

# O Culto das Imagens na História do Pensamento <sup>1</sup>

Camila Araújo.<sup>2</sup>

Universidade Federal do Ceará

Silas de Paula<sup>3</sup>

Universidade Federal do Ceará

## Resumo

As imagens, desde os desenhos pictóricos até os álbuns fotográficos, sempre foram essenciais na transmissão e registro de histórias e épocas. Entretanto, evidenciam-se não apenas como meios de comunicação, mas como instrumentos mágicos envoltos em mística, arte e técnica, que criam uma realidade própria e legitimam uma experiência sagrada entre as pessoas e o mundo. As fotografias de família sofreram transformações técnicas e sociais, mas continuam a eternizar histórias pessoais, coletivas e visuais, conduzindo quem observa para uma experiência com o sagrado, o culto e a tradição.

## Palavras – Chaves

Imagem; culto; álbum.

## Abstract

The images, from pictorial drawings to the photographic albums, have always been essential in the transmission of stories and registering time. However, they evidence not only as means of communication, but also as magical instruments wrapped in mystical, art and technique, creating a reality and legitimizing itself as a sacred experience between people and the world. The family photographs has suffered technical and social changes, but continue to perpetuate personal and collective stories, as the change of visuality, leading its spectators to an experience with the sacred, the cult and the tradition.

## Key-words

Image; cult; album.

## 1 O culto das imagens

As imagens estão presentes nas sociedades desde os primórdios da humanidade. Muito antes que os sistemas de linguagem escrita estivessem desenvolvidos, as imagens registravam momentos, proporcionavam acontecimentos e serviam de *link* com determinada realidade. Ao se observar os primeiros desenhos pictóricos fica claro que eles não eram apenas mecanismos de comunicação, mas instrumentos mágicos envolvidos em mística, arte e técnica. Os desenhos produzidos pelos homens das cavernas criavam uma realidade própria, não era somente o desejo concreto de que algo acontecesse, mas legitimava toda uma experiência sagrada entre as pessoas e o mundo.

Com o tempo, obras de arte se introduziram nas relações sociais como um elemento técnico extremamente ligado ao culto. Portanto, a palavra imagem não se refere apenas a um material ou objeto físico, e, também, a algo

imaginário, mental, onírico, presente nas memórias, nas metáforas e representações. Pode até mesmo ser uma “imagem acústica”.

Em a Alegoria da Caverna, homens interpretavam o mundo ao seu redor por meio das imagens formadas nas paredes<sup>4</sup>. É com esse mito que Platão (MANNION, 2004) instaura na história do pensamento ocidental o horror à razão dos sentidos, a um conhecimento sensível, ao prazer, às construções gratuitas de imagens, ao poder de criação e de interpretação do imaginário.

Na Idade Média apenas o clero e alguma parte da nobreza dominavam a escrita. Deste modo, a maioria da população dependia da história oral para passar às outras gerações suas tradições, histórias e valores. Na configuração de tais pensamentos e registros, a imagem também tem um papel de extrema importância.

O homem é um ser essencialmente social, extremamente coletivo e dependente, portanto, da vida com os demais. Os sistemas de linguagens possibilitaram à humanidade uma organização e estrutura social que, por sua vez, permitiu um sentimento de pertencimento e identificação (KLEIN & ROSA, 2007) Embora a religião, a cultura, os sistemas de linguagem sirvam de cimento social, as imagens foram os primeiros indícios do vínculo criado entre os homens pela linguagem.

No entanto, a dimensão sócio-cultural da percepção visual tem sofrido uma inegável modificação ao longo dos séculos. Um dos elementos constitutivo desse processo de transformação do olhar pode ser encontrado na introdução massiva da alfabetização que disciplinou e racionalizou o olhar estruturando o campo de visão, de alto a baixo, da esquerda para a direita.<sup>5</sup>

As imagens fotográficas possibilitaram ao homem as narrativas visuais, a contemplação de histórias cotidianas, o conhecimento de lugares distantes e de pessoas de tempos e lugares remotos. Mas, é realmente difícil para os indivíduos do século XXI, que vivem na “era ocularcêntrica” de Jay (1994) imaginar o impacto e o encanto das primeiras pessoas que se depararam com seus rostos fixados nas imagens.

No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divino e humano, num momento de extrema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem

qualquer artifício mecânico. Aqui aparece, com todo o peso de sua nulidade, o conceito filisteu de arte, alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica. E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a nenhum resultado. (BENJAMIN, 1994, p.92)

O ambiente inicialmente repleto de magia e técnica e depois de religiosidade que envolvia a produção de imagens sofreu profundo impacto com a possibilidade de cada pessoa possuir um exemplar da obra. Como manter originalidade de algo que é reproduzido *ad infinitum*? Afinal, segundo Benjamin (1994), a diferença entre magia e técnica é uma variável totalmente histórica. O valor de unicidade e de autenticidade de uma obra guarda estreita relação com o ritual no qual foi produzida.

Com o Renascimento o ritual do culto ao sagrado foi substituído pelo culto à beleza, onde muitas vezes a técnica de reprodução do real, e assim da beleza, prevalecia sobre a criatividade e a liberdade artística. A quebra na relação entre o ritual e as obras de arte pode ser vista, também, como um momento de libertação da obra. (LIMA, 2005)

A produção artística começa por imagens que servem ao culto. Pode-se admitir que a presença mesma dessas imagens tenha mais importância do que o fato de serem vistas. O gamo que o homem figura nas paredes da caverna, na Idade da Pedra, é um instrumento. Ele é indubitavelmente exposto aos olhos de outros homens, mas ele se dirige sobretudo aos espíritos. Posteriormente, esse é o valor de culto como tal que leva a que a obra de arte seja guardada em segredo; algumas estátuas de deuses não são acessíveis senão ao padre em sua cela. Algumas Virgens permanecem cobertas quase todo ano, algumas esculturas de catedrais góticas são invisíveis quando contempladas de baixo. À medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, tornam-se mais numerosas as ocasiões de serem expostas. (LIMA, 2005, p.231)

Ao longo do tempo essa realidade se transformou. Benjamin (1994) culpa as relações industriais e de reprodução técnica pelo fim da arte, da contemplação, da aura sagrada de um objeto de arte. Entretanto, conforme admite e ressalta o sagrado da obra de arte ainda saltava dos olhos humanos retratados pela fotografia. Nos retratos pessoais, em plena revolução industrial, via-se o triunfo das relações sociais da arte transpor as distinções estéticas.

A fotografia mantém o valor de culto perdido pela reprodutividade técnica. O culto está na relação com a pessoa da imagem e presente ao se observar a fotografia de um amante, ou a imagem de alguém que se ama e já partiu. O ritual de culto encontra no rosto e olhos humanos seu último refúgio. Benjamin (1994, p.93) refere-se a Lichwark (1907): “Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, dos nossos parentes mais próximos, de nossos seres amados.”

Iniciado pela pintura, o retrato possuía algo na fotografia que ia além da genialidade do artista, embora na pintura depois de duas ou três gerações era o que se admiraria nela. Mas a imagem fotográfica de rostos humanos preserva algo do qual o fotógrafo não pode abrir mão, algo além dessa genialidade, que não silencia e que clama por quem ali viveu.

Ademais, as imagens de forma geral a circular repetitivamente no mundo contemporâneo carregam uma nova forma de culto, seja por legitimar determinadas imagens como as únicas necessárias para representar determinadas situações, seja a aura do estrelato por elas configurado às pessoas que têm determinado aspecto de suas vidas pautado pelos meios de comunicação.

## **2 O culto do olhar**

Segundo afirmou Abel Gance, um dos primeiros teóricos do cinema, as novas linguagens visuais inseridas na sociedade representavam um retorno à escrita hieroglífica, apesar de ainda não serem um sistema plenamente desenvolvido, pois a vida ainda não era vivida para as imagens, não havia o respeito e o culto necessário (LIMA, 2005). Será que o mesmo pode ser dito hoje em dia?

Martin Jay (1994) fala de uma era essencialmente ocularcêntrica, “da visão como o sentido mestre da era moderna”, iniciada com o Renascimento e

fermentada com as revoluções científicas: a invenção da impressão, a fotografia, o telescópio, o microscópio, o cinema e a tecnologia digital construíram um campo perceptual da visão, o que não é necessariamente reflexivo.

[...] É difícil negar que o visual tenha sido dominante na cultura ocidental de uma maneira muito diversa. Se pensarmos na metáfora filosófica sobre o “espelho da natureza”, de Richard Rorty, ou enfatizarmos a prevalência da “vigilância” com Michel Foucault ou, ainda, expressarmos nosso desgosto com a “sociedade do espetáculo” de Guy Debord, nós nos depararemos, repetidamente, com a ubiqüidade da visão como mestre da era moderna. (JAY, 1994, p.150)

No Renascimento, a perspectiva cartesiana<sup>6</sup> proporcionava o culto do estático, da beleza e da semelhança. Contudo, não pode ser considerado regime escópico absoluto da modernidade. De fato, segundo o autor, essa foi uma era caracterizada pela vivência de diferentes subculturas visuais responsáveis pelas atuais compreensões em relação às múltiplas implicações visuais.

Com essa nova forma de se produzir e admirar as imagens, na qual prevalece o realismo da imagem acima de tudo, surge também a frieza abstrata de uma contemplação caracterizada pela ausência do envolvimento emocional, o que se refletiu, ainda segundo o autor, em um abismo entre o espectador e o espetáculo. A perda do ritual gerou a separação entre a obra e seu criador; o campo visual se transformou numa área mercadológica, um espaço entre a oferta e a demanda capitalista e a visão tecnológica como um instrumento de vigilância e dominação.

Em um mundo feito de imagens, não podemos dizer que estas são feitas da realidade, e sim que a realidade é feita a partir de imagens. O limite entre realidade e a falsa sensação desta é estreito. Para Klein e Rosa (2007) a repetição ou reutilização de imagens na sociedade contemporânea reinscreve o homem em uma “circularidade mágica”, circularidade que coincide com a experiência dos homens das sociedades orais.

A constante exposição do olhar a uma única figura, de um mesmo ângulo e ponto de vista, acarreta a sincronização pelo olhar. Se as imagens a

ofertadas passam a influir decisivamente nas imagens pessoais e mentais, temos o que Jay (1994) chama de sincronização do olhar e a consequência dessa sincronização é a atrofia da visibilidade. Em um mundo cercado por imagens, as pessoas perdem sua capacidade de ver conceitualmente.

Realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento, da contaminação (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os media distribuem. (VATTIMO, 1992, p.13).

O resultado disso é a reutilização das poucas imagens, as quais acabam sendo consideradas como as mais importantes de serem vistas. Essas imagens são revividas de acordo com o calendário midiático. Heidegger (1995) define a modernidade como a “época das imagens do mundo”, mundo que virou imagem,<sup>7</sup> concentradas na ciência e na tecnologia, e não no sentido de imagens que fazem parte de vários pontos de vista.

A exposição das imagens mundiais pela mídia não deixou o mundo mais transparente ou descritivo. As imagens representam uma fabulação, “constituem a própria objetividade do mundo, e não apenas interpretações diferentes de uma ‘realidade’ de algum modo ‘dada’.” (VATTIMO, 1992, p.31)

### **3 O culto das imagens midiáticas**

Viver em um mundo pós-moderno significa estar socialmente ligado à comunicação generalizada, como Vattimo (1992) denomina a sociedade dos *mass media*. Segundo o autor, o culto da arte está relacionado a tudo que é novo e original. Assim consequentemente compreendemos a história humana como um processo progressivo e emancipatório.

O termo “Sociedade Transparente” é usado pelo autor como um questionamento ou uma ironia, pois a sensação transmitida pelos meios de comunicação de massa é de que tudo está sob controle. Isto, porém, é uma sensação falsa. A contemporaneidade é oferecida pelos mecanismos comunicativos que provocam a complexidade social, e não a tornam mais transparente. As pessoas são constantemente pautadas e exigidas pelas imagens dos *mass media*. A imagem familiar harmônica, de um profissional de

sucesso, dos lugares a serem conhecidos, tudo isso é uma construção ideológica feita pela cultura visual, pautada pelo consumismo midiático.

Não apenas a história do passado é uma construção, mas todas as narrativas de forma geral. Onde a narrativa visual seria evidentemente construída sob a forma de verdade e sua repetição serviria para se reafirmarem como verdade. Ademais, a repetição das informações imagéticas demarca o tempo cotidiano com a criação de um tempo acelerado, de um calendário social pautado pela mídia, onde a escolha do que não é mostrado é tão importante quanto a decisão do que aparece. A mídia dá luz às imagens a serem vistas e ritualizadas. O que não aparece é encarado como irrelevante ou mesmo como algo inexistente. (PROSS,1980,apud KLEIN & ROSA, 2007).

O bombardeio diário com uma enorme quantidade de imagens seja na forma de *outdoors*, de informações visuais no trânsito, das próprias pessoas e objetos ou das fachadas dos prédios, seus tamanhos e formatos. Isso sem falar das imagens produzidas pelas televisões, celulares, revistas, internet e jornais. Segundo Jay (1994), o fato de a imagem estar onipresente exige cada vez mais do olhar em detrimento dos outros sentidos.

O mundo se mostra através de imagens e essas se dão em rituais circulares. Cada imagem remete a determinado tempo e espaço. Nesse sentido, pensar no mundo contemporâneo é ter em mente guerras, a queda das torres gêmeas, conflitos armados, religiosos, raciais, territoriais. Klein e Rosa (2007) consideram as guerras o exemplo clássico do poder que as imagens exercem sobre a sociedade, ordenando e sincronizando os instantes e os pensamentos por meio dos olhos.

A circularização dessas imagens não apenas legitima a padronização destas, mas impede a que caiam no imaginário de um ontem, e, ao mesmo tempo, do homem de ver além destas. “O atentado está presente nas retinas [...] A destruição das torres e a imagem desta destruição foram um ataque do olhar, que a mídia continua mantendo em curso.” (KLEIN & ROSA, 2007, p.15).

Depois do onze de setembro de 2001, o mundo ocidental entrou em guerra contra o terrorismo. Para justificar guerras, ataques, anos de ocupações em territórios orientais, vidas de soldados e de civis, as imagens da destruição das torres foram revividas. Ainda segundo autores, isso se deu primeiramente com o ataque terrorista ao metrô em Madrid em 2004 e no ano seguinte ao

metrô e ao ônibus de Londres. Essas imagens se retroalimentam e dão forças umas às outras.

O fechamento do círculo revela a mimesis do terror em movimento, ainda que as imagens sejam estáticas. Para tanto, é necessário que uma imagem associe-se à outra por semelhança ou pela sua função e que criem um sentido de continuação. Para assegurar a manutenção da circularização dessas imagens elas são emitidas de três principais agências: a Reuters,<sup>8</sup> Associated Press (AP) e a Agence France Presse (AFP).

Para ilustrar como uma imagem representa e define o tempo histórico, Mitchell (2005) usa o exemplo da ovelha Dolly. A potência dessa imagem reside no seu *status* de augúrios e enigmas de um futuro incerto. Considerando o exemplo com símbolo de formas vivas que participam do processo por elas representado. O clone representa a potência de criação de novas imagens, as quais refletem o velho sonho de criar uma imagem – viva, embora como réplica de outra, mas não é apenas uma duplicação mecânica e sim um simulacro biológico. Ao mesmo tempo é uma afronta visual para quem odeia ou teme a modernidade, o capitalismo, a globalização e a biotecnologia.

Por que a ovelha se tornou o símbolo da biotecnologia e da clonagem? Outros animais já tinham sido mais ou menos bem sucedidos na clonagem antes de Dolly, e ainda assim nenhum deles conseguiu alcançar a publicidade dessa criatura particular. A resposta pode estar em parte na conotação simbólica preexistente da ovelha/ cordeiro como figura de cuidado pastoral, de inocência, de algo que não pode causar dano, de sacrifício, e de massas guiadas por elites autoritárias. (MITCHELL, 2005, p.27)<sup>9</sup>

A imagem do World Trade Center oferece o potencial de destruição de imagens contemporâneas, de iconoclastia. Já eram ícones de um capitalismo global antes de sua destruição, e por isso mesmo se tornaram alvo do atentado. Sua destruição foi um atentado de grande importância simbólica, apesar de ter matado inúmeros inocentes. O alvo era um ícone globalmente reconhecido e sua destruição não era o suficiente, e sim o espetáculo da sua destruição.



Se nem tudo é imagem, mas tudo e todos se apresentam como tal, então não há como ir além das imagens para se relacionar com o mundo. Segundo Mitchell (2005) já existiram inúmeros mundos- imagem; a variação está no tempo, na era e na forma de se relacionarem com a imagem. Esta seria a razão da antropologia e da história também se fundamentarem nas representações.

A impressão de que o mundo científico de hoje é mais racional e menos místico do que no passado é errônea, segundo o autor continuamos a agir de forma peculiarmente mágica diante das imagens, assim como antes, relação denominada de “dupla consciência”. Experiência ambígua, paradoxal, com algo que é ao mesmo tempo material, mas também parece ter vida.

A “dupla consciência” tem sua expressão tanto nas crenças populares, na forma sofisticada de se ver arte, como no sentimento nacionalista em relação a símbolos patrióticos, nas experiências lúdicas das crianças com suas brincadeiras e brinquedos e na circularização de estereótipos raciais. O autor ressalta que devemos refletir não apenas sobre os seus significados - sobre o que as imagens nos dizem, - mas principalmente sobre o que elas não dizem, sobre seus silêncios.

#### **4 O culto no álbum de família**

A fotografia é um objeto material com forma e conteúdo. Uma vez revelada e impressa ela pode ser colocada em um álbum, mostrada a pessoas conhecidas e desconhecidas, enviada a parentes e amigos, exposta numa galeria, colocada em algum arquivo, valorizada ao extremo por pessoas que perderam entes queridos dispostos nas fotos, e assim por diante. Portanto, assim que se manifesta ao mundo ela começa uma carreira e acumula uma série ligações e combinações sociais.<sup>10</sup>

Neste sentido, ao longo do tempo o álbum de família sofreu várias transformações tecnológicas e na maneira de se relacionar com as famílias. Mas ainda há respeito e afeto, ou desafeto, pelo retrato fotográfico. “O Ocidente vive uma situação explosiva, uma pluralização que parece irresistível, e que torna impossível conceber o mundo e a história segundo pontos de vista unitários.” (LIMA, 2005, p.12).

Se com a multiplicação das imagens do mundo perdemos o “sentido de realidade”, contraditoriamente com o álbum pessoal é possível o que Lyotard em seu livro *Condição Pós-Moderna* (1992), referido por Lima (2005) chama de dissolução dos pontos de vista centrais e a explosão das visões de mundo. Apesar de o álbum também ser uma construção do olhar, ele propicia a troca de narrador e, com a contemporaneidade, por meio da rede internacional, um maior cruzamento de informações.

Mais do que registrar momentos, as imagens familiares servem para contar uma história e eternizá-la. Se o retrato, como dizia Benjamin (1994), guarda o resquício de culto por uma obra de arte, no caso de uma imagem da família de quem observa, essa experiência com o sagrado e com a tradição se dá ao extremo, por mais que não se conheça quem ali foi retratado.

Nos álbuns familiares não há apenas a constante repetição de imagens, mas também sua revalidação mediante novas versões dessas imagens. Por exemplo, a imagem de um casamento valida não apenas essa decisão e esse laço familiar, mas tem sua continuação com a fotografia do nascimento do primogênito e assim por diante.

Segundo Mitchell (2005), as imagens querem ser mumificadas em um presente constante, em silêncio e lentidão e após realizar esse desejo elas querem circular, comunicar, falar e se repetir. Para ele os *portraits* esquecidos, ao serem lembrados, estudados ou contemplados por historiadores reafirmam a auto-estima do fotografado. São imagens à espera de um reconhecimento. O mesmo desejo de admiração e lembrança está, de alguma forma, presente nas fotos familiares.

Atualmente não é mais tão comum, como em outros séculos, a produção de diários, ou de alguma forma de um escrito. Para suprir essa falta, a fotografia adquiriu o principal papel na construção de identidades.

A biografia de pessoas comuns [...] não é escrita, mas registrada através de fotografias e filmagens que mostram os primeiros anos de vida, a infância, a comemoração, encontros familiares, viagem etc. Nesse contexto, as mídias visuais e, sobretudo, a fotografia [...] ganham, muitas vezes, a função de documentos preciosos, com valores afetivos, e, em alguns casos até de fetiches particulares. (RIEDL, 2002, p.15).

As fotografias são essenciais e indispensáveis aos encontros e rituais familiares. Nos aniversários, nascimentos, casamentos ou visitas familiares a máquina fotográfica é algo indispensável para eternizar e legitimar esses momentos. Desta forma, segundo o autor, as imagens familiares se tornam preciosidades.

A memória fotográfica é o principal recurso para que as próximas gerações conheçam suas identidades e dos seus antepassados, uma herança que luta contra a desmaterialização do tempo, a perda dos rituais familiares e a desmemorização das identidades. O rito de guardar uma fotografia, o carinho como se olha ou beija uma imagem de alguém distante, ou a mágoa de alguém que rasga uma fotografia mostra como as imagens ainda são tratadas como mágicas ou, pode-se dizer até mesmo, com vida própria. Trata-se de destruir ou prolongar laços familiares e afetivos.

## 5 Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, 353 p.
- HEIDEGGER, Martin. **O Ser e o tempo**. Parte I. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. 325 p.
- JAY, Martin. **Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French Thought**. 2. ed. Califórnia: University of Califórnia Press. 1994. 630 p.
- KLEIN, Alberto; ROSA, Ana Paula. **Atentado em Imagens: Sincronização e Circularidade na Mídia**. Em: [www.revista.cisc.org.br/ghrebh8](http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh8) data: 15 de fevereiro de 2007.
- LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra. 2005, 250p.
- MITCHELL, W.J.Thomas. **What the pictures Want?** Chicago: University of Chicago Press, 2005. 380 p.
- MANNION, James. **O livro completo da filosofia**. Tradução de Fernanda Monteiro dos Santos. São Paulo: Mandras, 2004, 286 p.
- RIEDL, Titus. **Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2002, 200 p.
- VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. 82 p.

## 6 Notas Finais

---

<sup>1</sup> Trabalho inscrito no GT Culturas da imagem e processos de mediação, evento componente do II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual (Goiás, UFG, 17-19 de junho de 2009), integra uma investigação realizada com uma bolsa de Pesquisa da Capes.

<sup>2</sup> Endereço eletrônico: milaspaperworks@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Endereço eletrônico: silas@secrel.com.br

<sup>4</sup> – Então, se eles fossem capazes de conversar um com os outro, não te parece que eles julgariam estar a nomear objetos reais, quando, designavam o que viam?

– Realmente.

– E se a prisão tivesse também um eco na parede de fundo? Quando algum dos transeuntes falasse, não te parece que eles não julgariam outra coisa, senão que era a voz da sombra passava?

– Por Zeus que sim.

– De qualquer modo – afirmei, pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão sombras de objetos.

– Exatamente disse ele.

<sup>5</sup> Ver SAUVAGEOT, Anne. **Voirs et savoirs: esquisse d'une sociologie du regard**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

<sup>6</sup> “Surgindo da tardia fascinação medieval pelas implicações metafísicas da luz – luz como divina lux ao invés do existente lúmen – a perspectiva linear passou a simbolizar a harmonia entre a regularidade matemática nas óticas e a vontade de Deus. Mesmo que as bases religiosas dessa equação se desgastaram, a conotação favorável que cercava a alegada ordem ótica objetiva permaneceu de uma forma muito poderosa. Essas associações positivas pintadas em quadros anteriores, quase sempre religiosos no conteúdo, foram deslocadas dos objetos e dirigidas para a relação espacial da própria tela perspectiva. Este novo conceito de espaço era geometricamente isotrópico, retilíneo, abstrato e uniforme.” (JAY, 1998, p.45)

<sup>7</sup> Essa forma de se compreender o mundo por imagens e não mais por palavras é chamada de *The picture turn*, a virada pictórica. É a noção de que as imagens são o meio de expressão dominante do nosso tempo.

<sup>8</sup> A agência Reuters é responsável por cerca de 50% das imagens publicadas.

<sup>9</sup> Tradução do autor

<sup>10</sup> Ver BANKS, Marcus. “Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation” in PROSSER, John, **Image Based Research**. London: Routledge. 2006.

## 7 Currículo dos Autores

**Camila Leite de Araujo** - Graduada em Comunicação Social, especialista em Assessoria de Comunicação e Teoria da Comunicação e da Imagem. Mestranda em Comunicação na Universidade Federal do Ceará e bolsista Capes/D.S.. Atua na linha de pesquisa Fotografia e Audiovisual do programa de Pós-Graduação e participa do Núcleo de Estudos de Cultura Visual.

**Silas José de Paula** - Doutor pela Universidade de Loughborough, Inglaterra (1996). Professor do Curso de Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Fotógrafo e faz parte do programa de pós-graduação em Comunicação atuando na linha de pesquisa em Fotografia e Audiovisual. Coordena o Núcleo de Estudos de Cultura Visual.