

Uma viagem pela imagem: do *lógos* à formação iconofotológica¹

Antônio Jackson de Souza Brandão²

Resumo

O artigo abordará alguns pressupostos acerca da imagem ao longo da história humana como o surgimento do *lógos* (a partir de elementos da natureza), a busca por *realismo* na pintura renascentista e a concretização da fotografia. Para isso é necessário levantar alguns conceitos: a importância da *mímesis* para os séculos XVI e XVII; o emprego da *techné* na arte; o rompimento mimético e a busca da *verdade* preconizada pelos românticos; o surgimento e a plenitude da imagem fotográfica; a libertação da pintura a partir das Vanguardas e o emprego do conceito de iconofotologia.

Palavras-chave: Renascimento, Barroco, fotografia, imagem, *mímesis*, iconofotologia.

Abstract

The article will approach some information concerning the image throughout a human history as the appearing of *lógos* (from elements of the nature), the search for realism in Renaissance painting and the establishment of the photograph. For this, it is necessary to list some concepts: the importance of the *mimesis* for 16th and 17th centuries; the role of *techné* in the art; the mimetic interruption and the search of the *truth* praised by the romantics; the appearing and the fullness of the photographic image; the release of the painting from avant-garde movements and the application of de Iconophotology concept.

Keywords: Renaissance, Baroque, photograph, image, mimesis, Iconophotology.

O *lógos* (*lógos*) e a imagem; a *τέχνη* (*téchne*) e o futuro

Quando se diz que o *futuro* chegou com o século XXI, talvez possamos ter uma sensação semelhante àquela por que passou o homem do final do século XIX em relação ao conceito de *modernidade* e a noção de *velocidade*. Em poucos anos, aquelas pessoas saíram da carruagem para vislumbrar as locomotivas e, praticamente, o primeiro voo do avião: as distâncias se encurtaram e o mundo tornou-se cada vez menor. Algo parecido ocorreu em relação à reprodutibilidade da imagem, cuja fixação, por meio da técnica³

¹ Histórico da pesquisa: a recepção imagética de textos extemporâneos sob o viés da fotografia a partir da iconofotologia (termo criado por este pesquisador).

² Antônio Jackson de Souza Brandão é mestre (*A literatura barroca na Alemanha: representação, vanitas e guerra*) e doutor (*Iconofotologia do Barroco alemão*) em Literatura alemã, ambos pela Universidade de São Paulo. Sua área de pesquisa é a recepção imagética de textos extemporâneos, em especial o conceito de iconofotologia (criado por este pesquisador), email: jackbran@jackbran.pro.br.

³ Quando nos referirmos à técnica com a acepção normalmente empregada hoje – sinônimo de tecnologia, resultado tecnológico – empregaremos o termo correspondente em português, *técnica*; quando seu emprego,

fotográfica, começa a prescindir do pintor, levando-nos a uma revolução no campo das artes pictóricas no século XX, com os movimentos de vanguarda.

Não se deve, contudo, supor que artistas plásticos do Renascimento, por exemplo, não empregassem também a própria técnica na reprodutibilidade imagética. Isso fica claro quando, em 1435, Leon Battista Alberti expõe, em seu *De pictura*, os mecanismos técnicos para se obter a ilusão de profundidade e de perspectiva por meio do *intersector*, um dispositivo criado por ele. Tal método transformou a arte ocidental e disseminou-se por toda a Europa, apesar de não ter sido o único procedimento desse tipo, já que muitos outros foram utilizados para auxiliar os artistas, como a câmara escura.

Esta possibilitou ao pintor enxergar o mundo com outros olhos e descobrir uma nova forma de ver a realidade, aprimorando sua busca por *realismo*, que foi alcançado no período por meio das leis matemáticas da perspectiva linear; quando, a partir de um plano bidimensional, a pintura adquire a ilusão de um espaço tridimensional⁴.

Dessa forma, e devido à *τέχνη*, vemos uma relação de intersubjetividade na arte pictórica: o pintor aproxima-se do observador, este toma o lugar daquele e partilham o mesmo olhar, a mesma relação entre o real e a imagem, além do mesmo tempo, já que há uma passagem organizada entre o passado e o futuro a partir do eixo do presente. (COUCHOT, 2003, p. 31).

No entanto, apesar de a *τέχνη* estar presente há séculos em meio à expressão artística, o advento da fotografia, nessa mesma esfera, suscitou grandes polêmicas em alguns de seus membros, ora aceitando-a ora rechaçando-a. Baudelaire foi uma dessas vozes dissonantes, pois via na fotografia uma imagem trivial e anteviu nela a supressão ou mesmo o corrompimento de algumas formas de arte (*ibidem*, p. 23) como a pintura, apesar de ele mesmo ter bebido dessa fonte. (KRAUSS, 2000, p. 19) Flaubert, por sua vez, chamava *Madame Bovary* de um "retrato daguerreótipo da sociedade"; Zola, Georges Rodenbach, Breton, só para citar alguns, também utilizaram a fotografia direta ou indiretamente em parte de suas obras:

porém, for em seu sentido mais abrangente, a partir da designação dos gregos como arte manual, habilidade (manual ou em coisas do espírito), conhecimento teórico, método, artifício, obra artística, tratado sobre arte, empregaremos o termo *τέχνη* (téchne).

⁴ Alberti via na perspectiva um método infalível para a representação do visível. *A identidade entre o visível e o verdadeiro, refletia perfeitamente o espírito científico renascentista. A pintura deve formar-se como uma "janela" onde o espaço é enquadrado segundo princípios quantitativos que diminuem a função discursiva em favor da autonomia do figurativo.* (SCHØLLHAMMER, 2001, p. 35)

Die Literatur der Moderne seit Baudelaire ist wesentlich vom photographischen Dispositiv markiert, vieles ist in der Forschung des letzten Jahrhunderts bearbeitet worden, vieles liegt nach wie vor mangels methodologischer Prämissen brach. (AMELUNXEN, 1995, p. 225)⁵

Baudelaire tinha sua razão: há mais de um século, dispensamos o serviço dos artistas plásticos e seu monopólio sobre a arte mimética; além disso, os reflexos da fotografia não se fizeram sentir somente na arte pictórica, no ulterior cinema, como também no *habitus* perceptivo do próprio homem. (COUCHOT, p. 33) A própria literatura também sofreu os efeitos dessa revolução ontoiconológica que atingiu as imagens. (GUIMARÃES, 1997, p. 23)

Evidentemente, essa revolução imagética não é nenhuma novidade para o *homo sapiens*, visto que seu domínio foi a origem do próprio homem enquanto ser racional. Assim, quando ele apreende e domina a utilização da imagem em benefício próprio, desenvolve suas habilidades intelectuais para poder nomear os elementos da natureza. Dessa forma, as próprias imagens possibilitariam, *a posteriori* (segundo a visão kantiana), a criação dos inúmeros sistemas linguísticos existentes, não só para serem meras imagens em nossa consciência, mas para que pudessem ser fixados e corporificados a partir de elementos naturais via *μίμησις* (*mimesis*).

Essas imagens restringiam-se, inicialmente, a meros indícios rupestres que foram estilizados e reestilizados, dando origem a imagens distintas daquelas primitivas que buscavam representar. Ocorre, portanto, a desapareção, necessária de sua origem primeira, pois esse traço inicial foi sendo elidido para tornar-se representação pura. (FOUCAULT, 1966, p. 33)

Com a escrita fonética – abstração total dos elementos da natureza por meio da consciência humana –, o homem tem o pleno domínio do *λόγος* (*lógos*) que dele se origina e se *encarna* em qualquer superfície que seu criador queira. No entanto, o *eu* estaria fadado a não poder fugir mais de sua própria imagem e daquelas que criaria. Restaria ao homem, agora, reconhecer-se frente a um espelho, ter a consciência de saber quem é, de quem ou o que está a seu lado e, mais do que isso, ter a consciência

⁵ A Literatura do Modernismo, desde Baudelaire, é marcada, sem dúvida, pelo dispositivo fotográfico, muito foi trabalhado em pesquisa no último século [XIX], porém muito ficou por fazer por falta de premissas metodológicas.

de sua mortalidade, de sua finitude – cuja expressão artística é a noção de *vanitas*, explorada à exaustão, pelo século XVII.

Dessa forma, o *lóγος* se afastará ainda mais do mundo concreto de onde viera, permeando-se de abstrações, com as quais o homem criaria um mundo mítico. A própria palavra grega *μῦθος* (*mythos*)

significa narrativa e, portanto, linguagem. Trata-se da palavra que narra a origem dos deuses, do mundo, dos homens, das técnicas (o fogo, a agricultura, a caça, a pesca, o artesanato, a guerra) e da vida do grupo social ou comunidade. Pronunciados em momentos especiais – os momentos sagrados ou de relação com o sagrado –, os mitos são mais do que uma simples narrativa. São a maneira pela qual, através das palavras, os seres humanos organizam a realidade e a interpretam. O mito tem o poder de fazer com que as coisas sejam tais como são ditas ou pronunciadas. (CHAUÍ, 2000, pp. 137-138)

Com o mito, o homem cria a poesia, para explicar aquilo que sua *ratio* não conseguia explicitar; e, por tentar demonstrar o que não se demonstra, a poesia vai se diferenciar da linguagem corrente⁶, da objetividade do fluxo *normal*⁷ do mundo por meio de metáforas, alegorias e musicalidade próprias. A poesia, portanto, mantém-se indiferente à linguagem em que se manifesta, demonstrando sua relação com o sacro: o próprio *lóγος*, para muitas civilizações, era somente utilizado pela casta sacerdotal, não visava à reprodução da realidade tão somente, mas à verdade, tal como vemos na Bíblia. (AUERBACH, 2004, p. 11)

O poeta sabe do poder que tem em suas mãos e para que essa *verdade* seja possível, despeja-nos, continuamente, imagens em seus poemas para que possamos viajar para outros mundos. Estes podem ser terras longínquas ou aquilo que temos arraigado dentro de nós mesmos, quando, por meio de sua evocação imagética, à semelhança de uma volição feérica, emergem de nossos pensamentos mais escondidos, pois

As palavras, recorda Blondel, conservam no seu étimo e as frases guardam na sua estrutura resíduos da própria substância do pensamento, resíduos trazidos em metáforas, símbolos, alegorias e outros expedientes pitorescos da imaginação. Tais

⁶ Carone nos diz que isso é devido ao fato de que o poeta, ao fazer uma operação intelectual – no caso o poetar – emprega uma expressão *imprópria* no lugar de outra por ele próprio já tê-la vivenciada metaforicamente. Dessa forma, o poeta não consegue submeter-se a nenhuma linguagem estabelecida, na medida em que esta maneira dos *outros* não coincide com a sua. (CARONE, 1974, p. 38)

⁷ Visto aqui como prosa em seu sentido de linguagem *normal*, diária, do jornalismo, não em sua forma literária. Não vamos questionar aqui, evidentemente, a posição de Bakhtin em relação à prosa, já que o teórico russo via na prosa romanesca um discurso poético privilegiado, ressaltando seu aspecto *pluriestilístico*, *plurilingue* e *plurivocal* (BAKHTIN, 2002, p. 73).

resíduos são esboços diversos de interpretações do mistério do pensamento. (FIGUEIREDO, 1973, p. 94)

É como se o *λόγος* buscasse, dessa forma, reconstruir sua origem por meio de uma constante busca por um elo perdido, quando ainda era resultado de um instante mimético *puro*, quase *indicial* (segundo Peirce), não uma abstração estilizada cuja origem primeira fora a representação da natureza, mas esta em si mesma, ou seja, quando ainda era meramente imagem.

Há, portanto, uma relação intrínseca entre a *imagem* e a *palavra escrita* não só pelo fato de ambas provirem de uma fonte comum, a natureza, via *μίμησις*, como também por serem formas pessoais de ver o mundo e a realidade que nos cercam. A materialidade *visual* e tangível da palavra escrita, por exemplo, pode explicar o fato de essa exercer um maior fascínio nas pessoas do que a palavra acústica. Saussure nos mostra, inclusive, que ela goza desse prestígio em relação a sua forma falada justamente por constituir-se de um objeto permanente e sólido, afinal as impressões visuais são mais nítidas e duradouras que as acústicas. (SAUSSURE, 2006, p. 35)

A cultura seiscentista soube utilizar muito bem a relação entre o *εἰκὼν* (imagem) e o *λόγος* (palavra), conforme demonstram as várias iconologias (*εἰκὼν* + *λόγος*) empregadas no período. Essa relação também foi o gérmen da constituição de um modelo epistemológico – por meio de um gênero próprio – que permearia o pensamento europeu naquele período: a emblemática (com suas modalidades: o emblema, a empresa, o hieróglifo, a divisa).

Por isso, podemos dizer que em cada imagem poética dos Seiscentos haveria um emblema potencial, já que aquelas pessoas sentiam grande necessidade de explicar a palavra por meio de uma representação plástica. (PRAZ, 1989, p. 18) Esta se efetiva, normalmente, de forma alegórica, à moda dos hieróglifos egípcios que tinham, segundo se acreditava, de ser interpretados para serem compreendidos. Não é à toa que hoje, quando se leem poemas dos Seiscentos, além do aparente estranhamento transmitido por eles, devido ao anacronismo, devemos nos questionar se poderíamos acreditar que as imagens as quais evocam corresponderiam – ou não – àquelas passíveis de serem sentidas e vivenciadas por um eu lírico, se não verdadeiras – um mero fingimento poético –, pelo menos hipotéticas, afinal poderiam, efetivamente, acontecer.

No entanto, quanto mais nos aprofundamos na poética seiscentista, verificamos que o conceito estético de criação⁸ – calcada na expressão dos sentimentos do *eu* –, como nós o conhecemos hoje, era desconhecido por seus autores. Isso é fundamental para que possamos compreender esse período tão peculiar do gênero artístico humano:

Para nós o valor de uma obra reside em sua novidade: invenção de formas ou combinação das antigas de uma forma insólita, descoberta de mundos desconhecidos ou exploração de zonas ignoradas nos conhecidos; revelação, surpresas (...). Desde o Romantismo a obra há de ser única e inimitável. A história da arte e da literatura se desdobra como uma série de movimentos antagônicos: Romantismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo. Tradição não é continuidade e sim ruptura (...). (PAZ, 2005, pp. 133/134)

Dessa forma, nossa leitura é, evidentemente, diversa da leitura daquele período e de sua intencionalidade. Nosso conceito de arte é totalmente diverso, pois enquanto para nós a criação artística está voltada à expressão, cuja autonomia e individualidade são imprescindíveis; para os artistas do período conhecido por *Barroco* o mais importante era o conceito mimético; logo, a arte estava encapsulada na rigidez e na mecanicidade da pura imitação, cuja meta era a emulação.

A independência pictórica da tutela do *λόγος*

É mais do que conhecida a tendência que havia no Humanismo de resgatar a Antiguidade clássica⁹. Apesar de esse resgate ter sido buscado em todas as artes – na poética, na arquitetura e na pintura –, ele não se efetivou na arte pictórica. Isso porque enquanto haviam chegado àquele momento muitos tratados retóricos e poéticos, aqueles que versariam sobre as artes plásticas, como a pintura, praticamente inexistiam. Dessa forma, a arte pictórica precisou se submeter aos conceitos destinados, primeiramente, ao universo do *λόγος*, iniciando a dependência da pintura em relação à poesia e a sua conceitualização imagética. Dessa forma,

o pintor se submete à tutela do logos em diversos âmbitos: como tradutor intersemiótico de conceitos da retórica e da poética (...) como teórico e realizador de uma pintura voltada (...) [à] representação da narração, isto é, do *logos* (...); deve ser um *pictor doctus*, cópia do *doctus poeta* (erudito, com uma larga bagagem de leitura): sem essa erudição ele não poderia corresponder à doutrina do *decorum* (...). [Ele] está submetido a um rigoroso código de regras sociais, de âmbito moral, político e religioso. (...) A pintura torna-se *ilustração*, um meio didático de atingir de modo mais imediato e descomplicado o que a escrita não consegue realizar; basta lembrar do

⁸ O sentido de belas-artes e de estética que temos hoje só surgiria em 1753 com a obra *Aesthetica* do filósofo alemão Alexander von Baumgarten, período em que vários estudos surgiram para sistematizar os vários gêneros artísticos e a arte começa a preterir o conceito de *μίμησις*, dominante no período do Seiscentismo. (BRANDÃO, 2008, p. 47)

⁹ Deve-se ter em mente, contudo, que tal resgate não foi exclusivo desse período, já que se deu durante grande parte da Idade Média.

papel fundamental atribuído a ela na era da Reforma e da Contrarreforma. (Seligmann-Silva, in LESSING, 1998, p. 11)

Havia, portanto, no *Barroco*, uma relação muito profunda entre a palavra e a imagem e o que as unia era a *μίμησις*. Esta não deixava de ser uma tradução, afinal um quadro era para ser lido, bem como um poema deveria ser visualizado, ou como disse Simônides de Ceos (557 a.C. - 467 a.C.): *A pintura é uma poesia muda; a poesia, uma pintura que fala*. Dessa forma, há na concepção renascentista de arte – vista como *τέχνη* – a clara ideia de que todas as artes partem de um único pressuposto, a *μίμησις*: há, portanto, uma transcodificação. É esse o momento em que há a preponderância do gênero emblemático cujo ápice se dá, justamente, no século XVII.

Apesar de a normatização da pintura ter sido calcada na do *λόγος*, e aquela ser considerada inferior a este, o desenvolvimento da arte pictórica fez com que seus expoentes procurassem integrá-la às chamadas artes liberais (*ars liberae*¹⁰). A pintura quer deixar de ser a sombra da poesia e passa a procurar seu próprio espaço. Os pintores, no Renascimento, buscavam, portanto, sua autoafirmação, visto que, mesmo na Antiguidade – cuja estrutura social era escravocrata – persistia o preconceito em relação às *ars mechanicae* (artes mecânicas ou manuais).

Leonardo da Vinci foi um dos primeiros a querer inverter esta ordem estabelecida, a da preponderância da poesia (do *λόγος*) sobre a pintura, afirmando que a imagem pictórica conseguia chegar mais rápido a seu objetivo de transcodificar uma ideia da natureza, via *μίμησις*, do que a leitura por meio da *εὐάργεια*¹¹ (enargeia, *evidentia* para os romanos).

Verificar-se-ia, posteriormente, uma mudança gradativa nessa vinculação, pois a partir do escopo técnico de algumas pinturas, alguns poetas passariam não só a imitar como

¹⁰ Tal conceituação remonta ao primeiro século de nossa era, quando as chamadas artes liberais designavam aquelas dignas dos homens livres em contraposição às mecânicas, próprias do trabalhador manual. O filósofo romano Varrão havia classificado as artes liberais como nove: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia, música, arquitetura e medicina. No séc. V d.C., Marciano Capela em seu *As Núpcias de Mercúrio* com a Filologia havia reduzido as *ars liberae* a sete: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia e música, quando eliminou a arquitetura e a medicina. Dessa forma, a pintura, a escultura e a arquitetura (só para citar as que consideramos arte) foram relegadas a um plano inferior por séculos. E, finalmente no século VI, Isidoro em seu *Etymologiae* (550 AD) e Casiodoro com seu *Institutiones divinarum et humanorum lectionum* (562 AD), dividiram-nas em duas categorias: o trivium e o quadrivium, este corresponderia a aritmética, geometria, astronomia e música, aquele a gramática, dialética e retórica. Portanto, havia se instaurado, de modo incipiente, a divisão que chegaria até nós entre as ciências matemáticas e as filosóficas. Daí teremos a distinção que se fará, posteriormente, entre as artes – *τέχνη* para os gregos, como já havíamos dito – que visam à arte (ao belo) e à técnica (utilidade). (BRANDÃO, 2008, p. 78)

¹¹ A *εὐάργεια* tinha por objetivo fazer do leitor uma espécie de espectador e produzir, vivamente, naqueles que se interessavam pela leitura os mesmos sentimentos que foram sentidos por quem esteve presente a um determinado acontecimento, ou seja, “por diante dos olhos”.

também a emular os pintores (PRAZ, 1982, p. 4), apesar de, em pleno Renascimento, a pintura ainda ter como mote o próprio *λόγος*. Vemos a febre das *iconologias*, cujo fim seria o de despertar, naqueles que liam, os quadros e as palavras que nelas estavam contidas, afinal *a pintura quer ser lida, traduzida em comentários; quer voltar a ser texto*. (Seligmann-Silva, in LESSING, 1998, p. 11) Evidencia-se, portanto, o preceito do *ut pictura poesis*¹² que procurava estabelecer parâmetros nessa relação de tradução/comparação entre as artes.

O significado/emprego imagético que chegou a meados do século XVIII consistia numa convenção retórica a qual somente alguns iniciados – aristocracia, membros do alto clero e artistas – saberiam decodificar. No entanto, seria imprescindível o conhecimento de alguns teóricos – Horapolo, Alciato, Pierio Valeriano, Cesare Ripa, Laureatus, entre outros – e de seus manuais (as iconologias) para que fossem fornecidas as pistas para esclarecer a acepção imagética e seu emprego naquele momento. Isso porque o homem do século XVII não se contentava apenas em apreciar imagens, queria torná-las hieróglifo, amalgamando-as à palavra de forma a materializar aquilo que Simônides de Ceos prognosticara.

Além desses teóricos, de suas iconologias e dos livros de emblemas, a Bíblia desempenharia um papel preponderante na formação do *corpus* imagético do período: é dela, do *λόγος* sagrado ali inserido e emanado, de onde advém a visão teológica do mundo que nos impele a lê-la não como *realidade*, mas como *verdade*, chegando, inclusive, a utilizar de *tiranía* para isso. (AUERBACH, 2004, pp. 10-12)

Compreende-se, assim, que a noção do divino estava entranhada no âmago das pessoas daquela sociedade, já que se vivia uma interpretação teológica do mundo; acreditava-se, por exemplo, que Deus, para exercitar nossa sabedoria, semeou na natureza sinais que deveriam ser decifrados (FOUCAULT, 1966, p. 55); ou como dizia Plotino: o mundo é a *poesia de Deus* (PRAZ, 1989, p. 22). Caberia ao homem, portanto, ler os sinais existentes não só no meio em que estavam inseridos como também na natureza que o cercava¹³.

¹² Esse preceito foi retirado de um verso de Horácio: *Poesia é como pintura (ut pictura poesis); uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre*. (HORÁCIO, 1981, p. 61)

¹³ No século XVII há o rompimento com *divinatio* do signo, ou seja, “se Deus ainda utiliza de sinais para nos falar através da natureza, serve-se de nosso conhecimento e dos nexos que se estabelecem entre as impressões para instaurar no nosso espírito uma relação de significação”. (FOUCAULT, 1966, P. 87)

Apesar de a ação de Deus na sociedade humana ter sido relegada à simples fabulação, pelo menos para alguns teóricos a partir do Iluminismo, o poder imagético não perdeu sua força¹⁴; mas, o mesmo não pode ser dito do conceito de *μίμησις* que passará a ser extremamente questionado. Esse vai, de forma lenta e sucessiva desde o século XVIII a meados do XIX, sendo relegado: não se aceitaria mais a *μίμησις* como meta de representação, mas se buscaria a produção e a reprodução do espírito (DUARTE, 2001, p. 289) como manifestaram os românticos alemães.

Não se quer dizer com isso que a sociedade pós-romântica tenha se aliado das imagens ou que o mesmo tenha ocorrido em nossa sociedade: a diferença essencial é que as mesmas não passariam mais preceitos, juízos ou moralidades, afinal o *ancien régime* e sua rigidez social não existiam mais.

O rompimento da *μίμησις* e a revolução pictórica

É manifesto que a influência imagética não tenha sido ignorada por nossa realidade contemporânea, como demonstra a grande preocupação com a imagem no início do século XX. Esta, no entanto, não só deixara de estar voltada à mera *μίμησις* (fig. 1), como também a estilizara por completo (fig. 2). A imagem pictórica, por exemplo, não teria mais como abandonar a imiscuição proporcionada pela imagem fotográfica, ainda no século XIX.

O rompimento teve tamanho vulto no início do século XX que se poderia, inclusive, indagar que, à semelhança das iconologias dos séculos XV ao XVII, nós também necessitaríamos de *compêndios*¹⁵ para a interpretação dessas novas imagens pós-

¹⁴ As imagens podem não ter perdido sua força, no entanto, *a Era de la Razón desdeño por absurdas las imágenes misteriosas. El acento ya no recae en el mensaje de misterio sino en el mensaje de la belleza* (RIPA, 1987, p. 21), chega-se ao fim as imagens alegóricas e alegorizantes, o ciclo do gênero emblemático encerra-se.

¹⁵ Evidentemente, não como a normatização do Classicismo, mas de uma forma *intelectualizada* e a que somente alguns membros da burguesia dominante teriam acesso, pois para o povo a arte moderna não representava arte: era-lhe ininteligível. A arte dita acadêmica prescindia de explicações para sua compreensão, no mais poder-se-ia perguntar o porquê de se utilizar essa ou aquela figura – representantes do povo em seus trabalhos diários, por exemplo; o mesmo não poderia ser dito da arte modernista, o que para muitos não era arte, ou como era dito no nazismo, uma arte degenerada.



Figura 1:

O tocador de alaúde, de Hendrick Sorgh , 1661.

fotográficas, exatamente porque não seria mais possível a instantaneidade na decodificação das mensagens pictográficas da arte moderna.

Como essa não era prontamente *decifrada* pelo receptor, este, muitas vezes, a considerava uma *não-mensagem*, uma *não-arte*. Para os vanguardistas, a velocidade (Futurismo), a decomposição (Cubismo), a distorção (Expressionismo), o niilismo (Dadaísmo) ou a exploração do onírico e do inconsciente (Surrealismo) eram mais importantes do que a *μίμησις* da realidade visível.

Assim, à semelhança de uma criança que começa a descobrir seu corpo lentamente, parte a parte, a arte pictórica, finalmente, se volta para seu próprio aparato; descobre-se inteira quando se volta para si mesma, para suas próprias possibilidades. Isso fica claro na incipiência desses movimentos vanguardistas, quando se tinha a impressão de que a arte só pretendia chocar, já que não transmitia dados e informações segundo os critérios da arte acadêmica.

É, no entanto, exatamente esse choque que levava a uma tomada de consciência, fosse ela positiva (aceitando e renovando a arte) fosse negativa (criticando e rebelando-se

contra esse fazer artístico), ou seja, nunca levava a uma atitude passiva de apenas receber e decodificar o *indecodificável*, por mais obscuro que parecesse.

Não teria sido esse aparente *obscurantismo* da arte moderna o *start* para a redescoberta da arte barroca e da aproximação e interesse dos modernistas pela arte dos Seiscentos, também conhecida por ser obscura, impermeável e inacessível, à semelhança da arte de vanguarda do início do século XX (fig. 2)?



Figura 2:
Interior holandês, de Joan Miró, 1928.

Baudelaire realmente tinha razão quando previra que a fotografia acabaria destituindo o pintor de seu papel de mentor do poder imagético, entretanto foi exatamente essa destituição que levou a arte pictórica a buscar uma nova mudança para que pudesse sobreviver, levando o artista a responder à *trivialidade* fotográfica (segundo o poeta francês) com a singularidade e com a novidade estética. Pode-se vislumbrar, dessa forma, um desenvolvimento contínuo na arte pictórica.

Se ao longo do século XX, *acostumou-se* às imagens sem referencial advindas das vanguardas; ao homem do século XXI, contudo, não interessa mais decodificar o indecodificável. A mensagem imagética de hoje tem de estar em sua própria superfície, para que se possa compreendê-la em sua totalidade em apenas um relance, já não há mais tempo a perder com *manuals*, muito menos com literaturas consideradas *ultrapassadas* como a do Barroco.

Hoje as imagens têm de vir, praticamente, decodificadas para que os olhos do homem do século XXI não percam mais tempo; ou então, podemos dizer que elas são justamente o reverso disso: altamente codificadas, cristalizadas enquanto metáforas a ponto de não serem mais necessárias grandes reflexões acerca delas.

Não se deve presumir, no entanto, que sob o velame dessa despreensão, as imagens hodiernas sejam facilmente decodificáveis, mesmo que, eventualmente, *diretas* ou acompanhadas pelo *λόγος*, como em uma propaganda ou slogan, já que pode ocorrer, exatamente, o contrário. (REBOUL, s/d, p. 46)

Estamos sob o domínio da velocidade sem limites e completamente inseridos na *era da informação*, afinal tudo nos é fornecido automaticamente: os dados nos chegam a um clique do computador. Este se tornou um *deus ex machina*, pronto a nos auxiliar em todas as situações cotidianas por mais simples ou complicadas que sejam. Na pré-internet, para uma simples pesquisa, por exemplo, teríamos de ir a uma biblioteca, compilarmos e confrontarmos vários livros e publicações que, mesmo atualizados, estariam sempre defasados. Isso quando conseguíssemos obter as informações necessárias!

A revolução fotográfica e a banalização imagética

Com o *futuro* e a enxurrada de novas transformações e aquisições provindas da técnica humana, mudaram-se vários conceitos e nossa forma de nos ver e interagir com o mundo que nos cerca. O futuro chegou, basta pensarmos em um conceito e a internet faz o restante de forma quase instantânea em meio a bilhões de páginas a nosso dispor. É como se vivenciássemos um novo *Quattrocento* (CRAIA, 2003, p. 3), cuja revolução nos campos do saber humano foi intensa e operou profundas modificações sócio-econômico e culturais em todos campos da *τέχνη* humana: da filosofia, passando pela música, escultura, ciências, arquitetura e chegando à literatura e à pintura.

Que é, afinal, a informática, a nanotecnologia e a genética senão a representação de um novo modo de ser, não mais o atributo de um *deus ex machina*, mas de um *homo ex machina*? E, assim como no *Quattrocento* italiano, vemo-nos invadidos por novas imagens técnicas – e também sob os auspícios da matemática –, sem os quais, provavelmente, ainda estaríamos longe de chegar ao futuro que tanto nos assombra por sua rapidez.

A gênese da imagem fotográfica foi imprescindível para esse processo, pois nos envolveu e dissipou a troca de informações, ao mudar nosso olhar frente ao mundo que nos cerca, afinal estávamos (como ainda estamos de certo modo), desde o século XV, sob o prisma da visão *unilocular* do Renascimento.

Evidentemente, que essa mesma visão permanecerá na imagem fotográfica já que a fotografia recebeu parte do universo virtual criado pelo Renascimento como herança. No entanto, sua concretização imagética ia se deu por meio da técnica *non manufacta* (GRIECO, 2006, p. 105) e é aí que reside sua grande revolução.

Apesar do grande lugar ocupado pela técnica na sociedade, ela não é um fator determinante no campo artístico. A técnica predispõe, mas não determina, é preciso dizer e repetir. Uma nova técnica figurativa não conduz forçosamente a uma nova arte, mas faz surgir as condições para sua aparição. Ela modela a percepção, age sobre o imaginário, impõe uma lógica figurativa, uma visão de mundo. Mas no final das contas é ao criador somente que cabe exercer sua liberdade enquanto sujeito autônomo ante à autonomia da técnica, e de negociar entre o NÓS e o EU¹⁶. E essa liberdade se ganha. (COUCHOT, 2003, p. 19)

A partir daí, foi-nos possível ver o mundo com outros olhos, abarcá-lo e senti-lo multifacetadamente, abrindo-nos ao novo e encaminhando-nos em outras vias, já que a representação não adotava mais as vias simbólicas do mito, do sagrado, da história, da linguagem, da cultura e da arte em que transitava e filtrava através do sujeito-EU, único senhor até então, da história. (*ibidem*, p. 36)

Dessa forma, não interessa mais o deter-se, a observação e a análise seja da imagem ou da mensagem transmitida. Essas devem ser instantâneas, não há mais espaço para a reflexão e para a leitura: eis um dos paradigmas dos quais nos desprendemos, no futuro, em relação ao passado, quando deveríamos ler as mensagens inseridas numa imagem, para que obtivéssemos a totalidade de significações presentes nela.

Não se deve, no entanto, acreditar que tais mudanças são oriundas somente de nossos novos *tempos loucos*, visto que o próprio conceito de imagem mudou muito ao longo dos séculos, seja em seu conceito filosófico – facilmente verificável nas obras filosóficas de

¹⁶ Para Couchot, a atividade artística colocaria em jogo dois componentes do sujeito: de um lado, o sujeito-NÓS; de outro, o sujeito-EU. Aquele tende ao tecnicismo, à experiência tecnestésica; este, como expressão subjetiva, resiste ao tecnicismo, redefinindo sua própria identidade. Há neste embate um alargamento da noção de subjetividade que passa a ser não somente uma manifestação individual de um eu, egoísta ou narcisista, mas na sua oposição ao sujeito-NÓS, uma vez que não cessam de se *afrontar, negociar, deslocar-se e de trocar de papéis. Cada arte (...) cada obra, corresponde a uma associação distintiva destes dois componentes do sujeito, uma tecnicidade figurativa e uma figura da subjetividade.* (COUCHOT, 2003, p. 17)

Descartes, Leibniz, Humes, Husserl e Bergson – seja em sua expressão pictórica¹⁷. Ao referir-se à pintura, por exemplo, não se deve pensar em um *pseudo* purismo do trabalho artístico, quando um pintor – num ato quase divino – retiraria do vazio sua criação sem nenhum apoio externo. Vimos que, na prática, não era assim que normalmente acontecia, pois desde o Renascimento, utilizava-se de instrumentos facilitadores e auxiliares ao olho humano, como a câmara escura, um dos fundamentos da fotografia, largamente utilizada pelos artistas durante os séculos XVII ao XIX para pintar paisagens.

En fin, desde el Renacimiento hasta bien entrado el siglo XIX puede comprobarse fácilmente un constante aumento en el empleo de medios auxiliares mecánicos, tendencia que encontró su auge en el siglo pasado [século XIX]. ¡Pero no sólo en la pintura! Existen bustos de principios del Renacimiento italiano que sin duda alguna fueron realizados a partir de vaciado en yeso de modelos vivos.

(...)

En lo referente a la pintura, a partir del Renacimiento ha ido apareciendo todo un arsenal de aparatos ahorradores de trabajo y medios extra artísticos. De hecho, ya habría que incluir en este aparato a la perspectiva lineal, por lo menos en cuanto construida. (...) Y Giovanni Della Porta (1535-1615), por fin, recomienda para el dibujo el empleo de la cámara oscura. Son innumerables los que la han empleado desde entonces, con el fin de 'calcar' con su ayuda a la naturaleza (...). Los tecnólogos de la época, como Friedrich Risner y Athanasius Kircher (1602-1680), proporcionaron nuevos modelos de cámara oscura portátil. Y desde 1657 incluso existe una manejable *camera-box* con dispositivo reflex. (STELZER, 1981, pp. 16-17)

Vive-se, hoje, a dinamicidade sem precedentes dos meios de comunicação, a propagação da informação, e a total veiculação de imagens sejam fotográficas, televisivas ou transmitidas por outros gêneros midiáticos. A televisão, por exemplo, com suas imagens, não só acompanha os conflitos armados *in loco*, como também os transmite ao vivo.

As fotografias, restritas há pouco ao estúdio, chegaram à era digital e agora são enviadas em segundos até mesmo por um aparelho celular; sua impressão (não se fala mais em revelação!) se dá na hora, não há mais necessidade de um laboratório como intermediário, essas imagens estão ao alcance de todos e em casa.

A imagem técnica inunda todos os níveis da vida humana contemporânea e se difunde por grande parte das mídias presentes hoje, a ponto de ter imposto transformações

¹⁷ Ao longo dos séculos, houve momentos de oscilação e de perseguição da imagem tanto no Ocidente quanto no Oriente, entretanto tais ondas iconoclastas não conseguiram aboli-la, evidentemente, principalmente no Ocidente. Diversas culturas não admitiam nem admitem a utilização imagética em seus cultos à divindade, por exemplo. Para o Islamismo é proibido retratar o Profeta, da mesma forma os judeus sequer utilizam-se das vogais para indicar o nome de Deus, ou seja, nem mesmo a imagem verbal é-lhes permitida; mesmo no Cristianismo houve momentos de fúria contra as imagens, seja na Igreja Oriental, Ortodoxa, seja na Ocidental, a Romana, bem como nas protestantes, após o século XVI, conforme abordaremos adiante.

profundas tanto na forma da percepção e da sensibilidade humanas quanto em sua representação literária e pictórica.

Cercados cada vez mais por uma grande quantidade de imagens, hoje é possível captá-las em tempo real a qualquer momento e em qualquer lugar, basta para isso apenas um clique, seja de uma câmera fotográfica, ou mesmo de um telefone móvel. Este pode transmitir imagens em frações de segundos para qualquer parte do mundo – a imagem técnica impressiona-nos por sua *velocidade de pensamento* –, mas é justamente aí que reside sua efemeridade, pois é sua condição imediatista que a torna banal: não temos nenhum compromisso com elas, portanto são logo esquecidas. Eis que reside aí a *trivialidade* antevista por Baudelaire.

No entanto, foi, entre outros aspectos, devido à imagem fotográfica que o século XX vislumbrou uma revolução no campo das artes pictóricas, traduzidas pelos movimentos de vanguarda como o Impressionismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo: a arte não estaria mais atrelada só a representações figurativas¹⁸. Picasso, por sua vez, assim se manifestou a respeito da relação processo/resultado fotográfico e artes pictóricas:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. (Picasso, *apud* DUBOIS, 2006, p. 31)

Vê-se, portanto, o rompimento do conceito de imagem proposto por Aristóteles, para quem a imagem era aquilo cuja geração se dá por meio da *μίμησις* (Cf. Veloso, 2004, p. 121): já não há mais necessidade de imitar a natureza, afinal a máquina fotográfica faz isso via técnica. *A distribuição, portanto, é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário.* (DUBOIS, *ibidem*, p. 32)

Alguns séculos antes, Lessing em seu *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia* (1766) havia estabelecido uma relação – dentro de suas proporções –, entre a literatura e a pintura estabelecendo os limites de uma expressão artística em relação à

¹⁸ Representação enquanto paradigma epistemológico que permeou a cultura europeia até meados do século XVIII e cujo pilar era exatamente a *μίμησις*.

outra. O objeto da pintura seria empregar um único momento da ação – deve renunciar, portanto, ao tempo –, escolhendo para isso a mais expressiva para fazer dela objeto pictórico, limitada que está pelo espaço; a poesia, por sua vez, por dispor da narrativa expõe os corpos por meio de suas ações no tempo: a pintura utiliza meios ou signos totalmente diferentes dos da poesia: aquela emprega figuras e cores no espaço, enquanto esta, sons articulados no tempo. (LESSING, *ibidem*, p. 193)

Com a libertação mimética, obteve-se, portanto, aquilo que os românticos, no século XIX, tanto almejavam em sua revolução contra as amarras da *μίμησις*: não mais uma mera imitação da natureza, mas a revelação da verdade. Esta quando expressa pela arte é não a reprodução de um real qualquer, mas do absolutamente real ou do real absoluto: da absoluta verdade. (DUARTE, 2001, p. 294)

Não é exatamente essa a ideia que se tinha da fotografia até bem pouco tempo – sobretudo antes do processo digital¹⁹ – a de ser considerada a mais realista²⁰ das artes miméticas (SONTAG, 1986, p. 53), imagem guardiã da verdade, ou mesmo a de perpetuação da realidade? Eis o porquê da diferença entre o olhar renascentista e o fotográfico: este está sob o signo da técnica *sin manu facto* e impõe de forma crescente um efeito de *realidade* sobre os sinais ópticos, imprime neles a marca de uma homologia quase absoluta e fetichista com o objeto representado (MACHADO, 1984, p. 27); enquanto aquele, o renascentista, restringe o olhar ao que foi produzido pelas mãos do artista: sabe-se que não é *real*.

Para que a arte pictórica deveria preocupar-se em copiar *fielmente* a realidade se a fotografia já estava cumprindo esse papel? Abandonando a *μίμησις*, os movimentos vanguardistas vão além da técnica: adentram no reino da *ποίησις* (*poiesis*), no reino da criação: a modernidade efetivamente havia chegado.

Uma nova emblemática? A relação iconofotológica

Dessa forma, poderíamos inferir que, ao fascínio do homem do século XIX quanto a seu conceito de *velocidade* e da reprodutibilidade mecânica da imagem, teríamos hoje a

¹⁹ Não se deve esquecer, contudo, de que desde seu início a fotografia era passível de manipulação, montagens e correções, ou seja, essa não é uma prerrogativa apenas do advento da fotografia digital e dos *softwares* fotográficos. No entanto, só depois desse acontecimento é que as pessoas atentaram para esse seu poder, antes restrito aos estúdios.

²⁰ Pierre Bourdieu, entretanto, nos diz que se a fotografia tem esse caráter de detentora da realidade e da objetividade é porque a sociedade sempre desejou isso.

plenitude da *τέχνη* dessa reprodutibilidade e sua disseminação a uma velocidade inimaginada, nem mesmo há 30 anos. A fotografia, por exemplo, já se faz presente maciçamente na vida humana onde quer que estejamos, interagindo, muitas vezes, com o observador, da mesma forma que a realidade o teria feito. Exemplo desse cerco total é a linguagem publicitária que faz da imagem fotográfica parte intrínseca de sua estrutura juntamente com a palavra, afinal é inconteste a superioridade da imagem em relação à linguagem verbal, principalmente no que concerne à fixação de uma determinada ideia como na linguagem publicitária. (REBOUL, s/d, p. 45)

Temos, novamente (se é que podemos dizer que deixou de existir!), um emprego/argumentação icônico-linguístico – nos moldes da emblemática seiscentista –, que não só leva o consumidor a convencer-se, consciente ou inconscientemente, da importância de um determinado produto, como lhe impõe valores, mitos, ideais e outras elaborações simbólicas, utilizando além dos recursos próprios da língua que lhe serve de veículo (CARVALHO, 1998, p. 13) – e de seus recursos retóricos²¹ (figs. 3 e 4²²) – a inserção do elemento fotográfico, num amalgamento icônico-poético:

Sabemos que a ação sobre o outro (propaganda, prédica, sedução, publicidade, etc.) nunca deixou de alimentar-se no arsenal dos procedimentos 'poéticos', para não falar dos que os utilizam no discurso científico para fazer economia de uma demonstração. (DUBOIS, 1974, p. 42)

²¹ Como nos diz Olivier Reboul em relação ao slogan e as funções da linguagem: *a função poética aparece em qualquer slogan digno deste nome, pois o assunto de que ele trata é inseparável da maneira como o diz: todo o slogan é retórico* (REBOUL, s/d, p. 18), ou ainda quando o mesmo autor aborda o fato de um slogan ser ou não repetível quando aborda *seu poder de satisfazer, de seduzir, de mostrar, de demonstrar*, dizendo ser, *antes de tudo um fator que já conhecemos: o estilo (...) que recorre aos procedimentos retóricos mais diversos, mas cujo caráter essencial é a concisão* (ibidem, p. 51).

²² Retirados de www.multiculturas.com/retorica/introd.htm.



Figura 3

Emblema 89, de Georgete de Montenay, de 1615, onde se vê o *corpo* – imagem – e o *mote* em latim – *Desiderans dissolvi* –; a *alma* – texto explicativo da relação imagem x palavra – diz: *Suave mori, quoties scelerum mens libera, nullū iudicis horrescens iudicium refugit. Suave etenim Christo cōiungi: et corpus humatū Regno sublimè desp̄ficere athereo.* [It is sweet to die, when the mind free of crimes/ Does not cringe in horror from the Judge's verdict./ For it is sweet to be united with Christ and high up/ In the kingdom of heaven to look down on the buried body.]

Encontramos, portanto, combinadas nas propagandas contemporâneas não só fotografias (imagens – *εἰκόν*) como também chamadas concisas²³ (*slogans* – *λόγος*) numa contiguidade e jogos tais que somos obrigados a decifrar a mensagem pretendida pela agência produtora. É evidente que essa decodificação, muitas vezes, circunscreve-se a grupos sociais específicos, já que nem todos conseguem (e podem) decodificá-las.

²³ Houve momentos, no século passado, em que as propagandas possuíam textos demasiadamente longos, quando procuravam não só apresentar um produto, mas esmiuçá-lo. Era o *estilo transamazônico* nos dizeres de Ricardo Ramos (MARCONDES, 1995, pp. 52-60).

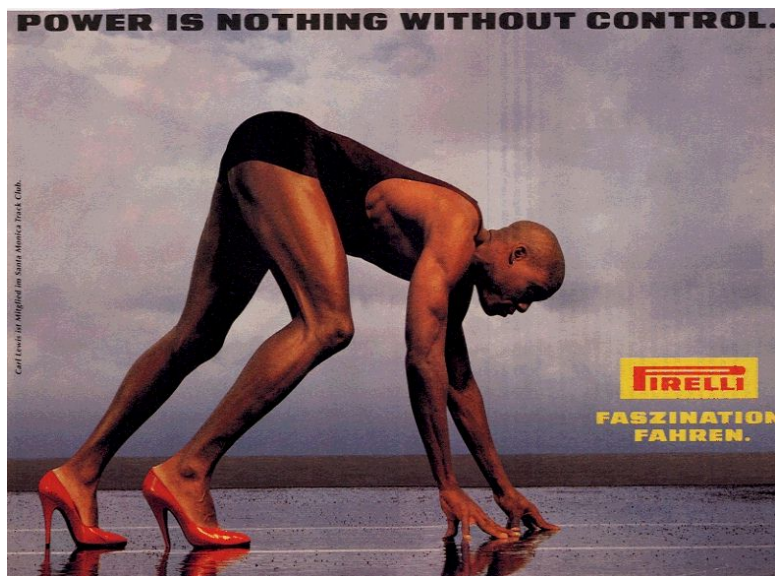


Figura 4

Exemplo de oxímoro visual: exploração da contradição visual, quando se vê a fusão dos gêneros masculino x feminino. O universo de contradições evocado explora vários clichês destes dois opostos: força x. graciosidade, simplicidade x sofisticação, rudeza x beleza.

Guardadas as proporções e os objetivos, é como se víssemos, diante de nossos olhos, o *ressurgimento* do gênero emblemático tão em voga no Seiscentismo, período em que a palavra e a imagem criavam um todo alegórico, cuja finalidade era didática e moral, e destinavam-se a alguns segmentos da sociedade que detinham sua chave sígnica.

Havia, assim, nos Seiscentos, o emprego de *imagens* e *palavras* – disseminadas pelas iconologias (*εἰκόν + λόγος*) e pelos livros de emblemas –, interagindo e imiscuindo-se entre si (fig. 3); no entanto, substituímos hoje a figuração imagética pela fotográfica (*φωτός – luz + γραφή – escrita, processo*), que continua relacionando-se com a palavra (*λόγος*). Esta, evidentemente, não será mera coadjuvante, pois ampliará e tornará claro o significado daquela, não mais com um intuito moralizador (mesmo o sendo algumas vezes), mas com propósitos comerciais (fig. 4). Verifica-se, dessa forma, o estabelecimento de uma relação *iconofotológica* (*εἰκόν + φωτός + λόγος*) em substituição a iconológica, ou seja, cada vez mais haverá a participação da fotografia na construção do acervo imagético de que dispomos para ler e compreender o mundo que nos cerca.

Assim, enquanto as imagens iconológicas, nos Seiscentos, serviam a artistas e a poetas como modelos epistemológicos *acabados*; hoje, são as imagens fotográficas – e seus modelos iconofotológicos –, de que nos valem como repertório imagético *completo*.

Este é construído ao longo de cada vida individual, apesar de também se construir no coletivo, ou seja, não se restringirá a este, mas terá participação efetiva daquela que fará essas aquisições imagéticas num determinado tempo e meio (jornais, livros, TV, cinema e, de modo especial, via internet). Eis aí a grande diferença de nosso modelo (iconofotológico) com o anterior (iconológico): a participação ou não do indivíduo em detrimento do coletivo.

Em relação à sinonímia *acabado* x *completo*, essa se diferencia por um modelo (iconológico) ser intransitivo, enquanto o outro (iconofotológico), transitivo, ou seja, um está encerrado em si mesmo (modelo iconológico – não havia outras leituras possíveis); enquanto o outro encontra-se aberto (modelo iconofotológico – sujeito a várias leituras e a vários referenciais). Por isso que, para se compreender a figura 4, deve-se ler seu slogan (*Power is nothing without control*), sem a qual a interpretação pretendida não surtiria o efeito desejado, mas que poderia abrir-se a um grande leque interpretativo, dependendo da individualidade do leitor. A imagem, nesse caso, pede, portanto, um complemento, mas esse não está preso a conceitos predeterminados, iconológicos, depende de quem faz a leitura, por isso a necessidade do *λόγος*, do *slogan*, para clarificar e direcionar a leitura que se pretende, mesmo que essa se torne, de alguma forma, alegórica.

Para exemplificar esse emprego alegórico na imagem, Praz remete a Schopenhauer, para quem a alegoria seria legítima na literatura, mas inaceitável na pintura, por isso rejeita o emblema como pintura, esse seria apenas uma forma de a alegoria poética se tornar clara (identifica-se a alegoria poética via imagem). A pintura se torna, portanto, parte da criação poética; e o poema, um potencial emblema (PRAZ, 1989, p. 18).

Mas, não seria possível visualizar uma alegorização no emprego imagético presente na figura 4? Que diríamos então da próxima figura (fig. 5), ou faltam elementos para que isso seja possível? Não há aí também um ponto de contato com a emblemática barroca? Pois da mesma maneira que o homem do século XVII

Necesitado como estaba de certidumbres de los sentidos (...) no se detuvo en la mera apreciación fantástica de la imagen: quiso exteriorizarla, transponerla a un jeroglífico, a un emblema. Encontraba satisfacción en explicar la palabra añadiéndole una representación plástica. (Ibidem, p. 18)

O homem do XX (e estamos seguindo pelo mesmo caminho) acabou encontrando a mesma satisfação, porém não mais com imagens alegóricas *puras*, mas por meio de fotografias que buscassem exprimir o que queria, criando, elas mesmas e por meio do *λόγος*, outras alegorias.

Há pouco tempo, víamos que essa propagação iconofotológica (muitas vezes alegórica) se dava, de forma contundente, nas mídias impressas, via imprensa, ou nos *outdoors* espalhados pelas cidades. Isso até o advento da internet e sua total massificação. Vale ressaltar que também aí poderíamos estabelecer certa correspondência com o Barroco. W. J. Ong, segundo Praz, diz em seu ensaio *From Allegory to the Diagram in the Renaissance Mind* que a propensão a quadros alegóricos tem relação com o surgimento da imprensa e seus novos modos de comunicação do pensamento por meio de quadros e esquemas sinóticos. Esses acabavam reduzindo o verbal ao espacial, quando as palavras se tornavam mais claras quando se relacionavam umas com as outras. (PRAZ, 1989, p. 59) Praz prossegue:

La peculiar dependencia de los símbolos visuales en la verbalización, que marca la gran edad del cuadro simbólico, está testimoniada por el hecho de que fue una época marginal – una época en que la cultura verbal estaba transmutada en una cultura visual. (Praz, 1989, p. 59)



Figura 5

Exemplo de policonia, quando se pode demonstrar a massificação da imagem que se quer vender, o produto torna-se um objeto de desejo, um quase εἰδῶλον (eidolon): a mulher está presa ao e pelo produto.

É evidente também que a relação propaganda/emblema possuía um papel primordial na manutenção do *status quo* seiscentista, cuja sociedade extremamente autoritária baseava-se em *calar* e *atrair*: buscava-se calar, por meio da repressão física, como também atrair a colaboração de indivíduos, principalmente em um período de tantos conflitos e guerras iminentes. E o melhor meio para se lograr esse escopo é a persuasão (MARAVALL, 1997, pp. 144-145), cujo principal mecanismo era, exatamente, o emprego imagético:

Utilizando meios plásticos, a cultura do século XVII pôde alcançar, com maior adequação, seus objetivos de propaganda. Uma vez mais, é essencial remeter a eles para entender os aspectos dos Seiscentos que aqui consideramos. Se a arte da época se encontra animada por um espírito de propaganda e se isso implica que, para lograr seu objetivo, a imagem é um recurso eficaz, é possível sustentar, como Argan, que 'não se tenta conceituar a imagem, mas dar o conceito feito imagem'; isto é, proporcionar-lhe a força, não mais demonstrativa, mas de apelo prático que é próprio da imagem. (ibidem, p. 389)

Também nós, hoje, estamos sujeitos ao poder imagético, estamos cercados por ele, mas seu núcleo básico será agora a fotografia que cria, inclusive, uma *realidade virtual* que tende a substituir parcialmente o real para então dele se libertar. (COUCHOT, 2003, p. 19) Vivemos como se estivéssemos em dois mundos: o real, em que estão nossas imagens triviais, entre elas nossa própria linguagem; e o irreal, um *paramundo*, como se fosse um *εἰδωλον* (simulacro) que nos é imposto pelos meios midiáticos.

Como não podemos nos libertar das imagens sob pena de perdermos nossa identidade humana, sua saturação, como vemos nos dias atuais por meio desse *paramundo* produzido por elas mesmas, nos conduz ao esvaziamento e à pobreza das significações. (GUIMARÃES, 1997, p. 22) Não há mais tempo a perder com a busca de possíveis significados para a mensagem exibida, ela deve valer-se por si mesma, transmitida no mesmo instante para ser logo esquecida.

Cada vez mais, o *εἰκὼν* deixa de rerepresentar algo, como a natureza, pois já não se vale mais desse referencial que, praticamente, desaparece em meio a um mundo virtual e tecnicista. Essa facilitação e impregnação da imagem virtual influenciam todas as artes, entre elas, a própria literatura e o *λόγος*, seu gérmen fundador.

Referências Bibliográficas

AUERBACH, Erich. **Mimese**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo, Perspectiva, 2004.

BRANDÃO, Antônio Jackson S. **Iconofotologia do Barroco alemão**, 2008, Tese (Literatura), USP, São Paulo.

_____. "Sistemas de representação na arte barroca", in **Revista Eutomia**, UFPE, 2008.

_____. "Aspectos da Linguagem fotográfica: do Renascimento à Era Digital", in **Travessias**, Unioeste, 2009.

CARONE NETO, Modesto. **Metáfora e montagem**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CARVALHO, Nelly de. **Publicidade**: a linguagem da sedução. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1998.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 7ª ed. São Paulo, Ática, 2000.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo, Cultrix, 1978.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2003

CRAIA, Eladio C. Pablo. **Gilles Deleuze e a questão da técnica**, 2003, Tese (Filosofia), Unicamp, Campinas.

DUARTE, Rodrigo. FIGUEIREDO, Virgínia (org.) **Mimese e expressão**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, Papyrus, 2006.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **A luta pela expressão**: prolegômenos para uma filosofia da literatura. 3ª ed. São Paulo, Cultrix, 1973

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Lisboa, Portugália-Martins Fontes, 1966.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo, Cia das Letras, 1989.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória**: entre o legível e o visível. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 1997.

KRAUSS, Rolf. H. **Photographie & Literatur**. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2000.

LESSING, Gotthold E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo, Iluminuras, 1998.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo, Brasiliense, 1984.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do Barroco**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo, 1997.

MARCONDES, Pyr. RAMOS, Ricardo. **200 anos de propaganda no Brasil**: do reclame ao cyber-anúncio. São Paulo, Meio & Mensagem, 1995.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo, Perspectiva, 2001.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo, Perspectiva, 1976.

PRAZ, Mário. **Imágenes del Barroco** (estúdios de emblemática). Madrid, Ed. Siruela, 1989.

_____. **Literatura e artes visuais**. São Paulo, Cultrix, 1982.

REBOUL, Olivier. **O slogan**. São Paulo, Cultrix, s/d.

RIPA, Cesare. **Iconología** (Prólogo de Adita Allo Manero). Tomo I. Madrid, Akal, s/d.

_____. **Iconología**. Tomo II. Madrid, Akal, 1987.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo, Cultrix, 2006.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.

SCHØLLHAMMER, KARL. E. "Regimes representativos da modernidade". In **Alceu**, v. I, n. 2, Rio de Janeiro, 28-41, 2001.

STELZER, Otto. **Arte y fotografia**: contactos, influencias y efectos. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

VELOSO, Cláudio W. **Aristóteles mimético**. Discurso Editorial, 2004.