

Uma imagem é uma imagem, é uma imagem, é uma imagem...

Lucia Santaella

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo. São Paulo. Brasil.

Não passa de um truísmo a afirmação de que vivemos em sociedades hipercomplexas. Muitos nomes têm sido usados para se referirem a essa condição: nova modernidade, segunda modernidade, super modernidade, modernidade reflexiva, modernidade líquida etc. A constatação está bem próxima de um consenso. Um dos traços, entre muitos outros, caracterizadores dessa condição – para ficarmos tão só nas esferas da cultura, estas já suficientemente intrincadas –, encontra-se na inflação de produção de linguagens que, a partir da industrialização, no século XIX, veio em um crescendo que não dá mostras de cessar.

A inflação se explica pelo advento de aparelhos, máquinas, dispositivos, mídias que, desde a invenção da fotografia, foram amplificando grandemente o poder humano para produzir, manipular, conservar, distribuir, expor, transmitir, fazer circular socialmente novas formas de linguagem de que o mundo foi ininterruptamente se povoando: jornais, fotos, filmes, sons, músicas, vozes, TVs, vídeos, hipertextos, multimídias, hipermídias. Em todas essas linguagens, a imagem e o som se fazem presentes, inclusive hoje nas web-rádios, minando a hegemonia secular da linguagem escrita como meio privilegiado de produção e transmissão da cultura.

Teorias críticas da imagem

O diagnóstico acima não pode negligenciar o fato de que, desde sua origem, na industrialização, a multiplicação diferenciada de linguagens se deu dentro da lógica de aceleração do modo de produção capitalista. Portanto, as linguagens e as mídias nas quais elas se corporificam não são linguagens e mídias *tout court*, mas são, sobretudo, mercadorias, sendo, portanto, impossível separá-las da ordem da industrialização e pós-industrialização da cultura. É no âmbito desse regime de produção que emergiram, especialmente no campo das diferenciadas mídias imagéticas, as teorias críticas que, a partir da Dialética do esclarecimento, de Theodor Adorno e Max Horkheimer ([1947] 1985), encontraram outro



Uma imagem é uma imagem, uma imagem, uma imagem...

notório representante no livro *A Sociedade do espetáculo*, de Guy Debord ([1967] 1997) para o qual o espetáculo define as relações sociais mediadas pelas imagens, relações estas inseparáveis da produção de mercadorias.

Segundo Coelho (2011), o espetáculo deve ser entendido como “a interdependência entre o processo de acúmulo de capital e o processo de acúmulo de imagens. O papel desempenhado pelo marketing, sua onipresença, ilustra perfeitamente bem o que Debord quis dizer: das relações interpessoais à política, passando pelas manifestações religiosas, tudo está mercantilizado e envolvido por imagens.” É assim que o poder do espetáculo se dissemina por toda a vida social em que a própria imagem é também produzida e consumida como mercadoria. Nesse sentido, tanto o conceito de “indústria cultural” quanto o conceito de “sociedade do espetáculo” são conceitos críticos do capitalismo, apontando para “aquilo que se constitui em entraves para a emancipação humana” (ibid.).

Outro grande representante da teoria crítica das imagens e da cultura massiva, com um *parti-pris* bastante autoral, é Jean Baudrillard cujas obras, especialmente *Da sedução* ([1979] 1981) e *Simulacros e simulação* ([1981] 1991), promovem uma crítica demolidora do papel desempenhado pelas imagens no mundo contemporâneo. Para Baudrillard, a hipertrofia da comunicação nos conduziu à frieza morta da informação e o êxtase das imagens atingiu o limite do obscuro e do pornográfico. Aspectos da radicalidade de sua crítica, temperada de profunda ironia e quase sarcasmo, foram bem delineados por Rocca, a seguir.

Hoje o glamour das mercadorias aparece como nossa paisagem natural, aí nos reconhecemos, nos encontramos conosco mesmos, com nossos sonhos de poder e ubiquidade, com nossas obsessões e delírios, com os desperdícios psíquicos no disparate da publicidade – verdadeiro espelho que nos devolve nossa imagem deformada – uma verdadeira soma espiritual de nossa civilização, o repertório ideológico da desinibição (ROCCA, 2007).

Desde sua morte, o pensamento de Baudrillard, antes muito presente até mesmo no filme *Matrix*, foi se retirando da cena acadêmica. Recentemente, está sendo recuperado na obra de Byung-Chul Han, um filósofo das mídias sul-coreano, naturalizado alemão, cujo pensamento crítico tem feito muito furor, traduzido em várias línguas, inclusive na Espanha e em Portugal. Autor prolífico de obras breves, é no livro *No enxame* ([2013] 2014) que sua retomada de Baudrillard se dá de modo mais patente. A demonização das mídias digitais, incluindo a presença ostensiva das imagens digitais, é levada ao limite por



Lucia Santaella

Han. Hoje, as imagens não são mais apenas cópias. Graças à inversão icônica promovida pelo digital, elas são modelos em direção aos quais fugimos para nos libertarmos dos nossos defeitos e sermos melhores, mais belos, mais vivos.

Paradoxalmente, o dilúvio de imagens nos torna iconoclastas, pois imagens consumíveis destroem a especial semântica e poética da imagem. Imagens de consumo são imagens domesticadas. O delírio de otimização, que vitimiza o homem contemporâneo, invade a produção de imagens que, na sua indústria de ilusões, busca roubar do ser humano a facticidade do existir, a fragilidade dos corpos, a passagem do tempo e o devir para a morte. “A imagem digital não floresce ou resplandece pois o florescer leva inscrito o murchar e o resplandecer leva inerente a negatividade do ensombrecer.” (HAN, 2014, p. 53).

Não são poucas as críticas que são endereçadas ao turbilhão de imagens que invadem a nossa existência, especialmente quando as imagens são colocadas a serviço da publicidade e do consumo. Em 1988 (2003), ao publicar seus Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo, Debord reconheceu o fortalecimento da sociedade do espetáculo que não mais deixava de fora qualquer filão da vida social. Foi justo nessa época que se assistiu ao triunfo do neoliberalismo em escala mundial, quando o poder dos conglomerados comunicacionais se fortaleceu e a indústria cultural, articulada mundialmente, transformou-se em porta-voz ideológico do capitalismo (COELHO, 2011).

Não se pode negar a enorme relevância da crítica na medida em que esta desqualifica o pensamento único do capitalismo, abrindo janelas alternativas para se enxergar as contradições e paradoxos da realidade social e também psíquica. Contudo, o problema da crítica passa a existir quando ela se transforma em jargão, em clichê, quando ela se faz por meio de mera repetição demonizadora sem apoio em argumentos bem fundamentados até o ponto de se converter em simples ladainha de um catecismo crítico.

Além disso, no caso da imagem, é preciso estar atento ao fato de que a imagem não é apenas distorção da realidade a serviço do capitalismo. Ela é também forma de conhecimento, imprescindível aos processos cognitivos e de aprendizagem. Sob esse aspecto, revela-se o paradoxo de que a imagem e muitos outros tipos de signos são vítimas nas sociedades capitalistas. Mesmo sendo mercadorias nesta era da pós-industrialização digital, assim como este texto, que aqui escrevo e que o leitor irá ler, também é mercadoria na indústria científica



Uma imagem é uma imagem, uma imagem, uma imagem...

e pedagógica, isso não significa que devemos relegá-los à demonização. Por mais fundamental que seja a atividade crítica, não se pode ignorar que signos e imagens são os alimentos dos processos cognitivos, o que os faz merecedores de estudos voltados para as características de suas naturezas de linguagens e do papel que desempenham para o aprimoramento dos processos de cognição humana. Vem daí o título escolhido para este artigo: “uma imagem é uma imagem, é uma imagem, é uma imagem ...”

A potência cognitiva das imagens

Tomando como base a fenomenologia e a semiótica, de Charles Sanders Peirce, e a ontologia e a epistemologia delas decorrentes, reivindiquei e discuti detalhadamente a existência de três matrizes da linguagem e pensamento, a sonora, a visual e a verbal (SANTAELLA, 2001). Com pequenas distinções que não vem ao caso aqui explicitar, o campo do visual é evidentemente o campo da imagem. De acordo com o argumento exposto no livro, a imagem não é apenas uma forma de linguagem, mas também se constitui em uma matriz do pensamento e da inteligência humana. As matrizes são irreduzíveis. Cada uma delas – o som, a imagem e o verbo – não é substituível pela outra. O que uma realiza cognitivamente, a outra não pode igualmente realizar. Portanto, são matrizes que se complementam, se cruzam, se enroscam, se juntam e se separam. Cada uma delas sobrevive na sua autonomia, com características, potenciais e limites que lhe são próprios.

Para explorar essas características, levantei 27 modalidades de possíveis realizações sonoras, 27 modalidades de formas visuais (imagéticas) e 27 modalidades de discursos verbais. Não fossem as razões que serão dadas mais abaixo, não viria ao caso sintetizar aqui o que está expresso no livro. Octávio Paz nos diz que, se é ruim citar-se, pior é parafrasear-se, embora saibamos que, quando temos uma obra com algum volume atrás de nós, fica difícil livrar-se tanto da autocitação quanto da autoparáfrase. Afinal, temos de ir apontando e atando os fios de continuidade do nosso pensamento.

O espectro das imagens é muito amplo. Há imagens verbais, mentais, perceptivas e representações visuais. O meu estudo limitou-se às últimas. Por estar tratando de uma matriz de linguagem – a visual – suas modalidades dizem respeito às formas visuais estruturadas como



Lucia Santaella

linguagem, isto é, às formas visuais representadas. A escolha do termo “forma” se justifica porque a forma se constitui em eixo estruturador do visual, tanto quanto a sintaxe é o eixo estruturador da sonoridade e o discurso, o eixo estruturador do verbal. A ideia do eixo estruturador não implica que a questão da sintaxe visual esteja ausente, quando se analisa uma imagem. Significa apenas que a sonoridade é aquela que leva a problemática da sintaxe ao seu escrutínio mais profundo, assim como é a visualidade que explora as formas no seu limite.

Dizer “linguagem” e “representação visual” significa remeter às formas visuais que são produzidas pelo ser humano e, por isso mesmo, evidentemente organizadas como linguagem. Trata-se de signos que se propõem representar algo do mundo visível ou, em caso limite, apresentarem-se a si mesmos como signos. Assim, as modalidades do visual se referem às formas de representação visuais, a grande maioria delas de natureza imagética. Em alguns casos, a expressão “representação visual” é mais ampla do que o termo “imagem”, pois a linguagem escrita, por exemplo, é uma representação visual, mas não uma imagem. Do mesmo modo, é discutível se um gráfico, que também é uma representação visual, pode ser chamado de imagem.

Outra delimitação do estudo sobre as modalidades das formas visuais é aquela que as restringe às formas fixas. No seu livro *Imagem*, Aumont (1993, p. 160) divide as imagens em temporalizadas e não-temporalizadas. Por temporalizadas quer significar as imagens “que se modificam ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador e apenas pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta”. As não-temporalizadas são aquelas “que existem idênticas a si próprias no tempo”. A seguir, Aumont estabelece um outro conjunto de distinções, entre os quais o da imagem fixa vs. imagem móvel. A imagem fixa é certamente uma imagem não-temporalizada, no sentido que lhe dá Aumont, e sem movimento. Em Santaella e Nöth (1998, p. 76), definimos a imagem fixa como aquela cujo dispositivo a registra em um suporte fixo. Sendo fixo, por limitações do próprio suporte, esse tipo de imagem organiza-se muito mais sob o domínio da sintaxe espacial do que temporal. É nesse mesmo sentido que as formas das modalidades do visual limitaram-se às fixas, muito embora, nesta era da imagem digital e das novas formas de audiovisual, a imensa maioria das imagens se encontra sob o domínio do movimento, constituindo-se em imagens fortemente híbridas.



Uma imagem é uma imagem, uma imagem, uma imagem...

A restrição às formas fixas se explica porque, na ideia das matrizes das linguagens, sonora, visual e verbal, está a busca do tipo de realização mais pura com que essas matrizes podem se manifestar. Tipos completamente puros não existem, pois todas as linguagens existentes são, em maior ou menor medida, sempre híbridas. Assim, as linguagens manifestas, que chegam mais perto da pureza, são a sonoridade, as formas visuais fixas e o verbal escrito, justamente essas que foram tomadas como matrizes de que todas as combinações e misturas possíveis são derivações.

Desse modo, no que diz respeito ao visual, as imagens em movimento, tais como aparecem no cinema, TV, vídeo e computação gráfica, são linguagens híbridas que se organizam nas misturas entre o visual, o sonoro e o verbal. Quando as formas visuais são colocadas em movimento, isso significa que elas estão impregnadas de tempo, cuja ordem de inteligibilidade se encontra no princípio de sequência que aparece tanto na música quanto no verbal. Na música, reina a pura duração e intervalo ou os puros “campos sonoros”, sem misturas adventícias, enquanto que a sequencialidade verbal é regida pelo conteúdo referencial do discurso. É no discurso narrativo que o verbal encontra seu foco otimizado de temporalidade referencial para encontrar seu ponto máximo de pulverização na criação poética, esta limítrofe com a música e a visualidade.

O exame das modalidades de formas visuais buscou o nível de abstração mais alto. Isso permitiu que as modalidades possam recobrir toda e qualquer representação visual fixa: desenho, pintura, gravura, mapas, gráficos, emblemas, siglas, código alfabético, notação musical, sinais de trânsito, ideogramas, fotografia, holografia, assim como os signos tridimensionais, a cerâmica, escultura, máscaras etc. Como se pode ver, a classificação não se atém às formas de representação artísticas. É certo que estas se constituem em campo privilegiado para a aplicação prática da classificação, uma vez que um dos aspectos primordiais da arte sempre esteve e continua estando na exploração, pesquisa e criação geradoras de novas formas de representação visual. Assim sendo, embora possa incluir e, de fato, inclua as formas de representação artísticas, minhas modalidades das formas visuais não se limitam a elas.

Quanto aos objetos tridimensionais utilitários, estes também não são considerados na classificação porque o estatuto de utilitários, isto é, objetos feitos para a manipulação e o uso, dá a eles uma condição tátil, corporal aliada ao visual, o que igualmente os enquadra na categoria de linguagens híbridas. Tanto é assim que o significado dos signos utilitários está no modo como



Lucia Santaella

são utilizados. Assim, o *design* de uma cadeira ou de uma faca é um signo visual, mas a cadeira e a faca em si são signos utilitários, manipuláveis. O *design* de um carro é um signo visual, mas o carro em si é um prolongamento do movimento do nosso corpo, um signo interpretado através de manipulações psicofísicas.

A expressão “formas de representação visuais”, que dá título à classificação das modalidades, indica, em termos semióticos, que está sendo colocada sob exame a relação da imagem com aquilo que ela representa, indica ou ao modo como ela se apresenta em si mesma, sem se reportar a algo fora dela. Disso resultam dois aspectos para a análise das formas visuais, de um lado, a forma que diz respeito ao signo visual ou imagem em si mesma, ou seja, aos seus caracteres internos, e, de outro lado, a representação que se reporta àquilo que a forma é capaz de indicar, figurar ou até mesmo representar.

Toda a explanação acima foi dada como uma espécie de demonstrativo da complexidade que o estudo da imagem envolve. Não parece ser para outra coisa que Didi-Huberman, uma das maiores autoridades contemporâneas no tratamento das imagens, nos chama atenção quando pratica uma ciência da arte e, conseqüentemente, uma ciência da imagem como sintoma do tempo e das heterotopias, ou seja, dos espaços outros (ver, por exemplo, Didi-Huberman, 1998, 2013).

As imagens não são apenas formas de conhecimento. Elas criam modelos de conhecimento. Para chegar a isso, é preciso transitar entre o visível e o legível, aquilo que, na imagem, se deixar ver e ler. Em outras palavras, imagens também se leem, o que implica aprendizagem, atenção e respeito à sua especificidade de linguagem, sem asfixiá-la em categorias logocêntricas extraídas do verbal-discursivo.

Imagem e aprendizagem

Com o devido pedido de licença ao leitor, sou levada a citar uma outra obra de minha autoria (SANTAELLA, 2012), voltada para uma espécie de pedagogia da imagem. Trata-se de um livro paradidático que visa guiar o professor em sua atividade didática de modo a levar os aprendizes à leitura das imagens na sua autonomia semiótica. Nele são tratados conceitos



Uma imagem é uma imagem, uma imagem, uma imagem...

fundamentais sobre a percepção e a interpretação dos signos visuais, das artes plásticas à publicidade, dos livros ilustrados à fotografia, com sugestões de encaminhamento didático para a sala de aula.

Conforme já adiantei em um outro trabalho (SANTAELLA, 2014), embora pareçam óbvias, as imagens são, na realidade, cognitivamente astuciosas, arditas, exigindo, portanto, percursos de aprendizagem que levem em conta os esconderijos, às vezes recônditos, de sua aparente abertura expositiva.

Quando se trata de explicar as formas específicas de representação, de acesso e de conhecimento da realidade que as imagens suscitam, é preciso se livrar dos equívocos que costumam rondar a iniciativa. Antes de tudo, o equívoco de que imagens só podem ser lidas por outras imagens, pois a linguagem verbal não dá conta da especificidade da imagem. Embora, o linguístico e o imagético pertençam a reinos distintos da representação e significação, nada impede que as imagens sejam lidas e estudadas por meio da linguagem que utilizamos para nos comunicar, a saber, a linguagem verbal, pois isso não significa necessariamente reduzir a imagem à estrutura linguística. Por outro lado, isso também não quer dizer que as imagens precisam ser traduzidas verbalmente porque elas sofrem de uma debilidade em relação ao verbal. Ambos muito mais se complementam, de modo que o verbal não pode substituir inteiramente a imagem e vice-versa. Assim, quando utilizamos a linguagem verbal para falar sobre como lemos as imagens, não estamos impondo a elas um modo de ser que lhes é estranho, mas tratando de explicitar os traços que as caracterizam na sua natureza de imagens.

Aprender a ler imagens significa assim desenvolver a observação de seus aspectos e traços constitutivos, detectar o que se produz no interior da própria imagem, sem fugir para outros pensamentos que nada têm a ver com ela. Ou seja, significa adquirir os conhecimentos correspondentes e desenvolver a sensibilidade necessária para saber como as imagens se apresentam, como indicam o que querem indicar, qual é o seu contexto de referência, como as imagens significam, como elas pensam, quais são seus modos específicos de representar, figurar, indicar a realidade e, no limite, apresentarem-se a si mesmas libertas de quaisquer vínculos externos, uma liberdade que a música e, muitas vezes, a poesia conhecem bem.

Ao fim e ao cabo, as teorias críticas voltadas para a denúncia da natureza mercadológica das imagens não deveriam prescindir da leitura competente da imagem na sua



Lucia Santaella

natureza semiótica. Pelo menos, com isso, poder-se-ia esperar que a crítica fosse tão plural e multifacetada quanto as imagens o são, em lugar da mera patinação em clichês repetitivos que muito pouco ajuda na promulgação de uma vocação crítica transformadora.

Referências

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. **A dialética do esclarecimento**, Guido de Almeida (trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. **De la seducción**. Madrid: Catedra, 1981.

_____. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

COELHO, Claudio Novaes Pinto. Midia e poder na sociedade do espetáculo. Em <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/02/midia-e-poder-na-sociedade-do-espetaculo/>. 2011. Acesso 16/06/2015.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**, Estela dos Santos Abreu (trad.). Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. **Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo**. eBooksBrasil.com. 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

_____. **Diante da imagem**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

HAN, Byung-Chul. **En el enjambre**. Barcelona: Herder. 2014.

ROCCA, Adolfo Vásquez. **Baudrillard**. Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el Sistema de los objetos. Disponível em: <http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_baudrillard_vasquez.html> 2007. Acesso em: 16 jun. 2015.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. Sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.

_____. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.



Uma imagem é uma imagem, uma imagem, uma imagem...

_____. **Imagens são óbvias ou astuciosas.** Revista Líbero XVII, 2014, p. 13-18.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH Winfried. **Imagem.** Semiótica, cognição, mídias. São Paulo: Iluminuras, 1998.