

O que vemos e como olhamos aquilo que nos olha: imaginário e imaginalização na contemporaneidade

Paula Mastroberti 

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil)

RESUMO — O que vemos e como olhamos o que nos olha: imaginário e imaginalização na contemporaneidade — Descrevo os exercícios propostos em uma aula aberta ministrada em 2022 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (RS, Brasil), inspirados no título da obra *Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde*, de Georges Didi-Huberman (1992) e em outros autores. Proponho uma revisão dos conceitos de imagem e imaginário, dentro do que eu chamo de *imaginalização*, termo decorrente dos processos de *atenção/consciencialização* estudados por Francisco Varela et al (2001). Meu objetivo é estimular uma compreensão visual sensível, crítica e atenta à imanência e aos deslocamentos espaço-temporais das imagens culturais e artísticas midiáticas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE

Educação midiática. Cultura midiática. Imagem e mídia. Imaginário e imaginalização. Arte e mídia.

ABSTRACT — What we see and how we look at what looks at us: imaginary and imaginalization in contemporary times — I describe the exercises proposed in an open class taught in 2022 at the Graduate Program in Letters at the University of Santa Cruz do Sul (RS, Brazil), inspired by the title of the work *Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde*, by Georges Didi-Huberman (1992), and by other authors. I propose a review of the concepts of image and imaginary, within what I call *imaginalization*, a term resulted from the attention/awareness processes studied by Francisco Varela et al (2001). My aim is to encourage a sensitive, critical and attentive visual understanding of the immanence and space-time displacements of media cultural and artistic contemporary images.

KEYWORDS

Media education. Media culture. Media and image. Imaginary and imaginalization. Media and Art.

RESUMEN — Lo que vemos y cómo miramos lo que nos mira: imaginario e imaginalización en la contemporaneidad — Describo los ejercicios propuestos en una clase abierta impartida en 2022 en el Programa de Posgrado en Letras de la Universidad de Santa Cruz do Sul (RS, Brasil), inspirado en el título de la obra *Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde*, de Georges Didi-Huberman (1992), y en otros autores. Propongo una revisión de los conceptos de imagen e imaginario, dentro de lo que denomino imaginalización, término resultante de los procesos de atención/consciencialización estudiados por Francisco Varela et al (2001). Mi objetivo es fomentar una comprensión visual sensible, crítica y atenta de la inmanencia y de los desplazamientos espacio-temporales de las imágenes artísticas y culturales mediáticas.

PALABRAS CLAVE

Educación en medios. Cultura mediática. Imagen y medios. Imaginario e imaginalización. Arte y medios.

O que olhamos e como olhamos

O que é lastimável não é que os homens tenham que se relacionar com imagens: é que não sabem o que são imagens (Gerard Lebrun, 1998, p. 27).

Experimenta fotografar com o celular um objeto qualquer, a tua escolha. Percebe-te neste movimento, nesta adequação ao melhor ângulo, na procura da melhor iluminação. O que a imagem desse objeto ensina sobre sua cor? Sobre sua forma e textura? Sobre seu potencial movimento? Em suma, como a imagem desse objeto familiar, imiscuído em tua rotina a ponto de passar despercebido, *te olha*?

Começo por esta prática, aguardando que tu a realizes. Voltaremos a ela no final deste trabalho. Refletiremos livremente a partir a expressão “*ce qui nous voyons, ce qui nous regarde*” de Georges Didi-Huberman (1992), inspiradora do título, porém inserida num contexto teórico maior e compreensivo daquilo que entendemos por *imagem*.

O termo comporta ampla carga semântica, e envolve diferentes abordagens, conforme a importância dada à visão como sentido mediador de conhecimento. Para aqueles cujo pensamento tende em direção platônica, a imagem resultante de um olhar sensível pode ser traiçoeira, sua aparência ilude, desvia-nos da verdade e nos afasta do verdadeiro conhecimento, como reiterará o filósofo em diversas passagens de *República*: “o imitador ou criador da imagem nada sabe da existência verdadeira; ele conhece apenas as aparências” (Platão, 2021, s/p.)

Já os aristotélicos entendem a imagem não como projeção de uma ideia, mas como um resultado mental da interação sensível entre visão e o seu objeto, fundamentando um olhar cognitivo. Não custa relembrar Aristóteles em *Metafísica*:

Todos os homens, por natureza, tendem ao saber. Sinal disso é o amor pelas sensações. De fato, eles amam as sensações por si mesmas, independentemente de sua utilidade e amam, acima de tudo, a sensação da visão. [...] E o motivo está no fato de que a visão nos proporciona mais

conhecimentos do que todas as outras sensações e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas (Aristóteles, 2002, p.4).

Não quero me deter, entretanto, sobre essa discussão tantas vezes retomada ao longo do pensamento ocidental, e que repercute entre nós ainda hoje. Para fins desta introdução, basta reconhecer que não há conceito de imagem dissociado dos modos de olhar. Não há como falar de imagem, e por decorrência, de imaginário, sem nos referirmos aos processos de imaginalização, estes que envolvem a atenção de uma mente corpórea (Varela Thompson e Rosch, 2001), e um corpo, ao mesmo tempo, vidente e visível (Merleau-Ponty, 2004).

A partir de uma série de proposições soltas, problematizo nosso entendimento por imagem na contemporaneidade e os comportamentos reunidos em torno do que denominamos, usualmente, “leitura da imagem”. Este é um tema caro à educação, sobretudo quando abordamos as mídias predominantemente óticas. Para tanto, e sem a pretensão de obter respostas exclusivas, descreverei e analisarei alguns exercícios apresentados durante uma aula aberta ministrada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul em 1º de dezembro de 2022, quando tive a oportunidade de trocar ideias com estudantes e professores da área. Por vezes, utilizarei como ilustração cópias de algumas das lâminas exibidas durante a aula, porque a maneira como eu as organizei importa para compreensão de cada proposta. Antes de relatá-las, porém, é preciso apresentar os termos disparadores, que vêm a seguir.

Imagens, imaginário, imaginalização

O interesse pela descrição, compreensão e interpretação das imagens não é, certamente, recente, e sua origem nos levaria a Cesare Ripa, que cria o termo *iconologia* no século XVI, adotado posteriormente por Erwin Panofsky para definir um esquema interpretativo inclusivo dos contextos históricos e simbólicos das imagens. Antes desse batismo, porém, estudiosos já se ocupavam da écfrase ou

da iconografia, visando decifrar os segredos e as simbologias presentes no imaginário de seu tempo.

Declarar que “vivemos imersos em um mundo de imagens” é insuficiente para explicar os fenômenos que abraçam as experiências contemporâneas de interagir com as imagens que produzimos. A expressão surge decorrente de um assombro cúmplice ao de Walter Benjamin (2012), diante dos avanços decorrentes das tecnologias de reprodução das imagens e do seu poder de multiplicá-las. Constatá-los, entretanto, não implica um maior ou menor impacto qualitativo sobre nosso olhar. Entendo que, quando acusamos as imagens de serem enganadoras, ou potencialmente perigosas, diminuímos o conhecimento advindo da pura imanência das imagens. É como se as admitíssemos apenas como sombras, tal como faz Platão, que lhes atribui a função única de revelar e reconduzir à fonte luminosa das ideias e conceitos que as projetam.

Prefiro, assim, desviar-me em direção aos caminhos apontados por Aristóteles: posso dizer, em primeiro lugar, que os diferentes imaginários se reproduzem a partir não de um, mas de incontáveis e diversos processos de significação. Esclareço que, por *imaginários*, escrito assim, no plural, entendo algo além do mero banco de dados de memória e registro das diferentes culturas denominadas visuais. Compreendo o termo em sua pluralidade semiótica e cultural, inclusive dos contextos e sistemas que fomentam a sua produção e reprodução, a sua fruição, compreensão e interpretação. Da mesma forma, vejo-os em todas as suas modalidades sensíveis: cada imaginário pode ser constituído por imagens estáticas ou cinéticas; para além de signos óticos, incluem signos sonoros e hápticos, e até mesmo os gustativos. Ao invés de criticar o excesso, deveríamos, outrossim, valorizar a riqueza e a diversidade com que repercutem o pensar, o sentir e o expressar humanos.

Atribuirei, com apoio de Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch, o nome de *imaginalização* a esses processos cognitivos e expressivos da mente

corpórea humana, reunidos sob a expressão *atenção/consciencialização*, emulada a partir da investigação das práticas budistas de meditação. Ao agregar a sabedoria oriental aos estudos neurocientíficos, os autores e autora propõem:

O que sugerimos é a transformação da natureza da reflexão de uma atividade abstrata e descopolizada para uma reflexão corpolizada (atenta) ilimitada. Por corpolizada entendemos uma reflexão na qual o corpo e a mente são postos juntos. O que está em formulação pretende transmitir é que a reflexão não se exerce só *sobre* a experiência, mas que a reflexão é ela própria uma forma de experiência — e que essa forma reflexiva de experiência pode ser executada com a *atenção/consciencialização* (Varela, Thompson e Rosch, 2001, p. 54, grifos dos autores e autora).

Na proposta de Varela, Thompson e Rosch, posso incluir, nesses processos, as *enações* envolvidas com os fenômenos de midiática e remidiatização tecnológicas das imagens, evidentes desde a modernidade. Aqui cabe elucidar o termo *enação*, também trazido pelos autores e autora, para explicar os fenômenos cognitivos:

[...] a cognição não é a representação de um mundo preestabelecido elaborada por uma mente predefinida, mas é antes a atuação de um mundo e de uma mente com base numa história da variedade das ações que um ser executa no mundo (Varela, Thompson e Rosch, 2001, p. 32).

Quando imaginalizamos de forma enativa, experenciamos, refletimos e usufruímos do imaginário coletivo de forma participativa, colaborativa, inventiva, atenta, consciente e crítica, porque já contamos com todo um histórico de imaginários e de imaginalizações anteriores, que nos circunscrevem e significam. Na contemporaneidade, essas enações não se distinguem das ambiências midiático-tecnológicas às quais nos acoplamos como mentes corpolizadas visíveis e videntes.

Ainda dentro do percurso aristotélico, quero partir de uma semiótica que valoriza os qualissignos das imagens (Peirce, 1992-1998), ou seja, das [in]formações sensíveis e estéticas contidas em sua própria substância midiática (Flusser, 2007; Mitchell e Hansen, 2010; Manovich, 2002). Nesse sentido, reconheço a imagem como um sistema semiótico complexo, não limitado a representar ou a mostrar (o quê e a quem?), mas que, ao responder aos signos

interpretantes gerados por uma mente corporeizada, constitui-se como uma presença que nos devolve o olhar e nos sabe tanto quanto a sabemos.

Por fim, verifico que pouco nos referimos aos movimentos e aos tempos das imagens; caladas e inertes, elas costumam ser extirpadas de seu contexto, como um órgão de um cadáver dissecado, disposto em alguma aula de anatomia, à espera da extração dos símbolos indiciadores de uma vida extinta. Em minha abordagem, espero contribuir para com o reconhecimento de uma imagem redimensionada, prevista em seus deslocamentos e movimentos, sejam eles gestuais ou relacionais, em tempo e espaço imaginalizados.

Dados estes pressupostos, descrevo, a seguir, alguns exercícios apresentados na aula aberta já aqui referida e teço, como um resultado da minha interação com os participantes, algumas reflexões.

Exercício 1: O leão de Zuccaro e a catedral de Monet

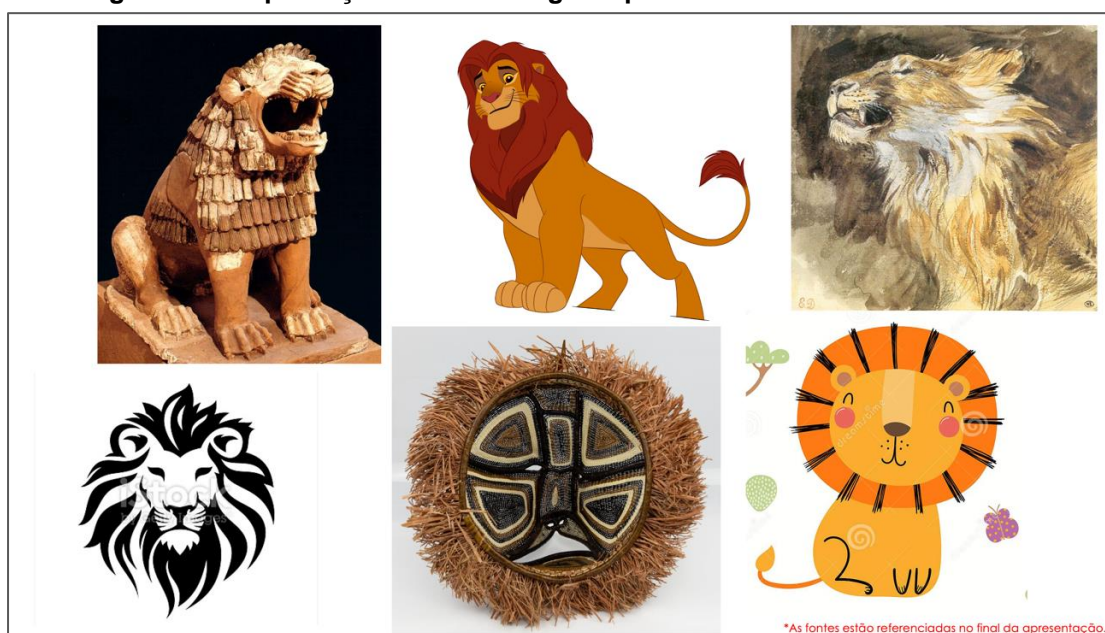
Apresento, na primeira lâmina, apenas uma palavra — leão —, e aguardo que, de imediato, o animal surja na mente dos presentes. Que leão é esse que irá surgir? Diz Frederico Zuccaro:

[...] não falo do leão que corre na selva e caça outros animais para se alimentar, pois esse leão situa-se fora de mim; falo de uma forma espiritual formada pelo meu intelecto. É por meio dessa forma [...] que meu intelecto pode ver e claramente conhecer não apenas o leão simples em sua forma e natureza, mas igualmente todos os leões. (Zuccaro, 2004, p. 42).

Certamente, a minha imagem mental de leão não será a mesma do colega participante. Há, ainda assim, um leão fora de todos nós. Este que, como diz Zuccaro, “corre na selva e caça outros animais para se alimentar”. Todos, mesmo uma criança, conseguimos imaginalizá-lo, ou seja, formar uma ideia de leão, porque de alguma forma *o sabemos*. Mas, ao contrário do afirmado por Platão, não obtemos uma única ideia essencial a partir da sombra que a palavra “leão” projeta nas paredes de nossas cavernas imaginárias. São inúmeros e diversos esses

leões imaginalizados. Eles variam tanto conforme se o observamos enquanto espécie viva em seus habitats, ou se os visualizamos em filmes, fotografias, ilustrações e pinturas.

Figura 1 — Reprodução da lâmina digital apresentada durante a aula aberta



Nota: Na lâmina, composição de representações diversas da figura de leão. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Leão guardião. Museu do Iraque, II a. C.; Simba. Personagem do filme de animação *The lion king* (Disney, 2000); Estudo para cabeça de leão. Óleo sobre cartão de Eugène Delacroix, 1833; Ícone de leão. iStock; Máscara artesanal de leão. Artesanato panamenho; Leão. Ilustração de @Mariaskrgan. Fonte: Arquivo da autora.

Mas não basta apontar o “leão de cada um de nós”: é preciso reconhecer que mesmo a ideia de leão [de]forma e [in]forma diferentes “leões” conforme a vontade ou a experiência, o contexto ou a destinação das nossas imaginalizações. Há um “leão” para cada momento, para cada valor simbólico, histórico e cultural atribuído à palavra que define o animal.

Prosseguindo na linha de repercussão de um fenômeno ótico externo em cada subjetividade, apresento uma série de conhecidas obras do pintor Jean-Claude Monet tendo por tema a Catedral de Rouen. Para além das especulações da luz e seus efeitos cromáticos, ele expressa, através da iteração pictórica de um mesmo tema, cada momento de abordagem:

Figura 2 — Reprodução da lâmina digital apresentada durante a aula aberta



Nota: Na lâmina: composição mostrando, à esquerda, fotografia da Catedral de Rouen, por Luiza Antunes. À direita, painel da Série *Catedral de Rouen*; à direita, pinturas a óleo sobre tela produzidas entre 1840 e 1926 por Jean-Claude Monet. Fonte: Arquivo da autora.

António Damásio colabora com a nossa compreensão dos processos de imaginalizar realizados pelo artista, dependentes do momento de consideração¹ e das relações de tempo e espaço de quem imaginaliza:

Refiro-me ao termo *imagens* como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais — visual, auditiva, olfativa, gustatória e somatossentitiva. A modalidade somatossentitiva [...] inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor e muscular — visceral e vestibular. A palavra imagem não se refere apenas à imagem 'visual', e também não há nada estático nas imagens (Damásio, 1999, s/p.).

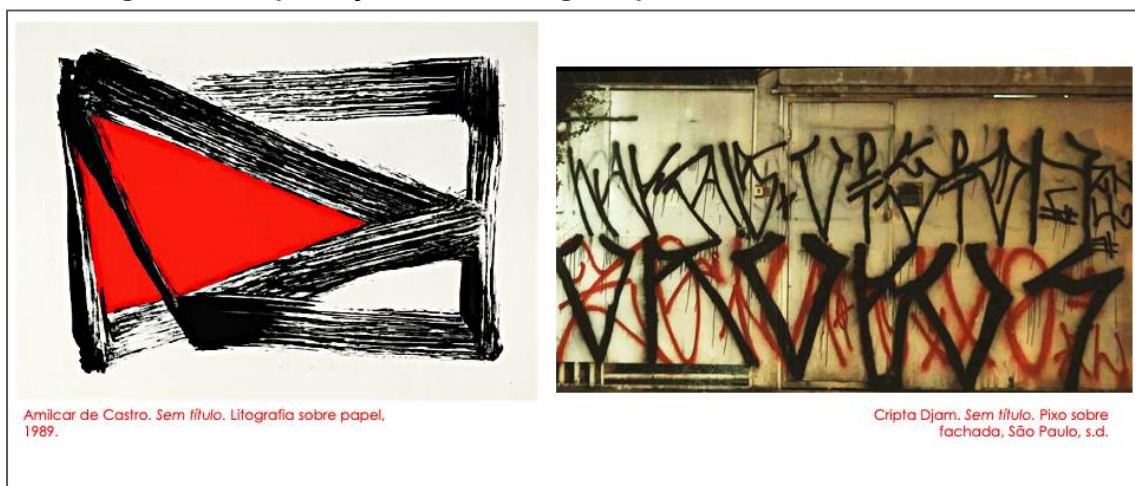
As diferentes representações de “leão” proporcionam conhecimentos que vão além do animal vivente, mas sugestivas de idades, propósitos, materiais, localidades e tempos históricos distintos. Uma única palavra vale, aqui, e portanto, infinitas imagens. Nas diferentes apreensões de Monet da Catedral de Rouen, cada obra evoca as marcas da atividade pictórica, os gestos de aplicar as tintas, a composição de paleta, registrando um dado momento do dia ou da atmosfera vividos pela mente corporalizada do pintor, esta que não se contenta em apreciar, mas precisa enagir

sobre o que vê. Cores, pinceladas, efeitos de luz e sombra nos fazem sentir o frio e o calor, a hora crepuscular ou matutina, durante o período de mais de 20 anos em que Monet se dedicou a reproduzir a edificação. E a catedral, ao ser assim considerada, reflete o olhar admirativo² do artista, devolvendo-lhe seus próprios sentimentos.

Exercício 2: O olho e o gesto

O que diria Amílcar de Castro dos pichos de Cripta Djam? Haveriam de conversar animadamente sobre a tentativa de controle das mãos sobre os desejos do olhar? Haveriam de desafiar um ao outro com seus enigmas? Discutiriam caligrafias?

Figura 3 — Reprodução da lâmina digital apresentada durante a aula aberta



Nota: Na lâmina: composição de imagens das obras *Sem título*, litogravura de 1989 por Amílcar de Castro e *Sem título*, picho sobre fachada, sem data, de Cripta Djam. Fonte: Arquivo da autora.

Gilles Deleuze nos traz uma reflexão sobre isso:

Não digo que a pintura não resolva a tensão olho-mão, digo que há sempre um momento na pintura ou em um aspecto de um quadro em que mão e olho se enfrentam como inimigos. E é, talvez, um dos momentos mais interessantes da pintura³ (Deleuze, 2007, p. 98. Tradução minha).

Ao apresentar esta lâmina, os comentários dos participantes atravessaram, de imediato, a lâmina digital que as colocava em comparação, detendo-se numa materialidade apenas suspeitada: falaram da escolha comum pelo preto e o

vermelho, da gestualidade significativa que ora significa, ora vela a significado; indo além, comentaram as mídias e técnicas que, consagradas ou marginalizadas, legitimam ou criminalizam a arte e o artista. Teriam se dado conta de que, somente quando contextualizadas na lâmina digital que as reuniu, foi possível evidenciar o embate comum entre as mãos e os olhares do gravurista e do pichador?

Imaginalizar pode conduzir aos contextos originais que transparecem numa representação, porém, é na sua opacidade que encontramos os vestígios de seus significantes. Juntos, procuramos investigar então as possíveis afinidades entre elas, mais do que as suas divergências. Só assim salientamos o embate deleuziano que as une, ainda que advindas de lugares distintos e produzidas com diferentes intenções.

Exercício 3: O tempo e o movimento da imagem

Gilles Deleuze escreveu duas obras investigativas dedicadas ao cinema, com base em análises de alguns diretores e obras. Elas dizem respeito ao que ele chama de *imagem-tempo* e *imagem-movimento*. Mas antes de propô-las e analisá-las enquanto fenômenos semióticos, é preciso me referir ao seu conceito de imagem:

Chamemos de Imagem o conjunto daquilo que aparece. [...] Não há objeto móvel que se distinga do movimento executado, nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens se confundem com suas ações e reações: [...] *Cada imagem age sobre as outras e reage a outras em 'todas as suas faces' e 'através de todas as suas partes elementares'* (Deleuze, 2012, p. 98.)

O filósofo faz referência às imagens-segmento que dividem uma película fílmica: os quadros gravados nas fitas de celuloide ou acetato e que, ao serem projetados em sequência e a certa velocidade, recuperariam, a grosso modo, o tempo e o movimento de uma cena registrada. Ao descrever as peculiaridades internas às imagens cinéticas e seus efeitos ilusórios sobre o espectador, ele reflete:

[...] enquanto a imagem-movimento e seus signos sensório-motores estavam em conexão apenas com uma imagem indireta do tempo (dependendo da montagem), a imagem óptica e sonora pura, seus opsignos e sonsignos, ligam-se diretamente a uma imagem-tempo que subordinou o movimento. E essa subversão faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo (Deleuze, 2018, p. 41).

Em outras palavras: para Deleuze, o intervalo de tempo é redimensionado pela linguagem cinematográfica, cujos movimentos de câmera, elementos de cena e atores, cortes e edição, o tridimensionalizam. Cada imagem disposta em sequência, quadro a quadro, tornar-se-ia a sua medida.

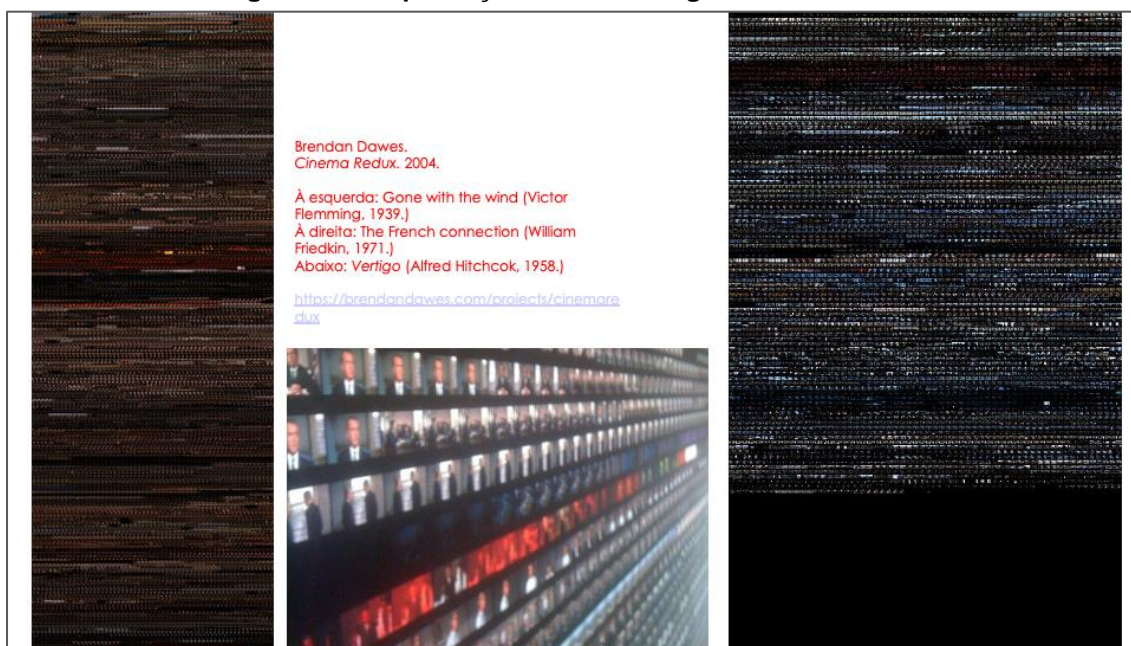
Interessa-me verificar como as observações deleuzianas podem ser aproveitadas tendo em vista as mídias eletrônico-digitais, quando temos uma cinematografia majoritariamente produzida, versada e dissolvida em pixels projetados em telas luminosas compostas por diodos quase microscópicos. A afirmação de Lucia Santaella de que a linguagem do cinema (bem como outras formas de expressão culturais e artísticas) permanece fundamentalmente a mesma, apesar das remediações e inovações tecnológicas (Santaella, 2007, p. 129), surge apressada, diante da constatação deleuziana do efeito cinético produzidos pelas imagens audiovisuais da modernidade.

De fato, o cinema persiste reconhecido, de alguma forma, como cinema; mas a linguagem que o caracteriza nunca, desde o início, limitou-se ao mero reproduzir de imagens em sequência. Ela evoluiu conforme as descobertas e a exploração das tecnologias de produção e de reprodução, e da conseqüente evolução das percepções do tempo e do espaço cinematográficos. Controles de câmera foram evoluindo, possibilitando novos ângulos, ritmos e perspectivas; efeitos de cromaqui e, posteriormente, animação e telas tridimensionais, permitem a geração de cenários virtuais cada vez mais sofisticados; atores vivos contracenam diretamente com atores gerados por programas de animação digital, uma herança das antigas experiências com *stop-motions*, marionetes e autômatos. Além disso, as tecnologias atuais permitem aos espectadores intervir no tempo-movimento dos filmes aos quais

assistem, acelerando, retrocedendo, ou simplesmente decupando ou mixando cenas, produzindo uma sequência alternativa. Com auxílio de óculos de realidade virtual, hoje podemos, literalmente, invadir cenas, interagir com personagens ou escolher o melhor ângulo para assisti-las.

O artista Brendan Dawes é o primeiro disparador do terceiro exercício, proposto na aula aberta com a finalidade de sensibilizar para os tempos e os movimentos das imagens cinéticas na contemporaneidade. No projeto *Cinema redux*, de 2004, Dawes recupera e reconfigura, com ajuda das tecnologias computacionais, a sequência original de cada filme selecionado, quadro a quadro, de modo a compor uma única colcha luminosa:

Figura 4 — Reprodução de lâmina digital da aula aberta



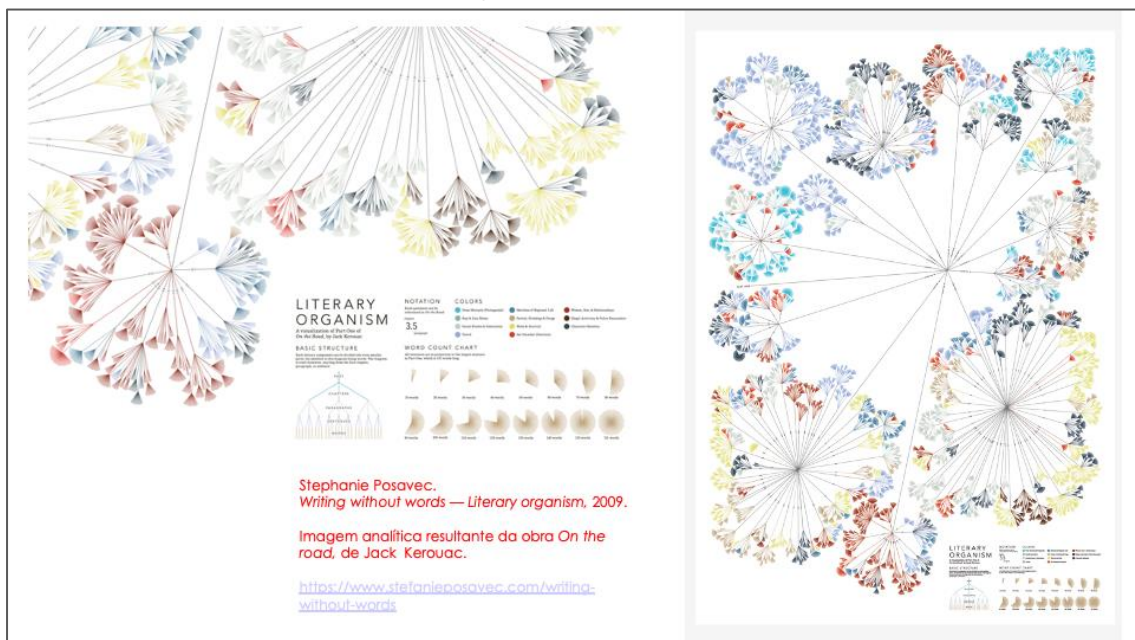
Nota: Na lâmina: composição de imagens de trabalhos realizados a partir dos filmes *Gone with the wind* (Victor Fleming, 1939), *The French connection* (William Friedkin, 1971) e *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), dentro do projeto Cinema redux, de Brendan Dawes, de 2004. Fonte: Arquivo da autora.

Quem já editou gravações audiovisuais pouco se surpreende com as revelações proporcionadas pelos painéis elaborados por Dawes. Qualquer aplicativo ou software de edição de vídeo, inclusive aqueles já incluídos nos celulares, pode apontar para o caráter estático do fragmento fílmico mais fluido e do intervalo de

tempo por ele medido. É possível, inclusive, manipulá-los. O mérito de Dawes é ressaltar os dados estéticos presentes na matéria fílmica, ao liberá-la da sequencialidade compulsória da projeção. Se o tempo filmado, como observa Deleuze, submete-se à animação ótica, esta, exposta na totalidade do seu percurso, revela ritmos formais e cromáticos não evidentes na execução usual. O áudio, ou os *sonsignos*, cujo gráfico seria visível na maior parte dos programas de edição, é sacrificado no projeto *Cinema redux*, pois, diferente dos *opsignos*, ele se esvazia como um significante dependente da execução da linha de tempo. Chamou em especial a atenção dos participantes as diferenças de paleta cromática dos filmes selecionados na lâmina e também o ritmo formal da sequência de quadros dispostos.

Ainda na mesma proposição escolhi, como segundo disparador, o projeto de Stephanie Posavec, *Writing without words — literary organism*, de 2009, em que a autora cria imagens vetoriais a partir de um percurso de leitura do romance *On the road*, de Jack Kerouac (1957):

Figura 5 — Reprodução de lâmina digital da aula aberta



Nota: Na lâmina: Imagens do projeto *Writing without words — Literary organism*, de Stephanie Posavec, de 2009, realizado a partir da leitura do romance *on the road*, de Jack Kerouac. Fonte: Arquivo da autora.

Temos uma outra espécie de representação do tempo narrativo a partir de um conceito de imagem generativa, ou seja, uma imagem diretamente resultante de um texto informado ao computador. Nesse caso, a obra literária atua como um código de programação. Não se trata aqui de meramente ilustrar ou de representar o que o texto diz (à semelhança do cinema, em que o roteiro é a base que organiza e motiva a sequência de cenas filmadas), mas de *transcriá-lo*, como diria Haroldo de Campos (2013). Posavec, com auxílio de um *software* de produção de gráficos vetoriais gera formas que representam diferentes e possíveis percursos de leitura. De um ponto-chave, localizado no início do livro, espraiam-se os capítulos, parágrafos, frases, caracteres, eventos ou situações coletadas pela autora em sua leitura, compondo uma espécie de cartografia da obra. Quanto mais dados ela coletar e incluir no programa, mais a imagem cartográfica se ramifica e mais percursos brotarão. Da mesma forma que em *Cinema redux*, trabalha-se com a submissão da linha temporal do texto literário aos movimentos (percursos formais) da imagem. *Literary organism*, contudo, resulta de uma imaginalização informatizada, em que a máquina, programada pela artista, calcula, reorganiza a escritura verbal em um novo sistema semiótico: um organismo literário, como consta no título.

A reação dos participantes incluiu comentários sobre a aparência cartográfica da imagem generativa, principalmente levando-se em consideração o tema da obra *On the road*, que trata de personagens em trânsito, narrada em fluxo de consciência, ou seja, a própria escrita se faz espontânea, linear e conectada diretamente com o pensamento de quem escreve. Na obra, o leitor tem uma percepção mais natural do tempo decorrido, e de um deslocamento que se constrói no ritmo da leitura. O trabalho de Posavec propõe uma outra relação entre os eventos, o ritmo e o tempo em que eles estão dispostos, resultando numa única representação que interrompe e reorganiza os fluxos da narrativa em formas radiais, cujas linhas representam tempo/evento/espço, simultaneamente.

Exercício 4: Ícones, índices, símbolos

A partir da quarta proposição, adentramos nas questões críticas que envolvem a reprodução ou a descrição superficial de imagens pelas mídias de informação e comunicação. Apresento aos participantes uma cópia da fotografia jornalística de Charlie Hamilton, retirada do site National Geographic. Contudo, primeiramente a exibição não em sua versão original, colorida, mas em preto e branco, sem créditos:

Figura 6 — Reprodução de lâmina digital da aula aberta



Nota: Na lâmina: Cópia em preto e branco da fotografia de Charlie Hamilton publicada no site National Geographic. Fonte: Arquivo da autora.

Pergunto aos participantes do que se trata a imagem e que palavras usariam para descrevê-la. A maioria a descreve como uma paisagem melancólica, falam em névoa, ou suavidade. Observando mais detidamente, percebem algo como uma “fogueira” no canto esquerdo, abaixo.

Em seguida, exibição a mesma imagem, na versão original em cores e, também, suas referências:

Figura 7 — Reprodução de lâmina digital da aula aberta



Nota: Na lâmina: Cópia colorida da fotografia de Charlie Hamilton, intitulada *Incêndio na Amazônia brasileira*, tal como publicada originalmente no site da National Geographic.
Fonte: Arquivo da autora.

Todos concordam que a melancolia e a suave “neblina” da reprodução em preto e branco agora cedem lugar à catástrofe ambiental denunciada pelo fotógrafo.

Fica evidente que alguns elementos semióticos exclusivos à linguagem visual contêm informações importantes, omitidas ao serem retirados, prejudicando ou dificultando sua inteira compreensão. Signos icônicos como cores contribuem para o reconhecimento daquilo que a imagem deseja indicar. Estes mesmos signos, em geral não referidos nas ecrâses mais atentas ao “conteúdo” do que às formas, texturas e coloração, também agregam valor simbólico: associamos de imediato os vermelhos e alaranjados à violência do fogo que queima e os tons terrosos, azulados e cinzas da floresta antes verdejante, à sua morte. A imagem de Hamilton, completa, cumpre sua função de denúncia. Como diria Santaella, em relação à importância dos signos puramente visuais: “Tratam-se de signos que se propõem representar algo do mundo visível, ou, em caso limite, apresentarem-se a si mesmos como signos” (Santaella, 2005, p. 186)

Ao levar adiante essa discussão, pensamos na naturalidade, para não dizer prazer, com que manipulamos nossas próprias imagens ou imagens alheias. O fenômeno pode ser observado diariamente em fotografias postadas no Instagram, na divulgação de memes e gifs, no TikTok, e até mesmo em nossas apresentações acadêmicas. Recortamos, colamos, modificamos e distorcemos as formas e cores das imagens, acrescentamos frases e áudios, compartilhamos e multiplicamos essas manipulações sem refletir muito sobre nossas interferências. É certo que os valores estéticos das imagens constituem uma poderosa ferramenta de comunicação e expressão, e a simples retirada das cores da foto de Hamilton, pode afetar nossa consciência crítica por via da sensibilidade.

Exercício 5: Imagem e cultura em tempos instagramáticos

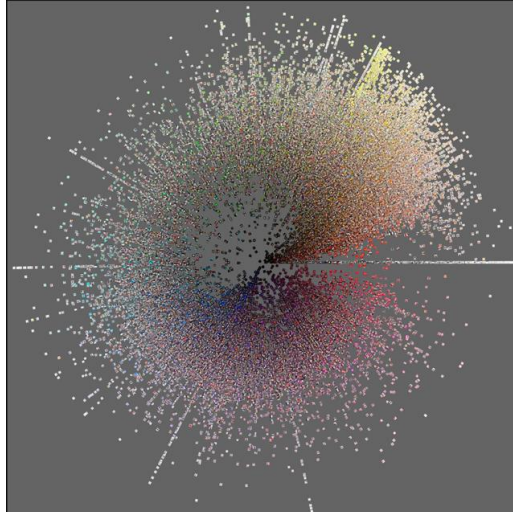
Prosseguindo, apresento o conhecido projeto *Cultural Analytics* coordenado por Lev Manovich, cujo objetivo é coletar e categorizar imagens disponíveis na Internet, não segundo critérios quantitativos, reduzindo-as a uma estatística abstrata relatada em gráficos ou números, mas organizando-as a partir de dados qualitativos estéticos. Utilizando recursos de inteligência artificial e cálculo algorítmico, Manovich e sua equipe mapeiam dados puramente sensíveis como cores e formas, obtendo informações relevantes e específicas sobre o imaginário *on-line* de várias localidades do mundo. Os mapeamentos resultantes produzem imagens eloquentes sobre nossos comportamentos e preferências estéticas conforme momento histórico, contextos sociais e outros fatores:

O desenvolvimento de computadores e o progresso de suas capacidades midiáticas agora torna possível uma nova visualização que não mais reduz os artefatos midiáticos originais a pontos, barras ou linhas. Ao invés, ele disponibiliza os artefatos em um gráfico mantendo sua forma original, suas especificidades, suas características, remapeando-os de diversas maneiras possibilitando novas descobertas⁴ (Manovich, 2020, p. 206).

Nesse processo de imaginalização algorítmica, cada figura coletada submete-se, sem se descaracterizar, a uma organização sistêmica, dinâmica, plural e diversa, como vemos no exemplo a seguir. Temos o resultado de um conjunto de

fotografias de diversas localidades, postadas no Instagram, previamente selecionadas pelo programa conforme dados inseridos pela equipe do projeto:

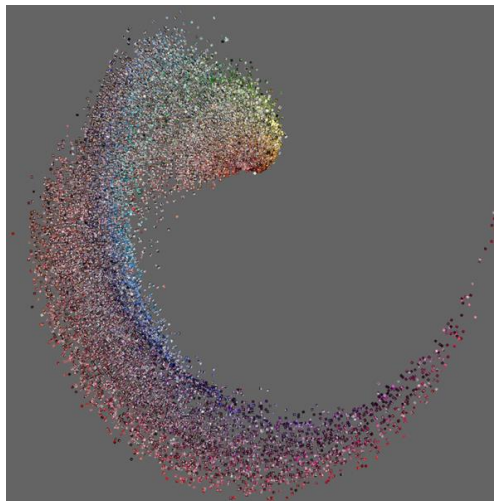
Figura 8 — Instagram visualizations



Fonte: MANOVICH, Lev. *Cultural Analytics Lab*. Software Studies, Portal Flickr, 2008 ao presente. <https://www.flickr.com/photos/culturevis/sets/72157634661744276/> .

Segundo Manovich, cada pequeno segmento dessa nova configuração, ao ser selecionado, pode ser visto em sua real dimensão e contexto de postagem. A configuração também pode modificar-se, conforme diretrizes informadas ao programa generativo, ou ainda conforme a dinâmica própria da rede social pesquisada:

Figura 9 — Instagram visualizations



Fonte: MANOVICH, Lev. *Cultural Analytics Lab*. Software Studies, Portal Flickr, 2008 ao presente. <https://www.flickr.com/photos/culturevis/sets/72157634661744276/>

Ao apresentar esse projeto e algumas de suas imagens, refletimos sobre a responsabilidade da participação coletiva na produção do imaginário em parceria com as máquinas inteligentes às quais nos acoplamos, emulado em uma caleidoscopia visível proporcionada pelo Projeto *Cultural Analytics*.

Também os movimentos artísticos, que, desde os anos 1960, fazem uso de imagens midiáticas em escala massiva, tem se preocupado em recuperar ou conferir a elas novos sentidos. Temos um exemplo em Marco Brambilla, cujo vídeo *Civilization* (2008) foi igualmente exibido aos participantes:

Figura 10 — Cena congelada do vídeo *Civilization*, de Marco Brambilla. Video-instalação de 2008.



Fonte: Arquivo da autora. Disponível em: <https://vimeo.com/14837116>.

O artista reúne uma série de fragmentos retirados da filmografia produzida a partir do século XX e a recompõe em uma colagem digital que inicia por uma espécie de cenário infernal em tons avermelhados e terrosos, passando por um purgatório cinzento, levemente azulado, até alcançar um suposto paraíso em tons de azul celeste e verde vivo. Para além desse deslocamento, o artista preservou o movimento de cada fragmento, numa impressionante compilação anímica do acervo cinematográfico da humanidade, ressurgido como uma narrativa dantesca.

Após a exibição do vídeo, passamos à citação de Didi-Huberman, de modo a disparar novos pensamentos:

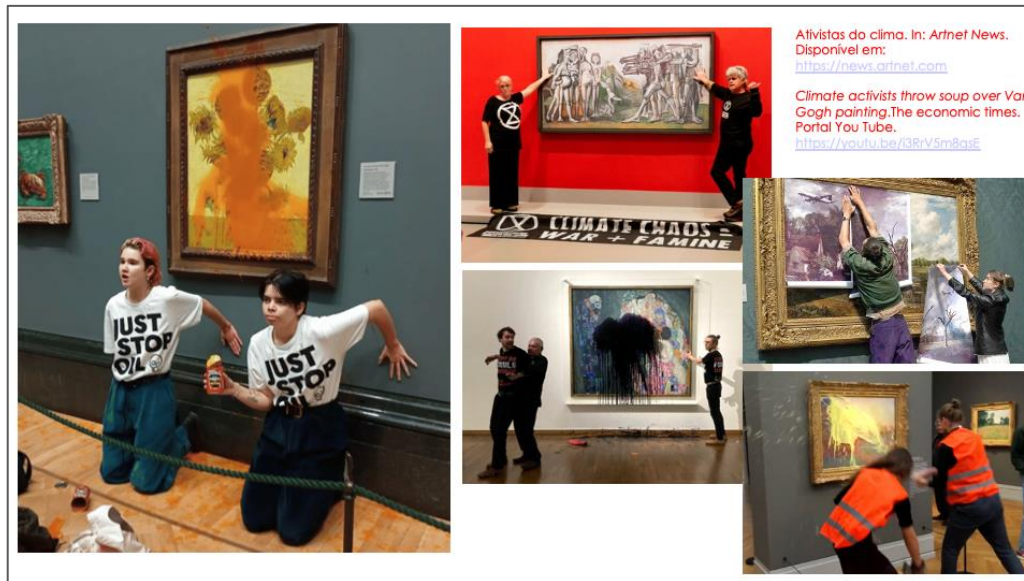
O ato de ver não é um ato maquínico de perceber o real de modo a compor evidências tautológicas. O ato de ver não é um ato de oferecer evidências visíveis a pares de olhos que se apegam unilateralmente ao “dom visual” para se satisfazerem unilateralmente. Entregar-se ao olhar é, sempre, inquietar o olhar, como ato de sujeito⁵ (Didi-Huberman, 1992, p. 51, Tradução livre).

Em *Civilization*, Brambilla se vale de um olhar inquieto que todos podemos trazer dentro de nós. Um olhar contemplativo, mas que também considera. Ao imaginalizar essas imagens pré-existentes no acervo imagético, o artista nos entrega um olhar seguramente reflexivo, como se esses retalhos cinematográficos, ali animados, de alguma forma nos considerassem, regurgitando nossas crenças, nossos desejos e sonhos. Os participantes, já sensibilizados pela exposição anterior em que trabalhamos as relações entre imagem-tempo e imagem-movimento, destacaram o sentido vertical de deslocamento da animação, uma ilusão dada pela execução do vídeo, perpendicular em relação à linha horizontal de tempo, linha esta a ser revelada em qualquer programa de edição.

Exercício final: imagem versus imagem

A última proposição deve servir de desfecho às anteriores. Apresento uma última lâmina, contendo as seguintes fotografias:

Figura 11 — Reprodução de lâmina digital da aula aberta



Nota: Na lâmina: cópias das fotografias de manifestações dos grupos ativistas Just Stop Oil e Climate Activists. Fonte: Artnet News. Disponível em: <https://news.artnet.com>.

Durante o ano de 2022, manifestantes promoveram “atos de vandalismo” em museus de arte de países como Reino Unido, Itália e Alemanha, atacando obras de arte consagradas como forma de protesto contra os crimes ambientais. As diferentes performances incluíam, entre outras, jogar, sobre as pinturas de Van Gogh, Picasso, Vermeer ou Klimt, molho de tomate, tinta preta, sopa de ervilha, purê de batata. As imagens, divulgadas amplamente nas principais redes sociais, chocaram pessoas de todo o mundo. Tanto o efeito estético visual como seu escândalo nas redes foram premeditados e obedientes à lógica de espetacularização midiática. Como observa Ben Davis, autor do artigo publicado no Artnet News:

[...] os críticos que dizem que o ataque à arte é uma tática ruim precisam reconhecer que os ambientalistas tentaram todas as outras estratégias menos polêmicas — protestos pacíficos, petições, campanhas de conscientização etc. — e não chegaram nem perto do tipo de atenção recebida pelas ações no museu⁶ (Davis, 2022, tradução livre).

Ao inquirir os participantes, a reação imediata obtida foi de condenar a manifestação dos ativistas. Embora soubessem dos eventos, a maioria desconhecia o fato de que os materiais utilizados não causaram dano às obras,

pois eram laváveis e foram lançados somente contra peças protegidas por vidro. Somente após revelar essa informação encoberta pelo impacto estético causado pelas imagens, é que compreenderam os atos em sua extensão simbólica. Os ativistas, ao imaginalizarem atos de dano e de depredação do patrimônio cultural, viralizando-os na Internet, tiveram por objetivo nos sensibilizar para sua causa incidindo no nosso próprio imaginário, este que reserva um espaço de consagração às obras de arte e, ao mesmo tempo, nos nossos processos de imaginalização, pois de imediato, somos ludibriados pelo que visualizamos como ataque, desrespeito e depredação.

Ao concluir a aula aberta com essa reflexão, voltamos à proposição inicial. Peço que os participantes retornem àquela imagem de um objeto de seu pertencimento, capturada com o celular. Encerramos com comentários sobre os registros obtidos, enriquecidos por um olhar agora sensibilizado, os quais reúno e sintetizo a seguir, entrelaçados às minhas considerações.

Por fim: o que nos olha

Olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si (Marilena Chauí, 1998, p. 33).

Entendemos, seguindo a linha aristotélica, e a partir das proposições realizadas na aula aberta, que as imagens portam signos relevantes para produção dos sentidos de ser, conhecer, interagir no mundo. Para além do jogo de verdadeiro ou falso, de significado e significante, as imagens (re)produzem olhares particulares, imiscuídos na matéria que as constitui e no modo como mediam nossas realidades e reconfiguram as demais linguagens. Elas especulam, mais do que espelham, os diferentes imaginários que alimentam a nossa experiência e a nossa cultura, repercutindo nos subsequentes processos de imaginalização. Não vivemos “cercados” por imagens, mas elas nos constituem e somos constituídos por elas. Temos cada um o seu leão, e uma mesma catedral pode nos devolver muitas outras, de acordo com o momento. Para além da visão, imagens incluem

os vestígios de um gesto, de um (des)acordo entre a mão e o olho. Possuem dinâmica própria, e são capazes de submeter a linearidade do tempo às dimensões do movimento e do deslocamento no espaço imaginalizado. Mais do que representar um conceito ou referenciar uma realidade, para além das sombras, elas projetam as verdades do olhar que as considera. O tamanho de suas mentiras é diretamente proporcional à ilusão que o olhar despreparado nos prega. Sua falsidade advém justamente da banalização, quando não da obliteração, dos seus dados imanentes:

Civilização da imagem? Na verdade, uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos ocultar as imagens, não forçosamente em nos ocultar a mesma coisa, mas em nos ocultar algo na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê (Deleuze, 2018, p. 39).

Somos nós os responsáveis, afinal, por tornar o discurso da ficção imagética mais eloquente do que o próprio acontecimento histórico, ou por desmascarar seus clichês, como ressaltam os manifestos midiático-ativistas dos grupos Just Stop Oil e Climate.

Os fenômenos que atuam no imaginário contemporâneo nos trazem uma novidade não prevista até há poucas décadas: a parceria entre programadores criativos e máquinas midiáticas inteligentes. O uso das tecnologias amplia nossos processos de imaginalização, podendo contribuir para com a construção de uma sensibilidade ética e estética, gerativa de novas poéticas, como vimos nos trabalhos de diversos artistas. Mas, ao mesmo tempo, o uso malicioso ou ingênuo potencializa a produção de imagens realmente falsas, por meio do esvaziamento do seu significado e do nosso olhar pelo excesso de clichês. De qualquer modo, a imagem contemporânea, produzida, gerenciada, controlada ou não pelo uso de algoritmos, prossegue ainda assim especulando, da mesma forma, aquilo que somos, aquilo que olhamos e o modo como olhamos o mundo e a nós mesmos, nesse contexto em permanente midiatização.

Quanto ao objeto fotografado por ti, finalmente considerado. Como ele agora te olha?

Notas

- ¹ Utilizamos o termo “consideração” conforme seu sentido etimológico enunciado por Alfredo Bosi (1988): “Considerar é olhar com maravilha, assim como os pastores errantes fitavam a luz noturna dos astros (com-sidus). (Bosi, 1988, p. 78.). Já o maravilhamento implica uma postura atenta, admirativa do olhar.
- ² Novamente, como diz Bosi: “E admirar é olhar com encanto movendo a alma até a soleira do objeto” (Bosi, 1988, p. 78).
- ³ Na edição em espanhol: “No digo que la pintura no resuelva la tensión ojo-mano, digo que hay siempre un momento em la pintura o en un aspecto de un cuadro en que la mano y el ojo se enfrentan como enemigos. Y es quizás uno de los momentos más interesantes de la pintura.” (Deleuze, 2007, p. 98).
- ⁴ Na edição em inglês: “The development of computers and the progress in their media capacities now makes possible a new visualization paradigm that I have called *media visualization* — visualization that does not reduce original media artifacts to points, bars, or lines. Instead, it displays all the artifacts in the dataset in their original form, and sorts, samples, and remaps them in many ways to make possible new discoveries” (Manovich, 2020, p. 206).
- ⁵ «L’acte de voir n’est pas l’acte d’une machine à percevoir le réel en tant que composé d’évidence tautologique. L’acte de donner à voir n’est pas l’acte de donner des évidences visible à des paires d’yeux qui se saisissent unilatéralement du « don visuel » pour s’en satisfaire unilatéralement. Donner à voir, c’est toujours inquiéter lerr voir, dans son acte, dans son sujet» (Didi-Huberman, 1992, p. 51).
- ⁶ Na versão original em inglês: “[...] critics who say that the art attack is a bad tactic need to acknowledge that environmentalists have *tried* all the other, less divisive strategies—peaceful protests, petitions, awareness campaigns, etc.—and gotten nowhere near the kind of attention the museum actions have received” (Davis, 2022. Disponível em: <https://news.artnet.com/opinion/climate-activist-art-attacks-2210993>. Acesso em 16 de janeiro de 2023).

Referências

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Loyola, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 65-87.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 31-63.
- DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- DAVIS, Ben. There has to be a better way to argue about climate-activist attacks on art. In: *Artnet news*. Artnet World Wide Corporation, 21 de novembro de 2022. Disponível em: <https://news.artnet.com/opinion/climate-activist-art-attacks-2210993>. Acesso em 16 de janeiro de 2023.
- DAWES, Brendan. *Cinema redux*. Website do projeto. Disponível em: <https://brendandawes.com/projects/cinmaredux> . Acesso em 16 de janeiro de 2023.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 — A imagem-movimento*. São Paulo: 34, 2012.

- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 — A imagem-tempo*. São Paulo: 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Pintura — el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- LEBRUN, Gerard. Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, Adauto (Org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 21-30.
- MANOVICH, Lev. *Cultural analytics*. Massachussets: MIT, 2020.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Massachussets/London: MIT, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- MITCHELL, William J. Thomas; HANSEN, Mark. *Critical terms for media studies*. Chicago/London: University of Chicago, 2010.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The essential Peirce*, vol. 1-2. Bloomington: Indiana University, 1992-1998.
- PLATÃO. *República*. E-book. Jandira (SP): Ciranda cultural, 2021.
- POSAVEC, Stephanie. *Writing without words — Literary organism*. Website do projeto. Disponível em: <https://www.stefanieposavec.com/writing-without-words> . Acesso em 16 de janeiro de 2023.
- SANTAELLA, Lucia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. *Haroldo de Campos: Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *A mente corpórea: ciência cognitiva e experiência humana*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- ZUCCARO, Frederico. Ideia dos pintores, escultores e arquitetos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org). *A pintura — textos essenciais*, vol 3. São Paulo: 34, 2004.

Paula Mastroberti

Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985), Mestre e Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, 2008 e 2011). Atualmente, além de artista plástica, artista gráfica e escritora, é professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no Departamento de Artes Visuais. Foi Coordenadora do PIBID/Artes Visuais UFRGS de 2014 a 2018. Realiza pesquisa e extensão nas áreas de Letras, Artes e Educação, e vem atuando nos seguintes temas, relacionando artes, tecnologias e metodologias poéticas e educacionais: leituras, percepções e interações da arte em integração a narrativas ficcionais, artes gráficas e sequenciais, artes plásticas e visuais, cultura midiática e visual, quadrinhos e ilustrações, jogos eletrônico/digitais e animações. Na área da educação, é especialmente dedicada ao desenvolvimento da subjetividade midiático-educadora, no desenvolvimento de metodologias lúdicas e poético-educacionais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0954-2343>

E-mail: pmastroberti@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/2785011594553498>

*Recebido em 18 de janeiro de 2023
Aceito em 8 de agosto de 2023*

