



REVISTA ELETRÔNICA

# CONCEPÇÃO

Comunicação,  
Inovação  
e Design

UNIANCHIETA  
Nº 4





**Concepção** (ISSN 2965-0992) é uma revista semestral vinculada à área de Comunicação e Inovação do Centro Universitário Padre Anchieta (UniAnchieta). Tem o intuito de discutir temas relacionados à Comunicação, ao Design e à Inovação, em seus diversos aspectos epistemológicos, criativos e metodológicos.

A publicação prioriza abordagens críticas nos campos e estudos de natureza aplicada ou estratégica, que se relacionem com a divulgação de conhecimentos e saberes científicos que possam ser implementados a partir de produtos, planos, processos e práticas de intervenção. Os trabalhos publicados têm acesso livre e gratuito, fomentando a divulgação do conhecimento científico e o acesso à informação por todas as pessoas.

A revista aceita, via sistema de submissão *on-line* e em fluxo contínuo, contribuições em que pelo menos um dos autores tenha título de doutor. **Concepção** aceita apenas contribuições voluntárias, sem nenhum custo ou pagamento de direitos autorais aos autores.

**Site:** <https://revistas.anchieta.br/index.php/RevistaConcepcao/about>

**E-mail:** [concepcao@anchieta.br](mailto:concepcao@anchieta.br)

#### **EXPEDIENTE**

##### **Diretor Acadêmico:**

Prof. Me. João Antônio de Vasconcelos

##### **Coordenadora Geral de Graduação:**

Profa. Dra. Ana Carolina Antunes Naime

##### **Coordenador da Área de Comunicação e Inovação:**

Prof. Dr. Antonio Carlos Valini Vacilotto

##### **Editor:**

Prof. Dr. Fabiano Ormaneze

##### **Conselho Editorial Interno:**

Prof. Dr. Antonio Carlos Valini Vacilotto

Prof. Dr. Fabiano Ormaneze

Profa. Dra. Juliana Savoy Fornari

Prof. Dra. Helena Maria Cecília Navarrete

Profa. Dra. Verena Carla Pereira

##### **Conselho Editorial Científico Nacional e Internacional**

Profa. Dra. Ana Elisa Antunes Viviani (CISC/PUC-SP)

Prof. Dr. César Nunes (FE/Unicamp)

Prof. Dr. Duílio Fabbri Júnior (Faculdade Cásper Líbero/ Unisal)

Profa. Dra. Francine Altheman (ESPM)

Profa. Dra. Gabriela Domingues Coppola (UNIP/Senac-Campinas)

Profa. Dra. Hosana Celeste Oliveira (IA/Unesp-SP)

Prof. Dr. José Moran (ECA/USP)

Profa. Dra. Liene Nunes Saddi (FIB-Bauru)

Profa. Dra. Maria das Graças Conde Caldas (LabJor/Unicamp)

Prof. Dr. Rafael Resende Maldonado (FIMI-Mogi Guaçu)

Prof. Dr. Rodrigo Daniel Sanches (Faculdade Cásper Líbero)

#### **Centro Universitário Padre Anchieta**

Av. Odila Azalim, 575 - Vila Nova Jundiainópolis, Jundiá - SP, CEP: 13210-795



## SUMÁRIO

<b>Apresentação.....</b>	<b>05</b>
<b>Entrevista com Tiago Antunes - “ESG: da reputação no mercado às novas oportunidades para as empresas” .....</b>	<b>07</b>
<b>O prazer das coisas.....</b>	<b>10</b>
<b>Gesto fotográfico e imagem: a fotografia entre técnica, história e imaginação.....</b>	<b>20</b>
<b>Comunicação indisciplinada: iconofagia e iconorreia nos meios de (in)comunicação .....</b>	<b>37</b>
<b>Resenha - A comunicologia flusseriana: uma Teoria da Comunicação proposta entre epistemologias em confronto.....</b>	<b>55</b>



## APRESENTAÇÃO

*“Human communication is the art of accumulating acquired information. Since the general tendency of nature is toward loss of information, human communication is therefore an antinatural process (artificial). Of course, it does not infringe any laws of nature. It may be perfectly explained as a natural process.”*

*Vilém Flusser. Communicology: mutations in human relations?  
Stanford: Stanford University Press, 2022, p. 1.*

Se, como diz Vilém Flusser no trecho que utilizamos como epígrafe, a comunicação humana é arte de acumular as informações adquiridas, este n. 4 da Revista *Conceção* oferece uma boa oportunidade de verificar como conhecimentos acumulados engrandecem reflexões nos campos da Comunicação, do Design e da Inovação. Trata-se de uma edição estruturada a partir de uma entrevista, três artigos (sendo um deles uma tradução) e uma resenha, que circulam em torno de diferentes objetos, enfatizando o caráter interdisciplinar deste periódico.

Em anos de trabalho na área de gestão e de consultoria em inovação, Tiago Antunes, o entrevistado de Samuel Aguiar de Castro e Souza, em **“ESG: da reputação no mercado às novas oportunidades para as empresas”**, demonstra como o conhecimento acumulado é essencial não só para a comunicação, mas também para as diversas ações tomadas por organizações que querem se manter atualizadas e fiéis a seus propósitos, indo muito além da cautela com a imagem e a reputação.

Já no texto seguinte, no artigo **“O prazer das coisas”**, de Valentina Buló Vargas, a discussão gira em torno da correlação entre materialidade e prazer, considerando autores clássicos, da Antiguidade e do Renascimento, como Lucrécio, Pico della Mirandola, Ficino e Giordano Bruno. Com características ensaístas e filosóficas, a autora percorre as obras desses autores buscando compreender como são estabelecidas noções fundamentais e dialógica entre suas obras.

Em **“Gesto fotográfico e imagem: a fotografia entre técnica, história e imaginação”**, artigo de Cristina Pontes Bonfiglioli, a discussão gira em torno do poder de a fotografia provocar, a partir de implicações técnicas, estéticas e éticas, vínculos imaginativos, mesmo quando a imagem pode ser compreendida como uma prova histórica de um feito: a presença humana no espaço, o que permitiu uma observação deveras original e poucas vezes reproduzível.



No quarto texto da edição, Rodrigo Browne Sartori e Helena Maria Cecília Navarrete, no artigo **“Comunicação indisciplinada: iconofagia e iconorreia nos meios de (in)comunicação”**, discutem os efeitos do bombardeio de imagens. Para isso, recorrem a conceitos de autores como Vilém Flusser e Norval Baitello Jr., em busca de alternativas para a incomunicação, entendida como uma patologia. “É necessário ver as novas comunicações a partir de uma estratégia indisciplinada que estimule manobras ilimitadas e iconorreicas”, é o que propõem os autores.

E, em uma edição com tantas reflexões baseadas ou, no mínimo, margeadas por Vilém Flusser, cai muito bem a resenha intitulada **“A Comunicologia Flusseriana: uma Teoria da Comunicação proposta entre epistemologias em confronto”**, que Tiago da Mota e Silva elabora para o livro “Communicology”, do qual foi retirada a epígrafe desta apresentação. Embora ainda não seja uma necessária (e esperada) tradução para o português – afinal Flusser viveu parte de sua vida no Brasil – ter a obra em inglês é uma forma de tornar as reflexões do filósofo mais próxima dos pesquisadores brasileiros.

Desejamos que a leitura desta edição seja mais que a arte de acumular informações adquiridas, para retomar nossa epígrafe. Queremos que, com esses textos, sejam trazidas diversas inquietações que levarão a outros trabalhos, a avanços interdisciplinares, a reflexões sobre as práticas profissionais das áreas envolvidas e, por fim, novos embasamentos.

Boa leitura!

Jundiaí (SP), dezembro de 2023.

**Prof. Dr. Fabiano Ormanze**  
Editor da revista *Conceção*



**ENTREVISTA: TIAGO ANTUNES****ESG: DA REPUTAÇÃO NO MERCADO ÀS NOVAS OPORTUNIDADES PARA AS EMPRESAS****Samuel Aguiar de Castro e Souza<sup>1</sup>**

ESG é a sigla, em inglês, para ambiental (*environmental*), social (*social*) e governança (*governance*). Refere-se a critérios utilizados para avaliar a responsabilidade social e o desempenho sustentável de uma empresa. O componente ambiental aborda práticas relacionadas ao impacto ambiental, como eficiência energética e gestão de resíduos. O componente social envolve questões como diversidade, saúde dos funcionários e responsabilidade comunitária. Já o componente de governança abrange a estrutura de liderança, transparência e ética nos negócios. A integração desses critérios visa não apenas a mitigar riscos, mas também atrair investidores e partes interessadas que valorizam práticas empresariais sustentáveis, acreditando que empresas social e ambientalmente responsáveis podem ter um desempenho financeiro mais robusto a longo prazo.

Nesta entrevista, **TIAGO ANTUNES** discute como a governança corporativa, nos últimos anos, está diretamente impactada por esses conceitos. De acordo com ele, a preocupação das organizações em relação a esses pilares “não apenas reduz a exposição a riscos reputacionais, legais e operacionais, mas também pode criar oportunidades de inovação e vantagem competitiva”.



Foto: Arquivo pessoal.

Antunes é mestre em Sustentabilidade e Governança Corporativa, pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), especialista em Gestão de Produção e Operações pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). É certificado em Gestão do Comitê ESG para

---

<sup>1</sup> Mestre, especialista e graduado em Administração pela Universidade Mackenzie. Gestor regional de projetos no Sebrae-SP. Professor do Centro Universitário Padre Anchieta (UniAnchieta). E-mail: [samuel.souza@anchieta.br](mailto:samuel.souza@anchieta.br).





assessoramento do Conselho de Administração, pela Instituto Brasileiro de Governança Corporativa (IBGC), em Gestão Estratégica de Carbono e nas Normas IRFS S1 e S@, entre outras.

No cenário atual, observamos uma crescente conscientização sobre a importância da governança corporativa. Empresas que adotam práticas transparentes e éticas estão sendo reconhecidas positivamente pelos investidores e *stakeholders*. No entanto, implementar boas práticas de governança ainda enfrenta desafios, especialmente no equilíbrio entre a busca por resultados financeiros e a aderência a padrões éticos rigorosos.

**Em relação às questões sociais, muitas empresas estão focando em iniciativas de diversidade e inclusão. Como você vê o papel dessas iniciativas na criação de valor para os negócios? E quais são os benefícios tangíveis que as empresas podem alcançar ao investir em programas sociais?**

As iniciativas de diversidade e inclusão não apenas fortalecem a responsabilidade social das empresas, mas também contribuem significativamente para o desempenho geral dos negócios. O investimento em programas sociais não é apenas uma questão ética, mas também uma estratégia inteligente, pois promove um ambiente de trabalho mais produtivo e atrai consumidores que valorizam a responsabilidade social corporativa.

**No âmbito ambiental, a sustentabilidade tornou-se uma preocupação crescente. Quais são as práticas mais impactantes que as organizações podem adotar para melhorar seu desempenho ambiental? E como a integração de estratégias sustentáveis pode influenciar positivamente a reputação das empresas?**

A sustentabilidade ambiental tornou-se um imperativo nos negócios. Empresas estão adotando práticas que visam a reduzir sua pegada de carbono, gerenciar resíduos de maneira eficiente e promover o uso sustentável dos recursos naturais. A integração dessas estratégias não só contribui para a preservação do meio ambiente, mas também pode resultar em eficiências operacionais e ganhos financeiros a longo prazo.



**Quando falamos de governança e riscos, como as empresas podem equilibrar a busca por lucros com a necessidade de gerenciar riscos ESG? Quais são os principais desafios e oportunidades nessa área?**

O equilíbrio entre busca por lucros e gestão de riscos ESG é um desafio complexo. As empresas precisam adotar uma abordagem proativa na identificação e na mitigação de riscos, incorporando considerações ESG em suas estratégias de negócios. Isso não apenas reduz a exposição a riscos reputacionais, legais e operacionais, mas também pode criar oportunidades de inovação e vantagem competitiva.

**No que diz respeito ao envolvimento com *stakeholders*, como as empresas podem criar relacionamentos sólidos e transparentes com funcionários, clientes e comunidades locais? E qual é o impacto dessas relações no sucesso geral de uma empresa no mercado atual?**

O envolvimento efetivo com *stakeholders* é crucial. As empresas devem cultivar relacionamentos transparentes e colaborativos com funcionários, clientes e comunidades locais. Essas relações não apenas fortalecem a reputação da empresa, mas também proporcionam *insights* valiosos que podem influenciar positivamente a tomada de decisões estratégicas. O sucesso no mercado atual está intrinsecamente ligado à capacidade de construir e manter relacionamentos sólidos com todos os stakeholders relevantes.



**O PRAZER DAS COISAS<sup>2</sup>****Valentina Buló Vargas<sup>3</sup>****Tradução: Helena Maria Cecilia Navarrete****Resumo**

Este texto busca percorrer alguns traços epicuristas que estabeleçam uma certa correlação entre materialidade e prazer, tanto a partir da leitura do *clinamen* realizada por Lucrecio quanto a ideia de vínculo ou *copula mundi* reelaborada no Renascimento por Pico della Mirandola, Ficino e Giordano Bruno.

**Palavras-chave:** Clinamen-parénklisis; Epicuro; prazer; materialidade.

**Resumen**

El texto busca recorrer algunos trazos epicureanos que establezcan una cierta correlación entre materialidad y placer, tanto desde la lectura del *clinamen* realizada por Lucrecio como en la idea de vínculo o *copula mundi* reelaborada en el renacimiento por Pico della Mirandola, Ficino y Giordano Bruno.

**Palabras clave:** Clinamen-parénklisis; Epicuro; placer; materialidade.

A materialidade dos corpos, mais que ser determinada, é exuberante, ultrapassa a determinação, cabendo-lhe muitas determinações e fica aberta a mais. Uma mesa é sempre mais do que uma mesa, uma pedra também. Daí a possibilidade de qualificá-la como livre, não no sentido de uma vontade deliberante, mas de uma espontaneidade que a faz desviar de qualquer curso e determinação possível, conforme trabalhado sob o conceito de *clinamen*, desde Epicuro até Jean-Luc Nancy. Uma materialidade exuberante, que ultrapassa o segmento de categorias atribuídas unicamente à natureza em seu sentido moderno. É mais que determinação, é mais que causalidade e necessidade, contém um certo infinito que lhe rouba espaço, as categorias chamadas espirituais. Uma materialidade até certo ponto viva, livre e alegre. Trata-se, como afirma Pablo Oyarzún, ao comentar o conceito de *clinamen* em Lucrecio e Epicuro, de ampliar o sentido do físico, fazendo com que nele caiba esse "mais" da pedra, trata-se de repensar novamente o sentido do chamado "mundo natural".

<sup>2</sup> Este texto faz parte do projeto Fondecyt Regular nº 1190337, intitulado "Ontologia política do prazer", do qual sou a pesquisadora responsável, e foi publicado em espanhol na revista *Byzantion Nea Hellás*, n. 40, 2021, p. 15-24, assim como no capítulo final do livro "Materialidade e Afectividade dos Corpos", Ed. USACH, 2022.

<sup>3</sup> Doutora em Filosofia pela Universidade Complutense de Madri (Espanha) e licenciada em Filosofia pela Universidade Católica de Valparaíso (Chile). Atualmente, é acadêmica do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de Santiago do Chile. E-mail: [valentinabulo@gmail.com](mailto:valentinabulo@gmail.com).



Embora se possa seguir um certo itinerário a partir do conceito de *clinamen* que vai desde a afirmação da espontaneidade da materialidade até a afirmação de sua liberdade, passando pelas noções de aleatoriedade, conforme trabalhado por Althusser (2002) ou Marcel Conche (2012)<sup>4</sup>, mais difícil é fazer um traço contínuo que trabalhe algum conceito de interseção entre materialidade e prazer, o que implica evidentemente redefinir também o prazer e a própria afetividade.

Algo pode ser rastreado no próprio Epicuro e em Lucrecio, em que algumas leituras levam a estabelecer uma "correspondência" entre átomo, liberdade e prazer, como as de Derrida e Serres. Especialmente em Lucrecio, principalmente se pensarmos, conforme trabalhado detalhadamente por Michel Serres, no papel de Vênus em sua física. Também podemos pensar na expressão *Copula Mundi*, trabalhada no Renascimento por Ficino e della Mirandola, que, nas palavras de Miguel Angel Granada, pode ser identificada com a de *Vinculi vinculorum* de Giordano Bruno.

O presente texto busca elaborar um elo conceitual entre materialidade e prazer para o qual realizaremos, em primeira instância, um breve percurso por alguns autores que aprofundaram a relação entre prazer (ou de um modo mais amplo como *eros* ou afetividade) e matéria, buscando neles um tipo de materialidade que faça interseção com um tipo de prazer, visando a uma articulação prazerosa do mundo. A partir daí, é possível aproximar-se a uma ideia de afetividade não antropocêntrica, questão que será insinuada ao final do texto.

A hipótese, então, é que, a partir de determinadas concepções de materialidade, podem derivar ideias de prazer não antropocêntricas, mas sim cósmicas. Com isso, busca-se também apontar para um problema que é ontológico e político e que tem a ver com a distribuição, por assim dizer, das "propriedades" das coisas, separadas nos reinos da natureza necessária e do espírito livre. E é que aqui também deve entrar a questão da inclusão das propriedades chamadas afetivas atribuídas à alma humana. A transição de uma materialidade determinada e determinista para uma materialidade livre e espontânea não é suficiente; é necessário também buscar essa conexão das coisas, esse vínculo que ultrapassa o horizonte da causalidade ou espontaneidade. Os

---

<sup>4</sup> Eu trabalhei este tema no artigo "La libertad de las cosas: repensar el clinamen hoy", publicado na *Byzantion Nea Ellás*, n. 37, 2018, p. 13-25.



mais antigos falaram de animismo, de magia, de *anima mundi*; aqui tentaremos pensar no prazer das coisas.

### O prazer como *clinamen* em Epicuro e Lucrecio

Embora em Epicuro o materialismo e o hedonismo se dão juntos, não é tão fácil estabelecer algo assim como uma correspondência entre prazer e átomo, mas se podem vislumbrar algumas relações. Que o prazer é sempre material em Epicuro é claro, mas que o átomo é de alguma forma prazerosa não é de modo algum evidente, e é necessário pensar muito bem em que sentido poderia sê-lo. Só temos o desvio, e talvez isso nos dê uma pista de como entender o prazer.

Para Epicuro, o prazer é uma tendência natural da vida, "o prazer é o princípio e o fim de uma vida afortunada (*makarios zen*)" (Epicuro, 1966, fr. 128, 62), uma inclinação vital, não é algo difícil que exige resistir à corrente natural, como em Aristóteles o é a felicidade, mas é simplesmente o motor do sensível, o prazer dos sentidos coloca a vida em movimento e é a porta de entrada para toda experiência, "pois eu não sei que ideia poderia fazer do bem se retiro os prazeres do paladar, se retiro os afrodisíacos, se retiro os do canto e se retiro os movimentos prazerosos que das formas belas recebe a vista" (Epicuro, 1966, fr. 67, 120). Embora os átomos em si não sintam prazer, o mecanismo é semelhante, já que, havendo no universo apenas átomos e o vazio, é necessário um certo movimento livre (precisamente o *clinamen*) para que possa haver um cosmos. Em ambos estratos, é necessária uma desviação, uma inclinação que atua como princípio do movimento, o prazer e o átomo atuam de modo similar.

Do que sentimos prazer? Do movimento, e todo o *kosmos* funciona com esse princípio. Se entendermos o prazer como a experiência do movimento, vemos que quando ela ocorre equilibradamente em todas as suas partes, ao se acoplarem os movimentos, ocorre um estado de tranquilidade; será o prazer entendido em um sentido total, que Epicuro chama de *ataraxia* (sem perturbação). Tanto os prazeres do movimento (cinéticos) quanto os estáveis (catastêmicos) são entendidos como uma certa atividade, e tanto os prazeres do corpo quanto os da alma se entendem materialmente. A *ataraxia* é a não perturbação da alma, mas precisamente essa "não perturbação" tem a ver com uma estabilidade "atômica". (Bulo, 2019, p. 18)

E aqui encontramos outra relação importante, que tem a ver com o caráter mínimo da inclinação. Tanto o *clinamen* quanto o prazer são caracterizados pela



tendência ao "mínimo possível". O desvio do curso do átomo é mínimo, o prazer como ataraxia é também um movimento mínimo, um repouso. Ambos são movimentos mínimos locais, o jardim é o microespaço de movimentos pequenos, de intensos prazeres do mínimo, pão e água são suficientes, diz Epicuro. O mínimo e o próximo são os modos do movimento atômico e do princípio do prazer. Nesse mesmo sentido, é que o prazer "é sempre igual, não pode aumentar, apenas variar... uma grande variedade se encontra nos manjares que alimentam o corpo, uma grande variedade nos que alimentam o espírito" (Conche, 2011, p. 53s). Quanto mais mínima e singular é a variação, mais amplitude e possibilidades de variação existem. Poderíamos estar confinados a alguns poucos metros quadrados (como o jardim) e encontrar infinitas variações nas disposições do prazer.

Em Lucrécio, a relação entre materialidade, entendida como natureza, e prazer é muito mais explícita; todo o poema "De Rerum Natura" está coberto por Vênus como um manto, assim como cobre Marte no momento da morte:

"Mãe dos Enéadas, deleite dos homens e dos deuses,  
Vênus nutridora, tu, que sob os astros que deslizam no céu  
preenches com tua presença o mar portador de navios e as terras  
frutíferas  
pois graças a ti toda raça de seres vivos  
é concebida e, tendo nascido, viu a luz do sol" (Lucrécio, 1-5)

"O *De rerum natura* é um poema sobre a natureza... o que se destaca primeiro é a identificação de *Vênus com voluptas*, o prazer. A raiz epicurista da invocação é, portanto, evidente por sua referência à *hedoné*. O par *Vênus-voluptas* resulta, então, ser uma metonímia para o processo criativo da *natura*" (Molina, 1998, p. 243). Se aplicarmos a fórmula da troca entre Vênus e prazer, vemos que, por um lado, o prazer pode ser entendido como criação, nutrição, como princípio vital ("Já que somente você governa a natureza das coisas e sem você nada emerge às resplandecentes margens da luz e nada fica contente ou amável" [p. 21-23]), mas também como uma espécie de fundo do qual é delineada a existência, como o papel de um mapa.

Esse sentido principal do prazer é retomado por Michel Serres e cinco anos depois por Jacques Derrida, embora com desdobramentos bem distintos. Ouçamos essas duas citações: "O átomo mais o *clinamen*, um vetor que descreve a bolha em todos os



sentidos do espaço, é o átomo mais os movimentos da alma, o átomo mais a liberdade, a vontade e a voluptuosidade” (Serres, 1994, p. 219).

Trata-se da leitura indeterminada da palavra *voluptas* ou *voluntas*: a simples diferença de uma letra introduz um *clinamen* onde precisamente Lucrecio explica por que o *clinamen* é a condição da liberdade, da vontade ou da voluptuosidade que se retira dessa forma ao destino (*fatis avolsa*). Em qualquer caso, o contexto não deixa nenhuma dúvida sobre a relação entre clinamen, liberdade e prazer. O clinamen do princípio elementar, ou seja, o átomo, a lei do átomo, seria o princípio do prazer. (Derrida, 2017, p. 393)

Ambas citações são bastante semelhantes e reúnem sob o mesmo princípio, o átomo, a liberdade e o prazer, mas enquanto Michel Serres a direciona para o pensamento de uma "física de Vênus", que é tão verdadeira quanto a física de Marte, Derrida a relaciona ao princípio de prazer com uma clara alusão a Freud.

Essas duas referências aludem a um mesmo trecho de Lucrecio, onde justamente há um "jogo" entre *voluptas* e *voluntas*, que, por "acaso", também possui diferenças nos manuscritos e traduções entre a "p" e a "n". A versão mais aceita e difundida é esta: "libera per terras unde haec animantibus exstat,/ unde est haec, inquam, fati abolsa voluntas,/ per quam progredimur quo ducit quemque voluptas" (2, p. 256-259<sup>5</sup>)

Édouard Delruelle sustenta que os termos foram trocados:

o humanista Lambin (século XVI), concluindo que o copista estava invertido, invertia *uoluptas* e *uoluntas*. Seguiram-no a maioria dos editores e tradutores contemporâneos: C. Bailey, A. Ernout e L. Robin (na segunda edição de 1962) 4, J. Kany-Turpin, J. Salem. Adotando por sua vez a correção de Lachmann, A. Ernout e L. Robin (na primeira edição de 1935) 7 e P. Boyancé mantêm as *uoluntas* dos manuscritos em 258, mas lemos *potestas* em 257. Em ambos os casos, como se pode ver, o prazer é eliminado de sua posição primária em favor da vontade. Segundo a lição de Lambin, já não é mais o "prazer livre" o que permite que a vontade vá para onde quer, mas sim o "livre arbítrio" que nos permite ir para onde nosso prazer nos leva. Quanto à conjectura de Lachmann, tem a consequência de suprimir pura e simplesmente qualquer referência ao prazer. (Delruelle, 2001, p. 2)

As consequências filosóficas dessa troca são determinantes e o texto de Delruelle detalha isso, mas a originalidade radical de Lucrecio para Delruelle se cristalizaria em

---

<sup>5</sup> Em tradução livre: "De onde na terra esta livre os seres vivos/de onde está, digamos, a vontade de destino arrancada, por meio/pela qual cada um por prazer se move."



uma teoria da liberdade como encontro com os corpos, ou seja, como prazer e voluptuosidade (*plaisir et volupté*). Que esta produtividade não manifesta o livre arbítrio do homem mas o poder do desejo, que não se baseia na vontade controlada do sujeito, mas no prazer "anárquico" da vida; esse sentido, em outras palavras, deriva radicalmente do não-sentido, como a ordem da desordem, é o que talvez tenha sido ocultado pela tradição espiritualista dominante através de todo tipo de enganos, alguns massivos e deliberados, outros minúsculos e inconscientes (Delruelle, 2001, p. 8).

Retomaremos isso no final do texto.

### ***Copula mundi* como o vínculo de vínculos em Ficino, Pico e Bruno.**

A expressão *copula mundi* é atribuída primeiramente a Ficino e é usada por ele para qualificar o que ele chama de terceira essência, que nada mais é do que a alma (as outras duas são Deus e o corpo). Essa essência tem a particularidade de comungar com ambos os extremos da natureza; nela, participa o alto e o baixo, "é o espelho das coisas divinas, a vida das coisas mortais, o vínculo que une as duas" (Ficino, 2001, vol. 1, livro III, cap. II, p. 232).

Como vínculo que une o mundo, ela está presente em cada parte dos corpos, de maneira simples e completa; a terceira essência é a comunhão, a unidade das diferenças divinas e terrenas.

Essa essência é todas as coisas juntas. Possui dentro de si imagens das coisas divinas das quais depende, e essas imagens são a realidade... como é o meio universal, possui os poderes de todos. Se assim for, passa para todos. E, como é o verdadeiro vínculo de tudo no universo, quando passa para algumas coisas, não abandona as outras... Portanto, com justiça, pode chamar-se o centro da natureza, o meio de tudo no universo, a sucessão ou cadeia do mundo, a face de todas as coisas e o nó e vínculo do mundo (*centrum naturae, universorum médium, mundi series, vultus omnium nodusque et copula mundi*). (Ficino, 242s)

Por sua vez, Pico della Mirandola retoma essa expressão de maneira semelhante à de Ficino:

a natureza do homem, quase vinculante e nó do mundo, coloca-se no grau médio do universo; e como cada meio participa nos extremos, o homem, para diferentes partes, com todas as partes do mundo tem comunhão e convivência, razão pela qual é chamado de Microcosmo, ou seja, um mundo pequeno" (Pico della Mirandola, 2004, p. 478).





Embora a expressão *copula mundi* seja referida à alma em ambos os autores e, nesse sentido, não se pode afirmar algo como uma materialidade afetiva, que é o que estamos buscando, se contém o germe inicial do que Giordano Bruno desenvolverá sob o conceito de vínculo, que é ao mesmo tempo material, afetivo e cósmico. *Copula*, nó e vínculo devem ser lidos, então, com o mesmo sentido e o passo decisivo nessa direção é dado por Bruno.

Para Giordano Bruno, existem infinitos vínculos entre todas as coisas e esses infinitos vínculos determinam a ativação de algumas formas das coisas. Cada vínculo é um acoplamento, um encadeamento, um nó que faz que se ative alguma forma do infinito que pulsa em cada coisa. Esses vínculos são sempre físico-afetivos e têm como base o vínculo primordial da atração (*vinculi vinculorum*); é como o princípio de todo vínculo, é o vínculo de todos os vínculos e tem a ver com um princípio amoroso e erótico, pois é a atração a condição de todo outro vínculo. Por exemplo, para fugir, é necessário que a vida seja atraente, qualquer movimento deriva dessa força de atração. A expressão *copula mundi* aponta para o mesmo ponto; é precisamente essa união entre todas as coisas que possibilita qualquer relação. *Copula mundi* como vínculo do mundo vem a ser, em Bruno, uma força cósmica, todo

movimento deriva de um desejo de alcançar uma condição de maior equilíbrio natural... o *spiritus*, transformado em amor, atua sobre todos os seres vivos e faz com que estes, pelo apetite do outro, tendam a se modificar e cumpram assim o ciclo do ser. No movimento, na variação de estado, realiza-se o vínculo que se manifesta de maneira diversa conforme os diferentes casos. (González, 1987, p. XXI).

A influência de Epicuro, Lucrecio e Ficino em Giordano Bruno é direta, não apenas porque ele é um leitor assíduo deles, mas porque os refere em numerosos trechos, especialmente do *rerum natura* pelo lado de Lucrecio e do comentário ao Banquete de Ficino. É justamente essa interseção, não apenas de autores, mas de uma cosmologia ao mesmo tempo epicurista e pós-copernicana de um lado, e de uma teoria do amor de raiz platônica de outro, que nos interessa pesquisar aqui. Embora não aprofundemos nisso, seria necessário adicionar uma terceira linha de influência em que também participam Ficino e Pico della Mirandola, mas com mais força Agrippa (com uma leitura de segunda mão do *Occulta Philosophia* por parte de Bruno), e é a influência dos estudos



sobre a magia que culminará na teoria bruniana. Cosmologia, afetividade e magia funcionam unitariamente, e os vínculos devem ser lidos nessa tripla dimensão.

Os *Heroicos furores* estão impregnados de Ficino, que qualifica o amor como "nó perpetuo e cópula do mundo, sustentáculo imóvel de suas partes e fundamento firme de toda máquina" (Ficino, 1986, p. 59); o furioso escala os graus do amor até o excesso máximo em que se funde com ele, o amor atua como princípio atrativo dos elementos do universo no qual o herói se funde:

A dobrada matéria significada pela 'terra' é a substância do furioso, derrama de sua 'luz gêmea' copiosas lágrimas que fluem para o mar; do peito, envia seus grandes e múltiplos suspiros para o imenso ar, e o fogo de seu coração não se atenua pelos sulcos do ar como pequeno clarão ou chama fraca, não se converte em fumaça nem transmigra para outro ser, mas (nutrindo-se de substância alheia antes que perdendo a própria), atinge, potente e vigoroso, a esfera familiar de seu elemento. (Bruno, 1987, 96s)

### **Entre materialidade e prazer**

Realizamos uma leitura de Epicuro e suas reelaborações em Lucrecio por um lado e de Bruno por outro, onde o limite entre o material e o afetivo tende a se dissolver, dando lugar ao vínculo, ao *eros* e ao prazer como articuladores da matéria, desde nossos átomos até as esferas celestes.

O primeiro ponto a ser destacado é que encontramos a partir dessas leituras um problema fundamental que as une; é o problema do movimento e da função da afetividade em relação ao movimento dos corpos. Ao contrário do que surgirá na modernidade como uma das funções principais das paixões de ser um princípio de movimento interno, onde o prazer será o polo de atração para os corpos animados; a abordagem epicurista está ligada ao movimento de uma maneira não teleológica, pois o prazer é entendido como a experiência própria do movimento, por assim dizer; o desvio, a inclinação e a declinação dos movimentos das coisas em seu mínimo é quase uma definição de prazer cósmico, movimentos suaves conformam a espiral do equilíbrio dinâmico do universo e das almas. Movimentos venéreos que durarão até que a morte vença na guerra e na peste, onde Vênus voltará a acolher Marte em seu regaço.

Em segundo lugar, destacamos a possibilidade de pensar no sentido principal do prazer, novamente não de uma forma teleológica, mas como um fundo onde se desenha



o universo. A enigmática frase de Derrida sobre a lei do átomo ser o princípio do prazer pode fornecer algumas pistas.

Lembremos que, em Freud, o princípio do prazer é um princípio econômico, onde o aparelho psíquico tende ao menor gasto quase chegando a zero, mas sem atingi-lo, é novamente um princípio de estabilidade dinâmica

onde o prazer está associado à diminuição da excitação por meio de uma descarga. O prazer, nesse sentido, é uma espécie de alívio que reduz o estado de tensão próprio da excitação anímica, atuando como um verdadeiro princípio regulador que tende à estabilidade do aparelho anímico; por isso a tendência será sempre manter baixa a quantidade de excitação, a fim de incorrer, por assim dizer, no menor gasto possível. (Bulo, 2019, 115)

Não se trata de que o prazer aja de uma maneira causal sobre o átomo, mas de entender o prazer neste caso como um modo de estabilidade dinâmica dos corpos.

A leitura de Delruelle, por sua vez, em relação à troca de *voluptas* e *voluntas*, coincide com a tentativa de pensar em um princípio de prazer para o átomo, apontando para uma teoria da liberdade como encontro com os corpos, como prazer e voluptuosidade. Trata-se então não apenas de afirmar um "prazer livre", que permite que a vontade vá para onde quer, mas também de uma liberdade voluptuosa, longe dos princípios iluministas, e também atribuível a todas as coisas, não apenas àquelas que possuem uma alma. Uma teoria da liberdade como encontro onde há uma "primazia do encontro sobre a forma (que é a tese onde se joga a questão do clinamen)" (Rodríguez, p. 116), e o prazer não é mais do que a outra face do desvio.

### Referências bibliográficas

- ALTHUSSER, L. La corriente subterránea del materialismo del encuentro. In: ALTHUSSER, L. **Para un materialismo aleatorio**. Madrid: Arena Libros, 2002.
- BRUNO, G. **De la magia, de los vínculos en general**. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- BRUNO, G. **Los Heroicos Furores**. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.
- BULO, V. **Sobre el placer**. Madrid: Editorial Síntesis, 2019.
- CONCHE, M. **L'aléatoire**. Paris: Les belles lettres, 2012.
- CONCHE, M. **Sur Épicure**. París: PUF, 2011.
- DERRIDA J. (1988). Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes. **Confrontations**, Cahiers 19, 1988.



DELRUELLE, E. Plaisir, contingence et déviation dans le texte de Lucrèce. In: PIRENNE-DELFORGE, V. **Kêpoi**. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte. Liège: Presses universitaires de Liège, 2011.

EPICURO. **Obras completas**. Edición de José Vara. Madrid: Cátedra, 2014.

EPICURO. **Epicvrea**. Teubner, Stuttgart: Edición de Hermanos Usener. Verlag B. G., 1966.

FICINO, M. **De amore, comentario a "El Banquete" de Platón**. Madrid: Tecnos, 1986.

FICINO, M. **Platonic Theology**, v. I, Book I-IV. Cambridge-London: Harvard University Press, 2001.

GARCÍA GUAL, C. **Epicuro**. Madrid: Alianza, 2002.

GONZÁLEZ, M. R. Introducción. In: BRUNO, G. **Heroicos Furores**. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.

LUCRÉCIO. **De rerum natura**. Ed. Crítica y versión rítmica Agustín García Calvo. Madrid: Ed. Lucina, 1997.

MOLINA, E. Lucrécio: textos sobre Venus, el amor y la muerte. **Onomazein** v. 3, 1998, p. 241-256.

OYARZÚN, P.; MOLINA, E. Sobre el *clinamen*. **Méthexis**, v. 18, 2005, p. 67-87.

PICO DELLA MIRANDOLA, G. Commento sopra una canzona de amore composta da Girolamo Benivieni. In: GARIN, E. (Ed.). **De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno**. Torino: Nino Aragno Editore, 2004, p. 459-481.

RODRÍGUEZ, M. Demócrito: una 'nueva' práctica de la filosofía". **Byzantion nea hellás**, n. 33, Santiago., 2014, 101-118.

SERRES, M. **El nacimiento de la física en el texto de Lucrécio, caudales y turbulencias**. Madrid: Ed. Pre-textos, 1994.



## GESTO FOTOGRÁFICO E IMAGEM: a fotografia entre técnica, história e imaginação<sup>6</sup>

Cristina Pontes Bonfiglioli<sup>7</sup>

### Resumo

O texto descreve análise sobre duas imagens fotográficas analógicas produzidas no início da corrida espacial e que têm o planeta Terra como tema. A partir da tentativa de reconstituir os contextos histórico, social e cultural em que forem produzidas, o ensaio procura fomentar o debate sobre as possíveis relações entre esses contextos, os vínculos comunicativos que geram e a imaginação neles implicada. Para tanto, a argumentação busca respaldo em dois conceitos teóricos: a noção de imagem de Hans Belting e o gesto fotográfico flusseriano, de modo a destacar, ainda que em formato preliminar e provisório, o problema da imagem enquanto questão essencialmente antropológica e cultural.

**Palavras-chave** fotografia; gesto fotográfico; imagem; vínculo.

### Abstract

The text depicts the analysis of two analog photographic images produced at the beginning of the space race. These pictures have planet Earth as their theme, and the essay tries to debate the possible relations between the historical, social, and cultural contexts in which they were produced. Also, the argument sustains the possibility to relate these contexts with the evident communicative bonds they generate and the imagination implied in these bonds. The argument also seeks support in two theoretical concepts, Hans Belting's notion of image and the Flusserian photographic gesture, to highlight, even in a preliminary and provisional format, the image problem as an essentially anthropological and cultural question.

**Keywords** photography; photographic gesture; image; bond.

### Fotografia, imagem tecnológica e gesto fotográfico

Desde sua invenção, a fotografia caracteriza-se por seus vários modos de se imprimir, automaticamente, a luz. Como impressão, a luz pode ser materialmente capturada, seja por sais de prata ou emulsão colorida, típica da fotografia analógica, ou interpretada por abstração algorítmica, surgida nas primeiras câmeras digitais da década de 1980. Após atravessar as lentes dessas câmeras ou *smartphones*, a luz é apresentada nas pequenas telas de cristal líquido como imagem constituída por *pixels*. Mesmo com essa diferença tecnológica, a luz continua a ser o *medium* captado pelo sistema óptico dos aparelhos, cujo efeito construtivo a partir do olhar do fotógrafo e do

---

<sup>6</sup> Uma versão preliminar deste texto foi publicada nos Anais do VI ComCult – Congresso Internacional de Comunicação e Cultura, em dezembro de 2018.

<sup>7</sup> Doutora em Ciências da Comunicação (ECA-USP) e Doutora em Artes (PGEHA-USP). Professora Bilíngue de Ciências e Meio Ambiente em Escola Básica Internacional. E-mail: [khryz@alumni.usp.br](mailto:khryz@alumni.usp.br).



gesto fotográfico (Flusser, 1994), é mostrado mais vagarosamente por reações químicas ou mais rapidamente pela organização automática de algoritmos computacionais.

Essa condição sensorial, inerente à produção do registro fotográfico e à relação entre observador e imagem fotográfica (fruição), faz com que a fotografia seja compreendida como algo que representa objetos, que os mostra, que os revela, que os torna evidentes sem que eles estejam ali em presença, motivo pelo qual convencionou-se definir a imagem fotográfica como presença de uma ausência. Tal presença, no entanto, é real apenas em termos da cena em frente à lente, uma vez que a materialidade da imagem está ali, em todo o processo de geração de uma fotografia – do corpo do fotógrafo e seu gesto característico (há sempre um “botão a clicar”, que implica um dedo humano) ao material que registra – sal de prata, emulsão colorida, *pixel* (já que o *pixel* é um endereço, uma coordenada física de um elemento imagético em uma tela digital). O registro fotográfico é material, portanto, enquanto a cena ou o objeto registrado não o é, porque se tornou imagem.

No que se refere à presença do gesto, Flusser (1994) definiu gesto fotográfico como o processo de busca por pontos de vista, ângulos, perspectivas, caro a todo fotógrafo que aborda um tema ou assunto. A subjetividade do fotógrafo constitui um modo de olhar e, portanto, um modo de ver será registrado na fotografia. O gesto fotográfico é uma exploração fenomenológica, é o registro da percepção do fotógrafo e inclui o seu corpo, seu estar no mundo enquanto sujeito encarnado (Merleau-Ponty, 1999). É essa experiência encarnada que está marcada na fotografia: ela é experiência do corpo *per se* – é preciso estar no mundo enquanto corpo, enquanto aquele que vê e testemunha, para poder fotografá-lo. Desse modo, a fotografia nunca é resultado apenas da precisão da lente, da captura do *medium* (luz) por uma tecnologia. A fotografia sempre apela para nossa existência corpórea no mundo e de um certo modo opera enquanto prova material do nosso “Ser no mundo”.

Entretanto, existem imagens e tecnologias de produção de imagens que não apenas distanciam o gesto fotográfico da execução do registro, como também parecem anular ou aniquilar o gesto fotográfico propriamente dito e, com ele, a própria experiência corpórea, pela introdução de *softwares*: um modo de simulação da fotografia, enquanto gesto e enquanto processo que imita o gesto humano original. Trata-se do desaparecimento da presença humana no processo de início, de disparo do



registro, uma vez que são os algoritmos que determinam quando uma sonda espacial ou um satélite meteorológico deve fotografar um determinado cenário ou paisagem astronômica. Se ainda há um dedo humano presente nesse processo, ele está indiretamente implicado e, portanto, não se pode mais falar em gesto fotográfico.

Por outro lado, algumas dessas imagens tecnológicas exigem um tratamento visual, plástico, *a posteriori*, para que possam se tornar imagens fotográficas ou imagens com a verossimilhança de uma fotografia. Surge um novo gesto, que é o de transformar dados matemáticos em imagem visível e, para isso, convocam-se dedos humanos para a pós-produção da imagem fotográfica tecnológica. Nesse aspecto, Cauquelin (2000, p. 32) indaga: “Se a imagem tecnológica não é mais tida como aquilo que ela figura, em que se transforma a paisagem em relação à natureza que ela, ao mesmo tempo, vela e desvela?”.

Nesse sentido, esses novos processos de produção de imagem são, às vezes, recebidos de modo negativo pelo senso comum, isto é, tais imagens são rejeitadas, recusadas como representações “legítimas”, uma vez que sua produção é percebida como pura manipulação, pois os atributos referenciais delas foram substituídos por cálculos numéricos que não mais representam o referente percebido. É sobre esse novo tipo de percepção, que sugere um embate não apenas entre o sensível e o inteligível, mas também entre o sujeito encarnado e os equipamentos geradores de imagens automáticas que se pretende um debate, ainda que breve. Tais equipamentos constituem e operam a realidade científica que se produz acerca do não-humano e da não-existência corpórea, o fora da Terra, e talvez por isso, tais imagens, geradas na ausência do humano, do gesto que caracteriza a presença material do humano, sejam percebidas mais como ficção científica e não como Ciência. Daí sua maior aceitação em lugares voltados para a experiência sensível enquanto entretenimento, como o cinema de ficção científica.

Neste breve ensaio apresentaremos o estudo de uma imagem fotográfica trazendo seus elementos técnicos, históricos e de imaginação como introdução para a questão da investigação mais ampla aqui proposta, ora em desenvolvimento em pesquisa de doutorado, junto ao Programa Interunidades de Estética e História da Arte, do Museu de Arte Contemporânea (MAC), da Universidade de São Paulo (USP).



### ***The Blue Marble, 1972 (Apollo 17)***

*Mankind will not forever remain on Earth, but in the pursuit of light and space will first timidly emerge from the bounds of the atmosphere, and then advance until he has conquered the whole of circumsolar space. (Konstantin Tsiolkovsky, 1911)<sup>8</sup>*

A tripulação da Apollo 17 foi a sétima e a última missão da Nasa a deixar Cabo Canaveral e pousar na Lua, apenas quatro anos depois da Apollo 11 e oito missões do Projeto Apollo. Foi um período em que ir até a Lua e nela pousar deixou de ser novidade cultural e inovação tecnológica. O público mundial e, em especial, norte-americano não acompanhava mais as transmissões televisivas e radiofônicas feitas em cada uma das missões do Projeto Apollo por meio do Centro de Comando (*Mission Control*) da Nasa, em Houston, no Texas. Uma exceção importante ocorreu com a Apollo 13, devido ao incidente que quase custou a vida de seus três tripulantes.

Foi nesse cenário desolador, em termos de interesse público sobre o tema, que a última missão Apollo realizou o inesperado: uma fotografia de toda a circunferência da Terra a partir da janela (escotilha) do módulo de comando, durante seu percurso em direção à Lua.

Na imagem fotográfica, vê-se um círculo perfeito palidamente iluminado, destacando o branco e o azul da esfera que é circundada por preto. A esquerda da circunferência parece levemente borrada, mas o lado direito é nítido. O círculo ocupa dois terços do enquadramento e está levemente deslocado para o canto superior esquerdo. Na parte superior do globo, uma enorme mancha branca esparrama-se longitudinalmente. Sabemos se tratar do continente antártico, mas o branco do território mistura-se ao branco das nuvens que desenham espirais e curvas, deixando transparecer aqui e ali o azul intenso do oceano. O centro e a parte inferior da circunferência mostram tonalidades terrosas, variando do bege ao laranja, evidenciando o contorno do continente africano. É possível identificar o Mar Vermelho e o território que a geografia ocidental convencionou denominar de Oriente Médio.

---

<sup>8</sup> Em tradução livre: “A humanidade não permanecerá para sempre na Terra, mas na busca da luz e do espaço, emergirá, primeiro timidamente, dos limites da atmosfera e depois avançará até conquistar todo o espaço circunsolar.”





Há pelo menos três imagens semelhantes disponíveis no catálogo de imagens do Projeto Apollo organizado pelo *Lunar and Planetary Institute (LPI)*. As imagens, praticamente idênticas, possuem três numerações distintas: AS17-148-22725, AS17-148-22726 e AS17-148-22727<sup>9</sup>. Cada uma das imagens fotográficas originais recebeu tratamento digital para melhorar a nitidez de suas formas e cores, e é essa segunda versão digitalizada de cada uma delas que pode ser baixada em formato \*.jpeg, com cerca de 6mb de resolução. Não há referência de data indicando quando esse tratamento digital foi realizado.

A imagem capturada por uma Hasselblad 70mm, em 7 de dezembro de 1972, a uma distância de cerca de 29 mil km (18 mil milhas), tornou-se mundialmente conhecida como *The Blue Marble*. O termo foi usado originalmente pelos próprios astronautas – Comandante da Nave Eugene A. Cernan, piloto do Módulo de Comando Ronald E. Evans e piloto do Módulo Lunar Harrison H. Schmitt – para se referir à impressão causada pela visualização de uma pequena Terra, que parecia ilusória devido à proximidade da janela do módulo de comando, aparecendo como uma pequena bola de gude azul brilhante ao alcance das mãos. Em uma transcrição da Nasa em arquivo de rádio, é possível ler: “Olhe para baixo, olhe para baixo, aquela frágil bolha de luz flutua sobre um mar de nada. Espaçoave Terra.”<sup>10</sup>

O significado existencial (fenomenológico) dessa imagem é imenso: lembra os limites corporais, materiais e subjetivos, impulsionando a relevância da nossa existência biológica e mental como meio e condição material, social, cultural e intersubjetiva para o Ser (Merleau-Ponty, 1999; 2000). Ainda: essa fotografia analógica funciona como um documento do que foi realmente percebido ou visto. Não é uma ilustração do planeta como ocorre com algumas outras imagens que abordamos nesta pesquisa. Mostra a densidade da captura analógica de luz – de luz branca visível. Esses elementos inerentes à imagem ajudam a compor suas características materiais, concretas, às quais podemos nos relacionar. É uma imagem de um ambiente físico natural, mas também da vida como subjetividade encarnada. Um terceiro viés é o da imaginação dos astronautas que estabelecem um vínculo afetivo, infantil, do brinquedo que é a bola de gude e também

---

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.lpi.usra.edu/resources/apollo/catalog/70mm/magazine/?148>. Acesso em: 25 maio 2017.

<sup>10</sup> No original: “Look down, look down. That fragile bubble of light floats on a sea of nothing. Spaceship Earth.” Apollo 17 Crew. NASA Archives. (Recording transcription, Radio National, 05 jun. 1999).



da profissão, que é viajar pelo espaço. Daí o título da foto como bola de gude azul e a sua caracterização também como espaçonave.

Além disso, o fato de que a nossa percepção depende de luz branca configura-se nessa imagem como um quarto elemento importante. Essa característica fará diferença na percepção de imagens feitas por sensores em satélites, por telescópios e, mesmo, por ilustradores da Nasa e da ESA que precisam muitas vezes imaginar e criar animações em computação gráfica sobre fenômenos astronômicos ou percurso de sondas como a Galileu e a Cassini.

Carl Sagan (1934-1996) alegava que a fotografia *The Blue Marble* implicou diretamente não apenas uma nova visibilidade, mas um novo ato reflexivo da humanidade sobre si mesma. Para ele, a maioria de nós aprendeu que a Terra é uma esfera com as pessoas, de alguma forma, aderidas a ela pela gravidade. De fato, a realidade de nossa circunstância só se cristalizou quando do encontro com a famosa fotografia, “imagem que preenchia praticamente todo o enquadramento com a vista da Terra inteira – aquela fotografia tomada pelos astronautas da Apollo 17, representando a última jornada do Homem até a Lua”<sup>11</sup>.

A referência à imagem feita por Sagan (1994) – afirmando um enquadramento tomado pela circunferência da Terra – faz pensar. E, de fato, Sagan (1994) não estava se referindo às imagens catalogadas, desde 1969, pelo *Media Resource Centre* no *Johnson's Space Centre* da Nasa, em Houston, no Texas, e que agora se encontram alocadas digitalmente no *LPI*. Não: a imagem à qual Sagan (1994) se refere é a imagem alterada pela Nasa para divulgação ao grande público após o retorno e revelação dos filmes das câmeras fotográficas da Apollo 17.

Nessa imagem, cujo tratamento digital ainda não era possível, foram realizadas pelo menos três alterações: uma ampliação, seguida de um giro de 180 graus e recorte rente à circunferência do planeta. O giro organiza a disposição das formas visíveis e identificáveis na imagem original de acordo com as convenções geográficas e a ordem geopolítica institucionalizada pelo ocidente conformada ao longo de séculos de exploração territorial e disputas pela centralidade do poder mundial.

---

<sup>11</sup> No original: “While almost everyone is taught that the Earth is a sphere with all of us somehow glued to it by gravity, the reality of our circumstance did not really begin to sink in until the famous frame-filling Apollo photograph of the whole Earth — the one taken by the Apollo 17 astronauts on the last journey of humans to the Moon.” (Sagan, 1994, p. 3)



Essa alteração repete a perda referencial do ambiente de baixa gravidade dentro da nave espacial e do ponto de vista dos astronautas para os quais não há “em cima” ou “embaixo” visualmente definidos ou instituídos, a não ser no que se refere aos seus próprios corpos. Tal definição só é possível sob a influência da gravidade. No espaço, a mesma ordem geográfica que submete a Terra à dominação humana é reafirmada para fins de navegação e determinação de rotas no percurso Terra-Lua e vice-versa. Como em qualquer deslocamento humano, os pontos cardinais são necessários e, no caso de uma viagem espacial, todas as referências do deslocamento precisam ser muito mais precisas e calculadas de antemão, pois se trata de uma viagem por ambiente inóspito e de grandes riscos. Mas toda essa previsibilidade matemática da engenharia aeroespacial é perdida com o impacto da imagem de uma Terra sem referências artificialmente produzidas pelo homem. A inversão da imagem, entendida pelos oficiais de Relações Públicas da Nasa como uma “correção” da imagem, é, na verdade, uma manipulação da imagem original, tal qual a realizada na imagem *Earthrise*<sup>12</sup>.

Em entrevista a Alexandra de Blas, da *Radio National*, em comemoração ao *World Environment Day* de 1999, Mike Gentry, então arquivista do *Media Resource Centre* no *Johnson's Space Centre* da NASA (fechado em 2014) afirmou:

A própria fotografia não foi um estratagema tanto quanto se poderia pensar. Era mais ou menos ‘olha que coisa linda, vamos tirar uma foto disso’. Realmente, acabou por ser apenas um ícone e discutimos isso dentro da Nasa muitas vezes após o evento, e sem qualquer hesitação concordamos mutuamente que é, sem dúvida, a imagem mais comumente reconhecida, a imagem mais comumente distribuída de uma única fotografia. **Quero dizer, há muitas fotografias e imagens de figuras famosas como Einstein, Cristo e assim por diante, mas uma única fotografia que foi amplamente distribuída é, sem dúvida, a imagem que a Apollo 17 fez da Terra.** (Gendry, 1999, *on-line*, grifo nosso)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Fotografada por William Anders, piloto do módulo lunar da Apollo 8, em 22 de dezembro de 1968 com uma câmera Hasselblad 500 EL 70mm, distância focal de 250mm, em filme colorido Kodak Ektachrome e capturada durante a primeira órbita circunlunar realizada pela missão, a fotografia *The Earthrise* também sofreu alterações, sobre as quais não teremos tempo de abordar no texto, mas que foram indicadas na sessão de apresentação oral deste trabalho.

<sup>13</sup> No original: “The picture itself was not as much of a stratagem as one might think. It was more or less ‘Look at that beautiful thing there; let’s take a picture of it.’ It’s really turned out to be just an icon, and we’ve discussed it after the event many times within NASA, and without any hesitation, we’ve mutually agreed that it is undoubtedly the most commonly recognized image, the most commonly distributed image of one single image. **I mean, there are many pictures of famous figures of Einstein, of Christ, and so forth, but one single image that has been most widely distributed is, without a doubt, the Apollo 17 image of Earth.**” Transcrição completa da entrevista de Mike Gentry para o *World Environmental Day*:

Durante toda a entrevista, Gendry (1999) não faz uma só referência ao fato de que a foto foi girada e que o referencial terreno, geopolítico, não estava presente na fotografia original revelada pelo filme usado pelos astronautas. Quando fala da *The Blue Marble*, ele se refere à imagem que ganhou o mundo em sua versão final divulgada pela Nasa.

Ainda: é importante a comparação que o arquivista faz entre a imagem *The Blue Marble* e os retratos de figuras importantes da história. Tal comparação remete ao comentário de Sagan (1994) sobre essa imagem fotográfica ser um momento de autorreflexão da humanidade, de operar como espelho e, desse modo, a fotografia seria um retrato de nós mesmos, enquanto civilização, enquanto espécie única capaz de realizar tal feito. A fotografia *The Blue Marble* deixaria de ser tão somente um registro de uma cena astronômica e passaria a ser um autorretrato da humanidade, um registro síntese da relação entre *poiesis* e *techné*, tal qual pensada por Heidegger (1977) e implicada tacitamente no movimento ambientalista que a utilizaria *ad nauseum*.

Não à toa, em referência à mesma fotografia, Terence Monmaney, editor-adjunto da revista *Smithsonian*, do Instituto Smithsonian, acrescenta que:

Cinco horas depois de ser lançada do Centro Espacial Kennedy, na Flórida, em 7 de dezembro de 1972, a Apollo 17 estava a cerca de 25 mil milhas [SIC] da Terra, quando um astronauta apontou uma câmera Hasselblad por uma janela e fez essa fotografia - *The Blue Marble*, a imagem da Nasa mais solicitada. Foi reproduzida inúmeras vezes, em livros e revistas, em cartazes, sites e *t-shirts*. O arquivista da Nasa, Mike Gentry, especula de forma plausível que é a imagem mais disseminada da história. (Monmaney, 2002, *on-line*)<sup>14</sup>

O uso da imagem remete a esse poder de síntese que ela veicula – a síntese da artificialidade da tecnologia humana e da Natureza que nos compõe, nos move, nos caracteriza. A imagem parece apelar para nosso Ser, apontando para nossa essência fenomenológica na qual estão em jogo as noções de corpo, natureza, *logos* (Merleau-

---

*Spaceship Earth*, Programa *Earthbeats*, de 05 de junho de 1999, disponível em: <http://www.abc.net.au/rn/science/earth/stories/s28387.htm>. Acesso em: 15 maio 2017.

<sup>14</sup> No original: “Five hours after blasting off from the Kennedy Space Center in Florida on December 7, 1972, *Apollo 17* was about 25,000 miles [SIC] from Earth when an astronaut aimed a Hasselblad camera out a window and made this photograph—*The Blue Marble*, NASA’s most requested picture. It has been reproduced countless times, in books and magazines, on posters, Web sites and T-shirts. NASA archivist Mike Gentry plausibly speculates it is the most widely disseminated image in history.” Disponível em: <http://www.smithsonianmag.com/science-nature/no-place-like-home-1-73426396/> Acesso em: 10 maio 2017.



Ponty, 2000), mas também os processos criativos decorrentes da relação entre *techné* e *poiesis* (Heidegger, 1977).

Ainda, para Monmaney (2002), que também não faz referência alguma ao fato de que o negativo original mostrava a Antártica ao norte e a África invertida, a imagem *The Blue Marble* difere da *Earthrise*, porque mostra exatamente o planeta “em sua gloriosa forma esférica”. Segundo ele, esse registro só foi possível devido ao plano de voo da Apollo 17 que a direcionou sobre o Hemisfério Sul ao meio-dia, no pico do Verão da região. O jornalista pondera sobre as consequências dessa imagem para o ambiente sociopolítico e cultural do início da década de 70:

Não é de admirar que o movimento ecológico se apoderasse dela para transmitir a mensagem de que a Terra é nossa última chance de um habitat na escuridão do espaço. Arthur C. Clarke, o britânico visionário de ficção científica e autor de *2001: A Space Odyssey*, diz do Sri Lanka que a imagem era a “primeira imagem clara da Terra ‘cheia’ que a maioria das pessoas jamais vira antes, e no momento em que começaram a se preocupar com os problemas ambientais.” Sir Arthur<sup>15</sup>, 84, conhece bem a fotografia: fica em cima de sua mesa. (Monmaney, 2002, *on-line*)<sup>16</sup>

É no mínimo curioso perceber que a imagem única, em sua tríade gemelar nos arquivos do *LPI*, não foi a imagem fotográfica divulgada pela Nasa quando do retorno da Apollo 17 após sua missão de dez dias. A questão da manipulação da imagem por meio de inversão cima-baixo; esquerda-direita, tal qual ocorrido com a *Earthrise*, aponta para a preocupação do setor de Relações Públicas da Nasa em sempre apresentar uma versão corrigida da visão dos astronautas, esvaziando o registro fotográfico de um novo sentido que poderia advir do encontro com as imagens tal qual foram originalmente produzidas. Perdeu-se nessas manipulações a experiência corpórea dos astronautas, a essência de sua vivência espacial, o aqui e agora do encontro sensível que a visão permitiu, a experiência originária da percepção única e livre da geopolítica terrena.

Os astronautas vivenciaram a percepção da Terra e os vínculos afetivos que com ela tinham. Nós vivenciamos a percepção da imagem da Terra. A relação que

<sup>15</sup> Arthur C. Clark viria a falecer seis anos após essa entrevista, em 19 de março de 2008.

<sup>16</sup> No original: “No wonder the ecology movement seized upon it to convey the message that Earth is a last-chance habitat in the blackness of space. Arthur C. Clarke, the British-born sci-fi visionary and author of *2001: A Space Odyssey*, says from Sri Lanka that the image was the “first clear picture of the full Earth that most people ever saw, and at the time they were beginning to be concerned about environmental problems.” Sir Arthur, 84, knows the photograph well: it hangs above his desk.”

estabeleceram com o visível é de uma ordem completamente distinta da que podemos estabelecer com a imagem. Ainda assim, ela contém essa experiência fenomenológica, ela é expressão dessa experiência da qual podemos apenas ter um encontro bidimensional e imaginário.

Ainda, a imagem *The Blue Marble* é uma fotografia tradicional em termos técnicos. Tanto quanto a *Earthrise*, a foto capturou uma cena, ou fenômeno astronômico, e também um sentido: por ter sido a última missão Apollo com destino à Lua e que encerrou a corrida espacial, a cena registrada marca uma despedida de um território que nunca mais o homem voltou a explorar. A visão da Terra a partir do caminho em direção à Lua nunca mais foi registrada por mãos humanas. Esse lugar vasto que demarca a distância entre o solo lunar e a órbita da Terra não tornaria a ser ocupado pelo homem até que se iniciasse a construção da Estação Espacial Internacional (em 20 de novembro de 1998) para a qual foram utilizados os ônibus espaciais (*space shuttle*) norte-americanos (programa encerrado em 21 de julho de 2011, após 30 anos de atuação) e a Soyuz russa (em atuação até hoje). Para além da atmosfera terrestre, apenas missões não-tripuladas passam a fotografar o espaço vertical que vai da Terra até os demais planetas do sistema solar e seus pequenos satélites, corpos celestes cujo estudo está hoje em franca expansão.

Desse modo, após a Apollo 17, o mais distante que os astronautas chegam da Terra é a órbita terrestre, onde está hoje a Estação Espacial Internacional, localizada a 400 km de altura. Ou seja, essa experiência visual radicalmente vertical que a presença humana permitiu - a visão da Terra a partir da Lua - é um marco histórico ocidental registrado em fotografias entre 1969 e 1972 e que foi realizado por apenas 24 pessoas, todos astronautas que participaram do projeto Apollo. Uma experiência encarnada única e muito especial, sobre a qual só temos acesso pelas imagens em fotografia e vídeo, além das gravações em áudio das missões, suas transcrições e as entrevistas em jornais impressos, revistas, TV e documentários de cinema feitos com esses astronautas.

Pode-se dizer que nasce, junto à tecnologia de foguetes e de comunicação à distância do programa Apollo, uma nova forma de produzir, armazenar e divulgar imagens fotográficas, mas também um novo modo de ver, de interpretar e de se vincular (Baitello Jr., 2008) a partir dessas mesmas imagens.



## Percepção e vínculo na fotografia analógica astronômica

A experiência da visibilidade a partir do espaço e da atmosfera terrestre tem sido relatada por diversos astronautas desde que sua profissão foi inventada. Reza a lenda que Gagarin (1934-1968) teria dito que a Terra era azul quando a viu da cabine da nave Vostok, em 1959. Não apenas ele, mas diversos outros astronautas russos registraram suas impressões sobre o que viram.

Aleksei Leonov, o primeiro homem a fazer um *EVA (extravehicular activity ou spacewalk)*, a partir da Voskhod 2, em 1965, e também tripulante da Soyuz 19, afirmou:

A Terra era absolutamente redonda. Eu acredito que nunca soube o que significava a palavra 'redonda' até que eu visse a Terra do espaço. A Terra era pequena, azul clara e tão tocante, nossa casa que deve ser defendida como uma relíquia sagrada. (Aleksei Leonov, Voskhod 2 and Soyuz 19, 1965, *on-line*)<sup>17</sup>

Yuri Artyukhin (1930 -1998), piloto da Soyuz 14, comentou:

Esse sentimento de unidade não é simplesmente uma observação. Com isso vem uma forte sensação de compaixão e preocupação com o estado do nosso planeta e o efeito que os humanos têm sobre ele. Não é importante em que mar ou lago você observe um pingo de poluição ou nas florestas de qual país um incêndio dispara ou em qual continente surge um furacão. Você está vigiando toda a Terra. (Yuri Artyukhin, Soyuz 14, 1965, *on-line*)<sup>18</sup>

A experiência única de visão da Terra a partir do espaço ganhou inclusive um conceito “*the overview effect*”, com direito a verbete na Wikipedia, documentário<sup>19</sup> e uma série de estudos desenvolvidos pelo Overview Institute ([www.overviewinstitute.org](http://www.overviewinstitute.org)). A definição afirma que “The **overview effect** is a cognitive shift in awareness reported by some astronauts and cosmonauts during spaceflight, often while viewing the Earth from orbit or from the lunar surface.” (Wikipedia)

<sup>17</sup> “The Earth was absolutely round. I believe I never knew what the word ‘round’ meant until I saw the Earth from space. The Earth was small, light-blue and so touchingly alone, our home that must be defended like a holy relic.” Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/science-a-new-view-of-home-1306095.html> Acesso em: 10 maio 2017.

<sup>18</sup> “That feeling of unity is not simply an observation. With it comes a strong sense of compassion and concern for the state of our planet and the effect humans are having on it. It is not important in which sea or lake you observe a slick of pollution, or in the forests of which country a fire breaks out, or on which continent a hurricane arises. You are standing guard over the whole of our Earth.” Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/science-a-new-view-of-home-1306095.html> Acesso em: 10 maio 2017

<sup>19</sup> Versão curta do documentário, sem legendas, feito em homenagem aos 40 anos da *The Blue Marble*, está disponível em: <https://vimeo.com/55073825>. Acesso em: mar. 2017.

Edgar Mitchell (1930-2016), piloto do módulo lunar da Apollo 14 explica:

Depois que eu voltei, tentei entender o que foi essa experiência. Não consegui encontrar nada na literatura científica sobre isso. E nada na literatura religiosa que eu olhei. Então, voltei-me para a universidade local e pedi-lhes que me ajudassem com o que vi. Quando eles retornaram a mim algumas semanas depois, disseram: ‘Bem, na literatura antiga encontramos uma descrição chamada *'savikalpa samadhi'*. Isso significa que você vê as coisas como você as vê com seus olhos, mas você as experimenta emocional e visceralmente, como em êxtase, com uma sensação de total unidade e unicidade.’ (Edgar Mitchell, *The Overview Effect documentary, 2014, on-line*)<sup>20</sup>

Declarações como essas, de vários astronautas que, ainda hoje, passam meses na Estação Internacional Espacial, apontam para a originalidade dessa experiência visual encarnada – a percepção que evidencia a Terra enquanto lugar da Vida, quando vista a partir da Lua ou do espaço, que são o não-lugar e que por isso materializam a ausência, mas também o vínculo com a Terra-mãe.

Trata-se da percepção da Terra, da vacuidade do espaço entre ela, da nave espacial e da Lua ou da atmosfera terrestre. Esses quatro lugares ou ambiências apenas o são em relação uns aos outros e em função da significação das condições para a existência humana atribuída a cada um deles. Fugaz, na Lua ou na atmosfera terrestre; temporária, na cabine de comando; inexistente no espaço sideral; e total na Terra. A percepção, enquanto experiência da materialidade e da subjetividade da existência, parece adquirir uma qualidade nova, devido à baixa gravidade (afinal a Lua mantém-se ao redor da Terra devido à gravidade), condição *sine qua non* da existência e da evolução humana tal qual a conhecemos.

Cada não-lugar ou ambiência extraterrena parece estabelecer graus de intensidade muito distintos da experiência encarnada que foi expressa visualmente. Essa expressão visual (a fotografia analógica) está marcada pela nova perspectiva dada por esses novos não-lugares existenciais, e se conecta sensorialmente ao aqui e agora dos corpos dos astronautas que flutuavam dentro da nave espacial ou moviam-se com

---

<sup>20</sup> No original: “After I came back, I tried to understand what this experience was all about. I could find nothing in the science literature about it. And nothing in the religious literature that I looked at. So, I turned to the local university and asked them to help me with what I saw. When they came back to me a few weeks later, they said, “Well, in the ancient literature, we found a description called *'savikalpa samadhi'*. That means that you see things as you see them with your eyes, but you experience them emotionally and viscerally, as with ecstasy, and a sense of total unity and oneness.”





dificuldade sobre a Lua em decorrência do pequeno campo gravitacional lunar. A ‘ausência-vínculo’ à Terra-mãe não é apenas visualizada, ela é sentida e vivenciada (isto é, percebida, no sentido merleau-pontyano do termo) numa intensidade matéria-espírito ímpar.

Os astronautas experimentam, assim, um “estar fora” da Terra, um ausentar-se de seu meio, de seu ecossistema, que é da ordem do visceral. O estranhamento, apesar de antecipado por treinamentos inumeráveis, tem limites de previsibilidade. A tomada de distância, a visão vertical e de superfície é de tal maneira adensada que nenhuma concepção materialista do Universo e da Vida é suficiente para o Sentido que tal situação gera, especialmente quando inesperadamente, pela escotilha da nave, vislumbra-se o planeta de onde a nave partiu. Apesar de o saberem racionalmente, o encontro visual com a Terra surgindo no campo visual da escotilha é um acontecimento estético que coloca em cheque a condição humana.

Assim, essas imagens fotográficas analógicas do início do programa espacial também apelam à experiência encarnada daqueles que as observam, uma vez que nos remetem ao corpo e à sua finitude, nos remetem ao *logos* e à sua incapacidade de compreensão total, à Natureza que somos e que é ampla e infinita, pois só podemos estar no mundo enquanto seres vivos terrenos. O fora da Terra é uma experiência controlada, dependente de artificialidade e de competências restritas a pouquíssimos, ainda que hoje haja projetos de viagens turísticas à atmosfera terrestre, o que parece bastante plausível agora, mas que, para os astronautas durante a Corrida Espacial no século XX, tinha um significado outro - o ineditismo da visão primeira, única, originária.

O encontro visual e sensível com essa novíssima perspectiva e a oportunidade de registrá-la em uma fotografia transformou-se em marco histórico para uma nação, mas também para a humanidade. Nós, os observadores das fotos, quaisquer que sejam nossa língua e cultura, imediatamente percebemos que não podemos realmente experimentar o que eles, astronautas, experimentaram ali, dentro da espaçonave, dividindo poucos metros quadrados durante sete a dez dias. Estas fotografias significam mais do que os nossos olhos podem ver, do que nossa imaginação pode inventar, uma vez que registram a emoção dos astronautas e o que o planeta significou para eles - a percepção vertical e o vínculo comunicativo a partir do estar no mundo de cada um deles



em relação aos outros humanos viventes do planeta. Uma experiência de alteridade muito mais radical do que cada um de nós é capaz de vivenciar.

É por isso que se olharmos atentamente para a imagem *The Blue Marble*, parece emergir dela um certo desespero (tal qual o desespero interpretado pela personagem de Sandra Bullock no filme *Gravity*, 2013). O planeta em que habitamos é materialmente tão pequeno e frágil diante da escuridão e do vazio. A fotografia analógica em sua materialidade de plástico e emulsão enfatiza a percepção dos limites da vida orgânica, social, cultural, histórica e arqueológica como a conhecemos. Não há referências políticas e sociais no espaço enquanto percepção e vínculo: o que está para cima e enfrentando o nosso “norte” imaginário é a Antártica, enquanto o Egito e o Mar Vermelho são vistos para o “sul”. A fotografia não organiza “natureza” ou “existência humana”. Ela nos dá uma abordagem fenomenológica sem precedentes sobre a vida como experiência encarnada.

Assim, é ao mesmo tempo perturbador e curioso que Aristóteles tenha afirmado que os homens são seres sublunares. É como se ele pudesse prever que nós não podemos existir plena e completamente no espaço, ainda que tecnologicamente haja hoje tanto investimento para isso. A área entre a superfície da Terra e o solo da Lua é o limite biológico e tecnológico da Vida, não apenas humana. Com a ajuda de tecnologia e equipamentos adequados, pode-se sobreviver nessa área por um certo período de tempo. Mas é bom lembrar que nenhuma missão à Lua durou mais que alguns poucos dias – nenhuma missão Apollo ultrapassou 12 dias de duração. O espaço sideral (ou extra-terrestre) é um não-lugar para o humano ou qualquer tipo de forma de vida complexa, como definimos na biologia, mas não só nela: no espaço astronômico não podemos estar no mundo, porque nosso mundo é a Terra, ou a superfície da Terra.

Ainda no que tange a entrada no universo das imagens técnicas e tecnológicas produzidas exclusivamente por máquinas a partir da atmosfera da Terra, é importante lembrar mais algumas significações dessas duas emblemáticas imagens verticais da Terra – *Earthrise* e *The Blue Marble* - produzidas pelo Programa Apollo e que curiosamente abrem e fecham um ciclo específico da história da exploração espacial.

É possível pensar que ambas as imagens realizam um sonho já repetido e inscrito na imaginação humana, desde Jules Verne (1828-1905). Toda sua produção literária intitulada *Voyages Extraordinaires* retrata o empreendimento humano no



conhecimento científico e as maravilhas que decorrem dessa investida. Suas obras sempre foram ricamente ilustradas e não se pode deixar de pensar na imaginação que foi incentivada por *De La Terre à la Lune*, publicada em 1865, na produção cinematográfica e artística de Georges Méliés (1861-1938), especialmente seu filme *La Voyage dans La Lune*, de 1902.

Ainda, em 1930, Méliés produziu, a pedido de Henri Langlois (1914-1977), fundador da *Cinémathèque Française*, uma série de 30 pinturas que ilustravam seu próprio filme. A décima pintura (na verdade, um desenho pintado) retrata a Terra sendo vista a partir da superfície da Lua pelo professor Barbenfouilli, personagem principal da película. A imagem foi chamada de *Le Clair de Terre* e sua descrição é a seguinte:

Este desenho do cineasta Méliès é a paisagem lunar como se pôde imaginar em 1930. O desenho visava ilustrar o filme *Le Voyage dans la Lune*. A paisagem lunar é representada por uma superfície perfurada através de múltiplas crateras vulcânicas dominadas ao longe por topos de montanhas. Na realidade, além das falésias, a superfície lunar é quase completamente coberta por uma camada de poeira fina, exibindo inúmeras crateras com várias centenas de quilômetros de diâmetro, causadas por bombardeios de meteoritos que ocorreram há 3,8 bilhões de anos. (Le voyage dans la Lune. Georges Méliès: Collection Cinémathèque Française, *on-line*)<sup>21</sup>

A riqueza de detalhes com que Meliés descreve a Lua e a visão da Terra a partir de sua superfície mostra a ligação que o imaginário já tinha com a ciência da época e com a arte. A imaginação que deu origem a essa imagem pode estar relacionada à visão dos astronautas que registraram a mesma cena em filme fotográfico em 1968. É como se de algum modo, a cena registrada já nos habitasse enquanto possibilidade tecnológica (*techné*) e criativa (*poiesis*), isto é, enquanto criatividade e invenção que se manifestam por meio da imaginação que produziu literatura, filme cinematográfico, pintura/desenho, mas que também se faz por meio da técnica e da tecnologia, que permitiram a real viagem à Lua e a exploração espacial. Não à toa, Arendt ([1958] 2014) comenta:

<sup>21</sup> No original : “Ce dessin du cinéaste Méliès, représente le paysage lunaire tel qu’on peut l’imaginer en 1930. Il est destiné à illustrer le film *Le Voyage dans la Lune*. Le paysage lunaire est représenté par une surface trouée par de multiples cratères volcaniques dominés au loin par des sommets montagneux. En réalité, mis à part des falaises, la surface lunaire est presque entièrement recouverte d’une couche de poussières fines et criblée d’innombrables cratères de plusieurs centaines de kilomètres de diamètre, causés par des bombardements de météorites ayant eu lieu il y a 3,8 milliards d’années.” Disponível em: <http://www.reseau-canope.fr/docsciences/Clair-de-Terre.html>. Acesso em: 20 maio 2017.

Há já algum tempo, tais impressões [de que a humanidade não permanecerá para sempre presa à Terra] têm se mostrado lugar-comum. Elas mostram que, em toda parte, os homens não tardam a acompanhar as descobertas da ciência e o desenvolvimento da técnica, e ajustar-se a eles, mas ao contrário, estão décadas à sua frente. Nesse aspecto, como em outros, **a ciência realizou e afirmou aquilo que os homens haviam antecipado em sonhos, que não eram nem tolos, nem vãos**. A novidade foi apenas que um dos jornais mais respeitáveis dos Estados Unidos levou finalmente à primeira página aquilo que, até então, estivera relegado ao reino da literatura de ficção científica, tão pouco respeitável (à qual infelizmente, ninguém deu até agora a atenção que merece como veículo dos sentimentos e desejos das massas). (Arendt, [1958] 2014, p. 1-2, grifo nosso)

A história cultural das imagens *Earthrise* e *The Blue Marble* pertence possivelmente a uma longa história do imaginário e de seu papel na invenção da própria cultura, pois, como salienta Hans Belting (2014), a imagem é constituída por esse jogo contínuo entre a imaginação, o corpo e a expressão: ela ora está no objeto, ora em nossa mente, ora transforma-se em projeto executável. A imagem nunca está estática e absolutamente em cada um desses “lugares”. É esse fluxo incessante que justifica para o autor uma antropologia das imagens, porque a materialidade delas enquanto pinturas, esculturas ou fotografias é apenas uma parte do processo pelo qual produzimos incessantemente cultura. Resta ainda investigar se o conjunto desse processo de produção imagético poderia ser relacionado à *Nachleben* warburguiana (Warburg, 2015) de modo a escapar de toda a tradição narrativa legitimadora da história da arte, da história da ciência e da história da fotografia como formas explicativas separadas e pensar novas narrativas capazes de ampliar a significação de acontecimentos enquanto história da cultura.

### Referências bibliográficas<sup>22</sup>

- ARENDR, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- BAITELLO JR, N. Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos. In: RODRIGUES, D. (Org.) **Os valores e as atividades corporais**. São Paulo, São Paulo: Summus, 2008.
- BELTING, H. **Antropologia da imagem**. Para uma ciência da imagem. Lisboa/Estremadura: KRYM + EAUM, 2014.

---

<sup>22</sup> Incluem-se, aqui, apenas as referências não mencionadas em notas de rodapé ao longo do texto.



- CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FLUSSER, V. **Los gestos**. Fenomenologia y comunicación. Barcelona, Catalunha: Herder, 1994.
- HEIDEGGER, M. The question concerning technology. In: HEIDEGGER, M. **The question concerning technology and other essays**. New York: Garland Publishing, 1977.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. **A natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SAGAN, C. **Pale Blue Dot**. A vision of the human future in space. New York: Random House, 1994.
- WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**. *Escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.



## COMUNICAÇÃO INDISCIPLINADA: iconofagia e iconorreia nos meios de (in)comunicação<sup>23</sup>

Rodrigo Browne Sartori<sup>24</sup>

Helena Maria Cecília Navarrete<sup>25</sup>

*“Por acaso lembrei que o fundamento do horror de ser representado em imagens, que alguns povos sentem, é a crença de que quando a imagem de uma pessoa é formada, a alma passa para a imagem e a pessoa morre.”*

*Adolfo Bioy Casares.*

*“Daí pode-se dizer que o alfabeto foi introduzido para disciplinar o pensamento processual e para poder falar, na verdade, somente ‘corretamente’.”*

*Vilém Flusser.*

### Resumo

Os meios de comunicação já não comunicam. A lógica da informação transformou-a em uma ferramenta não comunicativa. Os meios de comunicação (in)comunicam. Isso ocorre devido ao excessivo bombardeio de imagens que circulam em sociedades reconstruídas por ícones aliados a fórmulas artificiais do simulacro. Se, em uma primeira etapa, a iconofagia era entendida como o fenômeno de deglutir imagens por membros de sociedades contemporâneas; em uma segunda leitura, são essas imagens que devoram e se alimentam dos homens. Portanto, em resumo, como podemos projetar um exercício prático de iconorreia? Para procurar alternativas para esta patologia, é necessário ver as novas comunicações a partir de uma estratégia indisciplinada que estimule manobras ilimitadas e iconorreicas. Reativando, com isso, a questão dialógica das comunicações humanas e esboçando traços desterritorializados e indisciplinados que podem deglutir os manipuladores conteúdos iconofágicos.

**Palavras-chave:** Comunicação; meios de (in)comunicação; in-formação; iconofagia; iconorreia; indisciplinada.

### Resumen

Los medios de comunicación ya no comunican. La lógica de la información la ha tornado en una herramienta no-comunicante. Los medios de comunicación (in)comunican. Esto se debe al excesivo bombardeo de imágenes que circulan en sociedades re-construidas por iconos aliados con fórmulas artificiales del simulacro. Si en una primera etapa, la iconofagia se entendía como el fenómeno deglutorio de imágenes por miembros de sociedades contemporáneas; en una segunda lectura son éstas las que devoran y se alimentan de los hombres. Entonces y en resumidas cuentas, ¿cómo se puede proyectar un ejercicio práctico de iconorreia? Para buscar

<sup>23</sup> Texto originalmente publicado em espanhol, na *Revista Austral de Ciencias Sociales*, v. 11, 2006, p. 101-114. DOI: 10.4206/ver.austral.cienc.soc.2006.n11-06.

<sup>24</sup> Pesquisador titular da Universidade do Sul do Chile – Valdivia, Chile. Doutor em Comunicação pela Universidade de Sevilha, com pós-doutorado na Universidade de Genebra (Suíça). Atualmente trabalha como professor e pesquisador no Instituto de Comunicação Social e como Diretor de Pós-Graduação na Universidad Austral de Chile (Valdivia), onde também é Diretor do Doutorado em Comunicação ministrado pela UACH e pela Universidad de La Frontera (Temuco). E-mail: [rodrigobrowne@gmail.com](mailto:rodrigobrowne@gmail.com).

<sup>25</sup> Professora do Centro Universitário Padre Anchieta (UniAnchieta). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Membro da Diretoria do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC). E-mail: [helena.navarrete@anchieta.br](mailto:helena.navarrete@anchieta.br).

alternativas a esta patología es necesario ver las nuevas comunicaciones desde una estrategia indisciplina que estimule maniobras ilimitadas e iconorreicas. Re-activando, con esto, la cuestión dialógica de las comunicaciones humanas y esbozando trazos desterritorializados e indisciplina que puedan deglutir los manipuladores contenidos iconofágicos.

**Palabras clave:** Comunicación; medios de (in)comunicación; in-formación; iconofagia; iconorreia; indisciplina.

Que as sociedades sejam programadas por meio de imagens técnicas não implica uma nova (r)evolução. Pelo contrário, quanto maiores sejam os avanços na direção de uma comunicação globalizada, maior é – ao mesmo tempo e como uma alma gêmea – a (in)comunicação com o mundo e as pessoas que o compõem. Enquanto mais se celebra a chegada de perfeitas novas comunicações, a (in)comunicação se potencializa e enriquece, "causando estragos, desfazendo e desmontando, distorcendo e deformando, semeando discórdia e gerando falsas expectativas..." (Baitello Junior, 2005a, p. 9). Para José Eugenio de O. Menezes (2005), essa reflexão não é menor e enfatiza que os jogos de in-formação atuais, de forma paradoxal, favorecem exercícios de incomunicação, uma vez que a apresentação que fazem da (ir)realidade geralmente encanta por suas "velocidades" e pirotecnias midiáticas, perdendo – aqueles que se deixam in-formar – a capacidade crítica em virtude de uma ilusão que permite perceber "que a incomunicação nem sempre será sinal de falta de comunicação e nem sempre o fato de não percebermos indícios de incomunicação pode nos dizer que estamos comunicando bem" (31)<sup>26</sup>.

Sob essa proposta, a apológica *condição pós-medial* que Peter Weibel (2006, p. 137-140) desenvolve em relação aos novos meios de vídeo e computador e que defende uma revalidação das artes e dos "velhos meios", por meio da técnica, é questionável. A partir de seus postulados, esse autor destaca que as práticas dos meios técnicos valoram, inclusive, aos próprios meios antigos (não técnicos), enfatizando que o grande e verdadeiro legado dos mais recentes é ter considerado, sob outra perspectiva, os meios iniciais. Com base nessa afirmação, o fato de mantê-los vivos força e reforça mudanças radicais, "uma vez que os novos meios não apenas criaram novas

---

<sup>26</sup> Maurício Ribeiro da Silva, no artigo "Os caminhos da incomunicação", aponta que é impossível definir objetivamente o conceito de incomunicação: "Sabemos que comunicação e incomunicação agregam-se em um conjunto complexo e indissociável, ao qual chamamos de processo comunicacional (...) enquanto a comunicação, como sua objetividade, luminosidade e precisão, caracteriza-se pelo fator *yang*, a incomunicação, sua dissimulação, imprecisão e presença sombria aproxima-se do fator *yin*" (2005, p. 67).



modalidades, mas, acima de tudo, conseguiram também criar novos graus de liberdade, (...) o que é uma conquista do estado pós-moderno do ser humano”.<sup>27</sup>

Como consequência crítica ao defendido por Weibel, não se pode descuidar-se frente a uma virtual (r)evolução que se apresenta (como uma pedra-caramelo embrulhada em papel de presente) à luz das *hiper-realidades* do pós-moderno. Vilém Flusser (2005) denomina como *sociedade alfanumérica* a essas superficialidades que devem ser entendidas com seus respectivos e particulares *códigos* e que são vítimas de um embrutecimento medíocre e banalizante, "uma elite, cuja tendência hermética é continuamente reforçada, projeta modelos de conhecimento com a ajuda das chamadas 'inteligências artificiais'" (p. 105). Essa imagem, para Breno Onetto (2005), é uma imagem sintética, "uma superfície com significado que pode ser transladada de um suporte para outro, que se aprende com um único olhar..." e é gerada por dispositivos que já estão devidamente codificados e programados. Em resumo, é uma imagem técnica que não possui valor como objeto, mas serve apenas como pura informação, "como um mapa organizador do mundo das cenas..." (p. 95). O excesso de in-formação compromete as competências comunicativas e suas quantidades aumentam na mesma medida que a (in)comunicação, transformando-se – a in-formação – no produto principal das tecnologias de virtualização.

"Continuamos incorrendo no equívoco de uma visão que confunde quantidade com qualidade, e que apenas serve a essa absurda mercadológica da informação-consumo" (Segura Contrera, 2002, p. 74). Portanto, a comunicação se vê envolvida em uma situação que permite sequestros coletivos usando como isca os conteúdos icono-superficiais mencionados anteriormente. Para Flusser (2002), nesse contexto, as coisas começam a *des-coisificar* (ele as chama de não-coisas), afastando-se de um centro de interesse que se reduz em in-formação resolvida em imagens de televisão, memorizadas em computadores e armazenadas em "androides", microfilmes e hologramas, caindo na

---

<sup>27</sup> "Assim, de fato, deveríamos fazer-nos a pergunta, se, neste minuto, o maior rendimento dos novos meios não consistiria, na verdade, em ter forçado os antigos meios da arte a um florescimento triunfalista, construído sobre uma tradição de séculos, com a qual a tradição de 150 anos dos novos meios, na produção de autênticas obras-primas, nem mesmo poderia ser comparada. Poderíamos inclusive perguntar-nos, de outra forma, se a eficácia e os efeitos dos novos meios e a ciência dos novos meios não são mais importantes e bem-sucedidos até este momento do que seriam as obras dos próprios novos meios (...) Eles permitiram inúmeras possibilidades novas de expressão e conteúdos que são, por um lado, muito mais privadas e individuais do que os antigos meios e, por outro lado, muito mais objetivas e documentadas (...). O impacto dos meios é universal." (Weibel, 2006, p. 138)





ilusão das *liberdades programadas*. Ou seja, o que se escolhe deve ser escolhido seguindo diretrizes e prescrições, "parece como se a sociedade desse futuro de não-coisas fosse se dividir em duas classes: a dos programadores e a dos programados" (p. 112). De programadores a programados ou vice-versa. Sociedade que, em síntese, resulta em uma sociedade de programadores programados.

Destas últimas sentenças emerge e trata-se de ler, nos tempos atuais, as reflexões que Flusser (2006a, p. 1) faz sobre a natureza e a artificialidade da comunicação. Para esse pensador judeu-tcheco-brasileiro, a comunicação (e a cultura?) repousa sobre artifícios, invenções, imagens e símbolos que foram organizados em códigos. "Os homens não se entendem uns aos outros de um modo 'natural'"<sup>28</sup>.

Nesse contexto, pode-se entender que um código é uma espécie de acordo, um ato de confiança que Miquel Rodrigo Alsina (2001) e a partir das teorias da comunicação, chama de *contrato pragmático fiduciário*<sup>29</sup>. O propósito é possibilitar a comunicação entre as pessoas já que estas se relacionam por meio de convenções: "O homem é um animal 'alienado', ele precisa criar símbolos e organizá-los em códigos, se quiser tentar salvar o abismo entre ele e o mundo. Ele tem que tentar 'transmitir', ele tem que dar um significado ao 'mundo'" (Flusser, 2006b, p. 2). Por um lado, a codificação permite entender e compreender o mundo, e por outro lado, deve decodificar-se para combater a intensa luz das imagens. A luz cria um novo habitat para as escuras imagens das cavernas pré-históricas, impulsionando, com isso, velozes espaços de suportes resplandecentes e estimulando *panópticos lumínicos* (Virilio, 1995) que, seguindo Dietmar Kamper (2002), poderiam se entender como a formação de uma média orbital que funciona como prisão e torna os homens prisioneiros de imagens e imaginários.

<sup>28</sup> "Certo é que existem relações entre os homens que são 'naturais' (como a existente entre a mãe e o lactante, ou nas relações sexuais) e se poderia afirmar que são as formas de comunicação mais originárias e fundamentais. No entanto, não são o mais característico da comunicação humana e estão contaminadas por conceitos artificiais ('influenciados pela cultura')." (Flusser, 2006a, p. 1)

<sup>29</sup> Rodrigo Alsina (2001, p. 62 e seguintes) refere-se especificamente ao contrato pragmático fiduciário quando expõe as sinergias comunicativas pelas quais se fortalecem, contradizem ou matizam as mensagens da comunicação de massa e da comunicação interpessoal. As sinergias estão compostas por três âmbitos de estudo. "Poderíamos ter escolhido muitos outros exemplos, desde as pesquisas de Hovland até os estudos de Lazarsfeld...": as emoções na comunicação, a comunicação intercultural e identidade cultural. O contrato pragmático fiduciário concentra-se, especificamente, na primeira delas. De uma perspectiva semiológica, esse reconhecimento entre uns e outros ocorre por meio de um princípio cooperativo (Grice, 1967), um contrato fiduciário ou contrato de veridicção como é definido por Greimas e Courtés (1990) quando se referem ao acordo que estabelece a cumplicidade dos participantes em uma relação na qual se aceita a verdade do que é proposto em um discurso.



Com isso, as imagens ditam especiais códigos e normas que se traduzem à "sua imagem e semelhança" e passam a ser parte fundamental da vida, reformulando os tempos e espaços do homem de acordo com sua força e poder particulares. Por isso, as imagens já não precisam de referências reais e começam a se alimentar de si mesmas, autonomizando-se e auto referindo-se: "(...) uma imagem de uma pessoa já não precisa de uma pessoa. Basta outra imagem" (Baitello Junior, 2005a, p. 75). É a cegueira produto da luminosidade das imagens que provoca no corpo humano uma série de abstrações: "Abstração significa aqui 'subtrair o olhar a' (*absehen von*)" (Kamper, 2000, p. 2). Os corpos, em primeiro lugar, passam a ser estilizados em retratos, estátuas e figuras ideais; depois, são fotografados para se tornarem imagens corporais e, por fim, para serem projetados sobre suportes midiáticos dos mais diversos materiais, como telas de TV, internet, computadores, etc.

A comunicação humana, como consequência e mediante novas codificações, não é um produto da natureza – "(...) como no canto do pássaro, e escrever também não é um gesto 'natural' como a dança das abelhas" (Flusser, 2006a, p. 1) –, mas sim parte das *disciplinas* relacionadas com os domínios "não naturais" do homem, embora o discurso de autoridade faça o possível para apresentá-las como próprias da "natureza". "Após aprender um código, tendemos a esquecer sua artificialidade". Desde que se adquire socialmente um código - como o de concordar com a cabeça ou afirmar com o polegar para cima - pensamos que esse gesto é parte da natureza humana, tornando-se uma espécie de *segunda natureza* "(...) e o mundo codificado em que vivemos - o mundo dos fenômenos significativos como o movimento da cabeça, os sinais de trânsito e os móveis - nos faz esquecer o mundo da 'primeira natureza' (o mundo significativo)" (p. 1).

O principal objetivo da codificação é que o tecido artificial fique no esquecimento, que perca protagonismo e passe a significar o insignificante - o não significado - que se encontra na própria natureza, mas em segundo plano. O propósito é deixar de lado o contexto carente de significado e incomunicação em que se encontra o homem-natural, ou seja, "(...) aquele mundo em que estamos condenados à prisão individual e a morrer: o mundo da 'natureza'" (*ibid.*) e dar lugar a uma natureza codificado que permite colocar "em comum".

Sem códigos comuns, não há significação do mundo. Se não há significação no mundo, não há comunicação, permanecendo em um estado primário-natural de



relações zero e *nulocomunicando*. “Onde quer que encontremos códigos, pode supor-se a presença humana” (*ibid.*). O fato de as imagens, ultimamente, desempenharem um papel fundamental não significa que tenham desafiado a autoridade, muito menos que tenham esboçado os primeiros contornos de uma revolução imagética. Pelo contrário. Sua irrupção parece (in)voluir para um estado original. Por exemplo, Flusser recupera o idioma falado, os gestos, o canto e conclui assegurando que sempre se está referindo a imagens. Imagens que tendem a decifrar o significado que os homens deram a seus atos e sofrimentos.

Em outras palavras, pode-se interpretar que os excessos de imagens mencionados anteriormente (Baitello Junior e Kamper) representam uma espécie de analfabetismo pós-moderno, ou seja, um retorno ao nível mais baixo da *incomunicação* natural? Para Flusser, essa pergunta não é válida. As imagens e os meios de hoje não são os mesmos que os do passado, tampouco são recuperadores e salvadores dos antigos - como Weibel defende. Além disso, ele é claro ao indicar que os programas de televisão não são vitrais góticos, e as latas de conserva são diferentes de uma pintura do Renascimento. É necessário entender, portanto, diferentes níveis de codificação e assimilação de imagens, dependendo do contexto:

A diferença é, em resumo, esta: as imagens pré-modernas são produtos do trabalho manual (“artesanato”), as imagens pós-modernas são produtos da técnica. Por trás das imagens que nos programam, podemos constatar uma teoria científica, mas isso não ocorre necessariamente nas imagens pré-modernas. O homem pré-moderno vivia em um mundo de imagens, que significava “o mundo”. Nós vivemos em um mundo de imagens, que busca significar teorias sobre o mundo (Flusser, 2006b, p. 2).

Para os antepassados (pré-modernos e “artesãos”), o universo de imagens envolvia um conjunto de cenas que se traduziam no seu próprio “estar no mundo”. Situação que se transformava em um comportamento mágico e diferente. Nesse contexto e, como exemplo, os antropófagos celebraram seus rituais alimentares com tranquilidade, entusiasmo e em um estado de alegria. Baitello Junior (2002) esclarece que o aborígine que comia outro adquiria as qualidades daquele recém-devorado. O nativo sempre buscava “consumir” o adversário que projetasse uma imagem de lutador ou chefe de tribo, forte e poderosa, para poder se apropriar desses privilégios. Imagem que significava “o mundo”.



Guardando as diferenças, a partir da ficção e em concordância com o exposto por Baitello Junior, Manuel Vázquez Montalbán (2000) exemplifica esse tipo de escolha e prazer nutritivo a partir da experiência de Pierre Ebuka. P. E. é um imigrante oriundo de uma tribo canibal da África Central que está na Alemanha com o objetivo de se graduar em "epistemologia canibal" na Universidade de Heidelberg. Ebuka, em um provável "deslize intercultural", esqueceu certos códigos vigentes na sociedade que o acolheu e deixou-se levar por um exercício antropofágico que era todo um ritual em sua comunidade natal. Esse é o resultado de uma dieta equilibrada, contundente e europeizante: 1. Tripas de espanhol (em partes iguais) ao estilo do mondongo do bairro de Triana; 2. Filé do fiscal francês ao *foc-demi-cru* da abadessa de *Périgord*; 3. Espetinho de aeromoça grega aromatizado com sálvia da ilha de Skorprios; 4. Salsichas brancas de carne moída de operador de câmbio e bolsa de Munique com batatas cultivadas nas proximidades de cemitérios de minorias étnicas (12-13).

Baitello Junior indica que o importante para os antropófagos são as imagens que percebem, captam ou que o grupo que compõe a tribo "significa" de um corpo que se expõe em um momento determinado, no qual, como admiradores do mesmo, gostariam de tê-lo consigo ou ser como ele: as imagens são algo que o corpo projeta. Sob essa perspectiva, o substancial para a antropofagia são as imagens que o corpo "significa". Portanto, esse caso pode ter um caráter perpétuo, já que as tribos se devoravam umas às outras de forma ilimitada. Tudo com a ideia de recuperar ou *incorporar* em si mesmas (o devorador ou a tribo devoradora), não apenas os atributos oferecidos e, é claro, que lhes interessa de seus inimigos, mas também resgatar a imagem de um parente perdido no passado e que foi devorado por aquele inimigo que ele ou eles estão dispostos a comer naquele momento. Essa cadeia alimentar é um ato de retroalimentação, onde uma tribo come a outra para resgatar os seus e, além disso, para obter atributos importantes deles que não possui.

Essa alimentação corporal – e com vista para um projeto teórico-crítico *iconofágico* – Baitello Junior a explica com diferentes formas de apropriação, sejam simbólicas ou materiais. Na primeira delas, podem-se observar apropriações dos espaços e seus recursos, do tempo e seus atributos, das mentes e suas imagens, sem ter que se limitar à apropriação corporal, reconhecendo processos de mediação pelas imagens e entendendo que, nesse campo, é possível analisar a antropofagia (pura)



conforme proposto por Oswald de Andrade, ao estimular uma alternativa para analisar a comunicação e a cultura. O próprio Baitello Junior (2005d, p. 87), por exemplo, aproxima o trabalho de Flusser ao mundo da antropofagia oswaldiana: "Enquanto eu próprio estava na Alemanha para meu banquete de doutorado, escrevendo sobre a antropofagia dadaísta e devorando tudo o que o velho continente me ofereceria para minha formação, Flusser já tinha devorado o processo de devoração ele mesmo, para devolver à velha Europa a radicalidade visceral perdida ao longo dos mesmos séculos". A partir deste ponto de partida, expõe-se a deformação do corpo a partir do esvaziamento de seus interiores e como resultado da exacerbação da imagem (pré e pós-moderna).

Mas, como já foi previsto, no faminto mundo das "fagias", nem tudo é cor-de-rosa. Com a necessidade de viver submetido a uma sobrecarga codificada, o homem está jogando o jogo que o leva a se desapropriar do espaço e do tempo. Uma opção que exige buscar novas e diferentes formas para, sem necessariamente saber, (in)comunicar-se.

Nas projeções de Flusser e sob a denominação de **escalada de abstração**, o corpo **tridimensional**, em uma primeira instância e desde o pré-moderno, cultivou sinais sobre paredes de cavernas: marcas de mãos, vestígios de vivências, ilustrações de sustos e temores. Em síntese, imagens de mundo e de vida. No entanto, posteriormente, as imagens criadas em múltiplos suportes (pedra, madeira, pele, etc.) se bidimensionalizaram e se traduziram em grafias planas de objetos – não necessariamente planos – formadas pelo corpo, perdendo a terceira dimensão de profundidade. Para piorar, a reprodução de imagens ocupou os espaços **bidimensionais** do mundo, exercendo uma pressão avassaladora sobre os corpos reais: o tri se bidimensionaliza, esmagando-o e volcando-o apenas para imagens. "Mas essa transformação não termina aqui. As imagens originalmente desenhadas nas paredes das cavernas, sobre as pedras, rasgadas sobre a pedra, sobre o couro, sobre os ossos dos animais ou sobre a madeira, foram se simplificando e se transformando em linhas às quais conferiam o nome de 'escrita'" (Baitello Junior, 2004b, p. 122). A escrita como construção da cultura, a escrita como artifício. O tridimensional de antes se reduz, portanto, a linhas **unidimensionais**, produto, entre outras coisas, do artifício da luminosidade imagética. As vidas se restringem a simples carreiras, currículos, a um percurso freneticamente predefinido.



Com a escrita o mundo passa a ser descritível, o que abre os caminhos para o pensamento lógico, linear e conceitual. Abre o caminho para a ciência e a técnica que criam máquinas que podem dispensar a trabalhosa tarefa de aquisição e distribuição da escrita. (Baitello Junior, 2005a, p. 91)

O homem passa a ser um número dentro do universo das estatísticas, vinculado aos caprichos do Estado e, pior ainda, do mercado. O diagnóstico é ainda mais lapidar...

Como se não bastasse, o processo civilizatório, em sua estratégia de ampliação de seu raio de ação, criou ainda outra configuração para esse corpo, reduzindo ainda mais suas dimensões. Retira-se a única dimensão restante e passamos a ter o corpo que não ocupa nenhuma dimensão no espaço. Isso acontece quando nosso corpo é transformado em um ponto, em um número, em uma fórmula abstrata qualquer que considere apenas um aspecto de nosso existir: fórmulas tais como aquelas que se escondem por trás das palavras "telespectador", "cliente", "consumidor", "contribuinte", etc. E, como número, como pura quantificação, este corpo passou a ser nulodimensionalmente, não ocupando nenhum outro espaço que não seja o espaço virtual do não espaço.

Somos um número, um ponto.

E um ponto não precisa de espaço em nenhuma de suas dimensões.

Com isso, está criado um corpo destituído de sua corporeidade.

Um corpo não-corpo (Baitello Junior, 2004b, p. 122-123).

Em sintonia com o que explicou Baitello Junior (2002) ao questionar as potenciais instaurações de imagens que tendem a corpos nulodimensionais, Greil Marcus – desde uma perspectiva vinculada à metáfora deglutória muito característica nos circuitos do rock – em seu artigo "A Corpse in Your Mouth: Adventures of a Metaphor, or Modern Cannibalism" (1999), questiona o que aconteceu com o corpo de Elvis Presley quando surgiu a moda dos "Presleyburgers"; um novo produto derivado do próprio corpo do rei do *rock and roll* vendido à aristocracia de Nova York e da Costa Oeste dos Estados Unidos a um preço de mil dólares a porção. Além disso, esses "Presleyburgers" foram exportados para o Reino Unido com grande sucesso de "consumo" (em sua dupla acepção: de venda e de comida) entre a alta sociedade britânica. Nos últimos anos, tem havido um aumento desse culto bizarro de vampirismo, do qual a "Presleyburger" é apenas um exemplo.



Diz-se que o culto começou nos anos cinquenta com as Dean-Hamburgers; eram bastante raras e continham restos do Porsche acidentado e os óculos de sol - aqueles seguidores do ator que as experimentaram e ainda vivem dizem que 'eram duras, mas saborosas' (Marcus, 1999, p. 84)<sup>30</sup>.

Esses milionários antropófagos-necrófagos são dignos de menção porque consomem simbolicamente, na metáfora pop, cadáveres de estrelas, na forma de hambúrgueres, com a forte convicção de que, ao se alimentarem deles, ao comerem seus corpos, algo do carisma desses famosos pode ser contagiante. No caso do consumo de Elvis, não apenas os devoradores de sua carne adquirem certas características particulares do ícone do rock, mas também, ao mesmo tempo, ingerem as pílulas (*percodans, quaaludes e desoxyns*, entre outras) que estavam no corpo de seu ídolo, proporcionando o mesmo efeito que ele teve em seu momento. Ou seja, os recém-alimentados não apenas têm a possibilidade de assumir algumas de suas virtudes, mas também fazem a mesma *drogoviagem* do artista venerado. Mick Jagger foi um dos que viveu essa experiência, a partir dos Elvis-hambúrgueres.

O escândalo foi descoberto quando houve uma tentativa de profanação do túmulo de Presley com o objetivo de roubar seu corpo realizado por ocultistas: o corpo já havia sido roubado! Aparentemente, foi picado em pedaços e transformado em uma estranha comida de culto, as "Presley-burgers". Dizem que eram muito caras (\$1000 cada) e com alto teor de gordura, mas nem isso impediu a multidão em busca de emoção de celebridade: dizem que Mick Jagger comeu várias antes de seu recente concerto em Wembley (Marcus, 1999, p. 84)<sup>31</sup>.

Essa forma particular e simbólica de alimentação antropro/ iconofágica<sup>32</sup>, que tende, em sua radicalidade extrema, à nulodimensionalidade corporal, é classificada por

<sup>30</sup> No original: "The cult is said to have begun in the 50's with Deanburgers; these were very rare, and contained bits of Porsche wreckage and sunglasses- those cultists still alive who tasted them say 'They were tough but tasty'". A tradução é de Amalia Ortiz de Zárate Fernández.

<sup>31</sup> No original: "The scandal was discovered when attempt was made to steal Presley's body from the grave by occultists: the body was already stolen! In now appears that it was minced down and turned into the bizarre cult food, Presleyburgers. These are said to be very expensive (\$ 1000 a throw) and high on fatty content, but it still didn't deter the thrill-seeking showbiz crowd: Mick Jagger was said to have eaten several before his recent Wembly concert". A tradução é de Amalia Ortiz de Zárate Fernández.

<sup>32</sup> Não é pertinente abordar a discussão sobre código, ícone, signo e simulacro neste artigo. Para aprofundar nesse tópico específico, consultar: Browne, Rodrigo (2002-2003): "Comunicação intercultural e multiculturalismo. Da antropofagia à iconofagia", in "Discurso - Revista Internacional de Semiótica e Teoria Literária", p. 16-17. "Fora de contexto, as unidades icônicas não têm estatuto e, portanto, não pertencem a um código; fora de contexto, os 'signos icônicos' não são verdadeiramente signos; como não



Baitello Junior (2005a) em quatro pontos que se modificam de acordo com a inflação de imagens imposta pelo meio e através das consequências que o consumo (indiscriminado) delas pode acarretar.

1 - No nível básico, ele chama de *antropofagia (pura): corpos devoram corpos* e especifica que essa instância – estimulada pelo exercício modernista da antropofagia oswaldiana - é diagnosticada no campo da comunicação natural (em oposição a uma comunicação artificial, diria Flusser). A boca reúne funções fundamentais para um primeiro gesto receptor de informação física incorporada pelo organismo: a amamentação, o beijo, os lábios como órgão de alimentação oferecido por e para o outro corpo.

2 - Em uma segunda instância, o autor se refere a uma *iconofagia (pura): imagens que devoram imagens*. Processo no qual as imagens, em um exercício ilimitado, devoram-se entre si para produzir outras imagens. Portanto, Baitello Junior explica – ao resgatar algumas reflexões de Eduardo Peñuela Cañizal – que é necessário apontar para a existência de uma *perspectiva em abismo*, como no cinema de Pedro Almodóvar, que construiu algumas de suas imagens buscando substratos imagônicos nos filmes de Luis Buñuel, que, por sua vez, reconstruía-as a partir de cenas de outros filmes ou ainda de imagens clássicas da pintura espanhola. Alejandro Yarza (1999, p. 67) apresenta uma análise similar desde o fenômeno iconófago almodovariano.

Portanto, o único canibalismo que é realizado com sucesso em *Entre tinieblas* é o que os canibais fazem com o corpo de Virginia e, acima de tudo, o que Almodóvar pratica com todo um complexo sistema iconográfico, que digere, descarna e esvazia para preenchê-lo com um conteúdo diferente. Almodóvar, portanto, usa o esqueleto do ritual católico para fazê-lo falar uma linguagem diferente, a do amor e da paixão entre dois seres humanos (...) *Entre tinieblas* se torna uma operação complicada de reapropriação de um sistema iconográfico religioso (...) Almodóvar internalizou a iconografia católica, reapropriando-a, assim como os canibais fizeram com o corpo de Virginia, e, no processo, rearticulou a História e a tradição iconográfica religiosa espanhola de acordo com sua medida.

Quando Pablo Picasso ou Salvador Dalí pintam, por exemplo, suas versões de *Las Meninas*, de Velázquez, eles também estão trabalhando com uma ótica de perspectiva

---

estão codificados nem (como vimos) se assemelham a nada, é difícil compreender por que significam". Devido a essa vagueza, um *texto icônico*, finalmente, "(...) mais do que algo que dependa de um código, é algo que *institui um código*" (Eco, 1988, p. 322, grifos no original).





em abismo. Essa forma abismal de tratar com as imagens não se limita ao cinema ou à pintura, mas é amplamente utilizada pelos meios de comunicação. Para Peñuela Cañizal (1996, p. 19), essa bricolagem iconográfica pode ser apreciada na obra de Almodóvar quando ele recupera conflitos que Buñuel havia colocado sobre a mesa desde *Un Perro Andaluz* e, posteriormente, *Viridiana*, relacionando-se com essa "trama de sigilos que, no seio das relações familiares, esconde, em nome das muitas hipocrisias do pudor, traços reveladores da condição humana". O autor (2001, p. 123) expressa também que esses processos adquirem propriedades de tensão que os liberam da rigidez codificada e, frequentemente, "tomam formas adequadas aos requisitos mais característicos das configurações propícias ao surgimento do sentido obtuso". Para Baitello Junior (2005a), esse estágio pode ser explicado com uma metáfora devoradora, pois o mecanismo de "citação" entre imagens implica a troca ativa de fluxos imagónicos:

As imagens apresentadas pelos meios de comunicação contemporâneos terminam por possuir um alto teor de referência a outras imagens, que se referem ainda a outras, construindo uma "perspectiva em abismo", segundo E. P. Cañizal, que se perde em imagens remotas de insondáveis resquícios arqueológicos (...) Evidentemente não se trata de um fenômeno apenas contemporâneo, senão de um processo constitutivo e fundante da autonomia relativa da esfera da cultura humana, que porém, exacerbado pela avalanche ou pelo dilúvio das imagens do século XX, ganha dimensões inusitadas. (p. 95)

Este fenômeno que, em um estágio de extensão inusitada, Baitello Junior avalia como uma "crise da visibilidade", e Vilém Flusser vislumbra como uma "terceira catástrofe do homem Alexandre Luís de Oliveira Alexandre Luís de Oliveira"<sup>33</sup>, dá lugar a uma nova alternativa "fágica":

3. *A Iconofagia (impura): corpos devoram imagens.* Essa opção é composta por imagens "não-coisificadas", que as pessoas devoram simbolicamente por meio da propaganda, moda, meios de (in)comunicação, na vida cotidiana, pelas ruas, ao se vestirem, etc. A situação, conseqüentemente, mudou e essas "não-coisas" que substituem as coisas são in-formações. "Nosso interesse existencial se desloca

---

<sup>33</sup> "O homem vivenciou três grandes catástrofes ao longo de sua história: a hominização, trazida pelo uso das ferramentas de pedra; a civilização, criada pela vida em aldeias, com sua conseqüente sedentarização; e a terceira catástrofe, em curso e ainda sem nome, é marcada pela volta ao nomadismo, pois as casas se tornaram inabitáveis" (Baitello Junior, 2006: 89).



visivelmente das coisas para as informações. Cada vez estamos menos interessados em possuir coisas e, cada vez mais, em consumir informações" (Flusser, 2002, p. 105). As pessoas não precisam de alimentação corporal; apenas imagónica, simbólica e informacional<sup>34</sup>, entendendo esse último conceito como a variável mais persuasiva que permite adquirir autonomia de um *efeito de realidade*, apresentando-se como técnica que encerra a representação e ativa os signos desordenadamente. Aqui, o problema da iconofagia atinge sua expressão máxima. Os corpos tridimensionais comem em enormes quantidades e até a saciedade imagens bi, uni e nulodimensionais, que substituem outras apropriações sensoriais e emocionais, tornando-se, sem dúvida, uma *iconofagia patológica*.

Como já anunciado em uma pesquisa anterior (Browne, 2006), esse nível é o que interessa principalmente já que, de fato, tanto comer e devorar imagens pode levar, além de uma indigestão icônica, a uma *icoadição*, que permita que elas (se) influenciem (de) e nos participantes dessas sociedades, anulando em forma direta e definitiva os corpos e abrindo caminho ao mundo do virtual e hiper-real: uma má digestão, aparentemente, é aquela que Marion Elliot confessa: uma adolescente mestiça, com vários quilos a mais e aparelho nos dentes, que mudou seu nome para Poly Styrene, transformando-se automaticamente na líder da banda X-ray Spex, nome dos óculos que lhe caíam melhor. "Um entrevistador lhe perguntou o que ela pretendia. 'Eu gosto de consumir – ela respondeu – porque se você não faz isso, é consumido'" (Marcus, 1993, p. 87). Essa é a lógica do estágio atual da iconofagia: "Isso equivaleria a dizer que devorar imagens pressupõe também ser devorado por elas" (Baitello Junior, 2005a, p. 96). Para Malena Segura Contrera (2002, p. 76), esses fenômenos podem ser entendidos – em coerência com essa segunda classificação iconófaga – como uma *sociedade de obesos anêmicos* que consomem compulsivamente in-formações e cuja "(...) saturação afetará também as competências comunicativas do sistema".

4. Finalmente, a *antropofagia (impura): imagens devoram corpos* é quando o poder da imagem atinge tal nível que se transforma no próprio personagem que está ícone-comendo. "Ao contrário de uma apropriação, trata-se aqui de uma expropriação de

---

<sup>34</sup> "O que está em andamento diante de nossos olhos, esse deslocamento das coisas para o horizonte distante de nossos interesses e esta adesão do interesse às informações, não tem paralelo na história. E é, por isso, inquietante" (Flusser, 2002, p. 106).



si mesmo" (*ibidem*, 97). Baitello Junior não perde tempo ao exemplificar com o caso do fotógrafo Bill Biggart, que morre nos escombros das "Torres Gêmeas" em 11 de setembro de 2001. Esse faminto capturador de imagens não pôde conter seus impulsos e se transformou em ícone ao entrar na segunda torre antes que ela desabasse. As fotos digitais de Biggart deram a volta ao mundo pela internet, e ele se solidarizou com o tempo da imagem, expropriando-se a si mesmo sob a prisão e pressão imagónica.

Às vezes, a situação é inevitável: não somos chamados para ver, somos vistos pelas imagens, somos vítimas da sociedade alfanumérica. Isso também ocorre nas contemporâneas autoestradas da informação, as chamadas infovias e suas ferramentas de navegação. Não existe, sequer, o direito de não olhar. Essas sociedades, baseadas e inspiradas nas imposições da publicidade, propaganda e suas demandas mercantis, impõem um cinismo extremado desde os próprios meios de (in)comunicação que produzem, *espetacularmente* (Segura Contrera, 2002; Browne, 2006), as patologias iconofágicas e incomunicativas às quais o sistema vigente levou.

A violenta e desmedida circulação de imagens tende a devorar os mecanismos artificiais de comunicação humana e a *recodificar* as normas da modernidade (em comparação com as da pré e pós-modernidade descritas por Flusser). Se, numa primeira etapa, a iconofagia era entendida como o fenômeno de deglutição de imagens por membros das sociedades contemporâneas; numa segunda leitura, são essas as que devoram e se alimentam (numa função retroalimentadora) dos homens. A radicalidade iconófaga esvazia o sujeito (Talens, 2000) e o incha e (in)digesta – satisfatoriamente (como sintoma fundacional da pós-modernidade<sup>35</sup>) – com as infinitas fábricas de imagens, "(...) isto quer dizer, a renúncia à capacidade de comunicar-se, abrindo os espaços para a livre escalada da incomunicação" (Baitello Junior, 2005b, p. 10).

As imagens, por meio dos meios de (in)comunicação (e outros dispositivos imagônicos), saturam os discursos dialógicos de comunicação humana (fora das ciências humanas e do Homem como objeto e sujeito de estudo) e reatualizam os processos de

---

<sup>35</sup> Uma leitura interessante dos elementos pós-modernos na obra de Vilém Flusser é apresentada pela autora checa Eva Batlickova (2004, p. 1) em seu artigo "Os elementos pós-modernos na obra brasileira de Vilém Flusser". Nele, ela ressalta a pluralidade, a transversalidade e a capacidade lúdica de e nos estudos desse pensador, em contraste com os trabalhos lineares e excessivamente codificados de outra época (histórica): "Nessa obra, Flusser apresenta a sua tese sobre a chegada da nova época histórica relacionada com a transformação dos códigos da comunicação, da estrutura linear do texto escrito à estrutura cíclica das imagens técnicas."



artificialidade, anulando a questão comunicacional e prefixando o "in-", que desarticula e invalida a atuação social dos meios e seus efeitos. As mudanças nas normativas e nos discursos hegemônicos das novas tecnologias, por meio da chegada frenética dos sistemas multimeios, estimulam outra forma de ver a comunicação. Forma que, sem dúvida, beneficia atrativos processos de (in)comunicação. "Hoje a repressão não está mais na censura, mas na imposição da informação, da comunicação e da expressão" (Cajueiro Santos, 2005, p. 118).

A nulodimensionalidade das imagens "iluminadas" é uma característica substancial da iconofagia: "Teríamos que nos perguntar se essa redução drástica do espaço externo da comunicação, dos vínculos sociais, dos horizontes e das horizontais da sociabilidade, não estará correspondendo a uma redução dos espaços internos, a um estreitamento de comunicação consigo mesmo" (Baitello Junior, 2005b, p. 10-11).

Feito esse diagnóstico, cabe se perguntar sobre o saneamento dos corpos contaminados pela inflação de ícones. Como poderia ser proposta uma alternativa que permita digerir os excessos já mencionados e propor uma expulsão defecada daquelas imagens de saturação (in)comunicacional? Como romper com a indigestão icônica e habilitar uma digestão que expele a massiva produção midiática? Em resumo, como se pode projetar um exercício de iconorreia? Flusser (2002, p. 106) é ainda mais preciso no questionamento: "Que tipo de ser humano será aquele que terá que se ocupar, não mais de coisas, mas de informações, de símbolos, de códigos, de sistemas, de modelos?"

Para que os meios de (in)comunicação comuniquem e rompam com as indigestões icônicas, não, necessariamente, precisam retornar às ambiciosas postulações tradicionais da comunicação disciplinária-disciplinada. Também não devem se deter em posturas bidisciplinares que fomentam uma alfabetização educacional dos e para os meios. Pelo contrário, devem olhar com desconfiança para aqueles que buscam construir uma nunca alcançada e muito questionada, monodisciplina "comunicação" (Baitello Junior, 2006). É necessário entendê-la além de suas projeções inter e transdisciplinares. Ver as comunicações a partir de uma estratégia indisciplinada (Silva e Browne, 2006b)<sup>36</sup>, que estimule exercícios ilimitados e iconorreicos diante do in-

---

<sup>36</sup> A comunicação não é uma ciência, nem uma disciplina: é mais propriamente indisciplinada. A indisciplinada da comunicação encontra-se na impossibilidade de encontrar uma origem, somente se pode rastrear suas pegadas. Pegadas sobre pegadas. Um desses rastros, como informação, pode-se encontrar na teoria matemática e na função de dobradiça que desempenhou ao transferir modelos científicos entre



formacional *artefactual* e *atuvirtual* (Derrida e Stiegler, 1996)<sup>37</sup>. Reativando, com isso, a questão dialógica das comunicações humanas e esboçando traços desterritorializados e indisciplinados que possam deglutir os manipuladores conteúdos antropto/iconofágicos (impuros). Conteúdos que vêm daqueles saturados meios de (in)comunicação e que, a partir do "in-" estimulador da indisciplinada, se possa vislumbrar uma comunicação renovada desvinculada desse prefixo "in" (não mais o da indisciplinada, mas o da comunicação) que a controla e indigesta: o indisciplinamento da comunicação como transgressão e desmanipulação dos meios de (in)comunicação.

Se conseguisse resgatar as imagens nos vestígios de uma nova reflexão (...) talvez existisse uma chance de transformar a TV, de uma paixão apática e estúpida, numa telepatia clarividente. Os olhos de humanos teriam então, do ponto de vista do observador isolado, a possibilidade de ser não apenas palco de uma derrota secular de visão, mas poderiam tornar-se novamente órgãos do conhecimento para a simultaneidade de um acontecimento global que repele o espaço morto e se entrega ao tempo vivo (Kamper, 2002, p. 1).

### Referências bibliográficas

ALSINA, M. R. **Communication theories**. Areas, methods, and perspectives. Barcelona/Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona/ Universitat Jaume I de Castellón de la Plana/ Universitat Pompeu Fabra/ Universitat de Valencia, 2001.

BAITELLO JUNIOR, N. Can images devour men? Iconophagy and Anthropophagy. **Comuniquiatra**, v. 4, p. 1-8, 2002. Disponível em: <http://comuniquiatra.org>. Acesso em: 15 out. 2002.

BAITELLO JUNIOR, N. The four devourings. Iconophagy and anthropophagy in communication and culture. **Communication**, v. 2, p. 13-27, 2004a.

BAITELLO JUNIOR, N. The body and its language. **Without meat**. Women's Bodies: Communication and Power. Seville: Arcibel, 2004b, p. 15-124.

BAITELLO JUNIOR, N. **The era of Iconophagy** - Essays on communication and culture. São Paulo: Hacker, 2005a.

---

áreas supostamente distantes e divorciadas (...) A comunicação não legitima nenhum projeto epistemológico; sua desterritorialização permite que ela escape dos domínios fechados típicos das epistemologias positivistas. Dessa forma, ela escapa dos preceitos que a poderiam enquadrar em um código exato e preciso" (Silva e Browne, 2005, p. 210).

<sup>37</sup> A informação (e não a comunicação), nesse sentido, se apresenta na sua variante mais monológica e unidirecional: a propaganda. Os fatos, dessa forma, se encapsulam midiaticamente, e se produzem desde o artifício artificial (artefactualidade) das redes de informação" (Silva e Browne, 2006a, p. 74).



BAITELLO JUNIOR, N. Presentation. The means of non-communication. The other, too human, face of bonds. In: BAITELLO JUNIOR, N; CONTRERA, M. S.; MENEZES, J. E. (Orgs.). **The means of Non-communication**. São Paulo: Annablume/ CISC, 2005b.

BAITELLO JUNIOR, N. Non-communication and image. In: BAITELLO JUNIOR, N; CONTRERA, M. S.; MENEZES, J. E. (Orgs.). **The means of Non-communication**. São Paulo: Annablume/ CISC, 2005c.

BAITELLO JUNIOR, N. Vilém Flusser and the third catastrophe of man or The pains of space, photography, and wind. In: KONDO, K.; SUGA, K. (Orgs.). **How to talk to Photography**. Tokyo: Kokushokankokai, 2005d, p. 87-94.

BAITELLO JUNIOR, N. For a Communication Science distant from the outdated ghosts of monodisciplinarity. In: ECHETO, V. S.; BROWNE, R. (Orgs.). **Anthropophagies**. The indisciplines of communication. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

BATLICKOVA, E. The post-modern elements in the Brazilian work of Vilém Flusser. **Ghrebh**, v. 6, 2005, p. 1-8. Disponível em: <http://www.revistacisc.org.br/ghrebh6/>. Acesso em: 25 jan. 2005.

BROWNE, R. Neo-Totemic Laws and Discourse Societies: Antecedents for Iconophagy. **Ghrebh**, v. 8, 2006, p. 1-13. Disponível em: <http://www.revistacisc.org.br/ghrebh8/>. Acesso em: 24 ago. 2006.

CAJUEIRO SANTOS, T. Communication, loneliness, and non-communication. In: BAITELLO JUNIOR, N; CONTRERA, M. S.; MENEZES, J. E. (Orgs.). **The means of Non-communication**. São Paulo: Annablume/ CISC, 2005.

CONTRERA, MALENA S. **Media and panic**. Saturation of information, violence and cultural crisis in the media. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2002.

CONTRERA, MALENA S. Monsters in/of mass media. **Without Meat**. Women's Bodies: Communication and Power. Seville: Arcibel, 2004, p. 190-104.

DERRIDA, J.; STIEGLER, B. **Ecographies of television**. Filmed interviews. Buenos Aires: EUDEBA, 1996.

ECHETO, VÍCTOR S.; BROWNE, R. **Hybrid and rhizomatic writings**. Interstitial passages, thought of the between, culture, and communication. Seville: Arcibel, 2004.

ECHETO, VÍCTOR S.; BROWNE, R. The indisciplines of communication. Epistemologies in crisis. **Communication**, v. 3, 2005, p. 209-220.

ECHETO, VÍCTOR S.; BROWNE, R. Current, (non)communication, and (un)information in contemporary wars. **Ecos Magazine**, v. 10, n. 1, 2006a, p. 65-76.

ECHETO, VÍCTOR S.; BROWNE, R. **Anthropophagies**. The indisciplines of communication. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006b.

ECO, U. **Sign**. Barcelona: Labor, 1998.

FLUSSER, V. **Philosophy of design**. Madrid: Síntesis, 2002.

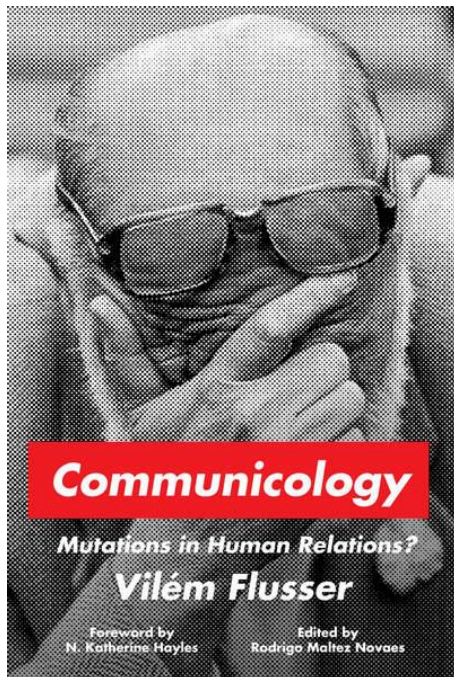
FLUSSER, V. The alphanumerical society. **Austral Journal of Social Sciences**, v. 9, 2005, p. 95-109.



- FLUSSER, V. What is communication? **Comuniquiatra**, v. 10, p. 1-4, 2006a. **Disponível em:** <http://comuniquiatra.org>. **Acesso em:** 20 set. 2006.
- FLUSSER, V. [1997]. The coded world. **Medienkultur**, v. I, 2006b, p. 21-28.
- GREIMAS, A. J.; COURTES, J. **Semiotics**. Reasoned dictionary of language theory. Madrid: Gredos, 1990.
- KAMPER, D. Temporal structure of images. **Ghrebh**, v. 1, 2002, p. 1-4. **Disponível em:** <http://www.revistacisc.org.br/ghrebh1/artigos/01kamper30092002.html>. **Acesso em:** 15 fev. 2003.
- MARCUS, G. **Lipstick traces**. A secret history of the twentieth century. Barcelona: Anagrama, 1993.
- MARCUS, G. **A Corpse in Your Mouth: Adventures of a Metaphor, or Modern Cannibalism**. Present tense Rock and Roll and Culture. Durham and London: Duke University Press, 1993.
- MENEZES, J. E. O. Non-communication and media. In: BAITELLO JUNIOR, N; CONTRERA, M. S.; MENEZES, J. E. (Orgs.). **The means of Non-communication**. São Paulo: Annablume/ CISC, 2005.
- MONTALBÁN, M. V. Pierre Ebuka's feast. Reflections on the risks of European decadence. **Theatrum**, v. 1, p. 12-13, 2000.
- ONETTO, B. Introduction to The Alphanumerical Society: Vilém Flusser and the current crisis of culture. **Austral Journal of Social Sciences**, v. 9, 2005, p. 95-97.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. (Ed). **Web of sigils**. Essays on Almodóvar's Cinema. São Paulo: Annablume/ ECA-USP, 1996.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. (Ed). The strange charm of intertextuality. **Signa**, v. 10, 2001, p. 111-126.
- RIBEIRO DA SILVA, M. The paths of non-communication. In: BAITELLO JUNIOR, N; CONTRERA, M. S.; MENEZES, J. E. (Orgs.). **The means of Non-communication**. São Paulo: Annablume/ CISC, 2005.
- TALENS, J. **The empty subject**. Madrid: Cátedra/ University of Valencia, 2000.
- VIRILIO, P. **Aesthetics of disappearance**. Barcelona: Anagrama, 1980.
- VIRILIO, P. **The speed of liberation**. Buenos Aires: Manantial, 1995.
- WEIBEL, P. The post-medial condition. **Austral Journal of Social Sciences**, v. 10, 1996, p. 137-141.
- YARZA, A. **A cannibal in Madrid**. Camp sensitivity and the recycling of history in Pedro Almodóvar's cinema. Madrid: Libertarias, 1999.



## RESENHA

**A COMUNICOLOGIA FLUSSERIANA: uma Teoria da Comunicação proposta entre epistemologias em confronto**Tiago da Mota e Silva<sup>38</sup>**Communicology: mutations in humans relations?**

Vilém Flusser, 1978

Publicado pela Stanford University Press, 2022

(236 páginas)

Em 2022, uma das obras fundamentais do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991) tornou-se (um pouco) mais acessível aos seus leitores brasileiros, graças à edição em inglês de *Kommunikologie*, agora *Communicology: Mutation in Humans Relations?* (Stanford University Press). Originalmente, o livro foi publicado em alemão, em 1998 – postumamente, visto que Flusser faleceu em 1991 – e recebe sua primeira edição em língua inglesa. Trata-se, sem dúvida, de um livro fundamental na obra de Flusser, no qual o autor condensa anos de reflexão e propõe sua Teoria da Comunicação. Embora tenha sido no Brasil que Flusser desenvolveu a maior porção de sua escrita, sua Comunicologia ainda não recebeu edição em português.

Vilém Flusser nasceu em Praga, filho de uma família de intelectuais judeus. Seu pai, Gustav Flusser, foi membro do Partido Social-Democrata e professor na

<sup>38</sup> Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo, em estágio de pós-doutorado no INPA. E-mail: [tiagomotasilva@gmail.com](mailto:tiagomotasilva@gmail.com).





Universidade Carolina de Praga. Sua mãe, Melitta Basch, era musicista e cantora. Na sua juventude, Flusser cursou dois semestres de Filosofia na universidade onde seu pai lecionava. Mas seus estudos tiveram de ser interrompidos em 1938, ano em que a Alemanha nazista tomou o controle de seu país. Em 1939, portanto, Flusser e sua então noiva, Edith Barth, fogem e se estabelecem em Londres, onde procurou continuar seus estudos. No ano seguinte, em 1940, emigram para o Brasil com a família de Edith. Chegando ao Rio de Janeiro, Flusser descobre que seus pais, irmã e avós foram mortos em campos de concentração da Alemanha. Em Buchenwald, foi preso e morto o seu pai e, em Theresienstadt, morreram os avós, a mãe e a irmã.

No Brasil, Flusser trabalhou no escritório de importação e exportação de seu sogro, mas continuou estudando Filosofia independentemente. Já nos anos 1950, passa a se dedicar à escrita de suas primeiras obras e estabelece contato com alguns intelectuais brasileiros ao Instituto Brasileiro de Filosofia (IBF), onde lecionou cursos e publicou ensaios na revista do instituto. Ao longo dos anos 1960, tornou-se um ensaísta prolífico, tendo sido reconhecido como importante referência filosófica em São Paulo. Porém, Flusser morou no Brasil até 1972, apenas, voltando a viver na Europa a partir de então, primeiramente na Itália e depois na França. Foi no velho continente onde publicou alguns de seus livros mais conhecidos, aqueles que são fundamentais para a sua proposta de Teoria da Comunicação, que o consolidou como um dos teóricos mais relevantes da área. Desses livros, o mais estudado e mais traduzido é *Für eine Philosophie der Fotografie* (No Brasil, *Filosofia da Caixa Preta*), publicado em 1983, na Alemanha. Porém, embora tenha sido publicado antes, a escrita de *Caixa Preta* é posterior a de *Kommunikologie*, que foi redigida entre 1977 e 1978. Portanto, primeiro o autor colocou sua teoria em *Kommunikologie* para que, depois, nos livros que seguiram, ele a aplicasse a diferentes assuntos ligados à comunicação: a fotografia, a comunicação de massa, a ascensão dos aparatos digitais, a imagem técnica, o design, entre outros.

Flusser encontrou na Teoria da Comunicação um campo de estudos recém-nascido e convidativo. Como é bem sabido, os estudos e problemas definidores da área acadêmica da Comunicação apenas se instituem, enquanto tal, durante e após a Segunda Guerra Mundial, quando os meios de comunicação de massa dão à comunicação um motivo para definição, seja como processo social, seja como recurso



tecnológico. Porém, o próprio termo “comunicação” se apresenta como uma categoria fluida e aberta, que, por princípio, não pertence a uma disciplina, e que se inscreve em toda ordem de seres e em toda ordem de abordagens, seja biológica, antropológica, social, psicológica etc. Havia, portanto, uma tendência inicial dessa jovem ciência em se tornar todo um campo interdisciplinar de pesquisas vocacionadas a serem multiplicadoras de compreensões, com diversos desdobramentos categoriais.

Todavia, concomitantemente, revelou-se também para a Comunicação, enquanto área científica, uma tendência mais dominante: a área acabou formando centros de preparo técnico para o exercício das profissões específicas e relacionadas ao que se chama de mídias, referindo-se aos meios de comunicação impressos, eletrônicos e digitais. Tal ênfase para a técnica pode ser diagnosticada desde a passagem do século XIX para o XX, com todo o desenvolvimento de uma maquinaria de comunicação que acelerou os processos comunicativos. O termo ganha, a partir disso, uma conotação estratégica, que busca dar conta de uma paisagem euroamericana mais urbanizada, mais industrializada, com maior necessidade de coordenação e com acentuados conflitos gerados por abismos de desigualdades socioeconômicas.

Desse momento em diante, parte relevante da Teoria da Comunicação desenvolve um pensar sobre os processos comunicativos tendo-os enquanto instrumentos para a realização de necessidades estratégicas e a elas submetidos. Desde então, o fenômeno da comunicação – isto é, o modo como ele aparece para a teoria – é reduzido para tornar-se sinônimo de divulgação, difusão e disseminação de um plano de objetivos de uma sociedade mais articulada e mais orientada para a eficiência dessas operações. Quando enredada por esses novos termos, reduz-se também a evidência do humano como agente da comunicação para priorizar a informação e seu caráter transmissivo como ponto de partida da análise. Isso vale para o empirismo da *Mass Communication Research*, em Laswell ou Lazarsfeld, para Teoria Matemática da Informação, em Shannon e Weaver, ou até mesmo com a noção de *feedback*, como compreendia a cibernética em Norbert Winner.

Com isso, é possível diagnosticar o início de um projeto ciberneticista de paradigma comunicacional voltado à noção de informação, a partir dos anos 1940, que se desenha como um corredor onde poderiam se encontrar múltiplas disciplinas. Todavia, ao longo dos anos 1970 e 1980, período justamente do auge da escrita de



Flusser e de sua comunicologia, esse paradigma evolui no sentido de oferecer-se como uma teoria universal, com forte valoração para a técnica, capaz de abarcar explicações sobre a linguagem, sobre o comportamento, sobre o funcionamento das instituições políticas e/ou econômicas, etc.

Há, então, um entusiasmo de que o pensamento cibernético seria um unificador dos conhecimentos, inclusive na forma de uma ciência da comunicação assim instrumentalizada. Por outro lado, também surge um movimento de contestação a essa compreensão, que levantava a necessidade de questionar o papel político e ideológico dos meios de comunicação: um caminho epistemológico crítico, marxista, representado pela Escola de Frankfurt, identificando a racionalidade técnica à racionalidade da dominação e à exploração comercial dos meios de comunicação. Com isso, denunciava-se uma tecnocracia que vinha se fortalecendo e tomando para si o paradigma comunicacional.

A comunicologia flusseriana, por um lado, partilha deste entusiasmo ciberneticista, em parte pelo uso de um certo vocabulário, com relevante ênfase para o conceito de informação, mas sobretudo por ter sido proposta com a intenção de tornar-se um corredor interdisciplinar. Mas não é difícil notar o quanto há nela elementos fundantes que também se prestam enquanto respostas críticas ao projeto ciberneticista. A chave para compreendê-la de tal modo está na própria intencionalidade da comunicologia: a tentativa de que a Teoria da Comunicação elabore o “novo homem” -- termo com influência marxista e recorrentemente mencionado por Flusser -- por uma abordagem culturalista da comunicação que não pode, em hipótese alguma, retirar do humano a responsabilidade por seus processos. Isto é, a comunicologia apresenta-se também com problematização política do fenômeno comunicativo: aquilo que pretende desvelar o discurso competente, tecnocrático.

É nesse ponto de extrema tensão, entre epistemologias em conflito, que a comunicologia flusseriana se posiciona, dando à Teoria da Comunicação a imensa responsabilidade pela formulação do novo e assumindo para si a vocação de pensar nas condições para este. Disso resulta que a mudança da análise comunicológica flusseriana dê ênfase para a intencionalidade da comunicação e não para os seus objetivos – isto é, não para seu caráter estratégico, transmissivo e instrumental. O projeto ciberneticista trata a comunicação como um sistema fechado, com uma uniformização de base, em



que a diversidade das trajetórias, dos modos de comunicar, é constrangida e direcionada a algumas poucas explicações. Já a comunicologia flusseriana representa um sistema aberto, com multiplicação de trajetos, que busca compreender como inúmeras intencionalidades podem produzir diferentes aparições do fenômeno comunicativo. Ela trata da dimensão coletiva do comunicar: aquela que se volta para as condições em que as relações transformam a ordem social, a cultura e os ambientes.

