

O AMBIENTE E O DESEJO: as teorias da imagem e a produção visual bolsonarista ¹

THE ENVIRONMENT AND THE DESIRE: image theories and the bolsonarist visual production

Alberto Klein²

Resumo: Este paper explora, a partir de determinadas teorias, os modos de agenciamento da imagem sob duas perspectivas: o ambiente e o desejo. Estes dois termos descrevem uma tentativa de caracterizar, por um lado, correntes teóricas que enfatizam o estudo dos ambientes da imagem e seus ordenamentos perceptivos no observador e, por outro, linhas de estudo que convergem na análise das formas de atuação da imagem ao produzir afetos e instigar respostas do observador. Embora neste texto, meu objetivo seja categorizar e descrever essas vertentes teóricas, tomo como exemplo a produção visual da artista bolsonarista Lucimary Billhardt que permite um exame sob ambas as perspectivas.

Palavras-Chave: Teorias da Imagem. Ambiente; Desejo; Lucimary Billhardt.

Abstract: Based on certain theories, this paper explores the modes of image approach from two perspectives: environment and desire. These two terms describe an attempt to characterize, on the one hand, theoretical currents that emphasize the study of image environments and their perceptual ordering in the observer and, on the other, lines of study that converge in the analysis of the ways in which the image acts by producing affects and instigating responses from the observer. Although my aim in this text is to categorize and describe these theoretical strands, I take as an example the visual production of bolsonarist artist Lucimary Billhardt, which allows an examination from both perspectives.

Keywords: Image Theories. Environment. Lucimary Billhardt.

1. Deus, pátria, família e o apelo kitsch

Lucimary Billhardt é uma artista plástica que se notabilizou por representar com tintas o imaginário bolsonarista, estabelecendo uma síntese visual do lema “Deus, pátria e família” em obras³ que exprimem idilicamente, segundo este ideário, a pátria sob o domínio das ordens militar e religiosa, ambas encarnadas na figura de Jair Bolsonaro. As representações caracterizam-se pela predominância de tons claros, pela recorrência das cores da bandeira do Brasil, por seu caráter apelativo ao figurar os símbolos de poder, além da inevitável veneração

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² PPGCOM-UDEL, Doutor, klein@uel.br

³ Não obtive autorização para a reprodução das obras de Billhardt. Contudo, elas estão disponíveis nas plataformas digitais X e Instagram.

de Bolsonaro, apresentado-o ora como líder messiânico ungido por Deus, ora como materialização própria da ordem e da disciplina militar, ou ainda como servo sofredor que carrega sobre seus ombros as dores de seu povo. Bolsonaro incorpora diferentes papéis que o projetam como um mito, condição que ele próprio reivindica e ecoada por sua base eleitoral.

Os significados são diretos nas obras de Billhardt. Ela não joga com sutilezas, enigmas ou camadas ocultas. Tudo se encara como sob a luz do sol. Claridade também enunciada na brancura da pele e na intensidade do azul dos olhos, que não disfarça em reforçar traços europeus e arianos do grande líder bem como de Jesus, quando este lhe acompanha. Há obviedades que são apenas aparente e se colocam como forma de desviar a imaginação e aplacar o esforço interpretativo. Em Billhardt, não. Suas obras recusam qualquer tentativa de uma apreensão mais atenta. Pois não é disso que se trata. E se este fosse o interesse do pesquisador, certamente se frustraria.

Quanto à composição e ao estilo, três aspectos sobressaem. Primeiro, a representação de Bolsonaro em retrato, quase sempre com expressão séria e dura, como se estivesse posando à artista. Em segundo lugar, a adição de outros elementos ao retrato com o intuito de enunciar um determinado valor, como ordem, obediência religiosa, simplicidade, cultura armamentista, entre outros. Nestes casos, é possível encontrar uma referencialidade estética no quadro “os dois caminhos”, em sua enunciação semiótica dos valores cristãos e suas virtudes representados pelo caminho estreito em contraste com o largo caminho oferecido pelo mundo moderno e suas tentações, desembocando no inferno. Finalmente, tanto no modo de composição quanto na utilização das cores, as obras de Billhardt assemelham-se às fotopinturas, técnica de colorização de fotografias em preto e branco, muito comum na primeira metade no século XX. Decorre de tais elementos a filiação kitsch das obras de Billhardt.

Contudo, delimitar suas pinturas à esfera do significado ou da produção de efeitos de sentido, ou ainda como uma espécie de demarcação de uma estética conservadora verifica-se um erro. Elas se configuram, primeiramente, como um produto num ambiente midiático em que a informação entra, como de resto toda imagem, na disputa por atenção dos consumidores das redes. E é justamente neste jogo agonístico em que as imagens lutam por visibilidade que o caráter apelativo e o Kitsch jogam a favor das pinturas de Billhardt. Contribui decisivamente, neste sentido, o fato de Billhardt ser incensada pela própria família Bolsonaro. Em segundo lugar, mais do que inquirir sobre os sentidos dessas imagens é preciso identificá-los como uma estratégia de mobilização de afetos em seu público. O modo direto de enunciação requer mais

do que uma apreensão imediata, mas uma resposta empática e um alinhamento ideológico. Acolher a obra de Billhardt implica também uma negação, uma recusa no domínio da estética e da política daquilo que é diverso, moderno ou complexo. Por isso, devemos compreender as pinturas de Billhardt como imagens desejanças, e seus consumidores como seus objetos. E é novamente suas formas de apelo que invertem os vetores desta relação. Elas são peças de propaganda no seu modo de enunciar e na sua função. Bolsonaro mira diretamente o espectador. Se lhe falta o dedo indicador exigindo o comprometimento do observador, como na famosa peça do tio Sam na primeira guerra, seu apelo transparece pela intensificação kitsch do azul no olhar, ou simplesmente pelo endosso divino.

As imagens desejanças de Billhardt não apenas instigam uma reação imediata do observador, mas também insinuam seus trajetos, dizem de outras imagens como artifício de identificação empática. Elas reatualizam formas já sedimentadas pela memória afetiva, rememoram o afeto em si como fórmula reatualizável e ritualizável. À constatação de que as obras de Billhardt encarnam a crise estética da extrema direita, suas obras se oferecem como soluções de memória e afeto, ao emular, por exemplo, o estilo das fotopinturas quase onipresentes nos lares brasileiros de gente mais abastada ou pobre, que se registra afetivamente como a casa da tia ou da vó.

A proposta de Warburg (1999) de investigar trajetos, reaparições e epifanias dos afetos que se impregnam em fórmulas visuais e são reatualizadas em pinturas, fotografias, desenhos, gravuras, esculturas, selos, constitui uma chave importante para a compreensão das pinturas de Billhardt porque desloca-se dos aspectos de sentido que lhes são imanentes para mapear rastros, vestígios, saltos, trajetos de sentido que visualmente se impõem como fórmulas de *pathos*. Portanto, ao invés de perguntar: “o que quer dizer Billhardt através de suas pinturas?”, é mais significativo indagar “o que desejam as imagens de Billhardt?”. Ou ainda: “que formas, sentidos, desejos, paixões, dores, suas obras reatualizam como modo de vinculação empática com o observador?”

Não tenho a pretensão de responder a estas questões neste artigo. Tais perguntas foram enunciadas para outro propósito: constatar que em muitos casos os problemas da imagem situam-se para além dos significados que enuncia; escondem-se, por sua vez, em suas formas de despertar afetos, instigar respostas e mobilizar reações. E esta particularidade não apenas demarca o ambiente contemporâneo digital de circulação de imagens. Pelo contrário, perpassa como regra, e não exceção, outros ambientes culturais, ainda que ignorada por muitos

investigadores da imagem. Como sinaliza Belting: “A espécie humana nunca se livrou do poder das imagens, mas este poder foi exercido por diferentes imagens, de formas diversas e em tempos diversos” (1996, 16)⁴.

Neste sentido, tomo o exemplo de Billhardt, para discutir como este poder exercido pela imagem sobre o observador, ou, dito de outro modo, sua forma de agenciar comportamentos, foi problematizado em algumas teorias da imagem a partir de duas perspectivas: 1) a configuração de um ambiente que enseja uma ordem específica de produção, distribuição e consumo e imagens, segundo uma ordem perceptiva condicionada por dispositivos técnicos; 2) a proposição da imagem como um sujeito que interpela o observador, atua em sua percepção, instiga comportamentos, enfim, a imagem que vê o observador, para recorrer à expressão de Didi-Huberman (1998).

As obras Billhardt ensejam o exame dessas duas perspectivas que passo a nomear sucintamente como ambiente e desejo. Aqui a questão da exploração do sentido deve ser subordinada às condições dadas pelo próprio ambiente em que é percebida e consumida (ambiência), assim como às intenções da própria imagem como um sujeito desejante e que atua sobre as emoções do observador (desejo). Em ambas as perspectivas, a preocupação recai sobre os modos de agenciamento perceptivo e afetivo das imagens no observador. Resumidamente, trata-se de explorar o vetor que parte da imagem em direção ao observador.

Ambiência e ato são, em algumas propostas teóricas (BAITELLO Jr; 2004; BELTING, 1996; BREDEKAMP, 2015), abordagens que se equilibram. Em geral, há uma tendência em enfatizar uma perspectiva ou outra, sem que isso implique demérito ou falhas teóricas, muitas vezes porque em algumas delas não é a imagem em si o objeto central de debate, mas sim os seus suportes. Assim, pretendo categorizar determinadas teorias que ora se dedicam ao exame do ambiente da imagem e ora se aplicam no estudo de seus atos sobre o observador.

2. Ambiente

A produção em larga escala de imagens ao longo do século XX, bem como sua distribuição e consumo massivos, foi objeto de pesquisa de estudo de uma série de ensaístas e estudiosos que perceberam, para além das demandas econômicas, sociais e culturais que este aumento implicava, novos ordenamentos perceptivos conforme o consumo de imagens

⁴ Tradução do autor a partir do trecho da versão em inglês: “Humankind has never freed itself from the power of images, but this power has been exerted by different images in different ways at different times”.

tornava-se mais cotidiano com a popularização da fotografia, cinema, dos veículos impressos ilustrados, ou da própria TV, meio de massa que se popularizou na segunda metade do século. Tais leituras filiam-se a diferentes áreas do conhecimento e algumas delas constituem-se mais como uma teoria da mídia do que a imagem em si. uma teoria da mídia do que da imagem em si, como é o caso dos estudos sobre fotografia e cinema, particularmente.

Contudo, autores como Benjamin (ano de publicação), por meio da noção de reprodutibilidade técnica, Debord (1992) e sua “Sociedade do Espetáculo”, Flusser (2002) e sua proposição da pós-história ou Baudrillard (1991) com a noção de hiper-realidade, ousaram situar os deslocamentos operados no campo da comunicação e as novas condições perceptivas dadas pela oferta abundante de imagens no centro das transformações econômicas, sociais e culturais num momento em que a cultura de massas passa a se constituir como o grande motor do capitalismo.

2.1. A manipulação da visão pelo meio

Particularmente Benjamin (2017), ao nomear como reprodutibilidade técnica a marca de um novo tempo da produção de imagem, acaba por ressaltar sua integração a uma condição fabril a qual os novos aparelhos, como o cinema e a fotografia, respondem a partir de sua natureza maquínica de produção da imagem. Fotografia e cinema, neste sentido, não apenas tornam insignificante a discussão sobre a unicidade da obra de arte, mas também encerram a noção de reprodução na sua própria lógica de funcionamento. Benjamin ainda afirma que a câmera, acerca do advento da fotografia e o filme, coloca-se no lugar do espectador manipulando sua percepção. Assim, o filósofo demarcava a própria percepção visual como objeto dos deslocamentos operados por um ambiente em que o valor de exposição da imagem se expandia com sua reprodutibilidade técnica.

Falenbrach (2019), orientando-se pela premissa benjaminiana, reconstrói uma história da mídia, incluindo grafismos, a escrita, mídias sonoras, além dos suportes da imagem, tendo como foco estímulos e intensificações sensoriais, por um lado, e, por outro, perdas, pressões e manipulações perceptivas, ou, simplesmente, formas de reorganização da sensorialidade do corpo conforme cada novo meio tinha seu uso socializado em larga escala. A proposta por Fahlenbrach converte-se, portanto, em uma história das ampliações e restrições sensoriais tendo como epicentro as mudanças tecnológicas.

Historicamente se produz, desse modo, uma tendência a uma crescente fragmentação da percepção e da vivência integral do corpo através dos meios. Isso se aplica desde cedo ao registro visual de ideias em imagens ou textos. Principalmente depois, com o avanço das técnicas de armazenamento e transmissão (telefone, cinema, rádio e computador), aprofunda-se uma separação entre corpo e mensagem (seja na linguagem, imagem ou informação audiovisual), ao virtualizar o interlocutor e roubar assim sua presença corporal no ato da comunicação. Essa relativa descorporificação da recepção midiática é desde cedo compensada por sofisticadas técnicas midiáticas e estratégias sensoriais e afetivas de abordagem da imaginação e da percepção. Estas têm continuamente como objetivo equilibrar a ausência do corpo e a integralidade da comunicação entre interlocutores por meio de técnicas midiáticas e formas de expressão, mesmo quando não os nivelam (Falenbrach, 2019, p. 1).⁵

A tendência de relacionar historicamente os meios às mudanças perceptivas está no centro do trabalho de Crary (2012), desde a publicação de seu “Técnicas do Observador, perfazendo, desde o século XIX até os dias atuais, em suas demais obras, os modos como as técnicas apresentam-se como sintomas da emergência histórica de uma nova forma de atenção. Sua leitura, entretanto, engloba transformações mais profundas que se operam no capitalismo e suas demandas sobre a atenção do indivíduo. Assim, Crary escapa da acusação de incorrer em “determinismo tecnológico”, ainda que tais técnicas possam ser encaradas como catalizadoras de mudanças perceptivas, mas nunca isoladamente.

A imbricação do corpo na pesquisa da mídia marca decisivamente a tradição alemã da teoria da mídia, como Fahlenbrach deixa transparecer em sua revisão bibliográfica sobre o tema. Nas décadas mais recentes, destacam-se Böhme (2001), Kittler (1987), Zielinski (2002) e Pross (1980). Ainda que este debate demarque, via de regra, McLuhan como ponto de partida, com a publicação da “Galáxia de Gutenberg” em 1962 e “Os meios de comunicação como extensão do homem”, em 1964, é possível localizar teses similares em Anders (1956), que afirmava que a TV criava um estilo de nós, ou mesmo em Benjamin, como dito já aqui. Mas certamente, em Kapp (2019), contemporâneo de Marx, com sua publicação de seus

⁵ Tradução do autor a partir do trecho: Historisch lässt sich somit die Tendenz zu einer sich steigernden Fragmentierung der Wahrnehmung und des körperlich ganzheitlichen Erlebens im Kommunizieren durch Medien ausmachen. Dies gilt bereits für die optische Speicherung von Ideen in Schrift oder Bild. Erst recht spätere Speicher- und Übertragungsmedien (wie Telefon, Kino, Rundfunk oder Computer) haben immer wieder einer Trennung von Körper und Aussage (in Sprache, Bild oder Audiovision) Vorschub geleistet und das Gegenüber virtualisiert – ihn also seiner körperlichen Präsenz im Akt des Kommunizierens beraubt. Diese relative Entkörperlichung der Medienrezeption wurde schon früh kompensiert durch immer ausgefeiltere Medientechniken und Strategien der sinnlichen und affektiven Adressierung von Imagination und Wahrnehmung. Diese zielten kontinuierlich darauf ab, die fehlende körperliche Präsenz und Ganzheitlichkeit von Kommunikationspartnern durch Medientechnik und Ausdrucksformen auszugleichen, wenn nicht gar zu nivellieren.

“Fundamentos para uma filosofia da técnica”, em 1877, as principais ideias de McLuhan são antecipadas, principalmente a do meio como extensão corporal.

2.2. “A mão dita o espírito”, a filosofia da técnica

Kaap reconhecia na mão o órgão do corpo do qual deriva não apenas a habilidade na fabricação de ferramentas, mas também o responsável pela formação da cultura. “A mão, um órgão que apreende coisas corpóreas, é essencialmente o mesmo órgão da apreensão das ideias do espírito, que apoia o desenvolvimento do pensamento. E cria, a partir do domínio inesgotável de sua organização, a totalidade da cultura”. Também diagnosticava à sua época a dissolução do corpo como princípio de mensuração do mundo, num momento em que o sistema métrico decimal se sobrepunha a unidades de medida como polegadas, pés e o punhado. De certo modo, não é exagero atribuir a Kaap a tensão entre extensão e amputação do corpo no processo de complexificação da cultura, pensamento tão caro em McLuhan.

Se as unidades de medida constituem modos de incorporação de um órgão, então as ferramentas são elas próprias a substituição deste órgão. Com a ajuda delas, a mão produziu outras ferramentas ainda, que, a partir da reprodução técnica do modelo orgânico, afastam-se da semelhança original, ao ponto de quase não se reconhecê-la mais (Kaap, 2019, 46)⁶.

Embora não tenha alcançado, em suas reflexões, especificamente os condicionantes perceptivos dos novos meios, ainda menos dos meios visuais, apesar da fotografia já se impor como uma realidade cultural, Kaap aborda de uma forma incisiva e pioneira a forma como a técnica atinge o corpo e o desloca. De um modo geral, o filósofo aponta, do mesmo modo que McLuhan diria 90 anos depois, a cultura como ampliação de um corpo que se desdobra na técnica. Sua visão sintetiza-se na fórmula “A mão determina o espírito”. Com todo o risco do determinismo técnico desta afirmação, Kaap ecoa a tese de seu conterrâneo, Marx, segundo a qual a cultura, domínio por excelência do espírito na cultura alemã, assenta-se em suas bases materiais.

A iniciativa de Kaap ao integrar as tensões entre técnica e corpo nos processos culturais o coloca como uma fonte decisiva para compreender os aditamentos sensoriais dos meios e, em particular, dos meios visuais. As questões que moviam Kaap desembocariam nas predições

⁶ Tradução do autor a partir do original: Sind Mass stäbe lediglich die verkörperten Dimensionen eines Organes, so sind Werkzeuge ein Ersatz des Organs selbst. Mit Hülfe derselben stellte die Hand weitere Werkzeuge her die in der technischen Nachbildung des organischen Vorbildes, die ursprünglich annähernd massive Formgleichheit verlassend, oft kaum mehr eine Formähnlichkeit erkennen lassen.

de McLuhan sobre a extensão de todo o sistema nervoso central e, especialmente hoje, nas próteses e substitutivos do corpo no universo digital, nas demandas impostas à visão, enfim, em boa parte das reflexões críticas que colocam em relação à sociedade em rede e à digitalização da vida. Assim, a filosofia da técnica de Kaap é uma das matrizes daquilo que nomeio a perspectiva da ambiência, por duas razões muito claras: a primeira por conceder à técnica um papel central no processo de complexificação da cultura e, em segundo, por entender que o próprio conceito de ferramenta não deve prescindir de uma discussão sobre o corpo, na medida em que o universo tecnológico nele se enraíza. Esses dois argumentos podem ser considerados premissas que subjazem não apenas o trabalho de McLuhan, mas também Crary, Flusser, Fahlenbrach, Bredekamp, Baitello Jr, entre outros.

3. Os desejos da imagem

Se, por um lado, existem condições perceptivas nas formas midiáticas de como as imagens abordam o observador, conforme as inclinações do ambiente cultural que ditam suas formas de visibilidade, por outro, tal abordagem também se verifica no plano dos afetos. Neste caso, independentemente do meio, a imagem é capaz de não apenas produzir emoções, mas de mobilizar memórias, instigar respostas e até mobilizar gestos que variam da veneração e culto até a violência iconoclasta.

Trata-se, em última instância, da capacidade da imagem em produzir presença, aspecto determinante para a compreensão mais rudimentar da imagem segundo Belting (1996): presença de uma ausência ou ausência de uma presença. Ou ainda, presença de uma presença, conforme nos lembra Baitello Jr. Presença, aliás, é o fundamento que permeia o ambiente de culto da imagem, investigado por Belting. A imagem impõe suas demandas ao indivíduo, prescreve-lhe gestos e atitudes, como se ela transcendesse qualquer limiar semiótico e rompesse a materialidade da mediação. Pois, evidentemente, neste caso não é o meio e suas qualidades técnicas que geram vínculo, mas sim um aspecto oculto que rege uma espécie de dupla consciência no observador, que pode ser sintetizada neste argumento de Mitchell:

Por que será que as pessoas têm atitudes tão estranhas diante das imagens, dos objetos e dos meios? Por que elas se comportam como se as imagens fossem vivas, como se as obras de arte tivessem uma mente própria, como se as imagens tivessem poder de influenciar seres humanos, nos exigindo coisas, persuadindo, seduzindo, ou até nos abandonando? Ainda mais intrigante é por que essas mesmas pessoas que expressam essas atitudes e se engajam nesse comportamento irão, quando indagadas, nos assegurar que eles sabem muito bem que as imagens não possuem vida, que as obras de arte não teriam uma

mente própria e que as imagens em geral não têm poder algum para fazer algo sem a cooperação de seus observadores? (2005, p.7)⁷

Interessante perceber que a dupla consciência reverbera o paradoxo da própria natureza da imagem: ser ao mesmo tempo presença e ausência. Mas também escancara uma dimensão que se esquia aos olhos de Mitchell: o simbólico. Este deve ser aqui compreendido como objeto ou imagem que instaura presença, “epifania de um mistério” (Durand, 1993,12), que incide sobretudo no domínio da metafísica, do sagrado, dos ritos, mas também se insinua na arte ou mesmo nas imagens mais cotidianas como na propaganda e no fotojornalismo. Não que o símbolo esteja presente em todos os lugares, assim perderia sua força. Mas trata-se da mesma dupla consciência, ou desse paradoxo de ser a um tempo presença e ausência, da mesma força que permite o mergulho profundo na teofagia ritual da Eucaristia ou o gesto iconoclasta diante da ofensa de uma imagem. Em ambos os casos, objetos e imagens afetam, mobilizam respostas e geram ações. A este vetor que parte da imagem em direção ao observador, Mitchell nomeia como desejo. Afinal, o que querem as imagens?

No domínio das teorias da imagem, é possível identificar esta preocupação com os desejos da imagem nos trabalhos de Mondzain (2013), que recupera, no contexto da teologia patrística, o conceito de economia para pensar os vínculos entre o sagrado, a imagem e o observador, além da teoria dos atos de imagem de Bredekamp (2015), que busca sistematizar e categorizar as formas de envolvimento do observador pela imagem. Segundo o autor:

A reflexão sobre os atos de imagem não busca somente o que se pode ver, mas também aquilo que nas figurações e nas expectativas das disposições formais básicas não se alcança. Ela ambiciona o incontrolável desejo próprio da matéria em forma, em parte esperado, mas também em parte não desejado (2015, p. 10).⁸

Tal desejo incontrolável, segundo Bredekamp levaria a um jogo entre observador e imagem que resultaria na dissolução deste vínculo, algo que se assemelha a interposição desta dupla consciência que mencionei acima.

⁷ Tradução do autor do seguinte trecho: (...) why is that people have such strange attitudes toward images, objects and media? Why do they behave as if pictures were alive, as if works of art had minds of their own, as if images had a power to influence human beings, demanding things from us, persuading, seducing and leading us astray? Even more puzzling, why is that the very people who express these attitudes and engage in this behavior will, when questioned, assure us that they know very well that pictures are not alive, that works of art do not have minds of their own, and that images are really quite powerless to do anything without the cooperation of their beholders.

⁸ Tradução do seguinte trecho: “Die Reflexion des Bildakts sucht nicht allein nach dem, was gesehen werden kann, sondern nach dem, was in den Prägungen und Erwartungen der stilistischen Grunddispositionen nicht aufgeht. Sie zielt auf den unkontrollierbaren, teils erhofften und teils unerwünschten Eingenwillen des geformten Stoffes.

As formas de agenciamento da imagem, de fato, exigem metáforas na tentativa de afastar o espanto, a surpresa e o irracional ao lidar com imagens que parecem dotadas de vida, desejo e ações. Assim, passo a abordar uma outra que apontam modos distintos da imagem ao abordar o observador: a devoração.

3.1. A denteção das imagens

A ideia de iconofagia, conforme propõe Baitello Jr (referência), inspira-se no manifesto antropófago de Oswald de Andrade (1928), segundo o qual é a antropofagia é o que define o brasileiro. Em resposta ao europeu que o considerava incivilizado e selvagem, o brasileiro o devora pela canibalização crítica de sua cultura. A agressividade do ato de devorar converge com a descrição de um ambiente de manifestação virulenta das imagens. Neste sentido, é fundamental destacar que o esforço de Baitello envolve descortinar os cenários e ambientes em que se apresentam os movimentos iconofágicos da imagem. Sua proposta, portanto, pode também ser caracterizada como uma perspectiva. Sua proposta, portanto, pode também ser caracterizada pela perspectiva do ambiente, embora sejam os vínculos entre o observador, tomado aqui como consumidor, e a imagem que se queira realçar.

À primeira vista, soa contraditório seu diagnóstico de um estado de sedação causada pelo excesso informacional e uma metáfora que nos atice a pensar em imagens dentadas. A constatação do caráter excessivo da imagem aparece em outros recortes históricos. Está, de certo modo, pressuposta na própria ideia de reprodutibilidade técnica de Benjamin, ou na sociedade do espetáculo, de Debord. Gombrich (1995), em seu História da Arte, publicado em 1950, ressaltava que mesmo diante da superprodução de imagens nos meios de comunicação, a força da imagem ainda não havia sido neutralizada (referência). A crise pelo excesso não parece ser tão excepcional no exame dos cenários midiáticos. Mas se em Gombrich a força que não se pode anular aproxima-se mais do encantamento estético, em Baitello é justamente o contrário, tal força repousa em seu caráter anestésico.

E aqui reitero novamente o contraste: se o ambiente midiático promove sedação diante da impossibilidade do sentir, da contemplação ou da observação atenta, por que recorrer à ideia de uma devoração, que sugere uma força violenta, agressiva? Imagens anestésicas deveriam ser, a princípio, desdentadas. Na proposta de Baitello Jr, contudo, a devoração coloca-se como um dos únicos horizontes possíveis. Consumir rápida e compulsivamente se mostra como uma

tentativa frustrada do indivíduo em dar conta da oferta excessiva das imagens cotidianas, uma forma de reagir ao efeito sedativo das imagens, que acaba, por fim, gerando ainda mais sedação.

Baitello Jr (2004) prevê três movimentos nessa relação: 1) homens devoram imagens; 2) Imagens devoram homens; e 3) Imagens devoram imagens. O segundo e o terceiro movimento indicam claramente o movimento feito pela imagem. É ela sujeito, e não objeto, da devoração, o que converge com o propósito deste artigo sobre os modos de pensar a ação da imagem sobre o observador. Imagem devorando homens demarca explicitamente a inversão do vetor nesta relação. Se o excesso causa a anestesia dos olhos, como sugere Kamper (1997), é a atenção que, ao invés das imagens, se torna artigo raro e precificado no universo do consumo. Quase toda operação algorítmica das redes, neste sentido, se realiza justamente na mobilização da atenção do usuário, cujo olhar é surpreendido, flagrado e, finalmente, calculado por imagens, anúncios, posts, conforme o rígido escrutínio de seu perfil. O diagnóstico da crise da visibilidade impele as imagens a buscarem estratégias de apelo para que sejam consumidas. Ao mesmo tempo em que promovem um cerceamento do olhar, as imagens envolvem-se numa luta agonística entre si em busca de visibilidade. Afiam seus dentes e se tornam mais gritantes e insidiosas para devorarem umas as outras.

Este movimento descrito por Baitello Jr ecoa, em certo aspecto, a incerteza e errância dos trajetos das imagens observados por Warburg. Em que medida a reatualização de uma fórmula de paixão pode também ser descrita como uma devoração? Warburg, não sem motivos, também se constitui como uma fonte epistêmica fundamental nos trabalhos de Belting e Bredekamp.

4. Apontamentos finais

Este trabalho procurou mapear e demonstrar como algumas teorias orientam suas perspectivas ora para uma análise dos ambientes culturais da imagem, que, por meio dos dispositivos visuais, deslocam e reorganizam a percepção humana, ora para a capacidade da própria imagem em instigar respostas do observador, resultando muitas vezes na alteração de seu comportamento. Ambas as perspectivas escapam à tentativa de meramente examinar os sentidos ou se valer de hermenêuticas interpretativas. Pelo contrário, posicionam o observador como objeto de exploração da imagem.

A ideia de iniciar esta discussão com obras de uma artista bolsonarista sugere que seu aspecto decisivo não repousa necessariamente na exposição de seus significados, mas sim nos

apelos e nos modos de afetação aos quais sua estética se associa. Da mesma forma, suas pinturas apontam para a leitura do cenário que as constitui e que elas retroalimentam. Particularmente, no contexto de tensões políticas, resta saber se as imagens de Billhardt possuem dentes cortantes.

Referências

- BAITELLO JR, Norval. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2004.
- BELTING, Hans. **Likeness and presence: a history of the image before the era of art**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BREDEKAMP, Horst. **Der Bildakt**. Berlin: Wagenbach, 2015.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1992.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Ed. 70, 1993.
- FAHLENBRACH, Kathrin. **Medien, Geschichte und Wahrnehmung**. Wiesbaden: Springer Verlag, 2019.
- FLUSSER, Vilém. **Filofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GOMBRICH, Ernst. **The story of art**. New York: Pahidon, 1995.
- KAAP, Ernst. **Grundlinien einer Philosophie der Technik**. In: Grundlagentexte der Medienkultur. Andreas Ziemann (org). Wiesbaden: Springer Verlag, 2019.
- MITCHELL, W.J.T. **What do pictures want?** Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.