

UM MUNDO DE FANTASMAS: A BANALIZAÇÃO DO MEDO COMO O AFETO CONSTITUTIVO DAS IMAGENS TÉCNICAS

A world of ghosts: the trivialization of fear as the constitutive affection of technical images

Wagner Souza e Silva¹

RESUMO

O texto propõe que a construção e o consumo de imagens estão inevitavelmente agenciados pelo medo, sobretudo se observada a intrínseca relação com a morte que as imagens portam. Assim, explora a ideia de que a banalização da imagem no cotidiano, propulsionada pela intensificação da produção e circulação de imagens técnicas, implica também a banalização do medo, delineando uma conjuntura em que a condição humana, agora não mais assombrada, adquire ela própria características fantasmagóricas. Partindo do entendimento do medo como um dos afetos do sistema filosófico de Spinoza e explorando a presença desse sentimento no cotidiano sob o aporte teórico de Bauman, o texto ainda articula referenciais bibliográficos e cinematográficos que exploram os temas da imagem, da morte e do fantasma.

Palavras-Chave: Teoria da Imagem. Afeto. Medo. Imagem Técnica. Fantasma.

ABSTRACT

The text proposes that the construction and consumption of images are inevitably mediated by fear, especially if we observe the intrinsic relationship with death that the images carry. Thus, it explores the idea that the trivialization of the image in everyday life, intensified by the production and circulation of technical images, also implies the trivialization of fear, outlining a situation in which the human condition, now no longer haunted, acquires phantasmagoric characteristics itself. Taking fear as one of the affections of Spinoza's philosophical system and exploring the presence of this feeling in everyday life through Bauman's theory, the text also articulates bibliographic and cinematographic references that explore the themes of image, death and the ghost.

Keywords: Image Theory. Affection. Fear. Technical Image. Ghost.

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação e do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA/USP. Email: wasosi@usp.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3839-2305>.

1 INTRODUÇÃO

Em meio aos diversos produtos midiáticos em cena, é possível notar o medo como um afeto de grande apelo, no cotidiano das imagens técnicas que circulam em nossa sociedade. As representações imagéticas da violência urbana, de eventos catastróficos ou mesmo de instabilidades políticas e econômicas constituem material farto para ser explorado pela mídia, que, muitas vezes, é acusada de fazê-lo pela chave do dito “sensacionalismo midiático”. Como bem já observou Contrera (2002, p. 27), trata-se de uma insistência obsessiva por temas e imagens que poderíamos chamar de “escolhas do fim do mundo”: representações de contingências, desajustes e inseguranças, oriundos da cultura e da natureza, que dão visibilidade àquilo que confronta uma ordem racional e ideal de convivência, e que alimentam um constante repertório de possibilidades para nos amedrontar.

É certo que esse potencial amedrontador da mídia é em muito sustentado pelo potencial figurativo das imagens técnicas, que funcionam como superfícies que refletem e projetam nossos conflitos com o mundo. No entanto, propomos aqui observar que essa relação entre o medo e as imagens técnicas guarda uma conexão mais profunda, capaz de também reverberar em outros usos e funções que permeiam nossas práticas comunicacionais do cotidiano. Assim, o medo seria um afeto fundamental para compreender nossas motivações e anseios, no jogo da comunicação intensificada, esta que depende, cada vez mais, de artifícios sustentados por uma lógica imagética.

Nesse sentido, partindo das discussões basilares de Spinoza (2013) e Damásio (2012) sobre o entendimento do medo como um afeto, este ensaio buscará explorar sua intrínseca relação com as imagens técnicas, sobretudo a partir de contribuições de Bauman (2008) e Flusser (2002, 2008), propondo notar que a massiva presença destas nas práticas comunicacionais permitiria atribuir características fantasmagóricas à condição humana contemporânea, premissa esta que será discutida sob o amparo de narrativas cinematográficas que trazem fantasmas como protagonistas.

2 IMAGEM TÉCNICA: ENTRE O MEDO E A RAZÃO

No conjunto dos afetos definidos pela filosofia de Spinoza, temos que “[...] o medo é uma tristeza instável, surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, de cuja realização temos alguma dúvida” (SPINOZA, 2013, p. 144). Assim, no sistema filosófico desse pensador, o medo, por ser um afeto triste, tende a diminuir nossa disposição para agir, reforçando o seu potencial como um sentimento que nos paralisa. Porém, deve-se notar que o medo sempre foi um afeto essencial para a sobrevivência de nossa espécie (ou de qualquer outra de natureza animal), visto que pode ser também uma reação motivada pela ameaça à nossa integridade, como indivíduos ou como parte de um grupo. Se é verdade que “[...] as decisões pessoais e sociais se encontram

inextricavelmente ligadas à sobrevivência” (DAMÁSIO, 2012, p. 91), por mais que tenhamos conquistado tecnologias e práticas que garantam conforto e segurança – e que supostamente poderiam dirimir a sua presença cotidiana –, o medo permanece como um afeto fundamental e decisivo no sentido de definir nossas ações, sobretudo as ações objetivas orquestradas por um pensamento racional.

Isso porque há um aspecto, na definição de Spinoza, que pode ser associado aos alicerces que estruturam nossa racionalidade, pois o medo é apresentado como uma instabilidade emocional que surge perante uma dúvida, e a dúvida, como sabemos, é pilar dentro do pensamento racional. Quando Flusser (2011), por exemplo, também reconhece a dúvida, como fundamental para o avanço sistemático da ciência, e define a fé, a certeza sobre algo, como o ponto de partida para gerá-la, não deixa de fazer notar a presença do medo imbricado nesse processo da dúvida: questionar a certeza que se tem sobre algo é um movimento gerador de insegurança e instabilidade, um movimento exigente de coragem. Lembremo-nos da alegoria da caverna de Platão, que muito bem metaforiza a dificuldade do homem na busca do conhecimento: “E se o arrancarem à força de sua caverna, o obrigarem a subir a encosta rude e escarpada e não o largarem antes de o terem arrastado até a luz do Sol, não sofrerá vivamente e não se queixará de tais violências?” (PLATÃO, 2004, p. 226).

Assim, o pensamento lógico da razão pode ser entendido como um impulso à superação do medo e insegurança diante da dúvida, pois, para Spinoza, “A segurança é uma alegria surgida de uma coisa futura ou passada, da qual foi afastada toda causa de dúvida.” (SPINOZA, 2013, p. 144). Dessa forma, se a dúvida gera medo e insegurança, e a razão é o mecanismo para a sua superação, seria a ciência fruto de um pensamento afetivamente amedrontado?

Para Pascal Quignard (2013, p. 35), poucos pensadores admitiram “[...] que a razão e a civilização nunca se distanciaram verdadeiramente das forças selvagens às quais elas servem de máscara para, assim, se desenvolverem”. O autor respalda essa dimensão afetiva possível de ser atribuída à razão, a partir de uma reflexão sustentada pelo pensamento do filósofo romano Marco Pórcio Latrão (século I a.C.):

Latrão dizia que “ratio” e “affectus” não podiam separar-se um do outro – mais precisamente: “In ratione habere aliquem locum affectus” –, que um estava suspenso ao outro porque o último havia precedido a primeira, e, finalmente, que a “reflexão racional era, talvez, o que se tinha feito de mais sentimental”. (QUIGNARD, 2013, p. 41).

Devemos supor, portanto, um componente emocional no pensamento que se diz racional, ainda que uma forte tradição filosófica ocidental tenha sempre buscado afastar as paixões do raciocínio lógico. Há, como afirma Damásio (2012, p.13) uma “[...] presença obrigatória da emoção no processo

de raciocínio”, capaz de, inclusive, substituir a razão. O autor cita justamente o medo como exemplo: “O programa de ação emocional que denominamos medo pode afastar rapidamente do perigo a maioria dos seres humanos com pouca ou nenhuma ajuda da razão.” (DAMÁSIO, 2012, p. 12).

Descartes, que é considerado o “pai” da Ciência Moderna, embora tenha reverberado a separação entre as paixões e a razão, não deixava de referenciar o medo, quando afirmava seu desejo de superar suas inseguranças: “[...] e eu sempre tinha o desejo extremo de aprender a distinguir o verdadeiro do falso, para ver claro nas minhas ações e andar com segurança nessa vida” (DESCARTES, 1996, p. 18). A ciência e o conhecimento construídos pelo homem, de certa maneira, consistem numa reação gerada pelo inconformismo de viver sob os domínios afetivos da insegurança e da imprevisibilidade do mundo, ou seja, pela vontade de não mais admitir a vida com medo. Buscamos a racionalização de nossa vivência, para instituir métodos de movimentação no mundo e de aproximação às coisas: racionalizar, portanto, é provisionar os passos (metodologia), a partir de uma especulação (dúvida) que tenta antever as possibilidades e consequências (hipótese) do sujeito que se lança sobre um fenômeno. Curioso observar o Renascimento e o Iluminismo, como movimentos que encabeçaram a importância da ciência, mas contra séculos de uma Idade Média, designada como “era das trevas”. Não deixa de ser quase o mesmo que uma “era amedrontadora” – embora sejam reconhecidas, nos dias de hoje, as importantes contribuições desse período às Artes, à Filosofia, à Arquitetura, à Literatura e, inclusive, à Ciência (PERNOUD, 1997).

As imagens técnicas, fruto da ciência moderna, constituem-se como a manifestação de uma racionalidade sistematizada e evidenciada por um conhecimento que se traduz nas operações tecnocientíficas que as compõem. Por tais características, elas seriam, a princípio, fenômenos culturais previsíveis, em harmonia com o pensamento racional; porém, são também imagens. Dessa forma, são potencialmente capazes de operar num âmbito de construção imaginativa que avança para muito além daquilo que a sua mera estrutura racional consegue conter e organizar.

Em outras palavras, se é objetivamente fácil mapear os *pixels* ou grãos de prata, dentro de um determinado espaço enquadrado por uma câmera – lembremos que a fotografia deve ser considerada a matriz das imagens técnicas (FLUSSER, 2002) –, o mesmo não pode ser dito a respeito do que o arranjo figurativo resultante é capaz de suscitar em termos de apropriação subjetiva e significação. Sempre há, portanto, uma imprevisibilidade, certa insegurança, que está inevitavelmente presente em muitas dessas imagens tecnocientificamente bem-resolvidas que cercam o homem contemporâneo.

Assim, a imagem técnica pode trazer à tona o medo que se buscou mascarar pelo pensamento racional; e o medo, como uma das “forças selvagens” (para usar os termos de Quignard) que a razão busca controlar, surge como um afeto essencial de sua constituição. Uma hipótese: por mais que as imagens sejam objetivamente precisas e mesmo que permitam o

envolvimento afetivo em outras frentes – como pela alegria, amor, ódio, inveja ou compaixão –, há de se supor a presença inevitável do medo como afeto presente, embora ele não seja prioritariamente percebido.

Pode-se recorrer a Barthes, para encontrar respaldo a essa dimensão assustadora da imagem técnica quando este, no texto “A retórica da imagem”, afirma que toda imagem é polissêmica, uma “disfunção” que “interroga os sentidos” e que exige técnicas de combate ao “terror dos signos incertos”. O autor destaca a mensagem linguística como uma dessas técnicas de fixação de significados, ao afirmar que “[...] o texto é realmente a possibilidade do criador (e, logo, a sociedade) de exercer um controle sobre a imagem [...]” (BARTHES, 1990, p. 33). Porém, em sua obra posterior, *A câmara clara*, já direcionada especificamente à fotografia, Barthes nos leva a concluir que esse controle é instável, pois faz parte de um movimento maior de tentar “tornar a fotografia sensata, temperar a loucura que ameaça constantemente explodir no rosto de quem a olha”. A “loucura”, aqui, seria exatamente o “realismo absoluto” que a fotografia é capaz de agenciar (graças à sua gênese tecnocientífica, lembremo-nos), “[...] fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa [...]”, sentimento este que ele denominou como “êxtase fotográfico” (BARTHES, 1984, p. 172-175). O medo pode ser o afeto que entrelaça essas duas reflexões barthesianas, pois se trata de um sentimento, atribuído tanto à ameaçadora “loucura” que se busca temperar, como ao “terror dos signos incertos” que se propõe dominar.

Barthes ecoa o reconhecimento de uma gênese baseada na afirmação da objetividade fotográfica, tal como também ocorre no já clássico texto de André Bazin, “Ontologia da imagem fotográfica”. Este autor, ao mesmo tempo que celebra o caráter automatizado da imagem fotográfica (reconhece, portanto, a ciência), aponta o seu “poder irracional” de transferir a realidade, destacando sua originalidade na história das artes visuais em busca da satisfação de uma necessidade fundamental da psicologia humana: “[...] salvar o ser pela aparência” (BAZIN, 1983, p. 121-128). Bazin entende, assim como Barthes, que a fotografia está em estreita conexão com algo que, em certa medida, é o ativo do afeto do medo: a morte.

3 BANALIZAÇÃO DA IMAGEM COMO BANALIZAÇÃO DO MEDO

Como apontado inicialmente, pensamos racionalmente para evitar nossa extinção, e o que entendemos por “instinto de sobrevivência” faz alusão ao medo como afeto. É essa dimensão afetiva que aproxima Barthes e Bazin: a loucura, a consciência assustada da “letra do Tempo”, o “poder irracional”; tais efeitos, por eles atribuídos à fotografia, demonstram a sua função alegórica para lidar com sentimentos e instintos ancestrais que circundam o evento mais significativo da vida: a morte – que é, paradoxalmente, o que mais carece de sentido.

“O homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho”, nos diz Vilém Flusser (2007, p. 90). Para o autor, a consciência a respeito de nossa inevitável mortalidade é fundamental para propulsionar nossos processos de comunicação:

O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e “incomunicáveis” –, ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte – o mundo da “natureza”. A comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. (FLUSSER, 2007, p. 90).

A comunicação, portanto, consiste num processo artificial para constituir um “mundo codificado”, que estruturamos para confrontar nossa insignificância perante a natureza. A princípio, somos indivíduos imersos numa natureza ameaçadora, e o dito “mundo codificado” – que podemos traduzir como a própria ideia de cultura – é também fruto do medo. Sabemos que as imagens técnicas ocupam uma posição de protagonismo nesse universo simbólico, pois elas, devido aos seus caracteres tecnocientífico e objetivo, participam ativamente daquilo que Flusser entende como a “segunda natureza” – nosso mundo da cultura codificada –, em confronto com a “primeira natureza”, a qual nos ameaça insistentemente. Se até pouco tempo as imagens técnicas já eram dotadas de certa garantia de circulação, nesse mundo simbólico, (graças a meios como jornais, revistas, TV e cinema), o que temos hoje é a sua ubiquidade: câmeras, telas e rede, produtos cuja síntese tecnológica é representada pelos *smartphones*, garantem a presença dessas imagens como mediadoras das mais diversas práticas culturais de nosso cotidiano.

Assim, quantitativamente, não restam dúvidas de que, hoje, as imagens técnicas compõem fortemente a estrutura de nossa comunicação. Flusser (2008) reconheceria, inclusive, ainda antes dessa tamanha ubiquidade contemporânea das imagens técnicas, que nossa crescente capacidade de produção e consumo de imagens representaria uma experiência concreta de vida, que reduziria toda a tridimensionalidade do mundo a abstrações desvairadas, construídas sob uma zerodimensionalidade dos grãos e dos *pixels* das imagens técnicas, tornando inócua a distinção entre o que é natural ou cultural: “A ciência e a técnica, estes triunfos ocidentais, destruíram para nós a solidez do mundo, para depois recomputá-lo sob a forma de aura imaginística e imaginária de superfícies aparentes.” (FLUSSER, 2008, p. 45-46).

Qualitativamente, se voltarmos à busca de seu avizinhamo ao afeto do medo, tais imagens poderiam ser questionadas quanto à sua real eficiência enquanto agentes capazes de esconder essa falta de sentido que tanto nos amedronta. Para Flusser, tais imagens teriam, sim, essa função, e estariam se tornando cada vez mais eficientes em permitir uma imaginação sempre mais densa para escaparmos desse “abismo do nada”. Porém, se partirmos

do já exposto “poder irracional”, afirmado por Bazin (1983), e da “loucura” ameaçadora citada por Barthes (1984), ambos atribuídos à fotografia, tais imagens tenderiam a nos aproximar cada vez mais das inseguranças, incertezas e dúvidas que rondam os nossos passos pelo mundo.

Bauman é um autor que pode ser trazido para explorar mais a fundo o tema, pois também reconhece a presença essencial do medo na definição da ideia de cultura. “Todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte” (BAUMAN, 2008, p. 46). E, de início, também faz eco à ideia de que é impossível dissociar a razão desse afeto:

Os sofistas, que pregavam que o medo da morte é contrário à razão – argumentando que quando a morte está aqui eu não estou mais, e quando eu estou aqui a morte não está –, estavam enganados: onde quer que eu esteja, estou em companhia de meu pavor de que mais cedo ou mais tarde a morte vai pôr um fim a minha presença aqui. (BAUMAN, 2008, p. 45).

Uma vez que “a morte é a encarnação do desconhecido” e o medo da morte é o “medo original”, Bauman advoga que haveria três estratégias para tornar possível a vida com a ideia de uma morte iminente. A primeira seria a projeção de uma vida após a morte, em que esta não seria um encerramento, mas um início (tal como na visão do cristianismo) ou uma das etapas (tal como na ideia de reencarnação); a segunda estratégia consistiria em atentar-se mais para as causas da morte, objetivando a sua desconstrução e a sua neutralização, e é nessa estratégia que podemos observar o medo como propulsor da razão e da ciência, tal como já abordado (note-se que a primeira e a segunda estratégias coadunam, respectivamente, com o forte contexto religioso da Idade Média e com a ascensão da ciência ao longo da Idade Moderna); a terceira estratégia seria a banalização da morte.

Banalização é o processo de tornar algo comum, corriqueiro ou vulgar. Para Bauman, a banalização é a companheira indispensável e inevitável da desconstrução da morte. Ao deixar de ser um evento surpreendente – o maior evento de nossas vidas solitárias –, a morte torna-se uma “[...] presença permanente, invisível, mas vigilante e estritamente vigiada, em cada realização humana, profundamente sentida 24 horas por dia, sete dias da semana” (BAUMAN, 2008, p. 59). O autor reforça:

A banalização leva a experiência única da morte, por sua natureza inacessível aos vivos, para o domínio da rotina diária dos mortais, transformando suas vidas em perpétuas encenações da morte, desse modo esperando familiarizá-los com a experiência do fim e assim mitigar os horrores que transpira da “alteridade absoluta” – a total e absoluta incognoscibilidade da morte. (BAUMAN, 2008, p. 60).

Para o pensador, a banalização da morte é a banalização da ideia de fim, pois “É a morte que confere à ideia de fim o seu significado inteligível” (BAUMAN, 2008, p.60). Vivenciaríamos a experiência da morte pelas constantes experiências de terminalidade, seja pela perda de parentes próximos, o que permitiria uma “experiência filosófica privilegiada” (BAUMAN, 2008, p. 61), seja pelo rompimento de outras formas de vínculos humanos que, segundo ele, tornam-se cada vez mais frágeis e fáceis de se desfazer, fazendo da vida um “ensaio diário da morte e da vida após a morte” (BAUMAN, 2008, p. 63). Assim, essa “morte de segundo grau” seria uma morte descolada da ideia de eternidade, que entraria no fluxo diário da vida, em que o arquetípico medo da morte seria substituído pelo metafórico medo de ser excluído (BAUMAN, 2008).

Se retomarmos a tese flusseriana de que a comunicação é um processo artificial para burlar nosso solitário caminho sem sentido, a exclusão citada por Bauman pode ser equiparada à morte, e isso equaliza essas duas formas de medo: num universo de comunicação intensificada, estar só seria o mesmo que estar morto.

Independentemente de ser motivado pela ideia da finitude pela morte natural ou pela morte metafórica da exclusão, o importante é notar que o afeto do medo ainda permanece em ambas as situações. E se é inquestionável o fato de que as imagens técnicas são, hoje, o que estrutura o artifício da comunicação – sobretudo tendo em vista a já citada síntese tecnológica câmera-rede-telas, promovida pelos dispositivos atuais, nomeadamente os *smartphones* –, para que essa sensação de ideia de mortalidade seja encoberda, é fundamental que toda a instabilidade e insegurança, que foram aqui apontadas como inatas à imagem técnica, sejam também banalizadas.

Isso se dá, propomos aqui, pelo excesso, no qual a hiperprodução tecnoimagética garante que o confronto com o terror da polissemia e a loucura do poder irracional seja também liquefeito, de forma que a banalização da morte e a banalização do medo da morte convirjam por meio da banalização da imagem. A instrumentalização da imagem técnica nos processos comunicacionais se dá por um processo de tornar trivial o medo que elas são capazes de despertar.

4 FANTASMAS QUE NÃO ASSOMBRAM

Não se trata apenas de notar essa banalização pela evidência das imagens que representam a morte ou a sua iminência, sobretudo as que circulam em nichos do jornalismo em que o medo é um critério de noticiabilidade de grande valor. Também não somente pela ascensão do entretenimento de horror, que, nos últimos anos, foi visivelmente incrementado pela estética dos filmes *gore*, promovendo um “banho de sangue” nas telas, ou mesmo pela crescente onipresença de zumbis em narrativas. É certo que, nesses casos, o medo é banalizado por uma frente denotativa, escancarado pelo

traço indicial da imagem técnica; mas, uma vez que aqui se supõe o medo como seu afeto constitutivo, deve-se supor também sua banalização em outras modalidades de uso dessas imagens.

As imagens técnicas que são corriqueiramente produzidas e compartilhadas nas redes, imagens do cotidiano que dão sustentação aos vínculos que ali se constituem, manteriam também sua gênese amedrontadora?

Soma-se às premissas de Barthes e Bazin a ideia de que o próprio conceito de imagem já porta em si alguma relação com a morte, o que também já foi examinado por Baitello Júnior (2014, p. 17), para quem “[...] as imagens não apenas evocam arqueologicamente as representações da finitude, como também trazem à tona as figuras associadas ao obscuro universo da sombra, resgatando suas personagens e sua arqueologia”. Segundo ele, “o que nos atrai e captura nas imagens é justamente sua face profunda, seu lado invisível, seu passado de sombra, em suma, seu teor de medo, sua dolorosa lembrança da separação do mundo dos objetos, dos corpos. É justamente este lado que nos engole” (BAITELLO JÚNIOR, 2014, p. 24). Para o autor, a banalização desse medo constitutivo é promovida pelas imagens técnicas, quando afirma as “máquinas de imagens” como funcionais em simulações e simuladores, que tenderiam a garantir uma “proximidade asséptica do medo”, fazendo deste apenas algo aparente (BAITELLO JÚNIOR, 2014, p. 21).

Oliveira (2018, p. 59) reforça que a dimensão simbólica da morte na imagem estaria encoberta pela diversidade de funções que lhe é atribuída na contemporaneidade, mas propõe a preservação desse núcleo mórbido de uma forma “comparável à menor das bonecas de um conjunto de matrioscas”.

A metáfora proposta por esse autor é bastante oportuna para pensarmos a manutenção da relação entre imagem e morte. As pequenas bonecas russas, que são ocas e se encaixam umas dentro das outras, revelariam a ideia de camadas que precisam ser desmontadas para chegar a um núcleo duro, visto que a última e menor boneca é a única maciça do grupo. Porém, é importante notar que as bonecas do conjunto, embora muitas vezes tenham variações de desenhos decorativos, mantêm o mesmo formato, permitindo pensar também no sentido inverso da coisa, isto é, a menor boneca funcionando como uma estrutura irradiadora daquela forma. Nesse sentido, o núcleo a ser descoberto já pode ser vislumbrado pelas outras camadas, fazendo com que, na verdade, o “âmago simbólico” da morte nunca seja totalmente encoberto pelas ditas “outras funcionalidades atribuídas às imagens contemporâneas” (OLIVEIRA, 2018, p. 60).

Assim, as *selfies*, as fotografias de viagem ou festividades, os anúncios publicitários, os filmes de romance ou comédia, os programas televisivos, enfim, toda uma sorte de usos e funções da imagem técnica estaria inevitavelmente envolvida por esse caráter espectral da morte e do medo. Em outras palavras, a ideia da morte banalizada, que, segundo Bauman (2008), está agora incorporada ao fluxo da vida, pode ganhar contornos mais expressivos quando corre em paralelo com o fluxo de imagens técnicas que se alinham ao cotidiano. Para o autor, um importante aspecto a ser levado em conta na contemporaneidade

é “o desacoplamento entre a ideia de morte e as preocupações com a eternidade”, o que acentua toda a apologia ao momento presente: “a morte não é imaginada como uma passagem do transitório ao eterno, nem é contemplada como um portal para a eternidade.” (BAUMAN, 2008, p. 64). Coisa que é nitidamente evidente na instrumentalização das imagens técnicas pelas ditas redes sociais de mídia efêmera, como o Snapchat ou a ferramenta *stories* do Instagram, em que as imagens surgem e desaparecem, não mais atendendo às funções relativas à memória a serviço da eternidade, mas funcionando apenas como indícios de uma vida em curso – embora continuamente permeada pela experiência de uma terminalidade recorrente, isto é, imagens que se vinculam provisoriamente, manifestando também uma espécie daquilo que foi denominado aqui, a partir de Bauman, de “morte secundária”.

Quando Fontcuberta reconhece a potência comunicadora da imagem acentuada pela tecnologia digital e suas práticas sequentes – que se evidencia em fenômenos como as redes citadas –, não deixa de atualizar essa presença do medo e da morte nas práticas tecnoimagéticas em tela, ao afirmar que “podemos agora regozijar em emendar o plano de um Barthes que não pôde conhecer a supremacia dos *pixels*: na cultura analógica, a fotografia mata, mas na digital a fotografia é ambivalente: mata tanto quanto dá vida, nos extingue tanto quanto nos ressuscita” (FONTCUBERTA, 2012, p. 33).

Portanto, com as fotografias alinhadas ao fluxo da vida cotidiana, circulando de forma intensa nas redes, aproximamo-nos de forma recorrente da experiência de extinção e ressurreição, da oscilação entre a morte e a vida, substituindo a experiência do mundo tridimensionalmente concreto por uma concretude do mundo nulodimensionalmente imaginado e, assim, tornando-nos espécies de fantasmas. Assimilemos, portanto, a mesma condição espectral que Lissovsky (2011) já teria associado à fotografia, a primeira das imagens técnicas:

[...] são seres que habitam o limiar entre passado e presente, entre vivo e morto, exatamente como os fantasmas [...]. As fotografias atravessam os tempos como os fantasmas atravessam paredes, ambos condenados a fazer a incessante mediação entre o que foi, o que é, e o que será (o espectro de nossa própria morte, por exemplo). (LISSOVSKY, 2011, p. 9).

Tal como a fotografia é caracterizada por esse autor, somos também seres que habitam o espaço entre a vida e a morte, quando mesclamos, cada vez mais, nossa vida cotidiana com essas imagens. Em certa medida, construímos perfis fantasmagóricos, assumindo uma posição intermediária entre os fluxos da vida concreta e da vida na tela. Abandonaríamos a sensação de segurança, ocasionada pelo ato de segurar o mundo nas mãos – a fim de pará-lo e transformá-lo, como nos diz Flusser – em troca do sutil toque na tela, que se torna o principal ato de nosso corpo – o *touchscreen*, essa nova forma de acessar “teclas”, as quais, segundo o autor, nos fazem concentrar toda nossa existência nas pontas dos dedos (FLUSSER, 2008, p. 15-22).

A figura do fantasma nos permite banalizar não somente o medo, mas também o susto e o espanto, e tal condição nos prepara para conviver com as imagens num amplo espectro. Por um lado, o fantasma já sabe que está morto e resta-lhe ser meramente um espectador das imagens técnicas inconvenientes, da enxurrada de violência, dor e sofrimento largamente explorada pela cena midiática do cotidiano; por outro lado, como um espectro, é ele mesmo uma imagem, imerso no jogo da comunicação intensificada, aberto a possibilidades, antes inimagináveis, de produção simbólica, as quais permitem estabelecer frentes criativas e diálogos, por meio de uma imagem técnica banalizada e, por isso, facilmente instrumentalizável.

Mesmo no que diz respeito à “morte de segundo grau” apontada por Bauman (2008) – recordemos, a morte metaforizada pela recorrente experiência de quebra de vínculos –, o fantasma permite assumir essa transitoriedade, baseada na assunção de um tempo sempre presente, em que a ideia de eternidade torna-se inócua, e, por consequência, também a ideia de memória. Assim, ciente de sua exclusão iminente, isto é, de que será esquecido, vive melancolicamente dentro da saudade, como no filme *Sombras da vida* [A ghost story] (2017), em que o falecido marido retorna à sua própria casa para acompanhar o processo de luto de sua esposa: lá, como fantasma, e imperceptível aos olhos da esposa, permanece inerte e em silêncio em sua contemplação (Figura 1).

Figura 1 – Cena do filme *Sombras da vida*, em que o marido (Casey Affleck), o fantasma, observa sua esposa (Rooney Mara). Filme dirigido por David Lowery



Fonte: SOMBRAS, 2017.

Em outra alegoria cinematográfica que remete à figura do fantasma, *Ghost: do outro lado da vida* (1990) – o subtítulo em português foi acrescentado ao título original –, também um rapaz falecido, recém-assassinado, e agora como um fantasma, busca desesperadamente intervir no mundo concreto, para salvar sua companheira de um destino semelhante, obrigando-se, para

isso, a reaprender a tocar os objetos do mundo. Sabemos pela narrativa da obra que, como regra, o fantasma é intocável e, por isso, também nada segura: para fazê-lo, é preciso um esforço descomunal, movido pela raiva, tal como aprende o fantasma do filme (Figura 2).

Figura 2 – O fantasma Sam Wheat (Patrick Swayze) busca desesperadamente interagir com o mundo concreto, tentando assustar um gato em cena do filme *Ghost: do outro lado da vida*, dirigido por Jerry Zucker



Fonte: GHOST, 1990.

O esforço de Sam Wheat, o fantasma em *Ghost*, sugere-se ausente na era atual em que o conforto do *touchscreen* parece minar a vontade de ação sobre o mundo concreto, sobretudo se considerarmos esse esvaziamento do afeto do medo, como potencial catalisador de nossos atos. Assim, o fantasma mantém para si uma condição que garante a possibilidade de viver suportando as inseguranças da vida, sobretudo tendo em vista que a racionalidade técnica não vence por completo as contingências do mundo natural ou do mundo cultural: uma vez “intocável”, perambula com a sensação de que seu papel é apenas flutuar sobre uma realidade concreta, que, vista “à distância”, torna-se menos ameaçadora.

Como já observou Contrera, “virtualizar o corpo foi uma forma simbólica encontrada por nosso tempo para apaziguar o medo da morte. Só que, ao abrirmos mão da morte, abrimos mão também da vida, já que elas são indissociáveis” (CONTRERA, 2002, p. 54). Assim, a metáfora do fantasma nos permite assumir essa condição em que vida e morte perdem as suas funções de balizas, promovendo nossa incapacidade de discernimento entre mortalidade e vitalidade, tal como, de certa maneira, o filme *Os outros* [*Los otros* (2001)] explora por meio de seus protagonistas fantasmas, os quais não percebem sua real condição fantasmagórica (Figura 3).

Figura 3 – Grace (Nicole Kidman), um fantasma que não se dá conta de sua condição fantasmagórica



Fonte: OS OUTROS, 2001.

Saindo das alegorias cinematográficas e adentrando no universo de produção e circulação mais intensas nas telas portáteis do cotidiano, é sintomático notar, por fim, que uma das redes sociais mais emblemáticas em termos de banalização da imagem técnica – o já citado Snapchat – tenha como logotipo justamente um fantasma (Figura 4).

Figura 4 – Logotipo da rede social Snapchat



Fonte: www.snapchat.com

Uma figura que, em vista do que foi aqui exposto, não pode ser entendida somente como uma alusão à imaterialidade das imagens efêmeras e de seu caráter transitório, mas também como uma referência direta à banalização dos medos mais profundos que são intrínsecos às imagens e que cada vez mais perdem a sua potência para nos assombrar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando o medo como um afeto que está na raiz do pensamento racional, sobretudo por ser este, em certa medida, a busca pela previsibilidade dos fenômenos e, conseqüentemente, a segurança para se estar no mundo, há de se supor a presença inevitável desse afeto em nossas relações com as imagens técnicas, seja por elas serem também a expressão de uma certa racionalidade, seja pelo simples fato de serem, por fim, imagens.

Com a propulsão recente da produção e circulação das imagens técnicas, pelas tecnologias de comunicação, sobretudo tendo em vista os últimos dez anos de *gadgets* conectados em rede, assistimos a uma crescente banalização dessa convergência entre a natureza mórbida que se pode atribuir às imagens como um todo e a natureza amedrontada da racionalidade técnica. Assim, ainda que tenhamos a possibilidade de muito produzir, essa produção, baseada numa dupla banalização, parece cada vez mais inócua no sentido de nos afetar e, principalmente, de nos mobilizar.

Recorrer à figuração do fantasma, de forma a metaforizar essa atual condição humana letárgica, é tentativa de acionar a percepção para o perigo do medo, dirimido em nosso cotidiano, sobretudo daquele que diz respeito ao confronto não só com as imagens, mas também com muitas outras modalidades de informação que circulam nos processos comunicacionais. Uma informação livre de temores é, de certa maneira, uma informação indubitável, capaz de minar o acionamento de uma racionalidade questionadora (o que tem sido facilmente notado, por exemplo, através da penetração das *fake news*).

À medida em que as imagens perdem seu poder de nos assombrar, configuramos um mundo de fantasmas que não mais assustam, esvaziando a produção simbólica capaz de efetivamente despertar o humano para os reais problemas que determinam os rumos da vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

- BAITELLO JÚNIOR, Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. p. 121-128.
- CONTRERA, Malena Segura. *Mídia e pânico: saturação da informação, violência e crise cultural na mídia*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

- DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. Bauru: Edipro, 1996.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.
- GHOST: do outro lado da vida. Direção: Jerry Zucker. EUA, 1990. 1 DVD (129 min), son., color.
- LISSOVSKY, Mauricio. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. *Facom*, São Paulo, n. 23, 1, p. 4-15, 2011.
- OLIVEIRA, Michel de. *Saudades eternas: fotografia entre a morte e a sobrevivência*. Londrina: Eduel, 2018.
- OS OUTROS. Direção: Alejandro Amenábar. Espanha, 2001. 1 DVD (104 min), son., color.
- PERNOUD, Régine. *Luz sobre a Idade Média*. Publicações Europa-América, 1997.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- QUIGNARD, Pascal. *A razão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- SOMBRA da vida. Direção: David Lowery. EUA, 2017. 1 DVD (92 min), son., color.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.