



Sobre o olhar nas imagens

Sergio de Souza Brasil

UFRJ

A Dênis de Moraes, por todas as lutas.

A imagem sempre exerceu sobre nós um encantamento, quer por transformar a realidade - base material do mundo do homem - em representação, isto é, transformar a realidade em uma outra forma de expressão, quer por investir de magia o ato de ver.

As tentativas de compreender a imagem como uma cópia simplificada da realidade, ou seja, enquanto reprodução daquilo que se vê e que, portanto, cumpre a tarefa de estar em lugar da base material, estiveram durante muito tempo dominadas pela fisiologia e pela física da visão. Estas foram o suporte para explicar a produção das imagens e até mesmo as relações entre o percebido e a verdade do que foi representado, à medida que intentavam fixar correlações entre as variações de um exoestímulo e as respostas retinianas de um espectador. É evidente que a vulnerabilidade desta proposta não estava na sua construção metodológica, mas em ainda desconsiderar os mecanismos cerebrais intervenientes no processo, reduzindo as imagens à periferia de uma recepção visual¹. Porém um delineamento que levou em conta também as condições neurofisiológicas resultou em indagações sobre campos de forças corticais e, como produto, em construções teóricas que privilegiavam somente o conceito de sensação. O avanço mais expressivo ficou, indubitavelmente, com a chamada escola da *Gestalt*. Originada nas investigações de Von Ehrenfels e tendo contribuições inovadoras através das pesquisas realizadas por Kofka, Wertheimer e Köhler, o gestaltismo organizou suas explicações fundamentadas, de um modo geral, em dois critérios: primeiro, o *princípio da isomorfia*, isto é, a existência de uma relação entre o estímulo que ocorre na área da

visão e o mesmo estímulo no campo cerebral. Em síntese: uma relação entre a realidade - base material do mundo dos homens - e nossa experiência desta realidade, ou entre estímulo e *pattern* memorizado; segundo, o *conceito de pregnância*, vale dizer, que tendemos a perceber e, por conseguinte, depender daquele conjunto de organização estimuladora que deve se constituir como predominante na configuração visual. As imagens, como resultado de uma organização perceptiva, seriam portanto estáveis se a estrutura ofertante de estímulos pudesse manter a dominância das forças coesivas sobre as segregadoras. Os gestaltistas chamaram este fenômeno de uma estrutura (*Gestalt Qualitäten*) em "boa forma perceptual"². As concepções de "figura" - zona endotópica que por pregnância hierarquiza a organização perceptiva - e de "fundo" - zona exotópica que assegura contorno à "figura" e estabiliza o campo perceptivo - foram contribuições muito interessantes para diversas teorias sobre a Arte. Os exa-geros gestaltistas de que o mundo da isomorfia seria o único espaço científico aberto à investigação não só os conduziam a várias desventuras experimentais como, inclusive, alimentavam o próprio conceito de "modelagem representativa", através da qual se advogava que as imagens expressariam sua função substitutiva da realidade sob condições analógicas, isto é, sempre através da homologação entre as imagens e seus referentes.

Também fiz menção, ao início, de que as imagens nos encantavam por investir de magia o ato de ver. Neste caso, estou falando não mais de produtos sujeitados ao composto das organizações perceptuais, mas do olhar, ou do ato de escolha como condição de revelar, pela imagem, aquele que a produziu. É claro que tal indicação põe em destaque o conceito mesmo de representação, já que os estudos sobre a produção das imagens nos obriga a privilegiar não somente a seleção da realidade que esta supõe, como também de sua sintaxe expressa pelos repertórios de elementos plásticos que vão desde a relatividade do ponto, da linha, do plano, da textura e das dimensões cromáticas até os seus elementos dinâmicos, como o movimento, a tensão e o ritmo. Reduziria, porém, todo esse complexo ao meu capricho de atribuir à imagem o sabor de uma representação imaginativa, portanto de alquimia, de um certo ocultismo.

Começaria por destacar que a iconicidade é fruto de um desejo mimético. Mas tal desejo nada teria a ver com a tradução platônica de *mimesis* como representação imitativa; como uma trapaça de mau gosto construída sobre a ingenuidade do espectador, o que seria, em outras palavras, retomar as considerações que realizei anteriormente. Meu propósito é, na verdade, aristotélico, quando o Estagirita aproxima *mimesis* da descoberta e se compromete não com o que foi representado, mas com a maneira como foi representado. E nesse espaço diferencial entre “o que foi” e o “como foi” é que o ato de escolha constrói a sua contextura. A *mimesis*, tal como a compreendo, indicaria assim uma condição ôntica e se revelaria na permanente tensão que instiga o ser para a atividade.

Em Aristóteles³ temos a *mimesis* como um ato do conhecimento, uma pedagogia do ver, que orienta o ser educado a reconhecer semelhanças extra-sensíveis, ou melhor, a descobrir as fragilidades mágicas decorrentes da possibilidade de transferir para uma coisa o sentido contido em outra. Esta alquimia se faz visível na metáfora, pois a *mimesis* se constrói não pela incidência de propriedades objetivas mas pela relação de semelhança entre o sentido próprio e o figurado. Ou, como apontara Walter Benjamin, de que “a grafologia nos ensinou a descobrir nas escrituras imagens em que nelas se esconde o inconsciente de quem escreve. É necessário portanto pensar que o processo mimético que se expressa assim na atividade de quem escreve era de máxima importância para o escrever nos remotos tempos em que surgiu a escritura. A escritura se converteu (...) em um arquivo de semelhanças não sensíveis, de correspondências imateriais”⁴. E, em assim sendo, a representação mimética cristaliza instantâneos ocultos de revelações extra-sensíveis cujos conteúdos se manifestam no desdobramento histórico da própria imagem, ou seja, cada representação arrolaria e consignaria tais conteúdos em acontecimentos diacrônicos em que cada instante revelado indicaria rastros a serem revividos. O espectador, por exemplo, se ocuparia então das infundáveis interpretações manifestas na imagem, isto é, habitaria uma tensão entre os aspectos sagrados e os profanos deste “universo” mimetizado. A imagem seria portanto uma escrituração em mistério.

Mas falar em processo de escrituração é reconhecer que seu

fundamento está na *praxis*. E se fazemos este segundo destaque é para marcar não o emprego do vocábulo que, em seu uso pelo grego antigo, indicava somente uma ação cujo fim em si mesmo não produzia a criação de algo alheio ao agente ou até mesmo a sua atividade. Inscrevo aqui *praxis* como *poietike techné*⁵, e nesse sentido, o caráter alquímico de que lanço mão para o olhar seria um acontecer poético. Porém faço deste acontecer não só uma interpretação do mundo mas um guia que nos conduz às transformações. E que me perdoem os desiludidos, a *praxis* de que falo é aquela que reúne num só movimento o criar e o fazer. Aliás, disto já nos fizera ver Marx, que, em sua crítica ao pseudo-materialismo de Feuerbach, acusara que *“a falha principal (...) de todos os materialistas é que o objeto, a realidade efetiva, a sensibilidade, só é percebido sob a forma do objeto ou da intuição; mas não como atividade sensivelmente humana, como praxis”*⁶.

A imagem urdida sob o domínio da condição marxiniiana da *praxis* possibilita assegurar então a indissolubilidade entre intervenção criadora e autocriadora, ao mesmo tempo que confirma que aquele que cria e faz se realiza como sujeito da história. Mais ainda, que só o é “na” e “pela” história, entendida esta como só existindo enquanto história da atividade dos homens. Afirma-se também que o nosso pensamento não pré-existe à atividade, mas se forma nela, pois nada fundamenta o pensamento interiorizado senão seu formato puramente idealista, isto é, o de realizar o pensamento pelo próprio pensamento e não pela sua exterioridade. Dessa maneira a referencialidade objetiva de um pensamento não pode estar em si próprio mas na possibilidade que tem de sair de sua própria esfera. Ou seja, só impregnado pela *praxis* - enquanto pensamento plasmado pela atividade transformadora - pode-se observar a substancialidade e a qualidade com que o humano representa o mundo, sua extensão indissociável. A *praxis* marxiniiana, destarte, não só nos coloca como parte obrigatória do entorno humano como nos faz também compreender que qualquer ocorrência entre o homem e seu entorno será sempre uma questão fundada na produção desta relação. Portanto, cada alquimia revelada indica que o artesão da imagem ou o próprio espectador se faz produtor de si mesmo, pois cada um, em suas respetivas tarefas, tornou-se objetivamente

forma e conteúdo de um mesmo processo. Equivale dizer: que cada ato de intervenção, realizado sob a condição de “atividade sensivelmente humana”, passará a ser o critério exclusivo para desocultar o que há de sagrado na imagem mimética. Enquanto o colegial lê o abecedário em sua forma bruta, o astrólogo lerá no firmamento não só a posição dos astros como também o destino’.

O “olhar” contido na *mimesis* acaba por se confundir com a *praxis*, pois é neste amálgama que o olhar se faz conhecer como escolha, ao mesmo tempo que realiza a auto-criação de si mesmo. É, na verdade, um olhar que optou por estar no mundo da história sempre da maneira que a sua propositividade assim o desejar. Este olhar passa a ser forma dominante e de dominação, ou seja, ele vale mais por aquilo que ele se obriga a ver. Um olhar portanto que sujeita ao mesmo tempo que esconde o que não é visto. Um olhar que trapaceia a visão porque se faz tática e crítica. Desta forma, ao subverter o “ver”, coloca este na condição de agramaticalidade, enquanto se define como olhar espaço das construções narrativas. Então a atividade sensivelmente humana que todo olhar obrigatoriamente assume repousaria em sua contínua capacidade de exercer o deslocamento, a desfocalização e a marginalização. Tais sismos do olhar mimético fazem oscilar portanto o sujeito que olha, possibilitando contínuas revelações, ao mesmo tempo que articula uma nova história.

Seria, por outro lado, renunciar a tudo o que aqui foi dito se não afirmasse também que não há como o olhar não se nutrir do passado; de experiências que se fizeram presenças. Não há pois o olhar se a ele não estiver agregado a memória. Olhar que constrói a *mimesis* e memória juntos se despertam em direção ao passado e à busca de rastros de outro tempo, como sulcos de uma terra já adubada. Mas o passado a que o olhar se destina não é aquele protegido por uma memória resignada, mas, pelo contrário, como uma pegada arqueológica que a memória faz vir à tona e que, assim, se põe a descoberto. Seria pois uma memóriaregida por um olhar que perscruta palimpsestos e que faz do olhar futuro um grave engano, já que esse se autodissolve frente à inépcia de seu cumprimento. É mais, ao se aliar à memória e ao impedir que o futuro vá além do agora presente, o olhar que constrói a *mimesis* recupera todo o sabor contido no contador de histórias benjaminiano, onde cada narração evocada pela memória nada

mais é do que imaginação lúdica, um jogo a favor do gozo, uma brincadeira da paixão, mas que nunca deixa de estar ancorada na realidade. Assim, ao penetrarem, olhar e memória, na base material do mundo dos homens, defrontam eles com todo o talante possível da revelação e da intimidade imaginativa, como se os dois juntos e colados modelassem uma só artesanía da vida.

Não obstante a existência deste olhar-desvelamento, deste olhar-deleite, encontramos também uma outra forma de ordenação: o olhar-arbítrio, aquele que é fecundado pela fascista determinação de obrigar a olhar somente através das próteses mediadoras da técnica. Num certo sentido Walter Benjamin já identificara este tipo de olhar quando assinalou em um de seus textos que *“uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. (...) Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. (...) Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? (...) Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.”*⁸ Este olhar que se produz através do aparato tecnológico é um olhar que se articula pela verossimilhança e que se realiza por des-historicizar a história. É o olhar proveniente da racionalidade instrumentalizada; o olhar de um outro fetichizado que me compele a olhar como ele, roubando de mim a liberdade e a unidade existente entre o olhador e o que é escolhido para ser olhado e usufruído. Desta forma o olhar-arbítrio se confunde com o olhar sinistro contido no *panoptikon* de Jeremy Bentham. Esse projeto arquitetônico e instrumento de punição, criticamente analisado por Foucault, indica que os homens e seus olhares, bem como suas ações, relações e quaisquer outras situações de suas vidas podem ser previstas em todas as possíveis formas e efeitos de expressão. É o olhar de um poder que se faz inspeção e onde o domínio da técnica e da ciência pretende assegurar a mais perfeita visibilidade. Visibilidade essa que esconde o inspetor, que o torna temporariamente imperceptível, mas que não o impede de se materializar toda vez que se torne necessária a manutenção hegemônica da ordem. Do *panoptikon*, como assinalava Foucault, mergulhamos no pan-opticismo moderno. Sobre isso é ele próprio que nos diz que *“o dispositivo*

pan-optico não é (...) um local de troca entre um mecanismo de poder e uma função; é uma maneira de fazer funcionar relações de poder numa função, e uma função para essas relações de poder. (...) O esquema pan-optico, sem se desfazer nem perder nenhuma de suas propriedades, é destinado a se difundir no corpo social; tem por vocação tornar-se aí uma função generalizada”⁹.

Que me perdoem ainda os adoradores do mundo digital, mas é assim o olhar da realidade virtual. Fruto de um olhar falsificado, a imagem numérica retorna ao “ver”. Não o “ver” da fisiologia ou da física da visão, mas o olhar que se quer como “ver”, isto é, que confunde por sinonímia. Rejeitando a realidade que se faz como tal baseada na dialética materialista e nas tensões decorrentes das dúvidas da imaginação que ela nos proporciona, o olhar digital se condiciona a oferecer somente uma percepção distinguida, um foco de conhecimento que autentica uma parte e que submete as outras à lateralidade dos acontecimentos desnecessários. Enquanto a possibilidade de escolha e tradução ofertados pelo olhar da *mimesis* deixa o que não foi olhado para futuras descobertas, o olhar digital faz da faculdade de perceber ato obrigatório e condição para estar sempre em qualquer lugar. E isso se dá porque habita o mundo do artifício, já que as sínteses numéricas nada mais oferecem senão construir um virtual funcionalizado cuja coerência foi obtida pela produção e estrito controle de um discurso cientificizante. Acrescentaria, ainda, que o olhar digital é o mais perfeito acabamento da cultura tecnológica e, como essa, em intimidade com a reprodução do capital, determina não só a univocalidade do “mundo da mercadoria” como também o “reino da circulação-consumo”; será em tais espaços que este olhar falsificado e falsificador encontrará sua fertilidade. No fundo, deparamo-nos com a questão do fetichismo que, por inverter o sentido da subjetividade, modela uma cultura em cujo epicentro irradiador está não mais o exercício íntimo entre sujeito e mundo, mas um complexo constructo universalizante de felicidade narcísica. Ou seja, uma bem construída “despersonalização” do tempo e do espaço da história, bem como um desprezo pela *praxis*, agora substituída pelo gozo imediato do ver-presença. Assim é que hoje vivemos numa situação em que o consumo das representações faz dos meios o lugar da tragédia da polifonia e onde o simulacro, assumindo a condição fetichizada de principal

enunciador, tudo quer “visualizar” com a promessa de que o homem encontrará o seu repouso numa chamada “realidade digital”.

Aliás é necessário que se observe que o conceito de “simulacro” não é novo. Platão já o havia assinalado no Mito da Caverna e sabemos, também, que o *eidolon* grego tem sua tradução latina em *simulacrum*, cuja raiz verbal *simul* significa “*apresentar sob a aparência externa de*”. Porém o olhar digital, simulacro de uma simulação de mundo, nos oferece agora uma drástica desconstrução de todo o nosso corpo, fazendo com que as imagens percam o fluxo irradiador das dúvidas e se reifique nos instrumentos produtores da representação, cuja perícia das montagens impedem distinguir o olhar das sínteses numéricas das situações representadas. Além disso, a co-presença cumulativa de outros recursos técnicos do campo das telecomunicações permitirá que o olhar digital de uma realidade virtual escape ao âmbito exclusivo dos audiovisuais, do cinema e da televisão, e se torne extensão da própria vida, ao mesmo tempo que conduzirá aquele que vê e seu corpo sem forma ao papel de cavaleiro de narcísicos imaginários. Já vivemos hoje a angústia do anjo benjaminiano que, em tela de Paul Klee, constatava que o futuro era acompanhado da destruição do passado e que sob o céu persuasivo da contemporaneidade encontrava-se completamente em ruínas a História¹⁰. A realização do inumano passou a ser modelada pela imediaticidade do novo e por tudo aquilo que cultua o hedonismo individualista, isto é, pela teleologia do consumo tecnológico orgiástico. Tudo como se fosse algo natural, inclusive comprometido com o senso comum, e onde as perdas são explicadas como simples derrotas acidentais: nada que o progresso não possa resolver. Vivemos pois uma certa loucura existencial entre aparência e essência, entre o demonstrável e o que se esconde por opressão. Mas tudo isto faz também revelar uma utopia, mesmo que ela não esteja muito clara, transparente. É uma utopia messiânica, daquela oferecida por Ernest Bloch, que inscreve o olhar numa contínua prospecção da esperança. Contudo, como superar este trágico olhar digital? Diria, sem exageros, que pela construção de um olhar melancólico.

Susan Sontag¹¹, em ensaio dedicado a Walter Benjamin, relata que a característica mais expressiva do melancólico é o dedicado

compromisso que ele tem em projetar as suas intenções nos temas escolhidos para revelação. É como se fosse uma decisão compelida pelo temperamento, de natureza íntima, e que faz de seu realizador um solitário à busca do mistério escondido em cada coisa quer se dá a ver. Para tanto a fidelidade com relação ao humano e sua liberdade é rigorosamente incondicional. Desta maneira o olhar do melancólico é capaz de salvar cada vestígio como se fosse o último suspiro da vida e que, portanto, o coloca em relação com os outros olhares, como se esses, e somente esses, pudessem indicar a mônada contida em cada ruína. Há, por outro lado, uma carinhosa ambivalência no olhar do melancólico que permite salvar cada ruína do desespero de se fazer passado aniquilado e, portanto, esquecimento: ao suprimir o interesse pelo externo, olha para a melhor forma de construir a vida; ao perder a capacidade de amar, olha para a maneira de se realizar o amor; ao olhar a solidão, revela a necessidade do encontro como busca solidária. Ainda assim o luto derivado da perda do humano produz no olhar melancólico uma agônica procura; procura que, como fruto da tristeza da perda, o impele a buscar no que se desprende da história os muitos depósitos do passado. Eis pois uma ingrata maneira de lidar com o que foi experimentado e oprimido por um presente dodivanas em busca de um futuro sempre o mesmo.

Vivida a perda, o olhar melancólico descobre então o objeto amado, não pela sua recuperação e sim pela incapacidade de quem olha de aceitar essa perda. Para salvar o que foi oprimido, o processo de alegorização se constitui como chave para o desvelamento, pois a *“alegoria inclui também a ironia, como tropo de oposição, uma vez que ela afirma para dizer outra coisa, isto é, para negar.(...) A alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado.”*¹² Por outro lado, convém lembrar que não estamos falando de uma alegoria construtiva, meramente retórica, mas de uma alegoria hermenêutica, isto é, aquela que sustenta a busca da atividade sensivelmente humana e que se propõe a decifrar, pelo então retorno da *praxis*, cada relação de representação oculta sob a aparência das verdades manifestas. Portanto, ao encontrar o duplo pela negação, o olhar melancólico faz da alegoria a

ferramenta que permite inviabilizar a aparência - essa falsa *promesse de bonheur* -, ou seja, lendo no outro o reprimido da História. Assim é que manteremos viva a utopia e o encontro da liberdade. Frente a cada imagem digitalizada o olhar melancólico buscará, então, índices paleográficos de uma História roubada. Frente a cada imagem digital o espectador garimpará sua revolta em busca de um modo de não ser consumido pelo fetiche. E para não ser consumido necessitaremos dar abrigo à utopia, lugar de nosso pernoite.

Julgo que o primeiro passo para a construção de um olhar redentor destinado à utopia é atribuir a cada um de nós o papel de *flâneur*. Seria nos obrigar a olhar as imagens digitais como uma dramática demonstração que se desenrola no *foyer* do teatro das aparências. Neste sentido, ser *flâneur* não seria experimentar ou vivenciar a aparência, mas sim assumir ser o cronista da falsificação. A suposta indolência ligada à figura do *flâneur* é superficial, pois *“atrás dela se esconde a vigilância de um observador que não perde o malfeitor de vista. (...) Qualquer que seja o rastro que o flâneur venha a seguir, cada um deles há de conduzi-lo a um crime”*¹³.

Já o segundo passo seria pensar a esperança como a pretendeu Bloch. Pela limitação do próprio tema de nossa intervenção, não nos aprofundaremos na belíssima e complexa filosofia blochiana, senão destacaremos dela alguns pontos que nos permitam elucidar a função da esperança. A primeira observação seria a de, tal como Benjamin já assinalara, fazer com que a esperança se obrigue a comprometer sempre um projeto revolucionário que, recuperando a centralidade da *praxis*, se imponha então como evidente paixão messiânica. Para tanto, Ernest Bloch faz do passado vivido a matéria-prima da consciência antecipadora do futuro, pois que a antecipação atua não somente como um ato orientador de natureza cognitiva mas também pela paixão do salvar. A segunda observação é que a esperança se construa como tensão dialética de natureza subjetiva e que o próprio caráter concreto da consciência antecipadora se mescle com paixões dirigidas a uma modalidade temporal que atua para um tempo do ainda-não-ser, tempo próprio da utopia. Nesse sentido, o que Bloch pretendia era afirmar que a esperança como princípio fundamental da

experienciação subjetiva e de sua disposição objetiva se destina sobretudo à superação dos limites impostos pelo presente. Uma terceira observação é a de que a esperança edificada sobre os pilares do passado vivido se revele como indicação para uma dialética de um acontecer não concluído no passado. Daí a força que o ato de esperar, para Bloch, assume na busca do melhor para o homem, ou seja, o melhor do encontro do humano com o seu mundo. Ainda uma quarta observação é a de que a esperança, sendo originária da vida subjetiva e prenhe de todas as paixões desejantes, assuma a tarefa decisiva de estruturar a relação entre o futuro e as táticas de salvação. Neste sentido, a esperança nos oferecerá continuamente problemas pedagógicos, pois a espera da esperança sempre educa. Finalmente, como quinta observação, a de que a esperança não pode ser compreendida senão imersa numa realidade historicamente determinada. Só assim ela carregará em seu ventre a tensão dialética das práticas transformadoras e a crítica da história que alimentará a utopia como o lugar da acolhida, já que se torna impossível viver sem um humano sentido final. Em síntese: *“espera, esperança, intenção dirigida a uma possibilidade ainda não acontecida, que não é somente um impulso fundamental da consciência humana, mas que, corrigido e compreendido concretamente, representa em seu conjunto uma determinação fundamental no seio da realidade objetiva”*¹⁴.

Assim, para que o olhar redentor supere a espera e se destine pela esperança ao tempo dialético de um humano amanhã, urge olhar sempre com ousadia e atrevimento cada imagem que a tecnologia nos oferece. Seria, portanto, um olhar que se faz ato político destinado a não mais se acumpliciar com a simulação, esta perversa forma que tenta nos obrigar a não levar em conta o gosto pelas incertezas.

Notas

¹ Ver: GIBSON, James J. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires, Infinito, 1974.

² Ver: KOFKA, Kurt. *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires, Paidós, 1973.

- ³ Ver: ARISTÓTELES. *Poética*, in Coleção Pensadores. v. IV, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- ⁴ BENJAMIN, Walter. "Sobre la facultad mimética". in *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, p. 170, 1971.
- ⁵ PETERS, F.E. *Termos filosóficos gregos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 195, 1974.
- ⁶ MARX, Karl. "Tese 1", in *As teses sobre Feuerbach de Karl Marx*. Georges Labica, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, p. 30, 1990.
- ⁷ Ver: BENJAMIN, Walter. "A doutrina das semelhanças". in *Obras escolhidas, v. 1*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- ⁸ BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". in *Obras Escolhidas, v. 1*, São Paulo, Brasiliense, p. 115, 1985.
- ⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, Vozes, p. 182/3, 1983.
- ¹⁰ BENJAMIN, Walter. "Teses sobre a filosofia da história (Tese IX)", in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio D'Água, 1992.
- ¹¹ SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. L&PM, 2ª edição, Porto Alegre, 1986.
- ¹² HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. São Paulo, Atual Editora, p. 13/4, 1986.
- ¹³ BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do século XIX". in *Walter Benjamin - Coleção Grandes Cientistas Sociais, n° 50*, São Paulo, Ática, p. 70, 1985.
- ¹⁴ BLOCH, Ernest. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag, p. 1624, 1968.

Este número de contracampo publica as conferências do 1 Simpósio Internacional de Comunicação e Informação, promovido em julho de 1997 pela Universidade Federal Fluminense para marcar o início do curso de Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação. O simpósio tratou, principalmente, das "fronteiras" da comunicação e da informação, ou seja, da inexistência de limites geográficos, teóricos e metodológicos nesses campos que sofrem diretamente toda a aceleração das mutações do mundo contemporâneo.