



A IMAGEM COMO DESAFIO À FILOSOFIA: RECONFIGURAÇÕES NO ENTENDIMENTO DO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Danilo Vilaça¹

RESUMO

O artigo retoma questões da chamada virada icônica/pictórica como forma de evidenciar a imagem como ponto de tensão para a filosofia. Esclarecemos que, a partir da identificação de uma metafóricidade inerente aos jogos linguísticos, pode-se concluir que o imagético é condição de interpretação dos sentidos e significações. A partir disso, os elementos pictóricos não podem ser restringidos ao campo artístico e devem ser interrogados por sua ampla participação na cultura. Tal enquadramento leva a uma reflexão sobre as condições midiáticas envolvidas no atual modo de apreciação das imagens, uma vez que o desenvolvimento das tecnologias modificam a estrutura de interação com as imagens artísticas e não-artísticas. Dessa forma, o campo imagético pode desafiar nossos tradicionais moldes de entendimento, constituindo um tema incontornável para a compreensão do presente.

Palavras-chave: imagem; filosofia; virada icônica/pictórica; contemporâneo; mídias.

¹ Mestre em estética e filosofia da arte pela Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP, Minas Gerais, Brasil. Doutorando na linha de filosofia contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. E-mail: danilovilaca@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1759-8451>.



IMAGE AS A CHALLENGE TO PHILOSOPHY: RECONFIGURATIONS IN THE UNDERSTANDING OF THE CONTEMPORARY WORLD

ABSTRACT

This article revisits questions from the so-called iconic/pictorial turn to highlight the image as a point of tension for philosophy. It clarifies that, based on the identification of an inherent metaphoricity within language games, one can conclude that the imagistic is a condition for interpreting linguistic effectiveness. Consequently, pictorial elements cannot be restricted to the artistic field and must be questioned for their broad participation in culture. This framework leads to a reflection on the media conditions involved in the current mode of image appreciation, given that technologies developments the structure of interaction with both artistic and non-artistic images. In this way, the imagistic field can challenge our traditional modes of understanding, constituting an unavoidable theme for comprehending the present.

Keywords: Image; Philosophy; Iconic/pictorial turn; Contemporary; Media.

INTRODUÇÃO

A afirmação de senso-comum de que a quase onipresença das imagens, proporcionada pelas inovações midiáticas do século XX, implica uma transformação cultural de difícil decifração pode obscurecer o fato de que houve, de forma concomitante, o desenvolvimento de teorias filosóficas que ressignificaram o pensamento sobre o imagético da tradição. De acordo com esse diagnóstico, no início da década de 1990, William John Thomas Mitchell (1992) e Gottfried Boehm (1994) levantaram a hipótese de uma ‘virada icônico/pictórica’¹ nas humanidades, que poderia ser interpretada como uma resposta à iconofobia da tradição filosófica e dos estudos ligados à ‘virada linguística’ proposta por Richard Rorty (1967) — na esteira de Wittgenstein.

Essa proposta especulativa ganhou força também pela coincidência entre as formulações dos dois autores que, embora distantes (Mitchell nos Estados Unidos e Boehm na Alemanha), chegaram a uma mesma conclusão. Segundo esses teóricos, o final do século XX estava presenciando uma mudança paradigmática na teoria que estaria ligada à ascensão das imagens como elemento central de investigação em diversas áreas do conhecimento. Embora as abordagens não sejam idênticas — Mitchell com a ‘virada pictórica’ (*pictorial turn*) com base nos



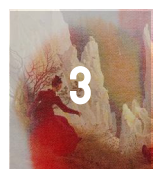



estudos visuais estadunidense e Boehm com a 'virada icônica' (*ikoniesche Wende*) derivada da ciência da imagem alemã —, ambos convergiram ao identificar a crescente importância filosófica, social e comunicativa das imagens².

Considerada filosoficamente, a virada icônica/pictórica pode ser vinculada ao ressurgimento de investigações voltadas ao teor estético e contingencial dos mais variados fenômenos — dimensão que esteve, sob diferentes aspectos, marginalizada no discurso filosófico ou, ao menos, rebaixada pelo predomínio do positivismo lógico. Nesse sentido, Boehm e Mitchell, embora utilizem, com maior frequência, referências de filosofias posteriores ao século XIX, não deixam de situar suas teorias no interior de uma tradição do pensamento ocidental, que remonta aos gregos, passa pela utilização das imagens no império Bizantino, no período da Reforma/Contrarreforma e no Renascimento, culminando, no caso de Boehm, na fenomenologia/hermenêutica (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty e Gadamer) e, no caso de Mitchell, no pós-estruturalismo (Foucault e Derrida). Esse trajeto está associado a um retorno estratégico que parte da lógica à estética, como é o caso da ênfase nas percepções sensoriais dentro da tradição da fenomenologia. Tal movimentação pode ser vista como uma reabilitação do sensível a partir da identificação da autonomia da percepção em relação ao conhecimento positivista. Trata-se, portanto, de dar dignidade ao teor estético contingencial dos fenômenos, historicamente marginalizado pela supremacia de uma conceitualidade dedutiva, a partir da inauguração de pensamentos voltados à não identidade e à diferença.

Esse percurso sinaliza um retorno estratégico da lógica à estética realizado pela filosofia em diálogo com diversas outras áreas de conhecimento. Mostraremos que a proposta de uma nova função da imagem dentro do sistema linguístico transforma o pictórico em um problema teórico bastante relevante à filosofia, ao mesmo tempo em que desloca a questão da linguagem do domínio exclusivo do discurso logocêntrico³ (Boehm, 2008, p. 6-7). A partir dessa perspectiva, tanto a linguagem quanto as imagens deixam de ser vistas como meios transparentes através dos quais a realidade se apresenta ao entendimento. Com o advento da criticidade moderna, as formas de expressão verbais e visuais geram complexidades que demandam análises teórico-filosóficas (Mitchell, 1994, p. 504).

Isso quer dizer que a filosofia, ao incluir a imagem em suas investigações, tenta cobrir um ponto cego da tradição que, por conceber o logos como conectado ao esquema de referência evidencial da linguagem, encarou os elementos imagéticos por meio de certos preconceitos, ora descartando-os por seu caráter enganoso, mistificador e superficial com relação ao conhecimento, ora restringindo-os à pura representação de conceitos teóricos e da realidade. Essas duas posturas convergem no que se refere a delimitar o campo imagético por categorias do entendimento





seguro e universal, o que faz com que as possibilidades interpretativas se limitem a delimitações conceituais muito rígidas, que não contemplam o caráter metafórico/figurativo do icônico (Boehm, 2006).

BOEHM: LINGUAGEM, METÁFORA E IMAGEM

De acordo com o repertório teórico difundido por Boehm e Mitchell, a intricação sobre o imagético esteve presente, mesmo que de forma indireta, em toda a história da filosofia, pois, em última instância, a reflexão sobre a linguagem é um questionamento que se direciona à fundamentação do pensamento. Por isso, as investigações que problematizam os meios e as formas de representação linguística provocaram abalos na tradicional pretensão de conhecimento absoluto e universal da filosofia. Para Boehm (2006), essa ideia foi levada às últimas consequências por Nietzsche e posteriormente por Hans Blumenberg⁴, que argumentaram sobre a essência “metafórica” da linguagem e do pensamento, indicando que mesmo os conceitos filosóficos mais rígidos são metáforas solidificadas da linguagem cotidiana⁵.

Segundo Boehm, o conhecimento de Nietzsche sobre a retórica antiga o levou a identificar a força expressiva da linguagem como parte essencial do pensamento filosófico. A dúvida radical sobre os modos canônicos de compreensão do mundo provocou a busca por novas articulações mediadoras. O entendimento do aspecto metafórico da linguagem ganha centralidade como forma de desvinculação de sistemas que concebem a representação da realidade pela linguagem segundo um modelo representativo, no qual se atribui uma correlação entre o objeto e o sujeito garantida pelo *logos* (tomado como princípio de entendimento racional). A metáfora cria sentidos por ligar de forma convincente elementos que, a princípio, não estariam implicados em um encadeamento lógico. A filosofia, ao investigar sobre esta forma de expressão verbal, passou a questionar o modelo de compreensão da realidade artificialmente estabilizado numa causalidade/identidade entre mundo-mente-linguagem. A metáfora não pode ser deduzida a partir da identificação de uma correspondência no mundo efetivo, uma vez que produz significados a partir de um jogo com os próprios termos que descrevemos a realidade. Logo, o enfraquecimento da concepção da palavra como pura representação resultou na redescoberta do papel da imagem como produção/apresentação de sentidos e significados.

A crise da ideia de acesso à verdade pelo discursivo serviu de disparo para uma série de reflexões que desataram o conhecimento do âmbito verbal. Por isso, durante o século XX, houve a emergência de teorias filosóficas que procuraram um distanciamento com relação ao escopo da linguagem representativa pela maneira






como situam os significados “em atos de visualização (Husserl), em processos de existência (Heidegger), ou nas semelhanças de família dos conceitos, que emergem na prática dos jogos de linguagem (Wittgenstein)” (Boehm; Mitchell, 2009, p. 105). Com deslocamento da linguagem de seu papel meramente mediador, pôde-se compreender melhor o papel do icônico e do estético na história do pensamento⁶ (Boehm, 2006).

Para Boehm, tal revisão metodológica e historiográfica ganhou corpo apenas a partir das variantes da arte moderna, cujas obras colocaram em primeiro plano o problema da diferença entre imagem e palavra no que se refere à produção de significados. Estas propostas tiveram como consequência o crescimento do número de investigações, nas quais se identifica um novo direcionamento às artes imagéticas que não as submete a uma semântica denotativa, isto é, que não restringe as obras a um caráter meramente ilustrativo com relação ao texto, ou às ideias. O advento dessas questões teve efeito retroativo para a consideração das artes visuais e das imagens precedentes, que a partir de então puderam ser abordadas por suas alteridades em relação à linguagem verbal (Boehm, Mitchell, 2009, p. 106-107). Levando em conta essa tematização, o “próprio” da imagem se tornaria um problema da prática e da teoria artísticas.

Se bem compreendidos, esses novos modelos de análise revelam a imagem como pertencente a um sistema linguístico que também inclui a palavra⁷. Boehm explica que um dos principais objetivos de sua hermenêutica⁸ das imagens é enfrentar o desafio de preservá-las da influência externa da linguagem, pela criação de uma nova dinâmica teórica voltada ao nexos entre o domínio textual e o visual (Boehm; Mitchell, 2009, p. 110). O ponto de partida do alemão é demonstrar que é possível propor uma gramática para as imagens. Para este propósito, ele estabelece diferenças entre o verbal e o imagético, de forma que possa haver a possibilidade de uma tradução mútua, na qual imagens e palavras possam dialogar apesar ou por causa de suas diferenças. Assim, ele não visa apenas escrever sobre imagens, mas em retorno pode recorrer às imagens como contraponto explicativo do texto (Boehm; Mitchell, 2009, p. 109-110).

Na medida em que realiza uma retomada dos estudos filosóficos, de forma a acentuar a imagem como descentramento do modelo representacionista/logocêntrico, as viradas icônica/pictórica e linguística exploram a tensão existente entre modos paradoxais de compreensão do nexos entre mundo e linguagem. Se, como já enunciamos, por um lado, os dois domínios podem aparecer como separados por um abismo a ser transposto, por outro podem estar numa relação de transparência. É preciso, portanto, superar o que nessas posturas permanece





enredado no círculo vicioso entre o dogmatismo e o relativismo (Bennington, 1993, p. 103).

Ademais, essa nova visão, que desafia as dicotomias tradicionais e enfatiza a centralidade da linguagem na concepção da realidade, propõe uma abordagem que questiona não apenas o sentido da separação entre o real e sua representação, mas também problematiza a própria ideia de uma essência fixa e imutável das coisas. Assim, as investigações da virada linguística contemplaram a noção de linguagem imagética, ao incluir outras dinâmicas de signos e símbolos. Essa ampliação destaca a complexidade da relação entre linguagem e realidade, desafiando a concepção de que os modos de expressão são meramente auxiliares às ideias.

MITCHELL⁹: IMAGEM, “CONHECIMENTO” E LINGUAGEM

A virada icônica/pictórica seria, portanto, um diagnóstico de época que retoma algumas reflexões sobre a imagem para propor a criação de novos programas de pesquisa. Dentro dessa vasta discussão, pode-se destacar a retomada da ideia de *linguistic turn* que, tanto para Boehm quanto para Mitchell, teve como objetivo demonstrar que a questão da imagem não pode ser negligenciada pelo novo paradigma da linguagem. Os teóricos argumentam que a centralidade da imagicidade nos modos de entendimento e representação do mundo não é uma novidade trazida por um “paradigma imagético” que substituiria o “paradigma linguístico”. O próprio Wittgenstein, nas *Investigações Filosóficas* (obra publicada em 1953 que serviu de base para a proposta de uma virada linguística na filosofia) já havia reconhecido a importância da visualidade para o entendimento de nossas faculdades interpretativas e representativas/simbólicas.

Essa conexão, entre as reflexões sobre a linguagem e a questão da imagem, estaria presente na noção de “jogos de linguagem”, expressão com a qual Wittgenstein sugere que os conceitos são melhores entendidos pelas semelhanças que encontramos entre os seus modos de aplicação do que por um conjunto de características essenciais e compartilhadas por todos os membros de uma categoria, como preconizava certa tradição de investigação sobre a linguagem. Assim, para apreendermos todo escopo designativo de uma palavra, mais eficaz seria *perceber* uma cadeia de similitudes e diferenças em seus modos de utilização. Tal esquema torna difícil uma delimitação absoluta, uma vez que alguns conceitos apenas podem ser explicados por um apelo a categorias visuais¹⁰. A crítica de Wittgenstein (1979) à ideia de que as palavras são meras etiquetas para as coisas finda por elevar a imagem como participante no sistema da linguagem. Frequentemente, são as evidências intuitivas e icônicas que nos permitem perceber outras maneiras de compreender o funcionamento da linguagem. Wittgenstein





(1979, §67) ilustra essa ideia com a metáfora das semelhanças de família, onde diversos traços compartilhados unem os membros, sem que haja necessariamente uma característica essencial presente em todas.

Na tentativa de explorar esse estressamento teórico ligado à inclusão da imagem na dinâmica linguística, Mitchell (1987, p. 16-17) retoma Wittgenstein e sua crítica às “imagens mentais”, ideia comumente utilizada como figura explicativa na teoria do conhecimento. O filósofo austríaco visava, primordialmente, corrigir o relato empirista das imagens perceptivas ou a noção positivista de uma linguagem que espelha o ideal, isto é, a teoria de que o objeto de conhecimento causa uma imagem mental que, por sua vez, pode ser descrita pela linguagem em forma de proposições. Segundo o americano, três objeções podem ser levantadas a respeito deste modelo: (1) ele absorve toda percepção e consciência no paradigma visual e pictórico; (2) postula uma relação de simetria absoluta entre a mente e o mundo; e (3) afirma a possibilidade de uma identidade ponto a ponto entre objeto e imagem, ou entre fenômenos mundanos e sua representação na mente.

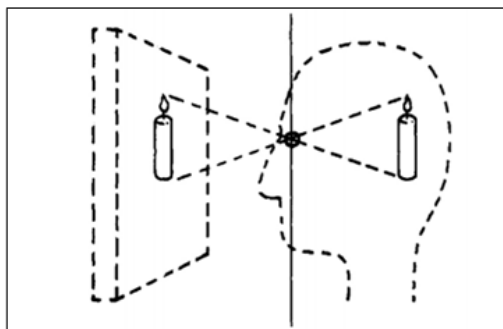
O passo inusitado, e ao mesmo tempo bastante original dessa argumentação, é a passagem pela crítica à concepção de imagem como uma espécie de janela na qual se emularia a realização do sonho científico positivista de uma representação perfeitamente transparente e lógica, que daria acesso direto a objetos e ideias. Esta estrutura, segundo Mitchell (1987, p. 17), não elucida um mecanismo básico da percepção imagética que envolve nossa “ilógica” capacidade de entender como a imagem torna presente algo ausente - junção do “*there*” and “*not there*” (“está lá/aí” e “não está lá/aí”). Para Mitchell, uma grande contribuição de Wittgenstein para a compreensão da problemática da imagem foi a tentativa de corrigir essa leitura empirista/positivista, insistindo que a imagem é uma forma de linguagem que representa algo que não está presente (faz as vezes de algo que está ausente). Sejam elas projetadas na mente, nos quadros/pinturas/desenhos ou nas letras, são sinais convencionais e artificiais, da mesma forma que as proposições verbais às quais estão associadas. Isso resulta em uma codependência entre imagem física, imagem mental e linguagem verbal, sem que isso signifique o espelhamento entre elas.

Os diagramas epistemológicos (Imagens 1 e 2) transformam em imagem a matriz de analogias (particularmente as metáforas oculares) que governam as teorias representativas da mente. Em especial, mostram como as divisões clássicas da metafísica ocidental (matéria-mente, sujeito-objeto) são modelos de representação, cujo efeito explicativo se dá pela ligação entre imagem mental e os objetos que elas representam. Ou seja, a própria consciência é entendida como uma atividade quase mecânica de produção, reprodução e representação pictórica.



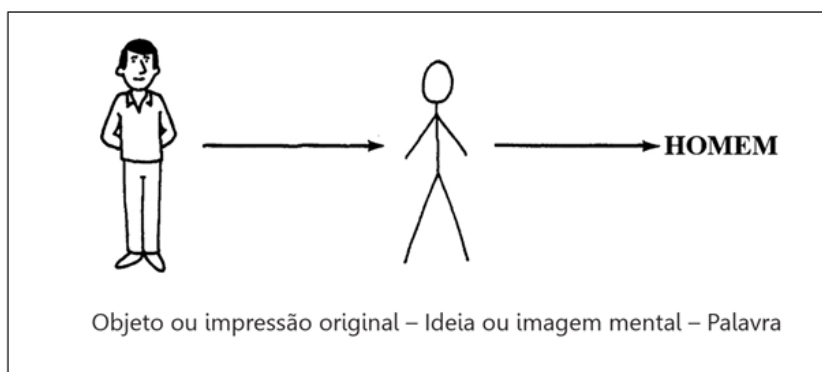
Além disso, a explicitação definitiva deste esquema epistemológico depende de uma correlação entre os desenhos dos diagramas e da teoria textual (Imagem 2).

Imagem 1 - Diagrama epistemológico



Fonte: Mitchell (1987, p. 16).

Imagem 2 - Diagrama epistemológico



Fonte: Mitchell (1987, p. 22).

De acordo com esses nexos, Mitchell destaca a sugestão de Wittgenstein sobre a possibilidade de substituição, sem perdas, de “todo o processo de imaginação por um processo de olhar para um objeto ou pintar, desenhar ou modelar” (*apud* Mitchell, 1987, p. 19), mas essa “substituição” também poderia (e pode) se mover na outra direção. Poderíamos facilmente substituir o que chamamos de “manipulação física dos sinais” (pintura, escrita, fala) por locuções como “pensar no papel, em voz alta, em imagens” (Mitchell, 1987, p. 19). Dessa forma, enfatiza-se a ideia wittgensteiniana de que o “pensar” não é um processo oculto e privado, mas “a atividade de trabalhar com sinais”, tanto verbais quanto pictóricos. Isso resulta na participação da imagem (física/material) tanto na ilustração do conhecimento quanto no próprio funcionamento dos processos perceptivos, já que a externalidade do pictórico também é pressuposta pela ideia de imagem



mental. Ou seja, o critério que distingue o “imaginar” e o “olhar” terá de ser as regras de seus usos na linguagem.

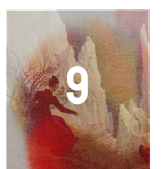
As faculdades de imaginar, pensar, ver etc. exigem o domínio de técnicas institucionalizadas. Sem a externalização desses atos nunca teríamos um critério comum para compreendê-los. Por isso, a diferença entre uma representação mental e uma figura/pintura está no fato de que a última pode ser mostrada a todos, enquanto, para sabermos o que um outro imaginou, a resposta só pode ser dada recorrendo-se a uma imagem materializada (Wittgenstein, 1979, §§ 63 e 68). “Uma representação (*Vorstellung*) não é uma imagem (*Bild*), embora uma imagem possa corresponder a ela” (Wittgenstein, 1979, § 301). Não há uma ligação natural entre a imagem mental, as palavras e as imagens físicas que as representam. O que faz a linguagem é a possibilidade de substituição das imagens mentais por imagens físicas, por textos, por sons (palavras), ou qualquer outro signo. Este processo apenas ocorre de maneira satisfatória se com ele é aberta a possibilidade de entendimento mútuo; não temos acesso ao que o outro imaginou, a não ser que a representação deste pensamento seja articulada pela linguagem verbal ou imagética (exterior). Esse processo de tradução entre o mental e o físico pode ocorrer de variadas maneiras e não se confunde com uma *mímesis* da imaginação, pois passa a atuar no território dos jogos de linguagem que não possuem uma lógica única de efetivação.


Dessa forma, as figuras de linguagem aparecem como gênese do processo linguístico, pela forma como deslocam a palavra e até mesmo a imagem de seu sentido meramente representativo/figurativo. As imagens também podem fazer parte do jogo das figuras de linguagem. Ao analisar o ideograma (Imagem 3), podemos identificar a metonímia se o lermos como escudo e lança, pois substitui o homem por objetos associados. Se for lido como uma figura de um corpo no qual desponta um falo, então, o símbolo é uma sinédoque, apresentando uma parte no lugar do todo.

Imagem 3 - Ideograma



Fonte: Mitchell (1987, p. 27).





O que Mitchell (1987, p. 28) demonstra é que o “significado da imagem não se declara por uma referência simples e direta ao objeto que ela representa. Ela pode representar uma ideia, uma pessoa, uma ‘imagem sonora’ (no caso do rébus) ou qualquer outra coisa”. Assim, podemos ler uma imagem se soubermos como ela se encaixa ou remete ao jogo do texto. A própria ideia de “imagem falada” não é meramente uma metáfora que descreve a eloquência e vivacidade de um escrito, mas antes ajuda a explicar a origem comum da escrita e da pintura, que também podem ser entendidas como a tentativa de comunicação entre as imagens mentais de indivíduos diferentes.

De acordo com essa leitura, a virada linguística só parece descartar a imagem aos olhos de quem não pressupõe o icônico/pictórico como participante de um sistema mais amplo de comunicação e de compreensão simbólica. A virada icônica/pictórica assimilou um importante impulso de investigação sobre a linguagem no que diz respeito a esclarecer que o fundamento último de toda argumentação não reside numa relação com um significado transcendental manifestado pela reflexividade da autoconsciência, mas sim na dinâmica dos próprios jogos de linguagem (Boehm, 2006). Desse modo, pôde-se promover uma torção na relação e na delimitação entre a história da arte, a estética e a filosofia, a partir da ponderação sobre como os mais variados fenômenos imagéticos estão não só na base de nossa consciência perceptiva, mas como de toda a constituição da linguagem, das ideias e das sociedades.

IMAGEM ALÉM DA ARTE

Essa nova proposta de consideração da imagem produz certa tensão com relação à história da arte, disciplina que historicamente ficava por conta da análise do icônico. Entendidas sob o paradigma da virada, as teorias sobre a imagem passam a ser um campo que engloba a história das artes visuais ao mesmo tempo em que assimila outras investigações ao projeto de estudo. Assim, outro fator importante apontado por Mitchell e Boehm, com relação a uma possível ruptura ocorrida nos estudos visuais a partir do século XX, é o entendimento de que as teorias devem contemplar as várias espécies de imagens presentes na contemporaneidade; a arte já não é mais o centro das atenções tanto da teoria quanto da própria sociedade, que se vê continuamente invadida por uma iconicidade não artística.

Mitchell será com certeza o mais agudo sobre este ponto. Pode-se dizer que ele concorda com o diagnóstico de Belting, em *O fim da história da arte* (2012), de que “ainda estamos presos a um sentido de arte cada vez menos compreendido do público geral” (Belting, 2012, p. 20), pois a própria história da arte, em sua tentativa de assimilar o crescente desenquadramento das manifestações, ocorrido



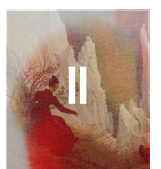



principalmente a partir da modernidade, parece seguir uma nova era de abertura e indeterminação que acabou por absorver essa crise de delimitação de campo. Isso acontece porque a teoria da arte (assim como toda autoridade longamente estabelecida) esteve presa por certos dogmatismos teóricos que muitas vezes não se sintonizam com a crescente diversificação das formas artísticas e de pensamento. O apego científico à ordem não estava preparado para a arte caótica dos séculos XX e XXI; o pretense universalismo da história da arte acaba por ser identificado como um equívoco/preconceito eurocêntrico.

Para Belting, poderíamos então falar de um fim da história da arte como uma exortação à mudança de paradigma nos discursos sobre a arte (Belting, 2012, p. 12). Diversos teóricos notaram que, depois de um período de relevante produção, grande parte da história da arte se mostrou incapaz de renovar seu método, sobretudo porque não esteve atenta aos avanços investigativos ocorridos em outras linhas de pesquisa, notadamente na linguística. Somente a partir da consideração das artes visuais como um sistema de signos a historiografia pôde vislumbrar os diversos tipos de textualidade e de discursos presentes nas imagens (Mitchell, 1994, p. 14).

Em paralelo a essas questões, a investigação estética passa a ser cada vez mais importante para além do domínio da arte. Na filosofia contemporânea, como já ressaltamos, o sensível e o perceptivo ganharam centralidade na consideração do conhecimento e dos discursos. Acrescenta-se a isso outros aspectos que vieram à tona: a redescoberta da história da ciência como uma história também de imagens, ou a chance, via imagem, de reabrir um diálogo entre as humanidades e as ciências exatas, no que se refere à constituição do conhecimento/pensamento (Boehm; Mitchell, 2009, p. 108).

Ademais, o ambiente atual, no qual as imagens técnicas instituem novas formas de expressão, altera o estatuto histórico da "história da arte" que, surgida em determinado momento para uma finalidade precisamente delimitada, culminou por estabelecer hierarquias injustificadas, como, por exemplo, entre a arte indígena e a arte moderna. Este descompasso entre história da arte e a multiplicidade do fazer artístico ocasionou o que Belting (2012, p. 12) chamou de perda de enquadramento, o que resultou na dissipação do problema da imagem para outros campos. O exemplo paradigmático desse desenquadramento seria a arte multimídia, cuja técnica de alcance global suprime a experiência cultural regionalizada, o que faz com que a fascinação pelos avanços tecnológicos substitua a experiência de fruição artística, ao colocar o conteúdo estético propriamente dito em segundo plano. Com isso, a essência reivindicada pela arte é dissolvida na variedade de fenômenos tecno-midiáticos. A questão, segundo o historiador





da arte alemão, “não é se as mídias são aptas para a arte, mas se os artistas ainda querem fazer arte com as novas técnicas” (Belting, 2012, p. 28). Assim, a perda de um conceito de arte que concilie essas mudanças pode impedir que tenhamos uma posição fundamentada em relação à arte multimidiática.

A crescente presença de imagens técnicas nas sociedades contemporâneas, mais do que ameaçar a experiência artística autêntica, como assinalou Benjamin (1936) em seu célebre ensaio¹¹, possibilitou a ampliação da sobrevalorização estética/imagética aos diversos campos produtivos; a sensibilidade antes dominada pela arte passa a ser gerenciada pela indústria e pela publicidade e propaganda. Ao mesmo tempo em que a arte moderna (sobretudo as vanguardas do início do século XX) afirmava a atividade produtiva/criativa do pictórico, ao explorar o enfraquecimento da imagem como cópia, re-presentação, ilustração ou alegoria, houve a emergência de novas técnicas de “reprodução da realidade”, pela fotografia e pelo cinema, que levaram ao fortalecimento de uma noção oposta, na qual a imagem é concebida como janela transparente e através desta a realidade pode ser apreendida. Pode-se dizer que este novo paradigma da imagem técnica não cessou de se expandir e, hoje, podemos identificar como fenômeno “pós-moderno” uma crescente dificuldade de definir um limite para a utilização das imagens, e mesmo de diferenciar a realidade de sua representação em imagem. Além disso, o controle industrial e comercial centrou-se na ideia de que é preciso que o icônico seja coextensível ao discurso, assim se vendem ideias, pessoas e coisas (Mondzain, 2016, p. 175).

Graças à expansão do acesso aos suportes midiáticos, as imagens agora podem, além de subordinar o texto em relação ao pictórico, prescindir da linguagem verbal. Sendo assim, a meditação sobre a pertença da imagem às dinâmicas do entendimento reverberou análises sobre os elementos imagéticos e seu impacto social, nas ideologias e nos vieses interpretativos compartilhados. Por isso, esse novo direcionamento não pode deixar de observar os aspectos técnicos/midiáticos envolvidos na dinâmica de circulação dos elementos imagéticos.

IMAGEM, I-MATERIALIDADE/SUPORTE

Se, por um lado, a autonomia da arte moderna perante fins utilitários, comunicativos e educativos expandiu as formas de expressão artísticas, por outro, propiciou que outras manifestações imagéticas ocupassem o lugar das artes como formadoras de padrões estéticos. Este processo tornou-se possível graças ao desenvolvimento e à expansão das tecnologias multimidiáticas nos últimos séculos, dentro das quais a imagem pode ser considerada um elemento central (fotografia - cinema - televisão - internet). Esse diagnóstico, todavia, não pretende propor a



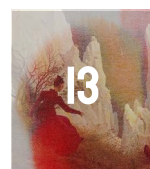


substituição da ciência da arte por uma teoria ampliada das mídias, pois a própria arte multimidiática contemporânea evidencia um tipo de crítica à imbricação entre mídia e imagem que já está sendo explorada na produção teórica¹². Isso quer dizer que a existência simultânea das mídias, da arte e das imagens nos obriga justamente à transversalidade, uma vez que mesmo as ciências das mídias devem reconhecer o fato de que a ciência e a história da arte já se ocupavam da questão dos suportes midiáticos, embora muitas formulações desses campos de investigação, frequentemente, relutem em admitir a importância das questões tecnopolíticas envolvidas na experiência artística (Belting, 2012, p. 283).

No domínio das mídias contemporâneas, a diferença entre imagens artísticas e não artísticas é mantida apenas por um esforço contínuo de não basear as artes pictóricas em uma narratividade atrelada à informação, ao entendimento e ao entretenimento, seguindo os princípios de autonomia da estética e da filosofia da arte (Belting, 2006, p. 34). Isso faz aumentar a possibilidade da perda de aura das obras artísticas que, ao terem sua existência singular ameaçada pela reprodutibilidade, podem melhor servir a fins específicos de publicidade e divulgação. Hoje, as imagens da arte muitas vezes são tomadas e apropriadas como meras intermediárias de transmissão de informação ou afetos, invertendo a pretensão de autonomia de criação expressiva modernista. Em grande medida, o fazer tecnológico da atualidade ocupou o lugar de prestígio da habilidade artística. “Não mais a arte, mas sim a tecnologia que se apoderou da *mimesis* da vida” (Belting, 2006, p. 43).

Tal concepção gera uma dificuldade de distinção entre a imagem e seu suporte, ou, nas palavras de Mitchell, entre “*picture*” e “*image*” – “*picture*” como o objeto material, a imagem em seu suporte que pode ser queimado ou quebrado, e “*image*” como o que aparece sobre o suporte midiático, aquilo que pode ser destacado da materialidade e sobrevive à destruição do suporte, seja na memória, nas narrativas e mesmo em outras mídias, como cópias e rastros (Mitchell, 2015, p. 16). Essa diferenciação precede variantes valorativas ou conceituais e está no cerne da concepção da imagem como um complexo simbólico e de contrastes, que emerge de um substrato material responsável pela insistência/persistência, quer dizer, pela possibilidade de sobrevivência da imagem apesar da morte biológica de quem a concebeu (Boehm, 2015, p. 27).

Esses modos de inscrição garantidores da insistência/sobrevivência das imagens – ora fisicamente, como independente do pensamento de seu produtor, ora mentalmente, como resistência a sua destruição física – conferem ao imagético um espaço para a desconstrução da hierarquia entre a materialidade e a idealidade da tradição filosófica. Para nos atermos ao que foi dito até aqui,



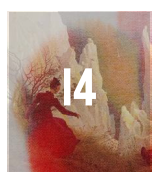


basta retomar a ideia, proposta por Mitchell na esteira de Wittgenstein, de uma codependência entre as representações internas e externas, ou entre imagens mentais e físicas, consideradas “como dois lados de uma mesma moeda” (Belting, 2006, p. 35). Esta ideia da ambivalência das imagens endógenas e imagens exógenas que, ao interagirem em vários níveis, tornam-se inerentes à prática da imagem na humanidade, é discutida por alguns teóricos interlocutores da virada icônica/pictórica. Ainda assim, a interação entre esses dois modos de “presença” pictóricos é um campo que pode ser bastante explorado, posto que concerne a uma política das imagens e à criação de um imaginário social (*visual culture*). Esses temas tornam pertinentes as contínuas reconfigurações dos repertórios teóricos, a partir da observação de que as transformações dos suportes midiáticos envolvem novos modos de apreciação das imagens.

A dificuldade de investigação sobre a relação da imagem com seus suportes/mídias parece residir na constatação de que o significado da imagem depende mais do “como” ela o transmite do que “o quê” ela representa. Isto quer dizer que as imagens não devem ser encaradas por uma referência a uma suposta essência, já que em grande medida são modeladas de acordo com um dado meio. Portanto, qualquer teoria da imagem na contemporaneidade deve discutir “a unidade assim como a distinção entre imagem e mídia, a última entendida no sentido de meio transmissor ou portador” (Belting, 2006, p. 36). As imagens nos alcançam sempre de forma mediada e a visibilidade repousa na capacidade particular de mediação proporcionada pelo seu suporte, assim, as mídias podem enquadrar nossa percepção e interferir na apreciação dos conteúdos pictóricos.

Dado que as imagens sempre foram confiadas a uma determinada técnica de visualização, quando distinguimos uma tela (*canvas*) de seu conteúdo imagético, podemos decompor nossa atenção como se as duas coisas fossem distintas, mas elas se separam somente quando desejamos separá-las em nosso modo de olhar, ou mesmo numa perspectiva interpretativa analítica. Nesse sentido, vale remeter à ideia de Belting (Belting, 2006, p. 36) de que ao, por exemplo, lembrarmos de imagens destacadas de sua medialidade específica, na qual as encontramos pela primeira vez, na verdade estamos desincorporando-as de suas mídias originais e posteriormente reincorporando-as em nossa mente/corpo. Portanto, mesmo nossas imagens mentais precisam de nós como “suporte” a partir do qual podem ser “vistas” (imaginadas).

Assim, são muitas as formas nas quais há uma dissimulação entre a imagem e seu meio físico, um elemento encobre o outro a depender do modo como circulam as informações na sociedade. Muitas vezes, as próprias mídias visuais competem com as imagens que elas transmitem pela forma como organizam os elementos

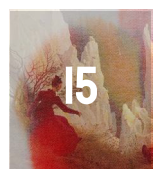





a serem visualizados. Elas assumem, portanto, uma posição intermediária entre a ocultação e o comando. No entanto, quanto mais damos atenção à mídia, menos ela pode esconder suas estratégias de controle da percepção imagética. Quando uma mídia visual se torna autorreferencial, ela se volta contra suas imagens ao simplificar a complexidade dos sentidos do icônico, uma vez que quanto menos nos concentramos nas mídias visuais, tanto mais a imagem pode nos enganar, como se surgisse por conta própria como retrato fiel da realidade (Belting, 2006, p. 36).

Imagens são físicas em virtude da mídia que utilizam, mas a ideia de imagem física não pode mais explicar as tecnologias do presente. As novas mídias visuais introduziram certa abstração à experiência visual, visto que os dispositivos multimidiáticos suportam diferentes tipos de conteúdo, o que propicia um descontrole na relação entre a imagem e seu modelo. Tanto a imersividade ocasionada pela constante necessidade da “intermediação midiática” em nossos afazeres diários, e mesmo no modo como interagimos em sociedade, quanto a crescente possibilidade de utilização de ferramentas de manipulação de imagens contribuem para uma experiência menos crítica, que não leva em consideração a interferência do meio em relação às “mensagens”¹³. “As mídias assim parecem menos um sistema intermediário do que autorreferencial, que nos marginaliza na ponta de recepção. A transmissão é mais espetacular do que aquilo que ela transmite” (Belting, 2006, p. 51). Por isso, muitas vezes depositamos mais confiança nas máquinas visuais do que na visão das próprias coisas.

Deve-se observar, portanto, as novidades introduzidas pelo atual cenário midiático, onde as imagens podem colaborar com o ambiente de desinformação, no qual a publicidade e a propaganda se aliam a uma série de recursos persuasivos, com o objetivo de produzir, por exemplo, teorias conspiratórias e notícias falsas. Como ressalta Mitchell, não se pode ignorar o quanto o poder da cultura visual contemporânea e de outras representações não discursivas é muito palpável e profundamente incorporado a técnicas de dominação e violência que remetem a regimes fascistas (Mitchell, 1994, p. 24). Parece óbvio que esta característica é predominante do atual “mercado” de imagens, haja vista que as análises sobre a recepção de conteúdos comunicacionais apontam para um apelo cada vez maior a crenças, afetos e convicções prévias, que moldam a forma com que as pessoas interpretam as informações¹⁴. Atualmente, a antiga ideia de certas abordagens iconológicas, que supõem a imagem como portadora de uma mensagem bem determinada, encontra patrocínio de um mercado que disputa a atenção dos consumidores de imagens. A democratização das tecnologias da informação de ultravelocidade acaba por provocar uma mudança na experiência das imagens (Varas, 2012, p. 721). Assim, a multiplicidade dos suportes amplia a dificuldade





de apreensão da essência da imagem; elas não são específicas do meio, embora nunca sejam encontradas fora de algum tipo de mídia. Uma imagem pode se mover de um meio para outro, aparecendo ora como uma equação, ora como um diagrama, ora como uma figura em uma narrativa, ora como uma figura em uma pintura narrativa (Mitchell, 2015, p. 30). O dualismo das imagens mentais e físicas deve ser observado dentro desta perspectiva alargada do significado de mediação. Imagens não simplesmente espelham o mundo externo, pois além de estruturarem as bases signitivas essenciais ao nosso pensamento (Belting, 2006, p. 54), enformam os modos como vemos as coisas e nossas opiniões.

Nesse sentido, é preciso ter como horizonte de investigação a história dos meios de comunicação e toda a discussão filosófica envolvida nas transformações das tecnologias da informação: desde as pinturas rupestres, passando pela escrita, a prensa de Gutemberg, a imprensa, a fotografia, o cinema, até a internet. Tal direcionamento com relação às imagens e seus suportes considera a linguagem e a própria experiência do mundo como dependentes de mediações realizadas pelas inscrições materiais e pelos meios técnicos. Ou seja, o próprio desenvolvimento midiático parece ter sido propiciado pela intuição de que nossos corpos foram as primeiras “mídias” para as imagens. Gravadas em nosso interior, como no sonho e na imaginação, as imagens internas incitam o desejo de reinscrevê-las em algum suporte exterior, para que possam ser fixadas, comunicadas e ainda sobrevivam à nossa morte, não apenas como arquivo material, mas também na imaginação coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A IMAGEM NO JOGO DO MUNDO

Esse direcionamento fornece uma releitura da própria filosofia, que pode ser contestada tanto por sua história de denegação da imagem quanto por um suposto ocularcentrismo¹⁵, que atribui ao sentido da visão a revelação de uma evidência ou de uma verdade absoluta. Trata-se, portanto, de pensar a experiência para além de uma essência autojustificada, isto é, para além de uma metafísica da identidade e das garantias transcendentais. Por participar tão frequentemente de nossas vivências e evidenciar essa distração do signo com relação a um significado absoluto, a imagem pode ser uma encruzilhada¹⁶ de onde podemos avistar o jogo de encontros e desencontros de uma série de questões relevantes para a contemporaneidade. O “mundo” só se apresenta pelos signos (imagens, sons, textos etc.) que inevitavelmente se dinamizam com outros significantes, por isso é “o jogo do mundo que é preciso pensar primeiramente: antes de tentar compreender todas as formas de jogo no mundo” (Derrida, 1973, p. 61).

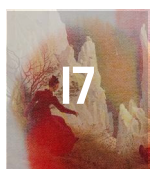





A concepção da imagem como parte estrutural da linguagem e do pensamento, ou seja, como constituindo a mediação que possibilita nossas relações de sentido, encontra eco na atual situação cultural, na qual o imagético ocupa um lugar de destaque na comunicação, na ciência e na política. Assim situada, a imagem pode, portanto, ser objeto privilegiado para pensar nossa cultura e sociedade, visto que os elementos icônicos – em vez de serem tomados como meramente instrumentais, acessórios e, conseqüentemente, imparciais com relação ao que a tradição denominou percepção e conhecimento – passam a ser vinculados à “formação de ideologias, fobias e valores éticos” (Varas, 2012, p. 25, trad. minha). Assim, essa abordagem não faz referência apenas ao contexto material de inundação de imagens que nos habituamos a vivenciar nos mais diversos ambientes¹⁷, dado que aqui se trata também de ressaltar a reverberação do icônico em nossos sonhos e nas narrativas, com as quais construímos nossas predileções e identidades. As imagens constituem grande parte de nossos juízos morais, não apenas pela percepção da superabundância de fenômenos imagéticos em nossa sociedade, mas também pelo fato de que as imagens podem nos arrastar a tomadas de posição sem que tenhamos consciência de sua força (Varas, 2012, p. 718).

Ao fazer um balanço crítico da virada das/para as imagens, pode-se perceber que ela não foi concebida como mera reversão radical da hierarquia ontológica das esferas do Ser (em contraposição à elaborada por Platão), pois anuncia um novo caminho investigativo que, a partir do deslocamento da hegemonia do logos, chega às verdades da *aisthesis* (Thaliath, 2019, p. 166). A dinâmica perceptiva é dignificada contra as verdades dedutivas que a tradição de certa forma tornou absoluta. Tal prognóstico que questiona a legitimidade, tradicionalmente atribuída ao discurso filosófico como expressão adequada da realidade e da verdade, tem como consequência a atenção aos outros diversos elementos que constituem nosso campo simbólico.

Com essa mudança de perspectiva, a consideração da onipresença das imagens utilitárias, não artísticas, provocada pela emergência de novos ambientes midiáticos, torna ainda mais necessária a reflexão sobre os mais variados elementos pictóricos presentes na sociedade. Sendo assim, a questão da imagem em sua ampla possibilidade de criação de sentidos, que inclui não apenas visualidade, mas também as metáforas e a imagicidade evocada pelos textos, emerge como um tópico de especial urgência em nosso tempo, posto que a partir da participação da imagem na estrutura do conhecimento pode-se propor uma reverberação desse tipo de reflexão na política e na cultura de massa, bem como na psicologia humana e nos comportamentos sociais. Por esse motivo, as teorias sobre a cultura visual assumiram um conjunto muito mais geral de problemas nas últimas décadas, saindo das preocupações específicas da história da arte em direção a um campo





expandido que inclui psicologia, neurociência, epistemologia, ética, estética e as teorias da mídia e da política (Mitchell, 2015, p. 15).

Devido à abrangência desses dilemas, Mitchell (1994, p. 13) pôde declarar que sua hipótese da *pictorial turn* pressupõe uma oscilação conceitual que ora coloca a imagem como anomalia, ora como paradigma, embora reconheçamos a onipresença das imagens em nossas vidas, não conseguimos entendê-las em sua complexidade. Sobretudo a partir do século XXI, com o advento da tecnologia digital, as diversas possibilidades de utilização das imagens implicaram a redefinição ou mesmo a dessubstancialização de seu conceito. A crescente presença das imagens no mundo parece ser inversamente proporcional aos consensos teóricos vinculados a elas, ou poderíamos dizer, ao modo de Laurent Lavaud (1999, p. 12), que é a própria proliferação das imagens que nos consagra à multiplicidade e à relativização dos valores e dos seres. As consequências culturais e teóricas de tais mudanças nos levam, assim, a ponderar não apenas sobre as imagens do mundo, mas também sobre o mundo como jogo de imagens que a todo instante nos interpela.

REFERÊNCIAS

ALVES, Luiz Filipe Araújo. Metaforologia entre História dos Conceitos e Não-Conceitualidade: uma recepção intempestiva de Hans Blumenberg. *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, [S. l.], v. 25, n. 4, p. 13-30, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/168485>. Acesso em: 15 mar. 2022.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. *GHREBH - Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, v. 1, n. 8, jul., p. 32-60, 2006. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf.

Acesso em: 16 abr. 2024.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, p. 165-196, 1987.

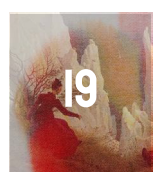
BOEHM, Gottfried. (org.). *Was ist ein Bild?* Munique: W. FINK, 1994.


BOEHM, Gottfried; MITCHELL, William John Thomas. Pictorial versus iconic turn: two letters. *Culture, Theory and Critique*, Queensland, v. 50, n. 2-3, p. 103-121, 2009.





- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editora Trotta, 2018.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *Of grammatology*. Baltimore: Jhu Press, 2016.
- FREIRE, Maria Continentino. *Pensar ver: Derrida e a desconstrução do 'modelo ótico' a partir das artes do visível*. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: https://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1011750_2014_completo.pdf. Acesso em: 16 abr. 2025.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. Encruzilhadas filosóficas: outros caminhos para uma filosofia popular brasileira. (*SYN*) *THESIS*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, p. 130-141, 2021.
- PLATÃO. *A República*. Belém: ed.UFPA, 2000.
- PLATÃO. *Fedro*. Belém: ed.UFPA, 2011.
- LAVAUD, Laurent. *L' image: Textes Choisis et présentés*. Paris: Flammarion, 1999.
- MACHADO, Arlindo. Arte e mídia: aproximações e distinções. *Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, São Paulo, [s.v], n. 4, p. 19-32, 2002. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1289>. Acesso em: 16 abr. 2025.
- McLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1964.
- MITCHELL, William John Thomas. The pictorial turn. *Artforum*. Nova York, v. 30, n. 7, p. 89-94, mar. de 1992. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/the-pictorial-turn-203612/>. Acesso em: jul. 2024.
- MITCHELL, William John Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University Of Chicago Press, 1987.
- MITCHELL, William John Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- MITCHELL, William John Thomas. *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- MONDZAIN, Marie-José. Imagem, Sujeito, Poder - Entrevista com Marie-José Mondzain. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 22, p. 175-192, 2016.
- RORTY, Richard (ed.). *The linguistic turn: essays in philosophical method; with two retrospective essays*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.





THALIATH, Babu. An iconic turn in philosophy. *Journal of Dharma*, Cambridge, v. 34, n. 2, p. 153-167, 2009.

VARAS, Ana García. Imágenes, cuerpos y tecnología: dos versiones del giro icónico, *Thémata. Revista de Filosofía*, Sevilha, [s.v], n. 46, p. 717-730, dez. 2012. Disponível em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/445>. Acesso em: 20 de abr. 2025.

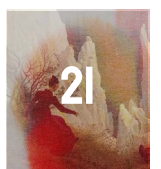
WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.


NOTAS

- 1 Optamos pelo agrupamento das hipóteses de Boehm e Mitchell, embora tal nomenclatura possa causar uma impressão errônea de que os dois teóricos têm formulações idênticas e que trabalham juntos com os mesmos repertórios conceituais. A junção das proposições sob o nome de “virada icônica/pictórica” explora alguns pontos de proximidade das duas propostas, a partir do pressuposto de que muitos/as foram os/as teóricos/as que de alguma maneira acompanharam essa tese e desenvolveram um amplo debate sobre a temática. Pode-se dizer que há uma série de estudos sobre os novos modos de teorizar a imagem que, de forma direta ou indireta, refletem a especulação de Mitchell e Boehm e, assim, podem fazer parte do referencial do que estamos chamando de virada icônica/pictórica. Apenas a título de exemplificação, podemos citar: Marie-José Mondzain, Michele Cometa, Hans Belting, Horst Bredekamp, Emmanuel Alloa, Georges Didi-Huberman, Paul Virilio, Vilém Flusser, Martin Jay, James Elkins, Nicholas Mirzoeff. Esses e tantos outros estudiosos e estudiosas constituem uma comunidade de investigação bastante diversificada, o que viabiliza um debate de grandes consequências para a sociedade contemporânea.
- 2 Nesse sentido, este texto é um dos resultados da pesquisa que desenvolvemos no doutorado, na qual buscamos interrogar a virada icônico/pictórica sob o ponto de vista da desconstrução de Derrida.
- 3 Em sentido contrário a certa tradição que vê nas imagens elementos desviantes do conhecimento verdadeiro, como em Platão que, embora tenha concedido às imagens certa modalidade de discurso, acaba concebendo-as como rivais da plenitude do logos. Platão, portanto, compara a poesia, a escrita e as imagens (pintura) de forma a excluir esses tipos de mimeses como pretendentes do discurso verdadeiro, indicando suas características de cópia/simulacro como elementos apenas derivados. “Quanto ao que concerne à arte poética imitativa, parece-me claro que ela é de todo destrutiva do intelecto dos ouvintes, a menos que possuam o antídoto de conhecer a sua verdadeira natureza.” (A República, Livro X, 595a). “O que há de terrível (*deinón*), com efeito, penso, na escritura, é também, Fedro, que ela tenha verdadeiramente tanta semelhança com a pintura (*hómoion lographia*). E, deste fato, os seres que procria passam por seres vivos (*hos zonta*), mas que se lhes ponha alguma questão, plenos de dignidade (*semnôs*) eles se calam! Assim é do mesmo modo para os escritos [...] (Fedro, 275 d).
- 4 Segundo Alves (2020), Blumenberg dedicou grande parte de sua produção à metaforologia como proposta para abertura de um novo campo na investigação histórica dos conceitos



- (história da metáfora). Entre seus principais textos está *Paradigmas para uma Metaforologia* (2018).
- 5 “O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias [...]” (Nietzsche, 1999, p. 57).
 - 6 Cf. THALIATH, Babu. An iconic turn in philosophy. *Journal of Dharma*, Cambridge, v. 34, n. 2, p. 153-167, 2009.
 - 7 Sobre este ponto, é importante ressaltar que, como o próprio Boehm afirma na troca de correspondências a respeito das viradas icônica e pictórica, a ideia da imagem como pertencente a um mesmo sistema linguístico, que também inclui o verbal, já estava dada em estudos semióticos (C. S. Peirce e Nelson Goodman), bem como na reflexão sobre o componente dêitico da linguagem por Ernst Cassirer (Boehm; Mitchel, 2009, p. 105).
 - 8 A trajetória acadêmica de Boehm evidencia a crescente preocupação filosófica de seus estudos. Hans-Georg Gadamer cumpriu um papel decisivo na orientação de sua monografia, que utilizou a hermenêutica gadameriana na busca da especificidade dos fenômenos imagéticos. Segundo Boehm, o próprio Gadamer tratou de desmentir as análises que ligavam o método hermenêutico unicamente ao âmbito da linguagem verbal, posto que no entendimento do filósofo a linguagem está sempre cercada de outras manifestações também produtoras de sentido, como a música, a dança e outros diversos símbolos, incluindo as imagens.
 - 9 Mitchell é sem dúvida o expoente estadunidense dos estudos visuais e propôs uma revolução na abordagem das imagens nos séculos XX e XXI. Bacharel pela Michigan State University, em 1963, e PhD em literatura em 1968, pela Universidade Johns Hopkins. Em 1978 se transferiu para a Universidade de Chicago, onde leciona até os dias de hoje. Nessa instituição, trabalhou em um grupo de pesquisa sobre literatura e arte que receberia visitas de inúmeros estudiosos, entre eles, Gayatri Spivak, tradutora da obra *De la Gramatologie* (1967), de Derrida, para o inglês.
 - 10 “O que significa: saber o que é um jogo? O que significa sabê-lo e não poder dizê-lo? Esse saber é um equivalente qualquer de uma definição não proferida? De modo que, quando for proferida, posso reconhecê-la como a expressão do meu saber? Não é o meu saber, o meu conceito de jogo, totalmente expresso na explicação que posso dar! A saber, em que descrevo exemplos de diferentes tipos de jogos; mostro como se pode construir, por analogia desses, todos os tipos possíveis de outros jogos; digo que quase não mais chamaria isto e isto de jogo; e outras coisas similares.
Se alguém traçasse um limite nítido, poderia não reconhecê-lo como o que eu também sempre quis traçar, ou que teria traçado na mente. Pois eu não queria traçar nenhum. Pode-se, então, dizer: seu conceito não é o mesmo que o meu, mas aparentado com ele. E o parentesco consistiria nas duas imagens (Bilder), em que uma é uma mancha de cor delimitada imprecisamente, e a outra, recortada e formada de maneira semelhante, mas nitidamente delimitada. O parentesco é, então, tão inegável quanto a diferença.” (Wittgenstein, 1979, § 75-76).
 - 11 A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (no original em alemão, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), publicado pela primeira vez em 1936 (Benjamin, 1987).



- 
- 12 cf. Machado, 2002.
 - 13 Remeto ao famoso texto do teórico da mídia Marshall McLuhan, *O meio é a mensagem* (*The Medium is the Massage*), no qual ele advoga sobre a profunda dependência significativa dos conteúdos comunicacionais frente a suas mídias. Retomaremos esta questão quando discutirmos as teses de Derrida sobre a questão do suporte e das novas teletecnologias e suas implicações no projeto da desconstrução (McLuhan, 1964).
 - 14 Referência à ideia de pós-verdade, termo que ganhou notoriedade no contexto do Brexit e da Eleição de Trump nos EUA e diz respeito às circunstâncias nas quais fatos objetivos têm menos importância do que crenças pessoais (Oxford Dictionary), bem como a todo contexto negacionista e de proliferação de notícias falsas na internet, cf. Perini-Santos, 2020 e Kakutani, 2018.
 - 15 A ênfase na visualidade pode resultar no mesmo erro logocêntrico atribuído à linguagem, qual seja, o de estabelecer a imagem como meio de acesso transparente à presença real. Sobre a desconstrução do modelo ótico, cf. Freire, 2014.
 - 16 O termo, além apontar para seus significados no dicionário (1. Lugar onde se cruzam ruas, estradas, caminhos; cruzamento, encruzada. 2. Fig. ponto crítico, em que uma decisão deve ser tomada), remete também aos cruzamentos entre a cosmologia das religiões de matriz africana e a desconstrução realizada por Rafael Haddock-Lobo (2021): “encruzilhada como disponibilização conceitual que aponta outras possibilidades de problematização da vida, da arte e dos conhecimentos.”
 - 17 Andando na rua, dirigindo em uma rodovia, assistindo à televisão ou sentado em frente a um computador, na publicidade, no design dos objetos, nas formas de lazer ligadas ao consumo, na arquitetura, no traçado das cidades etc.

