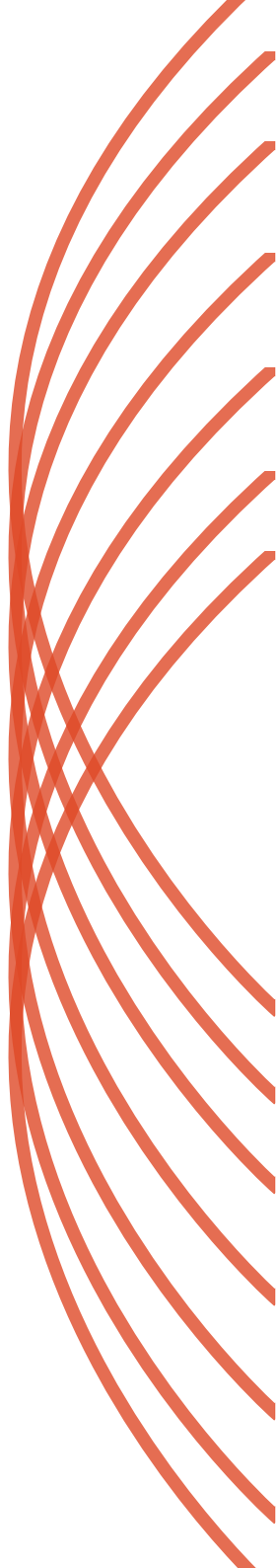


PARA UMA ABORDAGEM SISTÊMICA DA COMUNICAÇÃO VISUAL

COGNIÇÃO, PSIQUE, TECNOCULTURA

MARCELO SANTOS



PARA UMA ABORDAGEM
SISTÊMICA DA
COMUNICAÇÃO VISUAL
cognição, psique, tecnocultura

PARA UMA ABORDAGEM
SISTÊMICA DA
COMUNICAÇÃO VISUAL
cognição, psique, tecnocultura

MARCELO SANTOS

2015 . São Paulo
EDITORA  PLÊIADE



Este trabalho foi licenciado com uma Licença Creative Commons 4.0 Internacional. Você pode copiar, distribuir, transmitir ou remixar este livro, ou parte dele, desde que cite a fonte e distribua seu remix sob esta mesma licença.

Ricardo Baptista Madeira
Editor Responsável

Renata Rodrigues
Capista e Diagramadora

Beatriz Santoro
Dimas A. Künsch
Larissa Rosa
Edição e revisão de texto

Dados Catalográficos

S237p Santos, Marcelo
Para uma abordagem sistêmica da comunicação visual: cognição, psique, tecnocultura / Marcelo Santos. – São Paulo: Plêiade, 2015.
114 p.

ISBN: 978-85-7651-277-6

1. Comunicação Visual I. Título

CDU 316.77

Bibliotecária responsável: Elenice Yamaguishi Madeira – CRB 8/5033

Editora Plêiade

Rua Apacê, 45 - Jabaquara - CEP: 04347-110 - São Paulo/SP
info@editorapleiade.com.br - www.editorapleiade.com.br
Fones: (11) 2579-9863 – 2579-9865 – 5011-9869
Impresso no Brasil

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| PREFÁCIO | 13 |
| UM CORPO REENCARNADO (E EM FASE DE CRESCIMENTO!)..... | 15 |
| <i>DE FORA PARA DENTRO</i> | 25 |
| <i>NA SUPERFÍCIE</i> | 28 |
| <i>DE DENTRO PARA FORA</i> | 33 |
| VISÃO E COGNIÇÃO: O OLHO COMO FONTE DE CONHECIMENTO ... | 37 |
| VISÃO E PSIQUE: O OLHAR COMO FONTE DE DESEJO..... | 47 |
| VISÃO E TECNOCULTURA: O OLHO AMPLIADO | 61 |
| COGNIÇÃO, PSIQUE, TECNOCULTURA: PARA ARTICULAR O <i>UMWELT VISUAL</i> | 83 |
| REFERÊNCIAS | 99 |

*“A imagem sempre dominou os homens, mas o
olhar ocidental tem uma história e cada
época, seu inconsciente ótico. Antes de ser
artístico, nosso olhar foi mágico.
Atualmente tornou-se econômico”*

Régis Debray

INTRODUÇÃO

Este livro é uma volta a problemas que comecei a estudar em 2007, durante a minha pesquisa de mestrado. Naquela ocasião, interessado em compreender como mulheres cegas percebiam e produziam imagens numa sociedade extremamente visual, realizei duplo movimento investigativo: de um lado, desenvolvi pesquisa devotada a caracterizar os processos de construção da autoimagem por cegas congênitas, procurando descrever as particularidades de um aparato psíquico/cognitivo desprovido da recepção de imagens visuais, mas coagido socialmente a produzir este tipo de imagem (Santos, 2015); do outro lado, busquei entender o meio-ambiente comunicacional habitado por estas mulheres – e por todos nós –, aquilo que o filósofo francês Régis Debray (1994, p. 127) denomina *videosfera*, a superabundância de signos visuais, ou um mundo no qual tudo nasce para ser *mostrado*.

É exatamente esse segundo movimento que dá base ao estudo aqui apresentado, no qual revisito escritos produzidos para a minha dissertação, um deles, o “capítulo 4”, previamente publicado na revista *Discursos Fotográficos*, além de recorrer a formulações desenvolvidas no ensaio “O garoto da capa: castração e gozo na banca

de revistas”, escrito em coautoria com Maria Ribeiro e publicado em 2012 no periódico *Comunicação e Sociedade*, editado na Universidade de Minho. Não se trata, é preciso assinalar, da tentativa de esgotar a temática da visualidade, amplamente trabalhada – e talvez desgastada – por incontáveis autores; o objetivo, antes, é oferecer ao leitor uma proposta de tessitura epistemológica entre campos do conhecimento raramente tratados em conjunto no estudo dos processos da comunicação visual, a saber, ciências cognitivas, psicanálise e tecnocultura.

No primeiro capítulo, profundamente influenciado pelo trabalho de Lucia Santaella sobre corpo e pós-humanismo, faço uma revisão crítica da corporeidade entendida como objeto da Comunicação, aquilo que chamo de *media*-gênese completa, entremeio e epicentro dos fluxos comunicacionais. Aqui, caracterizo brevemente três movimentos: o das alterações realizadas de fora para dentro do corpo, aquelas que incidem sobre a superfície corporal e, por fim, os movimentos de dentro para fora do corpo, entre os quais destaco a hipertrofia da visão produzida por máquinas que expandem a nossa percepção visual do micro ao mega, dos átomos ao Cosmos.

No segundo capítulo, nomeado “Visão e cognição: o olho como fonte de conhecimento”, trabalho panoramicamente a abordagem das ciências cognitivas para o sistema perceptivo visual, tratado como fonte de conhecimento. Na sequência, no capítulo “Visão e psique: o olhar como fonte de desejo”, dedico algumas páginas a revisar a abordagem psicanalítica de orientação freudo-lacaniana para a pulsão escópica, proposta na qual

os globos oculares são tratados não como lentes pelas quais descobrimos o mundo, mas como fontes de desejo, território do *imaginário libidinal*.

O quarto capítulo, titulado “Visão e tecnocultura: o olho ampliado”, correlaciona a evolução do capitalismo e a ampliação técnica da visão, explorando desde a fotografia à imagem digital. Por fim, o quinto e último capítulo, “Cognição, psique, tecnocultura: para articular o *Umwelt* visual humano”, objetiva realizar uma articulação sistêmica entre o corpo, o olho, o olhar e a ampliação da visão e do imaginário ocasionada pela criação de sucessivas próteses visuais, sem que algo correlato fosse desenvolvido para os demais sistemas perceptivos. Isso, conforme se debaterá, altera profundamente a comunicação humana, colocando acento privilegiado na comunicação visual.

São Paulo, 15 de dezembro de 2015.

PREFÁCIO

UMA ABORDAGEM SISTÊMICA

Roberto Chiachiri

Simonetta Persichetti

Quem poderia ousar encarar uma abordagem sistêmica da comunicação visual? Uma investigação que deve ser desenvolvida com muito afincio, pois exige energia suficiente para não cair nas armadilhas da mesmice e dos conceitos preestabelecidos. Marcelo Santos nos oferece caminhos, não somente daqueles que se bifurcam, mas aqueles em que a complexidade humana interage, modifica e se adapta ao seu entorno.

Uma imagem invertida chega ao cérebro depois de atravessar um caminho enredado na sua estrutura física e fisiológica. Lá chegando, é interpretada, de maneira que a imagem, então invertida, se faz ver na posição correta. Correta? Articular o “*Umwelt* visual humano”, palavras do próprio autor, é uma tarefa um tanto quanto intrincada, pois esse órgão do sentido, a visão, é objeto de estudos de vários pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento e, com certeza, Marcelo soube traçar pontos relevantes que colaboram na inteligência

do seu funcionamento e suas implicações na comunicação humana – comunicação essa que só se efetiva quando corpo e sentidos, e não há outra postura, estão em constante movimento. Um mundo em que as imagens, em todos seus aspectos, vêm exercendo papel de destaque tanto no processo perceptivo quanto no comunicativo, e que não nos autoriza a dele nos furtarmos.

Esta obra reúne um complexo arranjo em que a fundamentação teórica se coaduna com processos analíticos interseccionando os papéis exercidos nas tarefas da cognição, da psique e da tecnocultura na abordagem proposta para uma comunicação visual. As referências bibliográficas, oferecidas por Marcelo Santos, mostram o caráter sistêmico de sua obra. Percorre os vários campos de conhecimento: dos teóricos da comunicação, da psicologia, da psicanálise, da literatura, da filosofia, dos estudos da percepção e, entre outros, o que não poderia faltar, o universo da ciência semiótica. Não poderia ser de outra forma, pois como indicado neste livro, a “superabundância de signos visuais” nos força a ficar atentos a um “mundo no qual tudo nasce para ser mostrado”. Troca constante de signos. Semiose infinita num universo simbólico que dita e conforma o nosso agir.

A importância deste livro está em seu caráter de originalidade ao mesmo tempo em que suas minúcias nos fazem refletir sobre aquilo que a comunicação pede e estabelece: acuidade, pluralidade, troca e apreensão. Vale a pena aderir e desfrutar desse percurso que certamente nos deslocará, nos forçando, talvez, a reavaliar nossa maneira de ver as coisas.

1

UM CORPO REENCARNADO (E EM FASE DE CRESCIMENTO!)

Resguardada no corpo encontra-se toda a gênese da civilização. Os deuses criadores são réplicas fidedignas – ou aperfeiçoadas – dos seus filhos (Cascardo, 2004, p. 239); a própria mulher, na tradição cristã, é a projeção da costela adâmica. O Cosmos foi antropomorficizado. Desde sempre, o mundo está organizado tomando-se como referência a corporeidade: cidades, estradas, pontes... A dimensão é a escala humana. Das mãos e pés retiram-se, até hoje, a medida das coisas – altura dos aviões, abismos do mar, tamanho das telas... –, pois a abstração do sistema métrico francês, acordo arbitrário, não se tornou uma categoria universal nem mesmo na Europa, onde os ingleses, por exemplo, continuam a usar os seus *inches*.

Só há sentido através do corpo: nada pode ser compreendido sem passar por ele e nele circunscre-

ver-se (Villaça e Góes, 1998, p. 23); uma ferramenta original, com a qual o homem molda seu mundo e, ao mesmo tempo, a substância primeira onde esse mundo é esculpido (Mauss apud Csordas, 1996, p. 6). “Chave-mestra”, “um modelo universal e polivalente” (Gil, 1997, p. 45), a corporeidade é *media*-gênese completa¹ – todas as outras são suas extensões segmentadas –, matéria dos complexos aparatos visual, sonoro, gustativo, olfativo e tátil; entremeio, e ao mesmo tempo epicentro dos fluxos perceptivos com o sistema nervoso, numa sobreposição de sensações inter-relacionadas (Gibson, 1966). Na corporeidade, movimentos, expressões faciais, sons, o toque, os cheiros são apenas alguns dos textos possíveis – textos esses em que o corpo não é objeto, mas sujeito; um emissor-canal-receptor de signos, sem distinções óbvias entre essas categorias (Villaça e Góes, 1998, p. 101); um devir em retroalimentação, no qual códigos² são gerados e decodificados a todo o momento, síntese – ou metáfora – do *esquema canônico da comunicação*³. “Viver,

1 A palavra *media* é aqui entendida como *medium*, “um aparato técnico e socio-semiótico de transmissão de mensagens” (Nöth, 1990, p. 175), por técnica compreendendo-se a tradução de uma linguagem em outra. Dessa forma, o *medium* é a “forma de expressão” do signo. Nesse sentido, os canais de comunicação referidos ao se falar no corpo como “media-gênese” seriam o óptico, tátil, acústico, palatável e olfativo, na classificação de Sebeok (apud Nöth, 1990, p. 175), subtipos dos canais energéticos (químicos ou físicos).

2 Códigos são instruções para troca de sentidos entre sistemas sígnicos (Nöth, 1990, p. 206). O conceito de sistema será desenvolvido no capítulo *Cognição, psique, tecnocultura...*, mas pode ser aqui resumido, para o caso especificado, como um conjunto de signos e as relações que os conectam.

3 No final da década de 1940, Abraham Moles designa por “esquema canônico da comunicação” a estrutura emissor-canal-receptor, que sofreu constates aperfeiçoamentos no decorrer da história, como a introdução do *feedback* (Miège, 2000, p. 25-27).

nesse sentido, é assumir a condição carnal de um organismo cujas estruturas, funções e poderes nos dão acesso ao mundo, nos abrem à presença corporal do outro” (Villaça e Góes, 1998, p. 23).

Mas a condição carnal não é natureza; ao contrário: é cultura. Na verdade, há uma “mistura crescente entre o vivo e o não vivo, o natural e o artificial, permitida pelas tecnologias, (...) que faz explodir a própria ontologia do vivo” (Santaella, 2004a, p. 31). Desde tempos imemorráveis, orelhas, lábios, órgãos sexuais, tudo é objeto de modelagem – praticamente, nada escapa ao desejo de aperfeiçoar o corpo. Parece confirmar-se a tese freudiana (Freud, 1989 [1930], p. 104) do homem deficiente, transfigurado em “Deus protético” no processo civilizatório. Tal “deficiência”, diz Lacan (apud Villaça e Góes, 1998, p. 37), irrompe do fato de a humanidade ser acometida por “um desequilíbrio existencial com sua natureza biológica” (ibid.), *estádio do espelho*⁴, instabilidade veículo de uma relação problemática com a auto-imagem, sempre aquém do ideal.

Talvez, esse impulso de autoplasmar-se tenha sua origem na biologia. O homem nasce prematuramente com a pele muito frágil, necessitando de proteção artificial física e, mais ainda, simbólica, pois é simbolicamente que se processa sua passagem à identidade individual e comuni-

4 A partir dos seis meses, a criança passa a identificar-se no reflexo do espelho, assumindo a imagem refletida como sua, seu *eu*. Essa imagem lhe parece “falha”, pois não goza de perfectibilidade motora e depende dos outros, por exemplo, para alimentar-se (Lacan, 1977, p. 22). O infante, então, começa a adotar como modelo as figuras parentais, assim como qualquer imagem que eles valorem: outras pessoas, fotos, filmes... (Fink, 1998, p. 56-57). Internalizadas, essas representações serão reagrupadas na formação da auto-imagem, um processo contínuo ao qual novos elementos são sempre adicionados (ibid.).

tária. O homem está permanentemente exposto nas duas acepções do termo: aos perigos e aos olhares (Villaça e Góes, 1998, p.37).

E o poder dos olhares é avassalador. Se, conforme propõe a definição de sujeito apresentada por Lacan (1961-1962) em seu Seminário IX – “aquilo que um significante representa para outro significante” –, é no mundo do simbólico que se constrói a alteridade, a necessidade social da remanufatura sgnica do corpo parece, de fato, explicar-se pelo desejo de encarnar uma *persona* livre das fragilidades da natureza e, portanto, “forte” ao julgo do outro. No mesmo sentido, o redesenho corporal pode ser compreendido como uma tentativa de enquadrar a natureza dentro de um determinado sistema conceitual. Isso porque o corpo é uma redação escrita com significantes. Lacan fala de um *Real*, anterior à linguagem, traduzido, por exemplo, no corpo infantil, semanticamente virgem⁵. Na socialização, essa página em branco é violentada com toda sorte de textos⁶; são regras, costumes, símbolos genitores de uma *realidade*, nomeada exatamente pelo que pode ser racionalizado e semanticizado. Fora desse universo, nada é compreendido e, portanto, *não existe*. Mesmo as funções tidas como “naturais”, a exemplo de comer, cuspir, evacuar e assoar o nariz, são fruto de enquadramento por forças

5 Da mônada inicial, uma zona erógena contínua sem divisões e espaços privilegiados, o corpo do recém-nascido é progressivamente conduzido ao domínio da terceiridade ou do simbólico: o prazer passa a ser localizado, numa relação de *secundidade* prazer/não prazer, e a primeira zona simbolizada é a boca, seguida pelo anus e pelos órgãos sexuais, ou as fases oral, anal-sádica e fálica (Freud, s/d).

6 No mesmo sentido, Foucault traz a noção de corpo como texto, no qual o *poder social* é inscrito (Lyons e Barbalet, 1996, p. 49).

histórico-culturais, produtoras de sentimentos de culpa, vergonha... (Elias apud Lyons e Barbalet, 1996, p. 49). Para tornar-se um “ator social”, logo, deve-se *ser* um ente corporal dentro do sistema simbólico, e não apenas se *ter* um corpo⁷ – ou os autistas se socializariam sem maiores problemas; “de certa maneira, a fisiologia dá lugar ao significante” (Fink, 1998, p. 30). Quem sabe, ao definir a alma, Aristóteles a categorizou como a “forma do corpo” (Chebabi, 1999, p. 77) pensando exatamente nisso: a carne moldada pelo universo simbólico.

Em tempos de capitalismo, essa vontade de aperfeiçoar – ou enquadrar – o orgânico foi convertida em indústria, um mercado mundial de *design do corpo*. Prometem-se melhorias instantâneas e quase ilimitadas: o que a genética não foi capaz de conceber na perfeição dos padrões estéticos, e a natureza faz decair ao avançar dos anos, pode, agora, ser redesenhado na mesa de cirurgias, ou através de dietas, moda, exercícios, pílulas, máquinas miraculosas e mirabolantes, uma feira das vaidades para todos os gostos – e bolsos! O desejo é um só: “sempre mais” (Pantellini e Stohler, 2004, p. 6-8). Das roupas com enchimentos ao rímel alongador de cílios, passando-se pelos esteroides anabolizantes e os implantes de silicone, indo até as próteses técnicas sensoriais: a fase de crescimento passa a ter a duração da vida. E crescer, nesse sentido, não significa apenas aumentar; quer dizer, acima de tudo, o *crescimento das possibili-*

7 No original, Lyons e Barbalet trabalham o conceito de “emoção” enquanto base do “agente incorporado”, cujo corpo não é um mero ente físico subjugado a forças externas, mas também um veículo da ação subjetiva – que é, segundo os autores, emocional.

dades de manipulação do corpo, mais recursos para dar vazão aos devaneios masoquistas culturais, incluindo-se aí intervenções como dietas e as cirurgias de emagrecimento ou diminuição de partes corpóreas, além de procedimentos mais radicais, como as operações para mudança de sexo: num extremo, vaginas substituem falos; no outro, próteses penianas e testiculares surgem onde antes havia o complexo de castração; hormônios modulam a voz, criam seios ou fabricam pelos faciais. Deseja-se, no fundo, ser como os heróis dos quadrinhos, capazes de voar, enxergar através das paredes, mudar de forma instantaneamente, sem nunca se subjugar aos desígnios de Cronos.

Química do orgânico com o inorgânico, missibilidade entre carbono e o infinito dos elementos, o corpo, diz Santaella, agora é “biocibernético⁸”: uma “hibridização do biológico e do cibernético”, na qual se dissolvem as fronteiras entre ambos (Santaella, 2004b, p. 54); corporeidade virtual, “atualização temporária de um enorme hipercorpo”, interface entre o social, o técnico e o biológico (Levy apud Villaça, 1999, p. 19). Sistemáticamente, tal processo pode ser tipificado em três categorias: o movimento de dentro para fora, onde próteses expandem as capacidades físicas, sensórias e cognitivas do corpo; a superfície entre o fora e o dentro, ou seja, sua aparência, criada e recriada pelo *body building* e pelo *body modification*; finalmente, o movimento de fora para dentro,

8 Santaella adota o termo “biocibernético” numa acepção similar ao de “ciborgue”; a autora defende, entretanto, que o último encontra-se desgastado por sua vulgarização no imaginário fílmico e televisivo; além disso, advoga que “biocibernético” deixa a hibridização entre biológico e cibernético mais clara que “ciborgue” (Santaella, 2004a, p. 54).

através do uso de “implantes e próteses que pretendem corrigir funções orgânicas variadas, ou ampliá-las, transformá-las ou mesmo criar novas funções” – e com o “código da vida decifrado”, o homem tem em suas mãos, doravante, o substrato para uma modelagem ainda mais profunda e não dimensionada, um hiato.

Nesse vazio dos horizontes, o medo às vezes apossa-se do imaginário: caminha-se para uma terra de Frankenstein? Ou, como é perturbadoramente sugerido na fábula “A Ilha do Doutor Moreau”, para uma biosfera habitada por

(...) criaturas sem identidade, dada a mistura de espécies com que cada uma é formada (...). Inclassificáveis, fora do sistema simbólico e, portanto, da inteligibilidade que define as fronteiras entre as categorias de pensamento, (...) ambíguas, intratáveis e [que] provocam uma mistura de repulsa e medo (...) (Le Breton, 1995, p. 52).

Nas possibilidades do biocibernético, dos transplantes de órgãos e tecidos e da inseminação artificial – conforme será ilustrado mais a frente –, o *eu* tem subtraída hiperbolicamente a certeza da carne sobre si mesma, da forma também conteúdo *individual*. O sonho modelador primitivo, vontade de ser o Deus das próteses, vislumbra possibilidades antes restritas à imaginação; há, entretanto, um preço – esmigalha-se o rigor segregativo entre os sujeitos, e a noção de identidade:

(...) o corpo de um homem não poderia se misturar estruturalmente ao de um outro. O corpo é o vetor da individualização, ele estabelece a fronteira da identidade pessoal; confundir essa

ordem simbólica que fixa a posição precisa de cada indivíduo no tecido social significa apagar os limites identificadores do fora e do dentro, do eu e do outro; essa confusão coloca radicalmente em questão a afirmação de si e faz duvidar sobre a natureza do outro. A igualdade do homem consigo mesmo, a identidade de si, implica a igualdade com o seu corpo. A condição do homem é corporal (Le Breton, 1995, p. 64).

Hoje, o corpo do homem mistura-se não só ao de outros homens⁹, como também ao de animais, máquinas e produtos sintéticos. Se, de um lado, no movimento biocibernético, ocorre a hibridização entre o humano e artificial, de outro, as técnicas de transplantes¹⁰ de órgãos e tecidos criaram seres cujo interior é povoado por excertos de cadáveres humanos – homotransplante do cadáver – ou animais – xenotransplantes –, ou mesmo por pessoas e criaturas que ainda estão vivas – homotransplante e xenotransplante entre vivos (Leite, 2000, p. 119); são tempos de homens que podem intercambiar as partes do próprio corpo, mudando-as de lugar – o chamado autotransplante (ibid.).

O sistema simbólico da carne teve todos os seus cânones subvertidos; há algo de tétrico e perturbador, e também de fascinante. Corações de babuínos pulsam

9 Se é que sempre não foi assim, vide o estádio do espelho.

10 Os transplantes de órgãos e tecidos permeiam o imaginário há séculos. Entre lendas que relatam a troca de órgãos entre irmãos 300 anos a.C., evidências apontam, por exemplo, o intercâmbio de dentes na Antiguidade Clássica e América pré-colombiana. Nos os séculos XV e XVI, documentos descrevem experimentos com o objetivo de usar tecidos de pessoas e animais em transplantes; técnicas que serão aperfeiçoadas entre o final do século XIX e início do XX, com o refinamento instrumental, a anestesia, a antisepsia, a antibioticoterapia e, recentemente, o combate à rejeição (Leite, 2000, p. 103-104).

dentro de peitos humanos (Haraway, 2000, p. 72); córneas de alguém que morreu, e cujo corpo, talvez, já tenha se desintegrado, proporcionam a visão de um vivente; dois homens partilham a mesma medula óssea e, possivelmente, nem se conhecem; órgãos essenciais são carregados dentro do bolso, como as bombas de insulina portáteis (Keller, 2004, p. 24). Mesmo o rosto, pretensamente tão particular e individual, não saiu ileso: em 27 de novembro de 2005, uma mulher foi submetida ao primeiro transplante de face do mundo. “Nós passamos do imaginário ao possível, da ficção à realidade”, afirmou o cirurgião responsável pelo procedimento à imprensa (Folha Online, 2006). E o que falar dos filhos concebidos *in vitro*, com a sexagem definida dentro de um tubo de ensaio, *seleção artificial*, fusão de gametas às vezes comprados em bancos, gestados em ventres de aluguel, sem pai nem mãe conhecidos, ao mesmo tempo em que esses podem desconhecer já ter contribuído para a multiplicação da espécie – um Édipo pós-moderno se anuncia?

Há uma área da Lei intitulada “Direito da Personalidade”, que propõe, juridicamente, a proteção da personalidade humana, entendida como o *singular*, calcado na “figura humana” (Leite, 2000, p. 10-11); seriam “os direitos personalíssimos e os direitos sobre o próprio corpo” (Gomes apud Leite, 200, p. 12), “as permissões dadas pela norma jurídica, a cada pessoa, de defender um bem que a natureza lhe deu” (Telles Júnior apud Leite, 2000, p. 16). Quando o fora, a superfície e o dentro, o eu e o outro, o homem, a máquina e o animal tornam-se intercambiáveis, miscíveis, esse “Direito da Persona-

lidade” perde o seu sentido – e o conceito moderno de identidade também.

Ocorre que, conforme propõe o pensador dos Estudos Culturais Stuart Hall (1997), hoje é preciso falar em identidades flutuantes¹¹, fragmentadas, suspensas e transitórias entre diferentes posições, em alguns momentos concomitantes e sobrepostas. Da mesma forma, o conceito de *corpo humano* também deve ser repensado, sobretudo quando ele for entendido enquanto *sistema de representação e criação* dessa identidade fracionada: um corpo, logo, que não é fixo, estável, espaço natural, mas sim uma representação móvel, multifacetada; um sintagma em aberto, volátil, combinação instantânea e indetermina, na qual paradigmas podem ser introduzidos a todo o momento, produzindo novos sentidos, criando novos corpos. Como sentenciou a emblemática feminista Donna Haraway (2000, p. 42), um mundo “pós-gênero” se anuncia.

Qual imagem é agora a representação do homem, quando o signo da corporeidade traduz-se como uma dinâmica da instabilidade, da mistura entre as casas ge-

11 Para Kellner (2001, p. 295), o noção de identidade definida, com uma trajetória de vida fixada de antemão nas sociedades tradicionais, é “folclore antropológico e sociológico”. Segundo o autor, o que muda na contemporaneidade é a possibilidade de “refletir continuamente sobre os papéis e as possibilidades sociais disponíveis e distanciar-se da tradição (...). Podemos escolher e criar – e recriar – a nossa identidade (...)” (ibid., p. 296). Inclusive, é bom atentar para o fato da psicanálise, há mais de um século, já trabalhar com o paradigma de identidade ambígua, indefinida: para Freud, por exemplo, os conceitos de masculino e feminino, longe de serem determinados pela biologia e estarem a salvo de confusão, envolvem uma série de complexas questões psicossociais, um universo de incertezas, de indeterminação, baseado nas relações objetais. Lacan chega a afirmar que tais conceitos – masculino e feminino – são, inteiramente, produtos da linguagem, e passíveis de mutação como qualquer discurso, pois não haveria “essência” de masculinidade ou feminilidade (Breen, 1998, p. 11-26).

néricas? A matriz simbólica do *imago*¹² foi, mais que retalhada pelo mosaico da auto-imagem (Lacan, 1977, p. 24-25), reencarnada no infinito, e a sua função de conectar o organismo à realidade, deixada ao amargo sabor da incerteza: o corpo não é mais um substantivo masculino concreto – se é que ele já o foi; a sua sintaxe é a da ação, de um verbo transitivo, sem gênero. Como todo signo, o seu destino é crescer, misturando-se despueradamente em outras semioses.

DE FORA PARA DENTRO

Nas mudanças estruturadas de fora para dentro do corpo, a cartografia das vísceras, músculos, ossos, fluidos, tecidos de toda natureza, é redesenhada pela invasão dos colonos artificiais, significantes que tentam impor às funções do *bios* novos significados. Uma perna mecânica, por exemplo, objetiva informar ao corpo sobre a restituição do membro amputado; implantado no coração, o marca-passo corrige seu ritmo, desregulado se deixado ao comando do organismo.

O início desse processo encontra-se atrelado ao desenvolvimento das ciências cirúrgicas: o que inicialmente deveria ser uma simples “reparação” dos órgãos feridos em guerra, permitiu à medicina “completar artificialmente o corpo” (Villaça e Góes, 1998, p. 181). Foi esse o embrião dos ciborgues, que há mais de meio século migraram da ficção para habitar o “mundo real” (Kunzru 2000, p. 133). Desde os anos de 1950, órgãos artificiais auxiliam operações, e se iniciaram as primeiras expe-

12 O termo *imago* é aqui empregado para referir-se ao momento em que o sujeito assume uma imagem como sua auto-identificação (Lacan, 1977, p. 22).

riências com aparatos técnicos objetivando corrigir as imperfeições do funcionamento corporal (ibid., p. 135).

Cunhada em 1960 por Clynes e Nathan Kline, a palavra *cyborg* traduzia-se, segundo seus criadores, como “homem ampliado”, cujo corpo, melhorado por uma série de aparatos técnicos, seria mais adaptado às viagens espaciais. Doze anos mais tarde, em 1972, o escritor norte-americano Martin Caidin usa o termo para batizar sua ficção científica, cujo enredo gira em torno de Steve Austin, piloto de testes da Força Aérea dos Estados Unidos que, após sofrer um grave acidente, é reconstruído com partes biônicas (Kim, 2004). Não demorou muito para a estória chegar à televisão: em 1974, a rede norte-americana “ABC” lança a série *The Six Million Dollar Man – O Homem de Seis Milhões de Dólares* –, baseada no livro de Caidin; na trama da adaptação televisiva, um astronauta morto durante um voo experimental é ressuscitado em laboratório, e tem seu corpo fundido a aparatos maquínicos. A abertura do programa trazia o seguinte texto:

Steve Austin, astronauta. Um homem à beira da morte. Senhores, nós podemos reconstruí-lo. Temos a tecnologia. Nós temos os recursos para fazer o primeiro homem biônico do mundo. Steve Austin será esse homem; muito melhor do que era antes. Melhor, mais forte, mais rápido (Tradução livre a partir do vídeo original).

Mas a palavra ciborgue só passa a ser usada amplamente, de fato, em 1985, quando Donna Haraway publica o seu “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista ao final do século XX” (Santaella, 2004a, p. 62). O objetivo da autora era “abrir as portas

para as feministas questionarem as dicotomias ocidentais entre mente/corpo, organismo/máquina (...), antinomias estas que também davam suporte ao patriarcado” (ibid.). E Haraway (2000, p. 45-46) sentencia: “Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles”.

Os ciborgues de Haraway, no entanto, precisam ser diferenciados dos seus ancestrais mecânicos: eles “são máquinas de informação” (Haraway apud Kunzru, 2000, p. 135-136), uma ideia que remonta à cibernética (ou teoria geral dos sistemas) do matemático Norbert Wiener. No seu “Cibernética e Sociedade: o uso humano de seres humanos”, Wiener (1978, p. 16) fala de “mensagens” e “facilidades de comunicação”, compreendendo como objeto de análise a troca de sentidos entre os homens e seus iguais, os homens e as máquinas, e as máquinas com elas mesmas; para o autor, não há diferença quando se dá uma ordem a uma pessoa ou a um aparelho maquínico (ibid.): o corpo seria um “computador de carne” (Kunzuru, 2000, p. 137).

Na verdade, a cibernética vai trazer uma compreensão do corpo enquanto sistema comunicacional, que funciona através da “realimentação (*feedback*), ou seja, a capacidade de poder ajustar a conduta futura em função do desempenho pretérito” (Wiener, 1978, p.33). Para Wiener, a máquina automática e o sistema nervoso humano seriam fundamentalmente semelhantes: “a sinapse, no organismo vivo, corresponde ao dispositivo comutador da máquina”, afirma o autor (ibid., p. 34).

Ainda sobre o movimento biocibernético de fora para dentro do corpo, deve-se lembrar das tecnologias biomédicas de diagnóstico ditas “não invasivas”; são aparelhos de ultrassom, máquinas de ressonância magnética, raios “X” que, apesar do nome, penetram nas regiões mais abissais do organismo, mapeando cada mínimo espaço, tecido, célula, gene (Santaella, 2004a, p.63). Não há cortes, sangue, ou muito menos dor; há, isto sim, a invasão invisível e imperceptível de cada detalhe anatômico, transfigurado em imagens precisas, exatas, como possivelmente nem o estudo mais apurado em retalhos de cadáver seria capaz de revelar.

E a química do corpo também é objeto dessa remanufatura exógena ao que está dentro. Por mais estranha que soe a expressão “modular a sensibilidade”, é esse um dos trabalhos das neurociências, a partir do uso de poderosas substâncias sintéticas: pílulas, injeções, comprimidos – está controlado o comportamento (Santaella, 2004a, p.64); ou, espera-se, pelo menos os comportamentos ditos indesejáveis... Para um futuro próximo, as nanotecnologias prometem a superestimulação de “faculdades mentais que não estarão mais limitadas ao corpo orgânico e químico” (ibid.): tomarão os homens pastilhas tão inteligentes quanto eles? Talvez nem seja preciso, pois a engenharia genética permitirá “intervir, manipular e modificar a própria informação biológica que constitui sua memória” (ibid.).

NA SUPERFÍCIE

Tão importante quanto o dentro é a superfície; e, talvez, numa época de Sociedade do Espetáculo (De-

bord, 1997), a aparência seja ainda mais valorada que a constituição. “Ser fotogênico ou não ser” (Sant’Anna, 2001, p. 66): esse seria o grande dilema do homem contemporâneo, fotografado e filmado desde o ventre materno, através dos exames – não invasivos (?) – de ultrassonografia; ainda sem consciência, nome, ou mesmo sexo, o feto tem sua imagem roubada e apresentada ao público. Um ser que, mesmo antes de nascer, já está incorporado ao narcisismo e hedonismo característicos do mundo consumista (Castro, 2003, p. 19). Na verdade, a

atual preocupação com a forma e o volume dos corpos está relacionada à importância que a dimensão estética e a questão da imagem ocupam, que se reflete nos impressionantes números da indústria de cosméticos e cirurgias plásticas¹³ realizadas, bem como na proliferação das academias de ginástica por todos os centros urbanos (...) (Castro, 2003, p.24).

Hoje “a percepção do corpo é dominada pela existência de uma vasta gama de imagens que propõem padrões de representação corporal” (Villaça, 1999, p. 26); são *top* – ou *über* – *models*, *pop stars*, atores e atrizes, ou melhor, a visão de seus corpos perfeitos, moldados a exaustivas seções de *photoshop* – definitivamente, os espelhos foram substituídos pelos outdoors, capas de revista e pelas telas de cinema, computadores, *smartphones* e TV. Cria-se uma nova forma de manter a diferença entre as classes sociais pela aparência (Eagleton apud

13 As referidas cirurgias estéticas poderiam estar localizadas no “movimento de fora para dentro” do corpo; como, porém, seu objetivo é produzir uma mudança superficial, elas foram aqui incluídas, conforme, inclusive, propõe Santaella (2004a, p.60).

Villaça, 1999, p.58), restringindo o acesso a certos tipos de moldagem do corpo a determinados grupos econômicos.

Isso porque, apesar de o culto ao corpo ser generalizado em todos os nichos sociais, apoiado não só no discurso da perfeição estética, como também no da busca pela saúde, ele se dá de maneira diversificada, adentrando no campo da construção de identidades – inclusive da identidade econômica –, formando *estilos de vida*¹⁴ (Castro, 2003, p. 28). Academias de ginástica, receitas de emagrecimento, salões de beleza, terapias de todo tipo, revistas de aconselhamento estético: tudo apresentado como novos espaços simbólicos para construção do “corpo perfeito”.

Nesse contexto insere-se a moda, que funciona como afirmação da identidade (Villaça, 1999, p. 60-61). As roupas, mesmo nas sociedades arcaicas, sempre extrapolaram a mera funcionalidade, construindo “*habitus*” pessoais que articulam as relações entre o corpo particular e seu meio, constituem formas de negociação que dependem de técnicas corporais e modos de auto-apresentação”, marcando mais que o “corpo natural” (ibid., p. 59; Villaça e Góes, 1998, p. 108-109). O vestuário é “a primeira e mais visível forma denotativa de aculturação, expondo códigos de conduta e construindo uma cara” (Villaça, 1999, p. 60). No que se refere ao século XX, pode-se perceber uma mudança da moda como *propos-*

14 Segundo informa Castro (2003, p. 27), o conceito de “estilo de vida” foi elaborado por Simmel, e pode ser compreendido como a relação entre a cultura objetiva e subjetiva, a experiência individual diante do efêmero polissêmico, num determinado espaço-tempo da vivência cultural.

ta, até os anos 50, para a adoção da moda como *prótese*, desde os anos 60 desse mesmo século, quando o vestuário passa a ser uma “auto-expressão” (ibid., p. 61):

(...) a moda se produz como arquivo e vitrine do ser/parecer, sugerindo comportamentos e atitudes, fabricando selfs performáticos por meio de sutis recriações dos conceitos de verdade, de bem e de belo (Villaça e Góes, 1998, p. 107).

Ou seja, apesar de a moda ter nascido dentro do processo de industrialização do sistema capitalista, como uma mercadoria fetiche, ela hoje vai além: trata de um corpo volátil pós-moderno, que longe de individual, é socializado pelas roupas que usa (Santaella, 2004a, p. 121-122).

Quanto ao “embelezamento” propriamente dito, deve-se elucidar que, historicamente, ele foi um conceito associado à mulher, enquanto ao homem cabia a força ou inteligência, qualidades consideradas indesejáveis numa moça (Sant’Anna, 1995, p. 121; Sontag, 2005, p. 309-322). A partir de 1900, a publicidade passou a combater os defeitos da aparência feminina, anunciando produtos para afinar a cintura, escurecer cabelos brancos, tudo vendido sob o título de “remédio” (Sant’Anna, 1995, p. 122-123) – seria a feiura uma doença? Buscava-se uma “naturalidade”, baseada numa moral que pregava: “a mulher de mais má pinta é a que mais a cara pinta”, pois a “verdadeira beleza” era um presente de Deus. Logo, a beleza não poderia estar associada ao trabalho da mulher sobre o seu corpo, o que só mudará na segunda metade do século XX (ibid., p. 126): a partir de então, além de embelezar, segundo a publicidade, os

cosméticos passam a “influenciar diretamente o psiquismo de cada mulher, tornando-a não somente mais bela como também mais feliz e satisfeita com ela mesma”; são cremes capazes de revelar uma natureza supostamente escondida, a essência feminina (ibid., p.128; 136), seja lá o que for isto; ser bela vira *um direito* – ou um dever – de toda mulher: só é feia quem assim o deseja. Cada vez mais, todavia, os homens também passam a submeter-se a rituais de beleza, chegando até a procurar, numa frequência crescente, procedimentos como cirurgias para o emagrecimento ou reposição dos cabelos: em 2004, o público masculino já era responsável por 31% das mais de 600 mil cirurgias plásticas realizadas por ano no Brasil, conforme dados da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica (Agência Estado, p. 2007).

Ainda localizado no movimento de superfície do biocibernético está o chamado *body building*. Segundo Villaça e Góes (1998, p.60), o “corpo construído” está ligado à modernidade, quando de objeto privado, ele passa à esfera pública. Entre os anos de 1870 e 1880, o visual do homem com músculos hipertrofiados começa a extrapolar os *freak shows*, e se instalar no cotidiano norte-americano – posteriormente, invadindo o resto do mundo. No ano de 1920, quando o levantamento de peso se torna um esporte olímpico, a imagem do corpo hipertrofiado ganha de vez outra conotação, distante do seu significado aberrante inicial (Góes, 1999, p. 35). Essa nova perspectiva será reforçada com a crescente necessidade se moldar corpos para “posar” em fotografias, representações nas quais os modelos masculinos geralmente são musculosos; na década de 1940, o concurso

de “Mister América” apenas cristaliza a preocupação com a “perfeição corporal”, acentuada ao longo dos anos. A prova seria a já referida multiplicação de academias, revistas especializadas e *spas*.

No *body modification*, por sua vez, as mudanças são ainda mais profundas, traduzindo

tanto a prática baseada na tecnologia da cirurgia plástica, quanto as técnicas do *piercing* e da tatuagem, passando pela química dos esteróides, numa alucinante mistura de técnica, arte e denúncia que desestabiliza a compreensão. (...) O *body modification* problematiza as fronteiras entre o feminino e o masculino, confunde as identidades éticas e provoca verdadeiras revoluções nos conceitos de natureza e cultura. A cada modificação é como se houvesse uma revolta contra a natureza (...) (Villaça e Góes, 1998, p. 63).

O fato é que, cada vez mais, fica difícil estabelecer fronteiras entre o fora e o dentro do corpo, pois a corporeidade parece se restringir ao superficial, como se a pele fosse um mapa exterior, no qual se projetam as intensidades interiormente experienciadas; uma forma-conteúdo do ser.

DE DENTRO PARA FORA

Para discutir as mudanças imprimidas de dentro para fora do corpo biocibernético, é fundamental examinar o processo de virtualização das funções corporais (Moreno apud Santaella, 2004b, p. 58), onde aparelhos como o rádio, por exemplo, virtualizam a audição. Lucia Santaella (2004a p. 58) data os primórdios desse movimento no processo de industrialização, quando da criação da câmara

fotográfica, uma prótese técnica da visão, que a amplifica.

Ainda no século XIX, Ernst Kaap, no seu *Organprojektion* (projeção dos órgãos), teceu relações entre a tecnologia da época e a fisiologia humana, falando do “somatismo tecnológico, o ser humano ‘corporalizado’” (Capistrano, 2003, p. 1). McLuhan (1979) levará essa ideia ao extremo, analisando os meios de comunicação enquanto extensões das funções do corpo humano, chegando a afirmar que os aparatos elétricos amplificam o sistema nervoso central (ibid., p. 100); ainda segundo McLuhan, a tecnologia deve ser compreendida como uma tradução de um conhecimento a outro, e a chamada “mecanização” seria, portanto, a natureza humana traduzida “para formas ampliadas e especializadas” (McLuhan, 1979, p. 76).

Santaella (1997, p. 33-44) organiza em três categorias as máquinas que expandem de dentro para fora as funções humanas: 1) as *máquinas musculares*, originadas na Revolução Industrial, que usando vapor e posteriormente eletricidade, passaram a fazer o trabalho braçal nas fábricas, e hoje se apresentam nas mais distintas formas do cotidiano: elevadores, carros, eletrodomésticos; 2) ainda dentro da revolução industrial, as chamadas *máquinas sensoriais*, extensões dos órgãos perceptivos humanos, como a já citada câmera fotográfica; 3) finalmente, as *máquinas cerebrais*, computadores capazes de ampliar a capacidade mental humana, especialmente a memória e o processamento de dados.

Progressivamente, essas próteses são miniaturizadas, no intento de aumentar-se a sua capacidade de fusão ao interior; na verdade, tais próteses estariam se tornando

imateriais, “cada vez mais sofisticadas e sutis, as máquinas estão aptas a estender os músculos, as ondas cerebrais e descargas elétricas do corpo por meio de sensores, eletrodos, dispositivos robóticos” (Santaella, 2004a, p. 59), com o uso de matérias-primas biocompatíveis, cuja atuação se dá nos moldes de uma segunda pele, imperceptível, interface sutil entre homem e máquina.

No seio dos processos biocibernéticos de ampliação de dentro para fora, inegavelmente, a visão tem se constituído como o órgão perceptivo que sofreu mais extensões através de máquinas sensoriais, uma hipertrofia não verificada na mesma proporção em nenhum outro sentido exteroceptor. Essa será uma questão chave na estruturação da discussão que se pretende fazer neste livro; antes, porém, de se debruçar sobre ela, será apresentado um resumido comentário sobre o importante papel desempenhado pelo aparato visual nos processos cognitivos e psíquicos, percurso fundamental ao entendimento da argumentação que será proposta ao final deste volume.

2

VISÃO E COGNIÇÃO: O OLHO COMO FONTE DE CONHECIMENTO

O primeiro sentido despertado pela criança em seu processo de aprendizagem é a consciência tátil. O mundo, nessa fase inicial, é também percebido por meio do olfato, audição, paladar, através de uma múltipla e fecunda interação com o ambiente. Estes sentidos, todavia, são logo superados pela capacidade de ver e, sobretudo, compreender através de termos imagéticos a realidade (Dondis, 2000, p. 5), afinal, o espaço constitui-se como a “primeira fronteira” (Kellnan apud Hoffman, 2000, p. 12). É verdade que os sistemas visuais do recém-nascido e do adulto apresentam diferenças anatômicas e neurofisiológicas: entre o nascimento e a maturidade, o olho quase duplica de tamanho e peso; tal constatação, por sua vez, não implica necessariamente a existência de disparidades funcionais qualitativas entre a visão inicial e

a das fases mais avançadas do desenvolvimento humano (Carmichael, 1975a, p. 111-112).

Apesar, contudo, de o aparato para conhecer o “mundo das imagens” vir pronto para ser usado, ele é apenas um *potencial*, e é exatamente o seu uso que o fará desenvolver-se ou atrofiar-se. Isso parece confirmado em pesquisas realizadas com primatas e gatos: quando um dos olhos desses mamíferos é vendado durante as primeiras semanas de vida, mesmo por um curto período, as fibras nervosas responsáveis por conectar os olhos ao córtex passam a apresentar falhas na transmissão das informações; tais estudos sugerem, também, a possível repetição desses resultados em humanos (Blakemore, 1994, p. 142). Essa hipótese parece ser comprovada num antigo relato do famoso médico inglês da era pré-anestésica Willian Cheselden (1688-1752), pioneiro em vários procedimentos cirúrgicos e entre cujos pacientes figurou Sir Isaac Newton (Hoffman, 2000, p. 17). Um estudo de Cheselden, publicado nas “*Philosophical Transactions of the Royal Society*”, noticiava a operação de catarata num jovem cego desde muito cedo, sem lembranças de já ter enxergado, e então com treze ou quatorze anos; a cirurgia teve êxito, mas não o efeito esperado, conforme descreve o próprio Cheselden (ibid., p. 17-18):

Quando enxergou pela primeira vez, [o jovem] estava tão longe de fazer qualquer julgamento sobre distâncias, que julgava que todos os objetos, quaisquer que fossem eles, tocavam seus olhos (como ele próprio expressou), da mesma forma que o que sentia pelo tato tocava sua pele. (...) Pensávamos que ele logo saberia o que as figuras que lhe eram mostradas representa-

vam, mas descobrimos, depois, que estávamos enganados; pois cerca de dois meses depois de ter sido operado, descobriu, repentinamente, que elas representavam corpos sólidos, uma vez que, até aquele momento, as considerava apenas como planos parcialmente coloridos, ou superfícies diversificadas, como variedade de pintura; mas mesmo nesse momento ele não ficou menos surpreso, com a expectativa de que as figuras fossem, ao tato, às coisas que representavam e ficou espantado quando descobriu aquelas partes, que por sua luz e sombra pareciam agora redondas e desiguais, fossem apenas, ao tato, planas, como o resto; e perguntava qual era o sentido que falseava a realidade, o tato ou a visão? (Cheselden apud Hoffman, 2000, p. 18).

Logo, para completar o desenvolvimento do aparato visual, é fundamental que a criança “veja” desde cedo e, se não tratados rapidamente, os obstáculos à formação de uma imagem nítida nos olhos, como a catarata ou o estrabismo, poderão deixar sequelas indeléveis (Graziano e Leone, 2005). Quando, porém, em condições favoráveis desde o início da vida, a inteligência visual se aprimora rápida e continuamente: em torno do primeiro mês, os bebês pestanejam quando algo se aproxima em direção aos seus olhos num curso de colisão; aos três meses, eles já constroem fronteiras de objetos a partir da noção visual; perto do sétimo mês, atingem a sofisticação de usar o sombreamento, a perspectiva, a interposição – reconhecimento de um objeto parcialmente escondido por outro - e a sua familiaridade anterior com imagens para elaborar profundidade e forma; finalmente, “por volta de um ano, são gênios visuais e prosseguem aprendendo nomes para os objetos, ações e relações que constroem” (Hoffman, 2000, p. 12).

As crianças não são ensinadas a ver, e como esse processo acontece por mecanismos automáticos do sistema nervoso, elas, quase sem fazer esforço, recebem uma enorme quantidade de informação a partir de um *output* mínimo:

(...) a visão é veloz, de grande alcance, simultaneamente analítica e sintética. Requer tão pouca energia para funcionar, como funciona, à velocidade da luz, que nos permite receber e conservar um número infinito de unidades de informação numa fração de segundos (Gattegno apud Dondis, 2000, p. 6).

Dessa forma, não fica difícil compreender porque, ainda muito cedo, se passa a organizar o pensamento *em função do que é visto*. O ato de ver, entretanto, *não é algo natural* – apesar de assim o parecer (Hoffman, 2000, p. IX-X); na realidade, ele envolve uma complexa relação entre o aparato visual que capta os estímulos luminosos e a mente: a imagem da retina não é contínua; para que ela tome forma, se faz necessário um elaborado processo de construção pela atividade cerebral (ibid., p. 70-71). Ao ver outra pessoa, por exemplo, a representação que surge na mente do intérprete como um objeto físico único e integrado é, na realidade, a junção de um quebra cabeças produzido e solucionado pelo cérebro: o contorno do corpo e do rosto são analisados por uma área, a cor da roupa e da pele, por outra, a forma tridimensional sólida em uma região específica, assim como os movimentos faciais e do corpo; seria algo como “dividir para conquistar” e, supondo que estudos realizados com macacos revelaram ao menos trinta áreas distintas

no córtex visual desses animais, pode-se esperar que a complexidade em humanos seja ainda maior (Blakemore, 1994, p. 144; Solso, 1994, p. 4-5; Ungerleider e Haxby, 2000, p. 3-8). Hoffman (2000, p. 193) chega a lançar a indagação de que a inteligência visual ocupa quase metade do córtex cerebral humano, e que se a porcentagem de córtex for medida de algo, “então a inteligência visual é uma faceta principal de quem somos como espécie, e sua compreensão é a chave para o que podemos nos tornar” (ibid.).

Na verdade, a inteligência visual deve ser entendida como o grande diferencial da percepção imagética do homem: além de ser equipado para detectar a luz – assim como milhares de outros animais inferiores – ele é capaz de interpretá-la de um modo único: a mente vê coisas que o olho, sozinho, jamais poderia e, às vezes, até enxerga coisas que os olhos não conseguem. Isso pode ser elucidado no seguinte exemplo, elaborado por Johnson-Laird e Philip N. (1988, p. 99): se um homem for vendado na cozinha de sua casa, é possível que ele consiga locomover-se sem esbarrar em nada, pois será capaz de criar em sua mente um mapa tridimensional desse ambiente, análogo ao concreto, e assim movimentar-se livremente no “mundo físico”; se, porém, os móveis forem mudados de posição, ele terá problemas, a não ser que alguém o avise: “a mesa agora está no centro da cozinha” – e o mesmo homem, então, conseguirá andar com relativa desenvoltura. Ele produzirá mentalmente a imagem da mesa em seu novo local, visualizando a nova configuração espacial, mesmo sem enxergar.

Dessa maneira, a percepção visual humana vai além da mera interpretação da luz refletida pelos objetos realizada pela mente: ela envolve um arcabouço de experiências, algo como uma “biblioteca cognitiva”, cujo papel será exatamente conferir significado ao que é visto – ou seja, apesar de os homens partilharem basicamente a mesma fisiologia do aparato visual, em função de nuances culturais e repertórios imagéticos heterogêneos, eles terão distintas compreensões das imagens captadas por esse sistema (Solso, 1994, p. 3-4). Como postulou Peirce (apud Santaella, 1998, p. 98-99), “nós só percebemos o que estamos equipados para interpretar”.

Tal afirmação pode ser constada comparando-se grupos humanos que vivem no “mundo ocidental”, repleto de linhas paralelas, como as das estradas, ou ângulos retos, como os das esquinas de edifícios e quinas de móveis, com populações “isoladas” desse universo (Gregory, 1998, p. 150-151). Os zulus, por exemplo, são uma tribo africana que habita um “mundo circular”: suas cabanas são redondas, e suas plantações dispostas em formas circulares; além disso, quase nenhum de seus objetos de uso pessoal apresenta linhas retas (ibid.). Testados com a ilusão de ótica das setas Muller-Lyer (Figura 1), eles quase não foram afetados, ao contrário do que é habitualmente constatado (ibid.): apesar de as linhas terem a mesma dimensão, elas tendem a ser identificadas como possuindo tamanhos distintos:

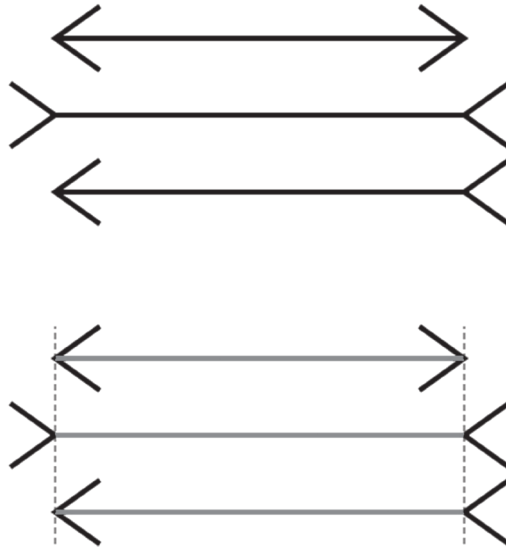


Figura 1: Setas Muller-Lyer

Em estudos desenvolvidos com habitantes de florestas densas também se observou características peculiares. Por viverem em ambientes compactados, eles não têm muito contato com imagens distantes; levados para fora de seu habitat e postos diante de objetos situados longe deles, os identificaram como pequenos, chegando a compará-los a insetos, e não como pontos longínquos (Gregory, 1998, p. 150-151).

Quando se fala, pois, da visão enquanto processo cognitivo, ou seja, *ver e compreender*, torna-se fundamental considerar o repertório existente no “banco de imagens” mental. É essa a capacidade que fornece as ferramentas para, entre outras coisas, ler e entender a literatura, classificar diferentes tipos de arte, perceber e compreender o movimento dos planetas, ou, ainda, se

locomover num mundo em terceira dimensão sem sofrer acidentes (Solso, 1994, p. 3-4).

Assim, “ver” é um processo de extrema complexidade, envolto por relações que perpassam desde as propriedades físicas da luz até a atividade cerebral propriamente dita. Uma das formas de tentar compreender o fenômeno é através da divisão proposta pelo *paradigma de processamento da informação* (PROINFO) – o modelo teórico mais importante na psicologia cognitiva – (Solso, 1994, p. 5), conforme as seguintes fases: detecção da energia luminosa pelo olho, transmissão desse sinal até o córtex visual, no cérebro, e, finalmente, a interpretação cognitiva na mente (ibid.); ou, esquematicamente:

energia física → olho → córtex visual → córtex associativo

Cada um desses estágios registra a informação de seu predecessor e a transmite para o subsequente, no que é às vezes chamado modelo do “cinturão de conversão”. É nas duas últimas etapas do referido sistema – já no cérebro – que as mensagens recebidas pelos transmissores visuais ganham sentido, são organizadas em modelos, e assim o objeto visualizado no primeiro momento passa a ter significado, é interpretado (Solso, 1994, p. 5-8).

Gibson (1986, p. 205) traz uma abordagem ainda mais complexa ao aparato visual humano, e atenta para o fato de a visão não ser um “mero canal”, e sim um sistema perceptivo ativo completo que articula outros sistemas: “olhos-na-cabeça-sobre-o-corpo-em-cima-do-

chão¹”. O homem precisa “girar a cabeça” para olhar em volta de seu corpo, já que o seu campo de visão é frontal, e não lateral; além disso, deve se locomover para explorar visualmente um determinado local. A anatomia do sistema visual seria composta, assim, além dos olhos – fotossensores –, pelo corpo – locomoção, *olhar em volta* – e a cabeça – orientação pelo giro, *olhar para* –, todos atuando conjuntamente e conectados ao sistema nervoso (ibid., p. 203-204; 218-219).

Se, num primeiro momento, talvez a abordagem da visão enquanto processo cognitivo-informacional, conforme até aqui exposto, já fosse suficiente para explicar a importância desse sentido na espécie humana, é fundamental atentar para a necessidade de se avançar a outra dimensão: a da psique – afinal, conforme revela Quinet (2004, p. 18), o olhar não pode ser entendido apenas “como apanágio do sujeito da consciência e do conhecimento, mas [também precisa ser visto] como objeto de pulsão”; o homem é um ser pulsional, embevecido pela necessidade do gozo. Este é o assunto do próximo capítulo.

1 No original: “eyes-in-the-head-on-the-body-resting-on-the-ground”.

3

VISÃO E PSIQUE: O OLHAR COMO FONTE DE DESEJO

Os olhos, dizem os dicionários ou os cognitivistas, constituem-se de uma complexa trama perceptiva, formada pelos globos oculares e seus anexos, fonte da visão, da informação visual. A Psicanálise, por sua vez, eleva o que seriam lentes inteligentes a uma outra condição: a de manancial da libido¹, uma zona erógena. Com os olhos, é possível tocar, acariciar, despir, ver e ser visto, desejar e ser desejado. Antes, todavia, de se debruçar sobre a *pulsão escópica* e o olhar como objeto *a*, temas a serem aqui abordados, é preciso referir que tais assuntos serão tratados dentro dos limites de um livro voltado para a área de Comunicação, o que repercutirá na simplificação de algumas formulações.

¹ O conceito de libido é entendido aqui como o de “energia das pulsões sexuais” (Fulgencio, 2002, p. 102). Ver a definição de pulsão na página subsequente.

O psicanalista argentino Juan-David Nasio (1995b, p. 14-15), que migrou para a França no final de década de 1960 e trabalhou diretamente com Jacques Lacan, inaugura o seu seminário “O olhar em psicanálise” com a diferença entre *ver* e *olhar*, e esse será, também neste capítulo, o ponto de partida. Para o senso comum, a teoria fisiológica ou mesmo para a oftalmologia, sempre existiu uma distinção entre a visão – observar o que se apresenta diante dos olhos – e o olhar – fixar a vista num ponto específico do que se vê – (ibid.). Na abordagem psicanalítica, contudo, essa separação assume uma forma paradoxal: a visão precisa ser excluída para possibilitar o surgimento do olhar. E entender isso é entender o conceito de pulsão² – *Trieb* –, cunhado em 1895 no texto “Projeto para uma psicologia científica”, quando Freud começa a sugerir a existência de forças endógenas responsáveis por excitar – impulsionar – o organismo motora e psiquicamente, instituindo assim a vontade – *Wille* – (Freud, 1988r[1985], p. 404; 421).

Reformulado no transcórre do tempo³ (1905; 1915; 1917; 1920; 1932; 1938), a pulsão pode ser dividida em dois momentos principais na literatura freudiana. O primeiro deles encontra-se esquematicamente disposto em “Pulsões e destinos da pulsão” (1915), quando Freud situa a pulsão como fronteira entre o psíquico e o somático⁴, o

²Pulsão, do latim *pulsio*, o ato de impulsionar (Roudinesco e Plon, 1998, p. 628). Importante referir, também, que o termo “instinto” foi livremente substituído por pulsão em todas as citações realizadas a partir da Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.

³Para uma abordagem detalhada, consultar Gomes (2001), Rudge (1998) e Scheinkman (1995).

⁴Formulação essa, é preciso assinalar, já presente em 1905 (1988d, p. 171): “O conceito de pulsão é um dos que se situam na fronteira entre o psíquico e o físico”, define Freud.

que, para Rudge (1998, p. 11), faz do termo um dos mais embaraçosos da Psicanálise, dada à sua indefinição. Em verdade, contudo, não há falta de especificidade no postulado freudiano; há, isto sim, a concepção de “de uma estimulação que vem do somático e atinge o psíquico, atravessando portanto a fronteira entre o soma e o aparelho psíquico” (Gomes, 2001, p. 251).

Tomado enquanto ato, ou melhor, na qualidade de ação pulsional, o olhar foi assunto da metapsicologia freudiana em “As pulsões e suas vicissitudes” (Freud, 2009). Originada do latim *pulsio*, a palavra pulsão foi empregada pela primeira vez na França do século XVII para se referir ao “ato de impulsionar”, e depois utilizada nos textos freudianos⁵ significando “a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico do homem” (Roudinesco e Plon, 1998, p. 628). Dentro da abordagem freudiana (Freud, 1988b [1915], p. 142-143), a pulsão seria composta por quatro elementos:

1. a *pressão*, uma força constante;
2. o *alvo*, ou a satisfação;
3. a *fonte*, local das zonas erógenas; e, por fim,
4. o *objeto*⁶, “aquilo no qual ou através do qual a pulsão pode atingir seu alvo”, uma variável constante.

5 Antes de elaborar o conceito de pulsão, Freud fala de “estímulos endógenos” para se referir aos estímulos provenientes dos próprios elementos somáticos, dos quais, em oposição aos estímulos exógenos, o organismo não tem como escapar.

6 “O postulado fundamental da psicanálise sobre o objeto perdido do desejo conjuga-se à impossibilidade de satisfação completa da pulsão. Esta não pode atingir o objeto que poderia satisfazê-la pois ele está, por definição, estruturalmente perdido. Os objetos que ela encontra para se satisfazer, como por exemplo o seio (...) para a pulsão oral, são sempre substitutos, *Ersatz*, desse objeto que deveria, um dia (...) ter trazido uma primeira satisfação” (Quinet, 2004, p. 81).

Plural também é a pulsão, ou as pulsões, divididas por Freud (1988n [1915], p. 144), neste momento, em duas categorias: as pulsões de auto-conservação ou auto-preservativas e as sexuais. As primeiras destinam-se à conservação de si mesmo, e não à reprodução. Já as pulsões sexuais, embora nem sempre estejam diretamente atreladas à reprodução, visam, em última análise, à conservação da espécie. É a oposição entre os interesses do indivíduo e os interesses da espécie, portanto, que se reflete na oposição entre pulsões do eu [auto-conservação] e pulsões sexuais (Gomes, 2001, p. 252).

É apenas em 1920, contudo, no ensaio “Além do princípio do prazer”, que Freud chega à conformação final do conceito de pulsão na sua obra: a divisão entre pulsões de vida – tendência à unificação, à constituição de unidades vitais – e de morte – tendência à destruição, na busca da redução completa das tensões –. Essas duas forças pulsionais, Eros e Thânatos, respectivamente, seriam extensivas a toda e qualquer matéria viva, extrapolando o domínio do humano. Fazendo uso de um pensamento dialético, no qual muda de argumentação constantemente, o psicanalista austríaco conclui no supracitado texto que as pulsões sexuais e de auto-conservação se encontrariam ligadas a Eros, e as demais pulsões ao impulso destrutivo. Onipresentes e em constante tensão, vida e morte governariam a psique, e não se confundiriam com “bem” e “mal”, versando, conforme esclarece Lacan (1990[1964], p. 243) anos depois, sobre dois modos de funcionamento da pulsão, ambos operativos nas veredas do inconsciente. Com seus “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, Freud conseguiu demonstrar não só a

variabilidade do objeto pulsional, como também a parcialidade dos seus alvos, ou seja, da sua satisfação. Isso posto, no sentido de ação pulsional, o olho, (3) zona erógena, deve ser entendido como lugar do olhar (1), uma “curva de movimento que tem um início e um fim” (Nasio, 1995b, p. 16), com a qual o *objeto* (4) é agarrado, atingindo-se parcialmente o *alvo* (2).

No referente ao olhar enquanto satisfação do ato, Nasio (1995b, p. 16-17) fala de uma “energia”, a tensão envolta na ação de olhar. Seria o que Lacan chamaria de gozo, isto é, a transgressão da lei, do Simbólico⁷, ou, mais precisamente, o gozo-objeto, o objeto *a*⁸, termo usado para indicar o objeto desejado e, ao mesmo tempo, *impossível de ser representado*, traduzido em linguagem – ou em imagem; por isso, a afirmação de que a visão precisa ser excluída para o surgimento do olhar: adentra-se no mundo do inconsciente, do desejo, daquilo que

7 O termo Simbólico (S) aparece na obra de Lacan conectado a outros dois, Real (R) e Imaginário (I). Essa tríade, ou melhor, seu entrelaçamento, constitui as formas de representação dos registros psíquicos, uma estrutura ordenada do seguinte modo pelo psicanalista ao final de seus estudos, após a década de 1970: R.S.I.; até então, Lacan adotava como padrão a disposição S.I.R., que enfatizava o Simbólico. Considerando a complexidade de tais registros, será feita, agora, uma tentativa de simplificação de suas conceituações, apenas para situar o leitor. Pelo Real, pode-se entender o universo do desejo inconsciente, assim como tudo aquilo localizado para além do pensamento subjetivo, da razão; no Imaginário, território da imagem, situam-se todos os fenômenos imbricados na construção do eu, como o Estádio do Espelho; por fim, na esfera do Simbólico, termo extraído da antropologia, Lacan posiciona o sistema de representações baseado na linguagem, que determina o sujeito independentemente de sua vontade.

8 O conceito de objeto *a* é um dos mais complexos na obra lacaniana, e envolve formulações algébricas, topológicas e lógicas, não possuindo nenhuma referência na ontologia. Para o fim aqui proposto, tal definição foi simplificada ao máximo. Deve-se indicar que o *a* designa um outro - *autre* em francês – e está em itálico por se reportar a um elemento do imaginário, conforme as convenções tipográficas adotadas por Lacan em sua sistematização.

move o interesse libidinal – uma “energia” socialmente regulada ou mesmo proibida.

Isso fica claro em “Totem e Tabu”, publicado em 1913 – segundo Lacan (1990 [1959/1960], p. 216), o único mito moderno–, momento no qual a literatura freudiana decreta a gênese civilizatória como produto de dois crimes, o incesto e o parricídio e, assim, atrela o nascimento da cultura à instauração de um sentimento inconsciente de culpa: o pai animalesco que gozava sem limites e exclusivamente de todas as mulheres, é morto por seus filhos e, “paradoxalmente ao que se esperava, instaura-se a lei. Os filhos sofrem uma interdição de incesto definitiva” (Tolipan, 1992, p. 210), pois “a morte do Pai primevo não abre a via para o gozo que sua presença suposta interditava, mas, pelo contrário, reforça a interdição” (ibid.).

Não por acaso, em 1929, Freud (apud Gaspar, 2007, p. 47) “define o mal-estar como sendo essencialmente sensação de culpa e o caracteriza como o maior entrave ao projeto civilizatório”, traduzido, sobretudo, na angústia (Freud, 1988 [1929]) diante da submissão à autoridade externa, essa última oriunda não da história individual, mas do contexto coletivo, um ideal legaliforme de universalidade que, em verdade, terminaria por violentar o homem, ao excluir suas facetas não absorvíveis pela sociedade.

Compreensível, pois, que ao introduzir a noção de gozo no Seminário da Ética, Lacan (1990 [1959/1960], p. 205-218) inicie sua argumentação falando sobre a morte de Deus – a lei. Gozar seria o ato de satisfazer uma pulsão (ibid.), transgredindo-se, logo, o interdita-

do: “tudo que é proibido torna-se altamente cobiçado e atraente. Basta vislumbrar uma transgressão para que a experiência, por si só, seja excitante (...) – porque goza-se na transgressão –” (Tolipan, 1992, p. 210).

Posteriormente, Lacan (1990 [1972-1973]) sistematiza suas ideias sobre o gozo, até então dispersas por vários seminários, e estabelece a seguinte categorização dos estados do gozar: o gozo fálico, o mais-gozar e o gozo do Outro. O gozo fálico corresponde à energia dissipada durante a descarga de uma pulsão, produtora de um alívio parcial, pois, como observara Freud (1988n [1915], p. 142-143) anteriormente, a pressão, *Drang*, é intermitente, enquanto o alvo, *Ziel*, conduz à satisfação incompleta; o mais-gozar, *plus-de-jour*, por sua vez, reporta-se ao gozo que fica retido no sistema psíquico após o gozo fálico, ou seja, à energia não descarregada, que aumenta crescentemente a tensão interna, concentrando-se nas zonas erógenas; finalmente, o gozo do Outro indica um estado hipotético em que toda tensão é descarregada, sem ser barrada pelo falo⁹ – o objeto que preenche de modo incompleto a falta/falha do Outro –, como miticamente teria experienciado o pai primitivo de “Totem e Tabu”. Essa tríade do gozo

9 “O falo é o significante que marca a origem do gozo, materializada pelos orifícios erógenos [anus, boca...]; marca o obstáculo com que se depara o gozo (recalcamento); marca ainda as exteriorizações do gozo, sob a forma do sintoma, das fantasias ou da ação; e por último descortina o mundo mítico do gozo do Outro” (Nasio, 1993, p. 31). Trata-se, conforme esclarece Lacan (1998 [1958], p. 700), de um significante além da simbolização, imaginação e do Real: “Na doutrina freudiana, o falo não é nem uma fantasia (no sentido de um efeito imaginário), nem um objeto parcial (interno, bom, mau), nem tampouco o órgão real, pênis ou clitóris”.

mantêm toda uma lógica relativa à pulsão de morte e à pulsão sexual. Pois sendo a pulsão sexual interdita, inconsciente, ela estará necessariamente sob o domínio da significação fálica, e o gozo, por sua vez, também terá que passar por aí. É só a partir do significante que podemos traçar o que fica fora dele. O gozo ilimitado, mítico, pertence à pulsão de morte [o desfecho do pai primitivo]. O gozo a que temos acesso é submetido à lei do significante falo, logo responde à pulsão sexual (...) - o que de morte se impõe à vida (TOLIPAN, 1992, p. 212).

Desse modo, apresentando-se como refém da linguagem, o gozo passível de ser vivenciado está submetido ao desejo do Outro, à falta normatizada, oriunda do simbólico¹⁰. Em outras palavras: “o desejo do homem é que o Outro [o simbólico] o deseje” (LACAN apud FINK, 1998, p. 82), é tornar-se falo, pois o gozo fora do domínio do Outro é a morte, o impossível, a [des]subjetivação. É preciso alienar-se para adentrar na ordem da linguagem, assumindo, assim, o posto de significante

Pode-se, logo, afirmar que “enquanto desejante, o sujeito é, em primeiro lugar e antes de mais nada, objeto”

10 “O termo Simbólico (S) aparece na obra de Lacan conectado a outros dois, Real (R) e Imaginário (I). Essa tríade, ou melhor, seu entrelaçamento, constitui as formas de representação dos registros psíquicos, uma estrutura ordenada do seguinte modo pelo psicanalista ao final de seus estudos, após a década de 1970: R.S.I.; até então, Lacan adotava como padrão a disposição S.I.R., que enfatizava o Simbólico. Considerando a complexidade de tais registros, será feita, agora, uma tentativa de simplificação de suas conceituações, apenas para situar o leitor. Pelo Real, pode-se entender o universo do desejo inconsciente, assim como tudo aquilo localizado para além do pensamento subjetivo, da razão; no Imaginário, território da imagem, situam-se todos os fenômenos imbricados na construção do eu, como o Estádio do Espelho; por fim, na esfera do Simbólico, termo extraído da antropologia, Lacan posiciona o sistema de representações baseado na linguagem, que determina o sujeito independentemente de sua vontade” (Roudinesco e Plon apud Santos, 2008, p. 39).

(Pujó, 2001, p. 27), pois é “na demanda endereçada ao Outro que circula o desejo, escamoteado, escondido, disfarçado na enunciação e nos intervalos do enunciado, nas pausas, nas exclamações e reticências” (Dias, 2006, p. 403). Logo,

a construção do sujeito se dá pela exterioridade – seja pela marca, aquém ainda das identificações, seja pela organização da imagem própria, surgimento do eu. Não havendo resposta em si mesmo, é no Outro que encontra seu desejo (‘desejo do homem, desejo do Outro’), do Outro marcam-se as constelações significantes que fazem história e faz a história do sujeito – exterioridade íntima, extimidade (Chalhub, 2001, p. 20-21).

O homem, então, nada sabe sobre o seu desejo, a não ser o que lhe é revelado pelo Outro, responsável por mover o interesse libidinal – a energia das pulsões sexuais (Fulgêncio, 2002, p. 102) – em direção ao exterior subjetivo, à “fala de outras pessoas” (Fink, 1998, p. 27), ao gozo fálico, pois “o falo [surge] como significante de um gozo legalizado” (Baptista, 2003). Há, todavia, um resto, uma sobra que se constitui no tema lacaniano por excelência: o gozo-objeto, ou o objeto a^{11} , perdido, não simbolizável, residual [o mais-gozar acumulado], marcado “pelo significante da falta no Outro, (...) [e que] vem

11 O conceito de objeto a é um dos mais complexos na obra lacaniana, e envolve formulações algébricas, topológicas e lógicas, não possuindo nenhuma referência na ontologia. Para o fim aqui proposto, tal definição foi simplificada ao máximo. Deve-se indicar que o a designa um outro - *autre* em francês – e está em itálico por se reportar a um elemento do imaginário, conforme as convenções tipográficas adotadas por Lacan em sua sistematização (FINK, 1998, p. 109; NASIO, 1995b, p. 75).

[a] funcionar no lugar onde a existência do Outro falha” (Vieira, 1992, p. 37).

A noção de pulsão escópica – *Schautrieb*¹² – vai, tudo explicado, aparecer conectada à de pulsão sexual, à libido. Freud (apud Scheinkman, 1995, p. 27) afirma que a “impressão óptica é a via pela qual a excitação libidinal é despertada com mais frequência, e a seleção natural conta com a praticidade dessa via (...) quando favorece a evolução do objeto sexual para a beleza”. Apesar de não haver fase escópica no desenvolvimento libidinal, como ocorre, por exemplo, com as pulsões oral e anal, o “escopismo é constituinte da libido, do próprio desejo – eis porque a pulsão escópica é paradigmática da pulsão sexual” (Quinet, 2004, p. 11): o campo visual, ótico, transmuta-se em háptico, tátil (ibid.), e já aparece “na criança, como manifestação sexual espontânea” (Freud apud Scheinkman, 1995, p. 87).

Em razão dessa submissão à libido, para a psique, ver não consiste em enxergar objetos, mas sim *imagens* (Nasio 1995b, p. 18-19), representações selecionadas pelo eu através de uma escala de valores, de modo que um determinado indivíduo só percebe aquelas imagens nas quais é capaz de se espelhar, se reconhecer, encontrar sentido; e como em psicanálise sentido é o sentido sexual, o reconhecimento do eu nessas representações imagéticas “vem a ser, em última instância, um reconhecimento enquanto eu como ser sexual” (ibid., p. 22).

¹² Em alemão, o radical *Schau* tem duplo sentido: olhar e mostrar; essa dualidade será explorada por Freud na compreensão do jogo psíquico de atividade e passividade presente na pulsão escópica.

Uma característica que se sobressai na dimensão imaginária é o fato de ela constituir-se como *extensão*, a continuidade entre o eu e o mundo das imagens, pois

(...) não somos a imagem do espelho, isso é absolutamente certo, mas, do ponto de vista do eu, a imagem é o eu. Do ponto de vista do eu, (...) o eu é aquele que está carregado de imagens, que é imagem. Do ponto de vista imaginário, a imagem é o eu. (...). Na dimensão imaginária, não há alteridade especular, porque o eu é tão imagem quanto qualquer imagem percebida (Nasio, 1995b, p. 19).

Por conta disso, o eu, ser imaginário, encontra-se alienado dentro do universo imagético que o constitui (Nasio, 1995b, p. 21), através de uma visão triplamente falsa: 1) o eu desconhece que é imagem, 2) não sabe da posição central do falo imaginário¹³ nesse universo imagético e, 3) tampouco, desconfia da existência do gozo, da libido por trás da sustentação das imagens internalizadas: “Portanto, a perspectiva imaginária traz consequências na conceituação do eu. Ela recoloca o fato de que a ideia de um ego racional, consciente, dono de si e agente do seu querer não passa de mera ilusão” (Cukiert e Prizskulnik, 2002, p. 147).

13 É preciso lembrar que o pênis enquanto formação anatômica está excluído da abordagem psicanalítica. Isso posto, deve-se esclarecer que o *falo imaginário* resulta de três fatores: anatômico, libidinal e fantasístico, constituindo-se como um objeto ausente ou presente, do qual apenas alguns seres seriam providos. Com a sua passagem ao universo do simbólico, ele passa a ser “permutável”, podendo ser trocado por outros objetos, no momento em que é destacável do corpo. Na sua aceção simbólica, o falo “é o limite que separa o mundo da sexualidade sempre insatisfeita do mundo do gozo supostamente absoluto”, lembrando que todo desejo sexual – mais uma vez, não confundir com genital – é insatisfeito (Nasio, 1995a, p. 33-36).

Quanto ao desenvolvimento propriamente dito da pulsão escópica, Freud sugere as seguintes etapas:

- a) Olhar, como atividade dirigida a um objeto estranho (*Objekt*).
- b) Abandono do objeto, reversão da pulsão de olhar para uma parte do próprio corpo; ao mesmo tempo, inversão em passividade e instauração de um novo alvo: ser olhado.
- c) Introdução de um novo sujeito (*ein neues Subjekt*) a quem a sujeito se mostra para ser olhado por ele.

Isso implica em um jogo de atividade – observador, voyeurista – e passividade – observado, exibicionista; de um lado, o prazer de olhar; do outro, o de mostrar-se. “O que podemos extrair disso é que o objeto em questão é o objeto narcísico¹⁴: o próprio corpo” (Scheinkman, 1995 p. 88), a capacidade de amar a si mesmo através das imagens onde o eu se projeta para construir-se. Mas enquanto Freud deixa-se dominar por esse dualismo – sujeito e objeto do olhar –, Lacan subverte a gramática e trabalha no plano da “montagem” pulsional, enfatizando seu terceiro tempo, a introdução do “novo sujeito”, quando “o olhar passa a ter um outro estatuto de objeto, assim inaugurando o nascimento do sujeito” (Nasio, 1995, p. 89). Ou seja,

14 Na psicanálise, o conceito de narcisismo se refere a “um modo particular da relação com a sexualidade” (Lê poulichet, 1995, p. 47). Na fase do narcisismo primário, de acordo com as postulações freudianas, os órgãos retiram prazer de si próprios (auto-erotismo), ou seja, o corpo busca prazer na própria corporeidade. Com o passar do tempo, inserida num mundo em que não é o epicentro, a ferida narcísica da criança é aberta, e ela passa a se empenhar em ser amada pelo outro – narcisismo secundário. Lacan, por sua vez, traz uma nova perspectiva no conceito de narcisismo a partir do estágio do espelho como formador do eu, da auto-imagem paranóica, que se reconhece fora, no outro.

(...) ali, onde falta a visão, advém o olhar, ali onde falta o objeto, advém o sujeito, com a entrada de um ‘novo sujeito’ que estava presente e que é subjetivado a partir de um Outro¹⁵ que decai como objeto (Scheinkman, 1995, p. 91).

Essa atividade circular, com a reorganização dos três tempos, das vozes ativa (ver), reflexiva (ver-se) e passiva (ser visto), faz Lacan (apud Quinet, 2004, p. 82) afirmar “que a atividade da pulsão se encontra no ‘se fazer’: ‘se fazer chupar’ para a pulsão oral (...) e ‘se fazer olhar’ para a pulsão escópica”, que estaria relacionada, pois, ao surgimento do “novo sujeito” no centro dessa montagem, quando o “sujeito inicial”, ativo, transmuta-se em objeto (ibid.: p. 83; Scheinkman, 1995, p. 91). A explicação de Quinet (2004, p. 84) sobre o voyeurismo ajuda a entender essa intrincada articulação:

Para o *voyer*, o circuito da pulsão escópica só se arremata quando ele é pego em flagrante pelo olhar de outrem, isto é, quando ele, por sua vez, é olhado. Nesse *se fazer olhar*, ele se torna puro olhar. Ao se completar a volta da pulsão produz-se uma dessubjetivação na medida em que o sujeito desaparece e seu status de objeto comparece.

Percebe-se, então, que o olhar não é gerado no eu, ele surpreende o eu, quase como um *mise-en-abîme*, pegando-o desprevenido quando é refletido pelo Outro – sem, entretanto, ser a imagem desta ou daquela coisa visível.

15 “Outro” foi um termo utilizado por Lacan para “designar um lugar simbólico – o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente (...) – que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intra-subjetiva em sua relação com o desejo”, que é a realização de um anseio do inconsciente (Roudinesco e Plon, 1998, p. 146; 558).

Essa luz emanada produz uma cegueira: o eu deixa de enxergar, e o inconsciente encontra uma porta de saída. Surge, nesse ponto, a visão além do imaginário, fechada em si, traçada “nas dimensões simbólicas e reais das pulsões inconscientes, e não mais no imaginário do eu” (Nasio, 1995b, p. 32-33): quando se está cego na consciência, é possível *olhar* o inconsciente, que se comunica não apenas pelos lapsos de linguagem, como também através das *falhas da visão*, a chamada *fascinação*.

O que se pode apreender desse rápido percurso é que, indubitavelmente, o olho extrapola sua dimensão de aparato perceptivo – sem, evidentemente, negá-la –, funcionando como um órgão sexual, fonte de prazer e, ademais, como uma porta de acesso aos desejos mais íntimos, guardados nos labirintos do inconsciente. Resta saber, agora, o que acontece quando próteses técnicas hipertrofiam a visão, redimensionando, consequentemente, seu status para os sistemas cognitivo e psíquico. Iniciaremos esta discussão a seguir, tentando relacionar as distintas fases do capitalismo às ampliações visuais elaboradas desde o século XIX, com o surgimento da fotografia.

4

VISÃO E TECNOCULTURA: O OLHO AMPLIADO

De acordo com o sociólogo português Boaventura de Souza Santos (1995, p. 78), a Modernidade foi constituída como um *projeto sociocultural* entre o século XVI e finais do século XVIII, fundamentada em dois princípios: o da 1)Regulação (Estado, Mercado e Comunidade) e o da 2)Emancipação, esse último sustentado por três lógicas racionais: a estética expressiva da arte e da literatura – comunidade –, a moral prática da ética e do direito – Estado - e a racionalidade instrumental da ciência e da técnica – individualidade, concorrência, mercado. A Era Moderna poderia ser dividida em três grandes períodos (ibid., p. 79).

No primeiro deles, século XIX, o projeto moderno atinge seu apogeu, sustentado por valores bem definidos e pelo capitalismo liberal. A esfera pública (Sociedade

Civil) e a privada (indivíduo juridicamente livre e igual) são separadas, e a racionalidade *Estético-expressiva* traz uma cisão fundamental: arte e cotidiano em campos distintos, com a definição de uma cultura elitizada e, por conseguinte, da “Cultura de Massa” (ibid., p. 80-82) – ou *para* massa. As tensões entre a subjetividade individual e coletiva e a subjetividade contextual e a universal constituem-se como a base da teoria social e política (ibid., p. 137). A subjetividade individual glorifica-se pelo princípio do mercado e da propriedade individual, que de acordo com Locke e Adam Smith (apud Santos, 1995, p. 138) implica a existência de um “super-sujeito” – o Estado – para regular e autorizar a vida. O início desse processo se dá na “Idade do Ouro” dos sistemas representativos burgueses (Baudrillard, 1995, p. 20), que corresponde às revoluções burguesas nos Estados Unidos e na Europa.

O segundo período da Modernidade inicia-se no fim do século XIX, e tem seu auge entre as duas Guerras Mundiais (Santos, 1995, p. 79). O positivismo¹ de Comte é levado ao extremo, quando se distinguem no projeto social as idealizações das possibilidades concretas de realização numa sociedade capitalista em constante processo de expansão. O Estado surge como principal ator das transformações no mercado e na comunidade, regulando de maneira imperialista a economia, através da mediação do conflito entre o capital e o trabalho (San-

¹ O positivismo é uma “teoria da ciência”, que admite exclusivamente os fatos e as relações factuais. A aversão da metafísica é o traço definitivo de sua proposta: a filosofia deve ser limitada à análise dos resultados cientificamente comprovados. (Masip, 2001, p. 282-283).

tos, 1995, p. 83-85). As formas de consumo coletivas também são organizadas pelo aparelho estatal, que passa a controlar a saúde, a educação, gerir os serviços de transporte, habitação, abastecimento de água e energia, ou seja, acontece a criação do “Estado-Providência”. Por isso a modernidade conduz ao surgimento da indústria cultural². Ela fomenta o desenvolvimento do capitalismo sustentado no Estado centralizador, que começa a fazer uso dos meios de comunicação para estimular o consumo e propagar seus ideais (Rüdiger, 2002, p. 25-55; 57; 61), onde a expansão das relações de troca, somada à divisão de trabalho, modifica profundamente a constituição das ideias, passando a mediar a relação homem-cultura (ibid., p. 55). A exigência do indivíduo, exposto às mensagens dessas mídias, torna-se tão problemática quanto o direito à liberdade de escolha, de forma que o homem não mais consegue viver empiricamente, segundo suas experiências (Adorno, 1999, p. 66). A cultura, então convertida em mercadoria, passa a ser consumida como um produto ordinário, e aos poucos, a própria mercadoria vira a matriz cultural (Rüdiger, 2002, p. 18; Harvey, 1998, p. 65).

Mais a frente, será exposta a abordagem de Santos referente ao terceiro período da sociedade Moderna, que coincide com o seu declínio. Isso porque, agora, interessa discutir as relações das duas primeiras fases da modernidade expostas acima com a quebra de paradigmas na *produção de imagens seriadas*, cujo marco é o advento da fotografia.

2 O conceito de indústria cultural é aqui compreendido enquanto o processo de transformação da cultura em mercadoria, ocorrido na baixa modernidade (Rüdiger, 2002, p. 18).

O estudioso do cinema Arlindo Machado (1997, p. 227) informa que o ideal das imagens miméticas e objetivas do mundo remonta à produção iconográfica renascentista, tempo onde os artistas se esforçavam para “espelhar a realidade”; a fotografia surgiria, assim, como herdeira desse modelo. Apesar de o seu princípio – a câmara escura³ – ser conhecido desde a antiguidade, o aprimoramento técnico do processo fotográfico só acontece ao longo do século XIX, quando o francês J. N. Nièpce inicia estudos sobre a gravação de imagens, trabalho continuado pelo também franco L. J. M. Daguerre – segundo informa Barthes (1984, p. 53), o segundo “usurpou” um pouco o lugar do primeiro, apossando-se de sua invenção. Controvérsias à parte, em 1839, eles conseguem fixar imagens permanentes em placas de prata polida, batizadas como “daguerreótipos”. No mesmo ano, o inglês William Fox Talbot aparece com um processo que ao invés da prata, usa papel sensibilizado (Bond, 1959, p. 253). Há alguns aspectos “obscuros” sobre essas primeiras experiências: muitos “pesquisadores” mantêm segredo sobre suas descobertas, e várias das inovações acontecem simultaneamente em diversas partes do mundo (W.M. Ivins, 1975, p. 175). Por não apresentar uma

3 “O princípio da câmara escura é simples: se fizermos um pequeno orifício na parede ou na janela de uma sala mergulhada na escuridão, a paisagem ou qualquer objeto exterior serão projetados no interior da sala, na parede oposta ao orifício” (Mannoni, 2003, p. 31). O filósofo Aristóteles, ainda na Grécia antiga, chegou a observar tal fenômeno; no século XIII, a câmara escura era usada com um fim bem específico: a observação de eclipses e do Sol, evitando danos aos olhos dos astrônomos. Os primeiros relatos sobre as suas utilidades para “captção” imagética de objetos exteriores só irá acontecer entre os séculos XV e XVI, por Leonardo da Vinci. Entre 1521 e 1550, lentes biconvexas (arredondadas dos dois lados) passam a ser postas nas aberturas das câmeras escuras, melhorando consideravelmente a qualidade das imagens obtidas (ibid., p. 32-34).

nitidez tão boa quanto a dos daguerreótipos, o processo de Talbot fica em segundo plano pelo menos até os anos cinquenta, quando a fotografia sobre papel é então aperfeiçoada (Fabris, 1991, p. 14 -16). No ano de 1844, é impresso o primeiro livro ilustrado com fotos, “*The Pencil of Nature*”, publicado por Fox Talbot; três anos mais tarde, em 1847, Willian Sitirlung “apresenta” aos ingleses El Greco e Goya, no seu “*Annals of the Artists of Spain*”, que reproduz obras dos pintores espanhóis (W.M. Ivins, 1975, p. 175-176). Estavam postas para humanidade as primeiras imagens gráficas que iam além de uma “mera interpretação⁴”: já não há mais sentido em depender das observações e perícia dos desenhistas e gravadores . Ocorre uma ruptura fundamental no campo das mídias: parte-se do *paradigma pré-fotográfico*, em que “na visibilidade da pincelada, é o gesto que gerou que fica visível como marca do seu agente” (Santella e Nöth, 2005, p. 164), para o *paradigma fotográfico*, ou o uso de “técnicas óticas de formação da imagem a partir de uma emanção luminosa” manejadas “mais com os olhos do que com as mãos”, através de *próteses óticas* (ibid., p. 163-165). Como explica Machado (2001, p. 121), a fotografia servirá de base “conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas”; seu entendimento, dessa maneira, é também uma compreensão das “estratégias semióticas,

4 Deve-se observar, entretanto, que “as imagens técnicas, ou seja, as representações icônicas mediadas por aparelhos, não podem corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque entre elas e o mundo se interpõe transdutores abstratos, isto é, conceitos formalizados cientificamente que informam o funcionamento de máquinas semióticas tais como a câmera fotográfica e o computador” (Machado, 2001, p. 38-39). São máquinas previamente programadas para produzir um tipo específico de imagem, uma realidade particular; mas essa não é a discussão que se pretende fazer aqui.

os modelos de construção e percepção e as estruturas de sustentação da produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica” (ibid.).

Um ponto fundamental é perceber que o advento do paradigma fotográfico tem relações íntimas com a lógica capitalista oitocentista: a foto apresenta-se, sobretudo, na qualidade de uma “imagem de consumo” (Fabris, 1991, p. 11). No século XV, a Europa já conhecia a estamparia seriada de imagens e diagramas. Pouco comentada, essa também foi uma importante “revolução”: pela primeira vez, era possível que manifestações gráficas fossem reproduzidas com precisão enquanto durasse a vida útil de sua superfície impressora (W.M. Ivins, 1975, p. 14). Pensadas desde esse período inicial, as imagens de consumo poderiam ser divididas em

idade da madeira (século XIII), idade do metal (século XV), idade da pedra (século XIX), correspondentes respectivamente às técnicas da xilogravura, água-forte e da litografia (...) (Fabris, 1991, p. 11-12).

Apesar de cada um desses momentos ter desempenhado um papel significativo, é na chamada “idade da pedra” que está a gênese do consumo fotográfico, pois as imagens obtidas pela litografia – descoberta em 1797 por Alois Senefelder – preservam quase intocadas as características do desenho primário, e vão atender exigências específicas da Revolução Industrial (Fabris, 1991, p. 12), como a produção em larga escala facilmente executável. De fato, a fotografia enquanto técnica pode ser compreendida como um híbrido da utilização da câmara

escura – negativo –, do processo litográfico – reprodução mecânica e uso de fluidos na revelação – e das lentes de lunetas e microscópios galileicos (Santella e Nöth, 2005, p. 176), ou seja, um cruzamento de processos químicos, ação da luz sobre certas substâncias, e físicos, a formação da imagem por um dispositivo ótico (Barthes, 1984, p. 21).

Sabendo-se que o número de analfabetos era imenso entre a população europeia do século XIX, a informação visual torna-se fundamental: ela é acessível aos não letrados⁵, e passa a ser um importante instrumento de propaganda comercial e Estatal (Fabris, 1991, p. 12). As descobertas de artistas-cientistas como Nièpce e Daguerre não acontecem por acaso: existe uma demanda social de imagens que não consegue ser suprida pelos modos tradicionais de produção. O daguerreótipos já trazem, ainda que primariamente, uma “lógica industrial”, pois o

(...) procedimento permite a decomposição e a racionalização das imagens numa série de operações técnicas ordenadas, sucessivas, obrigatórias e simples. O ato quase místico e totalizador da criação manual da imagem cede lugar a uma sucessão de gestos mecânicos e químicos parcelados. O fotógrafo não é o autor de um trabalho minucioso, e sim o espectador da ‘aparição autônoma e mágica de uma imagem química’ (Rouillé apud Fabris, 1991, p. 13-14).

5 Por volta do ano de 600, o arcebispo de Marseille, na França, manda destruir todas as imagens da cidade episcopal – logo é repreendido pelo papa Gregório I, que o adverte explicando que a pintura fornecia aos não letrados as informações que os livros davam aos que liam (Machado, 2001, p. 15). Isso explica porque os afrescos de Michelangelo que adornam a Capela Cistina têm um caráter funcional: foram o meio encontrado pela Igreja de explicar a “Gênese” aos analfabetos do século XVI (Dondis, 2000, p. 11). A eficácia da informação visual já era há muito conhecida; a fotografia amplia, pois, a sua difusão à velocidade da manufatura industrial.

Fabris (1991, p. 17) classifica em três os momentos em que se constroem as complexas relações da foto e da sociedade do século XIX: 1º) de 1839 a meados desse século, quando o “interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, provenientes das classes abastadas, que podem pagar os altos preços cobrados pelos artistas fotográficos”; 2º) o advento do cartão fotográfico de visita, por Disdéri, responsável pelo barateamento e o conseqüente acesso das camadas menos favorecidas à fotografia; 3º) finalmente, por volta de 1880, quando se distinguem conceitualmente a fotografia comercial e artística.

Disdéri pode ser compreendido como o primeiro industrial da fotografia. Ele mecaniza a relação do fotógrafo-fotografado, acabando com a intimidade do vínculo artista-objeto que existia nas artes; além disso, encontra um formato de produção onde se reduz sensivelmente o custo da foto: ao diminuir o tamanho da imagem, consegue colocar oito reproduções numa chapa onde antes havia uma; ao invés de pagar cinquenta francos por uma fotografia, paga-se vinte por uma dúzia de “cartões de visita” – como eram chamados. Rapidamente Disdéri patenteia o seu invento, abre o maior estúdio fotográfico do continente Europeu e começa a lançar séries fotográficas usando, inclusive, reproduções de outros fotógrafos renomados.

Outra inovação é criada por Disdéri: um novo enquadramento. Os primeiros fotógrafos se concentravam nos rostos, quando ele tem a idéia de reproduzir o corpo inteiro dos clientes nas imagens, cercando-os

de artifícios teatrais que definem seu *status*, longe do indivíduo perto da máscara social, numa paródia da auto-representação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo.(...) O agradável, ameaçado pela exatidão da fotografia, torna-se o grande trunfo do fotógrafo industrial, que pode fornecer à clientela sua imagem ‘num espelho’... complacente (Fabris, 1991, p. 20-21).

A fórmula é imitada rapidamente por vários ateliês fotográficos. Cria-se, todavia, um grande pastiche:

O pobre travestido de rico não se caracteriza apenas por uma pose demasiado rígida. Trai seu acanhamento na timidez com que se localiza num ambiente estranho e nas roupas que não lhe servem (...) (Fabris, 1991, p. 21).

A isso se seguem o uso de “truques” ou retoques para agradar a clientela, do lápis à coloração com óleo. Lúcido das transformações que vive, Disdéri aponta as relações entre o poder informativo da imagem fotográfica e as inovações técnicas, pois, segundo ele, a foto permite a modernização de máquinas, processos industriais e equipamentos – como propagadora confiável das inovações –, gerando assim uma otimização da produção.

Na década de 1890, outro marco: Toulouse-Lautrec cobre as ruas de Paris com seus cartazes publicitários impressos em litogravura. A lógica do paradigma fotográfico é de certa forma mantida, pois existe o nível industrial de (re)produção mecânica : se até o século XVIII as cópias eram um luxo para poucos, agora, pessoas que nunca haviam visto um quadro se deparavam com imagens fidedignas de “obras de arte” a cada esquina, “liber-

tando-se visualmente” (Barthes, 1894, p. 25; W.M. Ivins, 1975, p. 209; p. 226-227). Com o passar do tempo, vários procedimentos fotográficos são introduzidos no dia-a-dia do homem moderno que se torna, ele também, um fotógrafo: em 1895, é criada a primeira câmara portátil, carregável e descarregável à luz.

Pouco antes disso, na Paris de 1871, a polícia inaugura o uso da foto como ferramenta auxiliar na perseguição aos *communards* (Sontag, 2004, p.16). Surgem a fotografia criminal e o foto-retrato, um tipo de identificação social que é uma ampliação do conceito de fotografia judiciária, essa última organizada em catálogos de suspeitos, cujas cópias das imagens podem ser reproduzidas com a finalidade de sua captura; também é dessa época o uso das imagens ampliadas das impressões digitais na criminalística (Fabris, 1991, p. 28-29): no início do século XX, a fotografia já é considerada um documento pela Justiça. A foto seria uma prova indubitável de um fato, pois mesmo admitindo-se a possibilidade de manipulação, há sempre “o pressuposto de que algo existe, ou existiu, era semelhante ao que está na imagem” (Sontag, 2004, p. 16). Nadar⁶ (apud Fabris: 25-26) narra o caso da “fotografia homicida”. Um marido traído e outros comparsas haviam matado o amante de sua mulher - a absolvição era dada como certa, até o jornal *Le Figaro* exibir a foto do cadáver,

um afogado em estado de putrefação avançada, reduzido de modo tão abominável que a forma humana é, a princípio, irreconhecível. Os membros foram apertados e amarrados com violência

6 In: Nadar, Quando ero Fotógrafo, Roma: Riuniti, 1982.

no corpo. Faixas de chumbo os comprimem com turgores lívidos; a massa informe parece o ventre pálido de um sapo. A pele das mãos e dos pés, toda encarquilhada, é cruamente branca, enquanto o rosto é da cor acinzentada. (...) Entre os lábios inchados, da grande boca aberta, pende a língua intumescida, meio comida pelos peixes... (...) Nunca a putrefação chegou a um estágio mais horrível do que este montão anônimo, no que esta informe carcaça destripada e mole que faria desmaiar um coveiro (Nadar apud Fabris, 1991, p.25).

Diante do horror que “saltava aos olhos”, a opinião pública exige a condenação dos acusados pelo assassinato, no que é prontamente atendida pelo poder judiciário:

A foto pronunciou a *sentença* de morte, e é uma sentença sem recurso. À MORTE!!!!... (...) é tamanha a perturbação da própria justiça – pois assim é chamada – diante da imagem maldita do delito que aquela prova fotográfica acaba substancialmente por tomar o lugar de tudo e arrastar tudo (Nadar apud Fabris, 1991, p. 26).

O uso da fotografia pelo Estado propriamente dito também não tarda a acontecer. A foto ganha destaque em reportagens militares, advogada como uma testemunha “fiel” da história. Fabris (1991, p. 24-25) mostra a fragilidade de tal argumento: na Guerra da Criméia, relatos de horror contrastam com fotos quase idílicas - planos gerais posados dão a ideia de um conflito “limpo”, que nunca existiu senão nessas representações.

Gradativamente, a imagem fotográfica invade mundos além do continente europeu: levadas de fotógrafos viajam a lugares “exóticos”, que durante séculos permearam o imaginário ocidental:

Terra Santa, Egito, pirâmides, o cenário das cruzadas, ruínas greco-romanas. Os fotógrafos não buscam em suas expedições lugares inéditos ou desconhecidos. Procuram, ao contrário, reconhecer os ‘lugares já existentes, como visões imaginárias, nas fantasias inconscientes das massas’, criando arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já existente e conformariam a visão das gerações futuras (Fabris, 1991, p.29).

O registro inicial reside sobre monumentos e paisagens, mas logo passam a ser fotografados usos e costumes, fornecendo-se ao europeu a visão dos “bárbaros estrangeiros”: as imagens mostram o consumo de drogas, torturas e execuções públicas – visualmente, demonstra-se a necessidade de uma intervenção direta para “civilizar” esses povos. A foto é transformada em aliada do imperialismo. Noutro sentido, Barthes (1984, p. 57) observa que se inicialmente a fotografia busca o notável – ou o exótico – para surpreender, num segundo momento, “ela decreta notável aquilo que ela fotografa”: há uma inversão de valores. A imagem, de coadjuvante, torna-se a protagonista da vida social.

Percebe-se, assim, como a evolução da técnica fotográfica se desenvolve em conjunto com os fundamentos da primeira e segunda fases da modernidade apontados por Boaventura de Souza Santos. No que toca à racionalidade expressiva da arte e da literatura (comunidade), acontece a definição de uma “cultura de massa”, pois a foto torna-se acessível a todos e acaba com o princípio da unicidade que a obra artística tinha até aquele momento, além de “mecanizar” o gesto da

criação e funcionar como fetiche – fotos de proletários travestidos de burgueses. O princípio do mercado pode ser associado à transformação da fotografia numa racionalidade técnica, capaz aperfeiçoar os processos produtivos e de se converter, ela própria, numa mercadoria das mais desejáveis, adaptável ao gosto de cada cliente e de ser usada na publicidade de outros produtos; Ribeiro (1993, p. 1) chega a situar o próprio desenvolvimento da filosofia positivista como depende do advento fotográfico, já que esse “impulsiona o conhecimento exato do mundo sensível”. Quanto ao Estado, pode-se observar o uso da foto como sua propaganda e instrumento para difusão e legitimação do Imperialismo e do controle social - Justiça. Conforme reflete Disdéri, a fotografia

parece aplinar qualquer conflito entre capital e trabalho: dos protótipos por ela divulgados poderiam advir ‘utilidade moral’ e ‘utilidade material’ para os dois protagonistas do processo produtivo (apud Fabris, 1991, p. 24).

Outra leitura possível do paradigma fotográfico enquanto síntese do modelo capitalista moderno pode ser feita através de Flusser (2005). Em seu “Filosofia da caixa preta”, o autor expõe como o fotógrafo – ou “funcionário”, em suas palavras – perde o controle sobre todas as fases do processo produtivo: o mecanismo gerador de imagens, ou o que acontece dentro “caixa preta”, é um mistério – e pouco importa. O conhecimento fica restrito a fases específicas, como o “clique” e a seleção de filtros pré-determinados, a exemplo da velocidade de obturação e da abertura do diafragma – quando essas opções são dadas. Há uma conexão direta com a divisão do

trabalho apontada por Karl Marx (1975, p. 389-392): o operário, ao executar por toda sua vida uma única tarefa, fração de uma linha de montagem, perde o domínio sobre a sua produção. A relação talvez fique melhor ilustrada se o fotógrafo for contraposto a um pintor, capaz de gerir cada pincelada na plasmação de sua obra, lenta e meticulosamente. Por isso, o ato fotográfico pode ser visto como uma replicação da lógica industrial manufatureira, onde existe o imperativo do conhecimento e execução parcial de uma determinada tarefa, sem que isso interfira na finalização da mesma.

Ainda envoltas nessas relações entre o paradigma fotográfico e as primeiras fases da modernidade estão relacionadas duas outras mídias: o cinema e a televisão, essa última, embora eletrônica, é ainda composta de imagens projetadas, geradas pela captação a partir de um objeto real (Santella e Nöth, 2005, p. 176). Tanto a produção cinematográfica quanto a televisiva, para o fim aqui proposto, podem ser analogamente entendidas tomando-se por base as considerações feitas até o momento sobre a fotografia.

A imagem digital e o vídeo também surgiram dentro do processo da construção de extensões ou próteses técnicas do olho, mas se ligam à fase contemporânea – ou pós-moderna – do capitalismo descrita por Boaventura de Sousa Santos, que vai da segunda metade do século XX à atualidade. Segundo o autor (Santos, 1995, p. 79-81; p. 87-92), nos anos 1960 os valores modernos são sistematicamente dilapidados, dando lugar a um período de *incertezas e contradições*. É a época do capital financeiro, desorganizado, em que o Estado perde a capacidade de

gerir a vida do cidadão, a economia e as relações sociais. O mercado extravasa o econômico: são tempos de *neoliberalismo*. Segundo Jameson (1996, p. 14), acaba de vez a crítica à mercadoria de consumo, cuja produção se torna um processo social. As mídias, em função desse modelo de capitalismo desorganizado, passam a articular a sociedade: a imprensa convoca para si as grandes campanhas populares, servindo como fonte de legitimação do poder político e financeiro, tornando-se um “superego geral da sociedade” (Marcondes Filho, 2000, p. 119). Como explica Muniz Sodré (2002, p. 26), a linguagem *produz realidade*, e os *media*, tal qual a retórica clássica, são uma técnica política de comunicação, potencializadas ao “modo de uma antropotécnica”, capazes de intervir no mundo para transformá-lo “em função da tecnologia e do mercado”. Noutro sentido, Harvey (1998, p. 49) decreta: o mundo pós-moderno é uma “total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico”, o que fica patente nas imagens técnicas produzidas nesse período.

E as evidências começam na cronologia: Boaventura de Souza Santos afirma que a pós-modernidade tem início dos mesmos anos de 1960 nos quais Arlindo Machado (1997, p. 230) localiza a emergência do vídeo⁷, mídia que segundo o estudioso do cinema irá ampliar ao infinito as possibilidades de *manipulação* artísticas e, por conseguinte, de desconstrução e reconstrução das formas; talvez, uma síntese direta dos conceitos “pós-modernos” elaborados por Hassan (apud Harvey, 1998,

7 Tal qual a televisão, o vídeo é uma imagem projetada, formada a partir de um objeto real (Santella e Nöth, 2005, p. 176); diferentemente dela, contudo, apresenta uma estética subversiva que está mais conectada com as artes contemporâneas.

p. 48-50): só para citar alguns, “parafísica”, “antimorfa”, “combinação”, “mutante”, “indeterminação”.

Desde seu advento, o vídeo conta com “problemas de identidade”, pois parece menos uma mídia e mais uma mediação entre o cinema e a imagem digital, um “parêntese frágil, transitório e marginal entre dois universos de imagens fortes e decisivos” (Dubois, 2004, p. 69); ou seja, ele é tão fragmentado quanto o homem pós-moderno, sujeito fractal, sem identidade fixa (Hall, 1997). Seu próprio nome, observa Dubois (2004, p. 70-71), serve mais como prefixo e sufixo, em expressões como “videocassete” e “tela de vídeo”, de modo que nunca é empregado como o “fixo”, a raiz. Ao mesmo tempo, porém, etimologicamente, *video*, assim sem acento, é um verbo proveniente do latim *videre*, “eu vejo”, e, dessa maneira, o verbo genérico de todas as artes visuais (ibid.).

Mesmo se pensado enquanto meio de representação, o vídeo não tem uma identidade definida: “Quando falamos em vídeo, sabemos exatamente do que estamos falando? De uma técnica ou de uma linguagem? De um processo ou de uma obra? De um meio de comunicação ou de uma arte? De uma imagem ou de um dispositivo?” (Dubois, 2004, p. 73). Não há uma imagem videográfica única, mas sim uma sobreposição de variados espaços, pontos de vista e tempos, pela “sobreimpressão (de múltiplas camadas), os jogos de janelas (sob inúmeras configurações) e, sobretudo, a incrustação (ou *chroma key*)” (ibid., p. 78; 86). Definitivamente, trata-se de uma nova forma de criar imagens técnicas e, sobretudo, de pensá-las, como um processo contraditório, frágil, múltiplo, talvez indefinível, e por isso mesmo *pós-moderno*.

Já na imagem digital, o rompimento com a moder-

nidade é ainda mais profundo, pois implica a criação de um novo modelo de produção de imagens: o “paradigma pós-fotográfico” (Santella e Nöth, 2005, p. 166). Numa interação entre monitor e computador, mediada através da abstração de complexos cálculos, plasma-se uma imagem que não deriva da captação de objetos “factuais”: um programa articula pixels, sem a existência da “presença do real empírico em nenhum momento do processo” (ibid., p. 166-167). Machado (1997, p. 231-232) aponta para o fato de essas imagens geradas e processadas por computadores conduzirem a dois extremos: de um lado, a exacerbação máxima do ideal renascentista de objetividade, evidenciado na simulação do realismo fotográfico; do outro, a possibilidade de “criar mundos absolutamente irreais, mundos regidos por leis arbitrárias, até o limite da abstração total”.

Sejam esses universos construídos pelas imagens digitais miméticos ou subversivos em relação ao mundo factual, cabe a eles o surgimento do chamado *ciberespaço*. Aqui, um breve parêntese a fim de lembrar que o uso civil dos computadores ocorre na década de 1960 (Lévy, 1999, p. 31); parece, de fato, tratar-se de um período emblemático no rompimento com o moderno. A utilização da multimídia em larga escala, entretanto, só acontecerá nos anos de 1980, quando a digitalização invade o mercado fonográfico, surgem os videogames e uma informática de interface “amigável” (ibid., p. 32). Entre finais dos anos 80 e início da década de 1990, as redes de computadores formatadas desde os anos 70 começam a se interconectar⁸, e aparecem as tecnologias digitais neces-

8 Castells (1999, p. 44) lembra que a internet teve origem numa ousada empreitada da Agência de Projetos de Pesquisa Avançada do Departamento de Defesa

sárias à infra-estrutura do ciberespaço, um novo meio de socialização. No seio desse processo, emerge a chamada “realidade virtual”, na qual o navegador tem a sensação física de estar num mundo criado por imagens digitais: fazendo o uso de acessórios especiais, como um capacete com telas localizadas a poucos milímetros dos olhos, a ilusão de estar “dentro” do mundo virtual⁹ é fabricada. Sem dúvidas, a arquitetura do virtual eleva ao máximo a premissa pós-moderna de “construir para as pessoas, e não para o homem” (Harvey, 1998, p. 45), um marco da sociedade pós-industrial, que trocou o modelo fordista da produção seriada pelo capitalismo cognitivo (Braga, 2005, p. 133-134), época dos bens customizados, feitos para atender às necessidades individuais; nesse novo cenário, o conhecimento, tão *imaterial* quanto os universos criados nos computadores, passa a ser o ativo financeiro mais importante (Braga, 2005, p. 133-135; Gorz, 2005, p. 15-17).

Surge, por fim, aquilo que os estudiosos das linguagens Lucia Santaella e Winfried Nöth chamam de “quarto paradigma da imagem”, que consiste da mistura ou sobreposição entre dois ou mais dos paradigmas anteriormente citados. Esquemáticamente:

dos Estados Unidos, realizada na década de 1960, cuja função era impedir, em havendo uma guerra nuclear, a tomada do sistema norte-americano de comunicação pelos soviéticos. “O resultado foi uma arquitetura de rede que, como queriam seus inventores, não pode ser controlada a partir de nenhum centro e é composta por milhares de redes de computadores autônomos com inúmeras maneiras de conexão (...). Essa rede foi apropriada por indivíduos e grupos do mundo inteiro e com todos os tipos de objetivos (...)” (ibid.).

9 Santaella (2004a, p. 36-37) observa que o corpo “imerso” na realidade virtual não fica inativo; ocorre, ao contrário, “uma exuberância de instantâneas reações perceptivas em sincronia com operações mentais”.

| PRÉ-FOTOGRAFICO | FOTOGRAFICO | PÓS-FOTOGRAFICO | 4° PARADIGMA DA IMAGEM |
|-----------------------------------|--|---|---|
| Expressão da visão através da mão | Autonomia da visão via próteses óticas | Derivação da visão via matriz numérica | Duas ou mais das possibilidades anteriores hibridizadas |
| Processos artesanais | Processos automáticos | Processos matemáticos | Duas ou mais das possibilidades anteriores hibridizadas |
| Imagem incompleta | Corte/enquadramento | Simulação | Duas ou mais das possibilidades anteriores hibridizadas |
| Suporte único | Negativo/fitas magnéticas | Computador | Duas ou mais das possibilidades anteriores hibridizadas |
| Perceptível | Reprodutível | Disponível | Duas ou mais das possibilidades anteriores hibridizadas |
| Figuração por imitação (espelho) | Figuração por conexão material (documento) | Figuração por simulação (imagem matriz) | Duas ou mais das possibilidades anteriores hibridizadas |
| Aura | Identificação | Navegação | Duas ou mais das possibilidades anteriores hibridizadas |

Evidencia-se, assim, como a partir do advento fotográfico, diversas próteses óticas foram criadas com fins intimamente ligados ao modo – ou aos modos – de produção capitalista, quase como um *sintoma* dos modelos econômicos desenvolvidos desde o século XIX: da produção seriada à customizada; da certeza factual à subversão das formas; do material ao imaterial. E vale relatar que todo esse processo no qual extensões artificiais do olho passaram a ser tecnologias cognitivas, isso é, fontes de conhecimento, iniciou-se ainda nos séculos XVI, com a invenção do microscópio, e XVII, quando se criou o telescópio (Ribeiro, 1993, p. 1; Bassalo, 1986, p. 48). Foram esses os primeiros instrumentos condutores da ampliação visual – quem sabe, confirmando a tese macluhiana dos meios enquanto extensões do homem (McLuhan, 1979) – aos mundos do micro e do macro. Agora, pode-se enxergar dos átomos ao cosmos, novos universos não apenas visíveis, mas também registráveis e transmissíveis (pela fotografia, televisão...), ou mesmo passíveis de serem inventados (vídeo, imagens digitais). Criou-se uma *tecnovisão*, junção dos substantivos femininos *tecnologia* e *visão*, cujo significado pode ser definido exatamente pelas próteses óticas que funcionam como prolongamento do olhar.

Talvez, o complexo sistema visual pensado por Gibson (citado no *Capítulo 2*), no qual se articulam os “olhos-na-cabeça-sobre-o-corpo-em-cima-do-chão”, tenha se sofisticado ainda mais: hoje, não seria absurdo compreender a visão como uma união de processos envolvendo os “olhos (ampliados por próteses óticas) – na – cabeça (ou em qualquer outro suporte dessas

próteses, humano ou não) – sobre o corpo (humano, maquínico, biocibernético) – no espaço (real, virtual, ou um misto de ambos). As possibilidades são infinitas; as consequências de tamanha hipertrofia visual, ainda não delimitadas, mas, certamente, já refletidas sobre o homem e, especialmente, sobre o seu corpo, assunto a ser trabalhado a seguir.

5

COGNIÇÃO, PSIQUE, TECNOCULTURA: PARA ARTICULAR O *UMWELT* VISUAL

No seguinte depoimento, datado de 1954, McLuhan (1973, p. 568-569) talvez já constataste na sociedade norte-americana alguns efeitos do processo de amplificação da visão através de aparatos técnicos:

Um grupo nosso realizou recentemente uma experiência com um grande grupo de estudantes. Dividimo-los em quatro seções e atribuímos a cada seção um canal separado de comunicação. Cada seção recebeu a mesma palestra simultaneamente, mas uma leu-a, outra ouviu-a como palestra normal num estúdio, a terceira ouviu-a pelo rádio e a última ouviu-a e viu-a numa transmissão de TV. Imediatamente depois, procedemos a um exame oral para determinar o grau de apreensão e compreensão do novo e difícil material. A seção de TV obteve primeiro lugar, seguida da seção de rádio; em terceiro chegou a seção do estúdio e, por último, a

seção de leitura. O resultado foi inteiramente inesperado para nós, mas ainda é muito cedo para generalizar; uma coisa, porém, é certa: os chamados meios de comunicação de massa não se destinam necessariamente a ser apenas canais de entretenimento popular.

Muito ao contrário, tais meios, especialmente os visuais, parecem caminhar para tornarem-se, de fato, fontes de conhecimento – o único meio imagético na referida experiência de McLuhan foi o de maior eficácia da transmissão da informação –, se é que já não o são, principalmente quando se pensa que, de acordo com estudos empíricos, a visão seria responsável, hoje em dia, por algo em torno de 75% a 80% de tudo percebido pelo homem (Amiralian, 1997, p. 23; Santaella, 1998, p. 11-12).

A primeira e imediata conclusão a que se costuma chegar diante disso, é que tal dominância por um sentido sobre os outros deve ter sido e estar sendo devida ao fato de que poderosos meios ou extensões do sentido visual foram historicamente criados, tais como telescópios, microscópios, radares, todos os aparelhos da mesma família da fotografia [...] (Santaella, 1998, p. 11-12).

Isso resulta em admitir que as ampliações técnicas da visão, cujo papel seria o de imprimir mudanças de dentro para fora do corpo, estariam, ao mesmo tempo, atuando no sentido inverso – de fora para dentro –, isto é, reconfigurando o funcionamento do aparato perceptivo do homem. E ao considerar-se o fato de o olho extrapolar sua função de órgão

sensorial, cabe pensar que os efeitos desse processo repercutam até o universo da organização psíquica. Assim, a cultura, além de dotar o ser humano de um equipamento *extra-orgânico* de adaptação, ampliando a sua força, velocidade, capacidade visual, auditiva..., garantindo a sua sobrevivência no processo evolutivo (Laraia, 2001, p. 39-40), agiria, também, de forma oposta: como advoga filósofo Edgar Morin (2003, p. 17), “produzimos a sociedade que nos produz” – há uma relação circular entre o homem e o seu meio.

Essa circularidade pode ser compreendida através da abordagem sistêmica, que ganhou espaço nos últimos anos ao postular que todos os problemas são interconectados e interdependentes, trazendo como novo paradigma a compreensão ecológica do mundo, ao concebê-lo não como um conjunto de partes isoladas, mas sim inter-relacionadas (Capra, 1996, p. 3-6). Tal perspectiva não separa o homem, ou qualquer outra coisa, do meio-ambiente; possivelmente em função disso, ela tenha emergido no epicentro do estudo de organismos vivos como conjuntos integrados pela Biologia, e depois migrado para outras ciências, como a Psicologia e a Física (ibid., p. 7; p. 17-18). Dentro da Semiótica, é quase um consenso que os chamados sistemas sóicos têm se constituído, historicamente, como o mais importante objeto de estudo dessa área do conhecimento (Nöth, 1990, p. 198).

E será a partir da abordagem sistêmica dentro do campo semiótico que, ao se tentar costurar relações entre os assuntos até aqui abordados – a recordar: o corpo, os movimentos do biocibernético, visão, pul-

são escópica e tecnovisão –, será esboçada uma tese: a de que entre olhos progressivamente hipertrofiados e a crescente demanda por imagens, impõe-se o plano da superfície, lócus da imagem corpórea, a qual teria se convertido, quem sabe, no mais importante código de interação social, na linha da Sociedade do Espetáculo desenhada por Guy Debord (1997), segundo a qual as relações sociais, a partir das década de 1960 ou da pós-modernidade, passam a ser mediadas pelas imagens ofertadas pela indústria cultural, substituindo-se o fetiche da mercadoria marxista por um fetiche quase que exclusivo da imagem mercantil.

Segundo explica a teoria do *Umwelt* desenvolvida por Jakob von Uexküll, um dos criadores da etologia, cada organismo estrutura subjetivamente seu mundo, através das informações recebidas por sensores como o olho, tato e ouvido – *Merkwelt*, o campo perceptual; tais informações são processadas neurologicamente e traduzidas em movimentos, gestos, sons, efeitos pelos quais se dá a interação com esse ambiente – *Wirkwelt* (Nöth, 1990, p. 158). Assim, existe uma conexão direta entre o *perceber* e o *agir*, movimentos que ocorrem simultaneamente, indissolutos.

Oras, se esse *Umwelt* apontado por Uexküll se constrói, de um lado, pelo que é *percebido*, transmitido ao cérebro através dos órgãos sensoriais, cabe considerar o impacto de invenções como a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo, monitores, radares, telas de telefones celulares, microscópios e telescópios enquanto extensões do olho; esses adventos, assim como uma infinidade de outros, que não pa-

ram de ser inventados, ampliaram a percepção – e conseqüentemente a construção – da realidade ao visual, produzindo um novo tipo de ambiente.

Para se compreender tal cenário, sugere-se, inicialmente, pensar numa situação ideal hipotética, um modelo, no qual se teria os cinco sentidos responsáveis por captar as sensações de origem externa ao organismo humano atuando com a mesma eficiência, ou seja, cada um deles, audição, olfato, paladar, tato e visão, respondendo por 20% da capacidade perceptual. A biblioteca cognitiva de uma pessoa apresentaria, dessa forma, possibilidades de ter em igual proporção arquivados sentidos auditivos, olfativos, gustativos, táteis e visuais, e esses chances proporcionais de se hibridizarem e criarem novos sentidos, combinando-se entre si, desde todos com todos os demais até todos com apenas mais um, não importando se os elementos apareçam repetidos a cada grupo constituído :

1 sentido => 5 casos

2 sentidos => $5 \times 4 = 20$ casos

3 sentidos => $5 \times 4 \times 3 = 60$ casos

4 sentidos => $5 \times 4 \times 3 \times 2 = 120$ casos

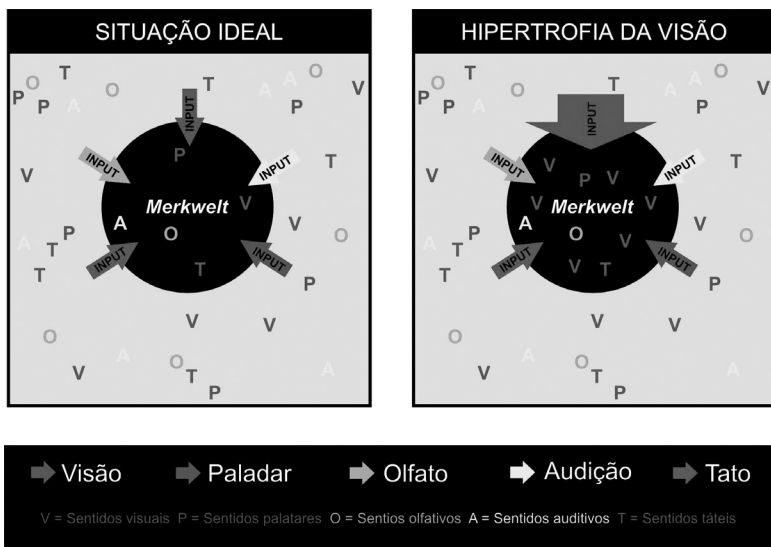
5 sentidos => $5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 120$ casos

Total: 325 casos

Logo, seriam 325 os tipos de “arquivos” possíveis de serem encontrados na biblioteca cognitiva humana, admitindo-se a condição modelar proposta, na qual, por se tratar apenas de uma ilustração, permitiu-se ignorar os sentidos advindos dos órgãos proprioceptores,

localizados nos músculos, nas juntas e ouvido interno, e interoceptores, terminações nervosas nos órgãos viscerais. Mas, mesmo restringindo a abordagem aos órgãos exteroceptores – olho, ouvido, pele, nariz e boca –, é preciso levar em conta o dado informado um pouco atrás, aquele que dizia que, agora, até 80% de tudo percebido pelo homem é visual.

Considerando-se tal número, implica-se em, dentro do modelo cognitivo sugerido, aceitar uma quantidade de informações visuais no cérebro muito maior que as oriundas dos demais sentidos, e que apesar das 325 possibilidades de combinação continuarem a existir, dada a permanência da presença dos cinco elementos provenientes dos órgãos responsáveis por captar os estímulos externos ao organismo, elas passam a fruir segundo outros parâmetros: se de cada 100 componentes, 80 forem visuais, isso resulta no crescimento das chances dos demais elementos se combinarem com a visão e dela insurgir isolada como fonte de conhecimento e, na mesma proporção, decaem a probabilidade deles se combinarem entre si e aparecem sós. O *merkwelt* humano, ou seja, seu campo perceptual, estaria, por conseguinte, quase que totalmente restrito à imagem. Graficamente, sugere-se pensar nas seguintes representações:



Não causa estranheza, pois, que alguns autores, a exemplo de Wenders (apud Quinet, 2004, p. 280-289), falem de uma sociedade escópica, baseada no *Vídeo ergo sum* – Vejo, logo existo –, ou que outros caminhem ainda mais longe, como o cientista político italiano Giovanni Sartori (2001, p. 7-8), para quem aconteceria, atualmente, a transformação do *homo sapiens*, produzido pela cultura oral e escrita, em um *homo videns*, um ser que substituiu o texto verbal, a palavra, pelo visual. Seria uma reorganização do sistema perceptivo, possibilitada pela sua dinamicidade, ou seja, a capacidade de alterar a sua estrutura, ou o conjunto das relações que conectam seus elementos. Recordando mais uma vez a fala do filósofo norte-americano Charles S. Peirce (apud Santaella 1998: 98-99), segundo a qual “nós só percebemos o que estamos equipados para interpretar”, quando se está equipado

predominantemente com signos visuais, a percepção, logicamente, deve tornar-se mais habilitada a interpretar imagens.

E como os olhos também são fonte de libido, e a psique não se encontra inerte, ao se falar da hipertrofia da visão na espécie humana, fala-se, inevitavelmente, em uma “inflação” do registro do Imaginário¹ (Quinet, 2004, p. 281). Nesse sentido, aliam-se os sistemas perceptivo e psíquico numa mesma busca: a por imagens; um procurando informação, o outro, prazer. Em razão disso, sugere-se aceitar que os signos visuais atuem, agora, como o *fator atrativo*² para as dimensões psíquica e cognitiva do homem.

Dados impressionantes, como o de que a TV era, na década de 1990, “mais importante do que geladeira para o brasileiro” (Penhalver e Júnior, 2002, p. 21), pois “segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (1999), o país (...) [tinha] 87,5% de casas com televisão e só 82,5% com outro eletrodoméstico” (ibid.), tornam-se, assim, compreensíveis, sem deixar, por certo, de causar espanto: “Uma novela vale o ônus de ver a comida estragando na cozinha. Soa até como termômetro da glória popular do veículo”, diz Júnior (2002, p. 57).

1 Considerando que o Imaginário seja o registro do engodo, será que seu crescimento é, também, um aumento da alienação pela qual ele é caracterizado? Uma pergunta inevitável, mas cuja resposta não se objetiva fornecer nesta pesquisa.

2 Refere-se ao comportamento característico de mutação em um sistema dinâmico. Alguns sistemas têm atrativos fixos, ou seja, quando atingem um determinado ponto de equilíbrio, estacionam; outros têm atrativos sazonais, e ficam presos dentro de um modelo cíclico de oscilações em estados pré-determinados; finalmente, alguns sistemas apresentam os chamados atrativos desconhecidos, localizados fora de um ciclo delimitado, e além de uma dinâmica estabelecida (Goertzel, 1997, p. 4-5).

No presídio do Carandiru³, a televisão era “o produto de troca de maior valor” entre os presos, afirmava o médico Drauzio Varella (apud Penhalver, 2002a, p. 23), autor do livro *Estação Carandiru*. Nas celas que abrigavam mais de 7 mil detentos, havia 4 mil televisores, o “bem mais precioso, útil para o espetáculo da realidade de lá de fora” (Penhalver, 2002a, p. 23), ao qual extensões técnicas do olho permitiam a visão. Mesmo os cegos não dispensam dar uma “olhada” na programação televisiva: “Todos eles vêem (...), mesmo que só ouvindo, seja para acompanhar a novela, seja para informar-se – garante Antonio Menescal, chefe do gabinete do Instituto Benjamin Constant, do Rio” (Ibid., p. 29), centro de referência nacional na pesquisa com deficientes visuais.

O que McLuhan propôs no seu experimento descrito na abertura deste capítulo – a televisão indo além do divertir – parece comprovar-se em casos como o das irmãs Isabella e Raphaella, dez e seis anos, respectivamente, quando o texto subsequente foi publicado:

É na TV que as meninas aprendem coisas que nunca viram na escola, como o que é teste de DNA.

- É o exame para saber se a pessoa é pai ou mãe da criança – dizem Isabella e Raphaella, com empolgação.

Foi nos debates do Programa do Ratinho⁴ que

3 O Carandiru era localizado na Zona Norte de São Paulo. Desativado em 15 de setembro de 2002, a unidade prisional funcionou durante mais de 45 anos .

4 O “Programa do Ratinho” estreou em 1998 no canal de brasileiro televisão “SBT”. Apesar de ser visto por várias crianças, a atração abordava assuntos impróprios para menores de idade, como os chamados “testes de paternidade”, quadros em que participantes são convidados a realizar testes de DNA e assim comprovar ou não a paternidade acerca de uma dada criança (Dionísio, 2002).

[as meninas] aprenderam a palavra, para surpresa da mãe, Roseli (Penhalver, 2002b, p. 43).

Certamente, aí também se poderiam pensar nos casais apaixonados que descobrem como viver um grande romance assistindo aos filmes *hollywoodianos*, ou naqueles que, apenas vendo uma foto, entendem a notícia, num jornalismo impresso progressivamente pictórico (Bond, 1952, p. 252). É a *vidosfera* sugerida por Debray, ou o imperativo do discurso imagético frente às outras linguagens.

Mas o *Umwelt* não se constitui num movimento unilateral de entradas, ele também implica em saídas, *outputs*, modos pelos quais o organismo interage com o exterior – *Wirkwelt* – e cria o seu próprio universo. Pensando-se na valoração que o visual adquiriu no mundo humano, especialmente a partir do século XIX com o advento da fotografia, não fica difícil supor que, hoje, as informações – sobretudo visuais – processadas psíquica e neurologicamente sejam convertidas em modos de interação também imagéticos: na qualidade de signo, de *mediadora*, a imagem será o *código* mais inteligível e desejado quando contraposta aos demais.

De um lado, o exibicionismo é estimulado, “ordenando ao sujeito fazer de tudo para roubar a cena”, transformar-se em celebridade (Quinet, 2004, p. 284), ou seja, o “se fazer” – olhar – da atividade pulsional escópica; na outra ponta, está o *Panóptico*⁵, a transparência recípro-

5 O *Panóptico* é “uma figura arquitetônica usada no final do século XVIII para vigiar os prisioneiros (...). Trata-se de uma construção composta de uma torre central e de um edifício que a circunda. O vigilante permanece na torre sem que

ca, “que a psicanálise desvela como o olhar do supereu⁶ na tentativa de promover a interiorização do olhar para controlar os atos e até mesmo o pensamento dos que ele vigia” (ibid., p. 288). É a possibilidade de tudo ver e de ser visto por todos. Assim, o

espetáculo da imagem tem o seu lado belo, faz suspirar o sujeito do desejo devido à pulsão escópica e brilho, que encobre a falta que lhe é constitutiva. Mas o espetáculo é também sede do mal-estar na cultura ao presentificar o supereu com suas imagens impregnadas pelo real impossível de suportar que provocam o sentimento de culpa do sujeito (ibid., p. 281)

Cria-se um ciclo de retroalimentação: mais informações visuais são absorvidas e geradas – pois o *Wirkwelt*, para interagir com outros sistemas predominantemente visuais, terá que fabricar informações imagéticas, as mais permeáveis ao *Merkwelt* humano – e, dessa maneira, mais informações visuais são absorvidas porque mais informações visuais foram geradas. A imagem corporal,

se possa ser visto enquanto os prisioneiros estão no edifício circular em celas transparentes (...). Na verdade, o vigilante nem precisa estar lá, basta uma veneziana ou um vidro escuro para fazer existir o olhar (...). Com este artifício, o pânóptico torna o olhar ao mesmo tempo totalizador (e totalitário) e particularizado para cada um. O olhar é, para todos, universal, e para cada um, singular” (Quinet, 2004, p. 285-286). Essa alegoria é retomada por Foucault em “Vigiar e Punir” (2005) para sintetizar o modelo de sociedade disciplinar, baseado em estratégias de confinamento, locais onde se pudesse vigiar e moldar o comportamento.

6 O supereu – *Über-Ich* – foi um conceito desenvolvido por Freud para designar uma espécie de “autoridade censora” do eu, um tipo de “auto-observação, o depositário da consciência moral, tornando-se, enfim, ‘o portador do ideal do eu, com o qual o eu se compara, ao qual ele aspira e do qual se esforça por atender a reivindicação de um aperfeiçoamento cada vez mais avançado’” (Roudinesco e Plon, 1998, p. 744-745). Esse ideal do eu ou do ego – *Ichideal* – responde por um passado idealizado, que é projetado no futuro na forma de um eu ideal – *Idealich* –, a ser atingido (ibid., p. 362-363).

o plano da superfície – registro do imaginário –, começa, então, a funcionar como um signo fundamental na mediação das representações sociais⁷, atuando como um “órgão operacional” na construção do *Umwelt*.

Evidentemente, as representações visuais feitas a partir do corpo sempre ocuparam um papel de destaque no funcionamento das mais distintas culturas, mas o que se fala aqui é da possível hipertrofia dessa função na contemporaneidade: existir num mundo imagético, inclusive enquanto ser social, é existir enquanto imagem! Nesse contexto, recorre-se à perspectiva teatral da interação social formulada por Goffman (apud Johnson, 1997, p. 166; Marshal, 1998, p. 171) para sistematização do fenômeno. Segundo essa abordagem, a interação simbólica se dá no mundo entendido como um grande “palco”, habitado por “atores sociais” em um determinado momento, e as várias audiências – plateias – que esses requerem. Se o palco se transfigurou em telas, fotos, passarelas, e a plateia está, quase que totalmente, resumida aos olhos, os atores não podem ser outra coisa senão representações imagéticas, ou passariam despercebidos, incógnitas.

Diante disso, para atuarem como signos, muitos dos textos sociais são inscritos na forma de imagem através da corporeidade, de um corpo pensado para

7 A Teoria das Representações Sociais foi construída a partir da interface entre as ciências psicológicas e sociais, e envolve uma série de perspectivas e conceitos (Moscovici, 1995, p. 8). Aqui, ela se refere ao conjunto de fatores cognitivos e psicológicos, através dos quais as pessoas tentam entender e dar sentido ao mundo, assumindo papéis na sociedade, sem que exista uma segregação do individual e do social (Ibid., p. 11; Guareschi e Jovchelovitch, 1995, p. 20): “As representações estão presentes tanto ‘no mundo’, como ‘na mente’, e elas devem ser pesquisadas em ambos os contextos” (Farr, 1995, p. 46).

adiante de sua condição carnal, como uma constituição imaginária, pois

da parte mais sólida e interior, os ossos, à parte mais fluida e exterior, os cabelos, tudo no corpo se desenvolve a partir da imagem que uma cultura dele faz. Falanges de pés atrofiados; crânios deformados de várias maneiras; deformações da coluna vertebral; dentes serrados, mutilações; escarificações; circuncisões; exceções; deformação de lábios, orelhas, pescoços; tatuagens; pinturas; penteados; roupas... inúmeras são as maneiras pelas quais cada cultura fabrica um corpo próprio (Pitta, 1996, p. 110).

Dessa maneira, cria-se o espetáculo midiático, através do qual imagens são ofertadas “como imperativos de ideais [do eu] a serem seguidos, modelos de identificação que são fabricados pela publicidade e pelo esporte” (Quinet, 2004, p. 282), ou pelo cinema, fotos publicitárias, televisão e, nos últimos anos, a internet.

Por exemplo, o filme *Uma linda mulher* (*Pretty Woman*) põe em cena o papel fundamental da imagem na construção da identidade nas sociedades contemporâneas. Uma prostituta saída da classe operária (interpretada por Julia Roberts) fica conhecendo um príncipe encantado executivo (interpretado por Richard Gere) e transforma-se: de deselegante mulher da rua passa a ser uma elegantíssima beleza. O filme ilustra o processo de autotransformação através da moda, dos cosméticos, da dicção e do modo de ser, bem como o grau de mediação da identidade pela imagem e pela aparência na cultura contemporânea. O resultado da transformação da personagem de Roberts é, portanto, uma nova personalidade, uma nova identidade, o que a

capacita a prender seu homem e a tornar-se um sucesso no mercado da imagem como identidade. A mensagem do filme, portanto, é que quem quiser transformar-se em novo eu, transformar a própria identidade, ser bem sucedido, precisará dar atenção à imagem, à aparência, à moda (Kellner, 2001, p. 299-300).

Assim, entre uma alteração imprimida de dentro para fora – a hipertrofia da visão –, que desencadeou uma mudança de fora para dentro – a demanda por representações imagéticas – destaca-se a interface, a própria imagem, o plano da *superfície*⁸. Isso acontece porque, conforme assinala o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty em “A Natureza” (2006, p. 355), o *Umwelt* humano não é prescrito por condições biológico-ambientais, mas sim “aberto, transformável; o corpo arma-se de instrumentos de observação e de ação”. E ao armar-se, ele se modifica e modifica o seu entorno, ao modo do Deus protético freudiano.

Se, conforme lembra Edgar Morin (2003, p. 25), *complexux* é aquilo que se tece junto, então a complexa tessitura da *imagem enquanto espaço privilegiado da comunicação na contemporaneidade*, assim como se esboçou neste livro, pode ser entendida por meio da relação sistêmica entre uma visão tecnicamente hipertrofiada, o sistema cognitivo, a psique e um corpo em cuja superfície os signos, mais do que nunca, precisam ser visualmente encarnados para

8 Isso sugere pensar que os movimentos de alteração corporal feitos de dentro para fora, de fora pra dentro e na superfície funcionem como três processos interconectados, sistêmicos, de modo que uma mudança imprimida sobre um deles tenha sempre efeito nos demais.

aturem como tal. São índices que apontam para uma importância exacerbada dos discursos visuais na linguagem empregada pelo homem, agora, para produzir e receber seentidos dentro da sociedade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AGÊNCIA ESTADO. Vaidade masculina em alta. Disponível em: <<http://br.news.yahoo.com/s/09082007/25/entretenimento- vaidade-masculina-alta.html>>. Acesso em: 10 ago. 2007

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATESON, Gregory. **Mente e natureza**: a unidade necessária. Trad. Claudia Gerpe. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Ed. 70, 1995.

BERTALANFFY, Ludwig von. **Teoria geral dos sistemas**. Trad. Francisco M. Guimarães. Ed. 2. Petrópolis: Vozes, 1973.

BISHOP, Christopher Ray. **Runic Magic**. Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, 2007.

BLAKEMORE, Colin. . London: Penguin Books/BBC Books, 1994.

BOND, F. **Introdução ao jornalismo**. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

BOUTAUD, Jean-Jacques. Visual Semiotics, pragmatics, and communication. In: SEBEOK, T.; UMIKER-SEBEOK, J. (Orgs.). **Advances in visual Semiotics**. New York: Mouton de Gruyter, 1994.

BRAGA, Ruy. Sociedade pós-fordista e trabalho cognitivo: “Grande transformação” ou fetichismo tecnológico? In: NETO, B. M.; GALVÃO, A. (Orgs.). **Marxismo e Socialismo no século 21**. Campinas: Unicamp/IFHC/Xamã, 2005.

BREEN, Danna. Introdução. In: **O enigma dos sexos: perspectivas psicanalíticas contemporâneas da feminilidade e da masculinidade**. Trad. Fernando Naufel, Maria da Penha Ferreira e Tania Penido. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CAMPANHOLE, Sidney Gomes. Vejo logo simbolizo!: uma abordagem semiótica da percepção da linguagem visual. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP. São Paulo: 2006.

CAPISTRANO, Tadeu. À pele da película: vias e veias do sensorialismo cinematográfico. In: Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação: Belo Horizonte, 2003.

CAPRA, Fritjov. **The web of life: a new scientific understanding of living systems**. New York: Doubleday, 1996.

CARMICHAEL, Leonard. **Manual de psicologia da criança: O primeiro ano de vida e as experiências iniciais I (Volume 2)**. São Paulo: Editora da USP, 1975a.

CARMICHAEL, Leonard. **Manual de psicologia da criança: Socialização I. Volume 8**. São Paulo: Editora da USP, 1975b.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Civilização e cultura: pesquisas e notas de etnologia geral**. São Paulo: Global, 2004.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Trad. Roneide Venancio Majer e Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Ana Lúcia de. **Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2003.

CHALHUB, S. O inconsciente é o discurso do Outro. In: CESAROTTO, O. (Org.). **Idéias de Lacan**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHEBABI, Wilson. Corpo e psicanálise. In: VILLAÇA, Nízia.; GÓES, Fred.; KOSOVSKI, Ester. (Orgs.). **Que corpo é esse?** Novas perspectivas. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

CSORDAS, Thomas. The body as representation and being-in-the-word. In: **Emboiment and experience: the existential ground of culture and self**. Cambridge: University Press, 1996.

CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan. **Estudos de psicologia**, v. 7, n. 1, p. 143-149, jan. 2002.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Maria das Graças Leite Villela. O sintoma: de Freud a Lacan. **Psicologia em Estudo**, v. 11, n. 2, ago. 2006.

DIONÍSIO, Roberto. “Verdades & mentiras”. Disponível em <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp120620029992.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2008.

DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araujo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.

FARR, Robert M. Representações sociais: a teoria e sua história. In: GUARESCHI, Pedro; JOVCHELOVITCH, Sandra. (Orgs.). **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1995.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. Trad. Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Releume Dumara, 2002.

FREUD, Sigmund. **A dissolução do Complexo de Édipo**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988a.

FREUD, Sigmund. **A Feminilidade**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988b.

FREUD, Sigmund. **A questão da análise leiga**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988c.

FREUD, Sigmund. **A sexualidade Infantil**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988d.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988e.

FREUD, Sigmund. **Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos**. Edição standard brasileira

das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988f.

FREUD, Sigmund. **A organização genital infantil** (uma interpolação na teoria da sexualidade). Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988g.

FREUD, Sigmund. **A sexualidade feminina**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988h.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988i.

FREUD, Sigmund. **Contribuições a um debate sobre masturbação**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988j.

FREUD, Sigmund. **Dois verbetes de enciclopédia: Psicanálise e Teoria da Libido**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988k.

FREUD, Sigmund. **Esboço de psicanálise**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988l.

FREUD, Sigmund. **O esclarecimento sexual da criança**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988m.

FREUD, Sigmund. **O inconsciente**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988n.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Edição stan-

dard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988o.

FREUD, Sigmund. **O pequeno Hans**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988p.

FREUD, Sigmund. **O tabu da virgindade**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988q.

FREUD, Sigmund. **Projeto de uma psicologia científica**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988r.

FREUD, Sigmund. **Sobre as teorias sexuais das crianças**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988s.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XXI, 1989.

FREUD, Sigmund. **Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, s.d.

FULGÊNCIO, Leopoldo. A teoria da libido em Freud como hipótese especulativa. *Ágora*, v. 5, n. 1, p. 101-111, 2002.

FOLHA ONLINE. Ciência - Mulher que fez transplante de face não é reconhecida nas ruas. 11/01/2006. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u14144.shtml>>. Acesso em: 14 mai. 2007.

FOLHA ONLINE. Pavilhões da Casa de Detenção serão implodidos no domingo. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u64089.shtml>>. Acesso em: 25 jan. 2008.

GIBSON, James. **The ecological approach to visual perception**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1986.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GIROTTO, Nara Lúcia. Construindo e desconstruindo a supervisão de estágio com o devir-imperceptível das sensações mínimas do corpo. **Aletheia**, n. 23, p. 81-87, jun. 2006.

GOERTZEL, Ben. **From complexity to creativity: explorations in evolutionary, autopoietic and cognitive dynamics**. New York: Plenium Press, 1997.

GÓES, Fred. Do Body Building ao Body Modification – Paraíso ou Perdição. In: VILLAÇA, N.; GOÉS, F. (Orgs.). **Que corpo é esse? Novas perspectivas**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

GOMES, Gilberto. Os dois conceitos freudianos de Trieb. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 17, n. 3, p. 249-255, set./dez. 2001.

GONZALES, Maria Eunice; MORAIS, Sônia. Contribuições do pragmatismo para a compreensão do conceito de informação ecológica. **Cognito: revista de filosofia**, v. 8, n. 1, p. 93-104, jan./jun. 2007.

GORZ, Andre. **O Imaterial: conhecimento, valor e capital**. Trad. Celso Azzan Jr. São Paulo: Annablume, 2005.

GREGORY, Richard L. **Eye and brain: the psychology of seeing**. Hong Kong: Footnote Graphics, 1998.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra. Introdução. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH. (Orgs.). **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Thomaz Tadeu da. (Org.). **Antropologia do Ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1996.

HOFFMAN, Donald D. **Inteligência visual: como criamos o que vemos**. Trad. Denise Cabral Carlos de Oliveira. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

ISTOÉ Online. Monstros - Tortura de menina no programa do Ratinho e morte de Brenda reabre a discussão sobre o que fazer para combater a violência doméstica contra crianças. Disponível em: <http://64.233.169.104/search?q=cache:7gDKXLZ1HyMJ:www.terra.com.br/istoe/1622/brasil/1622_mostros.htm+programa+do+ratinho&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=6&gl=br>. Acesso em: 13 de janeiro de 2008.

IVINS, Willians Mills. **Imagen impresa y conocimiento**. Trad. Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

JOHNSON, Allan G. **Dicionário de Sociologia: guia prático da linguagem sociológica**. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: 1997.

JOHNSON-LAIRD; NICHOLS, Philip. How is meaning mentally represented? In: ECO, Umberto; SABBANVRIGIO, Marco; VIOLI, Patrizia (Orgs.). **Meaning and mental representations**. Bloomington: Indiana University, 1988.

KELLER, Cristoph. Wir Cyborgs. In: **Body extensions**. Stuttgart: Arnoldsche, 2004.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

KIM, Joon Ho. Cibernética, ciborgues e ciberespaço: notas sobre as origens da cibernética e sua reinvenção cultural. **Horiz. Antropol.**, v. 10, n. 21, 2004.

KOTOV, Kaie. **Semiosphere: A chemistry of being**. Sign Systems Studies 30.1. Tartu: Tartu University Press, 2002.

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue”: um encontro com Donna Haraway. In: SILVA, Thomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do Ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu – tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). **O sujeito, o corpo e a letra: termos da Análise**. Lisboa: Arcádia, 1977.

LACAN, Jacques. **A Ética da psicanálise**. Seminário VII. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

LACAN, Jacques. **O Seminário livro 11 - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1990.

LACAN, Jacques. **O Seminário livro 20 - Mais, ainda**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1990.

LACAN, Jacques. **O Seminário 4: A relação de objeto**. Rio de Janeiro: Zahar Editores., 1995.

LACAN, Jacques. A significação do falo. In: ZAHAR, Jorge. **Escritos**. Ed. RJ, 1998.

LACAN, Jacques. Duas notas sobre a criança. **Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**, n. 21, Edições Eolia, 5-6, 1998.

LACAN, Jacques. **Seminário 9: La identificación**. Versão completa da Escola Freudiana de Buenos Aires (CD- ROM), s. d.

LARAIA, Roque de B. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LE BRETON, David. A síndrome de Frankenstein. In: SANT' ANNA, Denise Bernuzzi de. (Org). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

LÊ POULICHET. O Narcisismo. In: NASIO, Juan-David. (Org.). **Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1995.

LEITE, Rita de Cássia Curvo. **Transplantes de órgãos e tecidos e direitos da personalidade**. São Paulo: J. de Oliveira, 2000.

LYONS, M. L.; BARBALET, F. M. Society's body: emotion and the "somatization" of social theory. In: **Emboiment and experience: the existential ground of culture and self**. Cambridge: University Press, 1996.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. Trad. Assef Kfourri. São Paulo: Editora SENAC: UNESP, 2003.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e jornalismo a saga dos cães perdidos**. São Paulo: Hacker, 2000.

MARSHALL, Gordon. **Oxford Dictionary of Sociology**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MASSIP, Vicente. **História da filosofia ocidental**. São Paulo: EPU, 2001.

MCLUHAN, Marchal. A imagem, o som e a fúria. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David M. (Orgs.). **Cultura de Massa**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973.

MCLUHAN, Marchal. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1979.

MERLEAU-PONTY, M. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MIÈGE, Bernard. **O pensamento comunicacional**. Trad. Gilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2000.

LYON, M. L.; BARBALET, F. M. Society's body: emotion and the "somatization" of social theory. In: **Embodiment and experience: the existential ground of culture and self**. Cambridge: University Press, 1996.

MOSCOVICI, Serge. Prefácio. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MORIN, Edgard. Da necessidade de um pensamento complexo. In: MARTINS, Francisco Mendes; MACHADO, Juremir (Orgs.). **Para navegar no século XXI**. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003.

NASIO, Juan-David. **Lições sobre os sete conceitos cruciais da**

psicanálise. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995a.

NASIO, Juan-David. **O olhar em psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1995b.

NÖTH, Winfried. **Handbook of Semiotics**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University, 1990.

O GLOBO ONLINE. Ratinho deixa geladeira do SBT nesta segunda-feira. Disponível em: <<http://64.233.169.104/search?q=cache:JIT9ZWBhtlMJ:oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/12/28/287212095.asp+programa+do+ratinho+1998+2006&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=9&gl=br>>. Acesso em: 2 jan. 2008.

PANTELLINI, Claudia; STOHLER, Peter. Body Extensions oder der >>Wunsch nach mehr<<. In: **Body Extensions**. Stuttgart: Arnoldsche, 2004.

PENHALVER, Alexandra. Caso de Polícia. In: **A vida com a TV: o poder da televisão no cotidiano**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2002a.

PENHALVER, Alexandra. Babá via satélite. In: **A vida com a TV: o poder da televisão no cotidiano**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2002b.

PENHALVER, Alexandra; JÚNIOR, Luiz Costa Pereira. Com televisor, sem geladeira. In: **A vida com a TV: o poder da televisão no cotidiano**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2002.

PINEEL, John P. **Biopsicologia**. Trad. Ronaldo Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2005.

PITTA, Danielle Perin da Rocha. O corpo situado no trajeto antropológico. In: **Corpo e Sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Unesp, 1996.

PRIBRAM, Karl H. **Brain and perception: holonomy and structure in figural processing**. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

PROD'HOM, Chantal. Körpererweiterung, mehr als ein Accessorie? In: **Body Extensions**. Stuttgart: Arnoldsche, 2004.

PUJÓ, Mario. O desejo é o desejo do Outro. In: Cesarotto, O. **Idéias de Lacan**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

RIBEIRO, José. As Imagens da Ciência. In: “Biblioteca on-line de ciências da comunicação”. Disponível em: < www.bocc.ubi.pt >. Acesso em: 09 mar. 2007.

ROCHA, Ana Maria Martins Lino. Entre vasos de cristal: corpo feminino na clínica social da psicanálise. Dissertação de Mestrado. Programa de Psicologia Clínica, PUC-SP. São Paulo, 2003.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro; Lucy Magalhaes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUDGE, Ana Maria. **Pulsão e linguagem: esboço de uma concepção psicanalítica do ato**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

RÜDIGER, Francisco. **Comunicação e Teoria Crítica da Sociedade: fundamentos da crítica à indústria cultural em Adorno**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.

SANDRONI, Paulo. **Dicionário de economia do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no

Brasil. In: SANT' ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica** – Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SANTAELLA, Lucia. **A assinatura das coisas**: Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, Lucia. O Homem e as máquinas. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997.

SANTAELLA, Lucia. **A percepção**: uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e do pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulos, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004b.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulos, 2004a.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfred. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela Mão de Alice** – O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1995.

SANTOS, Marcelo. A autoimagem de quem não vê: recepção,

produção e mediação de sentidos por mulheres cegas numa sociedade visual. In: SANTOS, Marcelo; SERGL, Marcos Júlio; SILVA, Lourdes. (Orgs.). **Comunicação, mídia e sociedade**. São Paulo: Intermeios, 2015.

SARTORI, Giovanni. **Homo Videns: Televisão e Pós-pensamento**. Trad. Antonio Angonese. Lisboa: Terramar, 2001.

SCHADE, Sigrid. Hybrid Ausdehnungen des Medialen und des Körpers. In: **Body Extensions**. Stuttgart: Arnoldsche, 2004.

SCHEINKMAN, Daniela. **Da pulsão escópica ao olhar um percurso, uma esquizo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

SILVA, Thomaz Tadeu da. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: SILVA, Thomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do Ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOLSO, Robert L. **Cognition and the visual arts**. London: The MIT Press, 1994.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEIXEIRA, Marcus. A feminilidade nas dimensões Real, Simbólica e Imaginária. In: **Associação Psicanalítica de Curitiba**, n. 14, p. 75-86, 2007.

The six million dollar man introduction. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=woOLEEu8RLI>>. Acesso em: 8 mai. 2007.

TOLIPAN In. Pulsão e gozo. **Revista da Escola Letra Freudiana**, ano XI, n. 10 nov. 12. Publicação da Escola Letra Freudiana. Rio de Janeiro: Dumará, 1992.

UEXKÜLL, T. A teoria da Umwelt de Jacob von Uexküll. **Revista Galáxia**, v. 7, p. 19-48. São Paulo: Educ, 2004.

UNGERLEIDER, Leslie G.; HARXBY, James V. 'What' and 'where' in the human brain. In: SQUIRE, Larry R.; KOSSLIN, Stephen M. **Findings and current opinion in cognitive neurosciences**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos – figurações do outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VILLAÇA, Nízia. **Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias**. Rio de Janeiro: Mauad/CNPq, 1999.

WIENER, Norbert. **Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos**. Trad. De José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1978.

WRIGHT, Samson. **Fisiologia aplicada**. São Paulo: Livraria Atheneu, 1967.

O *Umwelt* não se constitui num movimento unilateral de entradas, ele também implica em saídas, modos pelos quais o organismo interage com o exterior e cria o seu próprio universo. Pensando-se na valoração que o visual adquiriu no mundo humano, especialmente a partir do século XIX com o advento da fotografia, não fica difícil supor que hoje as informações – sobretudo visuais –, processadas psíquica e neurologicamente, sejam convertidas em modos de interação também imagéticos: na qualidade de signo, de mediadora, a imagem será o código mais inteligível e desejado quando contraposto aos demais. De um lado, o sujeito é estimulado a fazer de tudo para roubar a cena; do outro lado, há o desejo de tudo ver.



**FACULDADE
CASPER LÍBERO**



PLÊIADE



978-85-7651-277-6