

**DA POSSIBILIDADE IMAGINATIVA:  
UMA REFLEXÃO SOBRE O STATUS DAS IMAGENS NAS ERA DAS REDES  
SOCIAIS.<sup>1</sup>**

**THE IMAGINATIVE POSSIBILITY:  
A REFLECTION ON THE STATE OF IMAGES IN THE ERA OF SOCIAL  
NETWORKS**

Francisco Etruri Parente<sup>2</sup>

**Resumo**

Partindo das considerações históricas de Vilém Flusser, iremos avaliar a aplicabilidade do conceito de pós-história no cenário contemporâneo, analisando a lógica de produção, distribuição e interpretação das imagens técnicas na era da iconofagia das redes sociais. Depois iremos contemplar as considerações interpretativas imagéticas de Warburg e Didi-Huberman, como propostas alternativas a lógica de consumo simbólico propagado pelas redes, a fim de buscar construções de possibilidades críticas para a comunicação social contemporânea.

**Palavra-chave:** Imagem. Rede Social. Montagem. Imaginação.

**Abstract**

Based on Vilém Flusser's historical considerations, we will evaluate the applicability of the concept of post-history in the contemporary scenario, analyzing the logic of production, distribution and interpretation of technical images in the era of iconophagy of social networks. Afterwards, we will contemplate the interpretative imagery considerations of Warburg and Didi-Huberman, as alternative proposals to the logic of symbolic consumption propagated by networks, in order to seek constructions of critical possibilities for contemporary social communication.

**Keyword:** Image. Social network. Montage. Imagination.

**Introdução**

A imaginação é a faculdade mais antiga da humanidade ao que se refere a organização fenomenológica da realidade (FLUSSER, 2013, p. 14), abstrair o mundo da vida em imagens bidimensionais para construir um edifício simbólico que de sentido a nossa solitária existência, é um dos artifícios mais poderosos do qual a humanidade não

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginação, do VII ComCult, Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), São Paulo – Brasil, 13 a 17 de setembro de 2021.

<sup>2</sup> Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, [etruri.parente@gmail.com](mailto:etruri.parente@gmail.com).

consegue se desvencilhar (FLUSSER, 2017, p. 77). Mesmo com movimentos iconoclastas religiosos e filosóficos que insistem em desqualificá-las, elas não cessam em retornar e persistir patologicamente em nosso cotidiano (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

Naturalmente, o percurso das imagens ao longo da história é complexo e possui pontos de virada importantes, por isso, nesta introdução iremos nos ater as definições de Vilém Flusser sobre a imagem e a imagem técnica. A primeira que se caracteriza por uma ação humana direta que usa de recursos materiais para construir uma ilustração em um determinado suporte, enquanto a segunda já está ligada a modernidade.

Neste contexto, temos um crescente avanço tecnológico no qual aparelhos passam a produzir as tais imagens técnicas, enquanto as imagens tradicionais se escondem em museus ou em exposições artísticas, fazendo com que as construções de sentido social se rendam a hegemonia das tecnologias que fabricam informação.

Para Flusser, os meios de comunicação socialmente predominantes codificam nossa percepção de mundo, somos seres alienados diante destes instrumentos de comunicação, ao invés de nos servirmos deles para nos orientar na realidade, nós é que os servimos, sendo dominados por sua lógica de leitura, reféns das mídias que usamos para nossa construção simbólica. Eis nossa tragédia: “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens” (FLUSSER, 2013, p 15).

O filósofo argumenta que tivemos três grandes eras ao longo da jornada simbólica humana, começando pela pré-história, um período dominado pelas imagens. Neste contexto, os seres humanos tinham uma percepção mágica da realidade, o tempo era encarado de modo cíclico, tal qual a leitura imagética, os produtores de imagens acreditavam que eram capazes de manipular a natureza se a representassem da maneira adequada, o compromisso dos xamãs e dos magos era garantir a sobrevivência de sua tribo dentro deste eterno retorno temporal através dos ritos mágicos.

Contudo, a hegemonia das imagens acabaria com o surgimento da escrita, seu iluminismo diante das trevas do pensamento mágico empunha iconoclastos libertadores, agora os seres humanos estariam livres do aprisionamento circular para seguir no constante progresso histórico do texto escrito, tendo em vista que uma única dimensão seria capaz de expressar essa linha de palavras que rasgaria a imagem e inseriria a humanidade na era da racionalidade.

Por séculos este embate entre imagens e palavras perdurou, mas o meio escrito levava vantagem por estar sobre o domínio de elites intelectuais e científicas, o raciocínio lógico instigado por esta forma de percepção da realidade possibilitou avanços científicos inéditos na história humana, dentre estes avanços está o aparelho fotográfico, a ponta da lança de todo um movimento de produção imagético a partir de aparelhos técnicos, período em que as indústrias passam a delimitar a capacidade imaginativa do homem ao condicioná-lo às suas formas de produção de sentido.

O texto científico produziu um aparelho capaz de gerar imagens técnicas com códigos e pixels, a nova era da *zero dimensão* aniquilaria a racionalidade teleológica e nos inseriria no período pós-histórico:

A teoria de que a fotografia foi desenvolvida para substituir a pintura ou para ajudar a pintura não passa de uma explicação de bom senso. Tão logo se começa a refletir, a filosofia disciplinadamente a respeito dela, fica claro que fotografias são as articulações de um nível de consciência pós-histórico, que tenta fotografar e eternizar a História. Isso está penetrando lentamente na consciência. Lentamente, as pessoas estão percebendo o que significa fotografar e ser fotografado. Elas tomam consciência de que a História se repete graças à fotografia. O fato de que fotografias amarelam, que estragam, que estão sujeitas ao segundo princípio da termodinâmica, não muda nada no fato de que a fotografia eterniza. Talvez a informação original se perca lentamente. Porém, alcança-se um tipo de duração, que é a-histórica, pós-histórica e que lembra a eternidade. As imagens que são de fato eternas porque são imateriais foram inventadas apenas no século XX. Mas já nessas imagens químicas está contido o princípio da eternidade. As pessoas começam a se comportar de outra forma. Havia pessoas que casavam para serem fotografadas. Hoje em dia não sabemos para que nos casamos. Antigamente casava-se para ser fotografado. Um ato histórico ganhou sentido. Em acontecimentos históricos sempre havia um fotógrafo. A fotografia, a consciência trans histórica, tornou-se aos poucos o sentido da História. Isso ficou cada vez mais evidente na primeira e ainda mais intensamente metade do século XX. O sentido da chegada do homem a Lua é a imagem. Um sequestro de avião acontece para a imagem. O sentido da ação política é a imagem. A imagem tornou-se a meta da História. As pessoas começam a ultrapassar a História, sem ter consciência disso. (FLUSSER, 2015, p. 216 – 218)

Na perspectiva da construção simbólica, podemos dizer que a pós-história é a expressão última da modernidade motorizada que liquida todo o pensamento crítico responsável pela sua construção, o esclarecimento emancipador do misticismo mágico, agora contribui para as barbáries do mundo administrado e seu exercício de poder por meio da técnica e da tecnologia (HORKHEIMER e ADORNO, 1985, P.10).

Diante deste cenário Flusser identificou o enfeixamento das massas imbecilizadas diante das grandes emissoras de comunicação (FLUSSER, 2015, p. 250), a impossibilidade reflexiva domina uma sociedade que não é capaz de processar as informações que recebe, pois os conteúdos são múltiplos, diversos e efêmeros ao ponto de um anular a importância do outro, o que acaba por promover a banalização do iluminismo emancipador e possibilita o exercício do poder sem a devida oposição que uma democracia exigiria. Desta forma, o fascismo se instaura silenciosamente. Mais adiante veremos que esta mesma lógica será encontrada nos algoritmos das redes sociais.

Embora nossa produção imagética ainda esteja vinculada aos aparelhos técnicos, seu modo de produção, circulação e recepção mudaram muito nas últimas três décadas, e continuam mudando constantemente, sendo necessário alguns ajustes teóricos que possam situar as potencialidades conceituais flusserianas na crítica à comunicação social contemporânea e deste modo podermos inferir possibilidades de construção de liberdade neste mundo dominado pelas máquinas.

### **Imagens, redes sociais e consumo**

Considerando de Vilém Flusser morreu em 1991, suas considerações comunicológicas estavam muito atreladas a hegemonia dos meios de comunicação de massa e os impactos da internet na sociedade ainda não haviam sido sentidos com sua devida profundidade, então se faz necessário recorrermos a autores que puderam analisá-la de seus primeiros impactos até os dias de hoje.

Devemos dizer que a era digital, em um primeiro momento, foi vista com muito otimismo por parte de teóricos e da opinião pública, desde a web 2.0 a comunicação em rede pareceu ser uma resposta emancipatória aos meios de comunicação de massa, pois agora as pessoas poderiam formar grupos sólidos e numerosos para se manifestar publicamente. O conceito de democracia parecia estar ganhando uma nova camada semântica até então inédita na história da política. A massa de manobra de outrora passou a ganhar complexidades e nuances que lhe dariam um novo status na análise social: as indefiníveis multidões.

No entanto, o utopismo digital não é mais tão forte como no momento de disseminação social da internet, agora um dos termos utilizados para se referir a cibercultura é o “pós-digital”, conceito que não propõe uma superação ou fim da era

digital, mas que clama por um olhar crítico ao capitalismo semântico e seus pilares da *big data* e da ideologia da inovação (SANTAELLA, 2016, p. 68). As estruturas persuasivas do consumo nunca tiveram tanto poder como no contemporâneo, fornecemos dados sobre nós mesmos e alimentamos pesquisas de mercado a todo o momento:

O grande malfeitor, que tudo captura, são os algoritmos. Nada mais no universo escapa da lógica de seu poder invisível e onipresente. O governo e as corporações, as economias, a cultura, a vida, nossos pensamentos, nossos hábitos e nosso eu, as coisas, o tempo e o espaço estão submetidos à governabilidade algorítmica. Nessa versão renovada da sociedade de controle do capitalismo digital, tudo virou dados mercantilizados. (Ibid., p. 70)

A autora alerta que embora existam grandes empresas que se beneficiem com essa nova estrutura de comunicação social, não devemos nos esquecer que é a ação individual que faz girar esta nova roda do consumo, atacar a comunicação em rede com maniqueísmos anacrônicos ou superficiais apenas atrapalham o desenvolvimento do debate (Ibid., p 72). Em um primeiro olhar para redes sociais, como o *Instagram* e o *Facebook*, fica aparente que estamos diante de uma radicalização da pós-história flusseriana.

Não há nenhum tipo de entendimento ou desenvolvimento histórico possível fora das imagens técnicas, os protestos mais significativos se concentram em viralizar imagens ao impô-las à lógica dos algoritmos de modo que sua visualização se torne inevitável por grande parte dos usuários digitais. Embora este ato seja significativo, uma vez que os emissores-receptores digitais consigam impor sua vontade a da máquina, como fica a recepção e significação de tais ícones?

Na obra *A era da iconofagia: Reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura*, Norval Baitello Junior estabelece três graus de consumo entre imagens e sujeitos: No primeiro grau de iconofagia as imagens se devoram entre si, elas mesmas se geram em eco, repetições e reproduções autorreferenciais, ou seja, a meta da imagem técnica não é mais a história, as próprias imagens se geram e se bastam, a representação do acontecimento histórico já está sedimentada em estruturas imagéticas de segundo ou terceiro grau, o olhar do fabricante de imagens já está aprisionado em um repertório que sufoca sua criatividade e o condena ao labirinto das iconografias.

O segundo grau da iconofagia é quando o ser humano se torna o consumidor das imagens, quando a cultura, a história, as coisas, as pessoas e nós mesmos existimos neste

plano de consumo enquanto simulacros, os atributos imagéticos eclipsam a realidade e em determinados contextos observamos o retorno de formas mágicas de pensamento que estão afastadas de qualquer racionalismo nascido da escrita, como já vimos. É importante ressaltarmos que não estamos falando de qualquer simulacro, este cenário é composto por imagens técnicas, ou seja, aqui a consciência e o exercício da técnica da indústria cultural se confundem.

O terceiro e mais preocupante grau de iconofagia é quando as imagens nos devoram, quando já estamos completamente cercados, submissos a sua lógica e coisas concretas como nossos corpos passam a desaparecer neste caldo imagético que nos cozinha dia após dia no mundo mediático, as pessoas passam a se mutilar, se impõe restrições alimentares nada saudáveis, gastam horas se exercitando e tomam remédios danosos a saúde para ficarem o mais próximas possível dos corpos que existem nas projeções imagéticas brilhantes das telas.

Neste cenário, as possibilidades de emancipação diante das estruturas mediáticas estabelecidas não parecem muito prováveis, estamos diante de um enfeixamento algorítmico que se esconde através do véu da liberdade de expressão, mas devemos salientar que o problema em si não esteja nas imagens, mas sim no modo como elas chegam até nós, a aleatoriedade dos algoritmos destroem qualquer ação imaginativa crítica, imagens da política, da pandemia da covid-19 e da situação econômica se confundem com piadas e fofocas banais, dentro das redes tudo parece possuir o mesmo peso. Escolher um presidente da república e uma marca de detergente dividem o mesmo espaço sem qualquer distinção hierárquica. No mundo da mercadoria tudo pode a qualquer momento.

Sem perdermos de vista as críticas necessárias à imagem, enquanto instrumento ideológico do capitalismo em suas diversas facetas, não devemos mergulhar no radicalismo iconoclasta teleológico apocalíptico que promete um fechamento para a história, mas sim tentar desenvolver um modo de leitura imagético que ajude a compreender por que precisamos delas em nossas construções de sentido desde a pré-história.

Didi-Huberman chama a atenção para a necessidade de ler as imagens dialeticamente, ou seja, ao invés de reduzi-las a uma representação totalizando que oculta a realidade do que está sendo representado, o que torna as imagens um nada falso e irrelevante, ou de tentar encontrar a imagem ideal que tenha a potência de representar

determinado tema com uma precisão absoluta, deveríamos compreendê-las a partir de uma abordagem dialética, que leve em conta outras imagens que possam estabelecer uma relação entre si e desta maneira sucinta, uma reflexão imaginativa para além das informações trazidas em uma única imagem solitária, a montagem se faz necessária em tal cenário. Conforme o autor:

Se ignorarmos esse trabalho dialético das imagens, corremos o risco de não compreender nada e de confundir tudo: confundir fato com o fetiche, o arquivo com a aparência, o trabalho com a manipulação, a montagem com a mentira, a semelhança com a assimilação... A imagem não é nem *nada*, nem *toda*, ela também não é *uma* – nem sequer é *duas*. Ela desdobra-se segundo uma complexidade mínima que supõe *dois pontos de vista que se confrontam sob o olhar de um terceiro*. (2020, p. 215)

Parte desta concepção defendida por Didi-Huberman advém diretamente das propostas de compreensão imagética do historiador da arte alemão Aby Warburg. Neste momento é necessário que nosso estudo faça um recuo histórico para compreendermos as noções warburganas de *nachleben*, *pathosformel* e *atlas mnemosine*.

### **A ciência sem nome de Aby Warburg**

O pensamento warburgiano é um dos mais polêmicos no que tange a crítica cultural moderna, muitos atribuem suas conclusões ímpares ao delírio, devido aos anos que passou na clínica *Bellevue* tratando sintomas de depressão e esquizofrenia. Parte deste embate também reflete seu ataque ao pensamento estetizante da história da arte, uma categoria de análise engessada e insuficiente que limita sua crítica a imagem em si, sem nenhuma forma de contextualização cultural mais complexa.

Aby Warburg acreditava em uma desconstrução das fronteiras disciplinares, é comum encontrarmos nos seus textos referências que mesclam astrologia, filosofia, teologia, antropologia, história e literatura antiga. Mas este projeto de transgressão das barreiras disciplinares iria além de sua produção textual, ele montaria a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* reunindo ao longo dos anos a maior diversidade de repertório possível. No ano de 1929 (ano de sua morte), constava mais de 65 mil volumes, divididas em 4 andares: 1º andar: Drômenon (ação); 2º andar: Wort (palavra); 3º andar: Bild (imagem); 4º andar: Orientierung (orientação).

Mas esse espaço ainda era a *working library* de uma “ciência sem nome”: biblioteca *de trabalho*, portanto, mas também biblioteca *em trabalho*. Biblioteca que Fritz Saxl disse muito bem ser, antes de qualquer outra coisa, um *espaço de questões*, um lugar para documentar problemas, uma rede complexa em cujo “ápice” – fato extremamente significativo para nosso propósito – encontrava-se a *questão do tempo* e da história: “Trata-se de uma biblioteca de questões, e seu caráter específico consiste justamente em que sua classificação obriga a entrar nos problemas. No ápice [*an der Spitze*] da biblioteca encontra-se a seção de filosofia da história.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35 – 36)

A questão fundamental da obra de Warburg gira em torno da *nachleben* (sobrevivência) das imagens, sua característica de retornar e reaparecer em contextos diversos, sejam eles na astrologia antiga ou no ciclo de afrescos presentes no *Palazzo Schifanoia* em Ferrara, são o ponto de partida inicial para a filosofia da história presente no seu projeto intelectual. Este conceito tem sua origem no *survival* da antropologia anglo-saxônica, utilizado pelo etnólogo Edward B. Taylor para se referir a anacronismos culturais presentes no México da segunda metade do século XIX, como rituais religiosos que mesclam práticas pagãs e cristãs, objetos do cotidiano que fazem referência a momentos históricos ultrapassados e superstições antigas. A influência da antropologia Tayloriana sobre Warburg advém de sua escolha por este referencial teórico quando viajou para o México buscando sobrevivências primitivas (Ibid., p. 43 – 49).

A sobrevivência das imagens da antiguidade que Warburg identificou no renascimento, não tinha a pretensão de facilitar a compreensão do desenvolvimento estético da arte e da história, mas sim promover uma desorientação diante das formas sobreviventes, como se a cultura tivesse seu próprio tempo e merecesse sua própria investigação, diferente de análises que não cessam de estabelecer links entre fatos históricos concretos e a produção artística de suas épocas, tentam delimitar o nascimento e a morte de cada um dos movimentos estéticos, Warburg mistura todas estas concepções e cria um novo problema a ser resolvido (Ibid., p. 69).

Para o pensador alemão, o mapeamento destas imagens pode nos fornece um sismograma dos sintomas patológicos que persistem na cultura humana, desta maneira nós podemos ler de modo indireto as questões que nunca conseguimos (ou conseguiremos) nos livrar, construindo uma forma de psicologia da cultura:

O historiador-sismógrafo não é o simples descritor dos *movimentos visíveis* que ocorrem aqui e ali; é, principalmente, aquele que inscreve e transmite os *movimentos visíveis* que sobrevivem, que são urdidos sob o nosso solo, que se aprofundam, que aguardam o momento – inesperado – de se manifestar subitamente. Não é à toa que Burckhardt falava de uma “patologia” e de uma “sintomatologia” do tempo: o historiador da cultura tinha que estar à escuta destas como o sismógrafo de Schmidt ficava à escuta dos movimentos da crosta terrestre e como o demógrafo de Charcot ficava à escuta do corpo histórico mergulhado em estado de “sobrevivência” sonambúlica, à espera, na *aura histórica* de sua crise, de seu próprio sismo. (Ibid., p. 112 – 113).

Considerando o antropocentrismo artístico presente desde a antiguidade, a grande pergunta warburgiana é: quais são as formas corporais do tempo sobrevivente? Em outras palavras, quais são as fórmulas de *páthos* (*Pathosformeln*) que expressam de modo sintomático nossas questões insolúveis ao longo da história? Só assim poderemos estabelecer os “Fragmentos para a fundação de uma psicologia monista da arte” (Ibid. p. 167).

A *Pathosformel* deve ser compreendida na seguinte conjunção disciplinar: antropológica, para estabelecermos seus laços culturais nos momentos em que aparece; histórica, para um estudo genealógico imersivo; filosófica, para redefinirmos o *páthos* para além da fragilidade (Ibid., p. 177).

A fórmula de *páthos* é objeto de esclarecimento para o historiador da cultura, e não motivo de combate e destruição, como uma antítese a racionalidade. A própria imersão nesta linha de pensamento é aceitar os fantasmas que não cessam de nos assombrar, aqui a clareza é inimiga do desenvolvimento, e os fragmentos se tornam nossos maiores aliados. Mas a questão central é: onde achar tais fantasmas? Como aplicar efetivamente este método e extrair algo das formas patológicas sobreviventes? A resposta de Warburg está na montagem do *atlas mnemosine*.

**Figura 1**



Três pranchas de atlas mnemosine. Fonte: <https://notamanuscrita.com/2017/03/01/aby-arte-e-o-monstro/>

Como podemos observar na fotografia acima, o *atlas mnemosine* pretende reunir uma série de imagens que expressam diversas manifestações da *Pathosformel* sobre uma mesma temática ao longo da história, fazendo um exercício arqueológico que resgata e ao mesmo tempo constrói a memória. Cada uma das pranchas tinha um objeto específico, como o assassinato violento de Orfeu, Laocoonte sendo estrangulado por cobras junto com seus filhos e a representação do herói Perseu. Os intervalos entre cada uma das imagens expressam os tais fantasmas perseguidos por Warburg, é no choque entre as imagens que encontramos a montagem proposta por Didi-Huberman, o historiador da arte não deve se perder em cada uma destas imagens como objeto de análise, mas sim na parte cinzenta entre elas, que suscita a imaginação crítica que busca desvendar o porquê da *nachleben* destas formas específicas e deste modo nos fornece um diagnóstico cultural (Ibid., p. 422).

O *Atlas Mnemosine* pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento.

A *Mnemosine*, com seu alicerce de imagens (caracterizadas no *Atlas* por meio de reproduções), a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do renascimento, contribuindo assim para a formação de um estilo. (WARBURG, 2015, p. 333)

Os seus estudos se centraram no ressurgimento das imagens antigas no contexto renascentista, diferente de muitos historiadores da arte que focam este momento como uma ruptura que intermedeia o medieval e o moderno, acompanhando a substituição do teocentrismo pelo antropocentrismo nas artes, Warburg se interessava por aquilo que o humano não conseguia se desprender depois de séculos e não cessava em retornar sintomaticamente. Sua proposta não era criar uma história da arte em etapas, mas sim de construir uma percepção do que há de mais obscuro e persistente na cultura.

É perceptível uma influência muito grande da literatura poética antiga não só em Warburg, mas também nos seus contemporâneos, como Freud e Nietzsche. Esta geração de pensadores da região germânica retornaram a este repertório trágico como uma reação as esperanças teleológicas de transformação da humanidade, os paralelos entre mitos e questões contemporâneas pressupunham uma verdadeira noção trágica do humano, onde nós estaríamos nos deparando com as mesmas questões insuperáveis e os mesmos problemas a séculos, como se este repertório literário, anterior a filosofia, já tivesse expressado o que há de mais humano em nossa essência, para além de delírios filosóficos ressentidos. O modo de Aby Warburg de enxergar esta tragédia era através do exercício da Mnemosine que identificava as fórmulas de *páthos* sobreviventes.

Resgatando este repertório Warburguiano onde a relação mnemônica entre as imagens são o portal para investigarmos com mais profundidade a tragédia humana e a iconofagia trans-histórica de primeiro grau como um sismógrafo cultural, nós podemos começar a pensar modos de montagem imagéticas que de fato suscitem a imaginação crítica, fugindo da montagem usual das redes sociais que visam o consumo e o silêncio diante das estruturas dominantes, assim talvez possamos esboçar alguma ideia de liberdade.

### **As imagens técnicas entre o enfeixamento algorítmico e a dialética**

Diferentemente de Warburg que utilizou desta metodologia para fazer considerações acerca da história da arte e alguns rituais primitivos, Didi-Huberman se encontra no mundo da iconofagia. O autor clama por um olhar mais cauteloso diante das imagens para não jogarmos a água do banho junto com o bebê, é necessário um trabalho similar ao do *atlas mnemosine*, mas não necessariamente em sua magnitude, pois o choque entre duas imagens já seria o suficiente para a suscitar a imaginação crítica.

A necessidade que Georges Didi-Huberman encontra nesta reflexão imaginativa está na confrontação com os horrores modernos sem correremos o risco de nos petrificar diante deles. As imagens servem como um escudo que filtra a barbárie e a torna palatável para uma reflexão, sem os entraves emocionais que a experiência verdadeira causaria. Fazendo mais um retorno ao mundo grego clássico, podemos pensar no embate entre a górgona Medusa e o herói Perseu, o monstro horrendo tinha o poder de petrificar qualquer um que a olhasse diretamente nos olhos, mas o herói foi precavido pelos deuses com um escudo espelhado que o possibilitava de enxergar a adversária sem o perigo de ser transformado em estátua, desta maneira Perseu conseguiu entrar no covil da fera e matá-la.

Portanto, ao invés de nos afogarmos neste mar de imagens técnicas e simulacros, Didi-Huberman vê uma possibilidade de usarmos isso ao nosso favor, confrontando imagens e tirando deste embate o material para nossa faculdade imaginativa, que passa a não ser mais controlada pelo exercício de poder da indústria cultural em suas diversas instâncias, mas sim a ser uma virtude de ação política. O pensador francês constrói este debate em cima de uma polémica acerca da irrepresentatividade do trauma com os horrores do extermínio judeu.

No seu texto *apesar da imagem toda*, segunda parte do livro *imagens apesar de tudo*, o filósofo francês rebate uma série de ataques feitos contra a exposição *memória dos campos*, um evento cultural que buscou suscitar a imaginação e reflexão dos seus frequentadores a partir de imagens de arquivo que registraram os horrores do extermínio nazista. Entre estas imagens nós temos as quatro fotografias produzidas em agosto de 1944 por membros da *Sonderkommando* que registram o antes e o depois da morte por gaseamento, arquivo raro e singular, considerando que o ato fotográfico advém dos próprios prisioneiros e não de cinegrafistas externos ou dos próprios nazistas.

Didi-Huberman começa por nos apresentar uma retórica iconoclasta que clama a favor do testemunho verbal e condena as ditas *imagens-véu*, ícones fetichizados que tem como fim substituir o objeto real e proporcionar uma experiência mais segura e simplificada, assim, explorando de modo pobre e até distorcido o trauma representado, afastando qualquer possibilidade reflexiva verdadeiramente complexa, deixando aos seus interpretes apenas um registro insuficiente e pretencioso que promove uma espetacularização tosca do horror. Conforme Élisabeth Pagnoux acerca das *imagens-véu*:

“não se resume, não se fetichiza, não se museifica Auschwitz para o entender e para lhe pôr fim.”.

Nesta perspectiva, o testemunho dos sobreviventes ganha destaque central por ser a única possibilidade de contato com o que “restou” do extermínio, apenas eles são capazes de construir uma narrativa que faça justiça ao seu trauma, respeitando os horrores irreproduzíveis que existem enquanto narração verbal das testemunhas e não enquanto simulacro de aparelhos técnicos. Deste modo, o filme *Shoah* de Claude Lanzmann, se transforma em um monumento incontestável que define os limites da representação do terror dos campos. Na obra a palavra se torna absoluta, puxando para si toda a potência de provocar a imaginação enquanto consciência da barbárie e faculdade política. Já a imagem se restringe a ser um mero registro do testemunho, muito distante da natureza dos arquivos fotográficos que o próprio Lanzmann chamava de imagens sem imaginação.

Embora Didi-Huberman reconheça o valor desta abordagem, discorda de suas generalizações que colocam no mesmo patamar o filme hollywoodiano *A Lista de Schindler*, com as quatro fotografias tiradas pelos membros da *Sonderkommando*. Defende que as imagens de arquivo não funcionam como um véu que mascara e distorce a realidade, mas na verdade promovem a redenção histórica do momento registrado por eternizar sua barbárie, mesmo que contemplar uma fotografia da Shoah não tenha o mesmo peso de sua experiência, a imagem de arquivo preserva de modo indicial a verdadeira atmosfera do horror, fazendo desta uma *imagem-dilaceramento*, como o escudo de Perseu que reflete a monstruosidade da medusa sem o risco de ser petrificado ao olhar para o reflexo, mas tendo consciência da existência do monstro.

A montagem surge como um alicerce para potencializar a força das imagens, permitindo uma extração de informações e provocações muito mais ricas do que a análise da imagem singular teria. Jean-Luc Godard em *História(s) do cinema*, confronta as imagens de arquivo dos campos com trechos de filmes, fotografias, pinturas e palavras, fazendo o oposto de Claude Lanzmann. Assim, o cineasta tenta explorar ao máximo a linguagem do cinema e corrigir sua dívida histórica para com os campos de extermínio.

A questão transforma-se assim nesta outra: com o que montar – para mostrá-las – as imagens dos campos de concentração? A resposta das *História(s)* será evidentemente complexa, sempre dialética: nem “totalitária” (o que suporia uma única história “toda”), nem dispersa (o que suporia múltiplas histórias sem ligação entre si). Jacques Aumont analisou bem o modo como Godard “re-monta o tempo” nas *História(s)*

*do Cinema*. Ao trilhar este caminho, ele notou que o ato de *dar ritmo às imagens de arquivos* nunca deixa de ser acompanhado pela descoberta da sua natureza de registros fotográficos: “É bastante significativo que, em todo seu brilho e complexidade, as *História(s)* nunca recorram ao retoque da imagem, mas apenas a técnicas que não afetam a sua indicialidade” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 204)

Deste modo, o exercício cinematográfico crítico se torna uma arte necessária para pensarmos sobre a representação na cultura pós-aurática (BENJAMIN, 1987), pois a redenção histórica se concretiza na consciência da barbárie incrustada no documento cultural, que é alienada pelo enfeixamento mediático em suas diversas manifestações. A reflexão imaginativa promovida pela dialética das imagens através da montagem, responde diretamente ao exercício de poder das imagens técnicas do mundo contemporâneo, uma vez que o meio faz parte da própria mensagem, o esclarecimento não deve se prender apenas na escrita, tem o dever de se materializar nas linguagens mais adequadas para seus fins.

Ao evocarmos tal repertório, não temos a intenção de propormos uma reformulação do modo como as informações são distribuídas pelos algoritmos nas redes sociais, afinal, sabemos que o capital jamais permitiria que sua manipulação para o consumo fosse afetada em prol da reflexão, logo, defender tal proposta seria inútil. Mesmo assim, devemos salientar que este caminho reflexivo possibilitaria orientar propostas estéticas que almejem ressignificar as imagens ordinárias que nos deparamos diariamente nas redes e as colocaria em um contexto dialético que seja possível extrair mais do que o enfeixamento algorítmico permitiria.

Na era da iconofagia, o conceito de pós-história parece anacrônico, afinal, as imagens não se preocupam mais com os fatos históricos, elas só se preocupam com si mesmas. Computadores podem gerar simulacros que não são mais percebidos como tais, a realidade, a verdade e a história se tornaram irrelevantes e as “narrativas” passaram a dominar e relativizar qualquer fato. Dostoiévski estava equivocado ao pensar que o relativismo destruiria a sociedade com a dissolução dos valores tradicionais, pois a única coisa que ele fez foi transformar as pessoas em tolas, deixando-as imersas em delírios ressentidos, que tentam compensar a falta de sentido aparente do mundo. Continuamos a usar de artifícios para combater nossa solitária existência, cada vez mais radicalizando nossas abstrações e nos afastando do mundo da vida, neste sentido, o repertório trágico

evocado por Warburg e seus contemporâneos nos ajudam a perceber o que há de humano demasiado humano ao longo de nossa jornada histórica.

## **Conclusão**

Neste artigo ensaístico, tivemos a pretensão de construir uma análise das imagens distribuídas no ambiente das redes sociais a partir da lógica dos algoritmos, fazendo um paralelo com a teoria flusseriana acerca da pós-história e do enfeixamento. Concluímos que as imagens que circulam neste ambiente digital não favorecem a reflexão pela aleatoriedade de informações, que visam o consumo e o engajamento dentro das redes, gerando graus de iconofagia alienantes.

Como solução evocamos a proposta dialética de Didi-Huberman e a ciência sem nome de Aby Warburg, que pretendem explorar as imagens de um modo muito mais complexo, ao colocá-las em um processo de montagem que promove a reflexão do observador diante dos choques entre as imagens. Desta maneira vislumbramos um caminho estético para construção da crítica na comunicação contemporânea.

## **Referências**

- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor. (1985). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BAITELLO, Norval. (2014). *A era da iconofagia: Reflexão sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus Editora.
- BENJAMIN, Walter. (1987). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2020). *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda.
- FLUSSER, Vilém. (2013). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1ª edição). São Paulo: Annablume.
- FLUSSER, Vilém. (2017). *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação* (1ª edição). São Paulo: Ubu Editora.
- FLUSSER, Vilém. (2015). *Comunicologia: Reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins.

SANTAELLA, Lucia (2016). *Temas e dilemas do pós-digital: A voz da política*. São Paulo: Paulus.

WARBURG, Aby. (2015). *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras.