-história da percepção humana, lá onde não penetram nem o dia, a luz e os nossos olhos. Nascem então no espaço e nas cavernas do sonho e no igualmente denso e obscuro sonho diurno, no devaneio, na caverna da força da imaginação que oferece um oásis de escuridão em meio à luz do dia (BAITELLO JUNIOR, p.46, 2005).

Pensemos na possibilidade do nascimento, em que a passagem entre os ambientes líquido e aéreo é extremamente complexa, interna, interior, não visível, não conformada ou formatada em códigos perceptíveis, formando nossas primeiras imagens exteriores. Vemos, lemos e sabemos, no entanto, que são observados os diversos indícios biológicos, fisiológicos e, principalmente, psicológicos de como estamos falando, no sentido da angústia dos primeiros momentos de vida.

A enfermeira Maria do Socorro Oliveira, que desenvolveu sua dissertação de mestrado sobre a respiração em recém-nascidos, nos descreve as sensações do corpo nas primeiras duas horas pós-nascimento, como: “abaulamento torácico; batimentos de asas do nariz; cianose, gemidos e retrações subcostais da porção inferior do esterno à intercostal” (OLIVEIRA, 1994). Do mesmo modo, Comroe nos fala dos

estímulos nascentes no neonato quando são expostos ao mundo pela primeira vez:

[...] os sons ressoam-lhes nos ouvidos, seus olhos ficam expostos a luzes intensas; os tecidos ficam sujeitos aos efeitos da gravidade; os membros movimentam-se e seus receptores de estiramento são estimulados; a pele passa a captar o frio, o tato e a dor, as narinas captam novos odores (COMROE, 1977 p. 233).

Essas são fortes indicações que demonstram o quanto mantemos abertas todas as possibilidades de recepção de imagens interiores e exteriores – mesmo as que secretamente ficam guardadas quando o neonato ainda está no interior do útero. Demonstram também que elas penetraram em nós assim como nós penetramos nelas. Baitello Junior nos indica a intenção de retroalimentação do fluxo das imagens em nós em nossos olhos nus e ainda cegos:

Como elas nascem no interior, seu movimento natural deveria representar um vetor de recordação, de interiorização, ao invés de permanentemente fuga para fora, uma condenação à exterioridade, um eterno apelo para os olhos nus (BAITELLO JUNIOR, 2005).

Seria possível pensar na possibilidade de deslocar o processo de formação de protoimagens para a fase anterior da consciência sobre a vida e sobre a morte? Quando temos consciência da vida e da morte? Nossas relações com as imagens somente surgem no momento em que conseguimos transferi-las em um código de recepção (se é que podemos utilizar esse esquema)? Quando transcrevemos aquilo que se encontra no suporte do corpo e passamos para um suporte externo? Ou quando conseguimos verbalizar as imagens que surgem do corpo? Essas talvez sejam as principais questões que ainda não conseguimos responder acerca das protoimagens.

Em seus escritos sobre uma proposta de semiótica da cultura, o semioticista Ivan Bystrina cita o biólogo Theodosius Dobzhansky, que, nos anos de 1960, havia associado a evolução da autoconsciência à consciência da morte. Bystrina conclui: “Diferente dos animais o homem

espera a morte dos seus e de si próprio”.⁸ Para Edgar Morin, “a partir do momento em que a criança toma consciência de si mesma como indivíduo é que ela sente sua relação com a morte” (MORIN, 1997, p. 36).

Pensemos então justamente nesta passagem, no entrecruzamento do canal perineano, em que ao nascer aprendemos a respirar, e que aprender a respirar é a angústia pura, dada a situação violenta e perigosa que é nascer. Teríamos então a consciência da morte nesse momento? Se é a consciência da morte que nos faz suplantar a realidade biológica, para o que Bystrina chamará de *segunda realidade*, “que surge de forma operativa para resolver os impasses e problemas incontornáveis decorrentes da natureza do mundo físico” (BYSTRINA, 1995), a consciência da morte é uma geradora de imagens que superam a realidade física e biológica?

Voltamos novamente a esta questão: quando seria esse momento da consciência humana da morte? Pensemos biologicamente, pois a localização das nossas vísceras no interior do diafragma (plexo solar, estômago, intestino, pâncreas, duodeno, vesícula biliar e a maior parte do baço) e o fato da musculatura respiratória ser estriada possibilitam-nos indicações de natureza proprioceptiva, ou seja, “o sentido do próprio corpo, de sua localização a relação percepção do espaço e de orientação” (BAITELLO JUNIOR, 2005). Isso se dá por meio da consciência respiratória, o que demonstra que sentimos intensamente que “nós podemos dar conta de nós mesmos”, já que existimos, por meio da respiração, ou de uma protoconsciência:

Da segunda fonte – respiração – nasceriam mais elasticamente, ideias que soariam assim: “eu *me dou* vida” ou “*sustento* minha vida”, “meu espírito me anima”. Também: “estou em comunhão – e *governo* a comunhão – com o Invisível, “minha relação mais vital e mais minha é com o invisível”. Daí o paranoide enquanto sensação de magia, de poder maravilhoso (GAIARSA, 1971, p.185).

Então, esses momentos iniciais em que a respiração (inspiração e expiração) se conjecturam em um mesmo sistema complexo indicam o

⁸ Tópico de Semiótica Cultura. CISC. 1995.

que, segundo Klein, “seria a criação do protoego” e a consciência da morte criaria as nossas protoimagens no mundo exterior? Nosso suporte é o corpo, as imagens nascem da possibilidade de morte desse corpo que nasce, pois a relação entre vida e morte é intensa e ininterrupta para a formação de imagens.

Quando Gaiarsa afirma que “toda defesa psicológica é uma defesa contra a morte, contra a sensação de desaparecer, de desfazer-se, de desintegrar-se” (1971, p. 186), faz com que nos encaminhemos ao que Dietmar Kamper nos propõe quanto a pensar em outro modo de compreender a origem de muitos dos nossos sentidos, ao afirmar que: “A primeira imagem nasce do medo da morte, mais precisamente do medo de dever morrer sem ser vivo. Muito antes do surgimento da consciência” (KAMPER, 2002).

Desse modo tão visceral, a imagem é uma potência geradora de sentido e significado. E ele continua sua tese: “Toda imagem tem o objetivo de encobrir a ferida da qual nos originamos” (KAMPER, 2002). Ao abrir os nossos sentidos, nascemos para as imagens, para todas as naturezas de imagens: endógenas, exógenas, originais, primeiras, secundárias, verdadeiras, falsas, técnicas ou arcaicas, de sonhos, de desejos, de lembranças, de recordações, imagens de amor, imagens de morte, porque nunca estivemos tão propensos e tão competentes às imagens. Ainda que não nos demos conta do primordial em nossas vidas: o espaço para o esquecimento.

Estamos falando de um esquecimento voluntário, o esquecimento da experiência mais marcante, violenta e visceral que experimentamos: a das nossas imagens originais, a de como nascemos. Nascemos solitariamente tentando sobreviver, aprendendo perigosamente a executar o que nos mantêm vivos. E assim é feita cada imagem que levamos da vida, como nos fala Barthes, das “pequenas solidões” (1908, p.15). Nascer é extremamente solitário, violento, e talvez por isso vivamos de pequenas mortes, da vida e da alma que oferecemos às coisas, como se fossem ciclos de recomeços ininterruptos, tal qual a

nossa respiração. Porém, voltamos ao ponto inicial: de onde se originam as nossas imagens? Esse sempre será o nosso grande mistério.

Das nossas imagens, a nossa pele

A pele da alma - Assim como os ossos, a carne, as entranhas e os vasos sanguíneos são envolvidos por uma pele que torna a visão do homem suportável, também as emoções e paixões da alma são revestidas de vaidade: ela é a pele da alma.

Friedrich Nietzsche

Qual seria o lugar das nossas imagens do mundo exterior que contaminam nosso mundo interior de imagens? Sobre esta questão, já vimos que o psiquiatra José Ângelo Gaiarsa aponta o pulmão como um lugar a ser ocupado por imagens. Seguindo este mesmo caminho, só que agora no campo da antropologia das imagens, o historiador da arte Hans Belting, em seu texto intitulado *El lugar las Imágenes: un intento antropológico*, dá um salto importante quando afirma, pergunta e nos responde sobre onde estão as imagens ontogenéticas:

La persona humana es naturalmente el lugar de las imágenes. Porque naturalmente? Por es un lugar natural de las imágenes, y, en cierto modo, un organismo vivo para las imágenes. Apesar de todos los aparatos con los que en la actualidad enviamos y almacenamos imágenes, el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben em sentido vivo. (BELTING, 2000, p.71)

Ao acompanharmos este raciocínio, em que todas as nossas imagens estão no corpo e se deslocam nesse lugar, passamos a pensar que todas elas estão vivas, e elas sobrevivem. Continuando, ele introduz o lugar como um conceito e, se o percebermos de maneira mais amplificada, esse conceito se expande para compreendermos o que seria esse lugar. Ele esclarece: “Es un lugar en el mundo, y es un lugar en el que se crean y se conocen (reconocen) imágenes” (2000, p.71).. Ao pensarmos como nos sugere Belting, significa dizer que precisamos

retornar para o nosso corpo e, ao retornar para esse lugar, tocaremos nas imagens às quais ele e o antropólogo Christoph Wulf denominaram “imagens endógenas e exógenas” ou “imagens interiores e exteriores”, das imagens no corpo, das imagens que mantemos sobre a nossa pele.

O que é a pele? Suponhamos pensar a nossa pele como o suporte de imagens, um dos lugares em nosso corpo onde as imagens estão vivas. É a nossa capa protetora. Não nos damos conta de que somos seres feitos de pele. Ela, a pele, é o nosso órgão dos sentidos mais antigo, mais extenso, mais pesado, mais interior e mais exterior. Por meio dela somos expostos ao mundo; por meio dela nos espelhamos no mundo; por meio dela um mundo de coisas penetra em nós (MONTAGU, 1988 e ANZIEU, 1989).

E por que a pele? Porque é ela que forma nosso cérebro, nosso pulmão, nossos olhos, nossos ouvidos, nossa boca, nosso tato e nossas imagens. Montagu afirma que “tanto a pele quanto o sistema nervoso se originam da mais externa das três camadas de células embriônicas, a ectoderme” (MONTAGU, 1988, p.22). O psicanalista Didier Anzieu compreende da mesma maneira e, em seu livro *El Yo Piel*, um tratado maravilhoso sobre esse nosso sentido, é ainda mais contundente que Montagu ao afirmar que a pele não é somente a superfície de contato com o mundo exterior:

El Yo conciente, que dentro del aparato psiquico tiene a ocupar la superficie en contato con el mundo exterior y a controlar el funcionamiento de este aparato. Igualmente se sabe que la piel (superficie del cuerpo) y el cerebro (superficie del sistema nervioso) derivan de la misma estructura embrionaria, el ectodermo (ANZIEU, 1989, p.118).

Se ambos derivam da ectoderme, que é a camada de pele exterior que envolve o embrião, logo ela é a origem de todo o nosso corpo feito de pele. Se a pele forma nosso cérebro, é a partir dela que se forma a carne das nossas emoções, a pele das nossas imagens. Ao se diferenciar, a ectoderme constituirá grande parte de nossas camadas

internas e externas, como os pelos, os dentes e os órgãos dos sentidos: o olfato, o paladar, o tato e a visão.

Para Montagu e Cyrulnik, é a partir da nossa pele que percebemos e aprendemos a sentir onde estamos, qual é o nosso ambiente, o nosso mundo de coisas. Eles afirmam que a pele é o nosso primeiro e mais bem estruturado canal de comunicação. Além de protetor, é um canal de recepção e de exposição. Por meio dela entramos em contato com o meio ambiente onde estamos imersos, e por meio dela ficarão aparentes as respostas provenientes de todas as alterações físicas, químicas e neuronais, justamente porque ela é altamente preparada e receptiva aos estímulos do mundo.

Para Cyrulnik, somos, na verdade, macacos sem pelos e, com a pele nua, somos extremamente sensíveis. Um só toque sobre a nossa superfície reverbera emoção, angústia, ansiedade, arrepios, desejo, dor, prazer (CYRULNIK, 1997, p.97). Anzieu conclui: “La comunicación originária es una comunicación directa en la realidade mas aún en la fantasia, no mediatizada, de piel a piel (ANZIEU, 1989).

O primeiro sistema sensorial a ser formado no embrião humano é o tátil. Em até seis semanas de vida não temos ainda olhos, nem as orelhas, porém já possuímos um corpo-pele de apenas 2,5cm, muito sensível ao toque e altamente complexo. Estamos falando da epiderme, a sobrecamada externa da pele. Sobre ela será constituído todo sistema tátil, que é responsável pelas sensações provenientes do toque, da pressão e das sensações de frio e calor que sentiremos para o resto da vida. A epiderme é constituída pelas terminações nervosas livres e os plexos nervosos, chamados corpúsculos (MONTAGU, 1988)

Os corpúsculos de *Meissner* estão localizados nas nossas regiões mais sensíveis, com exceção dos lábios e da língua; no entanto, são fundamentais ao toque dos nossos dedos, da palma das mãos e dos pés. Os corpúsculos *Vater-Pacini*, são plexos nervosos maiores e respondem aos estímulos mecânicos de pressão e de tensão. Eles estão presentes na região dos dedos, mais especificamente onde estão as nossas

impressões digitais. (MONTAGU, 1986). Anzieu nos diz que a epiderme é a capa superficial que nos protege contra as agressões físicas, as radiações e o excesso de estímulos. Ele enfatiza três funções da pele:

Una función de barrera protectora del psiquismo y una función de filtro de los intercambios y de inscripción de los primeros rasgos, función que hace posible la representación. A estas tres funciones corresponden tres figuraciones: el saco, la pantalla y el tamiz (ANZIEU, 1989).

Michel Serres, em seu livro *Os cinco sentidos: a filosofia dos corpos misturados*, faz esta relação entre a pele e o tecido da vida sendo tecido sobre a nossa superfície, da pele-cultura, das imagens que sobre ela se formam e, evidentemente, sobre a predominância do tato sobre os nossos sentidos, especialmente sobre a visão, justamente porque é dele que o restante é gerado; a pele criando as variantes dos nossos “sentidos misturados”. É extremamente orgânico o modo como ele conduz esta relação entre a nossa pele e nosso mundo de imagens e que, de alguma maneira, estamos esquecendo. E ele nos diz:

Toda descrição é válida na tapeçaria do corpo, indiferentemente. Cada órgão do sentido, insular, forma uma singularidade densa na planície cutânea, diluída. A ilha é tecida com a mesma tela que tece o fundo, cada órgão do sentido envagina-se na mesma pele, espriada por todo o redor. O sentido interno drapeja-se em sua tenda, novo véu, nova tela, mesmo tapete e mesma pele, o sentido interno vela-se de pele (SERRES, 2001, p.49).

Quando Serres nos indica a possibilidade de predomínio do tato sobre os outros sentidos, talvez queira nos mostrar justamente a necessidade de reiterar a fundamental importância do tato como órgão de con(tato), de proximidade, pois “tocar fornece a verificação e a confirmação da realidade” (MONTAGU, 1988, p.127); ele é o receptor interno e externo que faz com que na morte o meu “corpo chore o mundo que deixou” agora em imagens, pois sobre as nossas peles, as imagens permanecem sem que nos esqueçamos.

Seguindo no mesmo caminho, Baitello Junior se remete ao mito judaico-cristão para falar sobre a criação da vida, da relação entre o sopro e o barro. “O barro, vindo do elemento mitologicamente feminino

da grande mãe Terra, se junta ao elemento vindo do grande pai por meio do ar de seu sopro que injeta ou insufla o ‘espírito’ na matéria” (BAITELLO JUNIOR, 2004).

O barro sobre o qual é animado o corpo é a pele? Flusser, em *A dermatologia de Jó*, escarna a relação imbricada entre pele e cultura, espírito e corpo. É uma imagem descrita por ele, evidentemente uma imagem da Bíblia, em que Jó, depois de muitas provações, com o corpo tomado pela lepra, mantém-se “íntegro” e com os cacos da telha de barro na qual ele usava para coçar seu corpo. Flusser pergunta:

Como pode continuar “íntegro” quem se dilui no ambiente? Jó, no monte de cacos e raspando a pele com cacos, não seria parte integrante do monte? (...) O que resta ainda para ser íntegro, quando sujeito e objeto se confundem? Quando não há pele? (FLUSSER, 1998, p.169).

Nossa pele de barro e carne contém os poros, que são a porta de milhões de canais abertos a tudo que a penetre. No ambiente da cultura não há integridade, nem não-contaminação; fazemos parte dessa engrenagem; somos o corpo que contamina. Ao elaborar esta tese sobre o excesso de imagens, de alguma maneira tentava fazer o caminho inverso ao querer saber das poucas imagens que fazem a sua vida, a sua história. Algumas abrem ferida, assim como a pele e o barro escarnam, contaminam as nossas histórias que estão no meu ou no teu corpo.

A. conta que existia uma imagem pequena de sua mãe, uma fotografia ainda em preto e branco pintada à mão:

Era uma fotografia bem antiga, eu nem me lembro dela direito, porque eu vi muito poucas vezes, e no dia que roubei na minha mãe para ficar com ela, eu perdi, ao fechar a porta do lugar em que eu trabalhava. Deixei o meu caderno em cima de uma janela, nem me dei conta que havia esquecido. Quando lembrei, voltei desesperada, mas o caderno não estava mais lá. Às vezes eu lembro dessa fotografia de noite, antes de dormir, eu sempre fico triste. É muito forte lembrar dela, mais forte é o vazio que se abre. Perder alguma coisa muito significativa para você é ruim (A., 2010)

L. lembra-se de um velório a que foi, quando ainda era criança, e conta que a lembrança da imagem é tão intensa que pode sentir seu cheiro:

Eu tenho... Eu tenho... assim duas fotos que são muito importantes para mim, pode parecer clichê, mas elas são muito importantes pra mim. A primeira fotos das minhas filhas. A primeira foto da A. assim que ela saiu da minha barriga e colocaram ela do meu lado. E tinha levado a minha camera e disse pro anestesista: fotografa ela, ela bem perto de mim, assim eu sentindo o cheiro, o primeiro contato. E a foto também com a L. quando eu senti ela pela primeira vez, são fotos muito importantes. (L., 2010)

J. fala de uma fotografia:

Eu com meu pai, pequeninha. Então eu deixo no criado-mudo. Eu lembro tanto desse dia, porque, como via tanto as fotos, eu lembro desse dia. Agora ficou vivo em mim. Era uma festa de quando eu fiz quatro anos. Lembro dessa foto... Daí eu tinha dado pra ele e, quando ele morreu, eu peguei pra mim (J., 2010)..

E. descreve a imagem de seu pai e a saudade que tem dela:

Acho que a do meu pai, que já é falecido. É uma foto que eu tirei junto com ele e ela foi perdida, sabe?! Essa que sinto assim mais falta, é a memória dele. Nós estávamos numa festa de confraternização da empresa e nós tiramos essa foto, nós dois juntos, e, sei lá, devido a esse descuido, já faz muito tempo, eu era garoto ainda, né? E, enfim, aí ela se perdeu. Ainda era foto preta e branca... Ela foi perdida, ela foi perdida mesmo... Eu senti a ausência dele mesmo, pela falta, pela ausência da imagem do pai, que já é falecido. Foi a que mais senti (E., 2011).

Para finalizar, gostaria de citar a segunda parte de *A câmara clara*, de Roland Barthes. Suponho que seja a parte mais impressionante e emocionante desse livro, que foi feito em formato de um diário, em exatos 48 dias, o exato número de capítulos. Ainda que não tenha sido escrito para ser um livro de teoria e linguagem, ao longo do tempo tornou-se um dos livros mais importantes da fotografia, pois Barthes⁹ trabalhou os conceitos de *expector*, *studim* e *o punctum* de uma imagem.

⁹ O antropólogo Etienne Samain, em uma leitura interessante, rara e sensível, faz uma busca em um texto sobre esta segunda parte do livro em que ele articula com precisão questões mais profundas sobre o que seria o *punctum* de uma imagem, quando Barthes descreve e escreve sobre esta única imagem que não existe no livro: “A ausência e o silêncio de todo o sentido que, paradoxalmente, provoca um novo sentido, este grito íntimo, intenso, necessário a seres vivos, confrontado naquilo que sempre a fotografia fala: a vida, a morte, o tempo, a existência” (SAMAIN, 1998, p. 131).

Ainda hoje são muito utilizados quase que especialmente para a leitura ou estudos da linguagem fotográfica. Não pretendemos utilizá-los nesta base, porque esta pesquisa não visa à linguagem, nem à leitura de imagens. A proposta seria pensar de que modo ele relaciona a imagem de sua mãe e os vínculos tecidos por ele com aquela imagem que procurava. E ele descreve, com minúcia e delicadeza, o que foi a procura e o encontro daquela imagem chamada *O jardim de inverno*:

Em uma noite de novembro, pouco depois da morte de minha mãe, eu entretinha-me a arrumar fotografia.

À medida que ia vendo essas fotografias, por vezes reconhecia uma região do seu rosto, uma certa relação entre o nariz e a testa, o movimento dos meus braços, das suas mãos. Eu só a reconhecia aos bocados, o que significa que não atingia o seu ser e que, portanto a perdia por completo. Não era e, no entanto, não era qualquer outra pessoa. Te-la-ia reconhecido entre milhares de outras mulheres, e, contudo, não a “encontrava”. Reconhecia-a diferencialmente, não essencialmente. A fotografia obrigava-me, assim, a um trabalho doloroso debruçado sobre a essência de sua identidade, eu debatia-me no meio de imagens parcialmente verdadeiras e, contudo, totalmente falsas. Dizer de uma foto “é quase ela!” era para mim mais doloroso do que dizer de uma outra: não é nada ela”. O quase: regime atroz do amor, mas também estatuto decepcionante do sonho

(..) Assim estava eu, sozinho no apartamento onde ela acabara de morrer, contemplando uma a uma, à luz do candeeiro, essas fotos de minha mãe, recuando lentamente no tempo, com ela, procurando a verdade do rosto que eu amara. E descobri-a.

(...) A minha mãe tinha então cinco anos (1898), o irmão tinha sete. E encontrava-se à balastrada, sobre a qual estendera um braço; ela, mais afastada, mais pequena, estava de frente. Percebia-se que o fotógrafo lhe dissera: “avança um pouco para te vermos”; ela juntara as mãos, uma agarrando o dedo da outra, como fazem muitas vezes as crianças desajeitadamente. O irmão e a irmã, unidos entre si, sabia-o eu, pela desunião dos pais, que viriam a divorciar-se pouco tempo depois, tinha posado lado a lado, sós, na clareira da folhagem das palmas da estufa era a casa onde minha mãe nascera em Chennevières-sur Marne.

Observei a menina e encontrei finalmente minha mãe. A claridade do seu rosto, a pose ingênua das mãos, o lugar que ela dificilmente ocupara sem se mostrar nem esconder, finalmente e a sua expressão que a distinguiu. (...) Esta circunstância extrema e particular, tão abstrata em relação a uma imagem, estava contudo presente no rosto que ela tinha na fotografia que eu acabara de encontrar. “Não era uma imagem justa, justamente uma imagem”, diz Godard. Mas a minha dor exigia uma imagem justa, uma imagem que fosse simultaneamente justiça e justeza: justamente uma imagem, mas uma imagem justa. Assim era para mim, a *Fotografia do jardim de inverno*.

(...) Eu tinha compreendido, que dali em diante, era preciso interrogar a evidência da fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação àquilo a que romanticamente se chamaria de amor e a morte (BARTHES, 1980, sequência de páginas, p.95, 97, 98 e 105).

Realmente é mais do que uma leitura de imagens o que Barthes nos propõe, talvez seja uma canção de lamento das suas imagens mais importantes. Das imagens que nunca esquecemos, imagens que têm cheiro, calor. Imagens inscritas em nossa pele, em nossa mais profunda superfície, ou como as chamou de “imagens de amor e morte”.

As imagens, os nossos olhos

*(...) vi a circulação do meu escuro sangue, vi a
engrenagem do amor e a modificação da morte(...)
(...) vi meu rosto e minhas vísceras,
vi teu rosto e senti a vertigem e chorei (...)*

Jorge Luis Borges

Simon Ings, novelista inglês que volta seu trabalho à ciência, em seu livro *O olho: uma história natural da visão* reúne as diversas teorias e pesquisas sobre a natureza dos olhos. Segundo Ings, “o mundo natural está cheio de olhos que não geram imagens” (2008, p.56), assim como existem olhos que são fixos e os que são imóveis, uma das características dos animais invertebrados, que muitas vezes têm olhos presos a longas antenas. Existem os olhos compostos e sobrepostos em que a imagem vista é colocada uma sobre a outra, gerando uma única imagem.

No entanto, ainda que haja uma infinidade de estruturas oculares específicas para animais diversos, o que existe de comum em relação à visão é o fato de todos os seres procurarem a luz, pois, segundo Ings, todos os olhos existentes na terra detectam luz. Esta onda eletromagnética é comum entre os olhos, e ela obedece às mesmas leis em todos os lugares; o que a diferenciará é o modo como essa luz será detectada. Isso significa que até os olhos mais inusitados têm esse aspecto comum.

Mas de que modo ela é detectada? Usando a proteína de uma camada transmembranar, que se encontra nos bastonetes localizados no epitélio pigmentar da retina do olho, chamada rodopsina. Ela tem uma

função fundamental para os olhos, uma vez que não tem somente a função de detectar a luz, mas a sua intensidade, o comprimento das ondas e o lugar de onde elas partem (INGS, 2008).

Os olhos humanos têm uma capacidade incrível para o movimento, a agilidade e a precisão. Gaiarsa nos diz que “dois terços do cérebro servem para nos mover, dois terços dos casos em movimentos oculares, isso quer dizer que, somados, olhares e movimentos são responsáveis por mais de dois terços das funções cerebrais.” (GAIARSA, 2009, p.47). Ao contrário, se pararmos os olhos, entraremos em transe e, quem sabe, até dormiremos. Nossos olhos precisam de movimento para que aquilo que é visto seja mirado. Segundo Ings, mesmo quando estamos olhando intensamente, ou com o olhar quase parado, os olhos vagueiam e seguem rastreando, “tremulando de três a quatro vezes, por segundo” (2010, p.63). Para que o olho permaneça estático, se é que podemos fazê-lo, devemos não olhar fixamente, mas deixar o olhar desfocado. No entanto, imediatamente ele buscará o movimento, porque é impossível mantermos nossos olhos parados. E Ings conclui:

Os seres humanos são buscadores; temos um grande interesse em conhecer a natureza das coisas. E nossos olhos estão sintonizados principalmente com o movimento. (...) Essa característica de fundir pontos estáticos formando objetos em movimento faz sentido na natureza, onde a presa e o predador desaparecem e reaparecem o tempo todo, movendo-se na relva, escondendo-se atrás das árvores e espreitando por trás das pedras (INGS, 2008, p.60).

A nossa competência para a visão não se dá porque vemos melhor. O sistema ocular das águias e das abelhas, por exemplo, é bem mais preciso e potente. O que nos faz seres dotados de melhores aparelhos visuais, ou visomotores, é porque cada nervo óptico possui milhões de fibras nervosas que em nosso cérebro exercem funções de controle, interferência e influências sobre nós. Em relação ao movimento, é fator preponderante, conforme vimos anteriormente.

A nossa natureza selvagem nos preparou para a espreita, para olhar no sentido de apontar, atingir e tocar, sem que haja uma aproximação. Desse modo, nossos olhos são pequenas máquinas feitas

para a minúcia, que rastreiam no grande mundo pequenas coisas por meio da fóvea, que é o lugar centralizado no meio do olho, onde se concentram os cones. A fóvea é o campo de foco, ou seja, o modo como olhamos com precisão e com nitidez, quando a imagem já está formada.

Vejamos: se prestarmos atenção ao nosso modo de olhar, veremos que, no todo do nosso campo de visão, olhamos de forma desfocada. Há somente um ponto em que concentramos nossa precisão e nitidez, ou seja, é ao encarar aquilo que queremos tocar. Ings nos apresenta em seu livro uma pesquisa realizada pelo astrônomo jesuíta Cristoph Scheiner, no século XVII. Desde então o astrônomo afirmava que a cabeça do nervo óptico não poderia ser o lugar de foveação. Desse modo, ele pôde comprovar que, na verdade, a fóvea está localizada em uma região chamada mácula, que é “uma leve depressão na retina, apropriada para função de enxergar (...). No centro da mácula, do tamanho da cabeça de um alfinete, fica a fóvea” (SCHNEIDER, 2008, p. 236). Ao que parece, os nossos olhos são mais minuciosos do que poderíamos imaginar.

Um dos fatores que impõem essa relação entre o olhar e a mira é o fato de que somos seres bioculares e frontais, características específicas dos símios e dos carnívoros. A frontalidade nos possibilita uma visão que, para olhar, precisamos estar voltados para a frente, da mesma forma que a coisa que está sendo mirada precisa estar em nosso campo de visão, que é também frontal.¹⁰ A frontalidade evidencia a precisão no momento exato para ataque. O gato espreita imóvel para que o olho mire fixamente a sua presa.

Segundo Cyrulnik, é a frontalidade que irá gerar o olhar fixo, reto e objetivo, o que também chamamos de encarar. Para os macacos chimpanzés, olhar nos olhos “desencadeava 47% de agressões, 29% de combate de ameaça e uma percentagem não significativa de fuga, submissão e indiferença” (CYRULNIK, 2002, p.8).

¹⁰ Ainda que o campo de visão seja, em princípio, de 180 graus, ele é reduzido a 140 graus. No entanto, a fóvea rastreia, mirando pontualmente, reduzindo ainda mais a nossa mira. (INGS, 2008).

Pelo olhar não somente nos reconhecemos, como também escolhemos. Por meio dele dizemos sempre alguma coisa. Assim, um olhar enviesado pode ferir, matar, mas um olhar carinhoso pode salvar. Cyrulnik afirma que existe uma ontogênese desse cruzamento de olhares. Entre nós, humanos, a criança vai reconhecendo a sua mãe durante a mamada, pela cumplicidade entre olhares. Da mesma forma, uma criança de até três anos sabe olhar encarando os olhos do outro sem pestanejar. Após este tempo, ela sabe que o olhar pode incomodar, o que a faz evitar este encontro, porque passa a saber que ali existe um elo de reconhecimento, que aquele olhar a relaciona. Se estivermos no meio de uma multidão e cruzarmos o olhar do outro, penetraremos no campo do observado, sem saber por que aquele olhar o escolheu. E ele conclui explicando que:

O olhar é a via sensorial mais estimulante. E, no entanto não há transporte de matéria, se substância sensorial, olfativa, sonora ou cutânea. A função interpelativa do olhar, seu valor agregado de convite ou agressão, depende do contexto e da história dos sujeitos que se olham (CYRULNIK, 1995, p.42)

Fisiologicamente, a nossa frontalidade está no modo como nossos olhos estão localizados em nosso rosto. Entre o olho esquerdo e o olho direito há uma simetria fundamental para que o que vemos seja olhado tridimensionalmente, como nos explica Simon Ings:

Como os olhos humanos estão voltados para frente, dá-se um considerável cruzamento entre as imagens do olho direito e do esquerdo, e por isso os nervos ópticos não precisam trocar de lado completamente. De outro lado, as fibras nervosas que levam o campo de visão esquerdo para ambos os olhos se juntam num quiasma e continuam no lado direito do córtex visual primário. As fibras nervosas que levam o campo de visão direito dos dois olhos sustentam o lado esquerdo do córtex (INGS, 2008, p.68).

Ainda temos dois elementos fundamentais para concluir o que julgamos importante nesta fisiologia do olhar: o quiasma óptico, citado por Ings, e a glândula pineal. O quiasma é o cruzamento, exatamente no formato de um X entre os dois nervos ópticos. O que vemos é recebido pelos dois olhos em separado e, antes de chegarem ao córtex visual primário, entrecruzam-se no quiasma, que vai gerar a única imagem que

vemos. Mais adiante veremos algumas questões filosóficas pontuadas por Merleau-Ponty sobre o quiasma, o que ele chamou de entrelaçamento.

A pineal é uma glândula endócrina que controla nosso ritmo biológico a partir da detecção de luz do dia e da noite. Para Simon Ings, é somente um detector de luz extremamente sofisticado (INGS, 2000). Mas por que a pineal entra nessa relação fisiológica de formação de imagem e do olhar? Porque essa glândula, além de possuir esta função de círculo circadiano, tem a mesma origem da retina e porque, durante muito tempo, ou ainda agora, é de alguma maneira o nosso terceiro olho.

O antropólogo Ryuta Imafuku, no artigo *Entre os olhos, o deserto: para não testemunhar Abu Ghraib*, irá estender o significado ou o sentido que esta glândula tem para nós em nível de imagem. Em uma leitura sensível, ele nos apresenta essa pequena esfera de cor avermelhada, que nos localiza no tempo, organizando nosso ritmo circadiano ou biológico não somente no sentido dos dias e das noites, mas em relação ao passar do tempo – em que se incluem, evidentemente, os dias, os meses, os anos e as estações –, porque esta glândula tem ligação direta com a variação periódica da luz.

Citando René Descartes, observa que a pineal seria “o local onde se situa a alma humana” e que, por estar localizada no centro do cérebro, este seria o lugar em que as imagens se convergiriam em única imagem, justamente por ser o único lugar que não é bipartido. A pineal seria desse modo o lugar em que as experiências de vida seriam convertidas em emoções psicologicamente unificadas, relacionadas a emoções passadas, denominadas por Descartes de “imagem memorial sobre o consciente”. No entanto, segundo o antropólogo, posteriormente, Spinoza faz a relação entre espírito e matéria, já que Descartes teria perdido a oportunidade explicar a união entre a pineal e a alma. Para Imafuku a importância desta glândula nos faz:

Pensar sobre um órgão que supostamente mediava a materialidade e a espiritualidade como uma questão inevitável, porém num sentido pode-se dizer que a pineal lançou um ponto crucial na sua teoria por ela própria ser a existência de algo como matéria e espírito que seria

indistinguível em dois mundos. Deste ponto de vista, a pineal é um tema essencial para explicar o paradoxo da percepção humana na atualidade (IMAFUKU, 2008).

Para Imafuku, retomar essa relação de entrecruzamento da mente com a natureza, da matéria com o espírito, do corpo com a cultura talvez seja a chave para que possamos entender, de fato, que somos “corpos misturados” (SERRES, 2001). Deste modo, foi uma opção iniciar esta pesquisa não pelos olhos, ainda que jamais pudéssemos deixar de tratar as imagens através deles. Então percorremos o caminho do nascimento e da respiração, da angústia entre a morte e a vida, e as imagens. Da nossa pele como nosso suporte, do tecido conjuntivo, que é o ambiente onde as imagens penetram. No entanto, não poderemos esquecer que, assim como a pele, o pulmão e o nosso cérebro são formados também pela mesma camada embriônica: a ectoderme. Isso significa que nossos olhos também são pele.

Deste modo continuaremos a redirecionar o que significa o olhar, o nosso olhar sobre as coisas neste tempo em que vivemos propensos a tantas imagens. Vejamos então o sentido de como vemos, o que vemos e como as coisas que vemos nos olham. Georges Didi-Huberman faz uma abordagem procedente sobre o que olhamos, ainda que o seu livro *O que vemos o que nos olha* seja direcionado às questões da arte. No entanto, podemos observar, em uma pequena parte, a relação ontogenética para essa questão do olhar e as imagens. Vejamos como ele nos apresenta:

O que vemos – só vive em nossos olhos pelos que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29).

Ao paradoxo da cisão entre o que vemos e o que nos olha, e a ideia de manutenção, a pergunta talvez seja: onde a imagem permanece? Ou seria uma separação entre o que vemos como imagem e a coisa em si? Por outro lado, quando a relação entre nós e a imagem se faz por outras vias, as imagens se misturam por meio do entrecruzamento que se dá no

corpo, sendo que a porta de entrada “principal” são os olhos, mas também os poros, o olfato, todos os sentidos aguçados.

Merleau-Ponty nos mostra a relação de entrelaçamento entre o que olhamos e o que nos olha. Porque, como ele nos apresenta, “o olhar envolve e apalpa”. O entrelaçamento é relação de contato, uma relação de proximidade que o olhar muitas vezes desconhece, porque se apropria mesmo que esteja distante, mas este olhar do qual ele se refere apalpa. O que vive é o que está no entorno, à nossa volta, no ambiente que a visão forma no âmago, criando uma relação de familiaridade própria do que é visto; de como aquilo que se mostra no meio de um mundo de coisas se “oferece a quem a vê”, se mostra para que seja olhado. A relação de proximidade se faz por meio do apalpar através do olhar aquilo que já não está mais nu, desprovido de pele, da pele que oferecemos, uma vez que para ele é pelo olhar que as coisas serão envolvidas, o olhar “as veste com sua carne”. A carne do olhar e a carne das coisas que nos olham. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 128).

Deste modo, Merleau-Ponty nos faz pensar que vemos com a pele, a pele por meio da qual os nossos olhos também são constituídos. Assim como ele faz uma breve crítica a essa relação imperativa do sentido da visão, como se dela tudo partisse em uma via somente. No entanto, essa relação de entrelaçamento feita fisiologicamente pelo quiasma óptico não ocorre somente com o movimento olhar que rastreia tudo o que por ele é envolvido, ou o espetáculo, no sentido de especular, refletir e iludir pertencente somente ao campo do visível, mas como Merleau-Ponty nos apresenta:

Como, inversamente, toda experiência do visível me foi dada no contexto do movimento do olhar, o espetáculo visível pertence ao tocar, nem mais nem menos do que as qualidades tácteis. É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser táctil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricações e cruzamentos, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele encrustado do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. [...] maravilha muito pouco notada é que todo movimento de meus olhos – ainda mais, toda

deslocação de meu corpo tem seu lugar no mesmo universo visível que por meio deles pormenorizo e exploro, como, inversamente, toda visão tem lugar em alguma parte do espaço tátil (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 131).

Para entrar no ambiente do visível precisamos do corpo, do toque no tangível. Segundo Ponty, o corpo se constitui como uma trama (a pele, o tecido) porque somos seres porosos. Relação se faz entre o simultâneo e o sucessivo, o interior e o exterior. O que ele chamou de entrelaçamento se constitui em:

uma espécie de estreito, entre horizontes interiores e horizontes exteriores, sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, distância, diversas regiões do mundo colorido ou visível (MERLEAU-PONTY, 2000, p.129).

Neste ambiente das trocas nos olhos, externo e interno se mesclam, criando um novo cenário em que nossos olhos, que são mecanismos orgânicos, tornaram-se o modelo frágil para a estrutura mecânica das poderosas microcâmeras fotográficas que veem e agarram tudo. Com isso, suponhamos que tenham surgido duas questões: qual imagem vemos através desse olho-prótese? E por que nossa atenção a todo o momento se projeta sempre em imagens, gerando uma “nova” necessidade de mirar, querer, desejar, capturar, agarrar, sacar, todas infinitas imagens de tudo o que olhamos e do que vivemos no mundo? Creio que seja fundamental pensar sobre essas questões, ainda que tudo pareça estar bem mais rápido.

É muito pouco tempo para que nos adaptemos e pensemos nas relações que tecemos com as imagens que produzimos em suporte digital. São menos de 20 anos de utilização destes aparelhos digitais, e as mudanças são drásticas. Os olhos orgânicos e mecânicos mudaram, são mais ágeis, mais permissivos, por que não dizer, mais promíscuos na necessidade de ver e capturar tudo exaustivamente, ao que parece: “Nossos olhos se transformam progressivamente em receptores de superfícies planas” (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 47). Deixando de perceber o que significa olhar no sentido de vinculação, para passar a olhar como uma tarefa que nos foi imposta pela “era da orientação”:

Em suas descobertas e conquistas, expansões e, em sua última versão, na chamada globalização. A “era da orientação” procurou desenvolver-se voltada para a visibilidade e para a exterioridade, para as demonstratividades. (...) Assim, ser visto, aparentar, enfim, ser uma imagem, passa a ser o grande imperativo da era da imagem em seu apogeu (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 20).

Pensemos na possibilidade de estender um pouco mais essa relação entre o ver o ser visto, nessa “nova” configuração da era da imagem digital, para incluir a condição “de olhar pelos meus olhos”, ou “veja o que eu vejo”, ou “veja o que eu vivo a todo momento”. Vejamos como procede D., que tem celular e câmera compactas, que talvez explique o porquê de tanta vontade de fotografar:

Acho que o que me faz fotografar é perceber que eu tenho que fotografar alguma coisa antes que eu perca. Então é em ambiente normal: vai à festa, eu sei que tem que fotografar. Acho que é meio para dividir com outras pessoas. Tenho certeza que é isso. Por exemplo, eu acabei de ver o cara passando debaixo do posto e só eu vi então... É, tá ali, a imagem tava ali. Então, só eu vi... Perdi, não pude dividir com ninguém. Então, fotografar é a necessidade de dividir uma imagem com outras pessoas, uma visão. Às vezes, a sensação que tenho é que eu estou vendo uma coisa e as outras pessoas não estão. E quando eu fotografo, eu posso botar, aqui é uma lupa, em cima daquilo que as outras pessoas não perceberam. O que cria uma enorme paranoia (D., 2011).

A. vive com seu celular que, em quase dois anos, possui mais de 3 mil imagens:

Antes, acho que não era uma pessoa que fotografava muito, mas ando meio que obsessiva. Às vezes estou no carro e pego o celular. Às vezes, andando na rua, eu fotografo meus pés; outras porque talvez seja uma coisa de nunca de ter visto e tentar ver de novo pela imagem... (A., 2010).

L. fala de dois momentos distintos, mais ainda assim, sempre há motivos para novas imagens de tempos diferentes:

Sempre um motivo para fotografar as pessoas que eu não vejo faz muito tempo e tudo, assim... Mas é mais mesmo por essa necessidade de registrar o momento: ‘ah, estive aqui tal dia’, eu fiz por muito tempo. Não sei se eu te falei da outra vez que a gente se falou, eu bati foto do nada, adorava fotografar do nada, né? Mas hoje, assim, os últimos meses têm sido assim um pouco de fotografar as pessoas pra, pra... porque eu sinto saudades delas, né? E ver as mudanças no rosto. Eu gosto de ver o que está

mudando em mim, o que está mudando no meu corpo, ou assim na minha mão... Eu fotografo minha mão, meu pé... Eu gosto de ver essas coisas em mim e ver nas pessoas que eu gosto. Eu tenho usado mais a câmera para não fotografar tanto, não fazer tanta fotografia à toa, mais né? Mais fotografias mais sérias, mais de recordação, que não sejam descartáveis, tu entendes? (L., 2011).

A paranoia do olhar que captura é a mesma que olha para todas as “superfícies planas”, que nos segue em pequenos aparelhos portáteis dos quais não conseguimos mais nos desvincular, porque fotografar em câmera digital é viciante.

Estamos afirmando a importância de pensar sobre o que são imagens para tentar entender o que elas significam e como tecemos nossas relações com elas. Esta é uma questão importante para este capítulo, fundamental para o trabalho. No próximo capítulo tentaremos fazer a relação entre as diversas naturezas de imagens que estamos produzindo. Caminharemos tentando fazer uma arqueologia desde a imagem perspectivada até a imagem digital, nossa mais recente paixão. Aqui iremos pensar a imagem sobre o suporte externo, ainda que, conforme nossa tese, as imagens do corpo que se mesclam com as imagens dos aparelhos, o que significaria então que somos “corpos misturados” (SERRES, 2001).

Capítulo segundo
O que são imagens?

Sobre a mais profunda superfície ou a transparência da imagem

*Minha imagem não passou, ainda, para a imagem;
caso contrário, eu já teria morrido, teria deixado,
(talvez) de ver Faustine, para estar
com ela numa visão que ninguém recolherá*

Adolfo Bioy Casares

Sempre quando pensamos em imagens, pensamos nelas sobre alguma coisa, sobre um suporte onde elas estão sobrepostas. O que seria, então, o suporte para uma imagem? Segundo o Dicionário Houaiss, *suporte* é “qualquer coisa cuja finalidade é sustentar (algo); escora; arrimo, sustentáculo; peça em que algo é fixado; assentado, aquilo que suporta, sustenta” (Houaiss).

Para uma imagem, ele é a base, o lugar onde ela foi feita para estar; onde ela pode ter sido originada ou processada para ser mantida. Pensemos agora sobre qual é o suporte da imagem perspectiva, a primeira imagem gerada por um aparelho chamado câmara obscura. Talvez o caminho a seguir seja começar por entender que esta imagem não tinha suporte. No início, ela não estava em nenhum lugar específico, apenas se recostava momentaneamente para dar a possibilidade de vê-la, como uma projeção que precisava de um anteparo, mas que ali não poderia continuar para sempre, mas por instantes. Na escuridão da câmara obedecendo às leis da Física e da Matemática, surge uma imagem delicadamente transparente.

O lugar onde esta imagem foi construída, onde ela pôde ser vista, ficava no interior de uma sala totalmente escura, onde os raios de luz do exterior que corriam em linha reta e convergiam em direção ao pequeno furo, a única fonte de luz existente e que deveria ser compatível com o tamanho da câmera, e projetavam-se no interior da sala. A concentração criava feixes de luz que iriam se expandir em forma cônica e se projetar sobre a parede inversa à do furo, formando uma superfície plana. Segundo o humanista italiano Leon Batist Alberti, essa imagem, que chamou de “tela” ou “janela”, foi gerada a partir de três tipos de raios que fazem o mesmo esquema de feixes com os olhos até chegar à superfície.

Entre o olho e a superfície se constrói a pirâmide visual, na qual três modalidades de raios se distinguem; os extrínsecos, os médios, os cêntricos têm propriedades diferentes, não sendo discutida, porém, a sua natureza física. Enquanto os extrínsecos ligam o vértice (olho) e a orla da superfície, a esta medindo, e os médios enchem a pirâmide toda, carregando luzes e cores, o cêntrico é o único perpendicular à mesma superfície e, direto, denomina-se “príncipe dos raios” (ALBERTI, 1989, p.14).

Vejamos que ela se constrói a partir de dois cones visuais: um que se forma a partir do olho até o objeto e o outro, no cruzamento do furo, criará outro cone de feixes de raios convergentes que geram a imagem perspectivada. Em princípio, é uma tecnologia simples, porém extremamente sofisticada para visualização e para captura de imagem.

É fascinante ver essa imagem se formar diante dos nossos olhos. Benjamin, por Walter Crane, reproduz o que seria essa sensação; ela já como imagem fotográfica: “Quem ao menos uma vez na vida teve a chance de pôr a cabeça sob o manto mágico do fotógrafo e olhou através da câmera, encontrando ali aquela maravilhosa reprodução em miniatura da imagem natural (...)” (BENJAMIN, 2007, p.717). Algumas imagens são inesquecíveis. Esta talvez seja uma delas. No entanto, não temos ideia da complexidade desta imagem ou do que ela significou para nós a partir de quando foi criada.

A perspectiva foi criada a partir de estudos profundo sobre luz e sombra, o que é muito mais antigo do que imaginamos. Existem

registros desde o século IV a.C., com Aristóteles e os seus estudos voltados para as naturezas da luz. Os chineses, no século V a.C., também se debruçaram sobre estudos de óptica.

No século X a.C., Abu'Ali al-Hasan ibn al Hasan ibn al-Haytham (965 a 1.040 a.C.), mais conhecido sob a grafia de Alhazen, é o matemático árabe considerado o pai da óptica moderna. Ele criou a perspectiva linear, que é base de todas as imagens que hoje conseguimos ver por meio de telas. Segundo Hans Belting em seu livro *Florece und Bagdad; eine westliche geschichte des blicks*, a descoberta da perspectiva¹¹ não seria uma invenção da Renascença, já que, desde o século X a.C. Alhazen vinha não somente realizando estudos, mas publicando seus livros¹² com suas pesquisas sobre o olho, a luz, as sombras, as reflexões e as refrações de luzes sobre a superfície. O que significa que a sua teoria óptica já era conhecida em universidades da Europa desde o século XIII (BELTING, 2008).

No entanto, no Ocidente ela só foi reconhecida como uma tecnologia de visualização da imagem quando recebeu o aval dos pintores renascentistas, que passaram a utilizá-la largamente na intenção de reproduzir uma realidade quase pura, redesenhando o mundo real. Mundo que passou a ser visto sobre as telas em imagens pintadas com uma minúcia de detalhes de sombras, pequenas marcas em tecido. Era a perfeição. Esse foi um trabalho empenhado especialmente pelos pintores holandeses, como nos esclarece Wulf e Gebauer:

Na Holanda daquela época, havia um interesse extraordinário em aparelhos ópticos, particularmente em lentes e lupas, microscópios e telescópios; fica evidente na Holanda a difusão de uma nova forma de olhar. Os artistas eram fascinados pela câmara obscura e faziam dela imenso uso (WULF; GERBAUER, 2003, p.77).

A perspectiva é uma imagem poderosa que irá colocar o mundo diante dos nossos olhos, porque ela opera com a mesma lógica do olhar, fazendo com que penetremos no interior da imagem e a pensemos como

¹¹ *Perspectiva* é uma palavra latina que significa “olhar através”. (Panofsky, 1927)

¹² Dos 92 livros que se conhecem escritos por ele, 59 sobreviveram, incluindo uma biografia de 1027 (BELTING, 2008, p. 91).

uma ficção do real, na condição de *o que eu vejo é uma imagem*. A nossa percepção de que ela é uma imagem fará a diferença. Para Belting, essa imagem não possibilitava uma imagem tecnológica de onde se poderia olhar, de fato, através de um aparelho; foi muito mais que isso, foi uma “revolução na história da cultura do olhar”, um grande acontecimento para a ciência da cultura das imagens. Com ela, todas as nossas relações perceptivas se voltam para o olho que vê a partir de pontos de vista múltiplos e individuais. Será a partir de então que passamos a perceber, a olhar, a ver, a desejar o mundo como imagem e por meio dela fazer imagens.

A invenção pictórica que chamamos de perspectiva foi uma revolução na história do olhar. Quando a perspectiva transformou o olhar no árbitro da arte, o mundo se tornou imagem, como Heidegger observaria posteriormente. Pela primeira vez, pinturas em perspectiva retratavam o olhar que o espectador lançava para o mundo, transformando, portanto, o mundo em uma visão de mundo. (BELTING, 2010, p.13).

E ele segue nesta mesma lógica:

Como uma técnica desenvolvida pela cultura humana, a perspectiva teve um enorme impacto por esse objetivo de duplicar a percepção natural, alterou mais do que o mundo da arte aparentou em cena. O seu sucesso levou a transformação de uma cultura inteira. Imagens sempre possuem uma qualidade específica, elas dão a sua marca particular da mesma maneira que elas são marcadas por elas. Isso também é válido para a cultura ocidental cuja tendência para o visual a levou para ainda mais novas tecnologias visuais. (...) Pode um objeto da cultura colocar que todas as imagens servem à visão humana, ainda que a perspectiva seja diferente porque ela representa (transporta) dentro da própria natureza o olhar humano como é (BELTING, 2010, 14).

É fundamental destacar neste trabalho a importância de Hans Belting na reconfiguração em relação à perspectiva. Pois Erwin Panofsky em seu livro *A perspectiva como forma simbólica*, uma das principais referências que temos sobre essa imagem, aponta, segundo Belting, uma importância em sentido restrito à arte e à criação de tela e do espaço, não do olhar. E ele pergunta por que Panofsky enfatizou somente a criação da perspectiva a partir dessa questão, deixando de expandir a sua significação para a cultura das imagens, uma vez que os textos antigos

não a colocavam dessa maneira. Panofsky, ao contrário de Belting, dará crédito somente à antiguidade europeia, não citando a importância do Oriente como o lugar onde ela foi pensada e descoberta, retirando, assim, essa camada da história das imagens.

Com uma imagem voltada para o olhar, todas as imagens tornaram-se, a partir de então, imagens idênticas às que eram vistas no mundo exterior para o interior da câmara ao serem redesenhadas pelos pintores e desenhistas, e posteriormente reproduzidas pela fotografia. Vejamos que, entre o olho e a superfície que é gerada, é criada a relação justa entre o olhar e aquilo que eu olho: o meu olhar como indivíduo para quem a construção do espaço da visão é privilegiada a partir do ponto em que “eu me encontro para olhar”.

Precisamos verificar o modo como ela opera dentro da lógica do olho. Porque Alhazen em seus estudos percebeu que ela é feita para os olhos. Ainda que ele não tivesse conseguido chegar à descoberta da retina, a imagem descoberta por ele terá esse mecanismo gerador da superfície que vemos como a imagem retínica dos nossos olhos, agora projetada sobre uma superfície plana. Fisiologicamente, nossos olhos são feitos da mesma camada embriônica que forma o pulmão e a pele, a endoderme, o que significa que a retina também é feita de pele. As imagens que penetram em nossos olhos se acostam sobre uma finíssima lâmina transparente, a retina. Segundo Simon Ings:

No olho com vida, a retina é invisível. [...] Suas camadas neurais não são só muito finas (as ondas de luz são mais espessas), elas são transparentes. Além disso, tem propriedades ópticas idênticas às do humor vítreo que preenche o globo ocular (INGS, 2008, p.233).

Assim também é a natureza dessa imagem gerada fora dos nossos olhos. Podemos vê-la, mas não a tocamos. A perspectiva é uma superfície laminada fina e transparente. Essa imagem só existe porque existe um anteparo, onde irá se acostar com superfície. As relações são tecidas entre os planos, a profundidade e as camadas transformadas em uma imagem. Originalmente, superfície, profundidade e transparência são os princípios fundadores da imagem perspectivada. Se pensarmos nas

imagens como superfícies, remeteremo-nos a Flusser que, em seu *Glossário para uma futura filosofia da fotografia*, apresenta superfície como parte fundante da imagem, “uma superfície significativa na qual as ideias se relacionam magicamente” (FLUSSER, 1983, p. 9). Ainda que sua base de pensamento para imagem seja a superfície, Flusser não define neste momento o que seria uma superfície, talvez porque ele justamente irá estender o conceito de superfície à imagem fotográfica e seus desdobramentos de conceitos para o que chamou de “imagem técnica”. Vejamos que, para Alberti, um dos expoentes da imagem perspectivada na Europa, as superfícies são imagens que surgem da lógica das leis da Física:

A superfície é uma parte extrema de um corpo que é conhecida não por seu comprimento e largura, e ainda por suas qualidades. Algumas qualidades são de tal forma inerentes à superfície que dela de forma alguma podem ser retiradas sem que se altere a superfície (ALBERTI, 1989, p.72).

E como irá nos apresentar Belting sobre a união entre Física e Matemática em Alhazen:

Ele estava tentando sintetizar a Física e Matemática, já que seu objetivo era fechar a fissura entre a Matemática e observação da Física. Neste sentido ele estabeleceu uma nova base para a antiga teoria grega da visão [...] Alhazen reorganizou a existência física da luz que foi fator dominante de percepção visual, ele provou em seus experimentos que os raios de luz podem ser calculados matematicamente (BELTING, 2010, p.92).

As superfícies geram uma ilusão que originalmente é calculada. E, no interior dessa imagem, somos iludidos, pois nossos olhos penetram nela em camadas de planos inexistentes tridimensionalmente (primeiro, segundo, terceiro e infinito), como se penetrássemos neles. No entanto, sabemos que ela está em um plano somente do suporte ou anteparo onde é projetada. E o infinito nos ilude abstraindo as camadas em uma só. Vejamos também que ela é janela “recortada”, (que recorta na horizontal e na vertical), seguindo novamente com a intenção do infinito, mas conseguimos entender que ela é recortada e sem continuidade. Com essa imagem aprendemos a olhar as telas.

O olhar é aprendido. Quem não foi educado para ver estas imagens não consegue fazer essa inter-relação. O neurologista Oliver Sacks nos conta o caso de Virgil, um cego quase congênito que, aos 50 anos, após ter feito uma cirurgia, volta a ver, ou melhor, a aprender a ver, já que ele somente conhecia o tato como principal sentido. No entanto, o tato obedece a uma percepção sequencial, a partir de impressões que vão se organizando entre os outros sentidos – tato, olfato, audição. Em Virgil, portanto, essa percepção ocorre diferentemente da que é observada em indivíduos que possuem a visão, que têm uma percepção visual simultânea, que concebem a cena por inteiro, onde a organização é feita em planos (o que está na frente, atrás, entre), luzes e sombras, o grande e o pequeno, tudo no mesmo instante e junto. Quando isso ocorre sem essa experiência do ver, as noções de profundidade, distância e tamanho são totalmente desorganizadas, de modo que olhar passa a ser extremamente violento, confuso e incoerente (SACKS, 1995).

Em nosso mundo de aparências, que se transforma à medida que mudamos de lugar, ou com a alteração de luzes e cores, a experiência do olhar se torna um aprendizado contínuo. Segundo Sacks, citando o psicólogo canadense Donald Hebb:

Para ver é preciso experiência e aprendizado; com efeito, ele achava que eram necessários, no homem quinze anos de aprendizado para alcançar o pleno desenvolvimento da visão (SACKS, 1995, p.154).

O olhar é um aprendizado, e a construção desse aparelho alterou nosso modo de olhar. A fotografia retoma de maneira enfática, reconfigurando a visão biocular em visão monocular na convergência e na constituição da imagem que vemos por meio da câmera. Sobre esse aspecto, Belting irá expressar o que foi a contribuição da fotografia para esse modo de olhar o mundo:

Na verdade a globalização até corrobora a perspectiva, como o meio no qual as regras coloniais encontraram auto-expressão. A invenção da fotografia consolidou a predominância da perspectiva monofocal ainda mais do que antes. A câmera simplesmente produziu por meios

mecânicos o que o artista havia previamente trabalhado para criar. Sua lente com um único olho corresponde ao ponto-de-vista de uma imagem em perspectiva, que também é monofocal, e por essa razão a fotografia foi recebida como uma confirmação há muito tempo procurada como modelo da perspectiva. (2010, p.14)

Belting afirma categoricamente que a imagem perspectiva é feita para os nossos olhos, e ele afirma: “Ela não pode ser separada do olhar humano, porque é uma função do olhar, e não o contrário” (BELTING, 2008), daí a divergência com Panofksy.

Vejamos que foi por meio dessa visão monocular empreendida na criação da câmara obscura, e depois reafirmada com a invenção da fotografia, que o *olhar através* do aparelho tornou-se natural. Pensemos a partir da estrutura do que é este *olhar através*, pois olhar por meio do aparelho é criar o duplo entrecruzamento, ou seja, o que é, segundo Merleau-Ponty, um duplo quiasma. O primeiro é gerado pelos nossos próprios olhos (vimos esta abordagem em “As imagens e os olhos”), ou seja, olhar a coisa em si e por ela somos olhados. Depois, pela visão monocular ou dos nossos olhos convertidos em um que penetra na câmara e volta a entrecruzar os raios de luz e sombras que atravessam a lente, gerando a imagem que vemos agora em superfícies.

A imagem que penetra a câmara (a imagem que vemos) entra como imagem tridimensional e se converte como bidimensional, a superfície planificada. Como é uma imagem iminentemente voltada para a fisiologia dos nossos olhos e que não existe na natureza, ela é uma construção que todos nós aprendemos a decodificar, porque fomos educados visualmente para a tarefa do sentido da visão.

Pensando sobre imagens, damos-nos conta de que, ao gerarmos imagens – por exemplo, um sonho –, quando tentamos trazê-las para fora, buscamos os recursos externos como o desenho, a fotografia, ou fazemos a tentativa minuciosa de descrevê-las ao contar para alguém. No entanto, as palavras pouco parecem dar conta das imagens que visualizamos dentro de nós. Se soubermos desenhar, poderemos nos aproximar um pouco mais do seria o sonho, porém, essas imagens que

vemos são as únicas que são somente nossas. Por outro lado, estamos operando com uma imensa quantidade de imagens descritivas, talvez por esse motivo busquemos esse tipo de imagens (as descritivas de nós mesmos) para ocupar os diversos espaços em sonhos e desejos. Construimos um decodificador de imagens tão próximas ao vermos, mas não conseguimos fazer criar, ou descobrir, um decodificador de imagens internas, por isso essas imagens continuam ainda sendo nosso grande mistério.

A fotografia e a sombra

*...a fotografia revela nesse material
os aspectos fisionômicos, mundos de imagens
habitando as coisas mais minúsculas,
suficientemente ocultas e significativas para
encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos...*

Walter Benjamin

Neste trabalho não pretendemos recontar a história da fotografia, porque muitos livros já o fazem muito bem, mas tentamos outro percurso para esta história da imagem. Pretendemos, então, falar sobre o lugar, ou melhor, a sombra como o ambiente da fotografia, que seria, segundo Norval Baitello Junior, “o que está em todos os lados, pois criamos o que está no entorno e ele nos determina” e o que nos contamina. Ele conclui: “O ambiente comunicacional constitui uma atmosfera saturada de possibilidades de vínculos e de sentido de vínculos afetivos em distintos graus” (BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 83). Este é o ambiente de cultura de imagens sobre o qual vivemos.

Deste modo, poderemos pensar também que sobre essa imagem existem camadas que, de alguma maneira, precisamos escavar, pois a fisicalidade da fotografia possui uma pregnância de tempo e de materiais que nenhuma outra imagem possui. São camadas de suporte sob os quais ela se instaurou tornando-a mais densa, mais complexa que outras técnicas de captura de imagem. Seus rastros estão nos materiais dos quais ela foi sendo constituída. Desse modo, precisamos mirar, no sentido de apontar com os nossos olhos, compreendendo que ela está na história de nossas imagens, impregnada sobre qualquer imagem química, mecânica ou digital que produzimos e consumimos. E nas sobrecamadas desta imagem podemos sentir o bronze, o cobre, a prata, a albumina, o

betume, o estanho, o chumbo, a madeira, os vidros, os tecidos, os óleos, o ferro, o sal, a celulose, o acetato, o iodo, o mercúrio, o tiosulfato de sódio, o ácido cítrico, o verniz, a urina, o ácido acético, o vinagre, o éter, o álcool, o algodão-pólvora, a terebintina, o ácido pirogálico, água, cera, gelatina, hipossulfito, os espelhos, todas as luzes, todas as sombras para fazer os milhões de rostos, as paisagens; o que foi visto e revisto; o medo de tornar-se uma imagem; o movimento que nunca se viu; a lágrima delicada, transparente e salgada sobre a pele; a história de um beijo ou de uma imagem guardada no peito. É uma infinidade de histórias feitas de imagens sobrepostas, que sobrevivem ainda nas histórias de imagens de amor, saudades e de morte.

Barthes nos fala que a imagem fotográfica é uma conjunção de acontecimentos físicos, químicos, porém, conforme vimos no percurso da câmera obscura, ela é também matemática, uma vez que a perspectiva, imagem original da fotografia, é um cálculo. Vejamos agora o que significou o ambiente da corrida para a estabilidade e permanência dessa imagem quimicamente processada.

Sabemos que a imagem se formava no interior das câmeras, que o desenvolvimento de aparelhos ópticos para captura e visualização da imagem era de uma tecnologia extremamente sofisticada, e que a permanência da imagem se dava por meio da pintura. Pintar sobre os reflexos de espelhos e sobre a imagem que se sobrepunha na tela, na janela, era uma prática usual. Para a fotografia, ela se converte em uma imagem que surge protegida pela sombra no interior de um quarto, todavia frágil, porque apenas um filete de luz mais forte (além daquele do furo da câmera) a recobriria inteiramente, fazendo-a desaparecer, num jogo de esconder e aparecer. Assim, a estabilidade e a permanência da imagem eram as grandes metas empreendidas por pesquisadores ou por profotógrafos, muitos deles ex-pintores.

Por volta de 1727, quase cem anos antes do primeiro registro mais eloquente da imagem fixada, Johann Heinrich Schulze descobriu que os haletos ou sais de prata escureciam em contato com a luz, e não

com o calor. Eis a primeira e fundamental base da imagem fotográfica: a prata, do sânscrito *argentum*. É o branco brilhante como “a luz pura, tal como é recebida e restituída pela transparência do cristal, na limpidez da água, nos reflexos do espelho” (CHEVALIER, 2002 p.739). A prata, este metal nobre, é a base da emulsão fotográfica que escurece em contato com a luz, convertendo as luzes em sombras e as sombras em luzes. Em suas tentativas, Schulze testou a base sensibilizando madeira, couro e tecido. No entanto, a imagem que se formava sobre aqueles suportes não permanecia, pois não havia como trazer a imagem aos olhos fora da sua proteção.

Ainda que a descoberta da prata como base sensível para as emulsões fotográficas tenha sido feita ainda no século XVI, a primeira imagem realizada com o intuito da permanência foi empreendida na década de 1820. É uma imagem gravada e não revelada (procedimento químico da fotografia) sobre uma placa de estanho e cobre utilizando outros materiais. A chamada *heliogravura* foi realizada por Joseph Nicéphore Niépce, francês, cientista amador e militar aposentado. Na verdade, Niépce¹³ vinha tentando tornar mais rápido o processo em litografia, e como ele morava nos campos, tinha grandes dificuldades para encontrar as pedras litográficas. Utilizar uma placa metálica era uma saída. “Foi assim que ele teve a ideia de trocar pedras por placas de metal e o lápis, pela luz do sol.” (BENJAMIN, 2007, 718).

E muito antes do que se pensava, Niépce já havia obtido alguns positivos diretos e, nesse processo, ele chegou a uma fotografia. O processo consistia na aplicação de uma camada de betume da judeia sobre a placa de estanho, que foi colocada no interior da pequena câmara obscura, uma das que foram usadas para o redesenho da pintura realista. Ali a imagem que penetrava pelo orifício se formava sobre aquele suporte e no interior da câmara. O que ocorria era que o betume, em contato com a luz do sol, endurecia, e onde a sombra tocava o betume,

¹³ Desde de 1810, Niépce vinha realizando pesquisas com câmara obscura e cloretos de prata, com os quais obteve imagens em negativo. Neste mesmo período ele fez tentativas de fixar imagem especialmente com ácido nítrico. (Kossov, 2006, p.120)

ele se descolava após o banho de óleo de lavanda e terebintina, nos quais a placa era mergulhada. Foram mais de oito horas de espera para que esta imagem se formasse, quase metade de um dia de luz para capturar apenas uma imagem. Sobre o metal conseguimos ver uma imagem escura dos telhados das casas. Era a vista da janela de Niépce em Le Gras.

O grande salto dado no procedimento da heliogravura de Niépce foi ter utilizado a câmera obscura para fazer uma imagem, o que significou retirar a mão humana da ação direta do processo de produção de imagem. Sobre esse aspecto, Benjamin nos mostrou o fascínio incomparável exercido pela fotografia porque “ela representa as primeiras imagens do encontro entre a máquina e o homem.” (BENJAMIN, 2007, p. 720). Ainda que a nossa competência para reprodução de imagens fosse um fato, foi por meio da fotografia que “a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 1993, p.167) monocular da câmera fotográfica.

Fixar as imagens passageiras já era uma possibilidade, o que determinaria a existência da fotografia como técnica que revolucionaria mais um capítulo da nossa história com as imagens. Isso foi possível com a utilização quase simultânea do sal de cozinha e do hipossulfato sódico¹⁴, fundamentais para que a imagem pudesse permanecer gerando os fixadores que ainda utilizamos até hoje. São eles que agem interrompendo a ação dos haletos de prata, que escurecem em contato com a luz branca.

Um dos grandes orquestradores desse movimento foi o francês Louis Mandé Daguerre, cenógrafo e pintor de dioramas. Assim como Niépce, ele também irá utilizar as pequenas câmeras obscuras. É ele quem vai registrar a daguerreotipia na Academia de Ciência e na

¹⁴ O hipossulfato de sódio, que tem como base química o sal sódico e o ácido hipossulfuroso, é a solução de fixação da imagem fotográfica descoberta em 1839 pelo matemático e astrônomo inglês John Frederick William Herschel, que vinha pesquisando a ação do hipossulfato de sódio sobre os sais de prata. Herschel faz essa revelação a Talbot que, em 1º de fevereiro de 1839, comunica o processo aos franceses. Este químico é utilizado até hoje como fixador (KOSSOY, 2006, p.126).

Academia de Belas Artes de Paris, que imediatamente compra o tal invento e, generosamente, o oferece ao mundo.

Entretanto, não podemos esquecer que a intenção e a vontade para a criação da imagem fotográfica acontecia em diversos países, como se, de alguma maneira, todos estivessem na mesma sintonia para a “descoberta” da permanência e estabilidade da imagem. Na Inglaterra, o astrônomo e químico inglês William Henry Fox Talbot realizou estudos emulsionando o papel e o vidro, trazendo com isso o princípio de uma fotografia, como conhecemos ainda hoje: o negativo separado do positivo. Com o negativo ele antecipou a ideia da reprodução a partir de um original fotográfico.

No Brasil, Hercules Florence, francês radicado na Vila de São Carlos (atual cidade de Campinas), realizou um trabalho com os mesmos princípios de Talbot: o negativo e o positivo em superfícies transparentes, mas utilizando outros materiais. Seus registros datam de 1833, sendo inclusive anteriores ao registro realizado por Daguerre na França, em 1839 (KOSSOY, 2006).

E quem eram os fotógrafos? Exatamente os pesquisadores curiosos, os cientistas, ex-pintores, articuladores de um processo tecnológico para o processamento e produção e reprodução das imagens. Não lhes bastava ter a câmera, precisavam ter os químicos para os banhos, o suporte preparado minuciosamente e o envolvimento de muitas pessoas.

A daguerreotipia era um dos mais demorados e trabalhosos procedimentos. Era feito sobre uma placa de metal – tendo um amálgama como o mercúrio –, que, após ser extremamente polida, era exposta ao vapor de cristais de iodo. Sobre o metal polido se formava uma fina camada sensível à luz, onde se encontravam os iodetos de prata que iriam receber a imagem. Depois de exposta à luz, no interior da câmera fotográfica iniciava-se o processo de revelação. Os iodetos de prata, já impregnados na imagem latente, precisavam entrar em contato com os vapores de mercúrio, que, condensados, formavam uma camada

esbranquiçada. Depois a placa era banhada em uma forte solução de cloreto de sódio. Uma imagem extremamente nítida surgia. Segundo o fotógrafo Alfred Stieglitz, esse foi o método mais perfeito da fotografia, graças à sua incrível nitidez e perfeição: pequenas imagens espelhadas, pequenas joias delicadas, relicários em imagem.

Essas seriam as primeiras imagens do rosto humano feitas em fotografia. Era necessário cuidado para mantê-las e para manuseá-las, porque, dependendo de como eram vistas, a imagem sumia. Vejamos as impressões de Benjamin sobre as imagens produzidas pelo daguerreótipo: “Precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza pálida” (BENJAMIN, 1993, 93). Eram peças únicas. O daguerreótipo¹⁵ era uma imagem para ser tocada, manipulada, não para ser presa a uma parede.

Todos os processos fotográficos deste período inicial seguiam um ritual de preparo longo e cuidadoso em que o tempo, a paciência, a habilidade e a criatividade eram imprescindíveis ao manuseio dos materiais e ao preparo da superfície sensível. Era necessário ter habilidade na escolha e no teste dos suportes emulsionados, para posterior exposição à luz, revelação e fixação da imagem. Caso alguma coisa desse errado, o processo seria iniciado novamente. Tempo e paciência para esperar, para lavar, aplicar emulsão, secar, lavar de novo, expor, esperar. Conforme Nadar descreveu:

Precisávamos experimentar empiricamente o tempo de exposição em cada posição da câmera; vimos que alguns clichês exigiam até dezoito minutos. – É preciso lembrar que ainda estávamos no tempo do colódio (...)
(BENJAMIN, 2007, 715)

E os materiais foram se contaminando sobre imagem fotográfica. A ordem da disposição das misturas mantinha uma

¹⁵ Susan Sontag refere-se desta forma aos primeiros procedimentos fotográficos: “A câmera polaroide revive o princípio da câmera de daguerreótipo: cada cópia é um objeto único. O holograma (uma imagem tridimensional criada com luz laser), poderia ser considerada uma variante dos heliogramas, da década de 1820, por Nicéphore Niepce. E o emprego cada vez mais popular da câmera para produzir diapositivos – imagens que não podem ser expostas em caráter permanente, nem guardadas em carteiras e em álbuns, mas que só podem ser projetadas em paredes ou no papel (como um subsídio para desenhar) remonta a uma época ainda mais antiga da pré-história da câmera, pois remete ao uso da câmera fotográfica para cumprir a função de câmera obscura” (SONTAG, 2004, p.142).

continuidade específica, no entanto, às vezes a mudança de uma base, mesmo que para utilizar o mesmo suporte, poderia dar outro resultado no tempo de exposição ou na espera de secagem. Se o processo se diferenciasse, o resultado também viria alterado. A chapa de colódio úmido, por exemplo, muito utilizada pelo fotojornalismo nascente, precisava ser sensibilizada e exposta ainda úmida para que a imagem fosse feita. A placa seca era o inverso, mas o processo, já por volta de 1877, já havia ficado bem mais rápido e sintético em relação aos materiais e ao tempo de exposição e processamento.

Entretanto, não podemos esquecer que no, interior da câmara, antes de ser revelada e fixada, há uma imagem inexistente aos nossos olhos. É a imagem latente, aquilo que não está aparente, o não manifesto, o oculto, o encoberto, o silencioso. É a superfície da qual falamos anteriormente. Essa superfície da imagem planificada se recostará sobre a emulsão fotográfica, película ou papel que, ao ser exposta à luz e às sombras, é afetada como imagem que está ali, mas não conseguiremos vê-la.

O que ocorre é que o processo químico é iniciado quando as luzes e as sombras afetam os haletos de prata contidos na superfície da emulsão fotográfica, convertendo-os em prata metálica por meio da oxidorredução. Esta deverá ser transformada em prata metálica negra, como a *veremos* após a fixagem. A superfície da emulsão parece *intacta*, mas está totalmente contaminada pela imagem. Será no processo de revelação que ela virá para se mostrar. De fato é a mágica da química. Quem algum dia experimentou revelar uma fotografia em papel (é na luz vermelha de um laboratório fotográfico que poderemos vê-la), ou mesmo revelar um filme-película de acetato, sabe que experimentou a mágica do que é ver a imagem fotográfica surgir imersa do banho do revelador. Ver essa ação nos possibilita descobrir os mistérios que encobrem e fascinam fazer uma fotografia.

Realizamos até aqui este breve percurso sobre a *pequena história da fotografia*, como Benjamin chamou. Mas o que é então uma

fotografia? Vejamos que, de maneira simples e primária, a partir das referências que temos, ela é a “escrita da luz”, que é a definição que todos nós conhecemos. Vejamos que etimologicamente faz inteiro sentido: é *photo* (*phos photos*), a luz, e *graph(o) gháphien*, escrever, descrever, desenhar. Ao que parece, é desta maneira que a luz cobre toda a superfície da fotografia, como se ela fosse feita somente de luz, o que significa que pouco pensamos sobre sua natureza, que nas inscrições de luz estão impregnadas também as sombras. Porque não existe uma sem a outra, o excesso de ambas nos cega. Para o fotógrafo esloveno Evgen Bavcar, a inscrição da sombra em suas imagens é fundamental.

Não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão, sem elucidar o fato de que a imagem não é apenas alguma coisa da ordem do visual, mas pressupõe, igualmente, a imagem da obscuridade e das trevas (BAVCAR, 2002, p.463).

Para esse fotógrafo, que também é um pensador da imagem, a escuridão é o ambiente sobre o qual ele tem muita familiaridade. Bavcar ficou cego entre os 10 e 12 anos de idade, com a perda gradativa dos olhos em decorrência de acidentes. Em seu trabalho de fotografia, faz com que penetremos nesse ambiente onde suas imagens são produzidas, ao qual chamou de “berço das trevas”, pois seus olhos veem somente a escuridão. Belting, citando William Henry Fox Talbot,¹⁶ sobre como deveria se chamar a fotografia – se pintura, se escrita da luz –, conclui que poderia ser esquiografia, escrita da sombra ou pintura de sombras.

Las fotografías emplean la luz natural para generar sombra de nuestro cuerpo sobre un papel sensible de la luz. Como garantía de la nueva técnica se aseguro de las sombras verdaderas, que a primera vista parecen tan evanescentes como las sombras verdadera, se pueden fijar en la toma de manera tan duradera como alguna vez se fue en la antigüedad el contorno de la sombra de una persona trazado sobre la pared. En la “magia natural” (en palabras de Talbot) de una técnica cerada unicamente por la naturaleza, “una sombra permanecería fija para siempre” en una situación que duró apenas un instante. A esto se lo

¹⁶ William Henry Fox Talbot foi o criador da calotipia, processo inovador que desmembra positivo e negativo. Ele trabalhou profundamente no que chamou de “desenhos fotogênicos”, o que conhecemos por fotogramas, fotografias feitas sem o auxílio de câmara fotográfica, no qual somente se utilizam superfícies sensíveis à luz e a banhos químicos.

llamó posteriormente el “efecto tanático” de la fotografía (2000, p.241)

Após elaborarmos esta possibilidade, vejamos então, de maneira invertida, a fotografia como inscrição de sombras sobre a luz. As sombras são necessárias não somente no processamento da imagem, mas, principalmente, sobre o lugar onde ela é capturada, uma vez que é gerada no interior de uma câmara obscura, como vimos no item anterior. O que significa que se pensarmos na ontogênese¹⁷ da fotografia, e na sua relação com a sombra, o escuro é um dado importantíssimo para a formação dessa imagem. Sobre esse mesmo eixo de pensamento, da fotografia como sombra, vejamos o que Belting nos apresenta, ainda fazendo uma arqueologia dessa imagem:

La fotografía, por mucho que haya continuado en el campo visual rodeado por un marco, surgió de la protesta em contra el concepto de imagen de la pintura. No se trataba de un medio de la mirada, a la que remplazaba por la camera, sino de un medio del cuerpo, que creava su sombra real y permente. Pero con el transcurso del tiempo, esta sombra se separaba del cuerpo, como la hacen todas las imágenes. La sombra surgio en el momento dela iluminación, pero perdio el cuerpo en el momento em que entró en contacto com los ojos de los espectaiores (BELTING, 2007, p. 56 e 57).

Guardamos, ao longo desse percurso, os rastros das sombras no interior da imagem fotográfica, que jamais poderia ser feita somente de luz, pois é na sombra que ela se fundamenta antes de sair para mundo. O escuro é o lugar onde ela se protege até que possa ser vista por todos. E assim seguiremos com essa imagem até que cheguemos ao descolamento para o qual Belting nos aponta: a separação entre corpo e a sombra, entre corpo e imagem, entre corpo e morte. Desse modo, pensemos na imagem fotográfica como uma imagem em que a luz é meio e o ambiente é a sombra, uma vez que ainda hoje a “descoberta” da sombra como geradora de imagens nos surpreende, pois muitas vezes não consideramos ou não compreendemos a sombra como complementar à luz, criando a profundidade e o volume daquilo que vemos. Porque não nos lembramos

¹⁷ Estamos utilizando “ontogenia”, um termo da biologia humana, porque a intenção é pensar no interior da estrutura orgânica da imagem fotográfica, em que os ambientes e os materiais se mesclam e se organizam por nós.

que as noites são as sombras. Da mesma maneira que não existe luz sem sombra e sombra sem luz, como afirma Cassati:

Se a luz é um instrumento da visão, a sombra será seu grande antagonista. Escondendo-nos na sombra porque no escuro o olhar não penetra. Mas é verdade também que a vista não pode prescindir da sombra: a informação contida na sombra é um auxílio fundamental para a visão. A evolução levou em conta um mundo cheio de sombras e selecionou o sistema biológico, adaptando-o às diferenças de escuridão. [...] A evolução, aqui, apostou no fato de que os sistemas visuais dos predadores estivessem à caça de sombra (CASSATI, 2001, p. 12 e 13).

Vejamos que Cassati conclui pela fundamental importância da sombra para a visão, e como somos visomotores (GAIARSA), não conseguimos penetrar em um mundo somente de luz, pois viveríamos num mundo plano e chapado, em que “tudo seria sem espessura, sem substância” (CASSATI, 2001). Sem imagens.

A nossa relação com as imagens exteriores se faz quando reconhecemos a nossa sombra que misteriosamente nos acompanha, que se movimenta diante de nós estando vinculada a nós. Desde muito pequenos brincamos de nos separar dela, o que é impossível. Sombras são as imagens descritas por Platão em o Mito da Caverna. As sombras são o nosso duplo. Segundo Morin (1997), “as manifestações permanentes do duplo é a sombra (...) o núcleo de qualquer representação arcaica referente aos mortos”. É o *Eidolon* que nos acompanha durante a vida inteira, duplicando-nos, sentindo, refletindo, respirando e sonhando em imagens (MORIN, 1997). Exatamente pela relação entre alma e sombra que, nos rituais de pajelança na Amazônia, a retirada da alma significa a retirada da sombra, um grande mal que pode até matar.

As fotografias são as nossas sombras que repousaram sobre a superfície que reconhecemos como imagem e que agora permanecem descoladas de nós. Vejamos que, se a fotografia se origina da sombra, qual a relação dela entre imagem técnica e imagem tradicional, conceitos utilizados por Flusser, sobre os quais ele aplica a fotografia como a primeira imagem técnica, ou como depois ele irá chamar de *tecnoimagens*? Desse modo, ele propõe em *A filosofia da caixa preta*

uma filosofia da fotografia. Ali, o teórico apresenta o que concebe como imagens técnicas.

Trata-se de imagens produzidas por aparelhos. Aparelhos são produtores de técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. (...) Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito (FLUSSER, 1983).

Pensemos que a fotografia é uma imagem produzida e pensada por aparelho. Ela se adequa evidentemente a esse aspecto que Flusser nos coloca. No entanto, ao pensar nela no aspecto da sombra, ou seja, com sua raiz de imagem arcaica, ela seria então uma imagem tradicional estendida ou uma imagem técnica retrógrada?

Ainda hoje, os procedimentos e o processamento de imagens – a própria fotografia feita em papel fotográfico e processos mais antigos, como a goma bicromatada, a cianotipia, a calotipia, o colódio úmido, o papel salgado, a daguerreotipia, a ferrotipia e o cinema em película – guardam a mesma característica: a necessidade da escuridão, tanto na captura como no processamento da imagem. Além dessas, nenhuma outra imagem produzida por aparelho em nosso tempo tem a mesma raiz e o mesmo ambiente. O que vai ocorrer de maneira bem diferente em relação à imagem digital, que retira a sombra dessa imagem.

A natureza das nossas imagens

El hombre es un animal que manipula las cosas: toca, utiliza tranforma la inorganicidad de los objetos em aras a su propia subsistencia vital.

Aby Warburg

O que é uma imagem? Segundo o antropólogo Christoph Wulf, esta é a pergunta mais fascinante que vem sendo feita nas ciências da cultura. Vejamos que, em princípio, é um questionamento aparentemente simples, uma vez que vivemos das imagens, falamos em imagens, tudo são imagens. Porém, a onipresença dessa palavra nos faz verificar que, do outro lado, talvez seja a principal indagação que ainda não damos conta de responder dada a sua complexidade e profundidade, uma vez que existem imagens de diversas naturezas e múltiplos sentidos. Talvez, por esse motivo, essa seja uma pergunta que persiste, sendo um dos importantes objetos de pesquisas e discussões nas diversas esferas dos estudos da antropologia, da psicologia, da psiquiatria, da comunicação e da etologia humana. O que possibilitou a criação de uma Teoria da Imagem, que vem sendo desenvolvida desde o final do século XIX e início do século XX¹⁸.

No entanto, para Hans Belting, que em seu livro *Antropologia de las imágenes* critica uma posição extremamente limitadora das pesquisas acerca da imagem, as questões que norteiam o assunto viraram moda, tema de diversas discussões, mas sempre restritas ao campo da arte, ou ao campo da visualidade, ou acerca das imagens das lembranças, recordações, sem chegar às discussões mais importantes, como pensar nas imagens em relação ao próprio corpo, o que ele chamou de “o lugar

¹⁸ Proposta por Aby Warburg, Walter Benjamin, Vilém Flusser, Dietmar Kamper, Hans Belting, Norval Baitello Junior e Christoph Wulf.

das imagens”, de onde elas de fato são geradas. Assim, nos chamou a atenção que Wulf também diagnostique esse fato, pois em seu artigo *Imagem e Fantasia*, aponta uma evidência importante de observarmos que tem tido pouca atenção dada a essa pergunta, uma vez que a grande ênfase do tema incide sobre a ideia de um processo funcional de formação de imagens relacionado ao modo de recepção das mídias, deixando de lado a relação “entre a visão, o surgimento de imagem e a formação de imagens interiores”. Ele enfatiza ainda que falta interesse na pesquisa pedagógica em pensar as imagens filogenéticas, as ontogenéticas, as imagens coletivas e individuais, e reflexões acerca da relação entre imagem, fantasia, corpo, cultura e história.

Ao procurarmos o significado ou sentido da palavra imagem em um simples dicionário, encontraremos que ela é uma “representação da forma ou do aspecto de ser ou um objeto por meio artístico”. A palavra representação se impõe como uma palavra-chave para a compreensão da imagem de maneira restrita. O sentido de representação para Henry Lefebvre é “aquilo que representa, está aqui para fazer como”. E ele continua:

El concepto emergió con la crítica de su o “objeto” em calidad de objeto de conocimiento [...] Representar es colocar ante mí (ante sí) algo que uno (yo) vuelve seguro. Portanto verdadero. Ilusion? E cierto sentido, pero garantizada y sostenida por el ente. (LEFEBVRE, 2006, 23).

A imagem é uma ilusão, ou a imagem é, e o que se coloca diante de nós é verdadeiro ou falso, ainda que nós sejamos agentes da sua existência? Continuemos. Imagem tem na sua raiz a morte. Vem do latim *imago*, que significa a imagem do morto. Quando tocamos nessa relação entre imagem e morte, remetemo-nos imediatamente às questões acerca da morte em relação à cultura e à proposição de criações de imagens provenientes da morte. Edgar Morin afirma que o traumatismo da morte é, de certo modo, toda a distância que separa a consciência da morte da aspiração à imortalidade; que envolve a contradição que opõe o

fato bruto da morte à afirmação do inverso, à sobrevivência (MORIN, 1997).

A potência que essa palavra ganha quando nos damos conta que a imagem é morte, faz com que a compreendamos não somente em relação à nossa existência, mas à existência das próprias imagens como potência de nossa existência. Uma relação de retroalimentação, determinante e fundamental para todos nós. Belting afirma que, com as sociedades sedentárias, o valor dado à sua perpetuação estava vinculado ao assentamento dos seus mortos, ou seja, a tumba como um lugar para os mortos, já que a vida, o real, não teria mais sentido (BELTING, 2002).

Voltemos aos significados. Em francês, *image* significa aparência, o aspecto ou uma efígie; uma representação plástica de uma pessoa real ou simbólica. Em alemão, a palavra *bild*, que vem de *bilidi*, do antigo alto alemão, é o sinal, a essência, a forma, e também a imagem, cópia, a reprodução. Dietmar Kamper correlaciona tal palavra tanto a *billig* (*BIL.ig*), que significa barato, módico, surrado, roto, como à *bilwis*, (*BIL.wis*), que se refere ao reto, ao justo, pois ambas têm o mesmo radical: *bil*. Seria importante observarmos essa possibilidade da essência de uma imagem e que, nesse sentido, haveria uma ambiguidade para *bild* (KAMPER, 2002).

Na raiz grega, temos *eidólon*, a imagem, o reflexo. *Eidólon* é derivado de *eidós*, que vem a ser a forma, o aspecto, que tem raiz na palavra ver, olhar, *eidós* (eu vejo), saber (*eidós*) e *eidô* (ver, observar, examinar). No indo-europeu, *weid* é ver, que possui a mesma raiz etimológica de saber, *idêin* e *oïda* (eu sei). *Idolum*, no latim, tem sua raiz em *eidólon*, que é “a estátua do deus falso”, a sombra, o duplo. A relação entre os sentidos desse entrecruzamento de significados faz com que a imagem do morto (*eidólon*) seja de ordem visível com a possibilidade do invisível.

As imagens nos enganam, pois sobre essa imagem, que é um duplo, tem-se a (cons) ciência de que ela não é um original. Morin nos

diz que o homem criou o duplo para se defender da morte, ainda que chegue um tempo em que seja obrigado a reconhecer a morte antes negada por ele. Podemos pensar no duplo como o obscuro que se entrepõe na passagem entre viver e morrer? O que seria o original, a imagem da vida ou a imagem da morte? (MORIN, 1997).

Jean-Pierre Vernant, em seus estudos sobre a cultura grega, apresenta-nos a possibilidade de pensar as imagens sem uma relação direta com o referente. Verifica-se que essa prática já era exercitada por uma civilização totalmente voltada para a imagem, para o olhar, para o ver. Para os gregos, “ver está relacionado ao estatuto privilegiado. Ele é valorizado até ocupar, na economia das capacidades humanas, uma posição sem equivalentes” (VERNANT, 2002, p.180). Ver e saber têm o mesmo valor, como já vimos na etimologia das palavras: *ideîn* – ver; e *oîda, eidenai* – saber, que possuem a mesma raiz de *eido, eidólon* – aparência, aspecto, caráter próprio, forma inteligível. Nesse caso, o conhecimento por meio do olhar era fundamental. Desse modo, ser mirado, ser olhado é estar vivo na claridade, ser iluminado. O que não é visto está morto. Para eles, deixar de viver é como entrar na penumbra da noite, na escuridão, nas trevas. Não podemos esquecer que o ato de ver tem um forte caráter de retroalimentação. A coisa vista é afetada pelo olhar e, ao mesmo tempo, exerce um fascínio àquele que olha, justamente porque há um entrecruzamento de olhares.

Segundo Vernant, as primeiras imagens gregas não faziam, necessariamente, relação direta com o referente, descartando, desse modo, o sentido da representação (imagem e referente), pois os gregos ainda não possuíam um sistema de representação figurada conforme conhecemos. Mesmo no que se refere às séries estatuárias¹⁹ gregas, elas não eram uma cópia do referente, mas um padrão ou modelo daquilo que se dava a ser visto.

¹⁹ Émile Benveniste afirma que os helenos não possuíam uma palavra específica para designar estátua como imagem. Por outro lado, não significava que eles pensassem como imagem, pois a representação era figurada.

Ainda que para os gregos não existisse a ideia de imagem, conforme vimos, eles possuíam, naquele período, pelo menos 15 expressões para designar o que poderíamos chamar protoimagens exteriores, ou “ídolo divino” nas suas múltiplas formas:

Em forma anicônica, como uma pedra bruta, *baitulos*; postes, *dókana*, um pilar, *kíon*, *herma*, uma estela; aspectos teriomorfo ou monstruoso, como a Górgona, a Esfinge, as Hárprias; figuras antropomórficas na diversidade de seus tipos, desde o pequeno ídolo arcaico, mal formado, com os pés e pernas soldados ao corpo, como o *brétas*, o *xóanon*, o *palládion*, até os *koûroi* e *korai* arcaicos; e por fim a grande estátua cultual, cujos nomes são muito diversos: pode ser chamado de *hédos* ou *ágalma* assim como *eikón* ou *mínéma* (VERNANT, 2002, p. 296).

Vejamos o que seria o *Xóanon*. Um dos velhos ídolos arcaicos “não representativos”, “produzidos” em madeira em forma de pilar. A palavra *xeo*, de onde origina *xoánon*, vem do indo-europeu *xéo* – raspar e polir na madeira, fazer inscrições. Nessa imagem muito primitiva, o sentido do corpo está vinculado a uma imagem de culto. Por ter uma “criação”²⁰ muito primária, os *Xóana* eram estranhos e possuíam algo de divino, e sobrenatural (*theîon ti*), porque não foram manufaturados pela mão de um mortal, mas pela natureza. Como ídolos, eles não poderiam ser vistos, precisavam ser guardados em um baú, em uma residência privada, sem contato com o público. Pelo fato dessa imagem ser ocultada, ver o ídolo de madeira era um privilégio para poucos, em relação ao visível e ao invisível. Ver o ídolo significava possuir uma qualidade religiosa destinada a determinadas pessoas. “A visão como um dos mistérios adquire o valor de iniciação”; o caráter do invisível, nesse caso, possui uma realização fundamental (VERNANT, 2002, 299).

Para Vernant, somente a partir da criação da teoria da Mímeses, de Xenafonte, sistematizada por Platão, na virada do século V e VI a. C., os gregos começaram a pensar na imitação por semelhança, na ideia da aparência à qual fazem referência: *eikón* ou *mínéma*. No entanto,

²⁰ As imagens em princípio eram dadas de forma a “parecer com” e não eram esculpidas ou manufaturadas por alguém.

Platão utilizará duas possibilidades para imagem: *eikón*, o reflexo, e *phántasma*, a aparência. Para Wulf:

a imitação é, para Platão, caracterizada pela incapacidade de produção de coisas em si, mas somente das imagens das coisas. A marca dessas imagens é a relação de semelhança com os objetos, na qual se unem real e imaginário” (WULF, 2004, p. 26).

Podemos observar um recorte sobre algumas das raízes da palavra “imagem” e verificarmos que ela circunscreve uma amplitude e complexidade de significação e sentido importantes de serem atentadas, para que ela não se restrinja a um único sentido: representação objetiva e funcional voltada para o campo da arte e estética, onde ela seria aquilo que estaria ali para parecer ser. Por outro lado, é necessário penetrar nas camadas das imagens para entender o que delas queremos e quais as relações que mantemos com as nossas imagens especialmente, já que não conseguimos dar conta da quantidade de imagens informativas e funcionais às quais estamos expostos diariamente.

A pergunta talvez seja qual o caráter que as imagem têm para nós, pois somente nós temos o poder de animar as coisas, os objetos, os materiais e transformá-las em imagens. Outra pergunta que delimitaria a natureza das nossas imagens, pensando natureza como índole, caráter e também aquilo que envolve o meio ambiente, é a relação com a vida: que vida nós damos às nossas imagens? Tentaremos, de alguma maneira, delimitar sobre qual natureza de imagens queremos falar e talvez deste modo possamos tangenciar alguns espaços das nossas indagações.

A natureza de algumas imagens está intimamente relacionada ao sistema de vinculação que ela vai criar com seu portador. Como imagem vinculadora elas podem nos tranquilizar, abrir feridas, cortar a pele. Elas nos afetam. Para Boris Cyrulnik, a imagem vinculadora ou sentido é uma coisa impregnada sobre a qual nos compete manter os alimentos que nos afetam às imagens que nos vinculam. Muitas vezes, essas imagens não estão presentificadas, mas estão como “imagens

suspensas”,²¹ colocadas em algum lugar na vida, na lembrança longínqua, fora de circuito. Apenas uma fagulha, porém, ou um toque sutil, quem sabe o cheiro, ou o passar dos anos, faz com que a imagem retorne de maneira intensa e visceral. A sua força é tanta que ela é como se fosse mais que a imagem, ela é a própria coisa. A imagem sobre a qual estamos pensando, por vezes nem precisa ou requer suporte externo (uma fotografia, um vídeo). Ela está no corpo. Se ela, porém, estiver em um suporte externo (em um retrato, ou em uma carta) não precisa necessariamente fazer a relação com o referente. Ela sempre estará primeiramente no corpo. Ela é o corpo da imagem em um processo de retroalimentação intensa e inesgotável de emoção, lembranças e sentidos. Desse modo, o nosso corpo é o suporte mais denso e competente para a formação de imagens, como já nos apontou Hans Belting.

Vejamos um exemplo desta imagem no corpo. Para fundamentar esta natureza de imagem, utilizaremos um estudo de caso do pesquisador Guilherme Kouri, uma incrível história de “uma fotografia desbotada” sobre um retrato tirado pela mãe que, ao saber da morte de seu filho, quis fotografá-lo. Ela queria a lembrança daquela criança. Ela o vestiu com uma roupa nova que ele nunca tinha vestido, porque não houvera oportunidade. Arrumou-o, e ele foi fotografado morto. A fotografia dele viveu atada ao sutiã dela por vários anos. A umidade e o suor de seu corpo se impregnaram na imagem que, mesmo plastificada, resistiu e deixou uma frágil imagem de um rosto e de um corpo morto, misturados ao plástico, ao papel e à emulsão química. Essa imagem é a vida desta mulher; ela possui vínculos extremamente impregnados de amor e de morte. A imagem é o filho dela. Não é uma fotografia qualquer em que a imagem foi borrada pela umidade. Não é ausência da presença, é presença na presença que ela tenta transpor na mistura orgânica de seu suor com a película que sobrepõe a camada fotográfica. Ele está ali, inexoravelmente incorporado para ela. E ela afirma: “É o meu filho”.

²¹ Este conceito de imagens é utilizado pela autora para a relação entre ausência e perda de imagens de sentidos.

Para qualquer um de nós é uma fotografia apenas, dessas que podemos encontrar jogada em qualquer lugar e, com certeza, não daremos a menor atenção. Suponhamos que, no caso de extravio dessa imagem, quem a achasse, com toda certeza jogá-la-ia fora, ou a manteria para um trabalho artístico, pois nem para álbuns de coleção ela serviria. É apenas um papel. Para ela, não. Aquela imagem traz o seu filho carregado, corporificado naquela imagem, impregnada do suor da sua própria carne, que é também carne dele, porque é a partir dela que ela e a imagem persistem, talvez um substituto feito de carne.

Merleau-Ponty talvez defina melhor quando fala sobre quiasma e entrelaçamento que relaciona a imagem: “Corpo interposto não é propriamente coisa, matéria intersticial, tecido conjuntivo, mas sensível para si” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 132). É essa matéria que se interpõe entre o morto e o vivo, a fotografia e mulher, o filho e a carne. Não é uma imagem que se apaga, mas uma imagem que persiste, que vive, que respira e é o sentido da sua existência; a companhia de todas as suas noites, dos seus sonos e de seus sonhos.

As infoimagens circulatórias

Como armas e carro, as câmaras são máquinas de fantasia cujo uso é viciante.

Susan Sontag

Vimos até então que apenas uma única imagem pode carregar a história de vida e de morte, uma imagem que possui um corpo. E quando estamos no sentido inverso, quando possuímos imagens em excesso, que relação mantemos com elas? Pensemos que estas imagens referem-se àquilo que Barthes chamou de *Studium* da imagem, o que define a época, a fotogenia, o vestuário (BARTHES, 1980). É uma imagem-documento, informação e extremamente objetiva, demarcada pela ausência de complexidade dado o fácil acesso ao que ela está ali informando. Pensemos que as imagens como informação possuem um caráter, ou natureza, de uma representação clara e inequívoca, da qual todos nós compreendemos, da qual todos nós não temos quaisquer dificuldades para decifrá-la e descobrir do que se trata. A legenda é de tal modo descritiva que só faz informar novamente o que a fotografia (a imagem que diz mais que mil palavras?) demonstra de novo.

A imagem informa, o texto reitera, criando uma situação estéril retroalimentado pelo vazio de algumas imagens que Baitello Junior chamará de “escalada da autorreferência”. Essas imagens são produzidas e consumidas por nós em uma escala gigantesca. A elas chamaremos de *infoimagens*. Elas demarcam uma existência daquilo ou daquele acontecimento somente. São naturalmente imagens fugidias que atravessam as horas, muitas horas, sem deixar rastros; seu caráter está na superficialidade.

E assim estamos produzindo duas naturezas de infoimagem: as domésticas e as circulatórias. As infoimagens circulatórias são as imagens distribuídas pelos diversos meios de comunicação: imagens de jornal, TV, internet, rádio. Algumas vezes são pequenas, com pouca informação, sem muito prestígio e pouco acesso. Outras passam totalmente despercebidas, sem tocar em nada. Algumas, no entanto, possuem um grande impacto na circulação e, por esse motivo, elas estabilizam-se, mantêm-se e seguem replicando com a mesma intensidade por dias ou por algumas horas. Elas circulam, rodam ininterruptamente e são as mesmas imagens, exibidas nos diversos meios de circulação de informação. Se mudarmos o canal de televisão, acessarmos um blog, portais, redes de relacionamento, rádios, elas estarão ali, retomando o breve tempo de vida que possuem e criando outro acesso, “novo”, sendo uma mesma imagem – seja em texto, em som, em fotografia ou em vídeo. Sem falar nas redes sociais, onde são replicadas e compartilhadas de modo incessante.

Vejamos alguns exemplos. Um dos mais recentes foi o da morte da cantora inglesa Amy Winehouse, ocorrida em 23 de julho de 2011. Depois da confirmação da morte da cantora, em poucos segundos, todas as suas imagens circulavam por todos os lugares: na grande e na pequena imprensa, nas redes sociais, nas TVs. Todas as 40,3 milhões de imagens feitas dela, desde que foi alçada a fenômeno da música mundial, retornaram com toda a força e potência, superficialmente.

O próprio evento de seu enterro é exemplar. Foram três dias intensos que antecederam o sepultamento, durante os quais circulou todo tipo de imagem: as em que ela aparecia linda, maquiada e com seu cabelo inigualável, cantando como há muito não se ouvia; brincando de andar de cabeça para baixo no meio da calçada com seu namorado; utilizando drogas; falando com ratinhos; engatinhando no chão do hotel no Caribe; com seus seios à mostra no Rio de Janeiro; com os braços e o rosto marcados pelas brigas de amor e ódio; sem dentes, porque os havia perdido devido ao alto consumo de drogas e álcool; sorrindo e falando

incompreensivelmente; batendo em seus fãs; correndo dos jornalistas; em shows mais intimistas nunca antes divulgados... Novas e mesmas imagens.

A catástrofe natural mais televisionada da nossa história foi o tsunami que atingiu a costa noroeste do Japão, no dia 11 de março de 2011. É nosso outro exemplo. Como o registro de maremoto já havia sido feito e a previsão de chegada da onda seria de 10 minutos, foi tempo quase suficiente para que muitos habitantes das cidades atingidas procurassem lugares mais altos e seguros. Da mesma forma, os veículos de comunicação puderam se posicionar estrategicamente à espera da onda gigante, que se aproximava a velocidade de mais de 70 quilômetros por hora. A grande onda era devastadora, arrastou prédios, navios, carros, aviões e milhares de corpos. A tragédia foi registrada em todos os ângulos possíveis, tanto pelas televisões japonesas quanto pelas pessoas que foram personagens dessa tragédia. Realizando uma busca rápida, teremos 263 mil ocorrências em imagens fotográficas disponíveis na internet, sem contar os vídeos, que são na ordem de 65 mil. Podemos observar que, somente nas duas primeiras páginas acessadas, as ocorrências já estão acumuladas em 100 minutos ou quase 1 hora e meia de imagens em vídeo. Evidentemente, algumas são as mesmas imagens postadas por canais diferentes.

O último exemplo que utilizaremos é o emblemático evento do Onze de Setembro, o ataque às torres gêmeas do World Trade Center. Para esse caso, teremos 13,6 milhões de imagens fotográficas e mais 6,41 milhões de vídeos. Além das três mil horas de imagens que foram reunidas em um só site, o Internet Archive²², biblioteca digital que reconstituiu os acontecimentos entre os dias 11 e 17 de setembro, a partir de todas as imagens que foram disponibilizadas e veiculadas na internet e em 20 canais de notícias (americanos, japoneses, árabes, russos, franceses e canadenses). Assim, nunca esqueceremos, não poderemos jamais esquecer, porque todos os anos, ao se aproximar a data de

²²Disponível em: <[http://www.archive.org/details/911/day/20010911#/>. Acessado de outubro/2011 a janeiro/2012.](http://www.archive.org/details/911/day/20010911#/)

aniversário dos ataques, reveremos as mesmas imagens dos aviões batendo contra as torres; as pessoas desesperadas correndo de uma fumaça que se alastrou por quilômetros; veremos também as pessoas que estavam presas nas torres se atirando de uma altura inimaginável e, por fim, as torres desmoronando, desaparecendo da paisagem.

Nesses poucos exemplos, temos uma pequena ideia de quantas imagens estamos acumulando, de quantas imagens imaginamos que vemos e outras tantas que nunca veremos. No entanto, temos certeza que já vimos um pouco de tudo de alguma maneira, pois as imagens se repetem a ponto de não sabermos mais quando começam e quando terminam.

Conseguimos verificar que as *infoimagens circulatórias* são muito simples, elas reduzem ao máximo a nossa capacidade de compreensão; precisam ser entendidas de maneira rápida e objetiva somente. Naturalmente, as *infoimagens* têm um curto tempo de vida. Assim que são expostas, são consumidas quase que imediatamente e, com a mesma velocidade, são descartadas, perdendo seu valor de atualidade, de frescor, do ímpeto do factual, da novidade. Assim como muitas das vezes possuem apenas um ponto de vista: daquele a quem deve interessar a veiculação daquela imagem.

Pensemos junto com o antropólogo japonês Ryuta Imafuku, que analisa²³ de que maneira a mídia tratou e trata a imagem com informação, especialmente as do Onze de Setembro. A superficialidade no trato do acontecimento esvazia o sentido que o evento teve, de fato, para todos nós que o vimos, que, de alguma maneira, vivemos o tempo daquele acontecimento. Ele chamou esse mecanismo de “violência satelítica”, ou seja, a forma como a mídia influencia as imagens veiculadas está em tempo real, sobreposta ao tempo global porque, deste modo, a mídia que globaliza a mesma imagem, imprime outro tempo, que não é o próprio tempo do acontecimento.

²³ Entrevista concedida ao diário web de São José do Rio Preto em 20/abril/2003: disponível em: www.cafecreole.net/WTC/diarioweb.html. Acessado em 10 dezembro de 2010

O mecanismo descrito por Imafuku também dá conta do que o acontecimento significou para quem o viveu, criando uma ilusão do fato ocorrido, de forma que essas imagens são justapostas de modo “original”. Aborda ainda o impacto que elas têm sobre nossas vidas, de forma que elas retornem às nossas vistas nos mais diversos ângulos possíveis, que foram registrados em um tempo de um “agora”, que, segundo Imafuku, é uma demanda nossa – os que estão distantes –, porque “as pessoas têm vontade de viver o momento real globalizado” (2003). E como elas são retomadas inúmeras vezes pela mídia, essa sensação de atualização oferece à imagem um sobretempo, tanto para ela quanto para quem a está consumindo, desmontando o sentido primeiro da imagem para o descarte imediato, substituindo-a para o consumo exacerbado e a necessidade de atualização e visualização de quem a acessa.

E quem faz os registros das *infoimagens*? Quem é essa legião de fotógrafos e cinegrafistas que realizam esse esquema de trabalho? Pensemos, no entanto, que muitos são apenas “operadores de aparelhos digitais” ou “fotografadores”, que não se interessam pela autoria, pelo significado do valor de possuir aquela imagem “quase única”; poucos sabem das diferentes possibilidades do ângulo, da altura, da distância ou da complexidade com que aquela imagem pode ser vista e de que modo serão veiculadas.

Quando suas imagens estão no lugar do único, eles são os “fotografadores”, que são em larga escala catapultados como fotógrafos por estarem presentes no lugar certo, na hora certa, munidos de sua câmera *shot* ou fazendo imagens com as *cameras phone*. Suponhamos que os fotógrafos de celebridades, ou *paparazzi*, estejam na mesma situação, pois esperam e espreitam pela mesma imagem como se fosse outra imagem única; no entanto, é a “mesma” imagem, porque possuem o

mesmo ângulo, a mesma lente; eles perseguem, esperam e espreitam sempre as mesmas pessoas²⁴.

Vivemos então o tempo inexorável da onipresença dos aparelhos de captura de imagens (celulares, câmeras digitais compactas), que estão em todos os lugares? Suponhamos que sim. Muitas vezes, um fotógrafo naturalmente tem dois celulares com câmera ou uma câmera *shot* e um celular; no entanto, o imprescindível é que alguma bateria tem que estar sempre carregada. Flusser previu o cenário da onipresença das *tecnoimagens*, porém, vivemos mais que isso: a onipresença dos aparelhos digitais e suas microtelas operadas por todos nós, que, como fotógrafos, estamos espalhados por todos os lugares. Há um distanciamento da ação; o fotografar é tão somente um ato de sacar a câmera e apertar um botão; não há o apuro, a responsabilidade ou sinais de quaisquer compromissos. O fim é distribuir, publicar, em um cenário de proliferação e vazio.

Em um tempo em que todos nós somos fotógrafos e em que tudo é fotografado, não se busca mais olhar uma imagem, mas sim ver e ser visto, apertar o botão, colocar o aparelho para fazer novos registros. O excesso de imagens impera sobre os nossos olhos procurando sempre as mesmas imagens. Baitello diagnostica o porquê dessa falta de novidades, “já que não são os olhos que procuram as imagens como em eras passadas, quando raras imagens eram avidamente buscadas pelos olhos em livro, paredes, quadros, afrescos, cavernas” (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 49).

²⁴ Quando, após sua separação, a princesa britânica Lady Diana começou a vestir a mesma roupa para ir à academia treinar, demonstrou entendimento do mecanismo dos *paparazzi*, que sempre a perseguiram. Assim, ela criou uma estratégia para enganá-los, pois não havia nada de novo em ir a uma academia e que eles fariam sempre as mesmas imagens.

As infoimagens cotidianas

*Vivimos con imágenes y
entendemos el mundo en imágenes*

Hans Belting

As *infoimagens cotidianas* passam a ter o mesmo caráter das *infoimagens circulatórias*, no entanto, as imagens são feitas, ou produzidas em um circuito íntimo (dentro de casa, festa de aniversário, casamentos, batizados, colação de grau, o churrasco do sábado na casa de amigos, o encontro no bar, a festa do karaokê e no corriqueiro do dia). A ideia inicial é registrar tudo e qualquer coisa, nada pode se perder no tempo e nem na memória. Às vezes, em uma mesma ocasião ou acontecimento, há, no mínimo, cinco câmeras e mais outros tantos celulares para que uma mesma cena seja registrada. Todos irão se posicionar igualmente para o registro, “único”. Quem está na posição de ser fotografado espera o registro, que será feito para todas as lentes para ele apontadas. Deste modo, quando no encontramos nesta posição, o de fotografado, nos posicionamos iguais a uma celebridade, para quem todas as lentes estão voltadas, e o momento do olhar é replicado para cada lente e para o futuro. São os registros para todos os celulares do tio, do sobrinho, do pai, do amigo, da cunhada e do fotógrafo oficial da festa, porque todos que têm uma maneira de registrar a cena, seja com câmara compactas, seja com as *camera phone*, o farão e todos terão aquela imagem também.

E também fotografamos ações que talvez possam não interessar a ninguém: cortei minha unha, fotografo; cortei o cabelo, fotografo; meus olhos no espelho, antes de sair para festa, fotografo; meu café da

manhã, fotografo; minha calça nova que me deixou linda, eu fotografo; a flor que se abre no vaso de planta, fotografo também; a minha geladeira vazia e cheia, também já fotografei; a comida que eu fiz, eu também fotografo. Tudo e qualquer coisa quase mínima é motivo para as imagens. Em todas as horas do dia produzimos e consumimos uma quantidade gigantesca de imagens.

D. é casado e diz que, ainda que não fotografe todos os dias ou todas as horas, sente a necessidade de estar ou andar com um aparelho fotográfico, pois, se vir uma cena, precisa “registrar antes que ela se perca”. O perder, para ele, significa não dividir com mais pessoas que poderiam se interessar por aquela imagem, e não pelo sentido que suponha que ele pudesse dar a ela.

J. tem um filho e fotografa quase tudo o que vê: “Aí, acho que algumas cenas esquisitas... Assim que eu vejo... Umas cenas bonitas... Eu até tenho vontade de fotografar. Eu tava com um celular, infelizmente este dia... Tinha uma casa grafitada...”. Mas, para ela, o dia a dia é mais difícil, o imprescindível é estar munida com câmera nas viagens chegando a ser um pesadelo esquecê-la: “Eu acho que são mais momentos especiais mesmo, de viagens, de festas, visitas, de passeios...”. No entanto, o momento em mais fotografou foi quando seu filho nasceu:

Eu tirei um monte de fotos, muitas fotos. Eu não sei quantas eu tenho, quantas eu tinha... Quase diariamente. Era aquela coisa: a primeira comida, a primeira papinha, o primeiro tudo... Foi muita coisa. Acho que só não tirei mais fotos, porque não tinha mais tempo, sabe? Mãe de recém-nascido, né? (J., 2011)

Fotografar o processo quando tudo acontece é o que faz L., que tem uma filha de um ano e seis meses e cerca de 5 mil imagens, sem contar as que foram perdidas. Quase um ano depois de nosso primeiro contato, seu acúmulo de imagens aumentou, evidentemente. Ela diz que “não são fotos à toa [...], às vezes, eu gosto de tirar fotos como se fosse um filminho, sequência sabe?”. Ela fala também sobre determinados processos: “As mudanças no meu rosto, que está envelhecendo, as rugas

que estão aparecendo; [as mudanças] na minha filha, que está perdendo a cara de bebê e ficando com cara de menina”. É a possibilidade que ela tem de capturar cada pedaço do tempo em que vive. Caso não tenha necessidade naquele momento, em algum momento poderá servir.

Qual seria o caráter ou o sentido que as *infoimagens cotidianas* têm em nossas vidas? Elas teriam o mesmo sentido daquelas imagens que outrora habitavam os álbuns de família ou eram parte de uma coleção de imagens também de família, guardadas em caixas de sapatos, mas que, em algum momento, eram retiradas para serem vistas novamente, ou elas possuem a mesma natureza de imagens? O que não poderemos negar, de maneira nenhuma, são as mudanças ocorridas no modo de nos relacionar com as imagens, no modo de olhar as imagens, no modo de produzir imagens, de capturar e consumir imagens. As alterações não ocorreram somente pela quantidade de imagens que capturamos e acumulamos, mas pelos aparelhos que utilizamos para a operação do olhar.

E o que nos faz produzir imagens desta maneira que estamos produzindo? Norval Baitello Junior nos aponta uma possibilidade quando apresenta a iconofagia como um dos diagnósticos do excesso de produção de imagens:

Por medo da própria morte, passamos a acelerar a produção das imagens no intuito de afastar ou recalcar a vivência da própria morte. Tais imagens em proliferação exacerbada nos remetem ainda mais à recordação da morte. (BAITELLO JUNIOR, 2005, p.53)

Para Gunter Anders, a iconomania é um dos diagnósticos para essa nossa obsessão por imagens, o que chamou de “dependência imagética”. Para ele, a ideia de unicidade, do único, do incomum cria um processo de que, por meio das imagens, “eu possa criar minhas imagens sobressalentes de mim mesmo, as ‘spare-pieces’, indo contra a possibilidade de que só ‘existo uma única vez’” (Apud BAITELLO JUNIOR, 2008, P.89), ainda que acumulemos imagens que talvez tenham sido vistas somente no momento em que foram feitas e que depois nunca mais serão (re) vistas. Imagens feitas com a intenção de não se ver de novo, para relembrar, mas apenas para apertar um botão e se apropriar

daquela cena. São milhares, milhões de imagens. Excessos contínuos, produzidos avidamente. Imagens já significadas por Kamper, que atravessam o *Bild* e o *Billig*, como o roto, o barato e, talvez, o desnecessário.

Tentamos nortear este trabalho a partir da nossa relação com o excesso de imagens que produzimos, no entanto, a imagem digital ainda não tinha sido abordada de maneira direta. Fizemos um circuito entre as imagens ontogenéticas e o que seria o nascimento da perspectiva central, e suas relações com a invenção fotográfica, e uma nova práxis do olhar. No entanto, é necessário saber o que é essa imagem que estamos produzindo, consumindo e acumulando de maneira incontável e incontrolável. Deste modo, a proposta do capítulo que segue é tentar fazer um percurso para que entendamos o que é a imagem digital e qual é esse ambiente de imagens.

Capítulo terceiro

O que queremos das imagens?

A linha, o ponto, a luz: a imagem é digital

*Os aparelhos são indispensáveis
para imaginarmos.*

Vilém Flusser

Este capítulo é uma referência imediata a Vilém Flusser e ao conceito *Imagem técnica* em sua abstração máxima, a *Nulodimensão*. Uma leitura muito particular e fundamental do teórico tcheco, Norval Baitello Junior nos encaminha no labirinto de suas imagens, citando a conferência “Reflexões Nômades”, realizada no *Kornhaus Seminare*²⁵, na qual Flusser elabora o caminho que percorremos ao longo de nossa história, a partir das três catástrofes. Para o teórico brasileiro, tal conferência é fundamental para compreensão de sua teoria da imagem de Flusser, pois está intimamente ligada ao que veremos com “escalada da abstração”.

A **hominização**, trazida pelo uso das ferramentas de pedra; a **civilização**, criada pela vida em aldeias, com sua conseqüente **sedentarização**; e a terceira catástrofe, em curso e ainda sem nome, é marcada pela volta ao nomadismo, pois as casas se tornaram inabitáveis. (BAITELLO JUNIOR, 2012, p.52, grifos do original).

O primeiro degrau desta escalada, ou seja, deste encaminhamento para a subtração das dimensões inicia com as Imagens Tradicionais, que são para Flusser:

Resultados do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas a dimensão do plano [...]; fenômenos sem paralelo no passado. As imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volume” (1983, p. 13 e 15).

²⁵ Seminário do Celeiro em Weiler/Allgäu, organizados por Harry Pross entre 1984 e 1993 (BAITELLO, 2010)

A abstração, segundo Baitello Junior, se consuma em uma retirada progressiva, em um “descascamento” da materialidade e da corporeidade. Abstrair significa subtrair. Dessa maneira, como transformadores que somos, alteramos os corpos de vivência tridimensional convertendo em imagem bidimensional, impregnadas sobre as paredes e os objetos portáteis. Nas “imagens tradicionais”, o tempo retorna de maneira circular, pois não havia ainda uma consciência histórica, os códigos com que elas eram criadas formavam um circuito mágico e mítico, e sua função era mediar o mundo:

[...] a consciência imaginativa não pode conceber desenvolvimento linear, apenas o retorno eterno. O gesto produtor de imagens tradicionais é gesto pré-histórico, magia a serviço de mito (BAITELLO JUNIOR 2008, p. 21).

Nessa passagem, a perda para a bidimensionalidade da imagem *tradicional*, segundo Baitello, alterou a relação entre dimensão e profundidade, a base corpórea daquelas imagens que foram transformadas em superfícies (2010).

As imagens tradicionais que precediam o texto passarão a suceder o texto. Este é o próximo degrau da escalada da abstração que transformou imagens em linhas, em letras, em números, que deveriam ser decodificados posteriormente em inscrições, sobreinscrições, letras, textos, transcrições, leituras. Ao inventarmos a escrita, transformamos “as representações planas das imagens em representações lineares. O olhar não circula sobre imagem, mas segue uma linha” (BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 54). Ao penetrarmos nesse universo da unidimensionalidade da escrita, nossa relação com o mundo se alterou novamente; operamos sobre as inscrições lineares em um pensamento que segue no sentido da história, pois, para Flusser, aqui nasce a consciência histórica em códigos unidimensionais:

(...) o escrever consiste em uma transcodificação de pensamento, de uma tradução de códigos de superfícies bidimensionais das imagens para o código unidimensional das linhas, do compacto e confuso código das imagens para o claro e distinto código da escrita, das representações por imagens para os conceitos, das cenas para os processos, de contextos para textos. O escrever é um método para

dilacerar essas representações e torná-las transparentes (FLUSSER, 2012, p. 29).

Será a partir do pensamento linear que teremos a possibilidade de empreender descobertas. Projeções lógicas e matemáticas serão os fios condutores para a criação dos aparelhos produtores de imagens, com intenção de *remagicizar*²⁶ (no sentido de tornar mágico, na tentativa de corporeidade buscando as imagens tradicionais) o universo das imagens técnicas feitas de pequenas pedras, os cálculos. E, para sobreviver, as letras devem simular números, assim como as imagens que também simularão números. Flusser cria para nós uma imagem sobre o que seria esse movimento de transcodificação que vivemos, como também há muito operamos nesse processo:

As pedrinhas dos colares se põem a rolar, soltas nos fios tornados podres, e a formar amontoados caóticos de partículas, de *quanta*, de bits, de pontos zero-dimensionais (2008, p. 17).

O ponto e a luz transformada em energia elétrica penetraram em nossas casas perfuradas pelos canais que nos deslocam em imagens técnicas, nos transformaram em nômades novamente. O ponto é a luz convertida em imagem cifrada pela qual chegamos à dimensão zero, em que as camadas foram abstraídas ao longo de nossa história. Essas são as *tecnoimagens*. Baitello Junior nos mostra como superfícies fluidas projetadas sobre o vento e sobre aquilo que não tocamos mais:

O espírito do vento, que é o sopro do espírito não visível, chegando à imaterialidade que caracteriza as tecnoimagens como imagens que fugiram do espaço, como espírito errante ou nômade sem corpo (BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 53).

E desde quando começamos a produzir imagens por aparelhos? Poderíamos pensar que foi quando a perspectiva foi descoberta no século X a.C. O que significa que a imagem criada no interior da câmera escura é da mesma natureza que a imagem fotográfica. Deste modo, poderíamos pensar então que a geradora das imagens técnicas foi a perspectiva?

²⁶ Imaginística e remagicizar são dois conceitos utilizados por Flusser em *A Filosofia da Caixa Preta* (1983). São as operações de inversão da função primeira da imagem, que seria a imaginação. Com as imagens técnicas, as imagens passam a se interpor como biombos e somente reimagizam para que vivamos em função somente delas.

Porque, conforme vimos, sofremos transformações deveras profundas que fizeram com que, a partir de então, vivêssemos nos ambientes proliferados por imagens. Para Belting, a descoberta dessa imagem não revelou a imagem aparelhística; operou principalmente na transformação da história do olhar. O que fica claro em Flusser é que as imagens técnicas são imagens produzidas por aparelho e são pós-históricas, logo a fotografia inicia essa revolução da história das imagens.

E o que vem a ser a imagem digital? Qual é o lugar da imagem digital? Hans Belting (um dos poucos teóricos da imagem que tocam na imagem digital no aspecto da cultura) entende que ela é uma imagem sintética, que está fora das nossas concepções até hoje vistas em imagem. Todos os seus mecanismos de apreensão, processamento e armazenamento são, ainda, incompreensíveis para nós. Com isso, a imagem digital estabelece um novo modo de percepção com o mundo e com nosso corpo. Para ele, a nossa maior tarefa seria pensar por que essa imagem nos deixa tão extasiados e eufóricos. E ele, citando Raymond Bellour, constata mais uma vez que “cada vez sabemos menos o que é uma imagem” (2000). Pensemos então sobre o que Belting nos propõe, porque a nossa procura acerca dessa questão é contínua. Desse modo, é necessário tentar saber e entender o que é essa imagem, uma vez que não podemos esquecer o óbvio: que operamos em superfícies digitais.

Para iniciar, talvez seja necessário entender os fundamentos da fotografia e da imagem digital, pois o modo como operamos os aparelhos e seus processamentos afetam, evidentemente, o modo como operamos as imagens. Vimos que a fotografia é uma imagem com inscrição de luz e sombra quimicamente processada. A fisicalidade da fotografia está no seu suporte, que é tátil: o filme ou película emulsionada com os haletos de prata. Os mesmos que, afetados na formação da imagem, geram os grãos, pedrículas, microgrãos de areia preta e uma gama infinita de cinzas. Pensemos em um filme PB, que é mais fácil de visualizar. São os haletos de prata que, desordenados, formam uma imagem mosaico, uma fotografia. Esta irregularidade é visível e está vinculada à sensibilidade

ou à latitude²⁷ da película no suporte em que é gerada a imagem matriz, um negativo. Estes, depois de revelados, serão os *originais* da fotografia, a base da reprodução das imagens em papel. Belting faz uma relação entre a imagem digital e a fotografia, explicando que, no caso da primeira, existe uma incorporeidade que anularia o vínculo físico entre o *suporte* e a imagem, ela está ali. No caso da imagem digital, o suporte passa a ser o aparato (as câmeras, os computadores, aparelhos, *cameras phone* e *cameras pad*). O suporte se confunde com a imagem, que ocupa um espaço imaterial no aparelho, transformando o nosso modo de percepção, que está intimamente vinculado às telas eletrônicas:

Las imágenes digitales se encuentran almacenadas de manera invisible como una base de datos. Cualquiera que sea su ubicación, ésta se relaciona con la matriz, que ya no es una imagen (p.49, 2007)

Essa nova configuração para acesso e produção de imagens no aparelho é o mesmo espaço onde ela se processa, é o salto da tecnologia digital. Para o historiador Wolfgang Schäffner, este salto ocorreu de maneira muito desconexa e nada simples como pareceu. Um dos fatores é a forma de armazenamento, processamento e decodificação como em uma linguagem para uma máquina que não compreendia imagens. Ela opera ao converter os símbolos da lógica binária (reunindo o cálculo e a operação lógica) em um mesmo algoritmo, que será interpretado como letras e números. A imagem possuía até então outra estrutura e natureza. Ela era orgânica e palpável. Era desenho, pintura, projeção. Era necessário criar outras estratégias e ferramentas para acessá-las e processá-las em programas de imagens, para serem convertidas em informação. As mudanças, segundo Schäffner, não ocorreram somente nos programas, mas no espaço que ela passou a ocupar.

Imagens não se constituem de símbolos sequenciais do código alfanumérico, tampouco fazem parte do sistema operativo digital. É somente através de sua transformação em símbolos sequenciais do código mencionado que elas

²⁷ Deste modo, filmes de baixa sensibilidade terão granulação menor e menos visível. Assim, um filme de 3.600 ASA é maior e mais visível. Outras variantes na produção de grão para a imagem fotográfica seriam a revelação e o processamento do filme. Quanto maior a temperatura dos químicos de revelação, do tempo e da movimentação durante a revelação, esta também vai se alterar na granulação da imagem na película.

podem entrar no computador e ser processadas. Por isso, essa relação entre imagem, computador e tela – que parece tão “natural” e essencial na tecnologia digital – é uma relação difícil e complexa: o computador não é uma tecnologia de imagens (2011, p.198)

A máquina, que não possuía a lógica da imagem, teve que se fazer em tela, e com isso criou a nova janela para o mundo. No entanto, as telas que operamos são diferentes das que originaram as outras imagens. São telas iluminadas e não projetadas. Possuem uma lógica interna e chapada; elas armazenam imagens como números. A imagem digital se constituiu no suporte, é uma placa iluminada chamada de *Charge-coupled device* (dispositivo de carga acoplada), o CCD²⁸, assim como o *Complementary Metal-Oxide Semiconductor* (Semicondutor de Óxido Metálico Complementar), o CMOS, os sensores das câmeras digitais²⁹. Este suporte é constituído de um pedaço de silício composto de milhões de células ultrasensíveis, que são chamados de fotodiodos ou *photosites*, o *pixel*. O seu processamento ocorre

(...) quando a luz incide sobre um *photosite* ou *pixel*, um determinado número de cargas elétricas (elétrons) é liberado da camada de polissilicato, conduzido pela banda condutora da camada de dióxido de silício e armazenado no substrato inferior de silício (TRIGO, 2005, p.178).

Com as micropedriculas luminosas, milimetricamente ordenadas, alinhadas, esquadrihadas e sincopadas, voltamos para o pensamento linear criando novos aparelhos. A estrutura desse dispositivo é sobreposta por um sistema de iluminância que afeta as linhas inferiores e superiores, sincronizadamente. Quando os elétrons afetam os pixels, eles são convertidos em luzes (altas e baixas e não mais sombras) refratadas para o interior da câmera, que as registrará transformando-as em carga elétrica. Esta será liberada para o CCD, que, posteriormente, converterá os sinais disponíveis, que serão ampliados para que possamos ver a imagem gerada imediatamente (TRIGO, 2005). Com isso, podemos

²⁸ O primeiro CCD foi desenvolvido pela Bell Labs, em 1969. Em 1975, a Kodak lançou o que viria a ser a primeira câmera digital a MV-101 e suas imagens era gravadas em fita cassete. Disponível em: <<http://tecnologia.uol.com.br/produtos/ultnot/2007/08/29/ult2880u406.jhtm>> Acessado em: 26/01/2012.

²⁹ A estrutura dos sensores é delicada, complexa e montada sobre três camadas: a primeira é uma base de silício; a segunda é uma camada de dióxido de silício e a camada superior é de polissilicato (Cf. Trigo, 2005, p.177).

pensar a imagem digital como a escrita da luz, porque essa imagem retirou a sombra da história da imagem. Essa é uma das transformações que sofremos sem perceber que se trata de uma nova ordenação.

Transformar ou transcodificar imagens táteis em imagens numéricas, segundo Edmund Couchot, pode ser realizado por dois caminhos. Um deles seria converter uma imagem em papel, um desenho, por meio captura. O computador irá converter o original em uma informação, “transformando assim suas características físicas em valores numéricos”, dados convertidos em memória. O segundo é quando a máquina registra por meio dos “dispositivos de captação tridimensional como varredura a laser que revela automaticamente as coordenadas espaciais e cromáticas”, que também serão convertidas em dados numéricos. Couchot nos fala em “uma matriz física que coincide ponto a ponto com uma matriz numérica, a memória da imagem” (2003). Memória que se converte em espaço e a matriz numérica, em informação.

Flusser irá nos dizer que, independente do que formem as imagens (fótons, elétrons, grão ou micropartículas), as superfícies passam a significar o que aparentemente significam, estas são as *tecnoimagens*, que Flusser viu como:

(...) pedrinhas soltas não são manipuláveis (não são acessíveis às mãos) nem imagináveis (não são acessíveis aos olhos) e nem concebíveis (não são acessíveis aos dedos). Mas são calculáveis (de *caucus* = pedrinha), portanto tateáveis pelas pontas dos dedos munidos de teclas. E uma vez calculadas, podem ser reagrupadas em mosaicos, podem ser “computadas”, formando então linhas secundárias (curvas projetadas), planos secundários (imagens técnicas), volumes secundários hologramas. Destarte o processo se transforma em jogo de mosaico. Em consequência, o cálculo e a computação são o quarto gesto abstraidor (abstrair o comprimento da linha) graças ao qual o home transforma a si próprio em jogador que calcula e computa o concebido. (p. 17, 2008)

O espaço, ao ser convertido em informação, é abstraído em dimensão zero ou nulodimensão. Baitello Junior nos mostra essa imagem que busca no vazio e opera na abstração cifrada, no descascamento negativo de Flusser:

O que move e alimenta é a *sifr* árabe, a nulodimensão, o vazio, o deserto com infinitos grânulos, os cálculos (pequenas pedrinhas de calcário). Jogar é operar em abstrato, é especular com o vazio da saudade (2010, p.47).

Nessa “escalada da abstração” que vivemos, deixamos de operar com *coisa* para passar a operar com *não-coisas*. Para Flusser, não é o olho somente fundamental nesse processo de retirada. A mão e o dedo serão o meio de acesso às coisas. “A mão imprime as formas” (2007), o dedo toca, agarra, apreende a coisa, as diversas naturezas dispostas e disponíveis na cultura, a fim de passarem a ser informadas. Para ele, é o modo de colocá-las dentro da forma, e cada vez mais, evidentemente, que a mão inquieta aciona porque “não deixa em paz as coisas informadas, pois somos sedentos de informações contidas nas formas” (2007). Tocá-la é se apropriar e esgotar tudo o que nelas contém. Neste circuito ao incomensurável, inesquecível, o que pode ser manuseado e tocado está propenso a ser convertido em informações. E como informação elas não podem mais ser armazenadas em coisas. Ao perderem a corporeidade, não são tocadas e nem apreendidas com os dedos e nem com as mãos. Essas são as *não-coisas*.

A memória do computador é uma não-coisa. De forma similar as imagens eletrônicas e os hologramas, pois simplesmente não podem ser apalpadas nem apreendidas com a mão. São não-coisa pelo fato de serem informação inconsumíveis. É certo que essas não-coisas, continuam enclausuradas em coisas como *chips* de silício, tubos de raios catódicos ou raio laser (2007, p.61).

Vilém Flusser conseguiu prever o cenário das *tecnoimagens*, o cenário que vivemos e, com certeza, do que viveremos. Ele havia pensado somente a partir de uma imagem tridimensional eletrônica moldada a laser, o holograma (que nem lembramos mais o que foi) do início da era eletrônica do computador. Era a que ele tinha acesso, ou melhor, era o que estava acontecendo antes de sua morte. Como futurólogo e como um visionário, previu o retorno da nossa natureza nômade, em deslocamento intenso, acompanhando as milhares de telas e microtelas transitando no mundo.

As tecnoimagens são, deste modo, projeções que instrumentalizam as superfícies segundo os desejos dos operadores, que apenas usam o dedo para apertar as teclas que acessam os aparelho. Estes são os *funcionários* que, no glossário que Flusser propõe para uma “futura filosofia da caixa preta”, tem a seguinte definição: “É aquele que brinca com o aparelho e que segue a lógica do programa” (1983, p.9). É aquele que desconhece qualquer modo de burlar, alterar, enganar o aparelho. Ele vai operar no mínimo sem penetrar nos mecanismos que alterariam o que chamou de “lógica do programa”. Para Flusser, o principal motivo deste processo de alienação que vivemos ocorre porque esquecemos o motivo pelo qual criamos as imagens, aquelas lá atrás, as tradicionais, as que imaginavam e mediavam o mundo. Daí a necessidade de abrir as caixas pretas, alterar mecanismos, para que estes produzissem além do que estava previsto nos programas dos aparelhos manuseados por nós. A saída estaria com os fotógrafos experimentais, que teriam liberdade de operar contra o aparelho:

Estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa. Tentam conscientemente obrigar o aparelho a produzir imagens informativas que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é a estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, contudo, não se dão conta de sua práxis (...) (p.84, 1983)

Onde estão os fotógrafos experimentais que operariam contra a lógica do aparelho? Voltando à relação entre fotografia e imagem digital. A fotografia possuía um sistema aberto. Poderíamos desvelar, alterar procedimentos, refazer processos, subverter a lógica de revelação e de materiais ou de papéis fotográficos. Isso ocorria porque, em um processo orgânico e poroso, é possível acessar. É importante lembrar que *A Filosofia da Caixa Preta*, de Flusser, foi escrita em 1983. No entanto, dois anos depois, Flusser irá escrever *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio à Superficialidade*. Ainda que o primeiro tenha se tornado o mais famoso, o segundo irá aprofundar os conceito e questões fundamentais propostas inicialmente no primeiro. Segundo Baitello Junior, que

apresenta a edição brasileira lançada em 2008, ele demonstra qual seria a verdadeira intenção dele no *Elogio à Superficialidade*:

(...) talvez, pretendendo corrigir a leitura simplista que ocorreu àquele, inevitavelmente provocada pela crença de que se tratava de um livro de fotografia. (...) trata-se de um estudo das consequências socioambientais (não apenas a natureza e na sociedade, mas sobretudo na cultura) gerada pela proliferação das tecnoimagens (p. 10, 2008).

Flusser consegue nos fazer pensar sobre a lógica das tecnoimagens, que ele chamará também de imagens sintéticas, “as superfícies terminais”, imagens operadas em códigos zerodimensionais” (2008). Observemos que o funcionário desaparece e surgem os imaginadores, que, como nós, não conseguem mais burlar aparelhos, alterar funções, abrir a caixa preta. Em programas cada vez mais fechados, a caixa preta foi lacrada e não é mais caixa preta, mas lâminas pretas. Assim são os aparelhos de *cameras phone* e as câmeras digitais compactas que, cada vez mais finas, retiraram a profundidade dos aparelhos, apalpamos lâminas. O que significa que aos imaginadores, ou melhor, a nós, cabe apenas a tarefa de fazer imaginar em imagens e obrigar o aparelho a produzir o previsto, as imagens imaginadas por nós. Porque não existe mais urgência em criar uma nova operação, porque a “nova superficialidade” não se interessa mais por elucidar, por abrir as caixas pretas, pois tornou-se uma tarefa técnica determinada, pois inventou e fabricou essa tecnologia.

A nova superficialidade se interessa pelo *input* e pelo *output* das caixas pretas, se interessa pela interação dos imaginadores ao apertarem as teclas e por minha própria experiência ao receber imagens. (...) Os imaginadores dispõem de teclas que provocarão processos inconcebíveis para os imaginadores, e as imagens que imaginaram serão produzidas automaticamente. Ao contrário do escriba, os imaginadores não têm visão profunda daquilo que fazem, e nem precisam de tal visão profunda. Foram emancipados de toda a profundidade, e, portanto, libertados para superficialidade (2008, p. 43).

Somos livres para produzir as imagens e acreditamos nelas. Da mesma maneira que acreditamos que caminhamos muito para nos distanciar do arcaico, do velho. De fato, caminhamos, mas retornamos de outra maneira. Porque, na história da cultura, as nossas imagens

impressas sobre superfícies exteriores se deram por meio das inscrições cravadas sobre o sílex onde permanecem até hoje, submersas nos “santuários subterrâneos” (Leroi-Gouhran). Acreditávamos a tecnologia nos distanciaria do início da nossa história. Conseguimos criar dispositivo, acham ser outra matéria, no entanto ele é feito da mesma matéria. O sílex é silício, onde os microcircuito são implantados e alimentam a tecnologia das imagens que acessamos por aparelhos digitais. Nunca estivemos *tão distantes e nunca estivemos tão perto*. Da pedra ao cálculo. Da pedra à pedra. Da coisa à não-coisa. Da imagem transparente à imagem opaca. Seria possível rasgar ainda as imagens que tapam os nossos olhos?

As imagens móveis, o eterno deslocamento

*La inseparabilidad de espacialidad
y temporalidad está en la base de la
inseparabilidad de lo histórico y lo geográfico*

Tetsuro Watsuji

Nosso dom para a criação de imagens sobrepostas em suportes exteriores é claramente demonstrado pela nossa ancestralidade, quando deixamos imagens gravadas em objetos e nas paredes interior das cavernas. O antropólogo e paleontólogo francês André Leroi-Gourhan chamou essa larga produção de imagens de “arte produzidas nas religiões da pré-história”. No entanto, a arte parietal é uma das mais presentes ainda que, segundo Leroi-Gourhan, sejam desprovidas de indícios do tempo em que foram feitas. Isso ocorreu, mas o fato de elas estarem nas paredes do interior das grutas impossibilitou uma datação mais precisa do período em que teriam sido produzidas. Por outro lado, a arte móvel, por estar localizada sob as camadas de terrenos onde objetos foram enterrados e soterrados, possibilitou estabelecer uma cronologia mais coerente, e ele nos esclarece:

A arte móvel paleolítica encontra-se atestada por centenas de obras, das quais uma parte está relativamente bem datada, por ter sido descoberta em camadas de terrenos com utensílio e ramas datadas. A arte móvel é, pois, o fio mais seguro para estabelecer a sucessão cronológica de estilos; esta é muito importante para se tentar compreender a eventual evolução dos conceitos [...] (1995, p.84).

É um vasto registro de imagens em que cerca de 80% é especificamente de arte móvel datada do período Madelenense Recente do Paleolítico Superior, ou seja, referente aos últimos 15 mil anos. Leroi-Gouhran explica que os objetos encontrados faziam parte da

produção que tinham como fim uma utilização como ferramentas técnicas ou como adornos. Nesta função esses eram os elementos fundamentais para a constituição do cenário dos “santuários subterrâneos” criados pelos nossos ancestrais (p.110, cf 1995).

A produção das imagens móveis era feita sobre plaquinhas e pequenas estatuetas. O material utilizado eram, naturalmente, fragmentos de ossos e pedras, que poderiam ser esculpidas. Cavalos, bisontes, homem, mulher, rena, ferida, signos ramificados, auroque e o cabrito montanhês eram os principais temas registrados. Alguns objetos tinham o caráter duplo. Poderiam funcionar como utilitários ou ritualísticos, passando a significar mais do que as ferramentas. Possuíam bastões perfurados, espátulas, varinhas semicilíndricas, polidores, percutores, azagaias e arpões. Leroi-Gourah, entretanto, lamenta o fato de as imagens móveis terem sido pouco valorizadas nos estudos que pudessem esclarecer e aprofundar algumas questões que permanecem sem respostas. No entanto, esse é apenas parte de um grande acervo de imagens ancestrais e únicas que contam a nossa longa história. Porque damos sentido às coisas que tocamos.

Belting defende que grande parte das imagens que produzimos está em nosso corpo como imagens endógenas, porque “ele é o lugar vivo para imagens”. Para o que está fora do corpo, utilizamos aos extensores nos mais variados suportes. Antes eram as pedras, pequenos ossos onde colocávamos nossas marcas, que constituíam as imagens de permanência. Do mesmo modo como continuamos a carregar pequenas imagens que são um pouco de nós, que contam um pouco de nossas vidas, percurso e histórias. Pode ser a imagem de um filho, uma mecha de cabelo, uma carta, uma oração, flores secas presenteadas por alguém, pequenos pedaços de coisas, transformado além daquilo que são como matéria. Assim, vivemos carregados de imagem, pois esta é a nossa sina como seres humanos. Desde muito pequenos “enfeitiçamos o mundo porque as imagens são tranquilizadoras” (CYRULNIK, 1997). Deste modo, o que há de novo em carregar imagens conosco? Não há de novo e tudo de

novo. A novidade está no aparelhamento das imagens que carregamos, o pequeno aparelho de telefonia móvel. Ele é câmera, álbum, entre outras funções. Por sua natureza híbrida, criamos um vínculo e dependência nunca antes experimentados com outro aparelho para imagens.

Wolfgang Schäffner afirma que nunca foi uma coisa só. Ele sempre foi um aparelho híbrido, uma estranha mistura do telefone e do telégrafo³⁰ amplificada a partir de quando passamos a nos comunicar intensamente por mensagens curtas chamadas de SMS (*Shot Message System*). Com a implantação dos telefones públicos nas cidades, no início do século XX, a comunicação na linha do deslocamento, foi, para Schäffner uma importante alteração na telecomunicação e na geografia das cidades.

O aparelho móvel só surge em 1983. Cria a mobilidade aliada à comunicação, em que temos a possibilidade de transpor fronteiras, o mundo ilimitado. A partir de 2002 é quando ele ganha múltiplas funções, como:

[...] tela convertida em display para imagens de câmera fotográfica incorporada ao telefone, o que também possibilitou acrescentar a telegrafia de imagens e, dessa forma, a produção, a transmissão e a recepção de imagens digitais (2011, p. 2000).

Com as *cameras phone*³¹ o aparelho ganhou automaticamente mais espaço de memória para arquivar as imagens em pastas. Esse é um dos fatores que acelerou imensamente a utilização deste aparelho, superando a utilização de câmaras digitais. Assim, os aparelhos de telefonia móvel estão vinculados a nós, nosso mais potente extensor. Deste modo passamos a registrar imagens na mesma lógica do corpo como ambiente de imagens, uma vez que não nos mais deslocamos sem que estejamos munidos de um deles. Giselle Beigelman, em seu artigo “Olhares nômades”, defende que a popularização comunicacional gerada pelos dispositivos móveis, em especial os telefones celulares, se adequam e se

³⁰ Segundo Schäffner, a partir de 1915 o telefone incorporou as funções da telegrafia ocupando inclusive um mesmo lugar nas agências de correios e telégrafos (2011).

³¹

incorporam, de maneira muito própria à vida nômade que vivemos na atualidade:

O corpo humano se transformou em um conjunto de extensões ligada ao um mundo híbrido pautado por interconexões de rede on e off-line. Instrumentos especialmente desenvolvidos para adequação a situações de trânsito e deslocamento, estes dispositivos são ferramentas de adaptação a um universo urbano de continua aceleração e afetam sensivelmente as formas de percepção, visualização e comunicação remota (2008, p. 279).

Este é um diagnóstico apontado por Beiguelman, e é importante para nos atentar de que seguimos em um caminho somente de ida. Não conseguimos nos ver mais sem esse aparelho. Caso não estejamos munidos dele, a sensação é de desorientação, de falta de acesso ao mundo e perdidos. Para Shäffner, ocorreu um fenômeno que ele chamou de “revolução telefônica da imagem digital”, uma questão também importante a ser pensada:

Na primeira década do século XXI, observa-se que, assombrosamente, o telefone conseguiu um dos papéis mais importantes para o desenvolvimento contemporâneo do computador: o celular com seu uso verdadeiramente massivo incorpora o computador pessoal – e não o contrário –, e essa pode considerar-se também a área de mudanças mais radicais nas interfaces entre máquina digital e o homem (2011, p.199)

O uso massivo e as mudanças radicais operadas na lógica do aparelho afetaram consideravelmente nossas vidas. Foi quando abstraímos a materialidade das imagens em papel, transformando-as em relíquias digitais acumuladas no interior da memória do telefone celular. Os milhares de imagens agora se deslocarão sempre conosco.

Parece que faz muito tempo, porque às vezes temos a sensação que nem lembramos. Mas, ao longo de uma vida, foram guardadas muitas fotografias colecionadas em álbuns (desde os mais luxuosos até os mais simples, aqueles que ganhávamos de brinde do laboratório do bairro, os pequenos álbuns). Essas imagens estiveram (ou ainda estão) presentes nas caixas de sapatos ou dentro de gavetas. Uma visita ou encontro entre familiares ou amigos era motivo para ver fotografias. Ver fotografia em

papel é diferente, abrir os velhos álbuns cuidadosamente colecionados ou desorganizadamente colecionadas. Esse, de qualquer maneira, se constituía em um ritual que nos permitia entrar nas histórias das famílias, das cerimônias, do tempo, do que importava. Era mexer e remexer as coisas, era lembrar-se do esquecido. E ainda eram dessas imagens que retirávamos algumas para ocuparem um lugar privilegiado na casa, dentro da bolsa ou na carteira.

Sem nostalgia, nos parece distante quando acessamos uma tela onde as imagens estão organizadamente esquadrihadas. Desta maneira, inauguramos, com a imagem digital, um novo de acessar as nossas imagens, de ver imagens, de “guardar” imagens. Não falamos mais álbuns, é outra coisa. Falamos que as imagens estão em pastas geralmente identificadas por números, datas, nome dos eventos ou temas que vão sendo acumulados. Criamos quase que pequenos bancos de imagens com mais ou menos oito mil imagens consumindo 25 Gb de memória. Ou podemos criar os álbuns que estão nas redes sociais, que são a vitrine da nossa intimidade para o mundo.

Dentre os quatro pais recentes informantes deste trabalho, apenas J. possui álbum fotográfico, mas essa já era uma prática sua e recentemente ela vem reconstituindo os álbuns destruídos por seu marido. Os outros possuem as imagens arquivadas, mas nunca criaram álbum de fotografia de suas crianças. Para eles, é exaustivo ter que escolher as melhores, em um universo de milhares. Na verdade, escolhem algumas que serão o descanso de tela de seus aparelhos. O restante permanecerá arquivado. Nunca lembramos que ver requer um tempo maior que apertar os botões do aparelho. No entanto, continuamos a acreditar que as imagens digitais não ocupam nem espaço, muito menos tempo, pois são inéditas, não é mesmo?!

Assim constituímos o telefone celular como mais caro e mais importante extensor de memória, tornando um álbum das imagens móveis e um dispositivo que aciona o acúmulo mais intenso das imagens que queremos muito. Hoje, sem cerimônia (pode ser num bar, na fila do

banco, na praia, no meio da rua), abrimos aparelhos de telefone celular e os utilizamos como “álbum portátil” para que os amigos ou a família vejam o neto, o filho que cresceu ou o lugar que visitamos recentemente ou coisas quaisquer. As imagens parecem mais acessíveis quando estão junto com a gente. Só não atentamos que os tais aparelhos possuem por volta 300 imagens, outros mil, outras 2.800 imagens. Há quem diga que nunca parou para ver quantas possui. Contar imagem não é o que mais interessar, porque são inesgotáveis.

A. possui um telefone com capacidade de memória que ela chama de razoável. “São 32 Gb, é quase um computador” e um acúmulo de imagens de dois anos e meio de uso do aparelho com cerca de 3.500 imagens e mais uma infinidade de vídeos. Sempre que pode o utiliza para mostrar as fotografias de sua filha de dez anos; de uma viagem recente, porque, para ela, é importante mostrá-las aos seus amigos:

Às vezes me dá até preguiça de ver tudo, porque são muitas, muitas mesmo... Mas, como meu celular tem uma barra que corre com o toque, e como já sei onde estão as que me interessam, estão eu vou direto lá. É engraçado porque são sempre as mesmas imagens que eu mostro, porque são as que eu mais gosto. A gente escolhe as que a gente mais gosta, não é?! Sempre tem algumas que são mais bonitas, mais importantes... Ainda que tenha apagado algumas porque ele estava muito cheio, lento, mas não queria, quero ter todas. Eu não gosto quando eu coloco elas no computador, parece que elas ficaram distantes de mim... Mas não tenho coragem de apagar as mais importantes para mim [...] Na verdade, tenho medo perder ele, acho que nem sei... (A. 2011)

B. tem 19 anos e adora fotografar. Ainda que prefira a câmera, não titubeia em sacar seu telefone celular para fotografar aquilo que mais lhe agrada. Ele é o seu companheiro de todas as horas. Ela diz que ele é útil e necessário a todo momento:

Por exemplo, acontece um fato inesperado. Se você está com o celular ou uma câmera, hoje em dia você consegue até ganhar muito dinheiro com a imagem... Eu acho ele bem importante não só pelo fato de fazer ligações mesmo.... Tem celular com uma câmera quase profissional. (B. 2012)

L. diz que há menos de um ano tem um celular novo e com câmera, o que a faz ter deixado de fotografar com a câmera digital. O telefone está sempre com ela, então fica mais fácil fotografar:

Todos os dias eu acho que fotografo a minha filha, sabia?(...) eu acredito que tenha umas mil fotos, por aí, mil e poucas fotos... Da primeira vez que eu falei contigo, eu não tinha um celular com câmera, eu tava sem aparelho e eu ganhei um no Dia das Mães, e de maio pra cá eu tenho mais de mil fotos, mil e seiscentas fotos por aí... Quase todos os dias eu tiro uma foto. Tem um álbum no meu arquivo de dispositivos móveis e lá várias fotos... Eu não publico todas que eu tiro, claro, mas tu vês pela quantidade lá que eu tiro bastante foto da minha filha. (L.2012)

V., ainda que fotografe mais com câmera digital, percebe que o telefone celular é muito acessível e lhe permite ver de imediato as imagens registradas:

Eu uso bastante meu telefone com álbuns (...) Antes, a gente nem conseguia ver na hora; antes era muito trabalho, tinha que mandar revelar (...) Eu uso direto para muita coisa para mandar uma foto ou usar a mesma foto, imediatamente, como papel de parede do telefone. Meu telefone é muito importante por conta das fotografias que eu tenho nele... (L.2012)

Ainda que todas as camadas tenham sido retiradas, a superfície se mantém plana, agora sobre telas iluminada. Seja em tela grande, seja em tela pequena, ou em microtela, o que interessa é que aprendemos desde muito cedo a olhar e a tocar as telas, agora gerando as imagens animadas pelas pontas dos nossos dedos. Voltamos às telas nas quais as superfícies eram projetadas? Pensemos que, neste caso, as imagens não se projetam sobre, mas estão dentro dos aparelhos que as reproduzem, tratam, alteram, distribuem imagens por canais de informação. Somos mais que nunca os funcionários e os imaginadores de Flusser, os que somente apertam o botão único dos microaparelhos, que acessam as múltiplas telas com múltiplas teclas, que acessam o mundo de imagens.

Imagem técnica, nossos excessos

... viver de um modo mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo à loucura.

Italo Calvino

Segundo Susan Sontag, citando o poeta inglês Samuel Butler, entre o final do século XIX e o início do século XX vivíamos o seguinte cenário:

Na Londres do final do século XIX, Samuel Butler se queixava de que havia “um fotógrafo em cada arbusto, rodando como um leão feroz, em busca de alguém que possa devorar”. O fotógrafo agora ataca feras reais, sitiadas e raras demais para serem mortas. As armas se metamorfoseiam em câmaras nessa comédia séria, o safari ecológico, porque a natureza deixou de ser o que sempre fora – algo que as pessoas precisavam se proteger. Agora, a natureza – domesticada, ameaça, mortal – precisa ser protegida das pessoas. Quando temos medo atiramos, mas quando ficamos nostálgicos, tiramos fotos (p.25, 2004).

Era o início da era da fotografia, e, ao que parece, não muito diferente do que vivemos na era das imagens digitais, em que existe uma urgência do “tudo o que eu olho, eu preciso registrar”. Nunca fomos tão apaixonados por ver e fazer e consumir imagens, incansavelmente. Pensar sobre a necessidade excessiva e viciante de imagens lembrou-me o conto *A aventura de um fotógrafo*, de Ítalo Calvino, em que o amor de Antônio por Bice iniciou exatamente com a necessidade inexorável dele de fotografá-la. Fotografar tudo o que seria possível e que estivesse à volta de Bice. Era assim que Antônio fazia para demonstrar o seu amor, um amor feito de muitas imagens. Bice, algumas vezes, se sentia muito incomodada com essa obsessão que começava a perceber nele, em que fotografar era mais importante do que estar vivendo. Eram os registros (sobreposições de registros sucessivos) que faziam com que ele não

deixasse que nada passasse para o território do esquecimento, como se tudo fosse possível de ser fotografado e esgotado como imagem, inclusive as ausências de Bice, deixando que não existisse ausência em uma imagem de ausência.

Antônio pretendia criar um catálogo de todas as imagens do mundo que fosse possível ser registrado como fotografia. Para isso, ele passava horas do seu dia consumido em rolos de filmes, para que então pudesse ver o passar das horas; os movimentos dos ambientes; ou o modo como as luzes e as sombras atravessavam o dia. Ele defendia também que:

Qualquer pessoa que você resolva fotografar, ou qualquer coisa, você tem que continuar a fotografá-la sempre, só ela, a todas as horas do dia e da noite. A fotografia só tem sentido se esgotar todas as imagens possíveis (CALVINO, 1993, p.63).

Esgotar talvez essa seja uma palavra-chave para o nosso tempo. Temos a sensação angustiante de não conseguir esgotar o inesgotável. A imagem digital nos possibilitou fotografar muito mais, porque não há mais o limite das 24 ou 36 poses do filme na câmera fotográfica, que deveria durar até a próxima viagem, o próximo encontro com amigos, ou um passeio qualquer. É impressionante como a fotografia é ralentada. Ao oferecer uma câmera fotográfica a alguém, ela, com certeza, fotografará menos do que se estivesse com uma câmera digital. A lógica do inesgotável fazia parte do ofício dos fotógrafos que andavam armados com câmeras fotográficas, para não perder “instante decisivo”³² da imagem ideal.

Para um usuário comum, “bater uma foto” era o ato feliz de um momento escolhido. Algumas vezes se configurava como um risco pelo fato de não se poder ver imediatamente a imagem. Até o filme ser revelado e as fotos ampliadas, levava um tempo de um ou dois dias, para que então víssemos se havia prestado ou não. Ou, se caso o filme tivesse ficado esquecido dentro da bolsa ou mesmo dentro da câmera fotográfica,

³² Segundo Henri Cartier-Bresson, o criador deste conceito, consiste em: “o fotógrafo trabalha em uníssono com o movimento, como se este fosse o desdobramento natural da forma como a vida se revela. No entanto, dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tonando o equilíbrio imóvel. (2002)

as imagens latentes permaneceriam escondidas até que, um dia, fossem reveladas. Durante esse tempo, a dúvida pairava e contávamos sempre com a possibilidade de assombrosa da perda que significava uma foto “queimada”. O fotógrafo do evento era um alguém da família que tivesse habilidades para a fotografia. No entanto, hoje quando encontramos amigos, eles estão carregados com suas câmeras (das câmeras compactas ou *cameras phone*). E, haverá aquele o momento em que todos registrarão todos em uma onda de “fotografiação”.

Os aparelhos digitais tornaram o ato de fotografar em ato de registrar, que é extremamente fácil, rápido, comum e, ao mesmo tempo, obsessivo. Capturar imagens por meio desses aparelhos aciona uma ação muito potente e imediata que nunca antes havíamos experimentado ao fazer imagens. Nunca mais erramos, porque vemos imediatamente se as imagens “prestaram”. As que não ficaram boas, “eu apago” e continuo a fotografar tudo, na tentativa de “esgotar todas as imagens possíveis”. Há quase que uma inversão entre o que vemos e o que registramos (ou fotografamos). Olhamos para a imagem que está na tela e não mais para a paisagem. Observemos como acontece nos shows em que as pessoas, mais que assistir e escutar a música, ficam desesperadas segurando com as duas mãos seus telefones celulares, para fazer pequenos vídeos ou milhares de fotografias, impedindo, muitas vezes, que os demais espectadores tenham a visão do palco.

De fato, passamos a fotografar muito mais. O manuseio do aparelho nos deixa eufóricos. A possibilidade do infinito nos afoga em números, em imagens, facilitado por um manuseio simplificado de uma tecnologia acionada por um único botão que oferece acesso tudo ou quase tudo. Registrar vai até onde eu me cansar ou até quando a bateria do aparelho acabar. O dedo que aponta, sem que necessariamente tenha tocado naquilo que designaram, exerce o domínio do que eu quero e do que eu não quero. Reduzimos nossas ações a apertar botões de modo que as imagens programadas pelo *in put* e o *out put* façam o resto. Era o que previa Flusser:

É preciso que tais aparelhos sejam por nós dirigíveis graças às teclas, a fim de podermos levá-los a imaginarem. A invenção desses aparelhos deve preceder a produção das novas imagens (2008, p.24).

Nessa lógica, percorremos um caminho onde olhar tudo e registrar tudo a todo instante transformou-se numa imperiosa exigência de nós mesmos. Se estamos com a câmera digital ou com as *cameras phone*, por que não registrar onde eu estou, o que estou fazendo, comendo e com quem eu estou? Não importa se os momentos são importantes ou desimportantes, tudo é registrável, tudo é fotografável: desde virar o rosto, a sola do pé, comer um pedaço pão, o próprio pão, correr no parque, andar de bicicleta, a mão segurando um doce, a unha pintada, fazer uma pose, olhar a árvore que faz uma sombra, a janela do quarto, um sorriso, dormir, uma cortina em contraluz, descer do ônibus, os sapatos jogados, ser surpreendido, cair no chão, etc. Todas são as novas imagens diárias.

A autofotografia é outra modalidade que não se esgotará. Diferente do autorretrato, que compunha um mistério e particularidade de quem as fazia. As autofotos revelam uma frontalidade espetacular. Autofotogramo-nos nos melhores (e nos piores) ângulos, com os mais penetrantes e sedutores olhares. Viramos quase profissionais das autofotos conseguindo muitas vezes não deixar perceber que se trata de imagem feita por si próprio. E todos os dias, todas as horas, todos os minutos em todos os lugares. Talvez o fato de ver imediatamente, e de não ter que levar o filme a um laboratório, onde alguém iria nos ver em uma pose estranha ou até ridícula, nos deixou livres para olhar para nós mesmos, sem vergonha. Nessa prática, nunca fomos tão narcisistas; estamos independentes e não precisamos do olhar do outro. Baitello Junior chama este fenômeno de “escalada da autorreferência”, pois ele aciona:

[...] a proliferação autônoma de imagens que se bastam a si mesmas, não mais se oferecendo como janelas para o mundo, senão como janelas para si próprias. Ou seja, não apenas ascendentes sobre os homens, mas agora autorreferentes. Tal fenômeno de autorreferência implica em uma supressão do mundo em favor das representações

bidimensionais em circuito fechado, ou seja, as imagens se referem sempre e apenas a imagens (2005, p.55)

Para Baitello Junior, a retroalimentação movida por espelhamento é o gerador de imagens exógenas idênticas ou similares, isto seria, para ele, o princípio da endogamia que gera imagens autorreferentes em série, e produtores e receptores de imagens na mesma lógica.

Entre os informantes que fazem parte deste trabalho, P. tem 30 anos e se autofotografa na mesma pose, quase todos os dias. Não se trata de um trabalho artístico. Ela apenas gosta muito de se autofotografar. Quando ela está a caminho do trabalho, ela fica de frente para a câmera do seu telefone celular com os braços esticados. Mesmo que esteja dirigindo o carro, ela se fotografa. Se estiver no banco do carona, melhor ainda, as mãos estão liberadas. Outras são eventos indicativos de onde ela estiver ou com quem estiver: na praia, com sobrinha, com o marido. Há outros milhares na frente do espelho do banheiro ou do quarto, quando já está preparada para sair. Para ela, autofotografar-se é se olhar no espelho, é ver como ela estará para o dia. De fato, olhar “no espelho é fácil, a gente vê o que quer em vez de ver o que está” (GAIARSA, 1995, p.21). A câmera digital também é um espelho.

Adoro me ver nas minhas fotos, amo me fotografar e me fotografo muito. Eu tenho um álbum no Facebook que eu chamo de Narcisa, porque eu sou... Tem outra coisa: eu aprendendo e entendendo qual é meu melhor ângulo, me olhar, meus óculos, e também para dizer para as pessoas que eu estou feliz, todos os dias... (P. 2012)

Com o exercício das autofotos B. passou a conhecer quais são seus melhores ângulos, assim como, é uma forma de ter domínio sobre suas próprias fotos, já ela não se deixa fotografar por outras pessoas, não gosta e poucas vezes permitiu.

Eu acho que a gente sabe o ângulo que a gente fica melhor, a gente mesmo se fotografando, eu acho que a foto fica bem melhor do que uma pessoa me fotografando, ainda mais quando a pessoa não sabe tirar... Fica estranha... Eu prefiro eu mesma, eu sei o ângulo melhor... Eu que gosto de tirar fotos minhas . Parece um vício. Eu guardo todas mesmo e sempre estou vendo... Eu sempre pego e vejo... Eu edito as minhas fotos, eu mesma... (B. 2012)

É importante verificar como as autofotos são idênticas, é quase um padrão de pose. Sempre o braço está esticado, frontal, com um sorriso meio forçado, parecendo quase natural. A outra pode ser com um dos braços esticados, fazendo de conta que não foi registrado por si próprio. O olhar meio de lado, lânguido e sedutor. Ou na frente de espelhos, em pose frontal. As *cameras phones* passaram a fazer parte da cena, porque o seu Iphone ou BlackBerry nos transforma em uma “personalidade marca”. Para Beiguelman este é um processo de Brandificação do cotidiano e das relações pessoais conduzida de maneira perversa pelas grandes corporações, tentando fazer parecer que as relações sociais entre a marca e o consumidor (transformados em “fansumidores”) ocorra pela criação de uma identidade: “você é uma pessoa Mac ou uma pessoa PC?”. Deste modo os valores corporativos e se mesclam intensamente, sem que percebamos, que nós nos transformamos na própria marca (2011).

Outro fenômeno é fotografar os filhos, suas crianças, netos, sobrinhos, incessantemente. Em princípio, não existe novidade, pois sempre foi muito comum fotografar os filhos. É uma prática, é parte de nossa história. O Antônio, o personagem de Ítalo Calvino, descreve de maneira muito simples porque é tão fotografável:

Um dos primeiros instintos dos pais de pôr um filho no mundo é o de fotografá-lo; e dada a rapidez do crescimento torna-se necessário fotografá-lo com frequência, pois nada é mais transitório e irrecordável do que uma criança de seis meses, rapidamente apagada e substituída pela de oito meses e, depois, pela de um ano, e a toda perfeição que aos olhos dos pais um filho de três anos pode ter atingido não suficiente para impedir que suceda a ela (...)

Como é, porém, registrar quase ininterruptamente em todas as suas ações mais corriqueiras do dia a dia?

A. confirmou que, quando seu filho nasceu, ele foi fotografado minuciosamente quase todos os dias. Ela não tem ideia de quantas imagens tem...

Nunca parei para contar, mas são muitas. Era de tudo o que era possível: no hospital, em casa, comendo, dormindo. (A. 2012)

Quando a criança foi completando dois anos, ela relata que mudou a prática. Hoje prefere não entrar no que chamou de paranoia, porque:

Se você ficar bitolado assim, tirando fotos, não aproveita, sabe? Daí eu tiro algumas logo que eu chego, lógico, mas eu não fico naquela coisa de ficar tirando de todas as coisas, sabe assim?! De tudo de diferente... Você acaba ficando naquela paranoia e aí não aproveita o passeio... em estar com ele. Eu levo o meu filho para o parque... eu tiro umas fotos dele assim... Depois eu quero ficar com ele, estar ali com ele... Senão você fica só fotografando e não faz mais nada... (A. 2012)

J., mãe de um filho de 4 anos, conta que, quando ficou grávida, mandou buscar uma câmera digital fora, porque era muito caro comprar aqui, especialmente para esse momento que se iniciou na gravidez, e depois se estendeu para todos os primeiros dias da vida de seu filho:

Quando ele era bebê, era ridículo, né?! Eu tirei um monte de fotos... muitas fotos. Eu não sei quantas eu tenho, quantas eu tinha... Não fotografo todos os dias, mas, com meu filho, eu gosto muito, com ele eu gosto. Teve um dia que ele voltou da escola, pintado de palhaço... Daí eu tirei um monte de fotos. Que mais?! Viagens, visitas passeios, fins de semana. (J. 2011)

E. diz que a coisa que mais gosta de fotografar são suas duas netinhas pequenas:

Eu acho assim... Agora, por exemplo, quando as meninas vêm assim me visitar, eu registro o máximo assim das coisas que elas fazem. Elas querem pintar, e como elas são filhas de artistas, gostam de pintura. Eu vou registrando isso... Ou quando os computadores estão ligados que elas começam a conectar, eu vou registrando esses momentos. Tudo o que elas fazem eu fotografo. (E. 2011)

V. tem um filho de dois anos e fotografá-lo é ver como passa o tempo para a criança:

Eu fotografo muito meu filho, bastante, direto. Devo ter umas dez pastas de fotografia só do meu filho. (...) Eu sei que a gente nem vai lembrar, mas é uma forma de ver que ele cresceu (...) Eu também gosto de me fotografar, momentos inusitados, e fotografar o meu filho. (V. 2012)

Ao perguntar quantas imagens ele acreditava que a criança teria até hoje, o pai responde que imagina ter por volta de 400 imagens. No

entanto, somente de imagens feitas em seu aniversário de dois anos, possui algo na monta de 1.400 imagens. Essas são somente aquelas feitas por fotógrafos contratados. Não temos acesso às que os convidados e parentes e amigos registraram.

E assim continuamos, porque nunca vivemos tão cheio de imagens, porque parece que não podemos mais perder nem um movimento da vida, porque, como afirmou Sontag, se “a vida é editada, porque seu registro seria?” (2008). Com um olhar excessivo, deixamos de oferecer aos momentos a possibilidade do transitório, da dúvida, da impossibilidade e do esquecimento. Porque, já previa Sontag, “boa parte da fotografia atual nos convida para olhar a banalidade” do registro cada vez mais feito por qualquer de nós, por todos nós:

Tornou-se norma para incontáveis sites da internet, nos quais as pessoas registram o seu dia. (...) As pessoas registram todos os aspectos de sua vida, guardam em arquivos de computador e despacham os arquivos por toda a parte. A vida familiar caminha junto com registro da vida familiar (...) (p.146)

A prática dos fotógrafadores não se refere à pesquisa científica, vínculo a estudos do comportamento humano que se preste a estudos de etologia ou da psicologia, para atestar a necessidade dos registros infinitos da vida cotidiana. A ação se dá porque a câmara digital potencializa uma necessidade nossa de imagens, e a proliferação dos aparelhos conseguiu a multiplicação do ponto vista de maneira espetacular.

As imagens produzidas são acumuladas em arquivos espalhados por diversos lugares – computadores, pen drives, HDs externos, banco de imagens e nas redes sociais. As imagens parecem o nosso mais pesado fardo. Ao acumular imagens, ocupamos memória. O que faz com que os novos aparelhos de captura de imagem³³ ganhem o status de aparelho de memória, os “dispositivos de memória intensa”. A prótese poderosa de todas as nossas memórias, de todas as nossas imagens cotidianas. "Minha

³³ Segundo Flusser, o aparelho fotográfico produz as imagens técnicas, sendo que a primeira delas, foi inventada a fotografia”. Como instrumentos, os aparelhos, são prolongações de órgãos do corpo, dessa maneira podem ser mais poderosos e eficientes (*A Filosofia da Caixa Preta*)

câmera digital é a minha caixa que registra as lembranças, aquilo que eu não posso perder"; "no meu telefone celular tenho as imagens que eu preciso as que não posso esquecer"; "se eu perder ou roubarem meu computador, eu acho que adoço; ali tem a minha vida inteira". A vida foi acumulada em uma infinidade de pastas.

J. conta que seu marido, no momento da separação, resolveu se vingar dela naquilo que lhe era mais caro: todas as suas fotografias, especialmente os álbuns do tempo da gravidez e dos primeiros anos de vida do seu filho.

Quando a gente se separou, ele apagou milhões de fotos do meu computador... Eu quase morri por causa disso. E eu falei: viver sem o marido eu consigo, viver sem as minhas fotos, eu não consigo. E eu fiquei muito, muito, muito mal.. Daí eu consegui ir recuperando algumas que eu tinha mandado para as pessoas. Então algumas fotos no computador de outras pessoas que eu peguei. Foram três anos nessa busca para conseguir apenas uma parte daquelas fotografias... (J. 2011)

A. conta que não gostava de fotografar com câmara digital, achava estranho o modo de olhar, mas depois que ganhou o telefone celular com câmara, ela começou uma outra história:

A coisa se complicou quando eu comprei um celular com uma câmara potente, virou um vício. É um vício, é impressionante, como estou viciada... Tem horas que, mesmo que eu nem sinta direito vontade de fotografar, eu quero ver como ficaria. É uma bobagem, é nada, é nada de importante que depois eu queira ver de novo. Ultimamente como eu ando muito sem tempo, eu não consigo... nem gosto de estar sem ele. Mas sem ele... Parece que eu fico leve... (A. 2012)

É a ideia do "Pega a câmara, tira a foto, tem que tirar a foto". Nós, *os fotografadores*, estamos operando na mesma frequência de Antônio. É a impossibilidade de pensar que tudo o que não fotografado possa entrar no campo do perdido, do esquecimento, daquilo que poderia até não ter existido, não ter sido vivido, porque tornamos, ou pensamos ser, *fotografáveis* todos os momentos da nossa vida, para "esgotar todas as imagens possíveis". Mesmo que, ao sacar uma foto que não tenha qualquer importância futura, ou qualquer relação imediata com sua vida, não há problema. O que vale é a apropriação momentânea daquilo que

vai ficar distante e que pode penetrar no banco de todas as imagens
passada

As imagens e o lugar do esquecimento

*Nossa mente é porosa para esquecimento;
eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica
erosão dos anos, os traços de Beatriz*

Jorge Luis Borges

E o que nos assombra tanto para criarmos esse acúmulo inesgotável de imagens de quase tudo relacionado ao passar dos dias? Talvez porque quando relembramos, as imagens surgem estáticas, como se fossem uma fotografia, e registra-las excessivamente seria uma estratégia de aproximação, ou uma possibilidade desse modo de acessar as imagens mentais, esta é uma possibilidade, no entanto. Sabemos que o acúmulo de imagens evidencia que a nossa necessidade de lembrar opera no mesmo mecanismo da nossa memória de trabalho. No entanto, não há espaço para ela, porque a memória de trabalho tem capacidade restrita. Ela tem que ser ágil, rápida e superficial para que realizemos pequenas ações e afazeres.

O neurocientista Ivan Izquierdo explica que o nosso cérebro processa três categorias de memória: a memória de trabalho, a memória de curta e de longa duração. A principal função da memória de trabalho é em relação ao cotidiano, tornando eficientes as pequenas lembranças diárias, como pegar um livro, o copo de água deixado em cima da mesa, etc. É uma memória que dura apenas poucos segundos; sua estrutura é fugidia, não poderá persistir. Ela ocorre no tempo da experiência ou do acontecimento. É da natureza da memória de trabalho esquecer, pois ela:

depende da atividade elétrica de neurônios do córtex pré-frontal, localizado na frente da área motora (...). Quando cessa a ativação dos neurônios pré-frontais, a memória de trabalho também cessa (IZQUIERDO, 2004, p.24).

A memória de curta duração é um pouco mais profunda. Assim como a de longa duração, é constituída de células especializadas do hipocampo e das áreas do córtex com as quais se conecta. Essa memória mantém informações disponíveis em um pouco mais de tempo. No caso de uma leitura, de assistir a um filme ou de contar uma história, ela mantém as relações que possam existir durante e posteriormente à experiência vivida. É uma memória que se forma em tempo relativamente pequeno e poderá declinar em até cerca de seis horas depois do acontecimento. As relações de manutenção que ela permite poderão constituir a memória de longa duração.

A sobreposição de acontecimentos e experiências, especialmente as que nos emocionam, forma, segundo Izquierdo, a memória feita do que permanece na história de cada um de nós. Esta é a memória de longa duração. Ela é uma estrutura mais complexa, pois é adquirida utilizando células das mesmas regiões do cérebro que formam as outras memórias. O hipocampo, a região mais antiga do cérebro, forma e evoca memórias induzindo o restante do córtex cerebral. O córtex mais próximo do hipocampo é o córtex entorrinal, que está interligando por meio de um grande número de fibras nervosas com o restante do córtex cerebral. Também no lobo temporal está um importante núcleo modulador de funções emocionais da memória chamado de amígdala cerebral ou núcleo amigdalino. Esse modulador é formado por um conjunto de células nervosas agrupadas e as suas conexões nervosas são realizadas por meio da justaposição entre os prolongamentos neuronais: os axiônios ou dentritos.

As substâncias produzidas por essas relações são neurotransmissores (excitatórios e inibitórios) e os neuromoduladores, que possuem funções de grande importância fisiológica. Cada emoção que vivemos será acompanhada de uma série de fenômenos neuro-hormonais e neuro-humorais, que irão liberar diferentes taxas de neuromoduladores. Esses, por sua vez, irão intensificar ou diminuir a

capacidade de resposta das diversas áreas cerebrais, especialmente as que criam e evocam as memórias (IZQUIERDO, 2004).

O filósofo Paul Ricoeur, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, nos apresenta uma estrutura de memória próxima à de Izquierdo. No entanto, para ele existe um esforço muito grande em criar uma taxionomia de memórias específicas em que a classificação estaria vinculada à importância do tempo, da distância e da profundidade. Neste caso, a neurologia contou com as contribuições da psicologia social, da etologia humana, da psicologia comportamental e das ciências cognitivas, fundamentais neste estudo:

É o caso da memória de curto prazo, de longo prazo e, em seguida, da distinção interna de uma ou de outra. Assim, fala-se na memória imediata, subdivisão da memória de curto prazo, cuja eficiência é medida na escala da segunda (estamos, desde o início, no tempo objetivo dos cronômetros); falar-se-á também da memória de trabalho, cuja denominação lembra a maneira pela qual ela foi identificada, ou seja, na ocasião da execução das tarefas cognitivas definidas pelo experimentador. (...) a distinção entre memória comparativa e memória processual (a das atividades gestuais e das aptidões motoras) (...) a classe das atividades em questão (aprendizagem, reconhecimento de objetos, de rostos, aquisição semântica, saberes, habilidades, etc.); até a memória espacial tem direito a uma menção distinta. (RICOEUR, 2007 p.433)

Não podemos esquecer-nos de mencionar a memória explícita, que está intimamente vinculada à nossa capacidade de lembrar imagens, ou como todos nós conhecemos, a nossa memória fotográfica.

Ricoeur revela o quanto são surpreendentes os vínculos estreitos tecidos entre o caráter abstrato de algumas experiências e a relação que mantemos na vida de maneira prática. Serão essas relações que formarão tanto as memórias quanto os esquecimentos.

Na busca de uma memória excessiva, vejamos as experiências de dois lembradores ou mnemonistas clássicos mencionados pela literatura, através dos quais nos é possível observar os procedimentos para lembrar compulsivamente. Começamos por Irineu Funes, "O memorioso", personagem de Jorge Luis Borges. Até os 19 anos, Irineu teve uma vida sem grandes pretensões. Vivia se esquecendo de tudo e pouco percebia a

sua própria vida. Após uma queda que o deixou aleijado, Irineu passa a ter outra percepção do mundo. Foi quando passou a lembrar de todos os mínimos detalhes de cada dia que vivera. Imagens e mais imagens de uma vida inteira, das mais simplórias, das mais antigas, das imagens de grande importância e das desimportantes também. Uma memória infinita e uma visão infalível, assim o definia. Lembrava-se de contar cada dia de sua vida, descrevendo com riqueza e minúcia cada detalhe, cada momento. No entanto, esta ação consumia o tempo restante dos dias de sua vida. As imagens que Irineu reproduzia eram sofisticadas e complexas, tal como descreve: "Não eram simples; cada imagem visual estava ligada às sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entresonhos" (BORGES, 1997, p. 114) de tão poderosa que era a sua competência para as lembranças.

O outro personagem é D. C. Scherevskii, o S. paciente do neuropsicólogo russo Aleksandr Romanovich Luria. S. possuía uma vasta memória que o fazia lembrar-se das experiências mais distantes, aquelas que foram vividas quando ele era bebê, de difícil acesso para qualquer um de nós. Lembrava, por exemplo, de quando a mãe o pegava no berço e da sensação que tinha:

Ver minha mãe era como olhar algo através das lentes de uma câmera. Primeiro não é possível distinguir nada, apenas uma mancha redonda e embaçada... aí parece um rosto, depois seus traços tornam-se mais nítidos (LURIA, 1999, p. 65).

As memórias que S. acessava eram imagens que ele continuava a evocar espontaneamente, assim como outras que surgiam. Segundo Luria, as imagens

[...] tendem a recuar para a sinestesia, um estado no qual não há limite concreto entre percepção e emoção. Onde imagens do mundo externo se misturavam e tornaram-se parte de experiências difusas (1999, p.65).

S. trabalhou como jornalista e ator. Todavia, lembrar era sua maior habilidade; tornara-se um lembrador profissional. Para facilitar sua profissão, ele criou um sistema de associação, a fim de melhor transitar

entre as diversas camadas de memórias das quais dispunha, de modo que o som de uma palavra tinha gosto, sombra, vapor. As imagens criadas eram como sonhos; ele construía os seus próprios cenários e por dentro deles percorria. Para lembrar, ele precisava apenas de atenção, iluminação para o melhor posicionamento das imagens que formava. Havia também a relação de tamanho que a imagem poderia ter. Quando as memórias se sobrepunham ou quando ele perdia o interesse, um desespero incansável surgia. Lembrar, para ele, era obsessivo.

E como esquecer, se ele só sabia lembrar? S. imaginou uma solução para se desfazer materialmente das imagens da lembrança. Ele passou, então, a escrevê-las em papéis e depois queimá-los. Ainda assim, elas persistiam, estavam lá, nos restos de cinzas, como inscrições, lembranças inapagáveis.

Lembrar-nos de tudo sem nada esquecer, essa é a nossa incapacidade. No entanto, ter a capacidade de memorizar quase tudo seria um dom, e não uma deficiência. Talvez por isso esta valorização demasiada, tenha se tornado obsessiva. Segundo Ricoeur, as estratégias utilizadas na *ars memoriae* eram baseadas na luta inesgotável para se desviar e criar uma estratégia contra o esquecimento. O que significou uma supervalorização da memorização. Um dos mecanismos mais importantes para o empreendimento desta luta foi a ação de rememorar. No entanto, a rememoração conduz a uma memória estimulada ou artificial que se perde no vazio, porque não tem entrelaçamento com experiências vividas. Esta seria, para ele, uma memória feliz e muda em sua base neural. Assim, a rememoração criou as condições para o esquecimento, para a *ars oblivionis*. Outro fator apontado pelo filósofo foi o fato de a neurociência nunca ter se posicionado em relação à experiência ambivalente e inquietante do “esquecimento comum”. Para ele, “a infelicidade do esquecimento definitivo continua sendo uma infelicidade existencial” fadada a todos nós (2007, p. 435). Ricoeur conclui que memória e esquecimento percorrem o mesmo caminho, porque os limites entre um e outro são muito tênues (2007, p. 435).

O esquecimento é a impossibilidade de acesso. Para Ricoeur, significa perder uma batalha perdida, porque esquecer tem o mesmo sentido do envelhecimento e da morte. E na vida conseguimos caminhar somente em dois sentidos: caso não consigamos envelhecer, morrer é nossa única certeza.

O esquecimento definitivo ou apagamentos por rastros são as “distorções da memória” e contra ele praticamos uma luta inglória. Porém os rastros aos quais Ricoeur se refere estão relacionados a rastros documentários (materiais para arquivamento) e os rastros corticais (organização biológica cerebral) que, neste caso, não interfeririam em esquecer, porque são de ordem externa. Para o filósofo, o esquecimento está vinculado a um modo de inscrever as primeiras emoções ou impressões de acontecimentos que têm sentido. Estes se relacionam como uma “marca afetiva que permanece em nosso espírito”. Essas marcas ele chamou de “inscrições-afecções”. O que irá sobreviver em imagens de aproximação e como marca afetiva de contato irá suplantar o restante das imagens fundando o que ele chamou de “esquecimento de reserva”. (RICOEUR, 2007, p. 436).

Um ponto fundamental para esta pesquisa é quando Ricoeur acena para uma memória incontornável, gerando o esquecimento persistente por excesso:

Confiou na capacidade originária de durar e permanecer das inscrições-afecções, capacidade sem a qual eu não teria acesso algum à compreensão parcial do que significa a presença da ausência, anterioridade, distância e profundidade temporal; mas também desconfiou dos entraves impostos ao trabalho da memória, os quais, por sua vez, se convertem em oportunidade de uso e abuso para o esquecimento. É assim que chegamos a confundir impedimentos potencialmente reversíveis com um apagamento incontornável (RICOEUR, 2007, p. 437).

Assim agimos paradoxalmente na chave do excesso, pois nos sentimos extremamente ameaçados pela possibilidade do esquecimento, para que o entendamos como uma capacidade humana. Continuamos a acreditar que, para adiar este percurso, a rememoração excessiva seja uma das saídas; no entanto, esquecemos que “o esquecimento pode estar

estritamente confundido com a memória, que pode ser considerada uma de suas condições” (,2007, p. 435).

Segundo Baitello Junior, o esquecimento é parte fundamental da memória cultural, é o mecanismo que esgota as coisas, trazendo de volta a possibilidade de retomá-la de outra maneira dentro na cultura. Se o medo do esquecimento for maior, nos esgotaremos por excesso. E operar no excesso significa, segundo o teórico, a inflação “pelo desmesurado abuso na reprodutibilidade da imagem”, gerando um corpo com o olhar fatigado (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 18).

A esquizofrenia das imagens ou as imagens que curam

Construcción rima con locura, conocimiento con tragedia, logo con pathos, sabiduria con esquifrênia

George Didi-Huberman

Esquecimento e morte, esses são os nossos temores? A morte para nós é tão concreta que é a geradora das imagens, tornando-se as mediadoras da nossa permanência. Baitello Junior afirma que, quando criamos as imagens, elas são a princípio fóbicas por natureza, porque são impregnadas de morte:

Evocam e atualizam o medo primordial da morte, uma vez que elas originalmente foram feitas para vencer a morte. O medo da morte é o que nos conduz emprestar longa vida aos símbolos. Pois é em sua longa vida que prorrogamos e prolongamos a nossa própria vida, simbolicamente (BAITELLO JUNIOR, 2005, p.17).

A nossa questão, porém, continua, pois ainda não encontramos respostas sobre por que passamos os dias e as horas com uma disposição inequívoca para o acúmulo das infinitas imagens cotidianas. Poderia ser porque os aparelhos são facilitadores de acesso às imagens. Ou o medo de esquecer e ser esquecido, antecipando o medo da morte gerada por excesso de negação. Desta maneira, operamos inequivocamente no sentido da memória, sem atentar, no entanto, de que estamos caminhando no sentido do esquecimento.

Ivan Izquierdo aponta que o excesso de memória é exaustivo e fadigoso, porque não conseguimos suprimi-lo. Lembrar excessivamente aciona de imediato a nossa memória mais superficial. O excesso dela, suplantando as outras que possuem maior profundidade, faz com que a memória de trabalho entre em choque, criando falhas de acesso. Nesta fase, as imagens parecerão sonhos; pessoas se confundirão com objetos;

as cores, com pessoas; números poderão ser associados a cheiros, texturas, gerando, desse modo, um procedimento evocativo de colapso. Ele afirma que esses são os sintomas dos surtos esquizofrênicos que neurologicamente "se caracterizam por falhas grosseiras na memória de trabalho, devido às lesões congênitas no córtex pré-frontal" (IZQUIERDO, 2004, p.26).

A psiquiatra brasileira Nise da Silveira nos demonstra o que seria esse mundo das imagens em um surto esquizofrênico:

(...) na esquizofrenia, o mundo de imagens avassala o campo da consciência tendo por consequência a perda da adaptação e do contato com a realidade (SILVEIRA, p. 109, 1981)

Esquizofrenia, ou demência precoce, é a dissociação e a falência do ego, que não mais "permite controle, nem síntese"; o ego torna-se expansivo e cada vez mais profundo, vinculado ao seu próprio mundo de imagens. Segundo o psiquiatra alemão Leo Navratil, por muito tempo acreditou-se que as causas da esquizofrenia estavam ligadas a um dano congênito nas funções orgânicas do cérebro. No entanto, a doutora Nise da Silveira nos apresenta os estudos de C. J. Jung, que apontaram as relações afetivas e emocionais como as causas desta patologia:

Quanto mais examinamos os sintomas mais se torna patente que foi a partir de um forte afeto que os distúrbios iniciais se desenvolveram. Entretanto tem dúvidas em afirmar que a causa psicológica seja única e absoluta. Seria admissível a presença de uma toxina resultante de fenômenos de desintegração orgânica provocadas por impactos emocionais. (...) O verdadeiro distúrbio começa com a desintegração da personalidade e desinvestimento do complexo do ego em sua habitual supremacia (SILVEIRA, 1981, p.95)

A imagem que Jung nos oferece para a compreensão da esquizofrenia é a de um espelho quebrado, estilhaçado, quase impossível de juntar os pedaços. Um ego estilhaçado. Segundo a psiquiatra, as forças inconscientes são muito mais fortes do que a personalidade restante centrada no ego. É luta interior intensa e avassaladora (SILVEIRA, 1981). Para Navratil, outro sintoma seria um processo de embrutecimento que estaria vinculado ao um bloqueio afetivo. No

entanto este seria um mecanismo de proteção dada a extrema sensibilidade emocional dos esquizofrênicos (1972).

Se existe algum caminho para uma patologia psíquica entre o excesso de imagem e o excesso de memória, ainda não sabemos. A neurologia aponta uma similaridade no sintoma, mas não uma patologia endógena e fisiológica. No território da cultura das imagens, porém, podemos diagnosticar que consumimos e produzimos imagens excessivamente. Entretanto, seria importante nos remetermos aos imaginadores de Vilém Flusser, que produzem e consomem as imagens biombo, informativas, frágeis de vínculos e de sentido:

A massa das informações disponíveis adquiriu dimensões astronômicas, não cabe mais em memórias individuais, por mais geniais que sejam (FLUSSER, 2008, p. 104).

Ou como as imagens iconofágicas em Norval Baitello Junior. Imagens que devoram outras imagens em um ciclo infundável. Isso tudo gerado pela proliferação desmedida de imagens exteriores que a todo momento se mostram especulares, autorreferentes e vazias. Segundo o teórico, nossa incapacidade não se dá somente na esfera do excesso da memória, mas também em uma inflação da visibilidade das imagens sem corporeidade, que produzem que nesta lógica não constroem vínculos, nem sentidos. A visão está fatigada de tanto olhar, ininterruptamente, as telas iluminadas que se atualizam em “novas” imagens, sobre as microtelas dos aparelhos digitais saturados da luz que queima, vagarosamente, a nossa retina.

Possuímos, no entanto, as imagens vinculadoras ou imagens de sentido que, evidentemente, são em menor quantidade, porém são fundamentais para alimentar a vida psíquica, a construção de sonhos, desejos, saudades, afeto. A essa natureza de imagens, Walter Benjamin e Roland Barthes chamaram “de amor e de morte”.

Boris Cyrulnik, na terceira parte do livro *O sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo*, pergunta por que mistério um logro consegue enfeitiçar-nos? Ele responde que o logro como um artifício nos atrai profundamente. “E se nos atrai, é porque nosso organismo está

ávido dele: o que nos engana melhor revela aquilo que mais se deseja”. (CYRULNIK, 1997, p.187). Lograr é tornar-se cúmplice daquilo que percebemos, e é mais forte porque cria uma aparência superior àquilo que se mostra naturalmente diante de nós. Por empatia, que é a aptidão sensorial partilhada por dois corpos, criamos um mundo de sentido, semantizado para nos rodear. Assim, encantamos o mundo e somos encantados por ele.

Para o historiador da arte alemão Aby Warburg, tudo o que está disponível na natureza pode ser incorporado por empatia, fazendo com que projetemos vida sobre isso. Incorporamos as coisas que nós manipulamos e que nos tocam ao longo da vida. Desse modo, tornamos aquilo que em princípio demonstra ser inorgânico, em potências incorporadas. Essa é a história ancestral da cultura humana, que nasce por ter sido afetada e afetar as coisas. Dar-lhe corpo, carne, alma, pele ou, como Warburg define, incorporar:

La incorporación como acto lógico de la cultura primitiva (...) tenemos na frase simples in statu nascendi, donde el sujeto y el objeto pueden amalgamarse en caso de perdida de la cópula o destruirse mutuamente si el aceno cambia de lugar. (...) esta de apropiación por incorporación. Parte del objeto permanece en estado de cuerpos estragnos emparedados, prolongando así en el ambito inorganico el sientamiento de identidad del yo. (apud, HUBERMAN, 2008, p. 356)

Segundo o historiador George Didi-Huberman, a incorporação, para Warburg seria o que ele chamou de “feito psíquico total”, um procedimento tão potente por meio da apropriação, que cria uma relação que se retroalimenta em ciclo de vida e morte. Essa ação é o que fundamenta uma sobrevivência às imagens persistentes, que Warburg chamou de *Nachleben* – pós-vida das imagens, como a definiu Baitello Junior, ou de uma sobrevivente, ou sobrevivente, como em Didi-Huberman.

Deste modo, precisamos nos alimentar mais de imagens vinculadoras e de sentido. Porque, se algumas podem matar ou enlouquecer, outras curam, e é sobre elas que nos interessaremos agora.

Os psiquiatras Nise da Silveira e Leo Navratil foram pioneiros no tratamento de pacientes esquizofrênicos, utilizando terapias ocupacionais em ateliês de arte. A psiquiatra brasileira revelou que:

as imagens inconscientes objetivas na pintura tornavam-se passíveis de uma certa forma de trato, ainda que haja nítida tomada de consciência das suas significações (SILVEIRA, 1992, p.18)

Dentre as práticas mais utilizadas estavam a pintura e a modelagem. A reconstrução das imagens interiores, expostas sobre papel ou barro, era fundamental para a compreensão da natureza dos delírios de pacientes. Se não poderiam curá-los, pelo menos os aliviariam da dor das imagens presas no inconsciente invadido e transbordante. Um dos pacientes da doutora Nise revelou que “as imagens tomam a alma da pessoa”.

O principal empenho da psiquiatra era a busca por um trabalho espontâneo, pois não poderia haver pressão e nem mando para que seus pacientes pintassem ou moldassem. Vários fatores deveriam contribuir para um desempenho positivo. Não somente no que se refere ao lugar onde aconteciam as atividades, mas principalmente em relação à comunicabilidade, uma vez que quase não conseguiam verbalizar seus sentimento e ações, pois se encontravam submersos em seu inconsciente e presos a um mundo distante. Deste modo, não conseguiam elaborar pensamentos envoltos na razão objetiva e clara que a palavra necessita. Cabia aos terapeutas envolvidos perceber, sentir, onde eles poderiam contribuir e, principalmente, “estabelecer as conexões entre as imagens que emergem do inconsciente e a situação emocional vivida pelo indivíduo”. O mais importante era estimular e fortalecer o ego, que se encontrava aos pedaços, como também uma possível convivência social adaptada a uma situação atualizada na qual o paciente já deveria se encontrar. (SILVEIRA, 1992, p. 18)

As imagens internas trazidas para fora, seguiam normalmente padrões de imagens simbólicas e arcaicas. Um padrão era ausência da figura humana e de formas orgânicas. Isso se dava justamente pelo

processo regressivo que iria “da desumanização, não figurativo, estilização, geometrismo até dissolução da realidade” (SILVEIRA, 1981, p.17). Naturalmente predominavam formas cada vez mais abstratas, porque era um modo de codificar para si o sentido que aquela teria, e não deixá-la tão exposta para que os olhos dos outros não a devassassem.

Outra questão apontada pela psiquiatra é em relação ao espaço. Para o psicólogo suíço Ludwig Biswagen, citado por Silveira, a espacialidade é fundamental, pois é determinante do tom afetivo, adquirindo funções claramente emocionais como “sensação de plenitude ou de vazio, de espaço amplo, iluminado ou estreito, sombrio e opressor” (SILVEIRA, 1981, p.33). O estado alucinatório, segundo Merleau-Ponty, está intimamente ligado ao espaço, no que se refere à distância entre o corpo e as coisas que são vistas, estando em escala perturbadora e invasiva corporalmente em situação limite. Esta sensação expansiva e de proximidade das imagens, é descrita como sonho por um dos pacientes de Silveira. As imagens que ele acessa permitem formar e tentar compreender o que seria um dos mundos internos em um estado de surto:

Imagens e mais imagens projetadas ao mesmo tempo, “vários cinemas juntos”, sobre uma só tela – o campo do consciente. Sob um tal bombardeio de imagens, a realidade externa evidentemente, perderá a força e influência na determinação de forças paradigmáticas (SILVEIRA, 1981, 190).

O psiquiatra alemão Leo Navratil realizou um trabalho similar ao da brasileira, constituindo, com seus pacientes esquizofrênicos uma série de imagens que ele verificou como padrão permanente dos desenhos e das pinturas. Para o psiquiatra, existe uma fronteira entre o sonho e a realidade que é trazida nas imagens desenhadas convertidas no que chamou de “sonhos pintados”. Essas são as manifestações dos afetos e sentidos. Como o rosto mascarado, que remete ao interior enigmático e entendido por ele como um labirinto impenetrável. Dentre os padrões apontados por Navratil, ele cita os mais importantes:

A espiral, o labirinto, o espelho, a máscara, o tempo, o relógio, a morte; e ainda um único olho, o fragmento corporal e a representação anatômica, a face bifrontal e a

paisagem antropomórfica (paisagem do rosto humano). Há uma preferência pelo insólito, o anormal e o confuso, um interesse por hieróglifos, os enigmas e as doutrinas esotéricas, a escrituras cifradas e os escudos de armas e das divisas, o estranho e a monstruosidade da natureza, e também pelos autômatas e as “máquinas prodigiosas” de fabricação humana (NAVRATIL, 1972, p.32).

As imagens que persistem são as sobreviventes em nós, mesmo que estejam submersas sobre outras. Por que então precisamos do excesso? Esta é uma pergunta que permanece e foi uma das perguntas feitas aos informantes que fazem parte dessa pesquisa. Entretanto, as respostas sempre foram evasivas, porque não percebem que fotografam bastante, ou, como respondeu D.: “Fotografo mais do que posso, menos do que preciso”. Da mesma maneira como a maioria não atentou para verificar quantas imagens possuía em seu pequeno banco de imagem particular. Muito pelo contrário, acreditam possuir quantidade bem menor do que aquela que verdadeiramente possuem.

Para chegarmos às imagens vinculadoras relacionadas aos informantes que fizeram parte deste trabalho, a última pergunta do roteiro se relacionava àquelas que seriam as imagens fundamentais para a pessoa entrevistada. Existiria, entre todas as imagens acumuladas ao longo da vida, uma ou duas, no máximo, que seriam de fundamental importância, aquelas que, de alguma maneira, sobreviveriam a tudo? Caso houvesse, pedi que me dissessem onde a(s) imagem(ns) se encontrava(m) e que a(s) descrevesse:

Tem uma foto que está no meu criado-mudo, eu pequenininha com meu pai. Então eu deixo no criado-mudo. Eu lembro tanto desse dia, porque, como eu via tanto a foto, eu acabei lembrando desse dia. Agora ficou vivo em mim. Era uma festa de quando eu fiz quatro anos, Eu lembro dessa foto... Daí eu tinha dado pra ele de presente, mas quando ele morreu, eu peguei pra mim. (J. 2011)

É uma foto minha com três anos (risos) olha que absurdo, num velório... de um amiguinho meu que morreu (...) Eu estou como uma cara assim arrasada na foto, mas eu tô linda. Mas aquela foto, toda vez que eu olhava ela... Ela é meio macabra... Ela estava em um álbum de capa vermelha assim e está escrito assim: “Meus anos dourados”. Toda vez que chegava nessa página... Olha como era a foto: o

caixão do moleque assim, cheio de vela, e eu assim, do lado... Toda vez que eu abria aquela parte do álbum e ficava olhando... (...) eu conseguia sentir o cheiro da foto, da flor... Aquilo era muito forte na foto, aquele cheiro de defunto. Toda vez que eu abria o álbum, mesmo a minha mãe tendo cortado o a foto tirado o caixão do lado, eu sentia o cheiro... Era impressionante... (L. 2011)

Eu tenho duas fotografias. Uma é da minha mãe quando era criança, que perdi. Ela estava dentro de um caderno e acabei deixando o caderno em cima de uma janela. Quando me dei conta que havia perdido, voltei para ver se estava lá... Não estava mais. Lembrar dessa fotografia me deixa super triste. Às vezes acho que ela está meio desaparecendo da minha memória. Lembro que era uma dela em pé, criança, com uma fantasia de bailarina, e ela era pintadinha à mão... Linda... Pequena, sabe... Todas as vezes que eu lembro dela, parece que abre um buraco no meu coração. Porque foi uma fotografia que só vi aquele dia. A outra é da imagem do nascimento da minha filha, uma imagem que não tem em nenhum lugar, mas na minha lembrança ela existe muito forte. Era ela nascendo e eu vendo no reflexo muito frágil, porque não tinha espelho. O médico viu que eu estava olhando pelo espelho que tinha no centro do refletor. Mas eu vi pelo vidro do refletor de luz que iluminava a sala. Eu consegui ver ela nascendo. É uma imagem inesquecível e fundamental para mim. (A. 2011)

Acho que as fotos dos meus amigos que morreram. Eu acho que eu era uma das poucas pessoas que tinha fotos onde o C. saiu bem, assim... Bem bonitinho. E então eu tinha salvo uma pasta de fotos do O., que foi junto com o computador . É... Mas tinham poucas. Elas fazem falta... Às vezes penso nelas... (B. 2010)

É uma que tem lá em cima no quarto da minha mãe. Tem eu, minha mãe e meu irmão, a gente sentada no colo dela. É a primeira imagem que lembro. Também são muito importantes todas as meu filho, todas. (V. 2012)

Acho que... a do meu pai, que ele já é falecido... É uma foto que eu tirei junto com ele, e ela foi perdida... Sabe, essa que sinto assim mais falta, é a memória dele... Nós estávamos numa festa de confraternização da empresa e nós tiramos essa foto, nós dois juntos e... e... sei lá... devido a esse descuido, e já faz muito tempo, e eu era garoto ainda, né? E, enfim... Aí, ela se perdeu... Ainda era foto preto e branco... Ela foi perdida, ela foi perdida mesmo... Eu senti a ausência dele mesmo... Pela falta, pela ausência da imagem do pai, que já é falecido... E foi a que mais senti. (E.2011)

Tenho. A da minha festa de quinze anos... um festão enorme... E meu álbum tem duas fotos assim, que eu acho elas lindíssimas. Uma é a que eu estou vestida de princesa e tal, me preparando mesmo para entrar na festa, e a outra que está toda a família... Essas me emocionam demais... porque 15 anos não voltam mais... Todo mundo, ai.. ai, não volta mais. Essa são as mais importantes... (B. 2012)

A minha vó morrendo. Foi uma morte delicada, porque morreu velhinha, não era doente de nada. Eu entrei no quarto em que ela estava, e ela já respirava muito frágil. Minha irmã estava com ela. Eu não tive coragem de ficar ali, mas, quando eu estava saindo, eu olhei para trás e vi, eu acho que aquela foi a última respiração. (A. 2011)

As imagens podem matar e enlouquecer, mas elas também curam. Baitello Junior, tomando emprestado o título de um texto de Walter Benjamin, intitulado *Narrativa e cura*, ao qual chamou de “as pequenas joias, minitexto de rara beleza e concisão”, discorre sobre a importância da relação da comunicação de proximidade na constituição de imagens dá vínculo e sentido. O texto traz também uma breve reflexão sobre o que seria a aura restante nas imagens de rara importância e de cura, que supôs necessária para finalizar este ciclo sobre as imagens:

Eu intuía quando N. me disse do poder de cura que teriam as mãos de sua mulher. (...) Também se sabe como a narrativa que o doente faz ao médico no começo do tratamento pode torna-se o início de um processo de cura. (...) Não seria por ventura curável toda doença, se não a deixasse jangadear para suficientemente longe – até a desembocadura – no fluxo da narrativa. Considere-se como a dor é um dique que resiste à corrente da narrativa então se verá com clareza que ele será rompido onde o declive seja forte, levando tudo o que encontra e seu caminho para o mar do feliz esquecimento. O acariciar desenha um leito para esta corrente (Apud BAITELLO, 2005, p.40)

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Ou quando “imagens somos nós”

*Os infinitos são os espaços do nosso entorno
e os transinfinitos são os (nossos)
infintos interiores. Ambos são insondáveis e
enigmáticos só nos encontramos em
seus meandros quando nos perdemos em suas entranhas*

Norval Baitello Junior

O que significa concluir um trabalho de quatro anos e fazer as tão necessárias considerações finais daquilo que foi pensado, vivido e escrito até o final? Suponho que concluir não seja ação para agora. Não sabemos ainda o que queremos das nossas imagens, porque nossa vivência com os aparelhos que manipulamos, com o excesso de imagens, é tão recente, são menos de dez anos nesta escalada. Ainda estamos perdidos e encantados com as tantas memórias que queremos inexoravelmente e dos tantos aparelhos que nos acompanham. Suponho também que a tentativa de concluir o óbvio é uma tarefa das mais fáceis, uma tentativa de ver somente o visível. E o que está aparente é que, de fato, estamos produzindo e consumindo mais imagens do que podemos, mais do que necessitamos e até mesmo, algumas vezes, mais do que queremos. No entanto, ainda não percebemos onde e quando essa necessidade se esgotará e se será esgotada. E o invisível? Talvez tenhamos que procurá-lo no obscuro, nas sombras quase inexistentes das nossas imagens interiores.

Mas o ciclo precisa ser encerrado e, para finalizar, gostaria de citar o artigo de Susan Sontag, publicado na edição de maio de 2004 da *New York Times Magazine*, tendo como título original “As fotografias

somos nós”, mas que, em seu livro *Ao mesmo tempo*, ganhou o título de “Diante da tortura dos outros”, em que ela já vislumbrava como seria a nossa relação com a tão recente imagem digital.

No ano de 2004, encontrávamo-nos no que seria o auge da imagem digital. Todos, ou quase todos, já tinham sido fotografados, ou já haviam sido fotografados com alguma câmera compacta digital, tornando-se esta uma peça fundamental em qualquer bagagem de viagem. Na prisão de Abu Ghraib, os soldados norte-americanos sediados já possuíam o tal aparato digital, evidentemente. Ter o aparelho significou assumir a posição dos fotógrafos de guerra. Eles, afinal, estavam em guerra, ou seja, na condição de registrar a vida na prisão a partir do seu ponto vista. No entanto, sabemos que, na história da fotografia de guerra, as atrocidades, as violências e os atos desumanos cometidos sempre foram registrados, todavia “os instantâneos em que os carrascos se colocavam entre as suas vítimas são extremamente raros” (SONTAG, 2007, p. 145).

Sem ética para olhar o outro e se colocar diante do outro, os soldados norte-americanos registraram exatamente o seu ponto de vista de Abu Ghraib. A tortura dos prisioneiros, as humilhações às quais eram submetidos; eles, nus, com os olhos vendados, obrigados a praticar sexo com seus companheiros; amontoados uns sobre os outros; sendo enxotados por cães ferozes; ligados a fios elétricos, e mortos. O mais inquietante nas imagens é que, junto aos prisioneiros, aparecem os torturadores, alegres e sorridentes, fazendo poses e sinais de paz e amor com os dedos. A tortura havia sido transformada em uma grande diversão, passível de registro. Uma grande farra, quase o churrasco de domingo.

O mundo teve acesso às imagens registradas por eles, porque, como em qualquer viagem que fazemos, precisamos publicá-las, difundi-las. Os soldados fizeram o mesmo e enviaram suas imagens aos seus, que as enviaram a outros amigos e parentes, extrapolando todas as fronteiras. Elas continuam até hoje disponíveis para acesso de qualquer um de nós.

Sontag nos aponta questões fundamentais sobre o cenário que a imagem digital nos possibilitou:

Se existe uma diferença, é a diferença criada pela crescente ubiquidade de ações fotográficas. As fotografias de linchamento eram de natureza das fotos como troféu – tiradas por um fotógrafo a fim de ser colecionadas em álbuns, mostradas. As tiradas por soldados americanos em Abu Ghraib refletem uma mudança no efeito das fotos – menos objetos que se devem salvar do que mensagens que se devem disseminar, difundir. Uma câmera digital é um bem comum entre soldados. Onde antes a fotografia de guerra constituía um domínio de repórteres-fotográficos, agora os próprios fotógrafos são fotógrafos completos – registram a sua própria guerra, a sua própria diversão, as suas observações do que acham pitoresco, as suas atrocidades – e trocam fotos entre si e enviam fotos por e-mail para o mundo inteiro (SONTAG, 2004, p. 145).

É evidente que o caso de Abu Ghraib com os soldados americanos foi uma situação limite – e, como tudo passa, já foi esquecida. No entanto, as imagens revelaram o quanto perdemos a noção de nós mesmos. E quanto somos autorreferentes e reflexivos. A perspectiva iniciou, de fato, a revolução do olhar sobre as coisas no que se refere ao ponto de vista, a uma independência do olhar individual, retomado nas pinturas renascentistas. Como fotografia, na “era da reprodutibilidade técnica”, este olhar foi largamente reconhecido. Deslumbrados, curiosos e independentes em diversos aspectos, chegamos a uma supervalorização da “democratização da imagem sintética”.

Flusser havia previsto para a fotografia o chamado fenômeno de “democratização da fotografia”, uma democracia pós-industrial “em que todos os fotógrafos do mundo inteiro teriam uma visão idêntica do mundo”, e que haveria um tempo em que todos nós teríamos uma câmera (1983). Não vivemos com a fotografia, mas com certeza estamos vivendo com as câmeras digitais. Deste modo, estamos intensamente olhando através do olho monofocal das câmeras, o que nos possibilita ocupar todos os pontos de vista (os possíveis e até os impossíveis), porque somos bilhões de pontos de vista. E praticamos essa posição apaixonada e exaustivamente porque de fato nos sentimos livres para mostrar a todos que vejam como os meus olhos veem o mundo e como é o meu mundo;

para que todos “vejam o que nos olha”. Algumas são imagens idênticas aos olhos dos outros, mas diferentes porque são de cada um de nós.

Ao que parece, nosso caminho segue para um sentido somente: não voltaremos nunca mais. Esta é uma certeza absoluta. Ainda não enjoamos e não deixamos de estar eufóricos nem extasiados com todas as imagens que estamos produzindo. E mais ainda: não estamos nem cansados nem desmemoriados. Porque, por mais que as nossas imagens estejam se tornando esquizofrênicas, excessivas, sobrepostas e avassaladoras na despretensão do vazio, seguimos em frente, junto com todas as imagens que produzimos e outras tantas que, ao longo do tempo, iremos produzir certamente. Porque, como nos mostrou Susan Sontag, “as imagens somos nós”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça – Campinas: Editora da Unicamp, 1989;

ANZIEU, Didier. *O eu pele*. Tradução Zakie Yazigi Razkallah e Rasaly Mahfuz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989;

BAITELLO JUNIOR, Norval. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume, 1999;

_____. *A era da iconofagia*. São Paulo: Hacker Editores, 2005;

_____. *Os meios da incomunicação*. São Paulo: Annablume, 2005;

_____. *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia*. São Paulo: Paulus, 2010;

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980;

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Lisboa: Edições 70, 1976;

_____. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997;

BAVCAR, Evgen. “Além de uma noite”. *O ponto zero da fotografia e A noite, minha cúmplice de Evgen Bavcar: catálogo*. Porto Alegre: UFRGS, MARGS, 2001. Catálogo de exposição de Evgen Bavcar;

_____. *A luz e o cego*. In *Arte e Pensamento*. São Paulo. Companhia da Letras. 2002

BEIGUELMAN, Giselle. Olhares nômades. In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (org.). *Estéticas tecnológicas: modos de sentir*. São Paulo: Educ, 2008;

_____; LA FERLA, Jorge (org.). *Nomadismo tecnológico*. São Paulo: Editora Senac, 2011;

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993;

_____. *Obras escolhidas II*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993;

_____. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007;

BELTING, Hans. *Antropologia de la imagen*. Espanha: Katz, 2005;

_____. *Florenz und Baghdad: eine westösliche geschichte des blicks*. Verlag C. H. Beck. München, 2008;

_____. *Florence and Baghdad: renaissance art and arab science*. Translated by Deborah Lucas Schneider. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, and London, England. 2011;

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999;

_____. *Sobre o olhar*. Portugal: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003;

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emece Editores, 1996;

_____. *Obra poética 3*. Madrid: Alianza Editorial, 2002;

_____. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emece Editores, 2005;

BIOY CASARES, Adolfo. *La aventura de un fotógrafo en la Plata*. Madrid: Alianza Editorial, 1985;

_____. *La invencion de Morel*. Madrid: Alianza Editorial, 1996;

CALVINO, Ítalo. As aventuras de um fotógrafo. In: _____. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992;

_____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992;

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Tradução Maurício Santana Dias. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008;

CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001;

COMROE, Julius H. *Fisiologia da respiração*. Tradução: Henrique Mem Eisenberg e Walter Araújo Zin. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1977;

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia da arte: da fotografia à realidade virtual*. Tradução Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003;

CYRULNIK, Boris. *Os alimentos do afeto*. Tradução: Celso Mauro Paciornik. Serie Fundamentos. São Paulo: Editora Ática. 1995;

_____. *Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo*. Coleção Epigeneses e Desenvolvimento. Lisboa: Instituto Piaget, 1997;

_____. *Memória de macaco e palavras de homem*. Coleção Epigeneses e Desenvolvimento. Lisboa: Instituto Piaget, 2002;

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997;

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001;

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998;
- _____. *La imagen superviviente; historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009;
- DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001;
- ELIADE, Micea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Tradução Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1957;
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998;
- _____. *A solidão dos moribundos seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001;
- _____. *O processo civilizador 1*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001;
- _____. *O processo civilizador 2*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001;
- FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979;
- _____. *Pós-História – vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983;
- _____. *A democratização da fotografia*. In Revista Iris. Sessão Fotopinião. São Paulo: maio, 1983;
- _____. *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994;
- _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998;
- _____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002;
- _____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007;
- _____. *O universo das imagens: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008;
- _____. *A escrita – Há futuro para a escrita?*. Tradução: Murilo Jaderlino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010;
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999;

GAIARSA, José Ângelo. *Respiração e angústia*. São Paulo: Editora e Livraria Informática Ltda. 1971.

_____. *A estátua e a bailarina*. São Paulo: Ícone, 1995;

_____. *O que é corpo*. 7ª ed. São Paulo: Brasilense, Coleção Primeiros Passos, 2002;

_____. *O olhar*. 3ª ed. São Paulo: Ágora, 2009;

GEBAUER, Gunter. The place of beginning and end – caves and their systems of symbols. In: KAMPER, Dietmar; WULF, Christoph (ed.). *Looking back on the end of the world*. New York: Semiotext(e), 1989;

GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona. Anagrama, 1996;

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997;

GUNTER, Gebauer; WULF, Christoph. *Mimesis: culture, art, society*. Los Angeles: UCLA Press, 1995;

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

HANNS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996;

INGS, Simon. *O olho: uma história natural da visão*. Tradução Eleonora Bottnam. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008;

HILMANN, James. *O código do ser*. Tradução Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997;

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001;

IMAFUKU, Ryuta. *Entre o olho, o deserto: para não testemunhar Abu Ghaib*. In: Mínima Gracia: "歴史と希求" (história e busca). Tradução: Yuka Amano. Toquio: Editora Iwanami Shoten, 2008;

IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004;

_____. *Questões sobre a memória*. Porto Alegre: Unisinos, 2004;

_____. *Silêncio, por favor!*. Porto Alegre: Unisinos, 2004;

KAMPER, Dietmar. *O padecimento dos olhos*. In: CASTRO, Gustavo de (et. al.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 1997;

_____. *Cosmo, corpo, cultura*. Enciclopédia Antropológica. A cura di Christoph Wulf. Milano, Italia: Ed. Mondadori, 2002;

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006;

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Uma fotografia desbotada: atitudes e rituais de luto e o objeto fotográfico*. Coleção caderno GREM. João Pessoa: Manufatura GREM, 2002;

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2002;

KANDEL, Eric R. *Em busca da memória*. Tradução Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra: I técnica e linguagem*. Tradução: Emanuel Godinho. Lisboa: Edições 70, 1965;

_____. *O gesto e a palavra: II memória e ritmo*. Tradução: Emanuel Godinho. Lisboa: Edições 70, 1965;

_____. *As religiões da pré-história*. Tradução: Maria Inês da Franca Sousa Ferro. Lisboa: Edições 70, 1964;

LURIA, Aleksandr Romanovich. *A mente e a memória: um pequeno livro sobre uma vasta memória*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1999;

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997;

_____. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001;

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000;

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004;

MITCHEL, W. J. T. *What do pictures want? The lives and loves of image*. The university of Chicago Press, 2005;

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997;

MONTAGU, Ashley. *O tocar: o significado humano da pele*. Tradução Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1988;

NAVRATIL, Leo. *Arte y esquizofrenia*. Traducción Maria Teresa Vallês. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972;

NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989;

NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; [Rio de Janeiro]: Funarte, 1990;

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Edición y Tradición Tusquets Editor, 1973;

PARENTE, André (org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993;

PLESSNER, Gunter. Antropologia dos sentidos. In: GADAMER, H.G.; VOGLER, P. (org.). *Antropologia filosófica: o homem em sua existência biológica, social e cultural*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997;

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain Francois [et al.]. Campinas: Editora Unicamp, 2007;

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta: a canção de amor e morte do porta-estandarte Critovão Rilke*. Tradução Paulo Ronai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 1997;

SACKS, Oliver. *O antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. Tradução Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1995;

_____. *O homem que confundiu a mulher com um chapéu e outras histórias clínicas*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1997;

_____. *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998;

SAMAIN, Etienne. Um retorno à "Câmara Clara". Roland Barthes e a antropologia visual. In: _____. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998;

SAMPAIO, Valseli Figueira. Tantas imagens. In: LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo; MANESCHY, Orlando (orgs). *Já! Emergências contemporâneas*. Belém: EDUFPA/ Mirante – Território Móvel, 2008;

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995;

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papyrus, 1996;

SCHÄFFNER, Wolfgang. A revolução telefônica na imagem digital. In: BEIGUELMAN, Giselle; LA FERLA, Jorge. *Nomadismo tecnológico*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011;

SELACI, Renata. *Sobre a felicidade: ansiedade e consumo na era do hipercapitalismo*. Tradução Marcelo Resende. São Paulo: Alameda, 2005;

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001;

_____. *Variações sobre o corpo*. Tradução Edgar Assis Carvalho, Marisa Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004;

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008;

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. São Paulo: Alameda, 1981;

_____. *O mundo das imagens*. São Paulo: Editora Ática, 1992;

SCHISLER, Millard W. L.; SAVIOLI, Elisabete. *Revelação em preto e branco: a imagem com qualidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1995;

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2003;

_____. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2003;

_____. *Ao mesmo tempo*. Tradução Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2003;

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos: Florianópolis: Letras contemporâneas, 2004;

TIBURI, Márcia. *Olho de vidro: a televisão e o estado de exceção da imagem*. Rio de Janeiro: Record, 2011;

TRIGO, Thales. *Equipamento fotográfico teoria e prática*. São Paulo. Editora Senac, 2005;

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002;

VLEBIG, Reihard. *Tudo sobre negativo*. Revisado e atualizado por Alderengo Manfredini Netto. 6ª ed. São Paulo: Editora IrisFoto, 1990;

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Traducción Joaquín Etoena Homaeche. Mexico D.F.: Sextopiso, 2008;

WATSUJI, Tetsuro. *Antropologia da paisagem: clima cultura e religiones*. Traducción Juan Masiá y Anselmo Mataix. Ediciones Sigueme. Salamanca, 2006.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Tradução Flavia Bancher. Campinas: Editora Unicamp, 2007;

ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas de ver e ouvir*. Tradução Carlos D. Slak. São Paulo: Annablume, 2006.

Periódicos

Revista de Antropologia. Volume 43. nº 2. São Paulo, 2000. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012000000200012&script=sci_arttext>. Acessado em: 06/01/2012.

Teses e Dissertações

DALL BELLO, Denize. A pedra e a escrita. Puc. 2004. Doutorado pelo Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

OLIVEIRA, Maria do Socorro. A respiração de recém-nascido. 1994. Mestrado pelo no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

GARCIA, Camila Lopes. Coleções de imagens Flutuantes: Álbuns fotográficos digitais online. 2010. Mestrado pelo no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Dicionários

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico e etimológico da mitologia grega*. vol I. Petrópolis: Vozes, 1991;

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico e etimológico da mitologia grega*. vol II. Petrópolis: Vozes, 1991;

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, como colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002;

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4ª ed. revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexkon, 2010;

GÓIS, Carlos. *Dicionário de raízes e cognatos da língua portuguesa*. Únicos Depositários: Paulo de Azevedo & Cia Ltda. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, 1945;

GROSS, Ramon García-Pelayo y. *Pequeño larousse ilustrado*. Buenos Aires: Ediciones Larousse.1989.

Sites visitados

BAITELLO JUNIOR, Norval. *O espírito do nosso tempo: o presente crucificado*. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewdownload/7-baitello->

junior-norval/98-o-espirito-do-nosso-tempo-o-presente-crucificado.html> Acessado em 26/10/2011

BEIGUELMAN, Giselle. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com>> Acessado em: janeiro/2012

BERGER, Sandy. Disponível em: <<http://www.clubedohardware.com.br/artigos/Tudo-Que-Voce-Precisa-Saber-Sobre-Sensores-de-Cameras-Digitais/1626>>. Diversos acessos entre novembro e dezembro/2011

DA SILVA, Sandra Rubia. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/S/Sandra_Rubia_da_Silva_43.pdf> Acesso em: 28 de fevereiro de 2012.

KAMPER, Dientmar. *Corpo vivo e corpo morto*. Disponível em : <<http://cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewcategory/3-kamper-dietmar.html>>

_____. *Loucura*. Disponível em: <<http://cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewcategory/3-kamper-dietmar.html>>

_____. *Imagem*. Disponível em: <<http://cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewcategory/3-kamper-dietmar.html>>

_____. *Fantasia*. Disponível em: <<http://cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewcategory/3-kamper-dietmar.html>>

_____. *Corpo*. Disponível em: <<http://cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewcategory/3-kamper-dietmar.html>>

IMAFUKU, Ryuta. Disponível em: <<http://cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewdownload/17-imaafuku-ryuta/54-a-ocupacao-visual-nas-ilhas-imagem-e-violencia-no-japao-pos-guerra.html>>

_____. Entrevista concedida ao diário web de São José do Rio Preto em 20/abril/2003. Disponível em: <<http://www.cafecreole.net/WTC/diarioweb.html>> Diversos acessos entre 12/2011 a em 10 dezembro de 2010.

OLIVEIRA, Erivan. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf>>

WULF, Christoph. Disponível em: <<http://cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewdownload/4-wulf-christoph/26-imagem-e-fantasia.html>> agosto/2011

STUMPF, Bárbara Perdigão e ROCHA, Fábio Lopes. Síndrome de Diógenes. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0047-20852010000200012>

ANZIEU, Didier. Funciones del Yo Piel. Disponível em: <<http://www.vivilibros.com/excesos/02-a-02.htm>>. Acessado em novembro de 2012.

CISC-PUC/SP: Biblioteca do Centro interdisciplinar da Semiótica da Cultura e da Mídia. Disponível em: <<http://cisc.org.br/portal/pt/biblioteca.html>> Diversos acessos entre: março/2008 a março/2012

Portal GLOBO.COM. disponível em: <<http://g1.globo.com/11-de-setembro/noticia/2011/09/internet-reune-arquivos-de-imagens-transmitidas-ao-vivo-no-119.html>> acessado em: 09/09/2011

Portal GLOBO.COM. Disponível em: <<http://g1.globo.com/11-de-setembro/noticia/2011/09/internet-reune-arquivos-de-imagens-transmitidas-ao-vivo-no-119.html>>. Acessado em 09/09/2011

Portal do ENVELHECIMENTO: disponível em :
<http://www.portaldoenvelhecimento.org.br/artigos/artigo1449.htm> acessado em: 12/09/2011 – 11h09

PORTAL UOL. COM.BR: Terremoto de 8,9 ponto atinge o Japão. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/internacional/2011/03/11/terremoto-de-89-pontos-atinge-o-japao-e-causa-tsunamis.jhtm>> Diversos acessos de março de 2011 a março 2012

Portal TERRA.COM.BR. Terremoto de 8,9 ponto atinge o Japão. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/mundo/asia/terremotonojapao/fotos/0,,OI149152-EI17716,00-Maior+terremoto+da+historia+do+Japao+causa+tsunami+devastador.html>> Diversos acessos de março de 2011 a março 2012

Portal ZERO.COM.BR. Terremoto de 8,9 ponto atinge o Japão. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/mundo/fotos/terremoto-de-9-graus-na-costa-noroeste-do-japao-provoca-tsunami-26442.html>> Diversos acessos de março de 2011 a março 2012

ARCHIVE. ORG. Disponível em: <[http://www.archive.org/details/911/day/20010911#/> >](http://www.archive.org/details/911/day/20010911#/)

Disponível em: <<http://missjohn260.blogspot.com/2008/05/mania-de-acumular-lixo-pode-ser-sinal.html>> Acessado em 12/09/2011!

Portal VIOMUNDO.COM.BR. Disponível em: <<http://www.viomundo.com.br/vida-digital/inclusao-digital-entrevista-com-joao-oliveira-pesquisador-do-ipea-durante-oficina-para-inclusao-digital.html>>

OLIVEIRA, João. Entrevista. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310214_05_cap_02.pdf>. Acessado em fevereiro de 2012.

Tecmundo.com.br. História e evolução do celular. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/celular/2140-historia-a-evolucao-do-celular.htm>> Acessado em: janeiro e fevereiro de 2012:

Artigonal.com.br. Evolução da camera fotográfica. Disponível em: <<http://www.artigonal.com/arteenretenimento-artigos/evolucao-da-camera-fotografica-958133.html>>. Acessado em: