

1 Introdução

O presente trabalho tem por objetivo refletir a respeito do uso das imagens técnicas integrado à prática de pesquisa acadêmica, visando com isso a uma discussão epistemológica acerca de suas implicações na produção do conhecimento em ciências humanas.

Walter Benjamin (1892-1940) em seu clássico texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, faz uma análise acerca das teses sobre as tendências evolutivas da arte, tendo em vista as condições de produção da sua época, prelúdio do século XX. A partir desta análise, o autor nos chama a atenção para a urgência na criação de novos conceitos na teoria da arte, elaborando uma crítica aos teóricos que a estudam sem levar em conta as transformações político-sociais impelidas pelo avanço nas possibilidades de acesso à criação artística nos moldes da cultura de massa.

Neste sentido, Benjamin ([1935] 1994) nos diz que a obra de arte sempre foi reprodutível, mas a reprodução técnica da obra de arte, intensificada no século XIX pelo advento da fotografia, representa um processo novo, ao qual se deve estar atento. Se outrora a autenticidade de uma obra de arte era dada pelo caráter único de sua existência, o “aqui e agora” do original, implícito na tradição que a engendra, na era da sua reprodutibilidade técnica, a aura da obra de arte é atrofiada, ou seja, sua unicidade inerente, fator que lhe empresta valor de testemunho histórico a ser transmitido de geração a geração, fica comprometida. Na era moderna, pouco a pouco a existência única de uma obra é substituída por uma existência serial, pois as possibilidades de reprodução técnica impõem novos modos de existir no tempo e no espaço para a obra de arte, desconstruindo com o seu valor baseado no “aqui e agora” da tradição.

Benjamin define a aura da obra de arte pela sua condição de “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. De acordo com o autor, os fatores sociais específicos que condicionam o declínio da aura podem ser sintetizados na possibilidade de fazer com que as coisas fiquem mais próximas, superando assim o caráter único de todos os objetos e fatos através de sua reprodutibilidade. Tais

fatores promovem uma mudança radical nos processos de produção da obra redefinindo a sua função artística e o lugar que ocupa na sociedade.

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política. (Benjamin, [1935] 1994: p. 171)

Nesse contexto de “refuncionalização da arte”, exposto pelo autor, a fotografia representa a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária, constituindo-se como dispositivo técnico que marca a transposição de um valor de culto para o valor de exposição da obra de arte; ou seja, quanto mais se torna independente dos valores tradicionais, baseados nos rituais de culto, tanto mais a obra de arte se emancipa deste uso aumentando as condições de sua difusão e exposição em meios cada vez mais amplos.

Benjamin constata a construção de novos olhares para a realidade trazidos pela invenção da fotografia, alterando radicalmente a produção artística, bem como os modos como o sujeito se constitui. Desta forma, Benjamin coloca a questão de que se a invenção da fotografia alterou a própria natureza da arte, então cumpre interrogar com quais novos conceitos é preciso dialogar para compreender o lugar social ocupado pela fotografia e mais tarde, de um modo ainda mais intenso, pelo cinema, na constituição do sujeito e do mundo moderno.

Tomando a fotografia e principalmente o cinema como produções humanas que servem de índice para compreendermos a cultura da primeira metade do século XX, Benjamin aponta a organização de uma nova forma de poder que gravita em torno da noção de progresso e de avanço da técnica. Segundo o autor, o objetivo primeiro desta nova ordem é transformar a natureza em cultura, ou seja, naturalizar a cultura para torná-la um hábito, visando a “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade”:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer

do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (Benjamin, [1935] 1994: p.174)

O que Benjamin nos mostra é que o declínio da aura da obra de arte na modernidade é acompanhado por transformações na faculdade perceptiva do homem, apontando para o perigo da liquidação do patrimônio histórico-cultural, uma vez que a percepção humana vai sendo pouco a pouco moldada a se adaptar ao ritmo veloz imposto pela reprodutibilidade das imagens técnicas.

Entretanto, Benjamin reconhece na reprodutibilidade técnica a possibilidade da democratização do patrimônio histórico-cultural para a sociedade mais ampla; ou seja, é através da difusão das imagens técnicas, de sua linguagem, cujo alcance é capaz de atingir um número muito maior de sujeitos, que o homem é desafiado ao imperativo de responder às demandas verdadeiramente humanas, transformando com isso a quantidade de imagens que circulam pela sociedade em qualidade.

Vilém Flusser (1920-1991) de algum modo dá prosseguimento às questões levantadas por Benjamin no início do século XX, oferecendo-nos uma visão ainda mais próxima do que percebemos hoje em termos da presença maciça das imagens técnicas em nosso cotidiano sócio-cultural. Flusser ([1983] 2002) situa a importância de não se naturalizar as imagens técnicas lembrando-nos de que são produtos culturais, estando, portanto, a serviço de maneiras de ver, sentir e interpretar a realidade, mediando com isso o modo como experimentamos o mundo.

Dentro desta perspectiva, as imagens não são inequívocas, dadas de antemão, apreendidas de um real que prescindem do olhar significador do homem; imagens são antes mediações entre o homem e o mundo.

O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm 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 biombo. 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, [1983] 2002: p.9)

O perigo de naturalizarmos as imagens técnicas está em não estabelecermos com elas uma relação de significação, ou seja, freqüentemente negligenciamos os sentidos que estão presentes nas imagens, passando apenas a recebê-las como acabadas, esvaziadas de qualquer possibilidade de (re) criação. Tomando-as como prontas, as imagens nos capturam seduzindo-nos a um perigoso apassivamento, ficamos então sujeitos à superfície de sua condição, sem atentarmos para a série de signos/conceitos que guardam em suas camadas mais profundas.

Flusser nos implica na necessidade de explorarmos na imagem técnica aquilo que a faz potência de significação, reconhecendo nela as dimensões humanas que subjazem implícitas. Na contramão de uma perigosa alienação a que freqüentemente nos submetemos com relação às imagens técnicas, o autor defende a sua apropriação pelo homem de modo a não permitir que passem a dominar as nossas vontades e desejos de maneira irreflexiva. Não podemos perder de vista o fato de que criamos o mundo na forma de imagens técnicas como modo de nos orientarmos no mundo, e não de ficarmos isentos de sua criação.

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o “mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (Flusser, [1983] 2002: p.14)

Numa direção semelhante à percorrida pelos autores citados acima, Jobim e Souza (2008) nos chama a atenção para o fato de que criamos culturalmente o mundo na linguagem, nas relações que estabelecemos no convívio com os outros, sendo estas relações intensamente perpassadas pela presença dos aparatos tecnológicos.

Segundo a autora, os aparatos técnicos interferem na realidade mediando a relação do homem com o mundo. Portanto, novas maneiras de experimentar a realidade exigem o reconhecimento dos códigos inscritos no âmago das relações sociais, decifrando o modo como criamos culturalmente o mundo na e pela linguagem, sem perder de vista que o real é uma produção humana.

Ao fazer um contraponto entre a racionalidade técnica, que insiste em enxergar os meios técnicos enquanto meros instrumentos que usamos para chegar a um real, verdadeiro, absoluto e objetivo, lógica própria ao sistema capitalista, de um lado, e a experiência sensível de outro, Jobim e Souza (2008) situa a importância de refletirmos sobre o modo como elaboramos o uso que fazemos dos aparatos técnicos no contexto contemporâneo:

Isto porque a proliferação vertiginosa das imagens técnicas acarreta uma predisposição da sociedade para um comportamento mágico, ou seja, passamos a viver uma experiência repleta de objetos sem história e sem sujeito. A banalização dos usos da imagem é correlata a uma padronização dos modos de ver, dificultando, ou até mesmo impedindo, a manifestação de uma experiência sensível e singular. A abundância de estímulos visuais dificulta decifrar as imagens em seus significados, fazendo de nossa experiência de mundo um amontoado de estilhaços de imagens desconexas que invadem as retinas como choques. (Jobim e Souza, 2008: p.272)

Essa experiência vivida intensamente pelo homem contemporâneo, que se relaciona com a mediação técnica como mero instrumento, aponta para um desenraizamento do homem com a história, ou mais ainda, com a sua incapacidade de se reconhecer enquanto sujeito que participa da construção histórica, deflagrando com isso um esfacelamento de nossa capacidade de narrar nossas impressões sensíveis de mundo, aquilo que de algum modo fica como marca ou memória do que vivemos, para compartilharmos com os outros, no âmbito da linguagem.

O olhar esvaziado do sentido narrativo, que contempla as imagens, sobretudo aquelas produzidas pelos aparatos técnicos, enquanto produtos naturalizados, aos quais não se deve emprestar maior importância no que concerne aos seus modos de produção e apropriação, é avesso à experiência sensível do olhar que significa a imagem em sua peculiaridade, naquilo que a faz potência política, reflexão e problematização constante do que está sendo imaginado.

Nosso objetivo aqui é o de propor uma reflexão que ofereça subsídios para o debate sobre o desenvolvimento das tecnologias, as transformações do olhar e da subjetividade, com a intenção de orientar ações consistentes no âmbito de uma educação estética do olhar. O desafio é fazer do contexto de investigação um espaço de reflexão e ação para a criação de estratégias que permitam exercitar a atitude crítica dos sujeitos contemporâneos no que diz respeito ao uso das tecnologias. (Jobim e Souza, 2008: p.275)

Um olhar crítico a respeito dos meios de representação do mundo pelos aparatos técnicos possibilita e revela o inacabamento de cada imagem técnica. A prerrogativa desta proposição é a constatação de que a todo tempo o olhar humano opera sentidos, atribui significados àquilo que vê, conformando a representação do que o aparato técnico media.

Ao chamar a atenção para a presença cada vez mais intensa das imagens técnicas em nosso cotidiano, Jobim e Souza (2003) nos mostra que tal presença vem desencadeando novas maneiras de tomarmos consciência do mundo e de nós mesmos, promovendo transformações no modo como o homem significa as suas experiências no mundo e forjam novos modos de subjetivação que despontam no horizonte contemporâneo, o que nos orienta para a necessidade de uma reflexão maior acerca das implicações dos significados que atribuímos a estas imagens.

Jobim e Souza (2003) nos lembra que no mais das vezes não enxergamos as imagens técnicas como significados construídos, o que faz com que esqueçamos de percebê-las enquanto produções culturais e subjetivas que são. Daí a autora propor uma discussão em torno das questões éticas e metodológicas que surgem ao incorporarmos o uso do aparato técnico da vídeogravação na prática de pesquisa em ciências humanas, buscando com isso ampliar nossa compreensão acerca do processo de produção da imagem no mundo contemporâneo.

Quais seriam então as implicações do uso destas máquinas de visão, uma vez que admitimos que operam e desencadeiam novas maneiras de tomarmos consciência do mundo e de nós mesmos?

Daí resulta a importância de pensarmos a respeito de quais as alterações subjetivas que este virtual traz, ensejando novos perfis culturais. Ou ainda, de que maneira furar o bloqueio da tendência contemporânea em naturalizar as imagens técnicas para então criar estratégias de estranhamento capazes de intervir neste processo.

Se remetermos essa questão a uma reflexão epistemológica, poderemos deduzir a importância de analisarmos com mais cuidado as apropriações irrefletidas das imagens técnicas, hábito comum em nossa sociedade. É especialmente interessante que esta reflexão se dê a partir de uma incorporação

mesma das imagens técnicas, de seu uso e problematização nos domínios da pesquisa acadêmica:

Nesse sentido, apostamos que a pesquisa em ciências humanas pode se beneficiar do uso das imagens técnicas como instrumentos mediadores e reveladores das intensas experiências culturais e subjetivas que estamos vivendo no momento atual. (...) Vale sublinhar que os modos de produção de conhecimento não podem estar desvinculados das práticas sociais e culturais cotidianas. De fato, o que se observa é que estas práticas começam a exigir a criação de estratégias de investigação condizentes com a experiência do sujeito contemporâneo de ver e ser visto através da mediação de instrumentos técnicos. (Jobim e Souza, 2003: p.81)

Cabe ressaltar, portanto, o imperativo de se adotar na pesquisa acadêmica, principalmente na área das ciências humanas, uma reflexão a respeito dos múltiplos modos de produção de sentido que estão por trás das imagens técnicas; ou dito de outro modo, de toda uma estética, à qual cumpre contrapor uma ética, para que forma e conteúdo façam da experiência com as imagens uma experiência sensível em que o real é imaginado, e não capturado enquanto verdade última e absoluta. É neste sentido que Jobim e Souza (2008) defende uma “educação estética do olhar”.

O que se propõe neste modo de fazer pesquisa é um uso das imagens técnicas para explorar a cultura da imagem e as novas experiências subjetivas dela decorrentes. As imagens técnicas despontam aqui como instrumentos mediadores e reveladores dos novos modos de subjetivação que podem contribuir em muito na produção de conhecimento na área acadêmica.

Portanto, a produção do conhecimento nos dias de hoje não pode estar distante desta reflexão, instigando o pesquisador do campo das ciências humanas a construir outras possibilidades de usos para estes dispositivos, submetendo as máquinas de reprodução de imagens técnicas ao nosso poder e desejo de inventar novas estratégias metodológicas na relação com o ato de pesquisar. Trata-se de criarmos, através da pesquisa em ciências humanas, modos de confronto com a experiência tecnológica, colocando tanto o pesquisador como sujeitos da pesquisa na posição de se sentirem responsáveis por inventar diversas estratégias de interação na produção do conhecimento.

O embasamento teórico desta pesquisa tem como premissa a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin (1895-1975), especialmente no que se refere aos

conceitos *dialogismo*, *exotopia* e *alteridade*. Em linhas gerais, tais conceitos se desenvolvem em torno da noção de que nos constituímos através da mediação estabelecida pelo olhar e a palavra alheia.

Essa concepção de linguagem de Bakhtin será articulada a uma análise do modo de produção dos seguintes documentários brasileiros contemporâneos: “Edifício Master” (2002), “O fim e o princípio” (2005), ambos de Eduardo Coutinho, e “Santiago” (2007) de João Moreira Salles.

O principal aspecto que aproxima os documentários em questão à produção de uma linguagem própria de pesquisa em ciências humanas é a postura de assumir a presença da câmera como uma mediação que atua e mobiliza tensões que re-significam a relação entre pesquisador e sujeitos participantes da pesquisa.

O cinema documentário será usado, portanto, como mote para pensarmos uma metodologia de pesquisa centrada numa maneira específica de se relacionar com os sujeitos da pesquisa, mediados pelo aparato técnico da vídeogravação. Desta forma, a análise destas produções documentais nos permitiu problematizar o modo como este recurso vem sendo utilizado no âmbito da prática de pesquisa em ciências humanas.

No primeiro capítulo propomos uma discussão epistemológica a partir das questões suscitadas pelo filme documentário Santiago (2007). A questão principal que norteia esta discussão diz respeito a uma problematização e reflexão acerca do lugar ocupado pelo diretor/pesquisador na relação com o seu outro, apontando para os diferentes paradigmas de conhecimento e verdade presentes no âmbito da prática de pesquisa em ciências humanas.

No capítulo dois apresentaremos a base a partir da qual nos valem da produção documental para refletirmos sobre nossa prática metodológica de pesquisa. Aspectos técnicos do cinema de Eduardo Coutinho serão discutidos, a fim de demonstrarmos com que tipo de linguagem documental nos afiliamos para pensar estratégias de incorporação do recurso da vídeogravação no domínio acadêmico. Desta forma, propomos uma aproximação do fazer do documentário com o fazer da pesquisa, reconhecendo o modo de produção documental de Eduardo Coutinho como sendo pródigo para se pensar numa maneira específica de se relacionar com os sujeitos participantes da pesquisa, mediados pelo recurso técnico da vídeogravação.

No terceiro e último capítulo falaremos do uso do recurso da vídeogravacao no âmbito da pratica de pesquisa realizada no GIPS - Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade do Departamento de Psicologia da PUC-Rio. Deste modo, apresentaremos as estratégias metodológicas relativas ao uso deste dispositivo técnico ao longo do trabalho de campo realizado a partir de oficinas denominadas “Rodas de Conversa” que aconteceram no âmbito da pesquisa “Violência urbana e vulnerabilidades: o discurso dos jovens e as notícias de jornais”¹.

Nosso objetivo aqui é apresentar as reflexões geradas a partir da análise sistemática do uso do recurso da vídeogravação no âmbito desta pesquisa com jovens. Mostraremos o processo a partir do qual filmamos os encontros com os sujeitos participantes, bem como o modo como produzimos, posteriormente, o documentário: “Próxima Parada: Juventude”, revelando as questões ético-estéticas que surgiram no momento da edição e da montagem.

¹ Carolina Salomão Corrêa. **Violência urbana e vulnerabilidades: o discurso dos jovens e as notícias de jornais**. 2010. Dissertação (Mestrado em Psicologia (Psicologia Clínica)) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: Solange Jobim e Souza. Ver: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0812170_10_Indice.html