

**LINGUAGEM ONÍRICA:
UMA RELAÇÃO IMAGÉTICA E CORPORAL¹**

Luiza Spínola²

Margot Dravet³

Resumo

Os sonhos se manifestam por meio de imagens e sensações, constituindo uma esfera que pode ou não se tornar consciente. Em relações terapêuticas, essa linguagem onírica, ao passar por um processo de “simbolização” (Jung, 2011), é usada como ferramenta para abordar complexos e todo tipo de vivência interior. Assim, demonstraremos a partir do conceito de narrativa, desenvolvido por Benjamin (2012), como a tradução imagética dos sonhos em narrativa contribui para a conscientização desse universo, recuperando o sentido do corpo no trato com as imagens. Para tanto, utilizaremos o esquema proposto por Flusser (2004) denominado *esfera da linguagem*, e também os estudos do neurologista Antonio Damásio (2000), quando desenvolve a noção de imagens como forma de pensamento do corpo. Como fundamento teórico-metodológico, adotaremos a teoria da complexidade desenvolvida por Edgar Morin (2002).

Palavras-chave: Imagem. Sonhos. Realidade. Linguagem. Narrativa.

Abstract

Dreams manifest themselves through images and sensations, constituting a sphere that may or may not become conscious. In therapeutic relationships, this dreamlike language, when going through a “symbolization” process (Jung, 2011), is used as a tool to address complexes and all kinds of inner experiences. Thus, we will demonstrate, based on the concept of narrative, developed by Benjamin (2012), how the imagery translation of dreams into narrative contributes to the awareness of this universe, recovering the sense of the body when dealing with images. Therefore, we will use the scheme proposed by Flusser (2004) called *sphere of language*, and also the studies of the neurologist Antonio Damásio (2000), when he develops the notion of images as a way of thinking about the body. As a theoretical-methodological foundation, we will adopt the Complexity Theory developed by Edgar Morin (2002).

Keywords: Image. Dreams. Reality. Language. Narrative.

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginação, do VII Comcult, Faculdade de Comunicação da FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo – Brasil, 13 a 17 de setembro de 2021.

2 Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. E-mail: luiza@luizaspinola.com.br

3 Mestre em Psicologia Clínica e Cultura pela UnB. E-mail: margotdx@gmail.com

Introdução

A narrativa, que durante muito tempo era um domínio dos artesãos, do campo, é considerada por Benjamin (2012) uma forma artesanal de comunicação. Ao contrário da informação, que precisa ser nova, a narrativa conserva suas forças e mesmo depois de muito tempo ainda pode ser desenvolvida e ressignificada de acordo com o contexto. No entanto, ao ser levada para a cidade, dentro de uma lógica de produtividade da sociedade capitalista, o ritmo de trabalho dos ouvintes da narrativa mudou. Da mesma forma que passamos a prestar menos atenção nos sonhos ao despertar, devido não só a um ritmo acelerado de vida, mas também por uma desconsideração de suas potências para o desenvolvimento da consciência, também passamos a ouvir com menos entrega as narrativas. Se antes estas eram ouvidas acompanhadas do trabalho de tecer ou fiar, hoje as narrativas se misturam com as informações em um fluxo maior de produtividade, o que implica em uma assimilação menor do ouvinte e, portanto, menor consciência do que está sendo apreendido.

De forma geral, a narrativa, inclusive a narrativa dos sonhos, não é favorecida por ser transmitida como um relatório ou uma informação mecânica, sistemática. Mas sim por mergulhar na vida do sujeito narrador, para que sua essência se funda à narrativa (Benjamin, 2012), assim como uma escultura possui marcas das mãos de seu escultor, a narrativa possui as do narrador. Por isso, antes de se ater aos fatos, a narrativa passa pela contextualização, pela descrição das circunstâncias, de modo a transmitir a experiência que está sendo narrada alcançando todas as possibilidades sensoriais que puder. Isto porque a narrativa em seu âmbito sensível não é, de modo algum, exclusividade da voz. Uma história é contada com as mãos, com os gestos, com o olhar e com a alma. No entanto, a arte de narrar nos tempos de hoje precisa ser resgatada, uma vez que a sociedade moderna, escravizada pelos aparelhos reprodutores das imagens técnicas, acabou por abreviar até mesmo a narrativa, transformando-a em imagens, que pelo excesso, já não sensibilizam o corpo da mesma forma.

O filósofo tcheco brasileiro, Vilém Flusser, dedicou grande parte de sua obra para pensar a relação da linguagem com as tecnologias, sendo considerado um visionário na reflexão sobre a presença marcante das imagens na cultura tecnológica atual. Norval Baitello (2005b) chega a defini-lo como “um antropófago que digeriu a própria voracidade dos processos da mídia em ebulição” (p. 02). O seu conhecido conceito de imagem técnica demonstra isso na medida em que antecipa em décadas a

percepção de um mundo dominado por imagens, advertindo para o controle dos aparelhos sobre nós e para os efeitos de um mundo que se tornou superficial justamente pelos excessos das imagens.

Para chegar até aqui, Flusser (1985) diferencia três códigos culturais fundamentais: o código da imagem tradicional, o da escrita e o da imagem técnica. A cada código corresponde um período histórico, de forma que, no período em que predominavam as primeiras pinturas rupestres, encontra-se o que designamos a pré-história; depois, com a invenção da escrita, surge o período histórico e, por fim, depois da revolução industrial, com a ascensão das imagens técnicas, se estabelece o período pós-histórico. Essa diferenciação dos códigos é importante para Flusser, pois, como coloca Alex Heilmair:

A partir dos códigos, o homem adquire uma visão de mundo (*Weltanschauung*) convencionalizada, em que as noções compartilhadas intersubjetivamente de espaço, tempo e consciência, são consequências do modo como tais códigos são codificados e decifrados. (Heilmair, 2012, p. 77).

Nesse contexto, as narrativas possibilitam uma compreensão crítica das imagens, uma consciência do pensar, frente aos automatismos impostos pelos aparelhos reprodutores das imagens técnicas. Assim, como coloca o próprio Flusser (2010): “a mudança para o universo das imagens técnicas é um processo complicado, principalmente porque ele tropeça no pensamento literal, nas letras” (p.46), ou seja, na própria capacidade elucidativa da linguagem humana.

Isso porque, segundo o autor, com o surgimento da escrita, que possibilita uma abstração das tantas dimensões, o homem dá um passo para além das imagens, de modo a se libertar dos seus efeitos mágicos. Flusser fala mesmo de um “método do rasgamento” que tratava de “desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos *imaginísticos*” (1985, p.15). Com a nova capacidade de codificar planos em retas, o tempo circular é transcodificado em linear e as cenas são traduzidas em processos e conceitos. O tempo mágico transforma-se num tempo histórico. Nesse sentido, ao alinhar e direcionar esses elementos imaginísticos, pode-se dizer que o homem adquire consciência de suas imagens.

No entanto, quando escreve *A escrita* e se pergunta se há futuro para a escrita, Flusser (2010) aponta para um cenário no qual o pensamento conceitual parece superado por um novo tipo de pensamento mágico, fruto da ascensão das imagens técnicas. Diferente das imagens tradicionais, que são o “resultado do esforço de se

abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano” e “devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação” (Flusser, 1985, p. 13); as imagens técnicas criam um novo tipo de imagem, cuja abstração é de terceiro grau: “abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem” (idem, p. 19). Portanto, a imaginação a que se refere diz respeito à capacidade de codificar textos em imagens e se vincula aos aparelhos.

Por um lado, portanto, parece que voltamos para uma realidade em que as imagens mais uma vez resgatam a circularidade do olhar, agindo de modo mágico como as imagens tradicionais, por outro lado, adverte Flusser, “a nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado” (Flusser, 1985 p. 22). Um comportamento mágico, vale ressaltar, significa que acontece sem que a consciência esteja desperta⁴. Como veremos mais adiante, a consciência, aqui, se relaciona com a percepção do corpo. Portanto, a ausência de consciência implica também uma ausência da percepção de si mesmo. A nova magia, em suma, visa modificar os conceitos dos próprios sujeitos em relação ao mundo. “É magia de segunda ordem: feitiço abstrato” (idem, p. 22).

O cenário apresentado por Flusser tem se tornado cada vez mais evidente na medida em que a vida atual se desdobra com mais constância na direção dos aparelhos produtores de imagens técnicas, como celulares, *tablets*, computadores e afins, de modo que o cotidiano parece cada vez mais moldado em função desses aparelhos já programados. Nesse ambiente, como vimos, os textos e as narrativas de modo geral parecem formas obsoletas de comunicação. Ainda assim, se “a consciência começa quando os cérebros adquirem o poder de contar uma história sem palavras” (Damásio, 2000, p. 51) e se a narrativa significa o desenvolvimento ou a ampliação dessa mesma consciência, a perspectiva que aborda o aspecto endógeno das imagens⁵, como no caso

4 Aproximando a noção de consciência da percepção individual de si mesmo, Jean Gebser (2011) propõe que a estrutura de pensamento mágica significa uma recaída no coletivo e, portanto, que se estabelece sem que a consciência esteja desperta. E acrescenta ainda que: “en tal sentido, todo lo que hoy, por ejemplo, surge como manifestación de masas de esta estructura es irresponsable, porque esa recaída en lo colectivo conlleva la pérdida de la conciencia despierta y, en consecuencia, la supresión del yo responsable. Las actuales reacciones y psicosis de masas son un ejemplo inquietante de esta circunstancia” (2011, p.109).

5 A noção de imagens endógenas aqui apresentada se ancora na abordagem antropológica proposta por Hans Belting (2012), quando diz que “en el concepto de *imagen* radica ya el doble significado de imágenes interiores y exteriores”, de forma que “a unas podemos describirlas como imágenes endógenas, o propias del cuerpo, mientras que las otras necesitan siempre primero un cuerpo técnico

dos sonhos, a partir do compartilhamento de narrativas, visa contribuir para uma conscientização do homem na relação com as imagens, resgatando o sentido do corpo no trato com a realidade.

É preciso resgatar, portanto, que nós não convivemos apenas com imagens técnicas. Há, para todos nós, uma pluralidade de dimensões que atuam simultaneamente. Dimensões abstratas, concretas, subjetivas, objetivas, materiais, oníricas, espirituais, imaginárias. Quando tratamos da dimensão dos sonhos, que se manifesta por meio de imagens, sensações e todo o universo da subjetividade interior, adentramos uma esfera que pode ou não se tornar consciente. Em relações terapêuticas, por exemplo, essa linguagem onírica, ao passar por um processo de “simbolização” (Jung, 2011), pode atuar como ferramenta para abordar complexos, sentimentos e outros tipos de vivência interior.

A partir de aspectos míticos, arquetípicos e culturais, acessados por meio de uma narrativa, a linguagem onírica conduz o sonhador a traduzir as imagens sonhadas em um discurso acessível à racionalidade. Assim, o pensamento manifesto em imagens passa a ser trabalhado e elaborado a partir de uma narrativa, cujas descrições e conexões tornam evidente um fenômeno misterioso, caótico, que passa também pela imprecisão, pela não linearidade, pela desordem e por uma aparente falta de lógica, já que o universo onírico das imagens precede os mecanismos da razão e se vincula às emoções e aos instintos (Bachelard, 2001).

Buscando, portanto, traçar as relações que são estabelecidas entre o mundo imagético dos sonhos, enquanto parte da realidade concreta do corpo, e suas formas de expressão narrativa, adotamos como base metodológica a teoria da complexidade desenvolvida por Edgar Morin, em específico a noção de noosfera⁶, criada por Teilhard de Chardin (1955) e retomada por Edgar Morin (2002) a partir de um olhar complexo, no qual a realidade se organiza segundo um operador recursivo. Trata-se, então, da possibilidade de a causa agir sobre o efeito e de o efeito agir sobre a causa, diferentemente da perspectiva linear, que implica numa relação apenas de causa e efeito.

de la imagen para alcanzar nuestra mirada” (p.26). Enfatiza, ainda, que “las imágenes mentales y físicas de una época determinada (los sueños y los iconos) están interrelacionadas en tantos sentidos, que sus componentes difícilmente pueden separarse, y esto solo en un sentido estrictamente material” (p.26).

⁶ A noosfera pode ser compreendida como a dimensão das ideias. Na noosfera, não só as noções de temporalidade e espacialidade, mas também a noção de materialidade é relativizada. Não há começo e nem fim, nem centro, nem periferia. O surgimento de uma nova ideia atua como uma raiz que por debaixo da terra pode se alastrar por inúmeras direções, abrir-se e fechar-se, interagir com outras raízes de ideias, confundir-se, diluir-se (Morin, 2002).

Ou seja, quando nos apropriamos da recursividade proposta pelo autor, o sonho pode tanto explicar a realidade concreta, como esta também pode explicar o sonho.

Para que o nível onírico seja acessado por terceiros, é preciso transformá-lo em uma narrativa. Sendo o narrador aquele que transita entre mundos (Benjamin, 2012), é por meio da narrativa que o sonho passa a existir enquanto ideia, enquanto fato compartilhado. Antes disso, o sonho existe apenas enquanto experiência sensorial. Recorreremos, então, ao esquema proposto também por Flusser (2004), em seu livro “Língua e realidade”, denominado *esfera da linguagem*, que nos permite ilustrar essa dimensão da linguagem que acolhe alguma coisa e também o seu contrário, que acolhe paradoxos e contradições, que nos permite acessar tanto a dimensão material, rotineira, quanto a dimensão da transcendência e da abstração.

Por fim, além de realocar o sentido do sonho como um aspecto participante da realidade, que se amplia com a inclusão do pensamento subjetivo, destacaremos o conceito de narrativa como elemento capaz de trazer consciência à percepção em imagens, organizando aspectos internos de ordens emocionais. A partir dos estudos do neurologista António Damásio (2000), discutiremos então a noção de imagens conscientes e inconscientes como forma de pensamento do corpo e o vínculo com os seus modos de percepção e suas emoções.

Os sonhos e a esfera da linguagem

A linguagem se estrutura dentro de uma lógica complexa: ao mesmo tempo em que é estática, é também dinâmica. Ao mesmo tempo em que é caótica, é também ordenada. Segundo o princípio da recursividade (Morin, 2002), a palavra, o movimento e a pintura, entre outras formas de expressão, alimentam a linguagem assim como ela se alimenta dessas modalidades que a compõem. Trataremos aqui do papel que a linguagem exerce enquanto fenômeno de intermediação entre mundos, de comunicação entre nós e todos os seres que povoam nosso universo onírico, imaginário, religioso, filosófico.

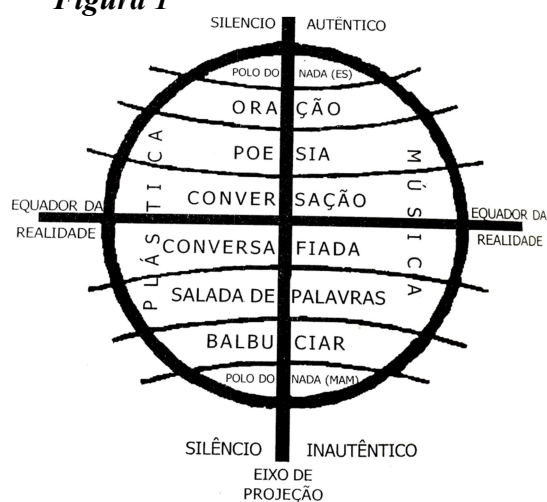
Se levarmos em consideração as sabedorias tradicionais de povos antigos, perceberemos que a palavra inclui um aspecto “mágico”, de transformação da realidade. “*Logos*, a palavra, é o fundamento do mundo dos gregos pré-filosóficos. *Nama-rupa*, a palavra-forma, é o fundamento do mundo dos hindus pré-vedistas. *Hachem hacadoch*, o nome santo, é o Deus dos judeus. E o evangelho começa com a frase: No começo era o

Verbo.” (Flusser, 2004, p. 34). Ou seja, para diferentes culturas, a palavra possui um lugar central desde o princípio da criação, o que implica uma relação entre a língua e as ciências, a filosofia, a arte, a religião, assim como uma relação com a própria noção de realidade.

Essa dimensão da linguagem que acolhe alguma coisa e também o seu contrário, que acolhe paradoxos e contradições, nos permite acessar tanto a dimensão material, rotineira, quanto a dimensão da transcendência e da abstração – e que aqui nos conduzirá à compreensão da importância da narrativa para o acesso aos sonhos – é bem demonstrada por Flusser (2004) em um esquema que denominamos esfera da linguagem

(Figura 1).

Figura 1



A esfera se divide entre dois hemisférios a partir da linha do equador da realidade, que representa o estágio intermediário, central entre as duas polaridades. Sua divisão se dá também por meio do eixo de projeção, que separa os símbolos auditivos dos visuais. Cada um dos hemisférios sugere uma diferente camada da realidade, da língua. O hemisfério positivo, denominado de polo norte e o negativo, denominado polo sul.

As duas primeiras zonas adjacentes são a conversação e a conversa fiada. A primeira, que compõe o hemisfério norte, representa um processo autêntico de formação de frases a partir das quais, surgem informações que se tornam mensagens (Flusser, 2004). Enquanto que a segunda, não possui esse teor de autenticidade. Ao contrário, é considerada falsa, porque se trata de uma reprodução mecânica de informações, que são empurradas, não digeridas e por vezes até distorcidas. No entanto, nenhuma das duas camadas busca se libertar do centro do tecido da língua, nem é criadora de novas palavras ou de novos elementos da realidade.

Em seguida, distanciando-se da linha central, vêm as zonas da poesia e da salada de palavras. A poesia sugere uma transformação da conversação, como se a palavra ganhasse asas e se permitisse criar, dando inclusive mais espaço para a emoção e a rítmica, saindo da limitação do intelecto. Em contrapartida a salada de palavras está localizada ainda mais ao sul da conversa fiada. Diz respeito a uma liberdade ainda

maior, caótica, que pode levar até a uma ausência de sentido, um aniquilamento do intelecto (Flusser, 2004).

Uma camada acima da poesia e uma camada abaixo da salada de palavras, temos respectivamente a oração e o balbuciar. Esta primeira, cuja tradução literal do latim quer dizer “boca”, é considerada por Flusser (2004) como a boca da língua. Possui tanto o sentido transcendente de comunicação com o mundo espiritual, indizível, quanto o sentido da apreensão e compreensão total da língua. Se, por um lado, a compreensão da conversação é lógica, por outro, a compreensão da oração é mítica, seu sentido é metafísico. Já no balbuciar, a língua se desfaz em elementos brutais. É uma zona em que os símbolos nada simbolizam, não se articulam e são impensados. O que o autor denomina um “amorfo vir-a-ser” (Flusser, 2004, p. 163). Um exemplo de balbucio – também conhecido como glossolalia – é o que faz Antonin Artaud em sua peça *Para acabar com o juízo de deus* (2020). Sons que ao serem emitidos também levam a um estado distante da razão, próximo da loucura ou do transe.

Os dois hemisférios conduzem ao polo do nada e ao silêncio, sendo um autêntico e outro inautêntico. Essa última camada, da lógica simbólica, diz respeito a toda a língua e não significaria nada, tornando-se inofensiva e inoperante (Flusser, 2004). Já o eixo de projeção, que divide a esfera entre plástica e música, se funde ao final desse processo. Isto porque a língua como proposta pelo autor é mais do que o sentido estrito da palavra. Ela possui extensões que foram classificadas como “música” e “plástica”, formando uma totalidade da realidade. A transição da oralidade, da língua falada, em direção à música se dá ao longo de todas as camadas. Alterações do tom, do ritmo e do volume da voz podem alterar também o significado. Assim como a plasticidade das pinturas, dos templos, armas, instrumentos e objetos cotidianos também está em todas as camadas da esfera da linguagem, uma vez que estes conservam resquícios ideográficos da língua da qual surgiram.

Ao transformar seu sonho em narrativa, o sonhador articula uma relação entre a linguagem e o sonho, que perpassa todas as camadas descritas por Flusser em sua esfera da linguagem. O sonho, que estaria nas camadas mais distantes do equador da realidade, que pode também ser associado às ideias de abstração e de noosfera propostas por Morin (2002), pode transitar por todas as zonas que compõem a esfera, desde a oração e o balbucio, até a conversação e a conversa fiada, quando seu sonhador utiliza a linguagem para criar uma narrativa de sonho, tornando-o elemento de sociabilização.

Se um indivíduo sonha que está no mar e no sonho aparece uma cobra venenosa, o sonhador, ao ir para a praia no dia seguinte pode justificar a um terceiro seu medo de entrar no mar relatando a experiência que teve em seu sonho, de forma pouco elaborada, se atendo apenas a esses fatos. O sonho, nesse sentido, penetrará a camada da conversação, por exemplo. Se, ainda no mesmo exemplo de sonho, o indivíduo inventar que o terceiro estava no sonho e era picado pela cobra, então adentramos à camada da conversa fiada.

Ao acordar do sonho da cobra, o sujeito pode se sentir inspirado pelas imagens que percebeu em sua experiência onírica, decidindo transformá-las em pintura, acrescentando novos elementos e cores, fazendo as mudanças necessárias para transformar a vivência do sonho em arte. O sonho passa a habitar, então, a camada da poesia. Por outro lado, o sonhador pode se perturbar com o conteúdo de seu sonho e tentar exaurir seu sentido fazendo um *brainstorming* através de associação de palavras (cobra, medo, altura, voo, pássaro, árvore, grama, verde, alface, fome, etc.), até chegar a um novo lugar, sem seguir uma lógica de causa e efeito. Esse seria um possível caminho para a passagem do sonho na zona da salada de palavras.

Dentro de um contexto iniciático, em terreiros afro-brasileiros, por exemplo, o sonhador que despertar do sonho exemplificado anteriormente, poderá compartilhar com sua mãe de santo. Esta, por sua vez, poderá interpretar que *Oxumaré*, divindade que se manifesta como cobra, assim como *Yemanjá*, deidade representada pelas águas do mar, estão lhe cobrando algo e que é preciso fazer uma oferenda. O sonho passaria, então, pela camada da oração.

Da mesma forma, o sujeito, no momento do sono de ondas lentas, estágio do sono em que a vigília e os sonhos frequentemente se misturam, poderá narrar sua experiência onírica, sem necessariamente ter consciência do que está acontecendo e sem organizar sua narrativa de forma racional. O sonho adentrará, dessa forma, a esfera do balbuciar.

Entretanto, há uma limitação inegável quando ocorre a transição entre o mundo onírico e o mundo concreto. Por mais amplas as possibilidades da palavra, por mais precisa e detalhada que uma narrativa possa ser, a realidade sensorial, transcendente dos sonhos não pode ser convertida perfeitamente através da linguagem. Talvez exatamente pelo fato de os sonhos serem um fenômeno misterioso, caótico, que passa também pela imprecisão, pela não linearidade, pela desordem e pela falta de lógica. É essa dimensão instável, oscilatória, inalcançável para o pensamento racional

que nos leva a uma necessidade de desapego da ideia de transmitir um sonho e de acolhimento do poder narrativo e de sua capacidade de ressignificar e de dar novas formas ao sonho.

Ainda assim, o ato de narrar um sonho, tão comum nos consultórios de psicologia, permite, por meio da linguagem, uma transição que vai do universo onírico e imaterial para a realidade sensorial e concreta do corpo. O que torna possível o seu efeito simbólico. Nesse sentido, e por se tratar de imagens endógenas, ou seja, que surgem do interior do sujeito, o trabalho de tradução dessas imagens em uma forma narrativa não apenas torna o sonho elemento de sociabilização, como permite ao sonhador retomar e reviver a simbologia do sonho, entrando em contato com o universo interior das sensações, das emoções e dos sentimentos. Esse contato com imagens endógenas requer, portanto, uma atenção também interiorizada, capaz de ampliar a consciência do sonhador sobre suas imagens.

A temática parece interessante sobretudo se contrastada com o cenário apresentado por Flusser, no qual o conceito de imagem técnica leva às últimas consequências a ideia de uma cultura programada por aparelhos, porque permite uma nova orientação do homem frente aos desafios da comunicação imagética atual. Como coloca Alex Heilmair (2012), o filósofo, em seus estudos da maturidade, e entendendo que a imagem técnica se vincula a uma nova capacidade imaginativa “dependente da força da imaginação do aparelho” (p. 122), elabora a proposta de uma antropologia projetiva, na qual as imagens técnicas são consideradas “uma projeção realizada por aparelhos em direção ao mundo” (idem, p. 138). O aspecto projetivo característico das imagens técnicas trata de um movimento de dentro para fora e da concretização do abstrato, o que seria, da projeção de subjetividades, tornando o próprio corpo obsoleto.

No entanto, e como vimos, o corpo também é perpassado por uma diversidade de imagens e sonha até mesmo acordado. O corpo pensa por imagens. O fato parece óbvio quando atentamos para a vida interior, mas passa despercebido quando os sentidos se voltam excessivamente para fora. A cultura das mídias, sem dúvida, tem nos tornado mais aptos a lidar com a linguagem das imagens do que com sua estrutura narrativa, no entanto, como coloca Baitello (2005a), pelo excesso de visibilidade e ausência de pausas no seu fluxo e nos seus estímulos, tem nos tornado cegos para as imagens. Malena Contrera (2012), aprofundando a temática na direção do corpo, percebe que houve uma troca do pensamento simbólico por formas de cognição que se pode considerar como próprias de um *estado hipnógeno* em um *corpo zumbi* que

mimetizando gestos automatizados vive como morto, sendo “fundamentalmente inconsciente” (idem, p. 423).

Nesse contexto, a narrativa das imagens oníricas parece ser uma forma possível de resgate do sentido simbólico das imagens, na medida em que trata de imagens que só podem ser percebidas de olhos fechados e da perspectiva íntima da primeira pessoa. Com isso, resgata o sentido próprio do corpo, capaz de trazer consciência para suas imagens e de nos tirar do estado hipnógeno e inconsciente que a cultura da mídia impõe. Por outro lado, se pensarmos que o novo código das imagens técnicas não anulou os outros códigos, e que transitamos ainda no mundo das letras e dos conceitos e também das imagens tradicionais e da imaginação (que depende do olhar), podemos supor que no estado de consciência pode estar uma fresta para escaparmos da constante abstração que sofre o corpo na cultura atual.

Sonho como reestabelecedor da relação entre o corpo e suas imagens endógenas

Somos tão suscetíveis às imagens exógenas, possivelmente, porque as imagens caracterizam a nossa própria forma de pensamento. Como coloca o neurologista António Damásio (2000): “a tarefa de produzir imagens nunca cessa enquanto estamos acordados e continua até mesmo durante parte do nosso sono, quando sonhamos”, desse modo, “poderíamos dizer que as imagens são a moeda corrente de nossa mente” e que “pensamento é uma palavra aceitável para denotar esse fluxo de imagens” (p. 403). No entanto, imagens podem ser conscientes ou inconscientes, pois “há imagem demais sendo geradas e competição demais para a janela da mente, relativamente pequena, na qual as imagens podem se tornar conscientes”, o que seria, “a janela na qual as imagens são acompanhadas da percepção de que as estamos apreendendo e, em consequência, de que estamos atentando devidamente para elas” (idem, p. 404).

Mas como vimos, a cultura da mídia termina por impor uma aceleração no tempo de exposição das imagens que impossibilita uma apreensão consciente e atenta, principalmente para os efeitos produzidos no corpo, conduzindo, por isso mesmo, para a sua abstração. O próprio Damásio alerta para o fato, quando diz que “as imagens mentais baseadas em objetos e eventos não pertencentes ao corpo mascaram a realidade deste” (2000, p. 49). E conclui que:

Talvez uma perspectiva mais equilibrada tenha sido mais fácil em épocas passadas, quando o véu não existia, quando os meios eram relativamente simples, muito antes da mídia eletrônica e

dos aviões a jato. A vida interior deve ter sido mais facilmente percebida quando o cérebro fornecia uma visão que tendia à direção oposta, inclinada para a representação dominante dos estados internos do organismo. [...] Seja como for, desconfio que [os seres humanos nesse período] foram capazes de perceber mais sobre si mesmos do que muitos de nós, inadvertidos, somos capazes de perceber atualmente. (Damásio, 2000, p. 50)

Ainda assim, não podemos nos esquecer que “a emoção humana, em seu refinamento, é desencadeada até mesmo por uma música e por filmes baratos, cujo poder nunca devemos subestimar” (idem, p. 55-56). O que significa que, em potencial, toda imagem tem o poder de nos colocar em contato com a nossa interioridade, conduzindo o corpo para suas próprias emoções e sentimentos. Além disso, torna-se importante ressaltar, em consonância com o autor, que imagens não são apenas visuais, mas também gustativas, táteis, auditivas, olfativas, sensório-motoras e musculares, e mais ainda, que os sentimentos e o sentido do *self* também são imagens, que sinalizam aspectos do estado do corpo, conduzindo-o para si próprio e para a realidade sensível que o caracteriza: “até mesmo os sentimentos que constituem o pano de fundo de cada instante mental são imagens [...] imagens sômato-sensitivas, ou seja, que sinalizam aspectos do estado do corpo” (Damásio, 2000, p. 403).

Nesse sentido, o acesso às imagens interiores, por exemplo por meio da narrativa dos sonhos, parece contribuir para a conscientização desse imaginário interior, ofuscado pelos excessos das imagens exteriores, nos trazendo de volta para a vida sensível e concreta do corpo. Por isso, a psicóloga Adriana de Sousa Ferreira, em referência à obra de C. G. Jung, nos diz que: “o imaginar, o dar forma – em imagens – a emoções e sensações é um recurso da psique. Uma habilidade que adquire a capacidade de dar sentido e visibilidade à experiência interior” (2014, p. 37). E mais à frente, tratando especificamente da vida interior manifesta nos sonhos, complementa, ressaltando a importância da transformação dessas imagens em narrativa:

No entanto, de nada serviria as imagens do sonho acontecerem se não aprendermos a usá-las, a trazê-las para perto de nós, e interligá-las com nossa vida diurna. Este trabalho só pode ser feito quando a pessoa acorda e lembra o sonho. O que também não é tudo. Após lembrar é necessário narrar, para que o roteiro torne-se visível, para que o sonho vá se apresentando à consciência do sonhador de tal forma que ele possa montá-lo. Fazer exatamente a montagem do sonho. Isto porque nem sempre a memória funciona de modo sequente e coerente, às vezes o que temos são fragmentos. A montagem é, pois, o processo de juntar as partes, de religar elementos, não esteticamente, mas simbolicamente. (Ferreira, 2014, p. 54 e 55).

A narrativa, portanto, parece fundamental para que se possa estabelecer a montagem de imagens aparentemente obscuras e incoerentes, trazendo direcionamento e visibilidade para elas, de forma que o sonho possa se apresentar à consciência. Assim,

por meio de seus efeitos simbólicos, conseguimos interligar as imagens dos sonhos com a nossa vida diurna, reestabelecendo o vínculo entre essas duas realidades. Isso se dá, sobretudo, porque o tema da consciência, da forma como demonstra o trabalho de Damásio, enfoca diretamente o problema do *self*⁷, que integra o sentido do corpo e suas imagens.

Para autor, o problema da consciência trata de uma combinação de duas questões, a primeira seria “como o cérebro no organismo humano engendra os padrões mentais que denominamos, por falta de um termo melhor, as imagens de um objeto” (Damásio, 2000, p. 24). De forma que esse objeto designa coisas tão diversas quanto uma pessoa, um lugar, uma lembrança, a dor de um ferimento, um estado de euforia; e a imagem significa “um padrão mental em qualquer modalidade sensorial, como, por exemplo, uma imagem sonora, uma imagem tátil, a imagem de bem-estar” (idem, p. 24-25), que comunicam aspectos físicos dos objetos, mas também podem comunicar reações de gosto ou desgosto em relação a ele, aos planos referentes a ele ou à rede de relações desse objeto em meio a outros. De forma sucinta, conclui o autor:

Esse primeiro problema da consciência é o problema de como obtemos um “filme no cérebro”, devendo-se entender, nessa metáfora tosca, que o filme tem tantas trilhas sensoriais quantos são os portais sensoriais de nosso sistema nervoso – visão, audição, paladar, olfato, tato, sensações viscerais etc. (Damásio, 2000, p. 25)

O segundo problema diz respeito a “como, paralelamente ao engendramento de padrões mentais para um objeto, o cérebro também engendra um sentido do *self* no ato de conhecer” (idem, p. 25). Segundo o autor, junto às imagens sensoriais percebidas externamente e as imagens relacionadas evocadas internamente, existe também essa outra presença que significa o próprio indivíduo, enquanto observador das coisas imagéticas e agente potencial sobre elas. Nesse sentido, a imagem de um objeto e a complexa rede de relações, reações e planos ligado a ele é percebida como a propriedade mental de um proprietário, que é quem percebe, toma conhecimento, reflete e age. Essa presença de si mesmo junto às imagens percebidas é também uma imagem, “o tipo de imagem que constitui um sentimento. Dessa perspectiva, a presença de você é o sentimento do que acontece quando seu ser é modificado pelas ações de apreender alguma coisa” (idem, p. 26). E conclui:

⁷ A noção de *self*, ou “si-mesmo”, adotada por Jung (1991), apesar de complexa e plural, é definida, dentre tantas outras definições, como um conceito empírico que expressa ao mesmo tempo uma unidade e uma totalidade da personalidade global. Diz respeito ao “[...] âmbito total de todos os fenômenos psíquicos no homem.” (p. 442).

Resolver o segundo problema da consciência consiste em descobrir os alicerces biológicos da curiosa capacidade que nós, humanos, possuímos de construir não só os padrões mentais de um objeto – as imagens de pessoas, lugares, melodias e de suas relações; em suma, as imagens mentais, integradas no tempo e no espaço, de algo a ser conhecido –, mas também os padrões mentais que transmitem, de maneira automática e natural, o sentido de um *self* no ato de conhecer. A consciência, como usualmente a concebemos, de seus níveis elementares aos mais complexos, é o padrão mental unificado que reúne o objeto e o *self*” (Damásio, 2000, p. 27).

Nesse sentido, a consciência integra as imagens de um objeto, com todo o imaginário que ele evoca, junto da imagem de si próprio, que tem a ver com um sentimento de que algo se transforma internamente na relação com o objeto. Por isso, segundo o autor, “a consciência é sempre “autoconsciência”, ou seja, “consciência com um sentido do *self*” (idem, p. 37). Sendo esse sentido do *self* um tipo de imagem que constitui “um sentimento que acompanha a produção de qualquer tipo de imagem – visual, auditiva, tátil, visceral – dentro do nosso organismo vivo” (idem, p. 46), pode-se dizer que a consciência exige uma atenção voltada para a vida interior e para as alterações biológicas que os sentimentos engendram em nós. Por isso, a consciência pode ser associada ao conhecimento dos sentimentos causados pelas emoções.

Considerações finais

Como no modo de vida atual, e frente aos excessos das imagens visuais, temos cada vez menos tempo para essa dimensão interior das imagens e dos sentimentos, estamos cada vez menos conscientes de nós mesmos, para dizer um pleonasma, e da nossa condição sensível, emocional e sentimental. Estimulados sempre para fora, nos distanciamos cada vez mais do próprio corpo e de suas imagens. Nesse contexto, a busca para transformar o universo imagético da linguagem onírica numa narrativa partilhável contribui não apenas para que se possa trazer consciência para imagens obscuras e que na maioria das vezes passam despercebidas, como resgata o próprio sentido do corpo na sua vivência com as imagens. Assim, a ideia de uma antropologia projetiva cabe bem no cenário ficcional criado por Flusser, mas parece incongruente com o tema da consciência humana, que conta imprescindivelmente com o sentido do *self*, o que seria o sentido do próprio corpo.

A ruptura presente no pensamento científico entre os pensamentos empírico-racional e simbólico/mítico tornou-se, pouco a pouco, estrutural, impondo quase que uma guerra entre pensamentos e tomando, assumidamente, partido por um dos lados. Do lado da razão estão a utilização instrumental de signos, a imagem da realidade, o

controle lógico-empírico, a técnica, a dominância da disjunção, a disjunção do real/imaginário, a convencionalização das palavras, a irrealização das imagens, a reificação, o isolamento e o tratamento técnico das coisas, o forte controle empírico exterior, o forte controle lógico do analógico, e o objetivismo (Morin, 2005).

Dentro desse mesmo pensamento dialógico, as imagens mentais não podem ser dissociadas da presença do mundo no humano, nem da presença do humano no mundo. Ou seja, não há uma separação entre os mundos objetivos e subjetivos da imagem. Ela pode apresentar todas as características do real, inclusive a objetividade. Assim como pode também ser fantástica, subjetiva. É, portanto, nesse sentido que propomos uma relação entre a Psicologia, que tem o sonho como um objeto de estudo científico e a Comunicação, com suas reflexões imagéticas, ampliando o diálogo com a proposta de Flusser (1985) e Heilmair (2012) a partir de uma perspectiva interdisciplinar. Propomos, ainda, possíveis expansões para que sejam traçadas relações também com a Neurociência, a Antropologia e tantos outros campos de conhecimento que perpassam a temática aqui abordada.

Referências

BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAITELLO, Norval. *A Era da Iconofagia*. São Paulo: Hacker, 2005.

_____. Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento, in KONDO, K.; SUGA, K. (Orgs.). *How to talk to photography*. Tokyo: Kokushokankokai, 2005b. Disponível em: <<https://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-03-november-2006-special-brazilian-issue>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Tradução Gonzalo María Véles Espinosa. Argentina: Katz Editores, 2012.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora brasiliense, 2012.

CONTRERA, Malena Segura. Mimese e Mídia novas formas de mimese ou uma consciência hipnagênica?. In: Bornhausen, Diogo; Miklos, Jorge; Silva, Mauricio Ribeiro da. (Org.). CISC 20 anos: *Comunicação, Cultura e Mídia*. 1aed. São José do Rio Preto: BluCom Comunicação, 2012.

DAMÁSIO, António. *O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FERREIRA, Adriana de Sousa. *A Via Imagética e Onírica na Construção de um Corpo Inteiro* (Tese de Doutorado). Campinas (Unicamp), 2014.

FLUSSER, Vilém. *A Escrita*. Há futuro para a escrita? Tradução Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

_____. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume. 2004.

GEBSER, Jean. *Origen y Presente*. Tradução de J. Rafael Hernández Arias. Girona, Espanha: Atlanta, 2011.

HEILMAIR, Alex. *O conceito de imagem técnica na comunicologia de Vilém Flusser* (Dissertação de Mestrado). São Paulo (PUC-SP), 2012.

JUNG, C. G. *Tipos psicológicos*. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth (Obra completa de C. G. Jung, volume VI). Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. 2011.

MORIN, E. *O método 4: as ideias*. Porto Alegre: Sulina. 2002.

MORIN, E. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre: Sulina. 2005.

TEILHARD DE CHARDIN, P. *Le phénomène humain*. Éditions du Seuil. 1955.