

---

## O trabalho mimético como imagens como método de investigação do imaginário: um estudo de caso<sup>1</sup>

Tiago da Mota e SILVA<sup>2</sup>  
Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP

### RESUMO

O presente artigo visa articular e amadurecer o trabalho mimético com imagens como uma forma de exploração e investigação do imaginário. Para tanto, recorre, principalmente, a dois autores: Aby Warburg (2004, 2010) que, no texto, *O Ritual da Serpente*, trabalho com desenhos de crianças como forma de investigar as imagens da cultura Hopi, no Novo México, e Christoph Wulf (2005, 2014), que desenvolve o conceito de mimesis também como forma de apropriação e transmutação de imaginários, preponente da metodologia também de trabalho com desenhos. Este trabalho também apresenta uma aplicação do método com estudantes do primeiro ano do ensino fundamental de uma escola particular de São Paulo na tentativa de compreender como estes se apropriam das imagens que recebem de tablets, na escola, como parte de um projeto tecnológico e pedagógico.

**PALAVRAS-CHAVE:** imaginário; imaginação; mimesis; tablets; desenhos.

O ensaio *O Ritual da Serpente* (Editorial Sexto Piso, 2004), de Aby Warburg, é capaz absorver o seu leitor e conduzi-lo em complexas veredas de interpretação e estudo. Semelhantemente, Warburg repete o feito nas poucas páginas de introdução ao *Atlas Mnemosyne* (Ediciones Akal, 2010), obra ambiciosa na tentativa de reunir as imagens de diversas culturas e identificar nelas uma genealogia. Mas é nesses dois textos, com maior ênfase ao primeiro, que este trabalho se dedica, pensando a partir deles uma formação mimética do imaginário, graças ao trabalho mimético com imagens, partindo da perspectiva da Antropologia Histórica.

Os conceitos de Aby Warburg de pós-vida articula emoção e imaginação, cujas forças podem ser entendidas enquanto processos miméticos. Pós-vida (*nachleben*)

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Imagem e Imaginário, do XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo e professor assistente na Faculdade Cásper Líbero, onde leciona a disciplina de Teorias da Comunicação. E-mail: tmsilva@casperlibero.edu.br.

---

compreende, em Warburg, a continuidade da vida que há em toda a imagem. Isto é, uma imagem não compreende a morte, mas, ao colocar-se no lugar da mesma, atualiza elementos antigos e arcaicos que permanecem na cultura, negando sua mortalidade. Por isso, toda imagem possui um passado profundo e seria possível, portanto, para cada imagem, compreender sua genealogia, da imortalidade dos textos culturais nela contidos. Na introdução de Mnemosyne, Warburg (2010, p.3) atribui a formação de imagens a uma consciência de distância que estabelece um “eu” e o “mundo”, exterior a este eu, que precisa ser familiarizado. Descreve este distanciamento como “ato fundacional” da civilização humanada. Ora, também o familiarizar do mundo, ou melhor, um apropriar-se do mundo está no centro da definição de mimesis, conforme desenvolvida por Wulf (2014; 2005) e por Wulf junto a Gebauer (2004). Percebe-se na argumentação de Warburg um modo de trabalho mimético com imagens que, na ocasião de seus escritos, não é desenvolvida especificamente no uso destes termos, mas que permite diálogo com esta outra perspectiva teórica. A partir de sua obra, lendo-a relacionalmente com o desenvolvimento da Antropologia Histórica, pode-se compreender a formação do imaginário a partir, justamente, deste encontro mimético com as imagens, o que auxilia na compreensão da concepção de pós-vida das imagens. Partindo dessa leitura, pensa-se em desenhos enquanto trabalhos miméticos com imagens como metodologia para investigação de um determinado imaginário.

### **O Ritual da Serpente**

Warburg viajou ao Novo México, nos Estados Unidos, 27 anos antes de receber alta da clínica psiquiátrica Bellevue, situada em Kreuzlingen, na Suíça, em 1924. A conferência, intitulada O Ritual da Serpente, com as fotografias e as observações da viagem, rendeu-lhe o convencimento de seus médicos, dentre eles o diretor Ludwig Binswanger, de que o professor, como eles o chamavam, havia recuperado sua sanidade após cinco anos de internação.

Na região semi-árida do novo México viviam – e ainda vivem – os Pueblo, conjunto de etnias nativas que, hoje, estima-se ter em torno de 40 mil indivíduos. O termo “Pueblo” se refere ao nome dado ao complexo de habitação dos nativos, feito de barro e pedras com tetos de viga em madeira. Etnicamente e linguisticamente, os Pueblo são heterogêneos e diversos: sabe-se que há entre eles ao menos quatro famílias linguísticas distintas. Esta designação inclui as famílias Hopi, Zuñi e grupos mais reduzidos dos

---

Keres, dos Jemez e dos Tañanos. Os relatos de Warburg se concentram, principalmente, na descrição da cultura, dos rituais e dos costumes dos Hopi.

O que levou Warburg à região e aos Hopi foi o seu ritual com serpentes. Em uma descrição breve, o rito consiste na dança com serpentes vivas e com máscaras para atrair a chuva. Como o próprio Warburg destaca (2004, p. 26), o rito é todo um agir representativo da luta pela própria existência: os Pueblo, em geral, são agricultores e, complementarmente, caçadores em uma terra severa e improdutiva. A dança da chuva é, portanto, um modo simbólico e cultural dos nativos em resistir à morte, ou em sobreviver às durezas de seu ambiente.

No papel de evocar a chuva, a serpente tem função mágica fundamental na cultura Hopi. O animal está presente na percepção cosmológica dos nativos, bem como está o pássaro e sua plumagem. Por meio da dança, os Hopi agenciam ou acreditam agenciar uma forma de transmutação capaz de trazer para sua realidade aquilo que lhes trará o fruto da sua existência, a chuva, graças a uma forma de associação analógica da serpente com o cosmo (WARBURG, 2004, p. 28). E Warburg chegou a tais conclusões pelas imagens que compõem a cultura dos Hopi. Intrigantemente – e particularmente interessante para os objetivos deste trabalho – pelos desenhos feitos por crianças dos grupos. Deve-se dar especial atenção a um desenho, que o próprio Warburg destaca em sua conferência, feito por Cleo Jurino, filho de Anacleto Jurino, um sacerdote kiwa. Na imagem, a serpente em vertical, sem plumagem na cabeça – como já havia aparecido em outras imagens – tem a língua em forma de flecha. Ali estava, para Warburg, a visão cosmológica a que se refere, da serpente como ligação entre o céu e a terra, como ligação às nuvens meteorológicas, capaz de evocar chuva. O mesmo padrão da língua flechada se repetia na cerâmica Hopi. Quando o alemão pediu às crianças para que desenhassem, elas deram formas a nuvens das quais saíam raios escalonados, em zigue-zague, com pontas também flechadas.

O padrão da serpente, em zigue-zague, se repete nos relâmpagos em outros desenhos, ambos flechados. Este é, para Warburg, um indício da presença mágica da imagem da serpente, e sua função como ligação entre dois mundos na cosmologia Hopi. O mesmo serpentear, ou os escalonamentos, se repetem em outros objetos da cultura nativa do Novo México. Por exemplo, o altar kiwa é construído obedecendo ao mesmo padrão de escalonamento, para que assim possa “captar os raios”. Semelhantemente, o telhado das casas dos Pueblos também é em zigue-zague, dando-lhes um caráter de casa-cósmica, também com papel ritual. Para Warburg, o “serpentear” no escalonamento, e

---

também nas escadas feitas em tronco dos Hopi, representa simbolicamente as ascensões e os descensos da natureza, a luta do alto contra o baixo no espaço e a experiência da verticalidade (2004, p. 25), reforçando a ideia da serpente, enquanto imagem, como ligação entre céu e terra, entre aquilo que é do reino dos deuses e aquilo que é do reino dos mortais. Esses elementos foram percebidos por Warburg, mas fora o desenho de Cleo que lhe serviu como chave para constuir sua interpretação. Ali estava, portanto, uma metodologia de como investigar o imaginário de uma cultura, a partir do que podemos chamar de trabalho mimético com imagens por meio de desenhos.

### **Imaginação na Perspectiva da Antropologia Histórica**

Os desenhos das crianças Hopi oferecem a nós meios de compreender os complexos processos de formação do imaginário e da imaginação. Isto porque tais desenhos se apresentam como poderosos indícios de interiorização e apropriação das imagens que circulam na sua cultura. Ora, tal interiorização de imagens é o que designa, justamente, o imaginário. E o entendimento desta formação passa pela mimesis, amplamente trabalhada enquanto conceito pela Antropologia Histórica. Pois, ainda que não sempre nestes termos, Aby Warburg trabalha com uma noção que se aproxima do conceito de mimesis, como salientado na introdução ao *Mnmosyne*, o que possibilita analisar ritual das serpentes como um agir mimético. Warburg descreve a dança como uma “transformação mimética”, na qual o nativo se torna o animal e crê agir evocar elementos da natureza desta forma (2004, p. 28). Também assim descreve a Dança do Antílope, em San Ildelfonso, na qual o caçador usa máscara do animal apropriando-se espiritualmente do mesmo, de modo a “antecipar mimeticamente sua captura” (2004, p. 28).

Pois já em Warburg nota-se que a mimesis não é tão somente uma imitação, mas uma forma de representação simbólica. As capacidades miméticas representam a condição da “relação do eu com o mundo” (WULF, 2005, p. 56). Isto é, “graças à mimesis o indivíduo amplia o seu horizonte, se abre e assimila o mundo exterior” (WULF, 2005, p. 56). Pois o indivíduo não recebe o mundo de forma passiva, mas se refere a ele e o integra. Fala-se, portanto, do modo como o “eu” se apropria do seu entorno e do seu outro, incorporando suas imagens e significados e, depois, lançando sobre eles novas imagens e significados (GEBAUER; WULF, 2004, p. 120). Com esse processo, o que era antes estranho torna-se parte do espaço interior, “o homem descobre o mundo e o mundo o

descobre” (WULF, 2005, p. 56). Essas mesmas capacidades miméticas estão intrinsecamente ligadas ao ritual e ao seu poder “mágico” de prefiguração do mundo (WULF, 2005, p. 126): a mimesis é uma chave de compreensão do potencial transmutador da cultura, da magia que torna o caçador em antílope para atrair a caça, lançando no mundo imagens poderosas capazes de fazer presente algo ausente.

Mimeticamente absorvemos essas poderosas imagens, tornando-as parte de nossa imaginação. Segundo Wulf, (2014, p. 14),

A imaginação pode ser designada como uma energia com cuja atuação pessoas ausentes, objetos ausentes e sensações ausentes podem estar presentes. Na imaginação, por um lado, o ausente está presente, mas por outro, ao mesmo tempo, sua presença materialmente encontra-se ausente.

É na compreensão desta energia, como Wulf descreve, que se passa apreender a potência das imagens. Ainda segundo Wulf (2014, p. 14), a força da representatividade da imaginação torna possível a transformação do mundo exterior em interior, e vice-versa. Isto é, é partir da imaginação o “eu” se encontra no mundo, decorrendo, assim, toda a visão cosmológica dos índios Hopi e de nós mesmos nos imaginários de nossas culturas. Esta constatação pressupõe um complexo entendimento do fluxo entre imagens endógenas e exógenas, interiores e exteriores.

É esta força da imaginação que dá à serpente a capacidade de atrair chuva. Sendo, pois, o ato da imaginação um ato mágico (WULF, 2014, p. 14), presentifica aquilo que desejamos de maneira que possamos nos apossar destes objetos. Warburg já compreendia a complexidade desses processos, de modo que este mesmo ato mágico é componente fundamental de seu principal conceito: a pós-vida das imagens.

### **Imaginação, Emoção e Performatividade**

Todavia, a imaginação encontra-se relacionada às emoções evocadas por um determinado agir e ao gestual ou às performatividades que este agir envolve. Isto pode ser notado claramente nos relatos de Warburg sobre o ritual da serpente. Enquanto ato mágico, a imaginação é também capaz de tornar presentes emoções, torná-las disponíveis para a consciência (WULF, 2014, p. 14).

[A imaginação] cria representações de emoções no mundo imaginado e com isso produz um pressuposto muito importante para poder comunicar as emoções. Mesmo em sonhos, visões e alucinações, a imaginação faz aparecer emoções e possibilita a sua configuração nas obras da cultura, arte, literatura, teatro, música, arquitetura, mas também na política, na economia e na tecnologia (WULF, 2014, p. 15).

---

Pois é na imaginação que essas emoções se tornam presentes. Também ela tem papel crucial em atualizar essas emoções, graças aos comportamentos miméticos:

As emoções surgem nas interações com outros seres humanos, na comunicação com eles e no autorrelacionamento mimético. [...] Um tal descrição implica que as emoções mudam na vida cotidiana. Elas se sobrepõem com emoções anteriores e criam conjuntos de emoções. Nesse processo, a imaginação tem um papel importante, que contribui para escolher disposições emocionais, atualizá-las e levá-las a uma sobreposição com outras emoções diferentes (WULF, 2014, p. 15)

Esse movimento descrito por Wulf, de emoções que se atualizam se sobrepõem – levando-nos a ponderar que, assim como na cultura, também não haja morte nas emoções –, é semelhante ao conceito de pós-vida das imagens, como em Warburg: de que há em toda imagem um arcaico que se mantém, de modo que estas se sobrepõem e se manifestam na cultura sempre atualizadas.

Se a imaginação torna as emoções presentes, a performatividade do corpo, do gestual, as comunica, faz delas emoções partilhadas. O gestual é um como comunicativo das emoções e, também, das imagens. Ora, “a imaginação tem como raízes processos vivos do corpo humano” (WULF, 2014, p. 15). Corporalmente, por meio da performatividade dos rituais e das encenações que estes criam, essas emoções e imagens tornam-se emoções e imagens coletivas. Nesse caminho, faz menos sentido o que sentimos, mas sim como sentimos (WULF, 2014, p. 16).

Enquanto forte ato imaginativo, o ritual da serpente é este como comunicativo das imagens e das emoções. A performance e a encenação do ritual torna suas emoções comuns e partilha a imagem e o imaginário da serpente. Assim se forma o imaginário coletivo da cultura Hopi e, do mesmo modo, assim se formam os imaginários das culturas em geral.

Neste ponto, porém, é essencial diferenciar imaginação de imaginário. Imaginar e fantasiar são partes de um mesmo esforço ativo de interpretação de imagens. Consiste em colocar em fluxo, em movimento, imagens endógenas e exógenas. As imagens endógenas são “Independentes da vontade e da consciência e voluntariosamente enigmáticas e cifradas” e “[...] sempre motivaram tentativas de sistemas interpretativos que buscam correspondências exteriores” (CONTRERA; BAITELLO, 2006, p. 120). Isso implica em aferir que as imagens do repertório interior constituem um tipo de vocabulário com o qual interpretamos o mundo e interpretamos as imagens exógenas que se apresentam. Imaginar é o esforço de “transformar o mundo exterior em mundo interior. É também a faculdade de criar mundos interiores de imagens de origens e de significações diferentes, de as

conservar e as modificar” (WULF, 2005, p.129). Já o imaginário se refere a um conjunto de imagens de uma coltura que se sedimentam, cristalizam-se no coletivo, e tornam-se inflexíveis, rígidas. O filósofo Dietmar Kamper trata essas imagens como parte da “órbita do imaginário” (KAMPER, Apud BAITELLO, 2005, p. 92), conceito que retomaremos mais adiante. Mas, em linhas gerais, o ato mágico do ritual é um ato imaginativo conforme coloca em movimento certas imagens endógenas e exógenas. Todavia, a repetição da serpente entre os Hopi, nos desenhos de suas crianças, e, por que não, até mesmo em outras culturas, poderia ser interpretada como uma imagem cristalizada, como parte da órbita do imaginário.

### **O Trabalho Mimético com Imagens**

Os desenhos discutidos aqui são frutos de um confronto mimético com as imagens geradas pelo próprio ritual. Não somente as imagens visuais em suportes físicos, que circulam nas cerâmicas dos Hopi, por exemplo, mas também as imagens geradas pelo gestual do ritual. É, pois, do confronto com essas imagens que a imaginação se forma, modo por meio do qual os nativos as interiorizam e expressam novamente em seus desenhos, relançando-as na cultura.

Essa capacidade de confronto mimético, que cria um trabalho mimético de formação de imagens, é especialmente importante na formação psicológica da criança (WULF, 2005, p. 79). Não à toa, Warburg pede aos pequenos para que desenhem, sabendo que seria lá, em suas imaginações, o espaço intangível do florescer dessas imagens em toda força.

Esse confronto, portanto, é uma forma de assimilação mimética da imagem. Para Wulf (2005, p. 97):

A assimilação mimética de imagens visa à apropriação de sua característica imaginária, que é dada antes, com e depois de cada interpretação. Uma vez introduzidas no mundo interior dos indivíduos, as imagens constituem um ponto de partida para efetuar interpretações. [...] a confrontação mimética com as imagens significa um ato de apropriação do mundo, até mesmo de conhecimento.

Assim, conforme desenvolve Wulf, percebemos na assimilação mimética aquele sentido de atualização das emoções e, também, das próprias imagens. Elas, as imagens, são, em parte, já dadas a nós, circulando na cultura antes de nós. Todavia, apropriamo-las e incorporamo-las e somos incorporados por elas. Esse é um dos pressupostos trabalhados por Wulf (2005, p. 97) ao descrever este trabalho mimético: “As imagens sabem alguma coisa de nós”. Não são objetos, no sentido daquilo que nos é totalmente externo e

observável, aquilo que está separado de nós; mas, sim, a imagem estará conosco, ao passo que somos formados e transformados pelas nossas imagens. Trata-se de algo que vai além do lógico, do racional: é magia, no sentido de apropriação enquanto transmutação. E, mesmo depois de incorporadas, elas serão novamente lançadas, desta vez por nós, em novas obras, em novos desenhos, etc.

A criança Hopi confronta-se em seu cotidiano, a todo tempo, com a imagem da serpente e com suas formas: nos telhados das casas, nos altares, nas escadas e na própria dança ritual. Os seus desenhos demonstram as maneiras como elas a assimilam e a força que elas exercem em seu imaginário.

Assim, pode-se entender a pós-vida de Warburg como, também, uma assimilação mimética das imagens. Pois, mimeticamente, elas são atualizadas e sua força persiste e resiste na cultura. Mimeticamente, nas imagens e na imaginação não há morte. A proposta do *Mnemosyne* está em reunir essas imagens em suas múltiplas faces e em suas recorrentes atualizações miméticas. Este sentido está presente na passagem supracitada de sua introdução, logo ao início deste trabalho.

Enfim, o desenhar é o trabalho mimético por excelência, ou ao menos a maneira perceptível de ter contato às emoções que a imaginação torna conscientes. Os desenhos em Warburg se encaixam em que Wulf (2005, p. 98) descreve como “abordagem mimética”, ou a reprodução visual de uma imagem que a integra na imaginação do mundo interior, constituída por ainda outras imagens. Para ele,

Essa reprodução de imagens é um processo mimético que consiste em se apoderar de imagens e integrá-las ao próprio mundo de representações e lembranças. Como ocorre na confrontação com grandes textos literários, a confrontação com “grandes” imagens favorece também a educação. Por essa razão elas devem ser tomadas em consideração no âmbito da educação institucional. (WULF, 2005, p. 98).

Wulf trata da necessidade de se favorecer esse confronto mimético com imagens nas escolas da nossa cultura ocidental, que tradicionalmente privilegia a leitura de textos, de livros, etc. Na cultura dos Pueblo, há o confronto com essa “grande” imagem de seu povo, a serpente. O desenho das crianças é a reprodução visual destas representações, e, portanto, são parte da familiarização do mundo daquelas imagens que, no ritual, são compartilhadas performativamente, além de uma expressão daquilo que está interiorizado.

### **A tela como serpente: um estudo aplicado**



---

Nas entrelinhas, Warburg nos oferece um método: a partir dos desenhos, emergem interpretações possíveis para aquelas imagens. No mundo da criança, tal metodologia tem especial relevância tendo em vista a importância dos processos miméticos para a sua formação psicológica. Todavia, tal método exige que se fuja de uma leitura somente iconográfica, ou, nas palavras de Warburg, do “critério estetizante”, que se atente somente a imanência da imagem ou à sua técnica.

A pesquisa a qual origina este artigo recorreu ao método de Warburg para estudar um conjunto de crianças do primeiro ano do ensino fundamental<sup>3</sup> que utilizavam em sala de aula tablets com aplicativos e jogos pedagógicos. O objetivo era compreender a relação mimética daquelas crianças com as intensa quantidade de imagens as quais recebiam cotidianamente. Elas seriam capazes de se apropriar mimeticamente daquele imaginário ou apenas o reproduziriam, sem o devido trabalho mimético? De um todo de 101 desenhos coletados, dar-se-á destaque há alguns a seguir.

Uma das reincidências nos desenhos que mais instiga é a presença constante formas retangulares. Na larga maioria das figuras, estas formas aparecem como molduras para os desenhos: primeiro as crianças desenhavam um retângulo na folha de papel e, dentro do retângulo, desenhavam personagens, ambientes e outras inspirações vindas dos jogos. Também é comum casos em que as crianças desenhavam a si próprias e, logo a frente delas, desenhavam um retângulo, representando o tablet. Por vezes, estas formas também reaparecem em outros objetos que talvez não façam referência direta ao aparelho, como no formato do prédio da escola ou da janela que enclausura um sol amarelo. Alguns destes exemplos estão abaixo:

---

<sup>3</sup>A pesquisa foi concluída em 2016 e entregue enquanto dissertação de mestrado. Foram aproximadamente dois meses de visitas à escola, de 06 de Outubro de 2014 a 3 de dezembro daquele mesmo ano, totalizando em torno de 44 horas de observações. Rotineiramente, frequentou-se a escola uma escolar particular de São Paulo, pelas manhãs de segunda, quarta e sexta-feira em cinco diferentes salas: as turmas B (30 alunos), C (29 alunos), F (30 alunos), G (25 alunos) e H (28 alunos), com, ao todo, 142 estudantes. Complementando o conteúdo recolhido dos eventos observados – todos registrados em um diário de pesquisa –, também se recorreu à prática de grupos focais com as crianças.

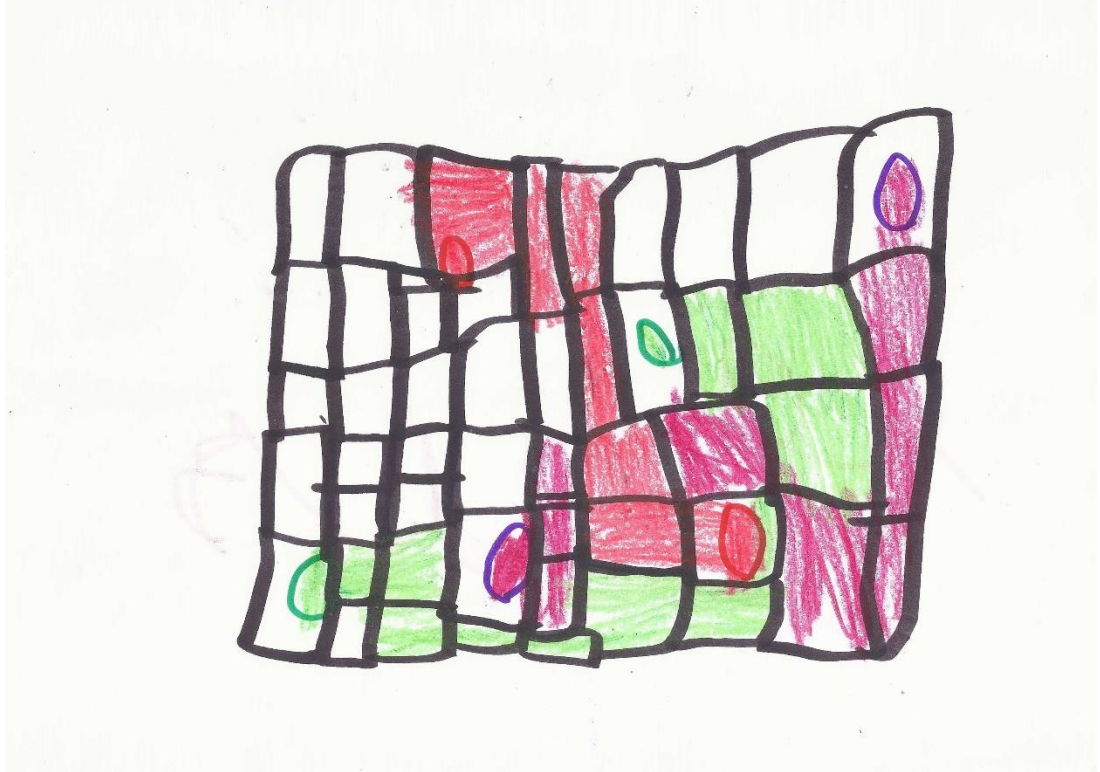


Figura 1: Reaparição de formatos quadrangulares e retangulares em desenho de criança.



Figura 2 : Desenho de criança de um dos personagens do game pedagógico O Mistério dos Sonhos.



Figura 3: Criança desenha a si própria e, à direita, dentro do retângulo, desenha um guardião dos sonhos.



Figura 4: Criança desenha a si própria e, à esquerda, dentro do retângulo, representa um elemento de O Mistério dos Sonhos. Acima dele, a janela da sala.

A primeira interpretação para tal reincidência é também a mais óbvia: as crianças reproduzem em seus desenhos o formato retangular do próprio tablet e de sua tela. Esta constatação não está equivocada. Todavia, esconde dentro de si complexas implicações que ainda carecem de uma exploração conceitual e reflexiva. Se as crianças desenhavam

formas retangulares, inclusive como moldura para suas fantasias em desenho, é porque tais formas já estão sedimentadas em sua “órbita do imaginário” (KAMPER, Apud BAITELLO, 2005, p. 92) as quais as crianças buscam interiorizar. O retângulo é uma forma imaginária para organização de mundos interiores e para o reconhecimento de mundos exteriores. Este mesmo projeto de “mostrar o mundo” reaparece como intenção na janela e nas telas (BAITELLO, 2012). O tablet em sala de aula reforça este imaginário.

Harry Pross (Apud BAITELLO; BARRETO, 1992, p. 9) diagnosticou a civilização midiática enquanto uma “cultura dos retângulos”. Desde os quadros da Renascença até as telas luminosas de computadores – passando, também, pelas folhas de papel dos desenhos aqui expostos –, o retângulo se tornou meio de veiculação de símbolos. É, sobretudo, uma forma abstrata de organização e moldura para uma apreensão do espaço. Estão implicadas no formato certas valorações do mundo: as oposições entre alto e baixo, entre esquerda e direita e entre dentro e fora.

Dietmar Kamper (1994; 1997; 2002), por sua vez, aprofunda em seus diversos escritos sobre o tema da tela, relacionando-a com seu conceito de imagem e imaginário. Segundo Kamper (1994, p. 5), há uma longa história das telas, pertencentes ao paradigma da luz, da iluminação ou, ainda, do Iluminismo. As telas prometem uma forma de visualização, em que aquilo que não é visível se visualiza com a ajuda de um aparelho. A “luz” é entendida aqui tanto quanto luz física e também, e de maneira mais complexa, como signo de compreensão do mundo. A luz que ilumina a obscuridade, a mesma das telas luminosas de televisores, computadores e tablets, também engendra em si a promessa de visualização própria do Iluminismo e das ideologias do progresso: que promete a visualização de novos mundos, antes escondidos pela escuridão, dos mitos, das lendas, das superstições, da religião e da fantasia, conforme o pensamento moderno. Esta é, pois, para Kamper, a promessa das telas.

“Mas o pequeno retângulo excedeu-se e prometeu demais” (KAMPER, 1994, p. 5). Para Kamper, prometeu também uma segunda realidade por medo da realidade primeira – sobretudo, por medo da morte. A tela passou a simular um mundo totalmente artificial, abstrato, “que cobiça ser incontestável” (KAMPER, 1994, p. 5). A partir deste ponto, desenvolve-se o conceito de “virtual” segundo o pensamento kamperiano. Para o autor, a tela – ou a cultura do retângulo – acabou por criar uma forma de prisão:

---

A tela oferece proteção diante da realidade, mas também protege o imaginário enquanto forma de trânsito (Verkehrsform). Cada vez mais forma-se a partir daí uma mídia orbital que funciona como uma prisão. Os homens não estão mais tão enredados em histórias como estão presos a imagens de gestos e situações. (KAMPER, 1996, p. 4)

O virtual, em Kamper, pode ser entendido como uma ilusão, ou ainda um “jogo de espelhos entre arte e artifício” (KAMPER, 1994, p. 5). É, enfim, um mundo de imagens, em que toda a materialidade é subtraída. Ou ainda é o virtual uma variante da ausência (KAMPER, 1997). “Consiste na despedida do corpóreo uma vez que nega as condições do tempo e do espaço renegando com isso sua própria gênese” (KAMPER, 1997, p.1).

A tela é o veículo do virtual. Enquanto forma de apreensão do espaço, primeiramente cria a ilusão de o que está fora de sua forma retangular não existe, ou não faz parte da cena. A tela “agradece o olhar para ela e que, ao ser no homem, sugere poder sobre os objetos” (KAMPER, 1994, p. 4). No virtual, ao mesmo tempo em que se nega o corpóreo, marcam-se

[...] os limites do arbítrio humano criando uma imanência universal imaginária, uma prisão do espírito absoluto concentrado em si que de nada mais dispõe além de si próprio. Essa monstruosidade, síntese da ilustração, é ela própria inilustrável. (KAMPER, 1997, p.1)

Sendo assim, seguindo o pensamento kamperiano, a tela aprisiona a força da imaginação. Impõe limites. Cria “uma imanência universal imaginária”, isto é, sedimenta o imaginário. Por “órbita imaginária” entende-se o conjunto de destroços das imagens que recriam e reconfiguram a realidade e a própria concepção do corpo. É neste sentido que passamos a compreender a prisão sobre a qual Kamper discorre: este imaginário, destroçado e sedimentado, impede de ver além, impede de imaginar novos mundos possíveis. Logo, a tela é o retângulo que aprisiona o sol no desenho da criança. A tela, como veículo do virtual, é também veículo desta imanência universal imaginária. Em uma violência invisível (BAITELLO, 2005, p. 25), subjulga a imaginação e se faz mostrar somente a si mesma.

Este tipo de análise se aproxima de um pensar warburgiano. Isto é, pensar o retângulo nos desenhos são só enquanto forma, o que seria um critério estetizante de análise, mas a partir de um passado desta forma e do peso simbólico que atribuímos a esta. Sendo assim, desenhos como os apresentados mostram uma pós-vida da imagem, no caso das formas retangulares das imagens, e estas, por sua vez, oferecem frestas aos

---

imaginários das crianças, a como elas mimeticamente trabalham com as imagens das telas – isto é, incorporando, primeiramente, a sua forma – e a que genealogia pertencem estes modos de representação.

### Referências bibliográficas

BAITELLO JR., N. **A serpente, a maçã e o holograma: Esboços para uma Teoria da Mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.

BAITELLO JR, N. **Imagem e Emoção: movimentos interiores e exteriores**. In: *Emoção e Imaginação: Os Sentidos e as Imagens em Movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

FLUSSER, V. **Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

KAMPER, D. **O Trabalho como Vida**. São Paulo, Annablume, 1998.

KAMPER, D. **A Estrutura Temporal das Imagens**. São Paulo: CISC, 2013. Disponível em: <[http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/finish/3\\_kamperdietmar/106-estrutura-temporal-das-imagens.html](http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/finish/3_kamperdietmar/106-estrutura-temporal-das-imagens.html)>.

KAMPER, D. **O Virtual como Variante da Ausência**. Texto de apresentação do Seminário “A Explosão da Informação”, ocorrido de 26 a 28 de agosto de 1997, no auditório Sesc Paulista. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/finish/3-kamper-dietmar/90-o-virtual-como-variante-da-ausencia.html>>.

KAMPER, D. (1994). **O Medial, o Virtual, o Telemático. O espírito de volta a uma corporeidade transcendental**. In M. Fassler, M., W.R. Halbach, (Org.). *Cyberspace. Gemeinschaften, virtuelle Kolonien, Öffentlichkeiten* (pp. 229-237). Munique: Wilhelm Fink, 1994 Trad. Ciro Marcondes Filho. Texto originalmente publicado pelo Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação – FiloCom, em <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/traducao7.html>.

KAMPER, D. **O Corpo**. In C. Wulf (Org.). *Cosmo, Corpo, Cultura. Enciclopedia Antropologica*. Milão, Itália: Ed. Mondadori, 2002.

KAMPER, D. **A Imagem**. In C. Wulf (Org.). *Cosmo, Corpo, Cultura. Enciclopedia Antropologica*. Milão: Ed. Mondadori, 2002

KAMPER, D. **A Fantasia**. En C. Wulf (Org.). *Cosmo, Corpo, Cultura. Enciclopedia Antropologica*. Milão: Ed. Mondadori, 2002.

- 
- PROSS, H. **La violencia de los símbolos sociales**. Barcelona: Anthropos, 1989.
- PROSS, H. **Introducción a la Ciencia de la Comunicación**. Barcelona: Anthropos, 1987.
- GEBAUER, G; WULF, C. **Mímese na Cultura: agir social, ritual e jogos, produções estéticas**. São Paulo: Annablume, 2004.
- WARBURG, A. **El Ritual de La Serpiente**. Cidade do México: Editorial Sexto Piso, 2004.
- WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Ediciones Akal, 2010.
- WULF, C. **Antropologia da Educação**. Campinas: Alínea, 2005.
- WULF, C. **Emoção e Imaginação: perspectivas da antropologia histórica-cultural**. In: *Emoção e Imaginação: Os Sentidos e as Imagens em Movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.