



## A EPISTEMOLOGIA DA IMAGEM E SEU IMPACTO NA PERCEPÇÃO DA REALIDADE E NO PROCESSO COMUNICACIONAL

### *THE EPISTEMOLOGY OF THE IMAGE AND ITS IMPACT ON THE REALITY PERCEPTION AND THE COMMUNICATION PROCESS*

Mariana Mascarenhas<sup>1</sup>

**RESUMO** – Este artigo discute a evolução do conceito de originalidade na arte, desde a mimese renascentista até a subjetividade romântica, e a subsequente influência da fotografia na percepção da realidade, analisando como a proliferação da imagem fotográfica fomentou uma cultura da instantaneidade. Apesar disso, a primazia do *lógos* é enfatizada como vetor comunicacional essencial, capaz de balizar a interpretação e mitigar a polissemia imagética. Sublinha-se, ademais, o papel ativo do receptor

no processo comunicativo, cuja interpretação é intrinsecamente moldada por seu acervo iconofotológico individual.

**PALAVRAS-CHAVE** – originalidade, fotografia, epistemologia, comunicação, receptor

**ABSTRACT** – This article explores the evolution of the concept of originality in art, from Renaissance mimesis to Romantic subjectivity, and the subsequent influence of photography on perceptions of reality. It examines how the



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

proliferation of photographic images fostered a culture of instantaneity. The primacy of *lógos* is emphasized as a crucial communication vector, capable of guiding interpretation and reducing imagnetic polysemy. Additionally, the active role of the receiver in the communicative

process is highlighted, as their interpretation is inherently shaped by their individual iconophotological collection.

**KEYWORDS** – Originality, Photography, Epistemology, Communication, Receiver

## Comunicação, imagem e sua relação com o receptor

Definido, de modo mais simplista, como a representação visual das coisas, o conceito de imagem vai bem além de tal definição. Podemos, porém, partir deste significado para chegarmos a um entendimento muito mais aprimorado de como as imagens se apresentam, influenciam nossa leitura de mundo e adquirem vida própria, muitas vezes, completamente dissociadas da realidade. Tudo isso por meio da nossa relação comunicacional com elas.

Vilém Flusser (2002), um dos mais relevantes pensadores da tecnologia e da comunicação do século XX, define imagem como uma mediação entre o homem e o mundo, ou seja, o primeiro conhece o segundo, ou acredita conhecer, por meio da imagem, afinal esta

nunca traz a descrição do mundo em sua perfeição.

Imagens tem o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas (FLUSSER, 2002, p. 9).

Diante da incapacidade de interpretar as imagens, o homem acaba se tornando um alienado em relação aos próprios instrumentos, já que não consegue enxergar o mundo além delas (FLUSSER, 2002). Estas, por sua vez, o permearam desde o princípio da



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

civilização humana, afinal, a história das imagens se funde com a da própria humanidade, considerando que os primeiros registros imagéticos apareceram na era paleolítica, quando o homem reproduzia os animais que via nas paredes das cavernas por meio da chamada pintura rupestre.

No entanto, como ressalta Brandão (2009a), tal pintura não se tratava de uma representação meramente ilustrativa, pois ela estava relacionada a uma função mágica e mítica, já que os homens acreditavam adquirir a força dos animais que pintavam. Outros, por sua vez, o faziam com o desejo de conhecer melhor aqueles que eram retratados.

Desde aquele período até os dias atuais, foram diversas as funções que as imagens adquiriram em cada contexto histórico; estabelecendo, assim, distintas relações com o seu público.

Além disso, é importante atentar que elas estão presentes em tudo o que se encontra ao nosso redor, incluindo a palavra, que não deixa de ser expressa imagetivamente.

Com ela, o mundo visível é representado por meio da consciência humana e a abstração ganha forma, de modo que, no surgimento da escrita fonética, o homem já possuía o domínio do *lógos*<sup>1</sup>. “Restaria ao homem, agora, reconhecer-se frente a um espelho, ter a consciência de saber quem é, de quem está ao seu lado e, mais do que isso, ter a consciência de sua mortalidade” (BRANDÃO, 2009a, s/p).

Outras funções atreladas à imagem estão relacionadas à criação de verdades consideradas absolutas como, por exemplo, na linguagem poética e bíblica em que o *lógos* se afasta do mundo visível para explicar o que a razão não consegue. Tem-se, assim, aquilo que é chamado de **mito** (BRANDÃO, 2010). Nesse caso, portanto, basta uma representação imagética para que seus elementos sejam considerados como válidos, sem qualquer questionamento.

Também é importante atentar para a dimensão do poder imagético na sociedade e o quanto ele foi se ampliando à medida que

---

<sup>1</sup> A palavra também é conhecida como *lógos*, termo grego de significado amplo que vai além do pensamento, da oralidade e do texto escrito, não detentora de um

significado único. Brandão (2010) também a considera imagem, pois a representação simbólica do *lógos* ocorre imagetivamente.



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

novas descobertas aconteciam. Segundo Brandão (2010), até o final do medievo, por exemplo, a difusão imagética – ao menos a pictográfica e a escultórica – destinava-se, de modo especial, apenas para alguns membros da sociedade, como o alto clero e a nobreza, restringindo-se à arte sacra. Nesse período, predominava a percepção auditiva e tátil. Todavia, na passagem da Idade Média para a Moderna, ocorre uma transição para o visual. As imagens se tornam menos restritas e se expandem pela sociedade, sendo utilizadas, inclusive, como instrumento de evangelização de pessoas menos instruídas.

Mas, a partir de 1450, as informações logo-imagéticas se difundem, rapidamente, para diversos grupos que jamais teriam acesso a elas, se não fosse a invenção de algo que mudaria para sempre o processo comunicacional: a criação da prensa móvel por Johannes Gutenberg, a qual tornaria o homem um ser ainda mais dependente das imagens.

A inovação de Gutenberg, portanto, intensifica a alienação imagética do homem, levando as informações para públicos antes impensáveis. Assim, um grande

número de receptores que não possuía acesso a qualquer informação, passou a conhecer o mundo pelas imagens e pelos textos que lhe eram enviados. Tratava-se de um dos grandes marcos influenciadores no processo comunicativo.

Naquele momento, a Europa passava por transformações socioeconômicas e culturais que levaram aquela sociedade a “buscar formas mais eficientes e duradouras para se registrarem os éditos reais, notariar custos e gastos, e acompanhar acontecimentos e informações diversas” (BRANDÃO, 2010, p. 23). Assim, a prensa móvel veio atender a essas novas exigências, revolucionando, drasticamente, o processo de difusão do conhecimento e das informações por meio de seu suporte impresso. Este tornou mais rápida sua difusão, já que, até então, os textos eram manuscritos.

Toda essa dinamicidade revelou-se revolucionária, afinal a informação passou a se propagar de uma forma – tanto em termos de tempo quanto de reprodutibilidade –, nunca vista anteriormente. Surge, a partir de então, uma nova relação entre emissor, receptor e



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

mensagem distinta daquela já consolidada, pelo menos no que se refere à expansão das informações. Estas não apenas se ampliaram, como também o número de seus receptores; formando, portanto, um novo contexto.

As imagens, deste modo, jamais se propagaram de maneira tão frenética, como ocorreu, se não fosse a chegada dos tipos móveis que, não somente aceleraram sua repercussão, mas também a maneira como seriam interpretadas. Além disso, outra questão importante em relação ao emprego imagético foi seu envolvimento concomitante ao da palavra que lhe denota não apenas um determinado significado, como também condiciona sua interpretação.

Os teólogos medievais, por exemplo, utilizavam das palavras para ter controle sobre as imagens, já que aceitavam apenas aquelas que pudessem ser explicadas. Com a prensa móvel, esse condicionamento ganha um potencial maior. Tal relação pode ser verificada, de modo especial, na

cultura seiscentista com o surgimento da emblemática que, de acordo com Brandão (2009a), soube trabalhar muito bem a interação *eikón* (imagem) e *lógos* (palavra), conforme pode ser percebido nas diversas obras do período, como as iconologias<sup>2</sup> e livros de emblemas.

Essa composição, amplamente beneficiada pela invenção de Gutenberg, foi o cerne de um modelo epistemológico, fortemente presente nos Seiscentos, que permeou o pensamento europeu naquele período: o gênero emblemático (BRANDÃO, 2009b).

## Emblemas: o *lógos* condiciona a imagem

Surgidos no século XVI, os emblemas são conhecidos como ilustrações alegóricas contidas na Bíblia, nos bestiários, nas iconologias, nos hieróglifos, que recorriam aos referenciais da Antiguidade e do medievo para serem elaborados. Além disso, como se tratava de modelos prontos e acabados, tais emblemas possuíam uma interpretação única.

<sup>2</sup> Palavra oriunda das expressões em grego *eikón* (imagem) e *lógos* (palavra ou discurso), *eikón* + *lógos*, o termo iconologia está relacionado ao estudo dos significados

do objeto, ou seja, sua interpretação por meio do conhecimento de referências culturais e históricas.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

Tal gênero surgiu a partir da crença, por parte dos teóricos do período, de que a imagem representaria uma linguagem universal. Algo característico da corrente filosófica e artística do Humanismo, baseada em princípios racionais, centrada no ser humano e na busca pela perfeição, pela beleza e pela reconfiguração de valores da Antiguidade Clássica.

Diante de tal procura por uma linguagem imagética padronizada, os humanistas acabaram encontrando-a na linguagem egípcia dos hieróglifos, pois acreditavam que esses seriam a chave para a interpretação de qualquer imagem. De modo geral, vários filósofos, teóricos e pesquisadores do *Cinquecento* e do Barroco viam os hieróglifos sob um prisma simbólico, cujos significados se apresentavam em uma espécie de código. Para que esses fossem revelados, precisariam daquilo que Brandão (2009b) chama de **chaves signícas**. Desta forma, poucos tinham a real compreensão daquelas imagens, já que poucos possuíam tais chaves.

Nessa busca por revelar o lado hermético das imagens contidas nos hieróglifos, uma obra

descoberta pelos humanistas italianos foi fundamental em tal processo, servindo, inclusive, de inspiração para a criação do gênero emblemático: a **Hieroglyphica**, escrita por Horapolo, autor grego ou egípcio do século XV que acreditava ter “decifrado os enigmas contidos nos hieróglifos, revelando seus mistérios” (BRANDÃO, 2009b, p. 127). Independentemente de a obra de Horapolo ser ou não falsa, ela foi referência não apenas para a constituição do gênero emblemático como para toda a reprodução imagética dos Quinhentos e dos Seiscentos.

De origem grega, o termo emblema pode significar a parte da lança onde se encrava o ferro; algo embutido; ou mosaico (BRANDÃO, 2009b). Este último termo, principalmente, se assemelha à função emblemática que, assim como o mosaico, não é revelado num relance, mas a partir da compreensão de todas as suas partes e referenciais necessários para o entendimento do todo.

Na cultura seiscentista, pode-se dizer que em cada imagem poética “haveria um emblema potencial, já que aquelas pessoas sentiam grande necessidade de explicar a



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

palavra por meio de uma representação plástica” (PRAZ *apud* BRANDÃO, 2009a, s/p).

Dessa forma, pensando na relação comunicacional entre o emblema e o seu leitor, é perceptível que o primeiro tenha atingido o seu objetivo, se o segundo tiver conhecimento dos referenciais logóticos necessários para interpretá-lo, as chamadas chaves sígnicas. Caso contrário, ocorrerá um ruído de comunicação que jamais permitirá sua interpretação correta pelo leitor em razão da falta de tais referenciais.

Esse processo demonstra como a relação comunicacional entre emblema e leitor ocorria de forma homogênea, ou seja, como o primeiro se constituía uma imagem única e acabada, dotado de uma única interpretação correta.

Também é importante percebermos que, embora o gênero emblemático tenha surgido apenas no século XVI, ele se fundamenta em tratados da Antiguidade e da Idade Média, ou seja, de períodos anteriores a sua origem. Isso demonstra, mais uma vez, como a construção do conhecimento é contínua e sempre dependerá de períodos anteriores para que aconteça, já que todas as

descobertas se dão a partir de uma trajetória anterior já delineada.

Além disso, é possível perceber certa onda **emblemática** anterior ao período de seu surgimento que “já permeava a mentalidade iconográfica dos primeiros cristãos, ou mesmo a do homem medieval com seus bestiários, lapidários e alegorias” (BRANDÃO, 2009b, p. 128). Afinal, passado e presente estão sempre entrecruzados por meio de descobertas e de inovações; mas, infelizmente, muitas vezes, o primeiro tende a ser desvalorizado e esquecido pelo segundo, em alguns momentos; prejudicando, assim, a compreensão da história e de outros saberes em sua totalidade.

De tal modo, percebemos no emblema a presença das eras anteriores por meio das chaves sígnicas necessárias para compreendê-lo. A obra considerada o marco inicial do gênero emblemático chamava-se *Emblematum liber* e foi publicada, em 1531, pelo humanista italiano Andrea Alciati, quem compôs uma antologia com 99 epigramas latinos baseada no livro de Horapolo. Na obra, foram inseridas ilustrações para melhor explicar os epigramas, o que gerou



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

grande repercussão (BRANDÃO, 2009b). Tal relação explicita a associação entre emblema e mosaico, como foi ressaltado.

Quanto a sua estrutura, o emblema é constituído por três partes:

- a) uma imagem – esta deveria ser fixada na memória dos leitores e passar-lhes-ia preceitos morais: era seu corpo;
- b) um mote, a *inscriptio* – normalmente uma sentença aguda escrita em latim; direcionava o leitor a uma determinada leitura da imagem;
- c) um epigrama (ou texto explicativo) – buscava relacionar o corpo com o mote do emblema, classificando a relação existente: era sua alma (BRANDÃO, 2009b, p.131).

Analisando a constituição emblemática, é possível perceber como tal gênero só pode ser compreendido a partir de uma relação logo-imagética. Nesse caso, vemos como o *lógos* condiciona a leitura imagética que só apresenta uma única interpretação correta. Outra questão importante em relação à estrutura emblemática é que ela atendia, perfeitamente, o propósito dos humanistas quanto a sua busca por uma linguagem universal por meio da imagem.

Tratava-se, portanto, da relação perfeita para os grupos de intelectuais do período. “Dessa forma, e munidos com essa nova possibilidade de comunicação, transmitir-se-iam regras de conduta para todos os seres humanos” (BRANDÃO, 2009b, p. 130).

Mas, por meio da imprensa, os emblemas não somente tiveram rápida expansão, como também estenderam seu propósito para outras questões, além da moral, da didática e da religião (de modo especial a católica, mas não se restringindo a ela), envolvendo o universo mitológico. Convém também salientar que seu emprego não se restringia apenas aos livros, como também a diversas obras pictóricas utilizadas para os mais diversos fins.

Para sua melhor compreensão, surgiu, em 1593, uma obra que seria “a chave das alegorias dos séculos XVII e XVIII” [...], a **Iconologia** de Cesare Ripa (PANOFISKY *apud* BRANDÃO, 2010, p. 21). A partir dessa obra, considerada um verdadeiro manual iconológico, Ripa faria o elo necessário para estabelecer a iconologia como modelo epistemológico, embora tal termo



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

tenha sido empregado apenas após a sua morte, em 1630, já que, para o teórico italiano, seu significado ainda não estava claro:

A Iconologia se constituiria em um manual a ser observado, cujas raízes remontavam tanto à Antiguidade, quanto à Idade Média; e, apesar de ter sido concebida no Renascimento, nortearia o pensamento do homem seiscentista e, ao chegar à Era da Razão, cairia em descrédito. Algo que não causa surpresa, visto que parte dos conceitos de Ripa, bem como da emblemática, ligavam-se à *Weltanschauung*<sup>3</sup> do período. (BRANDÃO, 2010, p. 23).

Tal questão ainda comprova a relevância das contribuições do medieval, como já ressaltado, para períodos posteriores. Algo que desconstrói, mais uma vez, a ideia errônea de a Idade Média ser considerada um período atrasado, já que foi marcada não só pela retomada de valores da Antiguidade, como também por seu aprofundamento ao longo de seu período. Essa visão equivocada, muito frequente no Século das Luzes, desconsidera, portanto, todas as leituras e releituras da

Antiguidade no período medieval, bem como sua influência para a Idade Moderna.

Essa presença de referenciais que retomam a de eras anteriores presentes nas imagens emblemáticas reforça, de modo especial, a interdisciplinaridade ao longo daquele período. Assim, pensadores do medieval se revelavam interdisciplinares, mesmo sem saber, por conhecerem as mais diversas áreas e as empregarem.

Algo semelhante ocorre na formação do emblema que se baseava em chaves sígnicas interdisciplinares, também chamadas por Brandão (2010) de “um meio multissígnico”, pois buscava ir além da interpretação de sua alma, já que “retoma sua vocação ao alegórico, ao filosófico, à particularização de uma *Weltanschauung*, além de prévios conhecimentos/conceitos teológicos, retóricos, pedagógicos, históricos e estéticos” (BRANDÃO, 2010, p. 132).

Para melhor compreensão da importância destes referenciais na leitura iconológica, façamos uma análise concreta das imagens a

---

<sup>3</sup> Visão de mundo.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

seguir. A figura 1 trata de uma alegoria de Cesare Ripa que ilustra a **Avareza**. Na imagem vemos uma mulher observando fixamente uma bolsa fechada diante de um lobo. Iconologicamente, o lobo simbolizava a avareza, daí sua presença na figura; pois, ao ressaltar a avareza da mulher, que olha obsessivamente a bolsa, o lobo ilustra tal tema, por ser considerado um animal voraz que “não descansa enquanto não consegue dizimar suas presas, e estas nunca são suficientes, não saciando ele o seu instinto” (CRUZ, 2016, p. 192). Portanto, é a mulher avarenta, da imagem, que não se contenta com o que tem.

**FIGURA 1**



Avareza, **Iconologia**, Cesare Ripa

Assim como na alegoria da figura 1, temos o emblema da figura 2 que, conforme veremos a seguir, se baseia em referenciais interdisciplinares para sua composição. Partindo de uma leitura inicial, vemos a imagem de um esqueleto que parece repousar e contém, em seu interior, a figura de uma menina com semblante sereno. A interpretação de tais elementos deve começar a partir da leitura da inscrição deste emblema, que foi retirada da Carta de São Paulo aos Romanos: “Infeliz de mim! Quem me libertará deste corpo de morte?” (Rm 7,24)

Nesse versículo de onde foi extraído, São Paulo exorta a comunidade de Roma para a compreensão de que a Lei de Moisés é justa, pois o fez ter consciência do pecado. A partir de então, porém, ele não apenas não conseguiu livrar-se do pecado como se tornou seu escravo (BRANDÃO, 2009b).

Nas Sagradas Escrituras, há várias leituras que relacionam o pecado à morte, enfatizando que esta entrou no mundo por aquele. Assim, não foi em vão a escolha de um esqueleto para a figura



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

emblemática, a fim de ilustrar, justamente, o corpo morto pelo pecado. Mas, e quanto à menina em seu interior?

Se prosseguirmos a leitura do livro aos Romanos, nos depararemos com mais dois trechos que poderão nos auxiliar a responder tal questionamento:

Se Cristo está em vocês, o corpo está morto por causa do pecado, e o Espírito é vida por causa da justiça. Se o Espírito daquele que ressuscitou Jesus dos mortos habita em vocês, aquele que ressuscitou Cristo dos mortos dará a vida também para os corpos mortais de vocês, por meio do seu Espírito que habita vocês. (Rm 8, 10-11)

Se vocês vivem segundo os instintos egoístas, vocês morrerão; mas se com a ajuda do Espírito fazem morrer as obras do corpo, vocês viverão. (Rm 8, 13)

Com base neles, portanto, podemos dizer que enquanto o corpo é morto pelo pecado, a alma pode ser salva pelo Espírito se vencer o próprio egoísmo (BRANDÃO, 2009b). Observando, novamente, a figura 2, percebemos uma contradição imagética que ilustra, exatamente, o antagonismo

entre vida e morte, salvação e pecado: a imagem da caveira refere-se ao homem velho em contraste com uma criança em seu interior que olha para cima e aparenta tranquilidade. Segundo a iconologia de Ripa, tal gesto seria uma representação alegórica da oração e o olhar sereno denota plena confiança em Deus. Assim, enquanto o esqueleto ilustra a morte corporal pelo pecado, a menina simboliza a alma salva pelo Espírito.

Mais uma vez, portanto, percebemos uma série de referenciais necessários para a correta interpretação emblemática, a qual jamais seria possível sem o devido condicionamento logótico.

Com base na análise da alegoria e do emblema anteriormente apresentados, pudemos perceber como a interdisciplinaridade se fez presente nos referenciais utilizados para interpretá-los, como a **Iconologia** de Ripa, as citações bíblicas, entre outras fontes. Era justamente esse conhecimento multifacetado e o fato de muitos poetas e teóricos do século XVII serem polímatas, como ressalta Brandão (2009b), já que naquela época não havia a ideia de especialização, que toda a



## IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

complexidade signíca emblemática podia ser compreendida.

**FIGURA 2**



Emblema de Hermann Hugo (1624)

No entanto, a interpretação de tamanha complexidade durou pouco, já que o gênero emblemático surgiu no século XVI, atingiu seu auge no XVII e caiu em declínio no XVIII, no chamado Século das Luzes, caracterizado por um período extremamente racionalista. Logo, os teóricos de tal período não viam qualquer utilidade no gênero, ressaltando

que ele estava completamente fundamentado no universo do imaginário. Diante disso, todos os códigos utilizados na interpretação emblemática passaram a ser questionados e desvalorizados a partir do século XVIII. (BRANDÃO, 2010)

Todavia, é preciso analisar com cautela o pensamento desse período de crivo racionalista; pois, embora buscasse apenas embasamentos racionais e desvalorizasse o não racional, surge a partir de toda uma construção logo-imagética estabelecida ainda no medievo e que se revelava de caráter interdisciplinar. Logo, não seria possível, simplesmente, ignorar as contribuições intelectuais anteriores e partir de um novo começo; pois, como já ressaltado, toda descoberta se concretiza a partir de uma trajetória anterior e ignorá-la acarretaria uma fissura histórica.

Quanto à questão da interpretação emblemática, hoje seria impossível realizá-la de modo semelhante à compreensão do século XVII, já que houve uma perda significativa dos referenciais necessários, a partir do Século das Luzes, para apreendê-la em sua totalidade.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

Assim, as imagens emblemáticas, em pleno século XXI, por exemplo, tendem a ser interpretadas de modo distinto por cada um dos seus leitores, que a trarão para o seu contexto formativo, já que não possuem os devidos referenciais, suas chaves sógnicas, para realizar uma interpretação única e segundo as prescrições daquele período.

Todavia, por mais que o emblema tenha caído em descrédito, não se pode ignorá-lo completamente, considerando-o algo ultrapassado em razão da perda dos referenciais e do pouco tempo que permaneceu no auge; afinal sua estrutura é perfeitamente utilizada em diversos tipos imagéticos que acessamos hoje, principalmente quanto à relação *lógos*-imagem, em que o primeiro condiciona a segunda.

Tal relação será vista adiante, quando abordarmos o surgimento da fotografia, e a interpretação que ela oferece, a partir do momento em que é legendada, bem como diversas outras questões voltadas ao processo comunicacional midiático.

## O conceito de originalidade e o surgimento da fotografia

Na transição do século XVII para o XVIII, não é apenas a imagem emblemática que declina, mas todo um modelo epistemológico adotado pelos artistas do Renascimento, como a mimese, que consistia na adoção de padrões rígidos para a produção das obras artísticas. Uma vez escolhido um padrão, ele serviria de base para os outros. Desta forma, a função das imagens pictóricas seria reproduzir os paradigmas da época, e o trabalho do artista se limitaria a seguir, criteriosamente, tais padrões.

A partir do Século das Luzes, assim como ocorreu com os emblemas, esse modelo também entrou, pouco a pouco, em declínio, alterando, desta forma, a relação do leitor com a imagem, já que esta não se fundamentaria mais em critérios previamente estabelecidos, os quais direcionariam o olhar do receptor imagético para uma única interpretação.

Essa unicidade na relação entre leitor e imagem mudaria por completo a partir do século XIX com o Romantismo e o surgimento da ideia de originalidade. A partir do rompimento da mimese, a



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

subjetividade assume o papel preponderante na arte, já que os modelos de representação que permeavam a cultura ocidental por séculos se perderiam. Desta forma, a impressão do artista começa a aparecer na obra; pois, enquanto no modelo anterior as imagens pictóricas estavam cerceadas por restrições, as do Romantismo se diferenciavam totalmente entre si por serem originais (BRANDÃO, 2009a).

Com a originalidade, portanto, não somente o artista tem liberdade para se expressar, como o público possui diversos olhares para uma mesma obra, pois cada ideia criativa do autor se transforma em diferentes interpretações baseadas em seus aspectos culturais, sociológicos ou históricos. Assim, a relação entre o emissor imagético e o receptor, a partir de então, modifica-se radicalmente, pois o artista passa a colocar as suas impressões nos trabalhos, as quais podem gerar múltiplas interpretações, e o conceito de **correto** torna-se relativo.

Portanto, enquanto no período anterior ao século XIX, as imagens pictóricas demandavam um tempo do público para serem

compreendidas, como é o caso dos emblemas, que exigem conhecimento de suas chaves sógnicas; a partir do rompimento da arte mimética e do surgimento da originalidade no Romantismo, isso já não ocorre mais.

Mas, se o rompimento da *epistème* mimética já proporcionou tais mudanças na interação entre leitor e imagem, quanto ao tempo e a forma de observá-la, elas se intensificariam mais com o surgimento de algo, também no século XIX, que alteraria, de modo especial, o modo de ler imagens. Trata-se de uma inovação, na época, que permitiria, inclusive, a reconstrução do original e a criação de uma **nova realidade**: a imagem fotográfica.

Diante da multiplicidade de fotos propagadas desde sua criação, o receptor não as contempla, mas adquire o hábito de as consumir mais e mais, incessantemente, sem analisá-las de forma pausada. O mesmo ocorre com os textos difundidos, os quais são consumidos vorazmente sem, necessariamente, serem interpretados.

Assim,



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

[...] não interessa mais o deter-se, a observação e a análise seja da imagem ou da mensagem transmitida. Essas devem ser instantâneas, não há mais espaço para a reflexão e para a leitura: eis um dos paradigmas dos quais nos desprendemos, no futuro, em relação ao passado, quando deveríamos ler as mensagens inseridas numa imagem, para que obtivéssemos a totalidade das significações presentes nela (BRANDÃO, 2009a, s/p).

Dessa forma, o excesso informacional e imagético-fotográfico cria a cultura do instantâneo, quando o receptor prioriza a quantidade sem analisar aquilo que lhe é enviado, tanto pela infinidade de conteúdos quanto pelo desinteresse em fazê-lo. No caso da fotografia, os registros instantâneos constituíram-se verdadeiros facilitadores para ampliar, de modo incontrollável, as imagens divulgadas.

Ao analisar as mudanças trazidas pela reprodutibilidade técnica quanto à repercussão imagética, Walter Benjamin (2000) ressalta que “com a fotografia, pela primeira vez a mão se liberou das tarefas artísticas essenciais, no que toca à reprodução das imagens, as quais, doravante, foram reservadas

ao olho fixado sobre a objetiva” (p. 223).

Assim, a partir do século XIX, uma das grandes revoluções ocorridas no campo imagético deu-se com a velocidade das imagens produzidas, alterando para sempre a relação entre imagem e público. Outra questão relevante é como a reprodutibilidade técnica passou a solidificar elementos registrados como reproduções **perfeitas** do real, trazendo um novo conceito de originalidade. Isso porque, uma vez que os elementos são eternizados na foto, eles se tornam a realidade para muitos, independente do contexto em que foi tirada.

Benjamin (2000) aponta, ainda, outra importante transformação ocasionada pelas técnicas de reprodução: a decadência da aura, definida como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar” (p. 227). Isso ocorre por dois motivos: a exigência de se estar próximo das coisas e a forma como as reproduções são recebidas, de modo a depreciar o “caráter daquilo que só é dado uma vez” (p. 228). O autor traça uma comparação entre a imagem fotográfica e a obra de arte, destacando que enquanto esta é produzida manualmente e se



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

caracteriza pela sua originalidade e durabilidade, aquela esvai-se, rapidamente, na reprodução imagética constante. A fotografia perde, dessa maneira, a sua autenticidade e a sua aura.

Mas, diante das inovações causadas pela fotografia, a arte precisou se reinventar para sobreviver, ocasionando o surgimento de novas tendências artísticas já a partir do final do século XIX e início do XX. Surgem, então, os chamados movimentos de vanguarda caracterizados pela predominância do abstracionismo, cujo objetivo era levar o leitor a uma tomada de consciência a partir de um choque inicial (BRANDÃO, 2009a). Embora tais obras artísticas não necessitem de chaves sígnicas universais para a sua compreensão, como os emblemas necessitavam, elas também exigem, de certa maneira, elementos para sua interpretação.

A distinção entre as pinturas de vanguarda e as imagens emblemáticas, no entanto, é que as primeiras permitem interpretações diversas e variadas, enquanto as segundas admitem uma única leitura **correta** baseada em referenciais próprios. Além disso, ocorre uma grande mudança nas

obras artísticas que se voltam então para o subjetivo, o imaginário, o **eu** do artista que, até pouco tempo, não aparecia, já que este se limitava a reproduzir os padrões artísticos de sua e de outras épocas.

Trata-se de uma nova forma de fazer arte como um meio alternativo à fotografia, já que esta começou a fazer aquilo que a pintura fazia, porém de forma muito mais ágil, a partir de um único clique, sendo disponibilizada para uma infinidade de leitores graças à imprensa. Assim, a arte começa a reproduzir aquilo que o aparelho fotográfico não seria capaz de registrar, como o abstrato, as emoções, o imaterial; a fotografia, por sua vez, passou a ser considerada por muitos como o registro **fiel** da realidade.

No entanto, não se pode esquecer de que muitos detalhes estão presentes no registro fotográfico, como o olhar do fotógrafo, sua intencionalidade, o contexto em que a imagem foi tirada, seu recorte, o trabalho da edição, entre inúmeros outros fatores. Logo, o público não interpreta a imagem recebida, mas, simplesmente, a aceita como obra pronta e acabada sem questionar seus elementos.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

Muitos receptores não se atentam para o fato de que, ao observar uma imagem fotográfica, também estão lidando com o olhar do fotógrafo sobre a realidade, não com ela. Algo semelhante acontece com um texto escrito, como uma notícia, por exemplo, em que acreditamos ler a descrição dos fatos de forma idêntica ao ocorrido; quando, na realidade, estamos lendo a visão do autor que imprimiu sua intencionalidade no texto.

Todavia, se compararmos um texto escrito com uma fotografia, por exemplo, é mais difícil dissociarmos o segundo elemento da realidade do que o primeiro, pois é como se a imagem fotográfica trouxesse o seu referente materializado (BRANDÃO, 2010), o que dificulta tal dissociação. Logo, todos os demais elementos que não foram registrados deixam de existir, pois o olhar do público centra-se, unicamente, na moldura fotográfica, ou seja, naquilo que foi selecionado e registrado.

Dubois (2006) ressalta tal aspecto quando diz que “com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem [...] é também, em primeiro

lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem-ato” (p. 15). O ato não está relacionado apenas à produção imagética, como também à sua recepção e sua interpretação que, conforme destaca o autor, condiciona a realidade para a imagem. A primeira deixa de existir para se transformar na segunda, afinal o público não estava presente no cenário registrado.

Para Barthes (2015), “a Fotografia [...] tem qualquer coisa de tautológico: nela, um cachimbo é sempre um cachimbo, infalivelmente. Dir-se-ia que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre” (p. 13).

Assim, é perceptível nas colocações de Dubois (2006), Brandão (2010) e Barthes (2015), como a imagem fotográfica tem o poder de congelar um momento e, a partir daí, adquirir muito mais credibilidade que a própria realidade, pois a primeira se eterniza; enquanto a segunda, não. Diante dessa imobilidade do referente proporcionada pela câmera fotográfica, torna-se mais difícil enxergar o que não está na foto; pois, para muitos, basta o



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

registro como prova concreta de que o que é mostrado ocorreu.

Todavia, é importante atentar-se para o fato de que a imagem, sozinha, não possui o mesmo poder influenciador do que a imagem acompanhada da palavra. É óbvio, por exemplo, que determinadas imagens, como a de uma criança morta, pode gerar uma grande comoção sem estar acompanhada de descrição alguma. No entanto, a imagem por si só já é forte o suficiente para impactar o receptor; mas, ao vir acompanhada do *lógos* ganha amplitude comocional. Principalmente para quem já está ciente do contexto imagético, há uma atração visual muito maior não apenas pela imagem em si, mas pela sua descrição.

O *lógos* tem o poder de representar-se e de representar aquilo que está a nossa volta e, mesmo diante do assédio proporcionado pelo turbilhão imagético-fotográfico, continua demonstrando sua hegemonia. Pode-se verificar isso quando, diante de uma fotografia – seja em revistas, jornais, *outdoors* – necessitamos, muitas vezes, da legenda para que, por meio desta, possamos explicar aquela e torná-la mais legível ou mesmo inteligível (BRANDÃO, 2009c, p. 71).

Portanto, por mais que se defenda o poder imagético, é preciso atentar-se para o fato de que a imagem, desacompanhada da palavra, pode gerar múltiplas interpretações; mas, a partir do momento que é acompanhada de uma descrição logótica, passa a direcionar o olhar do público para determinada leitura. Óbvio que, ainda assim, cada receptor olhará a imagem de acordo com seu contexto sócio-histórico-cultural, mas a partir de elementos norteadores oferecidos pela palavra.

Percebe-se, então, como o poder hegemônico da palavra supera o da imagem. Além disso, a primeira pode tanto clarificar o contexto imagético, quanto distorcê-lo; nesse segundo caso, considerando a fotografia, por exemplo, a palavra se torna mais um elemento manipulador que contribui para aumentar, ainda mais, o abismo entre a imagem e a realidade. “O mundo das imagens não é, necessariamente, imagem de mundo, mas cópias mal-ajambradas de visões de mundo estereotipadas e tacanhas” (BRANDÃO, 2009c, p. 73-74). Para o autor, esta é uma justificativa para a facilidade com que a lógica



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

do texto tende a se impor, levando o público, inclusive, a desconfiar mais das imagens do que dos textos.

Tal análise descobriu afirmações do senso-comum de que a imagem vale mais do que mil palavras ou de que a primeira prescinde da segunda, pois, como ainda ressalta Brandão (2009b), palavra e imagem advêm de uma fonte em comum, a natureza via *mímesis* e, ao longo da trajetória humana, ambas foram se imiscuindo. Tal junção apenas confirma como as duas estão cada vez mais atreladas, como Flusser (2002) também ressalta:

Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos (p. 10).

Mas, aquilo que muitos esquecem é que da mesma forma que o texto é interpretado fragmento por fragmento, a imagem, embora nos seja apresentada em sua totalidade, em

um único relance, ao contrário do texto que vai se revelando, também necessita ser analisada criticamente.

“No texto, as imagens constroem-se linha a linha, enquanto nos não textuais (quadros, fotografias), vê-se de uma vez a totalidade significativa” (BRANDÃO, 2009c, p. 75). Ainda segundo o autor, tanto as significações explícitas quanto outras ocultadas “sob o velame da aparente totalidade sígnica” (p. 75) precisam ser interpretadas para que o público não aceite a “pseudofacilidade interpretativa” (BRANDÃO, 2009c, p. 75), ou seja, a aparente ou falsa facilidade que um olhar superficial proporciona.

Por isso, independentemente das significações explícitas ou omissas presentes em uma imagem, o receptor sempre deve analisar todos os seus elementos, trazendo-os para o seu campo cognitivo, a fim de formar sua própria interpretação que, nem sempre, é a mesma do emissor.

Dessa maneira, é perceptível o papel fundamental no processo comunicacional que cabe ao receptor, pois a palavra ou a imagem enviada só atingirá seu efeito a partir de sua interpretação:



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

“Assim, para que seja possível a interpretação, bem como sua visualização racional, necessita-se da intermediação do eu observador, para que ele mesmo possa reconstruir a mesma imagem a partir de sua realidade” (BRANDÃO, 2009c, p. 75).

Dessa forma, nenhuma imagem produzirá o mesmo efeito em seus receptores, considerando que cada um associará os elementos recebidos com o seu próprio acervo iconofotológico. Ainda segundo Brandão (2009a), tal acervo é constituído pelas imagens que são adquiridas pelos indivíduos ao longo de sua vida e que difere do modelo anterior, o iconológico:

Verifica-se, dessa forma, o estabelecimento de uma relação iconofotológica (*eikón + fotós + lógos*) em substituição a iconológica, ou seja, cada vez mais haverá a participação da fotografia na construção do acervo imagético que dispomos para ler e compreender o mundo que nos cerca. Assim, enquanto as imagens iconológicas, nos Seiscentos, serviam a artistas e a poetas como modelos epistemológicos acabados; hoje, são as imagens fotográficas – e seus modelos iconofotológicos –, de que nos valem como

repertório imagético completo (BRANDÃO, 2009a, s/p).

Portanto, esse acervo sofre uma mudança radical com o surgimento da fotografia; pois, no período anterior a ela, era constituído por uma quantidade imagética mais limitada. Mas, com o surgimento da fotografia, esta passa a ser reproduzida incessantemente, permitindo a expansão desse acervo a um público cujo acesso a imagens era limitado.

Assim, podemos pensar no acervo iconofotológico como um estoque mental imagético, que se ampliou, consideravelmente, com o surgimento da imagem fotográfica e de sua expansão para uma infinidade de leitores. Todavia, é importante nos atentarmos para a questão do termo iconofotologia proposto pelo pesquisador Jack Brandão; pois, embora esteja relacionado a *fotós*, pode-se pensar, num primeiro momento, que se refere apenas ao acervo fotográfico que possuímos em nossa mente. No entanto, ele sempre existiu, antes mesmo do surgimento da fotografia.

Como já mencionado, o homem é cercado de imagens desde a era paleolítica. Assim, desde seu



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3 Ano II julho/2025  
ISSN 3085-7309

nascimento e ao longo de seu desenvolvimento, configura um acervo imagético em sua mente. A questão é que com o surgimento da fotografia, muitas pessoas que não tinham acesso a determinadas imagens, como as iconológicas, restritas a grupos específicos, modelos passaram a ter acesso às fotografias e a inseri-las, involuntariamente, em seu acervo iconofotológico. Já aquelas que possuíam acesso às iconologias, ampliaram ainda mais seu acervo iconofotológico, com a inserção da fotografia. A diferença é que, a partir de então, as imagens possibilitaram múltiplas interpretações, formuladas com base no acervo iconofotológico de cada um.

## Considerações finais

Portanto, chegamos à conclusão que se cada leitura imagética depende do acervo do receptor e, podemos dizer também, da sua formação e visão de mundo, ela nunca poderá ser universal, como nos aponta Joly (1994): “reconhecer este ou aquele motivo não significa que se compreenda a mensagem da imagem no seio do qual o motivo pode ter uma significação muito particular” (p. 46). No caso da

fotografia, por exemplo, não é porque determinada foto possui elementos percebidos por vários receptores que sua interpretação será feita da mesma forma.

Quanto a essas diferentes interpretações, é relevante analisarmos os conceitos de *punctum* e *studium* trazidos por Barthes (2015), que ressaltam como cada fotografia é recebida de forma diferente pelo eu individual, o que justifica o motivo de determinada imagem chamar a atenção de um leitor e passar despercebida por outro. O primeiro conceito se refere aos detalhes fotográficos que atraem, de alguma maneira, a curiosidade do leitor, geralmente de maneira emocional; já o segundo, está relacionado ao contexto da imagem, ou seja, uma foto de uma guerra, por exemplo, pode atrair alguém que tem nos conflitos um objeto de estudo.

Sendo assim, na análise imagética, a interpretação deve passar por um processo semelhante à interpretação textual; pois, muitas vezes, a imagem não oferece, por si só, os elementos necessários para sua leitura/interpretação, parece que ela “sente necessidade das palavras, não quer ficar alijadas delas, seja na forma de legenda, de



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

comentário, de subtítulo ou mesmo de diálogo” (BARTHES *apud* BRANDÃO, 2009c, p. 75).

É preciso, portanto, entender o papel do receptor e como ele reage às informações que lhe são enviadas. Tal análise começou a ser feita apenas a partir de 1900, com

os primeiros estudos comunicacionais, aprimorando-se desde então. Em tal período, não havia um conceito de receptor como conhecemos hoje e diversas pesquisas foram elaboradas, como veremos a seguir.



# IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem  
Nº 3      Ano II      julho/2025  
ISSN 3085-7309

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica: In: ADORNO et al. **Teoria de cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BÍBLIA, N. T. Carta aos Romanos. In BÍBLIA. Português. **Nova Bíblia Pastoral**. Tradução de Paulo Bazaglia. São Paulo: PAULUS, 2014.
- BRANDÃO, Jack. Uma viagem pela imagem: do lógos à formação iconofotológica. **Revista do LAV**. Santa Maria, n.3, 2009a.
- \_\_\_\_\_. O gênero emblemático. **Revista Travessias**. Cascavel, v.3, n.3, p. 124- 138, 2009b.
- \_\_\_\_\_. A iconofotologia. Entre o logos poético, o eikon e a techné fotográfica. **Revista Ghrebh**. São Paulo, n.13, p. 69-93, 2009c.
- \_\_\_\_\_. Da iconologia à iconofotologia: uma mudança paradigmática. **Revista Ghrebh**. São Paulo, v.1, n.15, p. 13-32, 2010.
- \_\_\_\_\_. Interdisciplinaridade: ousar e buscar o todo humano. In: \_\_\_\_\_. **Diálogos interdisciplinares**: novos olhares nas Ciências Humanas. Embu-Guaçu: Lumen et Virtus, 2015.
- \_\_\_\_\_. A questão da imagem. *Eikón, Eidolon e Imago*. In: **Imagem**: Reflexo do Mundo e do Homem? Embu Guaçu: Lumen et Virtus, 2017.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Papirus: Campinas, 2006.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002
- RIPA, Cesare. **Iconología**. Tomo I, Madrid: Akal, 2007.

---

<sup>i</sup> Mestra em Ciências Humanas pela UNISA, especialista em Marketing Digital e Metodologia do Ensino na Educação Superior pela Universidade Anhembi Morumbi, especialista em Comunicação Empresarial pela FMU e Graduada em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo pela FMU. Pesquisadora do Centro de Estudos Logo-imagético CONDES-FOTÓS e autora do livro “De Gutenberg a Zuckerberg: avanços na comunicação?” (no prelo).