

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Bernardo Jardim Ribeiro

O desordenamento do olhar e o sublime negativo

Porto Alegre, 2024

Bernardo Jardim Ribeiro

O desordenamento do olhar e o sublime negativo

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais

Área de concentração: comunicação

Orientador: Professor Doutor Eduardo Vicente

Porto Alegre

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Ribeiro, Bernardo Jardim O desordenamento do olhar e o sublime negativo / Bernardo Jardim Ribeiro; orientador, Eduardo Vicente. - São Paulo, 2023. 85 p.: il. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia Versão corrigida 1. imagens de violência. 2. Estética. 3. imagética. I. Vicente, Eduardo. II. Título. CDD 21.ed. – 302.23

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Para Laura, Milton e Ciro

Agradecimentos

Ao professor Eduardo Vicente, que me acolheu como seu orientando num momento de dificuldade e tristeza e que me auxiliou com muita paciência e generosidade.

Ao falecido professor Ciro Marcondes Filho, meu primeiro orientador nesta empreitada, que me aceitou como orientando assim me permitindo o ingresso nessa instituição acadêmica. Sua memória nos enche de saudades.

Aos professores Eugênio Bucci e Norval Baitello Júnior, que contribuíram não somente com suas pesquisas, mas também com observações enriquecedoras no processo do exame de qualificação.

À minha mãe Laura, pela insistência e incentivo nas horas difíceis, bem como pela ajuda na correção de texto em diversos momentos.

Ao meu grande amigo Natan Arend pela companhia, ajuda nas discussões a que me propus e pelo suporte em momentos difíceis.

E, finalmente, aos meus professores de graduação, Raffaele Gallo, Eric Aichinger e Sarah Goodman que sem dúvida contribuíram muito para despertar meu interesse e paixão pela pesquisa acadêmica.

RESUMO

RIBEIRO, Bernardo Jardim. **O desordenamento do olhar e o sublime negativo**. 2023. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta dissertação se propõe a analisar o motivo pelo qual imagens de violência nos causam uma certa anestesia Estética que dificulta a crítica a respeito destas violências. Para tanto, parto de uma análise da imagem como ferramenta de poder, passando para o conceito de visualidade de Nicholas Mirzoeff, analisado sob a perspectiva das instâncias comunicacionais propostas por Eugênio Bucci. A isto se segue uma análise de diferentes teorias imagéticas, encabeçadas por Norval Baitello Júnior, Hans Belting e Marie-José Mondzain. Finalizo com uma aproximação dessas teorias todas à luz de uma análise da Estética de Arnold Berleant e do sublime segundo conceituado por Edmund Burke, fechando assim a fundamentação do argumento final desta dissertação, uma vez que o conceito de sublime está embasado na Estética.

Palavras-chave: Imagens. Imagética. Violência. Estética. Sublime. Sublime negativo.

ABSTRACT

RIBEIRO, Bernardo Jardim. **The disarrangement of the look and the negative sublime**. 2023. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This work intends to analyze the reason why images of violence cause us a certain aesthetic anesthesia that hinders critical engagement towards these violences. To do so, I start with an analysis of images as a tool of power. Then the Nicholas Mirzoeff concept of visibility was approached, analyzed and debated through the perspective of the communicational instances, a theory postulated by Eugênio Bucci. This percouse comprehends the first and second parts of the present work. The third and fourth parts study the imagetic theories of Norval Baitello Júnior, Hans Belting and Marie-José Mondzain together with aesthetic analyses based on Arnold Berleant and in the concept of sublime by Edmund Burke.

Keywords: Images. Imagetic. Violence. Aesthetic. Negative sublime. Sublime.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 VISUALIDADE, CONTRAVISUALIDADE, INSTÂNCIAS, IMAGEM E PODER, DESEJO E PENSAMENTO.....	24
2.1 Visualidade.....	24
2.2 Contravisualidade.....	34
2.3 Instâncias.....	40
2.4 Desejo e pensamento.....	46
2.5 Imagem e poder.....	50
3 TEORIAS DA IMAGEM E ESTÉTICA.....	54
3.1 Teorias da imagem.....	54
3.1.1 Imagens endógenas.....	59
3.1.2 Imagens exógenas.....	67
3.2 Estética.....	74
3.3 Sublime negativo.....	83
4 CONCLUSÕES.....	88
5 REFERÊNCIAS.....	99
6 LISTA DE IMAGENS	102

1. – INTRODUÇÃO.

Diz o adágio: uma imagem vale mais do que mil palavras. Hoje este ditado atribuído a Confúcio parece ainda mais verdadeiro do que no do contexto onde ele surgiu, pois somos assolados por uma infinidade de imagens, onde elas se tornam a principal mediação entre nós e o mundo. Se antes essa mediação cabia à palavra escrita, fosse ela a da escrita ideográfica ou a da alfabética, fosse esta a da bíblia de Gutenberg ou a de jornais e cartazes de tiragens massivas, hoje nossas telas luminosas de smartphones e outros equipamentos mediam o mundo para nós em imagens. Nesta constelação, uma grande parte da imagética que inunda nossos olhos são fotografias e vídeos de situações violentas. Parece inegável que algumas destas imagens nos atingem profundamente enquanto outras passam despercebidas. A questão ou a pergunta que justifica a presente dissertação é: onde, na mediação por imagens de uma violência cometida contra alguém ou contra alguma coisa, perdemos a capacidade de nos indignar com esta violência? Há alguma maneira de se evitar isso? Talvez a resposta seja mais facilmente encontrada se também nos indagarmos sobre que tipo de imagens incluem representações de violência. Esses são os objetivos da presente dissertação. Se as imagens se banalizaram, não terá a violência em imagens também se tornado banal? Se assim é, que reflexos estas imagens terão em nossos olhos? Será que a palavra realmente vale mil vezes menos que uma imagem?

Cada vez mais vivemos em um mundo mediado por imagens. Encontramos imersos em uma torrente interminável de imagens que bombardeiam nossos olhos todos os dias. De acordo com Norval Baitello Júnior, se em épocas passadas as “imagens era avidamente buscadas pelos nossos olhos” (Baitello Júnior, *A sociedade das imagens em série e a cultura do eco*, 2005), com o avanço tecnológico e a consequente reprodutibilidade de imagens, “as imagens é que nos procuram” (Ibidem). Houve uma mudança na nossa relação com as imagens, entre nossos olhos e imagens: se antes elas eram raras e frequentemente associadas ao divino (como veremos mais tarde no pensamento de Marie-José Mondzain e Hans Belting), surgindo em paredes de cavernas, afrescos, vitrais e nos livros transcritos

por copistas e anteriores à imprensa, hoje imagens são coisas muito banais. De tão banais, hoje sua característica divina está talvez unicamente na sua onipresença.

A violência está representada nas imagens contemporâneas em uma proporção que também rompe com o visto em outros tempos históricos. A violência das imagens às vezes nos atinge profundamente; em outras, talvez na grande maioria, ela passa despercebida ou indiferente. Se a violência é sempre um mal, onde, na mediação por imagens de uma violência cometida contra alguém ou contra algo, perdemos a capacidade de nos indignar contra ela ou contra o que ela representa?

O caminho que esta dissertação propõe é o de iniciarmos a análise pelos conceitos de visualidade e contravisualidade dentro do conceito de “direito ao olhar” de Nicholas Mirzoeff. Trata-se, grosso modo, de uma divisão entre tipos de imagens e além de ser em si uma teoria imagética, veremos que certas imagens têm determinadas finalidades. A análise de Mirzoeff nos dá ferramentas para entender onde se situam as imagens de violência dentro dessa torrente de imagens a que Baitello faz referência. Em sua obra “The Right to Look”, Mirzoeff já de início deixa claro que ele “clama o direito ao olhar” (Mirzoeff, *The Right to Look*, p.1): para ele o par visualidade x contravisualidade trata justamente da criação de um entendimento, de uma certa montagem mental da realidade ao nosso redor:

O direito ao olhar não é sobre a visão. Ele começa em um nível pessoal, com o olhar nos olhos de alguém para expressar amizade, solidariedade ou amor. Esse olhar deve ser mútuo, com cada pessoa inventando a outra, ou ele é falho. Desta maneira, é irrepresentável. O direito ao olhar clama autonomia, não individualismo ou voyeurismo, mas o direito à uma subjetividade política e coletiva.

Reforça Mirzoeff, o direito ao olhar “é o direito à uma subjetividade que tem a autonomia para arranjar as relações entre o visível e o dizível”. E ele continua:

O contrário ao direito ao olhar não é a censura, então, mas “visualidade”, aquela autoridade que nos diz para seguir (move on), que clama o direito exclusivo de ser capaz de olhar. A visualidade é uma velha palavra para um velho projeto.

Não é uma teoria da moda que significa a totalidade das imagens e aparelhos, mas é na verdade um termo do início do século 19 que significa a visualização da história. Esta prática deve ser imaginária em vez de perceptiva, pois aquilo que está sendo visualizado é demasiado substancial para qualquer pessoa ver e é criado a partir de informações, imagens e ideias.

Essas reflexões salientam que as imagens não são inertes e que o seu uso não é inocente. O autor deixa claro que a autoridade clama exclusividade sobre a imagem, tanto para vê-la quanto para mostrá-la. A imagem autoritária é o que Mirzoeff chama visualidade e a contravisualidade surge como sua antítese. Para ele, o contrário do direito ao olhar não é a censura, mas sim a autoridade que clama o direito sobre aquilo que é visível. Isto é dizer que contrariamente à natureza perceptiva e empática do direito ao olhar, a visualidade opera sobre uma prática de construção imaginária que nasce naquilo que o autor chama de visualização da história. Mirzoeff fundamenta sua análise da visualidade nas relações imagéticas de dominância presentes nas colônias europeias no Caribe e, embora este período não seja o foco da presente dissertação, creio ser importante acompanhar como o autor usou este exemplo histórico concreto, pois existem reflexos desta dominância visual especificamente associada ao colonialismo europeu ainda no nosso presente.

A análise do direito ao olhar de Nicholas Mirzoeff demonstra que as imagens ou a torrente de imagens têm o papel de normalizar determinadas relações e que atuam como uma forma de poder. Onde estão as imagens, portanto? Parece uma pergunta banal, mas que na verdade trata da natureza desta “superfície” onde as imagens se apresentam para nós. Na contemporaneidade, essa “superfície” seria o que Eugênio Bucci chama de instância da imagem ao vivo. Aqui surge a primeira pista para respondermos à pergunta que fiz no início desta introdução, sobre a razão de algumas imagens de violência não nos atingirem. Para compreender isto, teremos que passar antes pela análise de outra instância, uma historicamente anterior, a instância da palavra impressa.

Nas palavras de Bucci:

(...) a instância é a força que atrai o olhar social que busca referenciais e sentidos comuns válidos. Seja numa página de jornal impresso (instância da palavra impressa), seja na tela de um celular (instância da imagem ao vivo), é o plano final para onde o olhar se dirige quando os sujeitos precisam se situar uns em relação aos demais no tempo e no espaço. (Bucci, 2021, p.43)

A instância da palavra impressa seria a folha em branco, este local que tem por capacidade expor informações na sua forma literal, na forma escrita. Talvez possamos dizer que tal instância tem sua origem na bíblia de Gutenberg, uma vez que a possibilidade de reprodução exata do texto original permitiu que tal texto alcançasse um número muito maior de pessoas do que as cópias manuais permitiam até então, todas as cópias garantindo "exatidão" como um atributo novo e superior às cópias reproduzidas à mão pelos copistas. A instância da palavra impressa demanda de seu alvo certas capacidades que talvez possamos chamar de complexas, inclusive. A pessoa primeiramente deve saber ler, isto é óbvio, mas também deve saber interpretar e, principalmente, ter atenção àquilo que é lido. Segue Bucci:

Além de geográficos, os limites eram também linguísticos: somente cidadãos alfabetizados (...) no idioma dos órgãos de imprensa tinham condições de atuar como interlocutores uns dos outros no interior daquele espaço. (Bucci, 2021, p.47)

Ou seja, a relação semiótica com o texto é complexa e demanda do leitor mais atenção do que, por exemplo, uma conversa informal. Esta instância demanda racionalidade e reflexão sobre o que está sendo lido e, por óbvio, apenas os cidadãos alfabetizados no idioma da imprensa daquele tempo eram capazes de apreender a informação. Sobre isto, Bucci nos lembra que “a instância da palavra impressa tinha um pé no mundo jurídico (...). No mundo jurídico, quem dirige a representação é o signo abstrato, ‘razão sem paixão’” (Bucci, A superindústria do imaginário, p.50), ou seja, o autor deixa clara a necessidade de racionalidade na apreensão da informação nesta instância.

Enquanto Bucci diz que a primeira destas instâncias depende de uma racionalização sobre o que é lido, a instância da imagem ao vivo depende de uma relação sensível, não no sentido empático que mencionei há pouco quando falava de visualidade, mas sim no sentido da emoção:

Se, na instância da palavra impressa podemos reconhecer traços dos fundamentos significantes da hermenêutica, de exegese, do juízo de fato, do juízo de valor e das jurisprudências, na instância da imagem ao vivo o que se vê é a aderência entre um ícone (...) a um sentido imediato sem a mediação da razão, envolvendo estímulos lascivos. (Bucci, 2021, p.50)

Ou seja, se na instância da imagem ao vivo, instância preponderante na nossa contemporaneidade, a apreensão da informação não depende de uma racionalização sobre esta informação, como podemos esperar um entendimento racional sobre as imagens? A resposta que Bucci nos dá é que isto não é possível na presente instância. Neste contexto, as imagens de violência parecem apenas fazer parte do contexto da visualidade, normalizando relações de poder por meio da violência.

Entretanto, algumas imagens de violência são dotadas de um poder mobilizador, como foram os exemplos dos casos do assassinato de George Floyd¹ ou do atentado de 11 de setembro². Analisaremos o motivo disso na sequência da dissertação; por ora creio ser importante reprisarmos, ainda que superficialmente,

¹ George Floyd foi um afro-americano que foi assassinado por asfixia em 25 de maio de 2020 por um policial de Minneapolis que se ajoelhou no pescoço dele durante oito minutos e quarenta e seis segundos, enquanto estava deitado de bruços na estrada. As imagens foram transmitidas em toda a parte. O assassinato de George Floyd gerou revolta social e uma onda de protestos antirracistas e contra a violência policial tanto nos EUA como no mundo.

² Os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 foram uma série de ataques suicidas contra os Estados Unidos coordenados pela organização fundamentalista islâmica Al-Qaeda. Quatro aviões comerciais foram sequestrados e deliberadamente colididos contra as Torres Gêmeas do World Trade Center, em Nova York, e contra o Pentágono, perto de Washington.

os processos psíquicos relacionados ao pensamento³ e às emoções. Para tanto, utilizarei o texto *Imaginar e pensar* de Maria Rita Kehl. Diz a autora:

O inconsciente é totalmente regido pelo princípio do prazer e pela lógica da realização de desejos. (...) O sistema pré-consciente/consciente recalca os conteúdos do inconsciente para que não atrapalhem o funcionamento “normal” regido sob as restrições da realidade. Realidade que é cultural, social e é estruturada pela linguagem. (Maria Rita Kehl, *Imaginar e pensar*, p.64)

A passagem de Kehl afirma que os sistemas inconscientes e conscientes são regidos por princípios distintos: enquanto os primeiros são regidos pela lei de realização de desejos, os segundos se dão através dos códigos culturais e estruturam-se na linguagem. Tendo em mente o que Bucci define com ambas as instâncias, somos levados a crer que a própria natureza das imagens na instância da imagem ao vivo direciona-se à lei de realização de desejos e passa ao largo da consciência, que é estruturada na linguagem. Sobre a diferença entre os códigos culturais (estruturados na linguagem) e o código de realização de desejos, por ora apenas lanço mão do seguinte trecho do livro "A superindústria do imaginário", onde Bucci analisa o sentido da famosa máxima de Descartes, *penso, logo existo*:

A cisão que ele (Descartes) descreve sinaliza menos a alma separada do corpo e mais o abismo que se abre entre linguagem e a existência do corpo – ou, ainda, entre aquilo que o sujeito pensa ser, com o seu “eu”, e aquilo que, atravessado pela correnteza da linguagem, aparece de seu “eu” nas representações linguísticas, longe do que ele é (longe do lugar em que ele existe). Isso, sim, demole a autoestima dos que se proclamavam o centro do universo, dos que se sentiam

³ Pensamento. FILOS. No sentido mais lato, designa-se por pensamento toda a atividade psíquica; numa acepção mais estreita, só o conjunto de todos os fenômenos cognitivos, e excluindo, portanto, os sentimentos e as volições; mais estritamente ainda, pensamento é sinônimo de "intelecto", enquanto permite compreender - ou inteligir - a matéria do conhecimento e na medida em que realiza um grau de síntese mais elevado que a percepção, a memória e a imaginação. (Fonte: GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, [s.d. p.].

unha e carne com o divino, dos que se orgulhavam de saber tudo. (Bucci, 2021, p.289)

Ao compreender como esses autores analisaram a questão entre inconsciente e consciente, desejo e linguagem, teremos uma ferramenta para pensar como as imagens funcionam no campo da comunicação, não cabendo questionar as teorias psicanalíticas em si. A partir deste momento, segui com a revisão de três teorias imagéticas que se inter-relacionam e se complementam. Trazem conceitos de imagem que chegam a conclusões semelhantes por caminhos diferentes. A intenção foi tentar reunir ou unificar em um contexto explicativo como as três diferentes teorias chegaram aos tipos de imagens existentes dentro da lógica da instância da imagem ao vivo. Os autores examinados são Norval Baitello Júnior com seu conceito de degraus iconofágicos, Hans Belting com seu conceito de imagens endógenas e exógenas e, por fim, Marie-José Mondzain e seu conceito de imagens encarnadas e incorporadas.

Belting passa por uma espécie de conjectura acerca do surgimento de imagens na pré-história - mas que podemos tomar também como eventos ontológicos que sucedem na história individual de cada um(a) de nós. Primeiramente, surgem imagens mentais, que ele, um tanto poeticamente, chama de devaneios, sonhos e sonhos diurnos. Após isto, as imagens surgem em palavras, contam a origem do mundo e da vida, a história de seus heróis. Na escala antropogenética, é só então que as imagens começam a aparecer no interior de cavernas:

(...) e, como elas nasceram no interior, seu movimento natural deveria representar um vetor de recordação, de interiorização ao invés de uma permanente fuga para fora, uma condenação à exterioridade, um eterno apelo para os olhos nus. (Belting, *Bild-Anthropologie*, 2001, citado por Baitello Júnior, *A sociedade das imagens em série e a cultura do eco*, 2005)

Em suma, para Belting, as imagens que conduzem à interiorização possuem uma força imaginativa, se dirigem ao pensamento: para enfatizar essa origem,

Belting as chamou de "imagens endógenas". Em contraste, quando a imagem possui uma força desvinculadora e não faz referência a uma experiência do self, mas é auto-referente, seus vetores são de total exterioridade, remetendo apenas a mais "imagens exógenas".

De maneira semelhante, porém por outro percurso, pensa Marie-José Mondzain. Em vez de conjecturar a respeito da pré-história humana, Marie-José Mondzain faz uma análise exaustiva de pensadores bizantinos quando da crise do iconoclasmo entre os séculos VIII e IX, naquele contexto histórico e cultural. Para ela, a solução encontrada por estes pensadores, solução que fez a iconofilia preponderar sobre a iconoclastia, possui uma lógica que segue sendo a lógica atual da reprodução de imagens. Neste momento não pretendo entrar na análise da teologia iconofílica ou iconoclasta. Cabe apenas dizer que o conflito tratava da questão da imagem do sagrado: enquanto iconoclastas acusavam a imagem de idolatria (os fiéis adorariam o ídolo, uma espécie de paganismo em que o ídolo é o próprio Deus), os iconofílicos argumentavam que a imagem do sagrado é em realidade a imagem do invisível no visível.

Por isso que Deus revelou-se de costas a Moisés, estando este anichado na concavidade de um rochedo. A gruta da revelação deceptiva corresponde, em sentido inverso, à caverna platônica, onde a sombra das coisas incitava a que delas se afastassem. Na perspectiva cristã, a gruta é o presépio do visível, oferecido aos olhos que se abrem. O invisível habita o visível; tudo passa pelo ver, não pelos olhos, mas pela escuta da palavra, modificando sua apreensão. (Mondzain, 2013, p.33)

Para Mondzain, a Igreja assim produziu visualidades programáticas (quicá Mirzoeff argumentaria que toda a visualidade é programática), para comunicar uma mensagem unívoca, a interpretação sacerdotal. Aqui reside a principal ideia de Mondzain, a distinção entre imagens que incorporam e imagens que encarnam. A encarnação crística é o tornar-se visível do rosto de Deus (argumento iconófilo), é a imagem do infigurável: "encarnar é dar carne e não dar corpo. É operar na

ausência das coisas, isto é, carnação e visibilidade, a uma ausência...” (Mondzain, 2009, p.26) Para a autora, a imagem que encarna é a única capaz de transformar a violência da imagem (que para ela é o não pensar) em liberdade crítica pois ali a imagem remete ao visível, ao invisível e ao olhar que os relaciona. Contrariamente à imagem que encarna, a imagem que incorpora, que dá corpo, seria a imagem que nos faz unos e que exclui o pensamento e reflexão. Para tanto, ela nos dá o exemplo da eucaristia que “impõe ao sujeito uma identificação que o cinde de toda a alteridade e o absorve na substância de um corpo imaginário, de que ele é, ao mesmo tempo, o todo e a parte” (Mondzain, 2009, p.28-29). Esta exclusão da alteridade é a exclusão do pensamento.

O ensinamento da instituição eclesiástica é precioso neste domínio, visto ter praticado as duas coisas. Por um lado, as operações encarnantes que restituíam vida e liberdade às imagens, e, por outro lado, enquanto instância de poder, as operações incorporantes que se apoderavam, com violência, dos corpos e dos espíritos que pretendiam submeter. (Mondzain, 2009, p.27)

Se a imagem da eucaristia nos torna parte do corpo de Deus, assim excluindo a liberdade crítica, ela é uma imagem autorreferente, é uma imagem exógena. Da mesma forma, se uma imagem que encarna é uma imagem que dispõe de substitutos simbólicos intransponíveis ao visível, ela é uma imagem que promove a reflexão, o movimento ao interior, e é então uma imagem endógena. Mais uma vez, o argumento aqui é que a visualidade fabrica majoritariamente imagens exógenas, imagens que incorporam. Se a princípio parece complexo, o raciocínio é de fato direto: ele relaciona a produção de imagens autorreferentes a imagens que afinal incorporam, ou seja, imagens que nos unificam com a torrente de imagens do mundo exterior.

A tese dos degraus na iconofagia de Baitello é também muito interessante e conflui para conclusões próximas a de Belting e de Mondzain. Nas palavras de Baitello, a iconofagia é “...a devoração de imagens, juntamente com a voracidade por imagens e a gula das próprias imagens”. (Baitello Júnior, 2005, p.6). Ele

considera como o primeiro degrau as imagens que se consomem e que reproduzem outras imagens. São ecos, repetições de outras imagens:

Tais imagens em proliferação exacerbada nos remeteram ainda mais às recordações da morte. Para fugir a esse destino, as imagens passaram a se superficializar de tal forma que recordem tão somente outras imagens. (Baitello Júnior, 2005, p.6)

É possível pensar nesta relação inter-imagens, através de um acontecimento histórico recente e muito significativo, o atentado às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001. O atentado, por mais sangrento e destruidor em si, foi também um atentado ao olhar, pois ao atingir um elemento simbólico como as Torres Gêmeas, mutilou aquilo que é da ordem do visível. Ou seja, é como se ele tivesse ocorrido mais para ser visto do que para destruir concretamente os edifícios e as milhares de vidas que lá transitavam. Esta imagem, que ao princípio não parece ecoar nada de semelhante e de recente no imaginário ocidental, pode ser vista como uma resposta do chamado mundo islâmico a uma tática de dissuasão militar estadunidense chamada Shock and Awe. Traduzida literalmente, choque e temor, foi largamente empregada durante a guerra do golfo e consiste na produção e disseminação de imagens do poderio bélico estadunidense. Através do controle das imagens de guerra (*embedded journalism*), estas imagens tornaram-se armas pois, ao tornar visível o potencial de destruição de um exército, elas têm por finalidade desencorajar reações ou ataques contra os Estados Unidos. Para W.J.T Mitchell este é exatamente o caso do 11 de setembro (Mitchell, 2011). Este talvez seja um eco que se tornou mais potente que o som emissor original.

O segundo degrau da iconofagia eu penso referir-se ao que se quer dizer quando pensamos na imagem como a “roupa” de uma *commodity*. “Não mais as coisas [concretas], mas seus atributos imagéticos é que são consumidos” (Baitello Júnior, 2005, p.7), quer dizer que a *commodity*, aquilo que está sendo vendido no consumo, não é, por exemplo, o telefone celular, mas é o iPhone em si ou é o Samsung em si, e que são, em si, imagens. O regozijo que advém deste consumo é a antecipação da sua imagem com a imagem do objeto consumido. Por ser

antecipado, o gozo da fusão se esvai tão logo se realiza. Talvez isto ocorra por ser a linguagem imagética uma linguagem que fala com o sensível em detrimento do racional e, para usar um termo lacaniano, o valor de gozo, contrário ao valor de uso, se dê nesta esfera sensível e não racional.

O que Baitello dá a entender como o terceiro degrau da iconofagia é o momento em que as imagens passam a consumir, a devorar, os corpos. Isto se dá quando o corpo individual se torna imagem. É o caso do turista que, ao ter sua fruição antecipada pela publicidade de turismo, torna-se uma imagem no local turístico. Daí a necessidade de constantes selfies: é a necessidade de tornar-se imagem e subsequentemente uma imagem uniforme, repetitiva, neste mundo de imagens.

Uma vez que imagens e corpos pertencem a categorias distintas, as superfícies e superficialidades não possuem os nutrientes necessários para a vida dos corpos. Mas, mesmo assim, elas elaboram uma eficiente estratégia de sedução e convencimento para que estes se transformem em imagens, primeiramente oferecendo-lhes alimentos contaminados de imagens e depois aqueles que são apenas imagens de alimentos. (Baitello Júnior, 2005, p.7)

Por fim, quando Baitello diz:

Problemática, contudo, se apresenta a crescente independência e auto-suficiência que as sociedades humanas vêm conferindo às criações do imaginário político e mediático, à proliferação autômata das imagens que se bastam a si mesmas, não mais se oferecendo como “janelas” para o mundo, senão como janelas para si próprias. (Baitello Júnior, 2005, p.8)

Lembra muito a fórmula {Visível = Real = Verdadeiro}. Lembra também o comentário de Régis Debray: "*somos a primeira civilização que pode julgar-se autorizada por seus aparelhos a acreditar em seus olhos*", que, segundo o professor Eugênio Bucci, quer dizer que "o imaginário se constrói por significações materializadas em imagens". Esta parece ser a "torrente do mundo exterior" de que

Baitello fala para concluir seu artigo. O incessante fluxo de imagens que cria o imaginário e que invade o homem, a pessoa e seu corpo, na contemporaneidade. Por isso o autor diz que a imagem devora o corpo, ela o priva de seu espaço individual por compeli-lo, incessantemente, a produzir e consumir imagens.

Estes três autores possuem muitos paralelos na sua análise de imagens e nos interessa perceber de que maneira essas teorias se entrelaçam apontando conclusões bastante semelhantes sobre o caráter das imagens.

O seguinte passo dessa dissertação foi o de se discutir sobre a relação entre imagem e espectador que se dá na Estética. Sem ter a ambição de esgotar o assunto, que é vasto e superaria meu conhecimento, neste passo eu espero explorar as diferenças entre razão e sensações no campo estético, que é o campo filosófico onde estão presentes as imagens. Afinal, a experiência Estética é uma experiência que se dirige ao conhecimento sensível. Sobre o par razão x sensação na compreensão da Estética, diz Arnold Berleant:

É uma tradição que tem exaltado a razão contemplativa e tem suscitado do corpo e do escopo total da sensibilidade humana. Como consequência, nós somos apresentados a um arranjo de questões que possuem uma fonte filosófica em vez de Estética. Entre tais questões podemos citar oposições decisivas como aquelas entre superfície (como em qualidade Estética) e substância, forma e conteúdo, ilusão e realidade, espectador e obra de arte (isto é, sujeito e objeto), e beleza e uso (isto é, valores intrínsecos e instrumentais). (Berleant, *Re-thinking Aesthetics*, p.32)

Esta breve revisão da Estética proposta por Berleant, onde o autor examinará propostas de Terry Eagleton e Wolfgang Iser sobre a análise Estética em oposição à Estética kantiana, põe o plano para a consideração final desta dissertação, que é a ressonância entre aquilo que Eugênio Bucci reconheceu como *desordenamento do olhar* e o conceito de *sublime negativo* (grifos meus) de Berleant.

Bucci, na sua obra, *A imprensa e o Dever da Liberdade*, ao analisar o atentado de 11 de setembro, diz: “o golpe que desfigurava o horizonte de Nova

lorque desfigurava também o que estava ordenado para ser visto” (Bucci, 2009, p2). A isto ele atribui uma ferida, uma amputação visual, que é o momento em que a potência do atentado nos fez duvidar dos próprios olhos:

Naquele dia, as plateias, adestradas para crer nos próprios olhos, foram confrontadas com a sensação exasperante de ter de duvidar deles, nem que fosse por uns poucos segundos. O golpe que desfigurava o horizonte de Nova Iorque desfigurava também o que estava ordenado para ser visto. (Bucci, 2009, p 2)

Esta desfiguração daquilo que estava ordenado para ser visto é uma reação Estética muito violenta, é um evento que quebra o encadeamento programático daquilo que Mirzoeff chama de visualidade e nos faz duvidar do que estamos vendo: nos faz, ainda que por alguns segundos, pensar. Em outras palavras, essa interpretação postula haver violências tão grandes que nos atingem simbolicamente e de uma maneira tão disruptiva que nos vemos forçados a sair da lógica da visualidade.

Esta ideia ecoa notavelmente no conceito de sublime negativo exposto por Arnold Berleant. Para compreendermos, Berleant começa por nos expor o conceito de *sublime*, em Burke, como sendo aquela experiência Estética cuja magnitude excede a nossa compreensão, deixando-nos estupefatos, boquiabertos, assustados ou até mesmo horrorizados perante a sua grandeza. Penso que exemplos da experiência do sublime, para Burke, seria testemunhar grandes fenômenos naturais, como tempestades, furacões, mares turbulentos ou erupções vulcânicas - , este gênero de acontecimento cuja visão assusta e também atrai. Berleant então toma este conceito e o aplica ao 11 de setembro: sua conclusão é a de que apesar da reação de horror que suscita, este evento não pode ser visto simplesmente como um evento da natureza do sublime estético. Para esse tipo de evento, ele cunha o termo *sublime negativo*, uma vez que não há na moral Estética, nem em nenhum outro tipo de moral, argumento que sustente tamanha perda humana:

Porque atos de terrorismo eludem quantidades significativas de determinação, nós devemos reconhecer sua incomensurabilidade Estética e moral,

e, de fato, sua inconcebibilidade. Talvez o único conceito que pode totalmente categorizá-lo é o sublime negativo. (Berleant, 2009, p.7)

Em suma, o sublime negativo interrompe a relação entre imagem e sujeito por apresentar à pessoa humana algo inconcebível aos seus olhos. Ao interromper o ordenamento imagético do mundo, o sublime negativo instaura a dúvida, e a dúvida pode vir a instaurar a crítica.

Como já dissemos antes, as perguntas que justificam a presente dissertação são: onde foi que, na mediação por imagens de uma violência, perdemos a capacidade de nos indignar contra ela? E onde é que podemos recuperar a capacidade crítica nesse turbilhão de imagens iconofágicas?

Para responder a essas questões e demonstrar o nexos causal entre as ideias aqui introduzidas como um resumo de resposta, esta dissertação pretende iniciar por uma fundamentação sobre como as imagens exercem certo poder, compreendendo o par visualidade e contravisualidade, passando por uma revisão dos conceitos de instâncias, visto que este é o campo onde as imagens atualmente proliferam: assim se configura o capítulo **"VISUALIDADE, CONTRAVISUALIDADE, INSTÂNCIAS, IMAGEM E PODER, DESEJO E PENSAMENTO"**. Segue-se então o capítulo chamado de **TEORIAS DA IMAGEM E ESTÉTICA**, onde começamos com uma análise de teorias imagéticas, no sentido de aprofundar a compreensão sobre tipos de imagens, para então prosseguirmos para uma análise pelo menos inicial da Estética, que é o campo filosófico onde imagens físicas estão presentes. Embora incipiente, a discussão sobre a Estética pretenderá ser suficiente para fundamentar o argumento final da minha proposição: a de que há confluência das conclusões de Eugênio Bucci e do conceito de sublime negativo de Arnold Berleant.

Cada um dos dois capítulos da presente dissertação aborda dois temas principais, ainda que também passemos por argumentos paralelos ao estudo específico da comunicação, para apoiar tais argumentos. Tanto o primeiro quanto o segundo capítulo funcionam com a apresentação de uma teoria em junção com

outra: no primeiro veremos como a questão da visualidade afeta e se apresenta a nós através das instâncias de Eugênio Bucci e no segundo veremos como distintas teorias imagéticas nos afetam através da Estética para então, oxalá, chegarmos a demonstrar as nossas respostas às questões intelectuais apresentadas e também as nossas conclusões.

2 – VISUALIDADE, CONTRAVISUALIDADE, INSTÂNCIAS, IMAGEM E PODER, DESEJO E PENSAMENTO.

2.1 - Visualidade

Permito-me começar por uma avaliação pessoal: iniciar a análise do tema pelo conceito de visualidade proposto por Nicholas Mirzoeff é de suma importância para os objetivos da minha dissertação. A abrangência com que esse conceito pode se aplicar sobre o mundo de imagens ajuda muito o exame de teorias imagéticas sobre as quais buscarei lançar luz na sequência desta discussão.

Mirzoeff embasou seu conceito de visualidade, não por acaso, no estudo da produção imagética dos colonizadores europeus durante a sua ocupação do Caribe, produção esta que serviria para fundamentar as relações do poder colonial através do que o autor chama de visualização da história. Mirzoeff argumenta que uma vez que a história em si é algo que não pode ser visualizado, a construção da sua visualização depende de elementos que não fazem parte do que é visível *per se*, ou seja, de ideias, histórias e conceitos que são apresentados imageticamente no intuito de normalizar uma relação de poder. Sobre isso diz o autor:

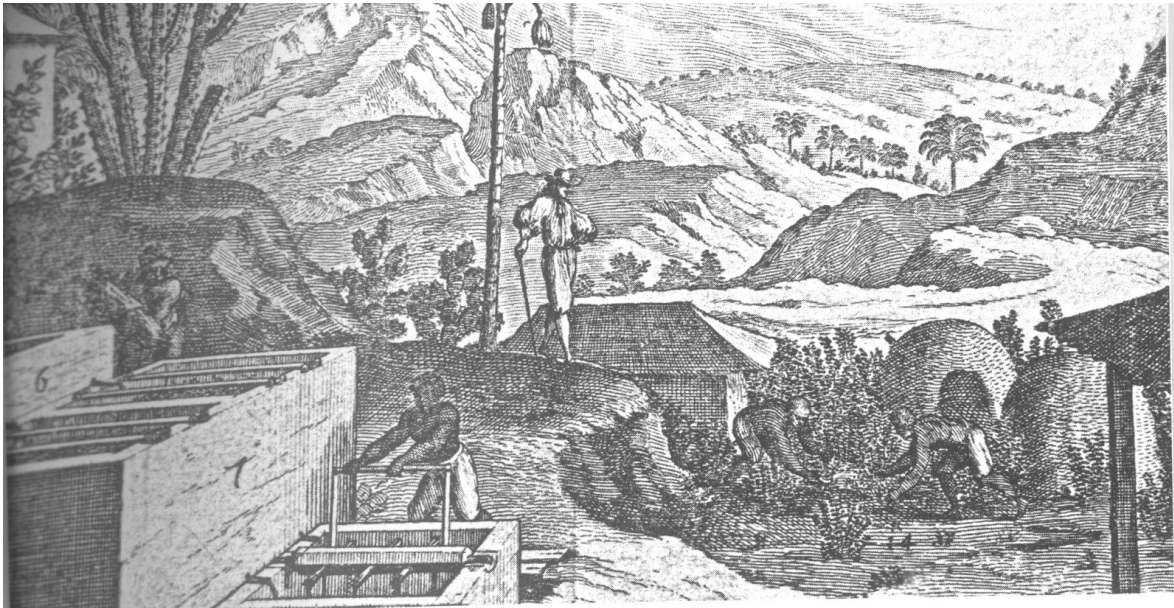
Apesar do seu nome (visualidade), esse processo não é composto simplesmente de percepções visuais no sentido físico, mas é formado por um grupo de relações que combinam informação, imaginação e discernimento a uma capitulação do espaço físico e psíquico. (Mirzoeff, 2011, p.3)

Um dos exemplos dados por Mirzoeff é aquele da visualização topográfica, ou seja, de mapas, que nestas colônias nasce com a figura do vigia ou superintendente (*overseer*). A **Figura 1** reproduz uma ilustração de 1667, onde podemos ver que há um vigia centralizado e em um plano mais alto, de onde ele pode, com seus próprios olhos, controlar diversas atividades na *plantation*. Podemos inferir a naturalização da violência, nessa representação, no bastão ou cajado em que apoia o peso do corpo, enquanto observa escravos negros trabalhando. Esse capataz, feitor ou capitão-do-mato usa de um ponto vantajoso

para controlar as pessoas através de uma espécie de visão aérea e a imagem, que tem por intenção mostrar para o público europeu como é uma *plantation*, normaliza a posição de dominância do agente branco europeu sobre os dominados escravos. Segundo o autor:

A autoridade soberana era então delegada para a *plantation*, onde era gerenciada em um sistema de vigilância visualizada. Enquanto o superintendente era sempre confrontado com revoltas grandes ou pequenas, sua autoridade era visualizada como substituta do monarca e, portanto, absoluta. (Mirzoeff, 2011, p.10)

Figura 1 - Jean-Baptiste du Tertre, "Indigoterie," Histoire Générale des Antilles Habitées par les François (Paris, 1667

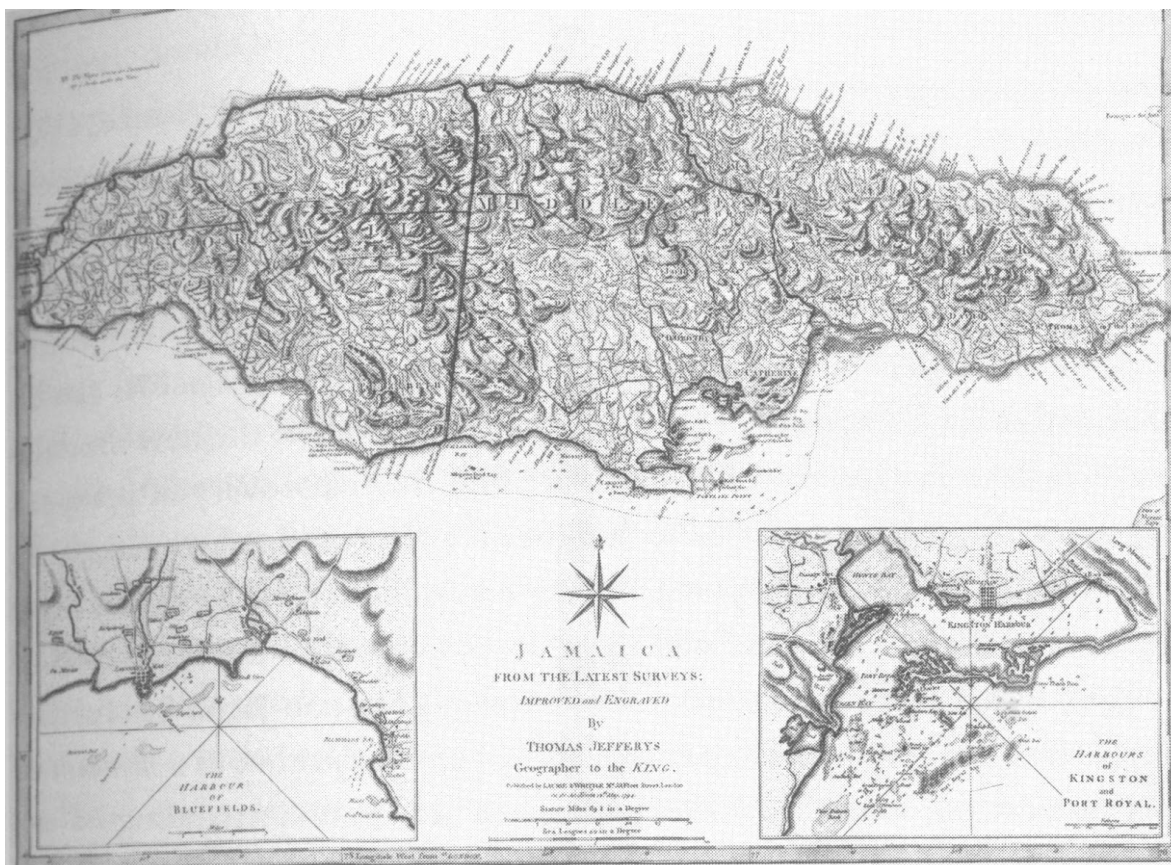


Fonte: Adaptado de The Right to Look, Nicholas Mirzoeff.

Na sequência desta imagem, a **Figura 2** mostra o que hoje já nos é mais familiar: um mapa da ilha da Jamaica. Para o autor, o mapa encapsulou as técnicas de governança e visualização dominantes em uma imagem de algo que nos é fisicamente impossível visualizar. Para ele, o mapa é um meio de comunicação que pretende fazer-nos entender uma realidade exterior aos nossos sentidos. Além disso, o mapa abre o precedente de judicialização e consequente legalidade sobre áreas não visualizáveis, como diz o autor:

[o] Mapeamento retificou observações feitas no nível do solo que eram sistematicamente categorizadas e divididas pela história natural e sustentada pela força da lei. ((Mirzoeff, 2011, p.57)

Figura 2 - Thomas Jeffreys, Map of Jamaica (1794).



Fonte: David Rumsey Map Collection, <http://www.davidrumsey.com>.

Com o mapa e o avanço de técnicas cartográficas, tornou-se possível definir fronteiras entre territórios com maior exatidão. A cartografia inclusive tornou possível aos soberanos reivindicar a *terra incógnita*, que obviamente só era incógnita para o europeu colonizador, pois é evidente que a política de colonização precisava criar a noção de terra vazia ou sem ocupantes, para atravessar com menos autocrítica moral áreas povoadas por povos e civilizações originárias. Em outras palavras, o mapa tornou possível o controle de determinadas áreas de um

ponto de vista cartesiano e colonial, buscando exatidão sobre onde terminava o território de um "dono" e começava o de outro. Nas palavras do autor:

Christian Jacob enfatizou a importância do mapa “não como um objeto, mas como um meio de comunicação”, um que clama entender uma realidade exterior. Como outros meios, o mapa estende o sensorio humano para além das suas capacidades físicas e integra-se ao humano como uma “prótese técnica que estende e refina o campo de produção sensorial, ou melhor, é um lugar onde a visão ocular e os ‘olhos da mente’ encontram-se. Esta intersecção é precisamente a que mais tarde será reivindicada como visualidade. (Mirzoeff, 2011, p.58)

Este cartesianismo matemático serviu para o aumento da produtividade nas *plantations*, ou seja, serviu à autoridade como uma ferramenta de controle mais precisa do que a precária figura ainda em escala humana que é a do superintendente, feitor ou capitão local. Também creio ser importante mencionar que a empregabilidade do mapa como meio de visualizar uma área cujas dimensões tornam impossível para qualquer um a vigiar por inteiro, permitiu também a visualização do campo de batalha, aprimorando a "arte da guerra", impulsionando o poder militar e o militarismo. Tanto é que Mirzoeff vê diferenças entre visualidades, a primeira sendo a do superintendente, que ele chama de *oversight*, ou sobrevisão (tradução deste que vos escreve), e a segunda sendo esta forma mapeada e intensificada do complexo da *plantation*, que levará ele a chamá-la de visualização do complexo imperial. Mirzoeff, em outra obra, intitulada *How To See The World*, diz sobre a visualização do campo de batalha:

A tarefa do general era agora “visualizar” o campo de batalha como um todo, mesmo que ele não pudesse vê-lo. Ele tinha que adicionar sua imaginação, seu *insight* e intuição a qualquer coisa que ele e seus subordinados pudessem ver por eles mesmos. O general visualizava o campo de batalha como se do ar imaginasse onde suas tropas estão, a situação do inimigo e como ambos podem interagir. Essa habilidade foi o primeiro atributo do general e então tornou-se uma técnica altamente especializada. O resultado foi uma maneira de ver o mundo "a partir do ar". Não era

transparente ou simples, apresenta-se como uma difícil habilidade e estava apenas ao alcance de pessoas especializadas em interpretar informações geradas por máquinas. (Mirzoeff, 2016, p.98, em tradução livre)

Embora não tenha sido o primeiro em aplicar a cartografia à guerra, sabe-se que Napoleão usava muito da visualização dos campos de batalha para planejar suas táticas de guerra. De fato, o mapa tornou-se ferramenta indispensável para a guerra, depois das Guerras Napoleônicas em si. Durante a Guerra Civil dos Estados Unidos, balões de ar quente foram produzidos para visualizar e mapear áreas com uma visão oblíqua, diferente da visão cartesiana, mas adequada para o ponto de vista aéreo a partir de um balão (Mirzoeff, 2016, p.102). A importância desses balões também foi testada na infame guerra do Paraguai - talvez um pouco mais infame que as demais que menciono pela insuficiência estratégica de todas as partes, o que multiplicou exponencialmente as mortes -, quando o Império brasileiro comprou dois balões estadunidenses para obter mapas dos eventuais terrenos de batalha no Paraguai (**Figura 3**). Acreditem ou não, os únicos mapas do Paraguai disponíveis então pertenciam aos paraguaios, de forma que a Tríplice Aliança (Brasil, Argentina e Uruguai) simplesmente não tinha nenhum conhecimento das características territoriais do seu inimigo.

Figura 3 – Vista geral do Theatro da Guerra.



Fonte: James Allen, A Vida Fluminense, março de 1868)

Começamos pela visualidade do superintendente da *plantation*, chamada apenas de sobrevisão, passando a seguir pela cartografia cartesianiana que permitiu maior controle e efetividade do uso da terra pelo colonizador, que é a primeira que Mirzoeff realmente chama de **visualidade**. Ao examinarmos a importância da visualização do campo de batalhas entramos na visualidade imperial. Embora haja uma evolução da visualidade, dados os exemplos, fica claro que tipo de relação de dominância ela sempre buscou exercer.

A próxima fase evolutiva se dá no que Mirzoeff chama de visualidade militar industrial. Aqui, pela primeira vez em Mirzoeff, surgem as fotografias, que neste contexto foram feitas a partir de aviões e que tinham o intuito de revelar precisamente as posições do inimigo ou mesmo de alvos estratégicos como fábricas e usinas energéticas, a fim de que os mesmos fossem bombardeados com precisão.

Este tipo de visualidade cresce na Segunda Guerra Mundial e se estende hoje até o surgimento do drone. Este complexo de visualidade é muito mais recente e os exemplos pululam aos montes. Eu me limitarei a mencionar dois eventos: primeiramente a crise dos mísseis de Cuba, em 1962, e depois o argumento usado pelos Estados Unidos para a invasão do Iraque, em 2003.

Pode-se sustentar que a crise dos mísseis de Cuba nasceu a partir de fotos aéreas tiradas a partir de uma aeronave de reconhecimento estadunidense e que registraram a instalação de mísseis balísticos soviéticos em Cuba. Para evitar radares, o avião a partir do qual foram obtidas as imagens voava quase no limite da atmosfera, ou seja, na borda que separa nosso planeta do espaço sideral. Além disso, a câmera fotográfica dependia de que se desligasse temporariamente a aeronave, para evitar que tremores borrassem as imagens obtidas e o desperdício de fotografias – que afinal mostraram o que pareciam ser mísseis soviéticos sendo posicionados na ilha cubana (**Figura 4**). Apesar de serem imagens pouco nítidas, elas foram convincentes o suficiente para quase levarem o mundo a uma guerra atômica. Hoje sabemos que os mísseis nucleares posicionados pelos soviéticos em Cuba foram uma resposta à instalação de 15 mísseis nucleares estadunidenses na Turquia em 1961, armas estas que tinham um alcance de 2.400 km e que ameaçavam Moscou. A crise dos mísseis se resolveu com a requisição dos soviéticos de que os estadunidenses retirassem seus mísseis da Turquia, para que os mísseis soviéticos fossem também retirados do Caribe. As imagens de um território inimigo feitas por um avião espião, na tentativa de controle visual do território soberano considerado inimigo, foram então tomadas como a verdade factual de que uma agressão militar era iminente. Se estas imagens quase levaram à explosão de uma guerra que colocaria o futuro da humanidade em cheque, ou se elas solucionaram a ameaça que de fato havia se iniciado em 1961, no Velho Mundo, é hoje uma especulação angustiante ou interessante, a depender do ponto de vista do estudioso

Figura 4 - Fotografia tirada sobre San Cristóbal, Cuba, pelo major Steve Heyser a bordo de um avião U-2, em outubro de 1961, onde se detectaram comboios soviéticos e silos para colocação de ogivas nucleares.



Fonte: Departamento de Estado estadunidense.

Quarenta anos depois, a propaganda que antecedeu a invasão usou de imagens de fábricas no território iraquiano feitas a partir de satélites, que se revelaram totalmente falsas, equivocadas, irreais (**Figura 5**). Segundo a versão sustentada pelo porta-voz, o então secretário de defesa Colin Powell, as imagens mostravam que aquelas fábricas produziram "armas de destruição em massa". Talvez aqui fique muito claro o quanto de imaginação há na visualidade. A veracidade das imagens da crise dos mísseis já havia sido questionada nos anos 1960. A verossimilhança das imagens apresentadas como argumento para lançar a invasão e guerra ao Iraque era imensamente mais questionável. Essas imagens foram questionadas quase tantas vezes quantas foram as vezes em que vimos o presidente George W. Bush afirmar com convicção que as "armas de destruição em massa" lá estavam e de que lá os soldados estadunidenses as encontrariam. Hoje sabemos a que grande erro esta presunção ou mentira levou a população

estadunidense a apoiar, erro que incluiu a destruição de um país e as incontáveis mortes de cidadãos e cidadãs iraquianas. Sobre estes episódios, diz Mirzoeff:

Uma maneira útil de notar a transformação [da visualidade] é comparar a apresentação do general Colin Powell às Nações Unidas em 2003 em defesa à guerra contra o Iraque com a crise de mísseis de Cuba. Powell afirmou que a posse iraquiana de armas de destruição em massa era baseada em fontes sólidas, sobretudo uma série de fotos cuidadosamente destacadas. As fotografias cubanas de 1962 mostravam simplesmente trailers de mísseis. Powell queria fazer um caso mais complexo. Ele assegurou que suas fotografias não apenas mostravam que o Iraque tinha produzido armas químicas, mas também tinha feito um grande esforço para escondê-las. Em 1962 as fotografias sustentaram-se por si mesmas. Em 2003, duas imagens foram incorporadas em um slide de PowerPoint com muitas anotações. (Mirzoeff, 2016, p.112)

Figura 5 – Imagem de satélite de supostas instalações de armas químicas iraquianas.



Fonte: Departamento de Estado estadounidense.

Por fim, a visualidade do complexo militar industrial passa hoje para uma nova fase: a chamada visualidade pós-panóptica. Mirzoeff a caracteriza como descentralizada - e eu a descreveria como global ou globalizante - pois qualquer

local deve ser passível de vigilância, a qualquer momento e sob diferentes ângulos. Sobre isso, diz o autor:

O emaranhado (geopolítico) e a violência da contra-insurgência que começou na Argélia, continuou no Vietnã e na América Latina, intensificou-se naquilo que é hoje a estratégia global de contra-insurgência, conhecido pelos militares norte-americanos como GCOIN, que combina os objetivos culturais da estratégia imperial com tecnologias digitais e eletrônicas do que chamo de visualidade pós-panóptica. Sob esta rubrica, qualquer lugar pode dar origem a uma insurgência, portanto todo lugar deve ser observado de múltiplas locações. (Mirzoeff, 2011, p.19)

Não existem mais “*hot spots*” a que a vigilância se dirija como na Guerra Fria. Em resposta a essa ameaça universal ao império, existe hoje uma ferramenta pequena e muito difundida, que potencialmente pode vigiar qualquer lugar a qualquer momento e que é o drone (**Figura 6**). A visualidade do drone, cujos comandos podem ser dados via joystick a milhares de quilômetros de distância, por exemplo, em alguma base militar em Nevada, digamos - esta realidade distanciada, visão de pássaro ou visão de videogame e sua possível invisibilidade, tornam a atual relação imagética panóptica ainda mais dominante.

Figura 6 – Drone russo observa veículo blindado ucraniano.



Figura 6 : Imagem proveniente do Ministério de Defesa Russo. Adaptado de <https://t.me/Slavyangrad>.

2.2 - Contravisualidade

Se a visualidade é a ferramenta de dominação baseada na junção entre imagem e ideia, a fim de convencionar uma História, em resposta a essa tentativa de dominação, existe a contravisualidade. A contravisualidade é, em suma, a visualidade do oprimido. É tudo aquilo que, também em forma de imagem e em junção com uma ideia, parte do oprimido e se opõe ao dominador. Para Mirzoeff, o princípio que norteia a contravisualidade é o direito ao olhar. Assim como a visualidade, a contravisualidade entrelaça aspectos formais de imagem com aspectos históricos, isto significa que tal “direito” no direito ao olhar, reivindica a autonomia do indivíduo ou do povo oprimido sobre a possibilidade de contar sua história sob o seu ponto de vista. Diz Mirzoeff:

Formalmente, o direito ao olhar é a tentativa de formar um realismo autônomo não apenas além do processo autoritário, mas antagonista a ele. A contravisualidade é a asserção do direito ao olhar, desafiando a lei que sustenta a autoridade da visualidade a fim de justificar seu próprio senso de “direito”. O direito ao olhar recusa-se a autorizar a autoridade a suturar sua interpretação do sensível em relação ao poder, primeiro como lei e então como Estética. (Mirzoeff, 2011, p.25)

Em geral, veremos que os exemplos de contravisualidade dados por Mirzoeff trazem questões bastante específicas; seja quando fala do realismo abolicionista em relação aos escravos dos Estados Unidos; ou quando fala de imagens sobre a grande greve chamada na Segunda Internacional em Milão; ou mesmo hoje, quando para o autor o principal tipo de contravisualidade se dá nas imagens acerca dos impactos do aquecimento global.

Porém a contravisualidade apresenta-se frequentemente como uma reação pontual e delimitada, enquanto a visualidade opera em um nível virtualmente total das imagens. Seguindo ainda o exemplo da colonização jamaicana, apesar de a precisão cartesiana do mapa ter dividido a ilha em *plantations* definidas, a mobilidade dada a certos indivíduos escravizados permitiu que eles escapassem. São os conhecidos *maroons*, maneira que se chamavam estes escravos que se

libertavam e se realocavam para o interior da ilha e de lá resistiram em comunidades livres. A conquista da Jamaica pelos britânicos pôs em fuga os colonizadores espanhóis, o que complexificou as contradições entre *maroons* e os novos escravizadores. Para esse deslocamento acontecer e a colonização imperialista seguir existindo foram necessários novos mapas.

Eram tão persistentes os ataques às *plantations* nessas duas colônias (Jamaica e Suriname) que ambos os ingleses e holandeses chegaram a acordos legais com os *maroons* por tratados e dividiram o espaço da colônia. Ao criar uma divisão física na colônia, onde maroons poderiam viver, Makandal e o futuro líder maroon jamaicano Nanny transformaram a teoria e prática do mapeamento. (Mirzoeff, 2011, p.61)

Gostaria aqui de introduzir uma imagem (**Figura 7**), múltipla por si só, que nos acompanhará em determinados momentos desta dissertação, e que reproduz as imagens do 11 de setembro de 2001. Seguindo a lógica da visualidade *versus* contravisualidade, como podemos entender as imagens do 11 de setembro? Para isso, creio ser necessário voltarmos de 2001 para 1991 e para a Guerra do Golfo, quando o Iraque invade o Kuwait e há uma intervenção internacional liderada pelos Estados Unidos para 'libertar' aquele país. Esta guerra viu cinco semanas seguidas de bombardeios por parte dos estadunidenses, quando foi empregado aquilo que W.J.T. Mitchell chama de tática do *shock and awe* (choque e temor). Sendo uma tática de dissuasão militar, ou seja, uma tática que busca evitar algo, o *shock and awe* consistia na grande disseminação de imagens do poderio bélico estadunidense. Eram imagens de caças sobrevoando áreas bombardeadas, imagens do resultado desses bombardeios, tanques afundados, campos de petróleo em chamas. Ao mostrar todo o potencial de destruição da sua máquina de guerra, a disseminação de tantas imagens tinha o fim de evitar que houvesse futuros ataques contra os Estados Unidos (**Figura 8**). Diz Mitchell:

“*Shock and awe*” e o assassinato de inocentes são elementos cruciais em uma campanha de terror, seja ou não patrocinada pelo estado ou por ação militar direta.

Se toda guerra lança mão de imagens e a destruição de imagens é como um ataque contra a imaginação coletiva de uma população, o terrorismo é uma tática que opera primariamente no nível do imaginário. Os ataques às Torres Gêmeas não tinham significância militar, mas foram a produção de um espetáculo desenhado para traumatizar uma nação. (Mitchell, 2011, p.21)

Figura 7 - O choque do Boeing bla na segunda Torre gêmea.



Fonte: Reprodução/Youtube.

Figura 8 - Aeronaves estado-unidenses no Kuwait patrulham campos incendiados.



Fonte : Departamento de Estado dos EUA.

Meu argumento é o de que, seguindo a lógica de visibilidade x contravisualidade, os ataques do 11 de setembro foram a mais forte resposta à visibilidade da fase do *shock and awe* empregado na Guerra do Golfo. Se as imagens da Guerra do Golfo tinham o propósito de serem vistas mundo afora, é inegável que as imagens do 11 de setembro tiveram a mesma intenção. Não é apenas um atentado para ser visto, é também uma resposta a uma violência cometida anteriormente. Com isso não quero evidentemente defender o terrorismo de Osama bin Laden e da Al Qaeda, inclusive veremos mais sobre isso adiante: na verdade aponto para o fato de que uma ação terrorista contra o olhar não surge sem que o terrorista já não esteja meio cego.

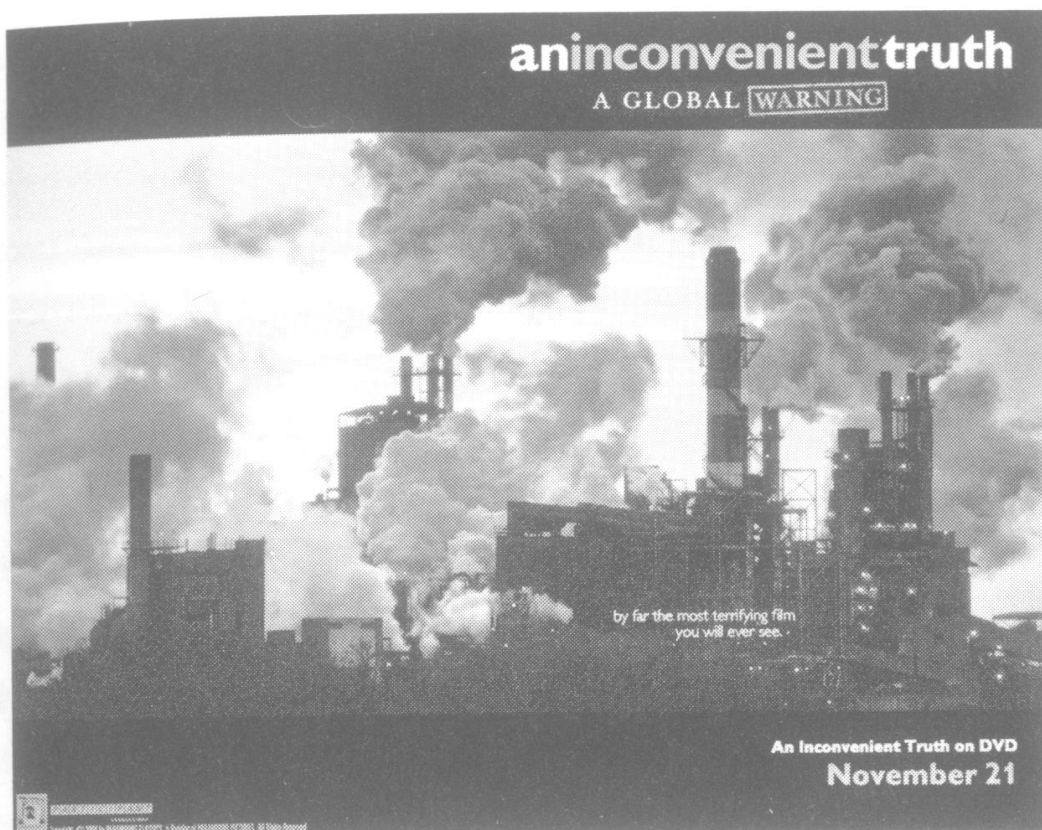
Em relação a isto, creio também estar de acordo com Mitchell. Em seu livro *Cloning Terror*, ele usa a figura do clone como uma ideia de resposta, como algo que vai além de uma imitação para responder a uma ofensa. Para ele, aquilo que Mirzoeff chama de contravisualidade seria uma espécie de clone da imagem

imposta. Ou seja, se pensarmos o 11 de setembro como um clone do *shock and awe*, talvez a nova imagética de grupos terroristas como o estado islâmico, ou clone, para usar o termo de Mitchell, seja a visualidade pós-panoptica. Neste caso, a relação óbvia entre a visão do drone e o vídeo game salta aos olhos na propaganda de grupos como o Estado Islâmico.

Da mesma forma, apesar de todo o horror que tamanho atentado causou, o 11 de setembro também é uma resposta pontual, específica da contravisualidade ao voltar-se contra a visualidade do belicismo estadunidense. O que torna este atentado tão interessante é também o fato de que apesar de ter sido feito para ser visto, para causar horror ao olhar, tão logo o atentado aconteceu e suas imagens foram consumidas, as mesmas foram estabilizadas ou banalizadas pela mídia em geral. Com isso, o choque passou e a visualidade as integrou ao seu mundo de imagens, através da repetição exaustiva ou através de ângulos inéditos. A imagem que antes atentara ao olhar, agora se naturalizava em poucos meses. Espero poder esclarecer melhor este ponto mais adiante.

Uma situação semelhante é a do discurso ecológico, o discurso de um mundo mais sustentável, com produtos totalmente recicláveis ou biodegradáveis e com menor dependência em combustíveis fósseis. Este discurso nasce como uma reação contra a indústria do petróleo, contra grandes empresas, fábricas e matrizes enérgicas das nações que mais poluem (**Figura 9**). Este discurso que em si engloba uma crítica ao modo de produção capitalista, hoje é cooptado justamente pela lógica capitalista (**Figura 10**). Hoje, muitas empresas e indústrias que se utilizam da produção baseada em combustíveis fósseis usam o discurso ecológico para vender um produto *green*, para vender um produto sustentável, ecológico. Fazem aquela promessa para vender: "compre nosso produto e nós plantaremos uma árvore na mata atlântica", ou seja, lá onde for. O mecanismo, ou talvez melhor seria dizer, o processo que leva a essa apropriação da visualidade sobre a contravisualidade será examinado mais detalhadamente adiante.

Figura 9 – Pôster do filme “Uma Verdade Inconveniente”.



Fonte: Dirigido por Davis Guggenheim, 2006.

Figura 10 – Publicidade da marca Chevrolet.



Fonte: Reprodução/Youtube.

2.3 – Instâncias

Mas afinal de que maneira as imagens são apreendidas pelos indivíduos? Para darmos este próximo passo na nossa investigação, utilizarei os conceitos de instância da palavra impressa e instância da imagem ao vivo propostos pelo professor Eugênio Bucci, em paralelo com o trabalho de Neil Postman. Por fim, usarei de uma análise de Maria Rita Kehl que, espero, vai lançar uma boa luz sobre algumas das questões levantadas.

Antes de adentrarmos na análise específica da questão das instâncias, devemos entender o que se propõe com a palavra instância especificamente. Talvez à princípio, pensar a palavra instância nos leve ao mundo jurídico, onde um julgamento pode ter uma conclusão tida em primeira instância, querendo dizer, um julgamento proferido individualmente por um juiz. À esta sentença proferida em primeira instância, podem-se contrapor apelações da defesa que, caso acatadas, levam o julgamento para uma segunda instância, neste caso analisada por um grupo de desembargadores e não apenas por um juiz unicamente. É importante deixar claro que este sentido para a palavra instância não se conforma com o sentido que empregaremos.

Para o que nos interessa, usando as palavras de Bucci, instância é:

(...) a força que atrai o olhar social que busca referências e sentidos comuns válidos. Seja numa página de jornal impresso (instância da palavra impressa), seja na tela de um celular (instância da imagem ao vivo), é o plano final para onde o olhar se dirige quando os sujeitos precisam se situar uns em relação aos demais, no tempo e no espaço. (Bucci, 2021, p. 43-44)

Ou seja, a instância não é exatamente o meio, ela é a lógica através da qual os meios fazem sentido coletivamente. A instância não é algo visível, ela idealmente não é nem perceptível, passando ao largo dos nossos sentidos. Para esclarecer isto, Bucci utiliza-se do exemplo de um comerciante florentino no século XVII que ao ler um periódico econômico, abstrai-se da página que lê para o cenário real de produtos e cotações que terão efeito sobre o seu negócio. Talvez possamos dizer

que assim como Mirzoeff diz que o mapa permitiu uma compreensão física daquilo que escapa às percepções, a abstração do comerciante florentino funciona de maneira semelhante ao ler as informações econômicas que o interessam. Diz Bucci:

Portanto, a instância não está no corpo físico da folha, nem na bolsa de mercadorias cujas cotações foram reproduzidas no jornal. Ela fica como que por detrás e acima de tudo isso, num grau de abstração inalcançável, de onde, no entanto, consegue amarrar, como um grande nó, o sistema significante que, aos olhos daquele comerciante, é tão certo quanto a poltrona em que está acomodado. (Bucci, 2021, p. 45)

O que é muito interessante é que esta abstração, o pensamento que se projeta sobre aquilo está sendo lido, requer uma racionalização, requer discernimento. A instância da palavra impressa demanda ou produz o pensamento reflexivo ou abstrato, ou aquele que confundimos frequentemente com a própria linguagem. O pensamento abstrato é um processo temporal, que se dá no tempo e não no instante. É preciso tempo para associar sujeitos a verbos, verbos a predicados, asserções a razões; ou depois, para associar introdução a desenvolvimento, e depois associar desenvolvimento a conclusões; ou ainda, a contrastar teses a antíteses. Sobre isto gostaria de dar outro exemplo, aquele que nos é dado por Neil Postman em seu livro *Amusing Ourselves to Death*. Postman faz uma análise do discurso político presente na sociedade do norte dos Estados Unidos em meados do século XIX. Esse centro econômico recém formado possuía uma alta taxa de alfabetização, além de uma grande quantidade de jornais por pessoa se comparado à Inglaterra no mesmo período (Postman, 2005, p.37). Com isto em mente, Postman argumenta que o formato dos discursos de Abraham Lincoln só foi possível em um tempo e local onde a informação escrita era muito difundida. Se hoje lermos os longos discursos de Lincoln – que discursava por muitas horas, como no caso dos debates com seu adversário político Stephen A. Douglas – constataremos que o ex-presidente usava uma linguagem muito semelhante à linguagem escrita em seus discursos. Nas palavras de Postman:

Ambos os oradores e sua audiência eram habituados a um tipo de oratória que pode ser descrita como literária. Para toda a excitação e socialização envolvendo o debate, os oradores tinham pouco a oferecer, e a audiência pouco a esperar, além de linguagem. E a linguagem oferecida era claramente modelada no estilo da palavra escrita. (Postman, 2005, p.48)

Para Postman, apenas uma sociedade muito acostumada à leitura seria capaz de atentar-se por horas a um discurso com esse tipo de linguagem. Da mesma forma, apenas o processo racional seria capaz de compreender um discurso verbal, especialmente o de longa duração. Quero com isto enfatizar que o pensamento e a racionalidade do próprio conteúdo da informação são imprescindíveis na instância da palavra impressa.

Apenas em meados do século XX, com o surgimento da televisão, a instância da palavra escrita é suplantada como instância de comunicação de massa. Ela persiste até hoje em alguns periódicos, que, no entanto, cada vez mais mudam seus formatos na tentativa de lembrar ou emular a nova instância. Que é a instância da imagem ao vivo. Primeiramente, a espacialidade e a temporalidade desta instância opõem-se radicalmente às da anterior: agora uma notícia não está mais delimitada à área e ao código linguístico da região onde ela aconteceu. Com isso, a televisão diminuiu as distâncias. Ao diminuir as distâncias, a presente tecnologia torna o tempo simultâneo em toda a parte, ou seja, "ao vivo". Diz Bucci "se as distâncias espaciais se encolheram, os intervalos temporais praticamente desapareceram" (2021, p.48). Ao mesmo tempo, aquilo que foi anteriormente dito sobre a necessidade de o pensamento precisar de tempo para se dar, ou seja, para apreender informação na instância da palavra impressa, esvai-se na instância da imagem ao vivo. Operando principalmente através de imagens, esta instância dirige-se ao olhar, dirige-se às emoções e às sensações, tornando o pensamento e a racionalidade completamente desnecessários para o seu fim.

A instância da imagem ao vivo praticamente dispensa o trabalho do pensamento: convoca a plateia por meio das identificações fáceis, quase hormonais, muito mais explícitas; acaricia o olhar com ofertas de prazeres contemplativos: promete deleites

gozoso, antropomorfizando e personificando o que lhe passa pela frente; dá acolhimento prazeroso aos sentidos do corpo. (Bucci, 2021, p.49)

A imagem satisfaz uma compreensão sensorial-emotiva, não sendo obrigada a obedecer a regras linguísticas como na instância anterior. Segundo Bucci, esta diferença primordial tem o seguinte resultado imediato: enquanto a primeira produz conteúdo a ser consumido pelo seu público, a segunda produz público a ser consumido pelo capital. Bucci, assim, sustenta que o capitalismo aprendeu a utilizar as imagens e o seu apelo ao olhar para transformá-lo em trabalho. Isso será visto com mais profundidade logo a seguir.

Sobre esse câmbio de instâncias, Neil Postman diz ironicamente que uma pessoa do século XIX, daquela sociedade que permitiu a eleição de Abraham Lincoln, se apavoraria com coisas ditas ao vivo na televisão, se assistisse a televisão da época da Guerra Fria. Para isso ele lembra a fala de um general estadunidense que disse pensar que a guerra nuclear entre Estados Unidos e União Soviética era inevitável. Para Postman, esta afirmação dita ao vivo na televisão de modo quase inconsequente teria um resultado inteiramente distinto caso a lógica da palavra impressa seguisse predominante. É provável que os leitores do século XIX se quedassem estacados frente a uma frase introdutória sem argumentação subsequente, sem tentativa de demonstração da sua tese, e que deduzissem que o general fosse um analista imaturo ou um pândego. Já o tele-expectador levará a afirmação como uma conclusão dada: afinal temos uma autoridade militar e de uniforme dizendo que a guerra nuclear lhe parece inevitável. A razão para que esta fala na época de Postman (ele escreveu o livro no final dos anos 80) e na época de hoje tenha sido recebida sem crítica, deve-se ao fato de que na instância da imagem ao vivo, tal informação não se dirige à razão, mas sim às sensações.

Um dos motivos disso, e que curiosamente parece não ter sido tratado por Bucci, é, segundo Postman, a origem cinematográfica da televisão. Sendo o cinema anterior à televisão, quando a televisão se estabelece como indústria de comunicação, ela contrata profissionais técnicos provenientes da indústria do cinema. Não havia operadores de câmera de televisão, não havia editores de

imagem, o que havia era uma multidão de profissionais de Hollywood que, fluentes na linguagem cinematográfica, importaram para a nova indústria a técnica do cinema. Para Postman, a rápida troca de câmeras e o uso da música e do som, que servem tão bem para capturar nossa atenção, transformaram a comunicação noticiosa em entretenimento. Um reflexo muito importante desse efeito foi o desaparecimento do contexto em programas jornalísticos. Segundo Postman, a falta de um nexo causal entre as notícias de ontem e as notícias de hoje faz com que o contexto desapareça. Tendo o contexto desaparecido, desaparece também nossa capacidade de detectar contradições.

A contradição, em suma, requer que as afirmações e eventos sejam percebidos como aspectos inter-relacionados de um contexto contínuo e coerente. Desapareça o contexto, ou fragmente-o, e a contradição desaparece. (Postman, 2005, p. 109)

Desapareça com o contexto e não teremos condições de detectar contradições. Por isso a figura do general que enxerga o holocausto nuclear não nos impressiona: após uma rápida mudança de câmera e de notícia, o contexto em que ele falou desaparece e somos levados a prestar atenção a algo novo, a outra notícia.

É uma fórmula à princípio simples: a instância da palavra impressa demanda leitura, abstração e pensamento, pois é fundada em um código linguístico específico e local geográfico limitado; a instância da imagem ao vivo demanda uma atenção emotiva, sensorial, que requer apenas nossos olhos e ouvidos para consumir uma notícia que cada vez mais tem a cara de um produto, além de, por disseminar-se em forma imagética, ser virtualmente global e imediata. É com pesar que concluímos que na nossa atual sociedade, qualquer compreensão racional daquilo que é dado na instância da imagem ao vivo é, se não impossível, pelo menos muito limitada.

Em *O princípio da razão durante*, Ciro Marcondes Filho, ao analisar o ensaio de Anders sobre fotografia, percebe que o filósofo sugere que o “real torna-se cópia de suas imagens”. Ciro aponta corretamente que a televisão potencializa o que ele acaba chamando de “iconomania”, através da “sucessão interminável de imagens”,

que é o que Anders chama de “analfabetismo pós-literário” e, completa Ciro, “onde se vê tudo e não se entende nada” (Marcondes Filho, 2010, p.186). Ora, de que estão falando se não precisamente da incapacidade ou pelo menos da grande fragilidade do pensamento, status que é natural à instância da imagem ao vivo? Anteriormente, no mesmo livro, Ciro nos diz que sempre buscamos significados em imagens, mas que esses significados invariavelmente falham como um contexto explicativo, pois tais explicações “não nos impactam pela razão” (Marcondes Filho, 2010, p.182). Ele percebe que aquilo que nos impacta nas imagens não está condicionado por uma análise racional da imagem. São inferências certeiras as desse grande autor. Hoje podemos avançar a partir daqui e acrescentar algumas razões para esse fenômeno, ou propor alguns dos seus fatores determinantes: oposto à razão, está a sensação e se a imagem pertence ao campo da Estética – veremos isto mais adiante nessa dissertação -, tem sua apreensão de sentido no campo sensível e não racional.

Encontro aqui uma pista muito importante para compreender por que as imagens de violências provocam pouca ou nenhuma indignação nos expectadores. Se estas imagens dão-se exclusivamente na instância da imagem ao vivo, esperar que tenhamos racionalidade na compreensão delas é pedir demais. Sobre isso diz Ciro Marcondes Filho:

O mundo das imagens nos torna cegos. Cegos e incapazes da percepção de outro mundo que não o dos espelhos e das imagens que se repicam a si mesmas. Mundo alucinante e frenético. Aparentemente o único mundo. Mas não. Há outros mundos possíveis que não precisam ser as imagens de devastação, miséria, do branco, do preto e cinzento das cidades destruídas (...). Um mundo onde as imagens são vistas com economia, porque têm de dar espaço a outros sentidos a serem recuperados. Sentidos que são a única resistência, nossa arca de Noé, diante dessa inundação absoluta e incontível de nossas vistas cansadas. (Marcondes Filho, 2010, p.188-189)

2.4 - Desejo e pensamento

A pergunta a que toda a argumentação já feita nos leva a fazer agora é: o que exatamente está em jogo na psique humana quando digo que a instância da imagem ao vivo não demanda pensamento enquanto na instância da palavra impressa o pensamento tem papel central? Buscarei responder a esta pergunta lançando mão de ideias oriundas da psicanálise, ainda que a análise das questões gerais apresentadas nessa dissertação não seja uma análise psicanalítica. Utilizarei da psicanálise enquanto encontro ressonâncias e convergências com o campo da comunicação. Questionar ou discutir a teoria psicanalítica está fora do foco e do escopo deste trabalho.

Em um artigo intitulado *Imaginar e pensar*, Maria Rita Kehl faz uma análise psicanalítica da relação entre a criança e a televisão. Penso que apesar de o texto centrar-se na criança, podemos imaginar que as conclusões do mesmo possam ser aplicadas a qualquer telespectador. Kehl parte do princípio de que a televisão torna-se para a criança o objeto total, um objeto que está sempre disponível para responder questões fundamentais à criança. Em termos lacanianos é o mesmo que dizer que a televisão torna-se o “objeto a” daquele indivíduo. Resgatando os conceitos da divisão do sujeito, refiro-me ao momento em que o indivíduo se reconhece como sujeito, ou seja, quando começa a criar subjetividade, sendo este o momento em que a criança desprende-se do “objeto a”. Este “objeto a” é o objeto que satisfaz todos os nossos desejos, sendo vinculado ao seio materno ou ao cuidado materno. O paralelo entre a televisão e o objeto total é claro:

(A televisão) é capaz de se propor a ela (criança) como objeto total, o que nunca se ausenta, não frustra, não abandona, capaz de fazer cessar tensões internas, capaz de fazer a criança esquecer seus desejos; esta cujo código não tem lacunas, nem silêncios, não permite a dúvida nem a angústia. Um objeto de produção contínua de presença e de discurso. (Kehl, 1991, p.62)

O desprendimento, a perda do “objeto a”, acontece quando o sujeito constitui-se na linguagem e, para Kehl, isto acontece através da relação materna pois “funda

o imaginário (código de realização de desejos) e é um corte essencial para a transformação do sujeito pela via do simbólico” (Kehl, 1991, p.62). Este corte pode ser o significado do famoso *penso, logo existo* de Descartes e por isso que Lacan, num jogo de palavras, reformula para “penso onde não sou, logo sou onde não penso”. O pensar em oposição ao existir revela que na divisão do sujeito a consciência e conseqüentemente o pensamento só podem surgir a partir da linguagem. A *via do simbólico* é precisamente a capacidade de nomear, de tornar linguagem, coisas, objetos, simbolicamente. A nomeação (ou simbolização) das coisas que estão no mundo funda a vida consciente; mas a nomeação das coisas só se realiza se todas as pessoas compreenderem de forma igual a nomeação. Falar em linguagem é, portanto, falar em códigos culturais e na consciência que é regida por eles. Em contraste, o inconsciente original ainda está lá, e é e continua sendo regido pelo código da realização de desejos.

Recapitulando, quando existimos como bebês e crianças de até certa idade, não nos reconhecemos como sujeitos, urgimos pela satisfação de nossos desejos, como fome e carinho, e os temos contemplados pela mãe. A partir do momento em que na relação entre a mãe e a criança começa a surgir a linguagem, começa o processo de divisão do sujeito e surge a consciência, o pensar. Diz a autora que se os pais estão frequentemente trabalhando e que, portanto, não podem dar atenção o tempo todo à criança – coisa que a autora deixa claro ser necessário - a televisão acaba ocupando esse espaço, o espaço do “objeto a”. Para Kehl, o grande problema que isto gera é que a televisão “permanece”, não demanda evolução do sujeito enquanto criança, pois ela utiliza-se permanentemente de uma linguagem onde impera a lógica da realização de desejos.

Como já vimos neste capítulo, a televisão opera através de imagens, em outras palavras, ela opera buscando nosso olhar. O olhar, diz a autora, “nosso primeiro aparato de apreensão libidinal do mundo” (Kehl, 1991, p.61), constrói a identidade pessoal pela via da identificação e isso é efeito a partir de uma série de apreensões do olhar. Para ela, o olhar antecipa nossa relação com o objeto pois ele existe antes que a palavra o nomeie, “antes que a própria ausência obrigue a criança a simbolizá-lo” (Kehl, 1991, p.61). Ela está dizendo que o olhar surge antes

da linguagem: o olhar em sua origem é anterior a transformação do significante em signo. Se, ao olharmos, apreendemos o objeto antes que possamos torná-lo símbolo dentro de um código linguístico e cultural, isto quer dizer que o olhar é originalmente um instrumento da vida inconsciente, no bebê, e que pelo olhar qualquer evento externo terá acesso muito fácil aos processos inconscientes da pessoa em fases posteriores da sua vida. Apenas a consciência pode colocar um objeto dentro de uma lógica comum, dentro daquele código cultural específico onde para um certo significante é dado um signo específico com determinado significado. Isto é importante pois salienta que há dois tipos de linguagens, uma que envolve apenas a realização de desejos e outra que estrutura nossos pensamentos durante a vigília. Quando Maria Rita Kehl diz que “o pensamento exige um certo adiamento da realização de desejos, exige que a palavra se descole da coisa nomeada e perca seu caráter concreto” (Kehl, 1991, p.64-65), este descolamento entre a coisa nomeada e seu caráter concreto é exatamente a capacidade de ressignificação daquela coisa, de fazê-la aparecer em outro código que não o da realização de desejos, este código, como vimos antes, sendo constituído pela linguagem.

A autora busca fazer uma analogia entre a linguagem televisiva e a linguagem do inconsciente, a linguagem dos sonhos, e aqui ela faz uma indagação que nos é muito pertinente: se a analogia entre linguagem onírica e linguagem televisiva é válida, como explicar a contradição entre a intensa sensação de realidade presente no sonho, que é capaz de fazer-nos sentir emoções inclusive mais presentes do que no estado de vigília, e a indiferença com que assistimos televisão? Suspeita ela que:

É como se (e por enquanto escrevo apenas como se) ela (a criança) se relacionasse não com o real social ou com sua própria realidade imaginária, mas diretamente com o código desencarnado de sua cultura. Um código muito específico, que representa ao mesmo tempo a lei e a realização de desejos, ou seja, nesse caso a lei é a própria lei de realização de desejos travestida de código civilizatório. (Kehl, 1991, p.66)

Por um lado, o que ela está dizendo é que embora a televisão, e aqui creio que possamos substituir a palavra televisão por instância da imagem ao vivo, não tenha como fundamento dirigir-se ao pensamento e à reflexão, a sua lei (a da realização de desejos) funciona de forma tão permanente que acaba por se apresentar como um código civilizatório (e falso). Não significa dizer que a televisão busca desatinar seus telespectadores, o fato que está sendo apresentado é que a própria natureza da instância da imagem ao vivo é a da lei de realização de desejos.

Por outro lado, se as imagens estão realizando nossos desejos continuamente no *écran* da televisão, não há por que nós nos alarmarmos ou perdermos o controle emocional. Se nos sonhos o alarme está sempre presente nas ameaças ao sofrimento psíquico que o trabalho onírico tenta evitar, assistir a TV será, ao contrário, sempre uma experiência tranquila ou tranquilizadora, pois a realização dos nossos desejos está garantida desde a entrada.

Voltando ao professor Bucci, ele diz que o capitalismo aprendeu a criar, a forjar, através das imagens o “objeto a” e que ele se vale de nosso olhar, de nossa volúpia e ímpeto inconsciente pelo gozo para crescer e acumular capital:

Este é o ponto: (...) a superindústria do imaginário (a que grosseiramente refiro-me por capitalismo) se distingue por ter desenvolvido linhas de montagem para fabricar e, em seguida, linhas de distribuição para comercializar dispositivos que serão reconhecidos no olhar do sujeito como “objetos a”, digamos, substitutos. (Bucci, 2021, p.310)

A lei do gozo exclui o pensamento. Uma das premissas freudianas para o processo secundário do pensamento⁴ é que ele deve ser capaz de representar o

⁴ Em “A Interpretação dos Sonhos”, Freud conceitua o termo “pensamento” no sentido mais lato (mencionado na nota 1) do que o aplicado até aqui. Pensamento seria toda a atividade psíquica. Nesta obra, os processos do pensamento são apresentados como:

- Processo primário de pensar: rege o funcionamento do inconsciente; é uma linguagem predominantemente imagística criada através dos mecanismos de deslocamento (passagem da importância de uma representação para outra, menos importante, mas ligada à primeira pelo processo associativo) e condensação (uma representação representa várias outras a ela ligadas na cadeia associativa) das representações. Sua tendência é investir as representações ligadas às experiências de satisfação (desejo). A experiência mental transmitida por ele é a de realização do seu conteúdo. É governado pelo princípio do prazer-desprazer.

desprazeroso, a fim de dominar o princípio do prazer. Outra premissa é que o pensamento surge na relação entre o imaginário e o simbólico:

O pensamento requer a dupla dimensão da palavra: a simbólica e a relacional, que equivale a dizer – a dimensão cultural, arbitrária, contratual e a dimensão da experiência, fundada nas tais primeiras e verdadeiras cargas de objeto. (Kehl, 1991, p.69)

Com isso, para Freud, o pensamento - ou mais precisamente, o processo secundário do pensar - exige o adiamento da satisfação ao mesmo tempo em que exige a lembrança do objeto mnêmico por parte do indivíduo. Ou seja, quando vemos ou imaginamos algo como uma pizza - a imagem mnêmica – automaticamente a associamos com a ideia mental da pizza – marca mnêmica – que está associada à necessidade (fome) e tem a ver com uma pizza que é mais mental do que real, é a ideia daquela pizza imemorial. Neste caso, o que o pensamento faz, é que aceitemos que a pizza não será aquela pizza imemorial ainda que tenhamos pensado nela ao termos este impulso. Por isto, diz Kehl, “a desilusão, para Freud, é condição fundamental para qualquer conquista humana sobre a realidade dada” (Kehl, 1991, p.70).

2.5 – Imagem e poder

Como a visualidade e a contravisualidade operam ou se manifestam no contexto da instância da imagem ao vivo, pensamento versus sensação e gozo? Podemos começar recordando o fato de que algumas imagens - que neste momento apenas sugiro - podem transformar-se em pensamento, e me ocorre questionar se isso acontece ou mesmo se esse efeito é buscado especificamente pelas

-
- Processo secundário de pensar: rege o funcionamento do pré-consciente e do consciente; é uma linguagem predominantemente verbal regida pelos processos lógicos (sem contradições, situada no tempo e no espaço e seguindo o princípio de identidade). É governado pelo princípio da realidade.

contravisualidades. Ou seja, a contravisualidade traria em si a chance de se romper a associação automática entre imagem e ausência de crítica. O paralelismo entre as duas teorias gerais - de Mirzoeff e de Bucci - avança para além disso, pois o conceito e as características da visualidade pós-panóptica encaixam-se perfeitamente dentro da lógica da instância da imagem ao vivo. O conceito de Bucci, neste caso, demonstra que a visualidade utilizada como maneira de dominação militar, descentralizada, distanciada, a partir do drone, pode expandir-se para uma dominação do olhar pelo processo capitalista. Hoje cada um é o panóptico de si mesmo, como disse o filósofo coreano Byung-Chul Han sobre o que ele denomina psicopoder. A força produtiva se dá pelo controle da psique. Mais especificamente:

A virada para a psique e, em consequência, para a psicopolítica, também está relacionada à forma de produção do capitalismo atual, pois ele é determinado por modos imateriais e incorpóreos. São produzidos objetos intangíveis, como informações e programas. O corpo como força produtiva não é mais tão central como na sociedade disciplinar biopolítica. Em vez de superar resistências corporais, processos psíquicos e mentais são otimizados para o aumento da produtividade. O disciplinamento corporal dá lugar à otimização mental. (Han, 2018, p.40)

A maneira pela qual o capitalismo logrou essa virada para a psique foi a da cooptação do olhar. Por essa razão é que o corpo perde importância diante da otimização mental (aqui, refiro-me à mente dos processos primários do pensamento e que envolvem a realização de desejos, ver nota 2), que nada mais é do que o consumo irreflexivo de imagens através da transformação do olhar em trabalho. As imagens são os tais objetos intangíveis pois aquilo que é consumido, embora sejam produtos muito abstratos do trabalho humano como o são as *informações e programas* dentro de máquinas digitais, é consumido em forma de imagem. Um exemplo banal, é o do iPhone: ao comprarmos um iPhone, o que nos é vendido, aquilo que nos seduz, não é o telefone em si e suas capacidades e especificidades técnicas, mas sim o valor de gozo que ele representa. A marca é uma imagem. O aparelho celular iPhone pode ser produzido em qualquer lugar e inclui softwares complexos dos quais estamos totalmente apartados (alienados), mas seu valor

enquanto informação, seu design voltado à comunicação, é central em uma companhia como a Apple. O valor de gozo é precisamente o deleite efêmero que advém da realização de um desejo na lógica inconsciente da lei de realização de desejos.

Por isso a visualidade é “o estado naturalizado das narrativas hegemônicas”, como dito por Carla Luzia de Abreu em um artigo intitulado *Contravisualidades: práticas de resistência em tempos de pandemia e fake news*. Esta hegemonia da narrativa naturalizada significa poder pois atua nas nossas vontades e desejos sem que percebamos, sem que possamos pensar a respeito.

Enfim, se a televisão e a instância da imagem ao vivo tornam o pensamento desnecessário, neste contexto, não nos sobra muita esperança de as imagens de violência virem a gerar indignação, revolta ou mesmo rebelião. A imensa maioria delas entra na lógica da instância da imagem ao vivo e transforma-se grotescamente em uma forma de gozo visual.

Entretanto, retorno à questão de que há existem imagens que causam pensamento. Há imagens cuja potência faz com que o nosso olhar seja ferido ou amputado, para usar as palavras de Bucci. Imagens como as do 11 de setembro, do assassinato de George Floyd ou, no contexto brasileiro, da falta de oxigênio em Manaus durante a crise do Covid-19⁵, indubitavelmente tiveram consequências políticas e estas imagens são todas exemplos de contravisualidade. Elas reiteram que a contravisualidade pode causar ou permitir a reflexão, porém, como pode a contravisualidade ser novamente cooptada pelo discurso hegemônico dos donos do poder? De que maneira a visualidade, agora mais forte na lógica da instância da imagem ao vivo, incorpora a contravisualidade? Pretendo lançar luz sobre essa

⁵ Em janeiro de 2021, em meio à explosão de casos de covid-19 no estado do Amazonas, o estoque de oxigênio acabou em vários hospitais de Manaus, levando pacientes internados à morte por asfixia. As imagens do caos nos hospitais e ruas em Manaus foram determinantes para a criação de uma comissão parlamentar de inquérito no Congresso Brasileiro que demonstrou a associação entre a negligência, o negacionismo e as negociatas do governo de Jair Bolsonaro na determinação dessas mortes e no atraso da aquisição das vacinas contra a covid-19.

pergunta no seguinte capítulo, onde examinarei distintas teorias imagéticas que chegam a parecer confluir a conclusões bastante semelhantes.

3. TEORIAS DA IMAGEM E ESTÉTICA

3.1 Teorias da Imagem

Neste capítulo primeiramente pretendo analisar algumas teorias da imagem e depois abordar algumas questões da Estética, o ramo da Filosofia que estuda o conhecimento sensível ou o conhecimento obtido através dos sentidos (estesiologia) e, portanto, o campo filosófico que estuda as imagens. Trataremos as imagens sob a perspectiva de três autores, Norval Baitello Júnior, Marie-José Mondzain e Hans Belting. O que os torna especialmente interessante é que mesmo partindo de diferentes pontos, suas conclusões confluem para resultados muito semelhantes.

Porém antes de adentrarmos nas teorias, gostaria de trazer uma breve contextualização da imagem e sua história. A palavra imagem tem sua origem na palavra grega imago. Imago, por sua vez, refere-se à imagem do morto, ou seja, na origem da palavra imagem, está inferido tratar-se de uma presença ausente. O falecido evidentemente está ausente, porém o que a imagem suscita é a sua presença. Com isto já é possível concluir que a imagem possui um caráter dual, afinal ela torna a ausência presente. É difícil se livrar de uma fotografia de alguém querido e que não está mais ao nosso redor, como um falecido ou uma ex-namorada, pois a fotografia torna de novo presentes esses entes amados. Da mesma forma riscar ou rasgar pessoas de imagens são gestos brutais para nós; é como se atentássemos contra a própria integridade física ou corporal daquelas pessoas. Isto é dizer que a imagem traz informações invisíveis aos nossos olhos, é dizer que as imagens não são apenas explícitas, mas que possuem camadas de significação para além do visível.

Onde e quando nasceram as imagens?

Nas cavernas da pré-história da percepção humana, lá onde não penetram o dia, a luz e nossos olhos. Nasceram 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. Depois elas nascem no mundo da palavra que conta da origem do mundo, das coisas e da vida

(...) muito mais tarde é que elas começam a nascer no interior de cavernas, nas quais – como no interior da escuridão do cérebro pensante – estão resguardadas dos raios destrutivos do sol e da luz – como dos da razão. (BELTING, Bild-Anthropologie, 2001, citado por Baitello Júnior, A sociedade das imagens em série e a cultura do eco, 2005)

Esta é uma pergunta sobre a qual efetivamente apenas podemos conjecturar, mas Norval Baitello Júnior nos dá pistas concretas com a citação acima. A citação indica que a origem das imagens é mental, se dá em imagens mentais e não em superfícies como as paredes do interior de cavernas. Esta formulação é interessante pois indica que a origem da imagem nasce de um processo mental de interiorização. Por causa disso, Baitello Júnior nos diz que “o movimento natural da imagem deveria representar um vetor de recordação, de interiorização, em vez de uma permanente fuga para fora, um eterno apelo aos nossos olhos nus”. Ou seja, desde o princípio de sua teorização, Baitello coloca a dualidade ou ambivalência das imagens como ponto central a que elas se destinam: para ele o movimento natural das imagens em sua origem deveria ser de interiorização – que acredito que possamos também chamar de processo mental, mnemônico ou interpretativo – e que isso deveria ocorrer em detrimento do apelo aos nossos olhos nus, olhos cansados, extenuados. O segundo movimento da imagem seria o contrário do processo de interiorização, seria um processo de exteriorização (centrífugo ou "para fora" da mente) ou um processo exógeno (gerado de fora), como veremos a seguir.

Com isto em mente, Baitello lança mão do conceito de Hans Belting de imagens exógenas e endógenas. A grande utilidade do conceito de Belting é justamente a criação de vetores pelos quais podemos entender ou dividir imagens nestes dois diferentes grupos, pois possibilita:

Um diagnóstico do potencial dialógico das imagens como força imaginativa, quando seus vetores dominantes conduzem à interiorização, ou como força desvinculadora, dissociativa e auto-referente, quando seus vetores são de mera exterioridade, remetendo apenas a mais imagens exógenas e cerceando o movimento interiorizante de associação com as profundezas das imagens

endógenas. (BELTING, Bild-Anthropologie, 2001, citado por Baitello Júnior, A sociedade das imagens em série e a cultura do eco, 2005)

Ou seja, até aqui o que a teoria de Belting exposta por Baitello Júnior nos explica é que, para além da instância da comunicação onde as imagens se dão para nós, na instância da imagem ao vivo, existe algo na natureza da imagem que pode ser tanto interiorizante, promovendo a reflexão, quanto exteriorizante, que se repete e não capacita a reflexão e pensamento. A imagem endógena é a imagem que traz em si um vetor interno, um vetor que promove associações internas de interpretação. A imagem exógena é a imagem que remete a outras imagens, que funciona como repetição ou eco de imagens apenas e não suscita o pensamento, mas prende nosso olhar numa torrente de imagens auto-referenciais. Na sua reflexão, Norval vai além e considera que a exaustiva repetição das imagens, por mais que em sua origem busquem evocar aquilo que não está ali, que busquem dar vida a algo ausente, têm um efeito contrário, tem o efeito de esvaziamento do significado original da imago, diz ele:

Por fim, todos abriam passagem para as imagens, representações de representações, ilustrações de ilustrações, realidades cada vez mais distantes, abstratas e descarnadas de interioridade, vazias ou ocas, fantasmas de aparição súbita e efêmera, que serão sucessivamente substituídos por mais fantasmas, como uma imagem sucede a outra infinitamente, sem nunca levar a algo que não seja também uma imagem. (Baitello Júnior, 2005, pag 48)

Tal exaustiva repetição de imagens, Norval chama de primeiro grau iconofágico. São imagens que sucedem umas às outras ao mesmo tempo em que se autorreferenciam, mesmo que em seu significado original tenha o sentido interiorizante como o da imago. O que o autor dá a entender é que no primeiro degrau iconofágico, tanto imagens endógenas quanto imagens exógenas passam a ser consumidas e “ao invés de remeter ao mundo e às coisas, elas passam a

bloquear seu acesso, remetendo apenas ao repertório ou repositório das próprias imagens” (Baitello Júnior, 2005, p.6).

Por medo da morte principiámos, no alvorecer da hominização, a produzir imagens dos mortos (imago). Por medo das imagens da morte passamos a acelerar a produção de imagens, no intuito de afastar ou recalcar a vivência da própria morte. Tais imagens em proliferação exacerbada nos remeteram ainda mais às recordações da morte. Para fugir a esse destino, as imagens passaram a superficializar-se de tal forma que recordem tão somente outras imagens. (Baitello Júnior, 2005, p.6).

Na passagem acima, Norval Baitello Júnior demonstra que mesmo quando as imagens têm uma origem interiorizante, uma origem endógena como veremos melhor em seguida, sua produção acelerada e repetitiva resulta no esvaziamento de sua carga simbólica e interpretativa. Creio que possamos dizer que no presente momento é exatamente isso que acontece com as imagens na instância da imagem ao vivo, as especulações de Bucci indo ao encontro dos degraus iconofágicos de Baitello, ainda que por enquanto tenhamos visto apenas o primeiro. Ou seja, se na instância da imagem ao vivo as imagens têm uma centralidade comunicacional na maneira em que mediam nossa relação com o mundo e, como vimos no capítulo anterior, a maneira como se direcionam a nós se dá pela via do sensório e das emoções não promovendo a reflexão, a maioria destas imagens pertencem ao primeiro degrau iconofágico.

O segundo degrau iconofágico também encontra ressonâncias no conceito de Eugênio Bucci: ele é caracterizado pelo consumo dos atributos imagéticos pelas pessoas. É o mesmo caso quando disse anteriormente que uma pessoa ao comprar um tênis Nike, digamos, não está consumindo apenas um calçado, mas sim aquilo que um tênis Nike transmite como imagem. É possível que algum dia se crie um tênis muito superior em conforto e durabilidade, mas se seus atributos imagéticos não forem consumíveis numa escala iconofágica, ainda assim pessoas irão preferir aquele cuja marca atende suas demandas imagéticas.

O segundo degrau da iconofagia surge quando nós humanos começamos a consumir as imagens. Não mais as coisas, mas seus atributos imagéticos é que são consumidos. E também não se trata de penetrar nas imagens, fazer uso da sua “função janela”, para nos transportarmos para além da imagem. Trata-se efetivamente de consumir sua epiderme, sua superfície e superficialidade. (Baitello Júnior, 2005, p.6)

Por fim, o terceiro degrau iconofágico é aquele em que as pessoas passam a tornar-se imagens, quando imagens passam a consumir corpos. Ou seja, quando o aparentar ou parecer torna-se preponderante ao ser, quando nossos corpos passam a ser imagens. Mais uma vez trago o exemplo do turista. Imaginemos uma publicidade de uma agência de viagens ou companhia aérea que vende seu produto através da imagem antecipada da fruição turística em determinado destino: o que ela está vendendo e aquilo que desejamos nos tornar é a imagem do turista, inevitavelmente feliz e completo. Nas palavras de Baitello, “nesta etapa são as imagens que devoram os corpos”. Como se a posição do espectador fosse a essência do espetáculo, como se, basicamente, o espectador na posição de espectador fosse seu próprio espetáculo.

O argumento iconofágico de Norval Baitello Júnior centra-se no consumo de imagens, na “fagia” de ícones pelo público e que invariavelmente já está com a vista cansada. O conceito de degraus, de que há pelo menos três diferentes níveis de consumo imagético, enriquece a noção de que as imagens atingiram o domínio da mediação comunicacional com o mundo e por isso é importante passarmos por sua análise. Porém o que nos interessa na análise de imagens de violência é a razão destas imagens provocarem pouca ou nenhuma consternação no espectador e creio ser possível dizer que isso se dá, na maioria das pessoas, pela captura destas imagens pelo primeiro degrau iconofágico pois ao integrar tal torrente de imagens normalizantes, as consumimos ao ponto de nos tornarmos indiferentes à sua existência, ao ponto de nos tornarmos uno com elas, como veremos mais adiante com Marie-José Mondzain (a captura por imagens de violência em um segundo ou mesmo terceiro degrau já passa para as fases de uma barbárie distópica).

No sentido de facilitar a análise imagética, recuarei um pouco para explicar como utilizarei os termos de Belting, imagens endógenas e exógenas, pois se atenta à natureza da imagem em si e não propriamente na maneira como é consumida.

3.1.1 – Imagens endógenas

Gostaria de trazer algumas imagens para ilustrar os argumentos ditos acima, primeiramente trazendo imagens que considero como exemplos de imagens endógenas, mais especificamente algumas imagens provenientes do documentário de Werner Herzog “Cave of Forgotten Dreams” sobre a caverna de Chauvet na França, e algumas fotografias do século XIX onde se retratam mortos.

Figura 11 – Pinturas rupestres na caverna de Chauvet na França.



Fonte: A Caverna dos Sonhos Esquecidos (Dirigido por Werner Herzog, 2010)

Figura 12 – Pinturas rupestres na caverna de Chauvet na França.



Fonte: A Caverna dos Sonhos Esquecidos (Dirigido por Werner Herzog, 2010)

Contextualizando, a caverna de Chauvet foi descoberta por um trio de espeleólogos em 1994 e possui pinturas rupestres consideradas como das mais pristinas já encontradas, tendo permanecida intocada por milhares de anos. Lá se encontram dois tipos diferentes de imagens, ambas endógenas a meu ver. Primeiramente há imagens de animais como búfalos, cavalos, leões e ursos (estes não presentes na **Figura 11**). Essas imagens parecem ser as mais antigas de Chauvet, algumas datando em torno de trinta e dois mil anos. Sobre elas nós podemos apenas conjecturar acerca do que significam, mas isso não impede que possamos extrair seu claro vetor endógeno: as imagens criadas na penumbra, criadas sob a luz de tochas para serem vistas e quiçá adoradas sob esta mesma luz, luz flamejante que acaba por dar movimento às imagens, parecem fazer clara referência àquilo que está no interior da mente humana. Foram pintadas de memória, "by heart", embora reflitam o mundo natural ao redor daquelas pessoas,

animais de caça e animais para os quais ainda éramos presas e cujo esforço de domesticação (??) reflete uma importância cultural. O seu valor endógeno apresenta-se na força imaginativa, talvez religiosa, de adoração do mundo natural de que aquelas pessoas dependiam.

Igualmente endógena é a imagem da **Figura 12**. Ali podemos ver uma total modificação na temática da pintura: ao invés de retratar o mundo natural, a imagem da mão (muito semelhante a que fazemos em algum trabalho de jardim de infância) parece indagar mais sobre a identidade humana do que os animais ao redor daquela gente. Em especial, a técnica, que pintou o fundo ou o que está ao redor do objeto retratado, a mão do próprio artífice. Podemos apenas imaginar qual a motivação do artista, será uma assinatura? Será uma tentativa de ver-se a si mesmo, de ver como afinal se parece sua mão? Será o berço da cultura enquanto diferencia-se da natureza? De qualquer forma, a força imaginativa que caracteriza as imagens endógenas se faz presente.

Dando um salto de dezenas de milhares de anos, chego aos daguerreópticos de pessoas mortas, retratos de pessoas falecidas, que no século XIX possuem a mesma característica endógena presente na caverna de Chauvet. É curioso o caso destas imagens, pois a fotografia ainda era uma tecnologia muito incipiente, cada fotograma podia demorar minutos para ser capturada na película sensível da câmara, então quanto mais imóvel uma pessoa conseguisse permanecer, mais nítida ela ficava na fotografia. Desta forma, em alguns casos, podemos identificar quem é a pessoa morta, afinal ela sempre estará mais nítida do que os familiares circunstantes que se fazem retratar com ela, como é saliente o caso da jovem da **Figura 13**.

Figura 13 – Fotografia de casal com filha falecida



Fonte: Imagem de domínio público. Adaptado de BBC (<https://www.bbc.com/portuguese/geral-36461785>)

Essa limitação técnica veio a calhar para a nossa análise, pois ela tornou a imagem do morto entre os vivos a mais nítida: é quase como se a fotografia servisse para a imago completamente. Neste caso, o vetor de recordação, o vetor interiorizante é quase óbvio, uma vez que a fotografia cumpre o papel de memória para aqueles pais, é muito mais do que uma imagem em uma superfície, aquela imagem evoca a presença muito intensa do ente querido que faleceu.

Uma pergunta que me faço é que exemplo de imagem de violência produzida na nossa contemporaneidade, pode remeter a um vetor interno, de imaginação e memória? Penso que um dos casos que pessoalmente mais me atingiram, embora não tenham sido muito divulgados no Brasil, como notáveis e horrorosos, foram as

imagens produzidas na prisão de Abu Ghraib⁶ no Iraque durante a invasão americana.

Figura 14 - Uma da série de fotos tiradas por soldados americanos de prisioneiros do Iraque em Abu Ghraib.



Fonte: Reprodução/Wikipedia

⁶ A prisão de Abu Ghraib é um complexo penitenciário situado 32 km a oeste de Bagdá. Foi construída pelos britânicos quando o Iraque ainda era uma colônia da Grã-Bretanha. Foi local de torturas em diferentes graus e em diferentes momentos.

São fotografias de torturas sendo praticadas no ato, ao vivo, intrinsecamente perversas e horrorosas, e que, no caso da **Figura 14**, o contraste entre o horror e a beatitude evocada pela pose (a pose da vítima remete ao Cristo) nos choca num nível endógeno. Ela não é meramente uma imagem autorreferenciada, ela é uma imagem cujo viés de interiorização nos faz imaginar, nos faz temer e reverbera em muitos níveis. O impacto quase contravisualidade foi mais intenso por óbvio na sociedade muçulmana, como podemos ver na **Figura 15**, que retrata uma rua no Irã.

Figura 15 – Casal em rua de Teerã



Fonte: Behrouz Mehri/AFP/Getty Images.

No cenário brasileiro, logo no início do novo governo Lula, uma fotografia (**Figura 16**) da fotojornalista da Folha de São Paulo, Gabriela Biló, capturou em uma dupla exposição (técnica fotográfica caracterizada por se expor duas vezes o mesmo fotograma, assim gerando uma imagem sobre outra imagem), um retrato do presidente Luís Inácio Lula da Silva que perturbou grande parte do público do jornal. Tendo sido feita após a tentativa de golpe do 8 de janeiro, a imagem do presidente eleito interseccionada com uma rachadura, causa uma estranheza, um desconforto no espectador. Penso que a razão disso é por tratar-se de uma imagem endógena:

é uma imagem que provoca uma interiorização pois remete a um significado que não é autorreferente, na verdade, esta imagem parece remeter à morte, ao despedaçamento de Lula. Esta fotografia incomodou muitas pessoas; de uma forma ou de outra, ela causa uma reflexão a partir do estranhamento que ela produz, e se causou uma reflexão ela só pode ser considerada uma imagem endógena.

Figura 16 – Fotografia do presidente Luís Inácio Lula da Silva.



Fonte: Folha de São Paulo, foto de Gabriela Biló.

Com isto podemos inferir que mesmo que a instância da imagem ao vivo atue nas nossas emoções e, como vimos, as imagens sejam proliferadas a partir de tal instância, há algo em algumas imagens que causam pensamento. Seja pela carga histórico-cultural que possuem, como nos casos da caverna de Chauvet ou nos daguerreópticos de falecidos, ou seja através do contraste entre violência e beatitude, como nos casos de Abu Ghraib, ou no contraste entre vida e assassinato

criada por Gabriela Biló na fotografia do presidente Lula. Creio que possamos dizer que mesmo que as imagens e a própria natureza da instância da imagem ao vivo não se direcionem ao pensamento e, portanto, à razão, existem imagens cuja profundidade interpretativa nos interpela a pensar. Creio que isto fique mais saliente nas imagens criadas dentro do universo artístico, como fica claro ao lembrarmos do episódio do Queermuseu⁷ em Porto Alegre em 2017, onde diversas obras foram alvo de uma perseguição por parte de políticos conservadores e reacionários e que levaram ao cancelamento da exposição. Neste caso, a obra “*Criança Viada*”, de Bia Leite **Figura 17**), suscitou interpretações espantosas e mesmo as respostas do museu e do curador Gaudêncio Fidelix, não foram suficientes para amainar o ódio interpretativo lançado por diversos políticos locais e nacionais. Apesar de toda a histeria e má fé ou má interpretação causada pela obra e pela exposição, meu argumento é que tal reação só se deu porque a imagem causou pensamento, ela não agiu como uma imagem exógena, autorreferente, por mais paradoxal que seja a partir do resultado, o fechamento da exposição.

⁷ "Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira" foi uma exposição cercada de polêmica após seu fechamento às pressas, em setembro de 2017 pelo Santander Cultural, em Porto Alegre, respondendo a fortes críticas de grupos que viram nas obras apologia a pedofilia, zoofilia e blasfêmia.

Figura 17 – A obra plástica Criança Viada de Bia Leite.



Fonte: Bia Leite/reprodução.

3.1.2 – Imagens exógenas

As imagens ditas exógenas certamente são as mais comuns hoje em dia e conseqüentemente há inúmeros exemplos. Focarei em algumas imagens de violência que apresentam característica exógena, uma vez que as imagens de violência estão no cerne desta dissertação. Inclusive algumas das imagens a seguir deverão reverberar em imagens já usadas, como no caso da imagem de mapas ou campos de batalha. Para isso lançarei mão de dípticos.



Figura 18 – À esquerda, cemitério em Manaus (AFP), à direita cemitério ucraniano (Reuters)



Figura 19 – À esquerda, Batalha de Antietam (domínio público), à direita, soldado morto na Ucrânia (Reuters).



Figura 20 – À esquerda, The Valley of Shadow of Death, Roger Fenton, à direita, veículos blindados destruídos na Ucrânia (Reuters).

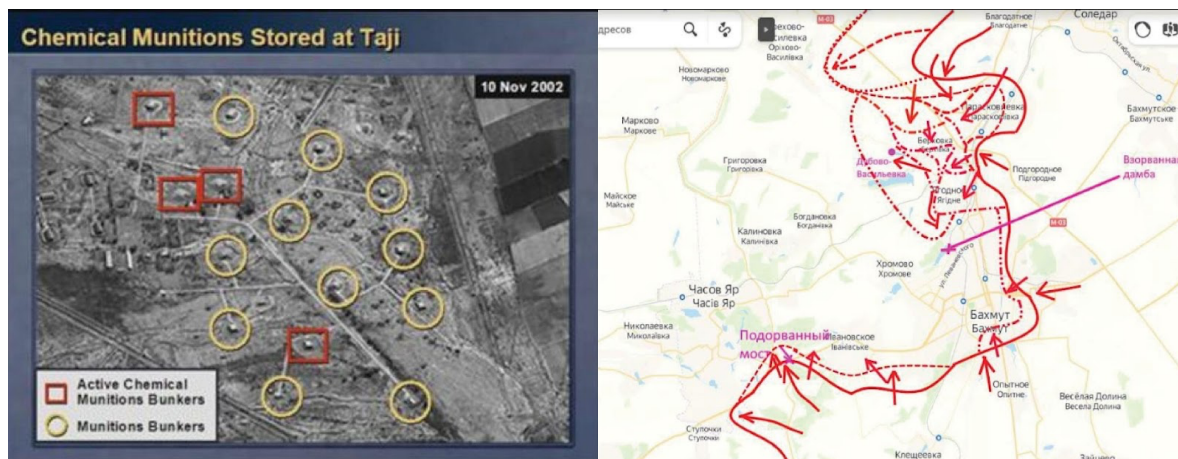


Figura 21 – À direita, imagem de satélite proveniente do Departamento de Estado dos EUA. À esquerda, imagem dos avanços russos proveniente do canal noticioso Slavyangrad (<https://t.me/Slavyangrad>)

O primeiro díptico trata de imagens tiradas com poucos anos de diferença e que possuem muitas semelhanças. É quase como se uma imagem fizesse deliberada referência a outra, no caso as valas criadas para enterrar vítimas do covid-19 ainda em Manaus e a lotação de cemitérios ucranianos⁸ com soldados mortos. O ponto de vista semi aéreo e oblíquo em três dos pares que expus acima; isto mais o quadro que fecha no horizonte funciona para dar a impressão de imensidão, de ser uma infinidade de covas, de vidas perdidas e sepultadas. Nas **Figuras 19 e 20** o mesmo ponto de vista, oblíquo, tem a mesma função, demonstrar o tamanho da tragédia humana - a **Figura 19** retratando a mortandade da batalha de Antietam durante a Guerra Civil estadunidense e a atual mortandade da guerra da Ucrânia. Recursos semelhantes se repetem na **Figura 20**, onde à esquerda figura aquela que é considerada a primeira fotografia de guerra, de autoria de Roger Fenton (e que hoje sabemos tratar-se de uma encenação), e à direita novamente uma imagem da destruição de veículos militares na Ucrânia, guerra esta que tem a veracidade de suas imagens constantemente questionada por ambos os lados. E, por fim, a **Figura 21** remete ao que já falamos sobre a visualidade no campo de batalhas, aquilo que Mirzoeff chama de visualidade do complexo industrial, ou seja,

⁸ Guerra da Ucrânia - iniciada em 2022 com a invasão da Ucrânia pela Rússia, dura até a conclusão da presente dissertação.

imagens produzidas a fim de melhor controlar o campo de batalhas: à esquerda temos outro slide proveniente de imagens de satélite e usada por Colin Powell na justificativa da invasão do Iraque e à direita temos um simples print do google maps onde as linhas vermelhas apontam supostas zonas de avanço russo na cidade de Bakhmut (ou Artyomovsk como chamam os russos).

Não é por acaso que as imagens exemplificadas como exógenas sejam parecidas, é justamente nessa semelhança que se entende o autorreferenciamento. E é justamente essa sensação de já termos visto essas imagens que nos impede de pensarmos nelas com profundidade. São imagens que fazem parte do primeiro degrau iconofágico. É precisamente essa inaptidão do pensamento que algumas imagens causam que Marie-José Mondzain considera a verdadeira violência das imagens, diz a autora:

Todo produtor de imagens que deseja obter uma resposta incontrolável a uma estimulação do desejo utiliza imagens que mantêm o espectador numa inaptidão simbólica. Esta é a violência do visível, desde que participe nos dispositivos identificatórios e fusionais. Eis a razão por que é melhor distinguir, no coração do visual, as imagens das visibilidades, em função das estratégias que atribuem, ou não, um lugar ao espectador onde ele possa se mover. Fora do movimento, a imagem oferece-se ao consumo no modo da comunhão. A propaganda e a publicidade que se oferecem ao consumo indiferenciado são máquinas de produção de violência mesmo quando vendem a felicidade e a virtude. A violência do visível não tem outro fundamento senão a abolição, intencional ou não, do pensamento e do juízo. Eis a razão por que, face à emoção provocada pelas imagens, isto é, em face ao movimento que elas provocam, é imperativo analisar o regime passional que elas instauram e o lugar que elas criam para aqueles a quem se dirigem. A crítica da imagem funda-se numa gestão política das paixões pela comunidade. Ela nunca deveria ser um tribunal de depuração moral dos conteúdos que colocaria fim ao exercício de liberdade do olhar.

(Marie-José Mondzain, 2009, p. 37-38).

Na passagem de Mondzain, a “violência do visível” é aquilo que causa a inaptidão simbólica, que é o mesmo que dizer que é aquilo que impede a reflexão.

Para além de imagens de violência, este impedimento do uso da razão é, para a autora, a verdadeira violência das imagens. Ou seja, as imagens exógenas, que possuem características “identificatórias e fusionais”, põem em prática a verdadeira violência do visível pois abolem o pensamento e o juízo, enquanto as imagens que permitem o “movimento do espectador”, seriam aquelas que permitem o pensamento e o juízo. Para a autora, as imagens exógenas, autorreferentes, com vetores externos, recebem o termo de imagens incorporadoras, pois confundem ou incorporam o espectador no seu universo buscando torná-lo uno e, portanto, impedindo a reflexão. As imagens ditas endógenas são por ela chamadas de imagens encarnantes, que encarnam, que dão carne, substância à coisa e que assim provocam a interpretação. Inclusive isto ecoa em Norval Baitello Júnior quando ele diz que as imagens exógenas foram “descarnadas de interioridade”. A diferenciação entre imagens que encarnam e imagens que incorporam, para Mondzain, é:

Encarnar é dar carne e não dar corpo. É operar na ausência das coisas. A imagem dá carne, isto é, carnação e visibilidade, a uma ausência (...). Na incorporação somos apenas um, na imagem encarnada constituem-se três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que nos coloca em relação. A imagem pertence a uma estranha lógica do terceiro excluído(..). A eucaristia impõe ao sujeito uma identificação que o cinde de toda alteridade e o absorve na substância de um corpo imaginário, de que ele é, ao mesmo tempo, o todo e a parte.

(Marie-José Mondzain, 2009, p.26 e p.28)

Na passagem descrita acima fica clara a complexidade da imagem encarnante. Mudando um pouco o sentido da forma, mas acompanhando o sentido da autora, eu poderia dizer que talvez a imagem pertença às exceções da lei terceiro excluído⁹, pois a imagem pode ser e simultaneamente não ser algo. Para a autora, na imagem há três instâncias inseparáveis, a relação entre o visível e o invisível - que remete à formulação anteriormente exposta da *imago* - e o “olhar que nos

⁹ Na Lógica, a lei do Terceiro Excluído afirma que, para qualquer proposição, ou esta proposição é verdadeira, ou sua negação é verdadeira.

coloca em relação”, que indica o processo mental por parte do observador, este olhar que dá sentido à imagem. Contrariamente a esta breve definição de imagem encarnante, a autora se utiliza do exemplo da eucaristia para exemplificar o quão fusionante é a imagem incorporante, que é aquela que nos cinde o pensamento através de imagens exógenas. A eucaristia, celebração católica para lembrar a morte e ressurreição de Cristo, é centrada na comunhão com Cristo através do recebimento da hóstia e do vinho, que representam a carne e o sangue do salvador, e, para Mondzain, esta celebração tem o intuito de tornar-nos unos com Cristo, de incorporarmos Cristo. Esta identificação, para usar as palavras da autora, “*nos cinde de qualquer alteridade*” e a alteridade é crucial para a reflexão e pensamento.

Outra questão importante trazida pela autora é o argumento de que o processo incorporante depende de uma mediação da autoridade eclesiástica. Mondzain centra sua análise na disputa entre iconofílicos e iconoclastas e enquanto o argumento iconoclasta “*quer articular explicitamente o seu poder legislativo com a santidade pneumática, sem a mediação eclesiástica*”, na iconofilia “*o clero, que constitui por excelência esse campo hierático, vê-se então preferencialmente investido da própria sacralização, inclusive a das leis*”. Isso é dizer que a iconofilia deu toda autoridade interpretativa ao clero e isso nada mais é do que a criação de uma narrativa hegemônica, a criação daquilo que Mirzoeff chama de visualidade.

Com as reflexões e conclusões expostas e obtidas das duas sessões anteriores, creio ser possível afirmar que as imagens podem produzir um certo tipo de conhecimento, seja através da interiorização e reflexão; mas também podem gerar um certo tipo de anestesia sensorial através imagens exógenas. Porém, se examinarmos as imagens colocadas anteriormente dentro do par visualidade x contravisualidade, trazido por Mirzoeff, nota-se algo contraditório. A contravisualidade é rapidamente replicada e integrada na torrente de imagens que compreende em si a visualidade, ao ser ela incorporada para dentro do primeiro degrau iconofágico de Baitello Júnior. Por essa razão, imagens chocantes como as do atentado de 11 de setembro não nos chocam mais, elas passaram a fazer parte da torrente de imagens autorreferenciais, normalizando-se e passando a pertencer

à visualidade. Ou seja, são imagens que mesmo tendo um poder imaginativo alto, provocando reflexão e pensamento, não resistem à lógica da instância da imagem ao vivo. É quase como se ao menos por um breve instante rompessem com essa lógica para rapidamente recair dentro dela. Espero poder elucidar a razão disso, chamando em meu auxílio alguns elementos da Estética, na próxima sessão.

Como visto anteriormente, para Norval Baitello Júnior, as imagens que procedem de outras imagens pertencem ao que ele chama de primeiro degrau iconofágico, quando “se originam da devoração de outras imagens”. Diz ele:

O que se vê assim (...) é a multiplicação exacerbada de imagens cada vez mais onipresentes, e pode ser denominado “descontrole”. Quer se produzir um controle por meio do descontrole. O excessivo passa a ser cotidiano e a ocupar todos os espaços... (BAITELLO Júnior, A sociedade das imagens em série e a cultura do eco, 2005)

O excessivo tornar-se cotidiano é precisamente o que aconteceu para neutralizar a força das imagens endógenas de violência. É quase como se no primeiro degrau iconofágico, que é o que mais nos interessa, o excesso da repetição de imagens “conduziu a um maior esvaziamento desse valor de exposição e até mesmo pode estar levando ao seu oposto, um crescente desvalor” (Baitello Júnior, 2014, p.20). O primeiro degrau iconofágico é o que mais interessa a presente dissertação pois nessa naturalização das imagens de violência, inclusive com relação às imagens endógenas, reside o tema central de nosso texto. É mais difícil de se entender as imagens sendo consumidas como um valor de face, terem seu significado consumido pelos corpos, como descreve o segundo degrau iconofágico, como dizendo respeito à naturalização da violência no cotidiano. A naturalização da violência reside mais em vermos diariamente imagens chocantes que rapidamente se esvaem de significado. Não que não consumamos imagens de violência, isso é claro em filmes e videogames, mas no cotidiano, a imagem presente na comunicação dos acontecimentos do mundo, é uma imagem do primeiro degrau iconofágico. O terceiro degrau iconofágico é a transformação dos corpos em

imagens, “ser visto, aparentar, enfim, ser uma imagem passam a ser o grande imperativo...”, e assim como o segundo degrau iconofágico, não diz respeito ao tema principal dessa dissertação.

3.2 - Estética

A Estética pertence ao campo filosófico da epistemologia, que, por sua vez, é o estudo filosófico acerca do conhecimento. Nesta área, a Estética corresponde ao conhecimento que se dá através do sensório, aquilo que nos afeta através das sensações. As imagens, sejam fotografias ou pinturas, obras de arte conhecidas ou não, nos atingem por meio do sensório, portanto atuam no campo filosófico da Estética, de maneira que uma breve descrição do que é a Estética se faz necessária a esta dissertação. Para tanto, parto de uma crítica feita por Arnold Berleant, onde o autor analisa Kant, Terry Eagleton e Wolfgang Iser.

Segundo Arnold Berleant, em seu artigo “Re-thinking Aesthetics”, a Estética ocidental é influenciada principalmente por uma vertente iluminista formulada por Kant. De acordo com o autor, Kant tomou a Estética como uma fundação epistemológica e desenvolveu-a sob uma teoria unificadora entre conhecimento e moralidade (BERLEANT, Re-thinking Aesthetics, p.25). O fato de Kant indicar que o conhecimento, e aqui falamos do conhecimento sensível, tem algo que ver com moralidade nos é valioso pois ao pensarmos em imagens de violência e nos preocuparmos acerca de sua apreensão simbólica, no fundo estamos tratando de uma preocupação moral. Creio que Berleant, no desenvolver do seu pensamento, aponta uma situação específica de engajamento estético e que importa para a nossa questão: a da confusão moral gerada pelo arrebatamento estético. Essa modalidade de engajamento estético traz um ponto muito importante para compreendermos parte do mecanismo, neste caso plenamente estético, pelo qual algumas imagens de violência nos chocam mais do que outras.

Mas recuemos um pouco. O objetivo de Berleant era a criação de uma Estética pós-kantiana, sugerindo novos e diferentes caminhos para uma Estética ainda incipiente. Um ponto importante da crítica que Berleant direciona à Estética kantiana está na ideia de que o que é belo é o que provoca prazer desinteressado. Kant prioriza o intelecto, a impessoalidade e a universalidade no seu conceito de beleza. Nietzsche o critica pois, para ele, Kant toma somente o lado do espectador, ignorando o lado do artista. Isto acarretaria um problema, segundo Nietzsche, pois no conceito do belo estaria sempre embutido o espectador. Diz Nietzsche:

Kant pensou que fazia uma honra a arte quando, entre os predicados do belo, deu proeminência a aqueles que bajulam o intelecto, impessoalidade e universalidade... Kant, como todos os filósofos, em vez de ver a questão estética a partir do artista, imaginou a arte e o belo tão somente pelo ponto de vista do espectador, e assim, sem que ele mesmo percebesse, contrabandeou o espectador no conceito do belo... Nós ganhamos definições desses filósofos do belo que, como a famosa definição kantiana do belo, estão estragadas por uma completa falta de sensibilidade estética. “Isto é belo”, proclama Kant, “aquilo que causa prazer desinteressado”. Desinteressado! (Nietzsche, A genealogia da moral, terceiro artigo, 6).

Seguindo essa lógica, Berleant conclui que se o espectador abandonar a objetificação, se abandonar a “instância analítica do acadêmico ou crítico”, sua relação com a obra se tornará muito mais próxima à do artista. Talvez Nietzsche aqui o corrigisse, “isto é belo, aquilo que causa prazer interessado”. Isto Berleant chama de engajamento estético. Penso na Ode à Alegria de Beethoven. Na música, os signos possuem um significante (o som) que praticamente se confunde com o significado (que diria ser o escopo de emoções que a música traz à tona). Por essa falta de clareza entre significante e significado, qualquer pessoa, ainda que despojada de conhecimento musical ou interesse objetivo em música erudita ou na figura de Beethoven, que venha a ouvir a Ode à Alegria provavelmente participará de forma engajada na experiência estética que é ouvir tal obra. Para Berleant, o engajamento estético aqui presente estaria mais próximo do engajamento estético

do artista, de forma que uma pessoa qualquer que escute a música pode e provavelmente irá apreciá-la, enquanto um crítico musical talvez note sutilezas como o sotaque da orquestra ou pequenos erros de andamento. Além deste problema no conceito kantiano de Estética, Berleant também nos apresenta o problema de que esta atitude isola os objetos artísticos do resto do mundo humano.

Um dos pontos centrais da crítica de Berleant está direcionado a conceitos que eram tomados como verdade pelos pensadores do século XVIII, mas que hoje já estão defasados. A sugestão de que o pensamento de uma época molda a maneira de ver determinado conceito, como o da razão, por exemplo, é uma sugestão ideológica. A ideologia aqui configura as diferentes possibilidades de se pensar a respeito de algo, portanto, se o modelo kantiano impõe uma análise científica sobre a Estética, o que “cola” a análise científica à Estética é a ideologia. Portanto quando Berleant fala que “a Estética do século XVIII é um produto do pensamento daquele tempo” ele se refere ao pensamento iluminista e foi durante o iluminismo que os ideais científicos de universalidade e de razão começaram a tomar cada vez mais importância como maneira de explicar o mundo. Para deixar mais claro o papel da ideologia na maneira de se pensar sobre algo, no presente caso, a Estética kantiana, tomemos novamente o exemplo da Ode à Alegria. O filósofo esloveno Žilvož Žižek, no filme *A pervert's guide to ideology*, analisa como regimes políticos inteiramente distintos abraçaram a obra de Beethoven dando a ela diferentes sentidos: esta música, que tomamos como simbolizando o que há de mais belo na criação humana, foi usada desde o nazismo – como exemplo de superioridade alemã –, a hino da antiga Rodésia – país africano que nos anos 60 era governado por uma elite branca de extrema direita –, é considerada hino informal da união europeia e foi uma das poucas músicas ocidentais permitidas e frequentemente executadas na União Soviética. Para Žižek, o que une o significante (o som) ao significado (grandeza alemã, grandeza humana etc.) é a ideologia. Portanto, quando digo que a Estética kantiana é ideológica, quero dizer que os sentidos dados à Estética condizem com a maneira iluminista de pensar o mundo e que por isso, hoje, ela está defasada.

Um ponto levantado por Berleant e que deixa isto claro é quando ele diz que:

Similarmente, a pureza do desinteresse é difícil de defender especialmente pois tanto a motivação quanto o consumo de arte foram absorvidos na *commodificação* da cultura. (Berleant, 1999, p.25).

Mantive a tradução de *commodity* para *commodificação* pois a tradução de *commodity* para mercadoria acarretaria numa “mercantilização da cultura”, que julguei semelhante demais ao capitalismo mercantil, por isso preferi *commodificação*. Este ponto revela a defasagem entre o conceito kantiano e a realidade presente. Berleant segue com uma das lições do pós-modernismo: a de que as “tradições culturais e influências sociais formam nossa experiência perceptiva tão intensamente que não existe nada como uma percepção pura”. Exatamente disso sofre a fundamentação da Estética kantiana e que por ter sido formada sob o interesse da razão e do conhecimento universalizante, simplifica o peso das bagagens culturais, o “contexto complexo característico da experiência humana”. Este pensamento ultrapassado é, no entanto, de difícil superação, dado o peso e a significância do pensamento de Immanuel Kant.

Seguindo o argumento de Berleant, Welsch e Eagleton trazem contribuições significativas a uma nova concepção da Estética. De acordo com Arnold Berleant, Wolfgang Welsch traz uma reflexão Estética muito ampla e que não somente permeia o todo da vida moderna, mas que também está na base do pensamento filosófico. A Estética aqui estaria presente não somente no mundo das artes, mas em toda a cultura e que por isso “*ela se expandiria para informar o próprio tecido da verdade, realidade e significados*” (Berleant, *re-thinking aesthetics*, p. 26). É uma Estética que se prolonga para além da Estética, pois, para Welsch, verdade, conhecimento e realidade tomam cada vez mais contornos estéticos. A contribuição do pensamento de Welsch está nas três conclusões que o autor faz: a primeira seria o aumento do escopo da Estética para toda a *aesthesis*, ou seja, toda a experiência sensível; para aumentar o escopo da arte incluindo as múltiplas especificidades da arte assim como os modos pelos quais a arte permeia a cultura e, por fim, a extensão da Estética para além da arte até a sociedade e o mundo.

Seguindo, a análise da Estética de Terry Eagleton em *“The Ideology of the Aesthetics”* aponta para outra faceta da Estética, que é uma faceta sociopolítica e que para Eagleton tem a ver com um uso ideológico da Estética. Para ele, a autonomia da Estética – sua individualidade como campo filosófico – *“serve um objetivo político maior como um modelo para o individualismo da burguesia”* (1999, p.26 apud Eagleton, p.26-28, 1988). É como se houvesse uma apropriação da Estética pela política. Seria o caso onde a Estética serve uma razão ideológica, no presente caso, o consumo. Por isso, talvez, seja arriscado para o autor dizer que a Estética é apropriada para um fim político, isto seria considerar a ideologia como um viés, enquanto a ideologia, me parece, trata mais da totalidade de formas que são pensáveis como possíveis dentro do nosso imaginário que, este sim, é ditado pelo consumo.

Independentemente das definições estéticas dos ditos autores é possível concordar que a experiência estética se dá pelo meio do sensório e que também há uma reflexão moral que a Estética suscita. Ou seja, se entendermos o mecanismo de apreensão simbólica da instância da imagem ao vivo como um mecanismo que age nas nossas sensações em detrimento da razão, tal instância (a da imagem ao vivo) pode e deve ser analisada pelo campo filosófico da Estética. Isto nos interessa pois aponta que a Estética não apenas se dá no campo das artes, mas se espalha por todo o sensório, diz Berleant:

(A Estética) engloba todo o alcance da experiência normativa humana. Experiências do estético não incluem apenas aquilo considerado elevado e o nobre, mas também o repreensível, degradante, destrutivo. Isto não é o resultado de uma decisão arbitrária de incluí-los, mas vem da experiência e prática. A Estética oferece um entendimento total e direto do mundo humano. O fato de que isso possa incluir a violência e a depravação não é culpa da Estética, mas do mundo. (Berleant, 2009, p.1)

Esta passagem é esclarecedora pois aponta duas situações que nos interessam: a primeira é a admissão de que a Estética não apenas inclui a experiência do “elevado e nobre”, que é o belo kantiano e está aliado ao bom e

verdadeiro; e a segunda é que ela também engloba a experiência da violência. Ela compreende ambos os fenômenos, mesmo que o segundo seja moralmente repreensível. Ou seja, o que Berleant está nos dizendo é que o choque que a violência tornada visível pode causar é proveniente de uma experiência estética.

Moralidade e Estética não são facilmente discerníveis aqui. Dor e prazer são inerentemente morais e estéticos: o mesmo ato pode ser tanto moralmente quanto esteticamente positivo ou negativo, pois a moral e a Estética podem ser totalmente interdependentes, inseparavelmente fundidas. A própria perpetração de um ato terrorista é ao mesmo tempo um ato estético e moral, espetacularmente destrutivo. (Berleant, 2009, p.4)

Esta passagem esclarece que há na análise estética uma análise moral, daquilo que é certo ou errado e que para o autor ela pode ser tanto positiva quanto negativa. Uma análise kantiana diria que o terrorismo é imoral, teria valor negativo, pois não é universalizável (segundo o princípio do imperativo categórico, o qual não me cabe discutir ou analisar aqui), enquanto uma análise utilitarista diria ser positivo pois o cálculo utilitarista poderia ter resultado positivo, mas será que poderíamos calcular ganhos futuros baseados na destruição e morte no presente?

Até aqui o que fizemos nessa sessão da presente dissertação é argumentar que a definição de Estética mudou ao longo dos anos e hoje adequa-se à uma concepção moderna dada a evolução no seu estudo. Se um dos pilares filosóficos definiu a Estética há mais de um século e meio como exercendo um papel significativo naquilo que é moralmente correto, percebemos que os estetas de hoje, como Welsch, Eagleton e principalmente Berleant, trazem questionamentos acerca da experiência estética que tornam clara a sua atuação fora daquilo que é moralmente concebível. Inclusive esse questionamento moral aparece em outros autores, o que reforça a necessidade de uma reformulação do conceito de Estética.

Um conceito muito interessante, e que vos confidencio, alimentou a faísca que resultou na presente dissertação, é o conceito de anestesia estética (anaesthetics) formulada por Mirzoeff, autor que nos tem acompanhado desde o

início deste texto. Segundo o autor, falando especificamente da pintura tratada abaixo:

A pintura fez a transformação do mundo por processos industriais modernos não apenas visível, mas linda (...). Na realidade, o smog era um subproduto perigoso. A ideia moderna do belo transformou a percepção da cor e do cheiro de fumaça de carvão em uma continuação da conquista da natureza (...). Se o belo é o que é compreendido como Estética, a arte produz aqui uma anestesia sensorial das reais condições físicas. (Mirzoeff, 2016, p. 224-226)

Mirzoeff reconhece que certas experiências estéticas dependem de uma certa alienação daquilo que é perceptível na obra de arte; ele reconhece isso em diversas pinturas provenientes do período da segunda e terceira revolução industrial. Para não me alongar, ficarei no exemplo mais contundente que nos traz Mirzoeff, que é a pintura de Claude Monet, *Amanhecer em Le Havre* (**Figura 22**):

Figura 22 - Claude Monet, *Impressão, nascer do sol*, óleo sobre tela, ano 1872, Musée D'Órsay.



Fonte: Reprodução/Wikipedia

A pintura mostra o raiar do sol onde pequenos barcos pesqueiros saem do porto de Le Havre na França. A novidade que Monet apresenta nessa obra é a presença da poluição do ar, perceptível pela fumaça amarelada proveniente da queima do carvão, reforçada pela presença de chaminés e guindastes ao fundo. Mirzoeff argumenta que a poluição é exatamente o que causa essa atmosfera única e que torna a obra tão famosa e importante. Ou seja, a alienação do pintor acerca do prejuízo causado pela poluição provocaria uma anestesia estética em nós como espectadores, pois a poluição nos é apresentada como uma coisa bela, impedindo o senso crítico de problematizar essa situação. Claro que não se deve culpar Monet por isso, seria pedir demais que o pintor se desse conta deste problema na época pois afinal os problemas advindos da poluição ainda eram deveras incipientes para serem compreendidos. Porém, assim como a concepção estética kantiana ainda influencia o nosso presente, a anestesia estética presente em Monet, para usar o termo de Mirzoeff, ainda é muito presente em imagens de degradação ambiental, como, por exemplo, nas fotografias de Edward Burtinsky (**Figura 23**) assim como em diversas fotografias de Sebastião Salgado. Se devemos isentar Monet dessa responsabilidade, afinal não havia como ele ter o pensamento crítico que estou tentando formular aqui, já os fotógrafos citados não apenas podem como deveriam ter levado isto em consideração. Nos dias de hoje, a informação sobre os danos ambientais está acessível a todas as pessoas e me parece muito problemática a ausência dessa consideração, uma vez que eles se valem dessa anestesia estética, embelezando verdadeiras violências ambientais.

Figura 23 - Edward Burtynsky "*Tailings*".



Fonte: Edward Burtynsky (<https://www.edwardburtynsky.com/>)

Finalmente, o que essa breve conceituação da Estética nos deixa de mais importante é justamente a dimensão moral que está embutida na Estética. O tema desta dissertação surgiu da preocupação acerca das imagens de violência e de seu caráter dúbio, de ora causarem-nos espanto, ora passarem despercebidas por nossas vistas cansadas. Esta ambiguidade por si só revela o caráter moral da experiência estética nas imagens de violência. Por que será que algumas imagens de violência nos engajam, causando desprazer interessado, parafraseando Kant, enquanto outras nos são irrelevantes? Berleant nos aponta uma razão, que se baseia na descrição de uma experiência sensorial arrebatadora e potencialmente horrível, a experiência do sublime.

3.3 – Sublime negativo

Segundo o que já analisamos nessa dissertação, a grande maioria das imagens que nos afetam hoje se expõem segundo a lógica da instância da imagem ao vivo, atuando no sensório e não provocando o pensamento. A pergunta que cabe agora é a seguinte: haveria imagens de violências tão arrebatadoras que seriam capazes de romper com essa lógica e nos afetar em um nível em que provoque nosso pensamento? Para responder essa pergunta, Berleant analisa a natureza do terrorismo e lança mão dos ataques do 11 de setembro, citados muitas vezes já no presente trabalho. Uma definição enxuta de terrorismo seria a de provocar o medo, o terror e a incerteza generalizada na população civil, a fim de lograr ganhos políticos ou ideológicos. Ataques terroristas como o do 11 de setembro são feitos para serem noticiados e de preferência, vistos: ao atacar o coração da economia e, por que não, um símbolo máximo do poder estadunidense, o 09-11 buscou aterrorizar através da sua força sensória - e *“como a Estética centra-se na percepção sensória direta, fica claro que atos de terrorismo possuem uma força estética poderosa”* (Berleant, 2009, p.3). O autor segue para afirmar que muito da efetividade política de atos terroristas vem de um planejamento cuidadoso de seu impacto estético. Ou seja, seria isso o mesmo que dizer que há impactos estéticos tão fulminantes que seriam capazes de provocar algo além da indiferença das imagens autorreferentes? Será que o terror possui uma força sensorial capaz de romper com a lógica da instância da imagem ao vivo e com o primeiro degrau iconofágico trazido por Norval Baitello Júnior?

Diferentemente da definição de terrorismo (enxuta pois não é o objetivo da presente dissertação questionar ou analisar a definição de terrorismo), a definição de terror tem contornos estéticos dados pelo filósofo inglês do século XVIII, Edmund Burke, e tem natureza sublime, termo que nos será muito relevante no nosso desfecho. Diz Burke:

Tudo o que de algum modo seja capaz de excitar as ideias de dor e perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível, ou que diga respeito a objetos

terríveis, ou que opere de uma forma análoga ao terror, é fonte de sublime, isto é, produz a emoção mais forte do que a mente é capaz de sentir. (Burke, 2019, p.58)

Isto é dizer que atentados terroristas como no caso do atentado de 11 de setembro, possuem força sublime pois excitam as ideias de dor e perigo provocando uma emoção mais forte do que a mente é capaz de sentir. Nisto há um elemento de terror, segue o filósofo:

A paixão causada pelo que é grande e sublime na natureza, quando estas causas operam da forma mais poderosa, é o assombro; e o assombro é aquele estado da alma no qual todos os seus movimentos estão suspensos, com algum grau de horror. Neste caso a mente está tão completamente cheia com o seu objeto que não consegue atender a nenhum outro, nem, conseqüentemente, raciocinar acerca do objeto que a ocupa. (Burke, Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo, p.77)

Nesta passagem há diversos elementos que nos interessam. Começo apontando a sua natureza estética, implicitamente indicada pelo uso da palavra paixão. Ou seja, desde o princípio o autor deixa claro que aquilo que causa o sublime tem uma origem passional e que passa pelo sensório, o que é o mesmo que dizer que não passa por um processo de apreensão simbólica racional. O que Burke diz é que a experiência estética do sublime ocupa o sensório de tal maneira que excede o uso da razão acerca do que estamos experienciando. Ele não parece considerar a experiência estética como uma que já em princípio não nos suscitaria o uso da razão, de maneira que creio que o autor talvez considerasse o sublime como algo que excede a compreensão e não algo que impede a compreensão. Algo que nós não tenhamos a condição de conceber em vez de algo que impeça a nossa compreensão. Creio que isso fique implícito quando diz que a mente está tão completamente cheia com o objeto sublime que não possui espaço para nem sequer conseguir raciocinar acerca dele.

O que argumento, é que há no sublime valores estéticos quantificáveis segundo uma análise moral. Se o que causa nossa experiência sublime tem origem

natural, uma grande tempestade, mares revoltos ou animais poderosos (exemplos dados pelo próprio Burke), não pode ser quantificado como negativo moralmente, afinal são fenômenos naturais que não dizem respeito ao certo e ao errado. Mas o que dizer dos atentados terroristas? Será possível fazer o cálculo utilitarista ou, segundo a moral kantiana, julgar o potencial universalizante de determinado ato terrorista? Sobre isso Berleant nos responde o seguinte:

Já que o escopo e a intensidade de ataques terroristas estão além da concepção, moral e estética, precisamos de um novo conceito, o “sublime negativo”, como sua identificação mais verdadeira e eloquente. (...) Por isso chamar de sublime negativo tais atos de terrorismo não é um oxímoro, mas o reconhecimento da sua negatividade cuja enormidade não pode ser englobada na sua magnitude ou força. A unicidade de tais atos extremos os tornam apenas capazes de descrição. (Berleant, 2009, p.6)

Ou seja, o sublime negativo existe quando seus aspectos morais e estéticos são incomensuráveis, uma vez que “sua enormidade não pode ser englobada na sua magnitude ou força” (Berleant, 2009, p.7), mas que certamente de um ponto de vista moral são repreensíveis, ou, em outras palavras, cujos aspectos morais são indefensáveis. Portanto um ataque terrorista como o de 11 de setembro de 2001, visto que teve em seu planejamento o aspecto central da contra-visualidade, possui um arrebatamento estético que pertence à categoria do sublime negativo. Argumento que em um momento em que as imagens compreendem aquilo que se dá a ser visto, aquilo que Baitello Júnior chama de torrente de imagens autorreferentes, a imagem do atentado terrorista rompe com esta lógica anestesiante do sensorio e causa através de seu impacto sublime um choque que nos faz duvidar dos nossos olhos, ou, melhor dizendo, que fez com que os espectadores do atentado ao vivo se questionassem se aquilo era realmente verdadeiro. Esta dúvida, essa sensação de não acreditar nos nossos olhos, depende de reflexão, de pensamento. Argumento que o sublime negativo produz um arrebatamento estético capaz de romper com a lógica da instância da imagem ao vivo, produzindo reflexão no espectador.

Eugênio Bucci, no capítulo “informação e guerra a serviço do espetáculo”, presente no livro “A imprensa e o Dever da Liberdade”, da editora Contexto, de 2009, traz passagens que apontam para o que Berleant chama de sublime negativo, inclusive creio que possamos dizer que as passagens de Bucci, as quais veremos a seguir, são exatamente o sublime negativo. Diz Bucci:

O golpe que desfigurava o horizonte de Nova Iorque desfigurava também o que estava ordenado para ser visto. Por um instante, fugaz, mas traumático, ver não foi sinônimo de reconhecer (a reafirmação imaginária opera pela reiteração), mas foi sinônimo de desconhecer. (...). O sujeito telespectador era desafiado internamente para encontrar um novo caminho por meio do qual pudesse se relacionar com a verdade, essa entidade pertencente ao visível, enquanto seus olhos pareciam incapazes de ver qualquer coisa além do vazio aterrorizante. (Bucci, 2009, p.2).

Aquilo que “estava ordenado para ser visto”, essa ideia de que o visível segue uma ordem estrita, é a visualidade pura como ferramenta de poder e é também a torrente de imagens autorreferentes. A quebra na ordem do que estava para ser visto que o atentado causou foi, como diz Bucci, sinônimo de desconhecer, criando uma imagem endógena, uma imagem que de fato encarnou, e isso foi traumático não apenas pela violência sublime negativa, mas porque gerou a necessidade de um rearranjo daquilo a ser visto a partir do pensamento pois, como diz o autor, “o telespectador foi desafiado internamente a encontrar um caminho para relacionar-se com a verdade”. O processo interno no telespectador é um processo reflexivo, é um processo em que há abstração e logo, pensamento. Por fim, se:

“(...) duvidar dos próprios olhos, portanto, é como que esfregá-los com as mãos para em seguida reabri-los com fúria, certificar-se do visível que resta e, então, crer (nos olhos e no visível) com mais intensidade” (Bucci, 2009, p.2)

O desordenamento do olhar, é, portanto, uma quebra de uma visualidade hegemônica e ele se identifica com o sublime negativo trazido Berleant.

Paradoxalmente, é justamente a incredulidade suscitada pelo horror do sublime negativo que acaba por desordenar o nosso olhar e que rompe, ao menos brevemente, a lógica do primeiro degrau iconofágico assim como a lógica da instância da imagem ao vivo. É justamente essa incredulidade, essa incapacidade de acreditar nos próprios olhos o que causa a dúvida e o pensamento, a reflexão e interiorização, mesmo que logo então voltemos a crer nos próprios olhos e nos adentremos novamente nas visualidades hegemônicas ou no primeiro degrau iconofágico.

Por fim, o que quero dizer é que existem sim imagens que pelo seu arrebatamento estético são capazes de suscitar o pensamento - isto que Bucci chamou de desordenamento do olhar e isto que foi reconhecido por Berleant como sublime negativo. Porém, a força da instância da imagem ao vivo é tão maior e contínua, inesgotável e praticamente exclusiva para nosso olhar que a vida útil de uma imagem "pensante" é muito curta. É como a meia vida de elemento químico instável. O desordenamento do olhar logo se reordena e hoje a referência ao atentado às Torres Gêmeas já é parte da visualidade corriqueira e popular. O seu meio (ser imagem) não propicia a sua permanência (ser sublime negativo).

4 - CONCLUSÕES

Este trabalho nasceu com a pretensão de entender por que razão a maioria das imagens de violência causam pouca ou quase nenhuma reação, seja por indignação ou deleite, aos espectadores que, por escolha ou não, são expostos a elas. Para tanto, partimos da análise da visualidade x contravisualidade, par trazido por Nicholas Mirzoeff, que nos auxilia na largada de nossa análise ao fundamentar aspectos do uso da imagem pelo poder social dominante. Essa introdução foi importante pois apontou que há nas imagens de todo o tipo um certo tipo de narrativa hegemônica, isso que Mirzoeff chama de visualidade, ou o que nos é dado a ver sem que nós participemos nessa escolha. Em contrapartida, a contravisualidade seria uma expressão visual reage ou combate o poder hegemônico e sua ferramenta de visualidade, usando elementos desta numa tentativa de contradizê-la; seria a visualidade do oprimido. Para isso, trouxe algumas imagens na tentativa de ilustrar tais conceitos, por ora, e já que estamos na reta final da presente dissertação, me atenho ao exemplo do “Shock and Awe” x imagética do terrorismo, que argumenta que atentados terroristas modernos como o das Torres Gêmeas, são uma resposta em forma de imagem às estratégias bélicas que também tomam a forma de imagens.

Esta análise foi importante ao apontar que as imagens sempre tomam um lado. Existem, claro, problemas no conceito de contravisualidade: por exemplo, é difícil compreendê-la numa perspectiva em que as imagens são autorreferenciais, conceito trazido por Norval Baitello Júnior: a contravisualidade assim não poderia ser uma entidade separada da visualidade, se suas imagens são autorreferentes. Espero ter esclarecido no último capítulo durante a análise de teorias de imagens. A principal colaboração da discussão trazida por Mirzoeff é justamente apontar que as imagens não são inertes e que são corriqueiramente utilizadas na construção de narrativas. Inclusive o fato de que os exemplos de Mirzoeff giram em torno da visualização da guerra, ou de cenários de violenta dominação, como no exemplo do supervisor da *plantation*, aponta para as imagens como ferramenta de controle.

Para Mirzoeff, a visualidade serve de naturalização das narrativas hegemônicas, uma vez que seu intuito é a construção de uma história.

Prosseguindo, foi reconfortante perceber que a grande maioria das teorias da imagem ou da comunicação imagética que esta dissertação trouxe à tona conversam entre si. Toda a ideia da visualidade gira em torno de um conceito do professor Eugênio Bucci e este conceito nos é imprescindível, portanto, ele só poderia vir na sequência da teoria de Mirzoeff, o conceito da instância da imagem ao vivo.

A instância da imagem ao vivo é um fenômeno comunicacional e histórico, funciona em oposição à instância que a precedeu, a instância da palavra impressa. Como vimos, a palavra instância refere-se a uma espécie de lugar, mas nesse caso seria o lugar onde a comunicação acontece. Na primeira instância, este local seria literalmente a superfície do papel, isto foi exemplificado pelo mercador que examina distintas cotações a fim de fazer sentido daquilo que é mais vantajoso para os seus negócios. Vimos que o processo que passa pela palavra impressa demanda leitura e, portanto, é um processo racional. Já na instância da imagem ao vivo, a tal instância que outrora foi a superfície do papel, migrou para a superfície de telas luminosas que nos acompanham a todo o momento, daí o fato de ser uma imagem ao vivo: tanto o acontecimento quanto a sua visualização, ocorrem sem o crivo do tempo, ocorrem ao vivo e em forma de imagem. Mais do que isso, vimos que a imagem, diferentemente da palavra impressa, nos atinge por uma via distinta da via racional, ela nos atinge pela via do sensório, dos sentimentos.

Coisa semelhante apareceu também no trabalho de outro autor aqui comentado. Neil Postman, autor que antecede a era da internet, percebera a mesma coisa – daí a felicidade dos autores conversando – no seu escrutínio dos discursos presidenciais americanos ao longo dos séculos. Ao opor os discursos de Abraham Lincoln e os discursos dos presidentes americanos dos anos 70 e 80, fica clara a desvalorização da palavra e a supervalorização da imagem. O estudo de Postman também aponta para a dicotomia comunicacional entre as instâncias - apesar de não usar tal termo -, ao referir-se ao processo de leitura como um processo que demanda contexto, enquanto as imagens televisivas acabariam por

descontextualizar notícias pelo simples fato de seguirem uma técnica cinematográfica que busca atender às emoções.

O que estes dois autores deixam claro é que existem aspectos racionais e aspectos emocionais na nossa comunicação. O primeiro está intimamente ligado à leitura e ao tipo de apreensão simbólica racional que esta suscitaria. Ao passo que o segundo está ligado às imagens e à uma apreensão simbólica que passa muito mais pela via das emoções do que pela via racional, despontando aqui a instância da imagem ao vivo. Disto seguimos para uma breve digressão psicanalítica, onde, reitero, não me cabe questionar as teorias em questão, mas sim utilizar do que é dito por determinados autores a fim de fundamentar meu argumento acerca do par razão x emoção.

Uma discussão psicanalítica também integra o percurso argumentativo da referida obra “A Superindústria do Imaginário”. Eugênio Bucci percebe que o conceito lacaniano de valor de gozo está no cerne do mecanismo de apreensão simbólica de imagens. Sua ideia é a de que hoje o capital passou a produzir imagens que imitam ou substituem o “objeto a” lacaniano e como o “objeto a” refere-se àquilo que nos satisfaz plenamente através da lei da realização dos desejos, o gozo é indissociável da imagem. Para fundamentar este caso, vimos que a psicanalista Maria Rita Kehl também vai por via semelhante: “O mais difícil de se perceber diante do discurso televisivo é que à lei do gozo, tanto quanto a sua contrapartida – a proibição do gozo – é impossível obedecer”. Sobre isso diz Bucci:

O gozo imaginário, que só se realiza como promessa, nunca se consuma, mas sempre se oferece. Disso resulta que a busca pelo objeto do desejo nunca cessa(...). O capitalismo, então, aprendeu a fabricar esse terceiro valor da mercadoria, o valor de gozo. Mas como isso aconteceu? Agora, a resposta é fácil: a partir da exploração do olhar. (Bucci, 2021, p.380)

A perspectiva psicanalítica é de extensa colaboração aos pensadores trazidos no seguinte capítulo desta dissertação. Examinando a citação acima, percebemos que aquilo que nunca se consuma, sempre se oferece e que se realiza como promessa, ressoa intimamente com o conceito de degraus iconofágicos de

Norval Baitello Júnior, assim como das imagens exógenas de Hans Belting e nas imagens incorporantes de Marie-José Mondzain. Uma vez que estes conceitos reconhecem que há imagens que por sua natureza não são capazes de produzir pensamento e apenas nos atingem através de um aspecto sensorial efêmero, daí a conexão com o conceito psicanalítico de gozo. A grande diferença entre esses três autores é que nas teorias imagéticas de Mondzain e Belting há um tipo de imagem capaz de suscitar o pensamento, a imagem que encarna e a imagem endógena, respectivamente. Isto nos interessa sobremaneira pois o que percebemos na progressão de nossa análise das imagens de violência é que há imagens de violências que nos causam pensamento.

Na seção em que foram analisadas diferentes teorias imagéticas, foi possível perceber como distintos autores conversam entre si, bem como sua proximidade teórica na maneira com que dividem tipos de imagens. Marie-José Mondzain e Hans Belting seguem uma divisão dual, digamos assim, diferenciando imagens em dois grupos segundo sua capacidade de gerar pensamento ou não. Para ambos, mesmo utilizando diferentes nomenclaturas e partindo de pontos distintos, existem imagens que não primam por gerar reflexão enquanto existem outras imagens que, essas sim, atentam ao raciocínio. Estas primeiras, as que atentam somente ao olhar e conseqüentemente ao sensorio, são chamadas imagens exógenas por Hans Belting e imagens incorporadoras por Mondzain. A imagem é considerada exógena quando seu vetor aponta para o exterior, quando aponta para outras imagens. Como vimos, Norval Baitello Júnior diz que este vetor é autorreferente, ou seja, que imagens referenciam outras imagens, numa tendência praticamente infinita. Similarmente, Marie-José Mondzain chama de imagem que incorpora aquela que tem uma natureza fusional, de unir em comunhão quase física espectador e imagem, assim colocando o espectador numa “inaptidão simbólica”. Diz a autora:

Todo o produtor de imagens que deseja obter uma resposta incontrollável a uma estimulação do desejo utiliza imagens que mantêm o espectador numa inaptidão simbólica. Esta é a violência do visível, desde que participe nos dispositivos identificatórios e fusionais. (Mondzain, 2009, p.37)

A descrição das imagens que manteriam o espectador numa inaptidão simbólica, de Mondzain, converge ou é um bom exemplo da imagem exógena de Belting. O seu oposto, a imagem endógena, precisamente aquela imagem cujo vetor é interiorizante, ou seja, é uma imagem cuja compreensão se dá no nosso interior e que não é necessariamente autorreferente: não é ela muito parecida a imagem encarnante de Mondzain, cujo vetor volta-se para o nosso interior? Mondzain percebe uma distância, aqui, esse distanciamento que para ela é necessário para que haja o pensamento, diz ela: “a força da imagem provém do desejo de ver, a do visível da sua capacidade de ocultar, de construir a distância entre o que é dado a ver e o objeto do desejo”. O que seria esse distanciamento entre o que nos é dado a ver e o objeto do desejo senão justamente o espaço onde pode e deve surgir a reflexão, o pensamento? Inclusive vimos que para Freud um dos princípios do pensamento é justamente esse desprendimento entre o desejo e a realidade material dos fatos, nós precisamos desse distanciamento entre o desejo e objeto do desejo para que possamos criar uma reflexão a seu respeito. Inclusive a autora segue e diz que “para Paulo (a encarnação é), uma visibilidade enigmática”, o que seria esse enigma senão parte de um processo reflexivo?

Seguindo na temática das teorias imagéticas, o professor Norval Baitello Júnior nos traz contribuições muito importantes principalmente no seu conceito de degraus iconofágicos. Aqui me atentarei ao primeiro, pois este é o que me parece ser de suma importância para compreendermos por que razão as imagens, mesmo que encarnantes e endógenas, logo passam a integrar a torrente de imagens autorreferentes, que é o primeiro degrau iconofágico. Quando Norval diz que “as imagens passaram a se superficializar de tal forma que recordem tão somente outras imagens”, penso que o processo reverso também é verdadeiro, ou seja, que outras imagens, o mundo de imagens, também atuam sobre uma única imagem a fim de integrá-la em no mundo de imagens. Por exemplo, não seria a sina de uma imagem endógena como argumento ser o caso do atentado às Torres Gêmeas, ser integrada à visualidade e assim tornar-se uma imagem exógena? Isso não está justamente comprovado na sua utilização em filmes e na cultura popular? Me parece

ser exatamente o caso de uma imagem cujo poder encarnante não resiste à lógica da visualidade e assim torna-se parte das imagens autorreferentes. A grande importância desta constatação é apontar por que a imagem, embora possa causar reflexão, está sujeita a transformar-se de fora para dentro em uma imagem exógena ou incorporadora. É como se o primeiro degrau iconofágico pudesse diminuir a distância de que fala Mondzain, assim transformando a imagem a partir de uma causa externa a ela do que propriamente devido à sua natureza.

Daqui passamos para uma análise da Estética, afinal a Estética é justamente o campo filosófico onde as imagens existem. A Estética trata de um campo da epistemologia, também chamada de teoria do conhecimento, que trata especificamente do conhecimento baseado no sensório. Dada a proximidade do sensório com as nossas emoções, o conhecimento que a Estética nos proporciona se dá através de processos menos racionais e mais ligados às emoções. Partimos de uma breve revisão da Estética kantiana através de uma crítica a ela feita por Arnold Berleant. O intuito de trazermos Kant para depois passarmos a uma concepção mais contemporânea se deu justamente pelo claro o viés moral presente na filosofia kantiana. Da moral eu não pude fugir, uma vez que minha principal pergunta era e é por qual razão algumas imagens de violência nos chocam, nos fazem refletir, enquanto outras passam despercebidas ao nosso termômetro ético e moral.

Berleant analisa principalmente dois autores além de Kant: Wolfgang Iser e Terry Eagleton. Suas principais contribuições estão no fato de ambos reconhecerem o alcance da Estética para além da arte, ou seja, ambos reconhecem que o conhecimento sensível, através de imagens ou diferentes fenômenos estéticos, existe no nosso cotidiano mundano, que a Estética não pertence apenas à apreciação da arte ou do belo, nos museus. O que esses autores dizem, e aqui também incluo o próprio Berleant, é que fenômenos estéticos atuam no tecido de nossa sociedade de maneira muito mais generalizada do que a apontada por Kant. Iser, por exemplo, busca:

Expandir a percepção estética para o alcance da aesthesis, aumentando o alcance da arte para incluir as multiplicidades de seus aspectos intrínsecos e as várias maneiras que a arte permeia o todo da cultura e, finalmente, estendendo a Estética além da arte para a sociedade e o mundo. (Welsch, *Undoing Aesthetics*, 95-99).

Ao mesmo tempo Eagleton aponta que a Estética possui um valor político, coisa que nos interessa uma vez que vimos justamente isso na nossa análise da visualidade de Mirzoeff. Para Eagleton, a Estética possui duas faces, seria quase como uma faca de dois gumes, onde por um lado a Estética “representa as aspirações políticas” bem como ela “providencia um local irrestrito para sensibilidade e imaginação” (Eagleton, 1990, p.3). De uma forma ou de outra, o que esses autores deixam claro é que a Estética não se resume apenas ao mundo das artes, mas é parte de um campo filosófico – a Epistemologia – responsável pelo estudo do conhecimento e que permeia o todo da nossa vida em sociedade. O próprio Berleant traz um exemplo de como a Estética não é mais restrita aos museus mesmo quando se trata de um fenômeno artístico, para isso ele traz o exemplo dos “happenings”, que são ações ou peças de dança ou teatro, muitas vezes ambos misturados de uma maneira quase operística e que acontecem de surpresa em locais não destinados à arte, como shopping centers, aeroportos, avenidas e ruas.

Pois assim parece que chegamos às conclusões deste trabalho. Se a Estética trata de fenômenos que nos atingem pela via do sensível, são parte de um conhecimento acerca do mundo que nos chega exatamente pela via do sensível e não está restrita aos museus e teatros, como podemos entender acontecimentos como ataques terroristas se não pela via da Estética? Berleant diz que o principal intuito desses ataques é serem vistos. Seu principal objetivo é causar arrebatamento através da experiência estética. Segundo Berleant, “chamar a filmagem do ataque de visualmente esplendorosa é reconhecer seu impacto estético”. Inclusive o aspecto estético de tal ataque foi comentado por um artista conhecido por desvirtuar o local da arte de seu panteão. Karlheinz Stockhausen, compositor alemão e criador, por exemplo, de um quarteto para três cordas e helicóptero – apenas para ilustrar a migração da arte para um local de

estranhamento –, disse na época que os atentados das Torres Gêmeas são “o maior trabalho artístico de todos os tempos”, bem como o artista britânico Damien Hirst, quem primeiro usou o referido termo nas aspas acima, “visualmente esplendoroso” (visually stunning).

Porém, como podemos enxergar um atentado que provocou tanta violência e morte como um ato artístico? Não seria isso justamente uma provocação dos referidos artistas bem como Arnold Berleant? Penso que é literalmente disso do que se trata, de uma provocação a fim de nos fazer questionar como que de fato a Estética nos arrebatava em tais exemplos de contravisualidades. Inclusive esse aspecto da contravisualidade é apontado por Berleant ao dizer que “os resultados devastadores dos atos terroristas não são muito diferentes dos ditos danos colaterais sofridos por populações civis ao longo da história da guerra”.

Voltando à pergunta feita no início do parágrafo anterior, como podemos enxergar tal atentado pela via Estética uma vez que há na Estética um aspecto moral indissociável a ela? Poderíamos ter uma visão utilitarista onde tais atos são moralmente aceitáveis, ou devemos enxergá-los através do principal aspecto do imperativo categórico “age somente, segundo uma máxima tal, que possas querer ao mesmo que se torne lei universal”? Poderia um atentado terrorista tornar-se lei universal? Isto é basicamente dizer que aceito a prática do terrorismo uma vez que aceito que se pratique o terrorismo contra mim. Me parece que não, tanto para o cálculo utilitarista quanto para o imperativo categórico, portanto necessitamos de uma nova maneira de adequar o terrorismo dentro da Estética.

Parecendo responder a isso, Berleant trouxe uma novidade teórica, o sublime negativo.

Para tanto, Berleant começou por apresentar os alicerces do conceito de sublime em Edmund Burke, e aqui trago novamente a citação direta do filósofo inglês:

Tudo o que de algum modo seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível, ou que diga respeito a objetos terríveis, ou que opere de uma forma análoga ao terror, é uma fonte de sublime, isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. (Burke, 2019, p.58)

Ou seja, para Berleant, existe no terrorismo um aspecto sublime - talvez insuportável ou sobre-humano - cuja emoção produzida é a mais forte que a mente é capaz de sentir. É o nosso limite. Se se trata de uma sensação, podemos inferir tratar-se de um fenômeno estético. Ou talvez dizer que a emoção do sublime é a que alcança o limite da *aisthesis*. Burke traz exemplos do mundo natural (bem como exemplos kantianos do sublime, que se restringem à magnitude e força), de onde não podemos extrair valores morais. A fim de solucionar essa questão Berleant diz que:

Ao contrário das formas quantitativas do sublime em Kant onde ambas a magnitude e força parecem ser quantificáveis, a intensidade do sublime no terrorismo é incomensurável e suas dimensões são indeterminadas. (...) Uma vez que o escopo e a intensidade de ataques terroristas estão além da compreensão, tanto moral quanto estética, nós precisamos de um novo conceito, o “sublime negativo”. (Berleant, 2009, p.7)

Ou seja, isso é dizer que existem imagens de violência cujos aspectos morais e estéticos nos são incompreensíveis ao mesmo tempo em são totalmente arrebatadores e isto é causado pelo sublime negativo. Resta saber a que o adjetivo "negativo" se refere: a um valor moral negativo? ou a superação de um limite a partir do qual a experiência estética deixa de ser estética e se torna outra coisa? Algo como o advento da incerteza dos sentidos e da razão - o desordenamento do olhar, a perda da ordem pré-estabelecida? Talvez ambas as coisas, ao mesmo tempo.

Por fim, reconheço que o trabalho de Eugênio Bucci, especificamente no já referido capítulo “informação e guerra a serviço do espetáculo”, presente no livro “A imprensa e o Dever da Liberdade”, tratou da experiência que tivemos no 9-11 como um caso de um arrebatamento estético através do sublime negativo - ainda que não o dissesse ou soubesse. Ao reconhecer que o atentado que desfigurou o horizonte de Nova York fez os espectadores duvidarem de seus olhos, nem que brevemente, e assim fazê-los reordenar o que estava dado a ser visto, Bucci descreveu

claramente a experiência do sublime negativo - o inaceitável (o negativo moral) e a superação de um limite em direção ao desordenamento do mundo (o negativo como uma reação química a partir de um *cutoff*) e que, paradoxalmente ao mundo usual das imagens, causou o pensamento e a reflexão uma vez que os espectadores “duvidaram de seus olhos”. O que poderia ser a dúvida além de pensamento? Acredito que o que Bucci chamou de desordenamento do visível é exatamente aquilo que Berleant chama de sublime negativo. Não são apenas imagens de violências, são imagens de violências tão exageradas, tão inacreditáveis ou inconcebíveis que nos fazem duvidar daquilo que vemos, paradoxalmente, forçando o pensar. Enquanto a violência na visualidade de Mirzoeff está na sua natureza programática, na autoridade sobre o olhar e enquanto a violência das imagens para Mondzain está na sua capacidade de fazer o indivíduo não pensar, existe na possibilidade da violência das imagens, uma violência tão atroz que nos faça refletir. Isto é dizer que em geral todas as imagens são violentas, não apenas as imagens de violência, mas todas que atentam sobre o pensar e que, além disso, há violências tão indizíveis que ao nos depararmos com imagens delas, o efeito do sublime negativo nos leva à dúvida, ao pensamento.

Minha conclusão é a de que existem imagens de violências tão assombrosas que ao nos atingirem através do sublime negativo são capazes de suscitar o pensamento reflexivo nem que seja por um breve período. Por isso imagens como a da morte de George Floyd, como as das torturas de Abu Ghraib, ataque às Torres Gêmeas ou a fotografia de Lula com a rachadura no peito causaram tanta indignação, são que por conta do sublime negativo tornaram-se imagens endógenas e encarnantes.

Estes aspectos, em uma imagem, são capazes de fazer uma imagem valer mais que mil palavras, porém sua raridade, bem como sua curta vida, tornam as palavras cada vez mais necessárias, bem como a leitura de imagens e o reconhecimento de que elas, as imagens, não são tão importantes assim na compreensão do nosso mundo. Por fim, quanto às imagens de violência, nos cabe buscar enxergá-las de um ponto de vista racional, afastado da torrente de imagens autorreferentes, que apesar de serem apreendidas pela via do sensível, causam de

fato uma anestesia estética que nos cinde de qualquer indignação e revolta contra a desigualdade e o sofrimento humanos, revolta que, ao menos para este que vos escreve, é de primeira importância no nosso avanço como uma sociedade mais justa e humanizada.

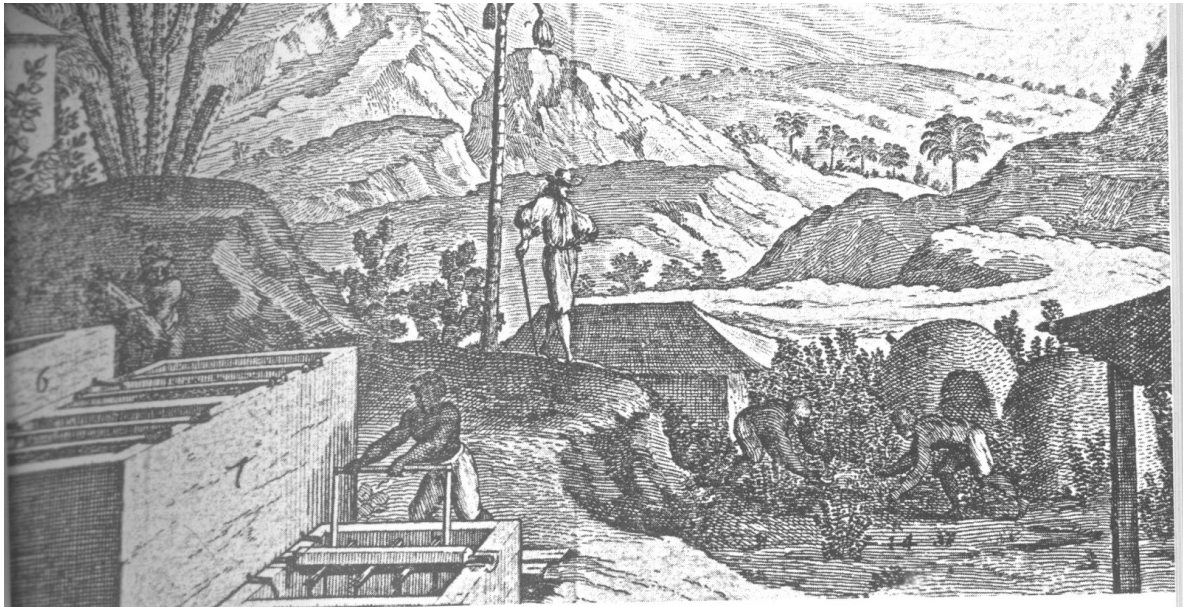
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De ABREU, Carla Luzia. “Contravisualidades: práticas de resistência em tempos de pandemia e fake news”. *Concinnitas*, v.21, n.38, Rio de Janeiro, maio de 2020.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. “A sociedade das imagens em série e a cultura do eco”. *Revista F@ro* no2. Republicado: *A cultura do eco: a sociedade das imagens em série e a cultura do eco*. In: *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker, 2005, pp. 45-57.
- BELTING, Hans. “Bild-Anthropologie”. In: BAITELLO JÚNIOR, Norval. “A sociedade das imagens em série e a cultura do eco”. *Revista F@ro* no2. Republicado: *A cultura do eco: a sociedade das imagens em série e a cultura do eco*. In: *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker, 2005, pp. 45-57.
- BERLEANT, Arnold, “*Re-thinking Aesthetics*”, *Filozofski vestnik*, XX (2/1999 – XIV ICA), pp. 25-33.
- BUCCI, Eugênio. “Em torno da instância da imagem ao vivo”. *Revista Matrizes*, ano 3, no. 1, p.65-79, ago/dez 2009. ISSN: 1982-8160.
- BUCCI, Eugênio. “Informação e guerra a serviço do espetáculo”. In: BUCCI, Eugênio. “*A imprensa e o dever da liberdade*”. São Paulo: Contexto, 2009. p. 63-90.)
- BUCCI, Eugênio. “*A superindústria do imaginário*”. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BURKE, Edmund. “*Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*”. Lisboa, Edições 70, 2019.

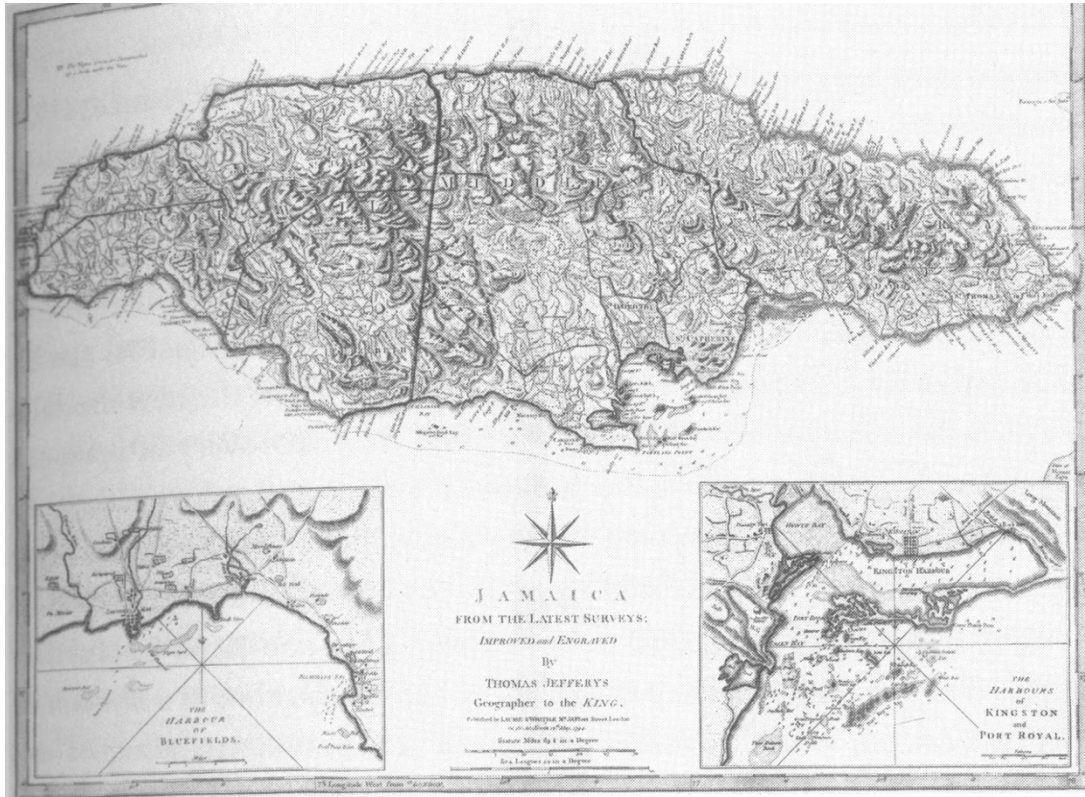
- EAGLETON, Terry. “The Ideology of the Aesthetic”. Oxford, Blackwell, 1990)
- HAN, Byung-Chul. “Psicopolítica – o neoliberalismo e as novas técnicas de poder”. Belo horizonte: Âyné, 2018.
- KANT, Immanuel. “Crítica da faculdade do juízo”. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2017.
- KEHL, Maria Rita. “Imaginar e pensar”. In: NOVAES, Aduino (org.). Rede Imaginária. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1991, pp 60-72, p. 70.
- MARCONDES FILHO, Ciro, “O conceito de comunicação e a epistemologia metapórica”. Editora Paulus, São Paulo, 2010.
- MIRZOEFF, Nicholas. “*The Right Look*”, Duke University Press, Durham, 2011.
- MIRZOEFF, Nicholas. “How to See the World”, Philadelphia, Basic Books, 2016.
- MITCHELL, W.J.T, “*Cloning Terror*, Chicago”, The University of Chicago Press, 2011.
- MONDZAIN, Marie-José. “A imagem pode matar?” Lisboa, Nova Vega, 2009.
- MONDZAIN, Marie-José. “Imagem, ícone, economia – As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo”. Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 2013.

- NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre a genealogia da moral”, Porto Alegre, L&PM Pocket, 2018.
- POSTMAN, Neil. *“Amusing Ourselves to Death: public discourse in the age of show business”*, Penguin Books, New York, 1985.
- WELSCH, Wolfgang. “Undoing Aesthetics”. Londres, Sage, 1997.

6. LISTA DE IMAGENS



- Figura 1. Jean-Baptiste du Tertre, “Indigoterie,” *Histoire Générale des Antilles Habitées par les François* (Paris, 1667) Adaptado de *The Right to Look*, Nicholas Mirzoeff..... 25



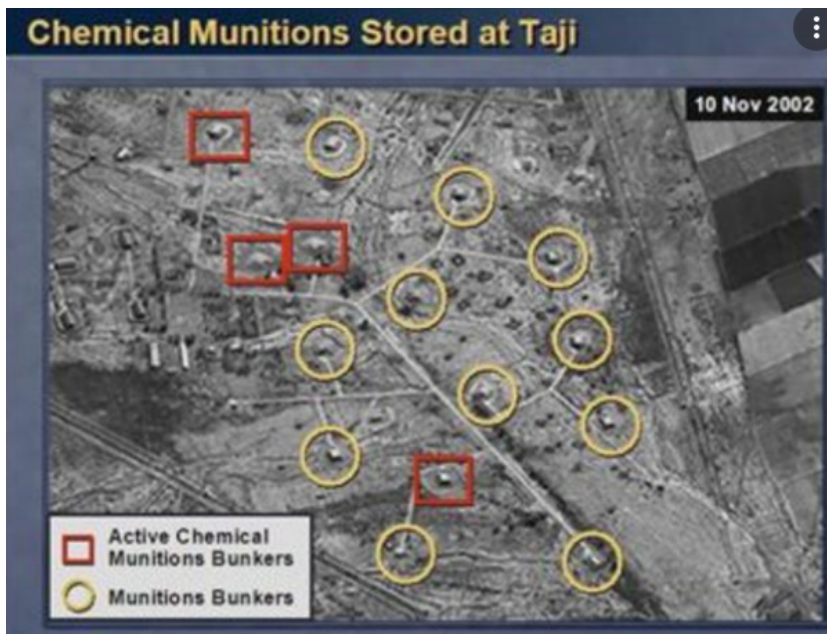
- **Figura 2.** Thomas Jeffreys, Map of Jamaica (1794). David Rumsey Map Collection, <http://www.davidrumsey.com>..... 26



- **Figura 3** – Vista geral do Theatro da Guerra.(James Allen, A Vida Fluminense, março de 1868) 29



- **Figura 4** - Fotografia tirada sobre San Cristóbal, Cuba, pelo major Steve Heyser a bordo de um avião U-2, em outubro de 1961, onde se detectaram comboios soviéticos e silos para colocação de ogivas nucleares..... 31



- **Figura 5** – Imagem de satélite proveniente do Departamento de Estado estadounidense..... 32



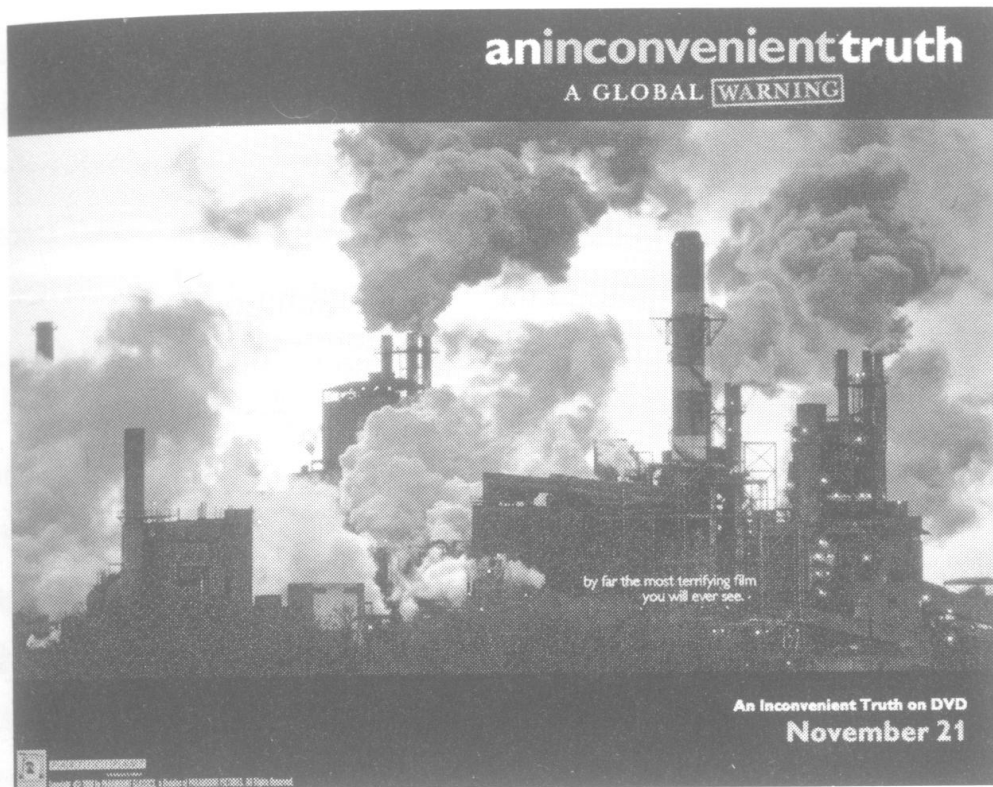
- **Figura 6** – Imagem proveniente do Ministério de Defesa Russo. Adaptado de <https://t.me/Slavyangrad>..... 33



- **Figura 7** - O choque do avião na segunda Torre gêmea. Foto: Reprodução/Youtube..... 36



- **Figura 8** – Departamento de Estado dos EUA. Aeronaves estado-unidenses no Kuwait patrulham campos incendiados..... 37



- **Figura 9** – Uma Verdade Inconveniente (Dirigido por Davis Guggenheim, 2006) 39



- **Figura 10** – Publicidade da marca Chevrolet..... 39



- **Figura 11** – A Caverna dos Sonhos Esquecidos (Dirigido por Werner Herzog, 2010) 59



- **Figura 12** - A Caverna dos Sonhos Esquecidos (Dirigido por Werner Herzog, 2010) 60



- **Figura 13** – Imagem de domínio público. Adaptado de BBC (<https://www.bbc.com/portuguese/geral-36461785>) 62



- **Figura 14** - Uma da série de fotos tiradas por soldados americanos de prisioneiros do Iraque em Abu Ghraib. 63



- **Figura 15** – Casal em rua de Teerã (Behrouz Mehri/AFP/Getty Images). 64



• **Figura 16** – Folha de São Paulo, foto de Gabriela Biló. 65



• **Figura 17** – Criança Viada (Bia Leite/reprodução) 66



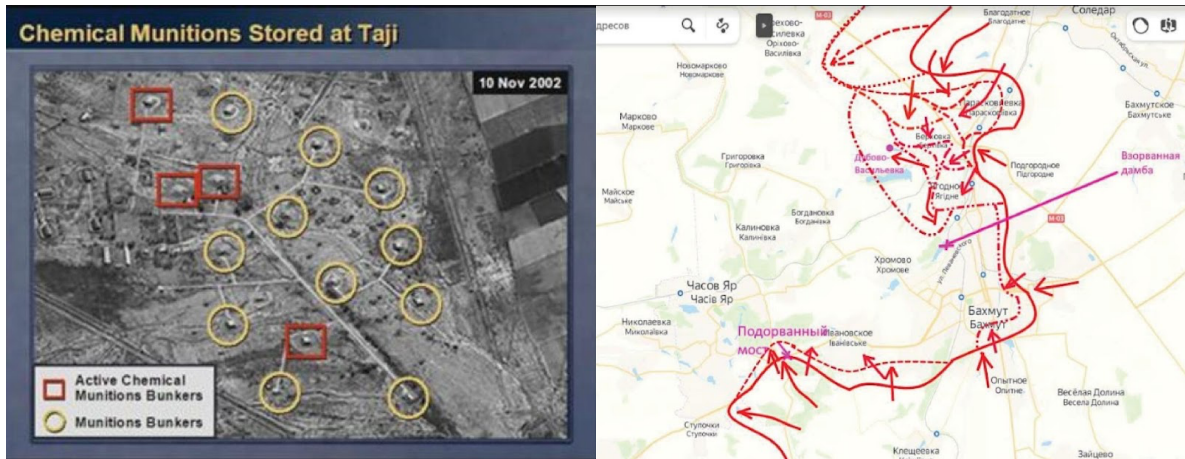
- **Figura 18** – À esquerda, cemitério em Manaus (AFP), à direita cemitério ucraniano (Reuters) 67



- **Figura 19** – À esquerda, Batalha de Antietam (domínio público), à direita, soldado morto na Ucrânia (Reuters)..... 67



- **Figura 20** – À esquerda, The Valley of Shadow of Death, Roger Fenton, à direita, veículos blindados destruídos na Ucrânia (Reuters)..... 68



- **Figura 21** – À direita, imagem de satélite proveniente do Departamento de Estado dos EUA. À direita, imagem dos avanços russos proveniente do canal noticioso Slavyangrad (<https://t.me/Slavyangrad>)..... 68



- **Figura 22** - Claude Monet, *Impressão, nascer do sol*, óleo sobre tela, ano 1872, Musée D'Órsay..... 80



- **Figura 23** - Edward Burtynsky "*Tailings*". 81