

## 2 PARA COMPREENDER AS IMAGENS

O homem apreende o mundo por meio de imagens, conceitos e narrativas. A visualidade, entretanto, é anterior mesmo à verbalização. Mesmo que, ao longo da história da humanidade a relação do homem com as representações do mundo seja sempre muito íntima, observa-se que, durante esse relacionamento, o olhar do homem se transformou chegando ao ponto da saturação. Mas, o que aconteceu, no longo percurso de uma relação que foi sempre tão estreita entre o sujeito e as imagens, para que seu potencial de arrebatamento fosse enfraquecendo?

Para compreender o produto, é imprescindível conhecer o processo. Este capítulo é dedicado a pontuação dos aspectos, contextos e cenários que defluíram no “cansaço” do olhar do sujeito e na utilização de artifícios estéticos com intuito de recuperar as potencialidades interpretantes das imagens midiáticas. Pintura, fotografia, cinema, vídeo, infografia, digitalização de dados. Cada momento da imagem destituiu, inseriu, reconfigurou seus valores. Este primeiro momento da dissertação pretende traçar um panorama da constante “atualização” de sentidos das imagens. Para tal, optou-se por utilizar a proposta dos “Paradigmas da Imagem”, de Lúcia Santaella (1998).

A organização dos aspectos históricos sócio-culturais das imagens tem por base os paradigmas “pré-fotográfico”, “fotográfico” e “pós-fotográfico” (SANTAELLA; NOTH, 1998). O primeiro paradigma, o “pré-fotográfico”, trata da produção manual das representações. É neste momento, por exemplo, que populariza-se a noção da perspectiva, que influenciará toda a imagética videográfica. É também na fase pré-fotografia que se intensifica a ambição da representação fiel do real.

Em seguida, o “paradigma fotográfico” aborda um pouco da história da fotografia - a técnica que viria a permitir a invenção do cinema – a fim de compreender como se deu, por exemplo, a relação intensa entre fotografia e mimese e fotografia e semiótica – metodologia utilizada para a análise dos vídeos coletados, proposta no último capítulo

da dissertação -, a partir das referências de Philippe Dubois. Aborda também aspectos do cinema e do vídeo.

Já o “paradigma pós-fotográfico” engloba as imagens sintéticas e a transformação de imagens, áudio, vídeo, fotografia em dados, desprendendo-os de seus suportes físicos que lhe garantiam materialidade. Neste paradigma, novas possibilidades de confecção, reprodução, distribuição e circulação de imagens como dados, permitiram a configuração de novas práticas sociais, reposicionando os atores dos processos midiáticos. Nesse contexto, as plataformas de publicação de conteúdos *online*, são acessórios indispensáveis na adoção e popularização dos vídeos amadores e não-profissionais pelos telejornais.

Por fim, através do conhecimento da história e do papel do vídeo no contexto das representações, será possível compreender as transformações iniciadas na confecção dos produtos audiovisuais, e a renovação das dinâmicas da cobertura jornalística, por exemplo; a cristalização da televisão como meio de comunicação de massa, as suas transmissões ao vivo e a relação do vídeo com o real são alguns dos temas visitados neste capítulo. Por fim, propõe-se a “Taxionomia dos Efeitos de Real” para a análise dos vídeos amadores/não-profissionais, *corpus* desta pesquisa.

## 2.1

### O homem e o olhar moderno

- As imagens já não são o que eram. Já não se pode confiar nelas. Todos o sabemos e tu também o sabes. Antes as imagens contavam histórias e mostravam coisas, agora só pretendem vender, histórias e coisas. Mudaram sob nossos próprios olhos. Já nem sequer sabem mostrar as coisas! Esqueceram-se simplesmente. As imagens estão vendendo o mundo ao desbarato. Quando vim para Lisboa fazer esse filme achei que conseguia fugir a isso. (...) Queria filmar a preto e branco, com uma máquina manual...como o Buster Keaton em *The Cameraman*. Percorrendo as ruas sozinho, um homem com sua máquina...(...) fingindo que a história do cinema não existiu e que eu podia começar do zero, cem anos mais tarde. Mas não funcionou, Wnter. Por algum tempo, pareceu funcionar, mas depois desmoronou-se tudo.

- Adoro esta cidade! Lisboa! E a maior parte do tempo vi-a, realmente...em frente aos meus olhos. Mas apontar uma máquina de filmar é como apontar uma arma. E cada vez que a aponte, senti-me como se...se a vida estivesse a escoar das coisas. E eu filmava e filmava, mas a cada rodar da manivela, a cidade recuava mais e mais, afastando-se mais e mais, como o Gato Sorridente, de Alice. NADA! Estava a tornar-se insuportável. Desmoralizou-me imenso. Foi aí que te pedi que viesses. E, durante algum tempo, vivi a ilusão de que o SOM podia resolver tudo, que os teus microfones poderiam arrancar as minhas imagens à escuridão. Mas é inútil. É tudo inútil, Wnter! Inútil! Mas há uma maneira e estou trabalhando nela. Ora, ouve! Uma imagem que não foi vista não pode

vender nada. É pura e, por conseguinte, verdadeira e bela. Numa palavra: é inocente. Enquanto nenhum olhar a contamina, permanece em uníssono com o mundo. Se não for vista, a imagem e o objeto que esta representa permanecem juntos. Sim, é apenas quando olhamos para a imagem que a coisa...que ela contém...morre. E aqui está, Wnter, a minha “biblioteca de imagens jamais vistas”. Todas essas imagens foram filmadas sem intervenção do olhar humano. Ninguém as viu enquanto foram gravadas e ninguém as visionou depois. Filmei-as todas nas minhas costas! Estas imagens mostram a cidade como ela é e não como eu desejaria que fosse. Seja como for, aqui estão elas, no seu primeiro e doce sono de inocência, prontas a serem visionadas por alguma geração futura, com um olhar diferente do nosso. Não te preocupes, amigo, ambos estaremos mortos. (Diálogo de Fritz e Wnter em *Lisbon History*, filme de Wim Wenders)

Em *Lisbon History* (WENDERS, 1995), a personagem Fritz, um diretor de cinema que sofre de intenso desencantamento pelas imagens, aparenta ser uma figura-ícone resultante das modificações sociais e tecnológicas inauguradas no período conhecido por modernidade, no momento pós-Revolução Industrial. No diálogo acima é possível perceber a total desilusão do diretor em relação à matéria prima de seu trabalho. Fritz enfrenta a consciência de que cada representação produzida é desprovida da mínima possibilidade de pureza, especificamente ao observar que toda imagem confeccionada é também vista, de qualquer forma sendo contaminada, ou pela mão, ou pelo olhar. Seria esse desencantamento irrevogável?

Fritz, o diretor desencantado, desconsiderou, porém, que o homem é um ser visual e que é através da percepção visual que o ser humano constrói o mundo e com este se relaciona. Os registros das primeiras representações visuais, produzidas pela mão humana, por exemplo, remontam à Pré-História, no Paleolítico Superior (10.000 a.C.), com as pinturas rupestres da mão em negativo que significavam delimitação de território. Pode-se observar que a prática de **comunicar** determinada informação não é tão recente quanto se imagina. É anterior, inclusive, ao desenvolvimento da própria linguagem verbal.

Ao longo do desenvolvimento das sociedades e das cidades diversas transformações ocorridas na essência dos modelos socioeconômicos, culturais e políticos foram modificando os comportamentos e, assim, os padrões até então sacramentados. Dentre tantos processos evolutivos, para este estudo específico, dedicado a avançar um pequeno passo no entendimento da influência das imagens na construção/representação/interpretação da realidade interessam, sobretudo, as alterações originadas a partir deste momento peculiar denominado modernidade. É necessário considerar ainda que cada reajustamento dessas esferas sociais no sentido de proceder

uma atualização das práticas sociais anteriores resulta em consequências diretas e efetivas no comportamento humano.

Além da experiência da industrialização e urbanização aceleradas, da popularização de novidades tecnológicas, do intenso consumo de massa, do desenvolvimento e aperfeiçoamento dos transportes, a sociedade testemunhou também essas transformações fundamentais que afetaram e adulteraram os domínios político, socioeconômicos e perceptivos até então instituídos. Os aspectos e transformações que caracterizam o início da modernidade trouxeram consequências também para a dinâmica das cidades e dos comportamentos. O ritmo atropelado da produção, do tráfego, da circulação do capital e de produtos, a implementação de tecnologias que ainda não eram familiares aos seus executores implicaram na transposição da cidade pacata em um ambiente eminentemente veloz, tumultuado e perigoso.

Ben Singer (2004) aborda a hipótese de que, assim como a industrialização e os transportes aceleraram o ritmo das grandes cidades, a modernização alterou também os processos cognitivos e sensoriais do homem. Esta seria a “concepção *neurológica* da modernidade” (SINGER, p.95, 2004, grifo do autor), que complementaria outras três vertentes a respeito do pensamento moderno: a moral e política (que viria contestar os modelos estabelecidos); o conceito cognitivo (no qual teria se cristalizado a racionalidade instrumental); e, o conceito socioeconômico (englobando os processos de produção e circulação de mercadorias).

No entanto, a perspectiva neurológica – cujos pressupostos se identificam com as hipóteses desta investigação - recuperada de escritos de teóricos como George Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, que “ênfaticamente os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência” (SINGER, p.96, 2004). De acordo com Singer,

Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. (p.96, 2004)

Outro exemplo emblemático é tratado por Vanessa Schwartz. Para a pesquisadora é possível identificar na Paris do século XIX a propensão do “gosto do público pela realidade” (SCHWARTZ, 2004, p.337). No cenário exposto, a capital parisiense é voluptuosamente atraída pelas opções de entretenimento que pululavam pela cidade.

Schwartz recupera em seu estudo o caso curioso do necrotério de Paris que chegou a receber 40 mil pessoas num mesmo dia.

De acordo com a autora, no fim do século XIX, o necrotério possuía uma sala de exposição onde os cadáveres ficavam à mostra à sociedade francesa. “Em uma época em que surgiam cada vez mais entretenimentos privados e comerciais, o necrotério era aberto e gratuito, e a exibição de corpos mortos estava ali disponível ao público” (SCHWARTZ, 2004, p.338). Schwartz tenta, por meio dos registros nos jornais da época, compreender o fascínio pelo mórbido que atraía tantos expectadores ao necrotério.

Os jornais parisienses descreviam, com altas cargas de sensacionalismo, as mortes ocorridas na capital. Quanto mais incomuns as fatalidades mais detalhadas eram nos jornais. “O *fait divers* era uma rubrica do jornal popular que reproduzia com detalhes extraordinários, escritos e visuais, representações de uma realidade sensacional” (SCHWARTZ, 2004, p.340). Nessa perspectiva, o necrotério aparecia como um complemento visual para uma renovada imprensa que abandonava a característica opinativa e inaugurava a “Era” do jornalismo informativo, factual. O corpo estava ali, exposto, comprovando a informação impressa no jornal. Artifício de credibilidade, já que a fotografia ainda não era utilizada para ilustrar notícias.

Com o fechamento do necrotério, em 1907, o público da sala de exposição de cadáveres teria migrado para a nova atração, o cinema, desta forma transferindo o gosto pela realidade – do choque, do incomum – para a projeção. “O espetáculo e a narrativa estavam inseparavelmente ligados na florescente cultura de massa de Paris” (SCHWARTZ, 2004, p.338).

A modernidade entra em cena exacerbando o poder do choque e esse conflito entre o arcádico e a metrópole, acompanhado dos receios característicos ao surgimento da novidade, começou a ser utilizado como recurso estratégico pela imprensa da época, abrindo portas ao sensacionalismo, ao comércio de sensações. Essas notícias sensacionais, especialmente a respeito de atropelamentos de pessoas pelo bonde, acidentes em fábricas com funcionários durante o horário de trabalho, crianças mortas também por causas acidentais conseqüentes da modernização eram alguns dos temas que, estrategicamente, ganhavam um peso maior nas manchetes, ilustrações e primeiras páginas, impressionando o público e aumentando as vendas dos jornais.

No contexto da circulação de produtos e do consumo de massa, além da imprensa com seu forte apelo visual/sensacional, a publicidade e os cartazes eram outro acessório

de exacerbação do choque, neste caso, pelo uso ousado de imagens como mulheres com pernas à mostra, e combinações incomuns de cores. Anúncios de apresentações artísticas, dos mais variados produtos e opções de entretenimento ocupavam cada dia mais espaço na paisagem da cidade moderna. Neste estudo considera-se o pressuposto de que, a partir do início do século XIX, este momento compreendido como o início da modernidade, o bombardeio do homem pelas imagens toma corpo e se fixa.

Desde então, o olhar sofreu alterações. As formas como as imagens são apreendidas também. Fotografia, Cinema, Jornais, Imprensa, Publicidade, Cartazes, Letreiros, Ilustrações, Pinturas, Televisão, Vídeo, Internet. Técnicas de produção e reprodução das imagens proliferaram voluptuosamente a partir do consumo de massa. Meios de duplicação, distribuição, circulação e divulgação das imagens, considerando especialmente o advento da fotografia como válvula propulsora desses processos, transformaram os modos cognitivos dos seres humanos, modificaram as formas de recepção e apreensão das imagens técnicas.

Embora a experiência humana esteja genealogicamente anexada às imagens e às representações do mundo, seja através do olhar, de uma imagem fabricada pelas mãos ou mecanicamente, em algum momento esses processos sociais ressignificaram as imagens ao ponto da saturação. Desta forma, ao tentar esboçar uma reflexão no âmbito do enfraquecimento do olhar, é relevante pontuar alguns lugares relevantes no extenso histórico das representações imagéticas. Não se tem aqui o intuito de elaborar um compêndio da história da imagem, posto que renomados autores desenvolveram copiosa literatura com este objetivo. Porém, a contextualização e recuperação de alguns temas desta bibliografia são pertinentes para a investigação proposta nesta dissertação.

Neste estudo interessa compreender sob quais aspectos as imagens adquiriram significados, em especial a interpretação desta como um espelho do real. É de interesse aqui localizar historicamente sob quais circunstâncias esses significados foram instaurados e, posteriormente, enfraquecidos e modificados. Num contexto de exacerbação da oferta das imagens, da multiplicação e evolução das técnicas de produção destas, da comercialização do produto imagético pelos meios de comunicação, a apresentação das visualidades enfrentou adaptações. Este estudo foca-se no contexto atual da re-invenção da estética que aplica um efeito de realidade nesses produtos, a fim de re-encantar e recuperar a confiança do telespectador.

## 2.2 As imagens e o Real

Os produtos audiovisuais têm sua origem vinculada à invenção da fotografia, ainda que o ato de conservar imagens seja anterior à captura destas por meio da câmara escura. André Bazin (1991) inicia seu clássico artigo, “Ontologia da Imagem Fotográfica”, atentando para como as múmias eram produzidas na tentativa de eternizar o homem, assim como o eram as pinturas e as estátuas na religião egípcia antiga.

Porém, para o autor, “a fabricação da imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real” (BAZIN, 1991, p. 20). Bazin investe no que denomina “psicologia das artes plásticas” para estabelecer sua hipótese central: “além da busca pela estética, a arte é também a busca pelo realismo” (1991, p. 20).

A fim de compreender os processos que definiram as interpretações das imagens ao longo dos registros da experiência humana, optou-se aqui pela organização cronológica adotando-se para tal, o empreendimento científico de Lúcia Santaella, professora da Universidade de São Paulo, USP. Em “Imagem: cognição, semiótica e mídia”, Santaella e Winfried Noth (professor da Faculdade de Línguas Modernas da Universidade de Kassel, na Alemanha), sugerem que a produção das imagens deve ser analisada a partir de três paradigmas: o “pré-fotográfico”, o “fotográfico” e o “pós-fotográfico”.

### 2.2.1 O paradigma pré-fotográfico

De acordo com Santaella e Noth, este primeiro paradigma é caracterizado pela “produção manual, acentuadamente matéria” (p.163, 1998) que qualifica a pintura, o desenho e as gravuras. Desta forma, a imagem, observada pelo viés dos seus modos de confecção depende de um suporte para a projeção do seu instrumento principal que, no caso, é o próprio corpo de quem a produz. O pincel é tido como um prolongamento da mão e é gerado um objeto único. “Nessa imagem instauradora, fundem-se, num gesto indissociável, o sujeito que a cria, o objeto criado e a fonte de criação”. (SANTAELLA, p.164, 1998).

O suporte é o próprio meio de produção, visto que é único e irrepetível. É o mais precíval dos suportes para imagem. No modelo pré-fotográfico, o agente produtor imagina para figurar, o olhar do sujeito “dá corpo ao pensamento figurado” (SANTAELLA, p.170, 1998), a natureza da imagem remete à figuração por imitação. Retomando ainda Santaella, a relação das imagens pós-fotográficas com o mundo sugerem uma metáfora, o “real é imaginado” (p.172, 1998). Seu meio de transmissão, assim como seu meio de produção, é o próprio suporte, cuja delicadeza e fragilidade exigem armazenamento em museus, por exemplo. “O acesso a elas exige o transporte do receptor” (SANTAELLA, p. 173, 1998). Neste paradigma o receptor tem a função de contemplar a imagem.

Se assim é correto denominar, a pré-fotografia remonta à pintura que, até o século XV, concentrava-se na função de expressão da realidade espiritual, com o propósito também, de imitação do mundo. Porém, a partir da adoção da noção de perspectiva (também conhecida como “olhar da renascença”)

A arte viu-se espartejada entre duas aspirações: uma propriamente estética – a expressão das realidades espirituais em que o modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas -, e outra, esta não mais que um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Esta necessidade de ilusão, alcançando rapidamente a sua própria satisfação, devorou pouco a pouco as artes plásticas. Porém, tendo a perspectiva resolvido o problema das formas, mas não do movimento, era natural que o realismo se prolongasse numa busca da expressão dramática do instante. (BAZIN, 1991, p.20-21)

Grosso modo, a perspectiva<sup>3</sup> é descoberta na Renascença, mais especificamente no período definido como Alta Renascença, aproximadamente entre os anos de 1500 e 1520, cujo grande precursor foi Leonardo Da Vinci. É correto assumir que a perspectiva é responsável pelo princípio do olhar técnico que aglutina arte e ciência, que a perspectiva pode ser admitida como marco na história das imagens, que contribuiu efetivamente para a construção de sentidos resultantes na identificação do real.

Os ideais Renascentistas surgem e se desenvolvem na transição da Idade Média para a Idade Moderna. No momento que compreende os séculos XIV ao XVII

<sup>3</sup> No ensaio *Die Perspektive als symbolische Form* (A perspectiva como forma simbólica), de 1927, Erwin Panofsky endossa a tese de que a noção de perspectiva é condicionada cultural e historicamente, demonstrando como a concepção de espaço e tempo é pormenorizada de acordo com aspectos temporais. Panofsky, desta forma, intenciona demonstrar que a perspectiva clássica é constituída observando princípios arbitrários e contraditórios propostos por seus preceptores. Para tal empreendimento, o estudioso, reconstituiu os métodos empregados pelos artistas e teóricos, evidenciando as conseqüências estilísticas de cada um, os tabus espaciais respeitados ou infringidos, e os efeitos de apreensão que, exerciam sobre o espectador. Embora Panofsky esforce-se num empreendimento de desconstrução da noção clássica da perspectiva, foi esta noção que influenciou a estética visual dos produtos imagéticos da cultura contemporânea.

(PROENÇA, 2000), a sociedade, a política e a economia passam por mudanças radicais: o modelo medieval baseado no feudalismo é substituído pelo capitalismo; há resgate das literaturas grega e romana; intensificam-se os ideais do humanismo e naturalismo, sobrepondo a visão teocêntrica prevalecente até então.

Período fértil para descobertas científicas e inventos, os maiores achados da humanidade ocorreram dentro do período que compreende o Renascimento, entre os séculos XIV e XVII (PROENÇA, 2000). Metaforicamente, o mundo estava cru, potência concentrada aguardando a modernização de tecnologias rudimentares e o desenvolvimento das técnicas que possibilitaram a transformação das cidades em centros de produção e circulação dos mais diversos tipos de artefatos.

Galileu Galilei descobre que o Sol é o centro do universo; a bússola é inventada e aperfeiçoada as grandes navegações exploradoras; a pólvora; a máquina a vapor e o tear mecânico também surgem nesse período, por exemplo. Em 1439, Johannes Gutenberg utiliza tipos móveis mecânicos para imprimir a Bíblia. O grande invento que possibilitou a Revolução da Imprensa já que, até então, os “jornais” eram gravados em suportes como a argila ou a cera. A partir dos tipos de Gutenberg, os jornais passam a ser confeccionados em papel numa escala bem maior e mais rápida que a da *Acta Diurna* do Imperador Augusto, que só possuía um exemplar gravado em tábuas de pedra.

Embora, todas as esferas da sociedade tenham sofrido grandes transformações, as artes e a literatura acabaram por tornar-se a vitrine da Renascença. No momento que compreende o fim da Idade Média e o início do Renascimento é predominante a interpretação científica do mundo (PROENÇA, 2000). Esse fator transformou a tentativa de imitação fiel do real num dos sustentáculos mais representativos do Renascimento, transferindo para as artes o desejo do real. Observa-se que, no período, uma das mais fortes ambições dos artistas, inclusive, diz respeito à “intenção de reproduzir com realismo as formas da natureza”, como afirma Strickland (2004, p.32) em “Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno”.

Não é intenção aqui recuperar a extensa história do Renascimento em seus quatro séculos, resumindo-os a apenas quatro parágrafos. Porém, mais relevante é localizar que a vontade de verdade, e a sede do real, o desejo de representar determinada descoberta da forma mais realística, detalhada e fiel, surge neste momento e que tal característica do cientificismo do *Quattrocento* influenciará toda a visualidade daí por diante.

### 2.2.2 O paradigma fotográfico

Caracteriza-se por meio do “afastamento do pintor”, o afastamento da mão na tela e pela “imagem como resultado do registro sobre um suporte químico ou eletromagnético” (SANTAELLA, p. 165, 1998). Neste pressuposto não é mais a mão que se prolonga no pincel e, sim, o olho que se prolonga na câmera. Acredita-se que, por meio de um processo mecânico seja possível capturar o real. Há também uma vertente que reivindica, entretanto, que o sujeito age sobre o real por intermédio do enquadramento escolhido, capturando-o em fragmentos e não completamente. Os meios de (re)produção da imagem fotográfica possibilitam à esta, potência de cópia ilimitada, originando-se então seu caráter de eternidade. Contudo, perde em unicidade e a condição de imagem sagrada. O negativo do filme, ou as fitas magnéticas, são exibidas, resistentes, duráveis e copiáveis.

Reprodutíveis a partir dos negativos passíveis de serem revelados a qualquer momento, as imagens do paradigma fotográfico são imagens típicas da era da comunicação de massa. É assim que o meio de transmissão mais legítimo para as fotografias não é o porta-retratos, mas os jornais, as revistas os *outdoors*, etc. (SANTAELLA, p173, 1998)

A popularização desse meio de produção possibilita a identificação do início de uma era de exacerbação das imagens (o problema de Fritz, personagem de Wenders), instituída na modernidade experimentada por uma sociedade de massa, pós-Revolução Industrial. Seu agente produtor rouba e captura o real, por meio de uma reação (que seria o olhar para a tela e a captura pelo movimento do dedo no disparador), recortando a realidade de acordo com um ponto de vista particular.

A natureza dessa imagem é reproduzida por reflexo. Sua relação com o mundo seria uma representação encenada ou recortada sobre o real; uma imagem documental, cujo conteúdo é irrefutável, está no centro da relação entre o real e sua imagem. A forma de recepção dessas imagens está diretamente vinculada às percepções da memória e da identificação. É direcionada à observação.

Posto que, não menos importante que a descoberta da perspectiva, a fotografia nasce sob fortíssima influência do realismo, mais fortemente do realismo mimético. Assim também como a perspectiva, a fotografia vem colocar a técnica como aparelho do real. A fim de observar mais atentamente essa relação entre o real e a produção

mecânica da imagem, serão abordadas as três correntes de pensamento que analisam a fotografia: 1 – mimese; 2 – desconstrução e; 3 – semiótica. Adota-se por referência “O ato fotográfico e outros ensaios” de Philippe Dubois (1993).

### 2.2.2.1

#### **O discurso da mimese fotográfica (a fotografia como espelho do real)**

De acordo com o estudioso, o primeiro discurso a respeito da fotografia baseia-se na interpretação da imagem fotográfica como **espelho do real**. Essa noção é característica da época do nascimento da fotografia, no séc. XIX, e permeará a interpretação da imagem fotográfica até os dias atuais. Na concepção da mimese a fotografia “é considerada *a imitação mais perfeita da realidade*” (DUBOIS, 1993, p.27, grifo do autor). A interpretação da foto como espelho baseia-se na natureza técnica da imagem ali apresentada, no “seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’ (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a *mão* do artista intervenha diretamente” (DUBOIS, 1993, p.27, grifo do autor).

Ainda segundo Dubois (1993), o nascimento da nova técnica teria provocado nos artistas da época um misto de “medo e atração”, considerando especialmente os resquícios do romantismo e os movimentos “contra o domínio crescente da indústria técnica na arte, contra o afastamento da criação e do criador, contra a fixação no ‘sinistro visível’ em detrimento das ‘realidades interiores’ e das ‘riquezas do imaginário’ (DUBOIS, 1993, p.28) protagonizado por esses mesmos artistas. Tais movimentos de resistência também teriam se constituído na necessidade de uma separação nítida entre arte (pintura) e indústria (foto). Os próprios artistas, nesse esforço pela “divisão” teriam empurrado o registro do real para a fotografia, como o próprio Dubois demonstra no seguinte trecho, observando as opiniões de Baudelaire sobre a imagem tecnicamente produzida.

O papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo. Em outras palavras, na ideologia estética de sua época, Baudelaire recoloca com clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um “servidor”) da memória, uma simples testemunha do que foi. Não deve principalmente pretender “invadir” o campo reservado da criação artística. O que sustenta tal afirmação é evidentemente uma concepção elitista e idealista da arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social e de qualquer arraigamento na realidade. Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e

documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real. (DUBOIS, 1993, p.30)

Porém, as reações não foram somente de desconfiança em relação à fotografia. Ainda sob a perspectiva mimética havia os defensores que acreditavam estar na fotografia a libertação da arte. Para Dubois (1993), ainda que mantida a separação entre pintura e fotografia (instrumento fiel de reprodução do real), a lógica é a mesma dos contrários à técnica. Na perspectiva otimista, entretanto, todas as funções sociais seriam transferidas para a fotografia, liberando a arte de qualquer utilidade, firmando a manutenção do sagrado da obra artística, resultado de dom, não de ação mecânica. “Eis a pintura de certa forma *libertada* do concreto, do real, do utilitário e do social” (p.3, grifo do autor). Assim, a fotografia, nessa “ausência de sujeito”, regida por uma máquina que obedece apenas às leis da física e da química (Ciências Exatas), “só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza”, sendo, então, “investida de tarefas de caráter científico ou documental” (DUBOIS, 1993, p.32).

#### 2.2.2.2

#### **O discurso do código e da desconstrução (a fotografia como transformação do real)**

Visão mais recorrente a partir do séc. XX, o teor de real impresso na fotografia é questionado e prevalece a noção de que essas imagens fotográficas constituem, na verdade, “efeitos de real”, denunciando os antagonismos no discurso mimético. A idéia da fotografia como transformação do real é observada em três vertentes, de acordo com Dubois.

Em primeiro lugar, em textos de teoria da imagem inspirados na psicologia da percepção e que são bem anteriores ao estruturalismo francês pós 1965 (Arnheim, Kracauer); em seguida nos estudos posteriores a este, ou contemporâneos, e que têm um caráter explicitamente ideológico (Damisch, Bourdieu, Baudry e os *Cashiers Du Cinéma*); finalmente, nos discursos que dizem respeito aos usos antropológicos da foto. (DUBOIS,1993, p.37)

Essas análises, em geral, iam contra a mimese, o espelho da realidade, pois, acreditava-se que a fotografia obedecia a um código, desta forma, sua interpretação sofria influência de outros aspectos, transformando, assim, a realidade. “Se observarmos concretamente a imagem fotográfica, ela apresenta muitas outras ‘falhas’ na sua

representação pretensamente perfeita do mundo real” (DUBOIS, 1993, p.38), é possível exemplificar essas “falhas” das mais variadas formas, a começar pelas diferenças de proporção entre o objeto fotografado e a fotografia do objeto; a ausência da textura deste na superfície da foto; ausência de cheiro, entre outros aspectos faltantes que não cabe especificar nesse momento. Rudolf Arnheim, cujas observações derivam das teorias da percepção desenvolveu estudo num esforço em estabelecer as diferenças entre objeto e fotografia do objeto.

A fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional [...]; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual. (ARNHEIM *apud* DUBOIS, 1993, p.38)

Nas críticas baseadas no caráter mais ideológico a contestação é direcionada para o fato de que a “concepção de espaço que ela [a câmera] implica é convencional e guiada pelos princípios da perspectiva renascentista” (DUBOIS, 1993, p.39, grifo do autor), revelando, por exemplo, que a mão (ou o olho) do fotógrafo direciona (há quem prefira a palavra “manipula”) a câmera. Para essa corrente também é comum a afirmação de que a fotografia baseia-se num código, do qual seu funcionamento depende. Nesse sentido as fotos são construções de espaços de enunciação, são encenações cuja função é, de acordo com Dubois (1993, p.41 [grifo nosso]), ocultar a “integração do fotógrafo na ação, no efeito de parada na imagem [pose], no papel da grande angular etc”.

Outro aspecto abordado pelo discurso do código que é relevante situar como complementar ao anterior (de que a imagem fotográfica não é neutra) é que a fotografia é determinada culturalmente. Primeiramente, esta “necessita de um aprendizado dos códigos de leitura” (DUBOIS, 1993, p.42). Em segundo lugar, nem por isso menos relevante, a recepção, educada por esses códigos de leitura, resignificaria a imagem e a realidade “capturada” ali. Esta discussão segue por diversos afluentes, entre eles, a defesa de que a verdade pode ser alcançada pela ficção e do retrato revelar uma *verdade interior*. Porém, para efeito deste estudo, é possível sumariá-la sem afetar a investigação aqui proposta.

### 2.2.2.3

#### O discurso semiótico (a fotografia como traço de um real)

Observando os aspectos do discurso semiótico, é pertinente retomar nesta análise a discussão de Dubois. A terceira teoria da fotografia abordada aqui é baseada em duas definições, a americana da Semiótica de Charles S. Peirce, a respeito de **ícone**, **símbolo** e **índice**; e a da Semiologia de Roland Barthes, mais recorrente na Europa. Na concepção do traço de **um** real “a imagem indiciária é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois é determinado unicamente por seu referente e só por este” (DUBOIS, 1993, p.45). Tomando ainda o texto de Philippe Dubois, o realismo referencial seria retomado aqui, porém, de outra forma, sem ambições miméticas. “Na foto, [...] quer se queira, quer não, além de todos os códigos e de todos os artifícios da representação, o ‘modelo’, o objeto referencial captado, irresistivelmente, *retorna*” (1993, p.46, grifo do autor).

É possível observar que nos três momentos de análise da fotografia a percepção da foto é fator primordial. Barthes mesmo considera esse aspecto em absoluto. A definição de “referente fotográfico” como “a *coisa* necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia” (BARTHES *apud* DUBOIS, 1993, p.48, grifo do autor) demonstra o ponto central da interpretação barthesiana no poder de referencialização característico da imagem fotográfica, considerando ainda a influência da subjetividade na recepção dessas imagens, observando primordialmente aqueles fatores como a neutralidade, a objetividade da câmera e, seus efeitos na percepção.

Pierce classifica os signos em ícones (cuja representação é constituída por relações de semelhança); símbolos (definidos por convenções gerais) e o índice (signo referente ao objeto pelo qual é afetado, um indício), desta forma, para usar a expressão de Dubois (1993, p.50), Pierce se preocupará mais com a “*análise* da condição da imagem fotográfica”, que quer dizer: Pierce observa a fotografia, primeiramente, a partir do seu aspecto físico e de sua gênese. Leva em consideração a natureza do procedimento. Toda fotografia tem “o traço, a marca, o depósito [...] a fotografia aparenta-se com a categoria de ‘signos’” (DUBOIS, 1993, p.50) que mantêm uma conexão física com seu objeto (um exemplo simples a esse respeito é a velha máxima “Onde há fogo, há fumaça”).

Notaremos que essa definição minimal da foto, em primeiro lugar como simples *impressão* luminosa, não implica *a priori* nem que se passe por um aparelho de fotografia, nem que a imagem obtida *se pareça* com o objeto do qual é o traço. A mimese e a codificação perceptual da câmara escura não são seu princípio. Claro que *podem* intervir, mas de certa forma secundariamente. Nesse sentido, foi possível considerar, por exemplo, que [...] o “fotograma” (que nada tem a ver com o fotograma do cinema) constitui de certa maneira uma ilustração histórica dessa definição minimal: o fotograma é uma imagem fotoquímica obtida sem câmara, por simples depósito de objetos opacos ou translúcidos diretamente no papel sensível que se expõe à luz e depois de revela normalmente. Resultado: uma composição de sombra e de luz puramente plástica, quase sem semelhança (muitas vezes é complicado identificar os objetos utilizados), onde conta apenas o princípio do depósito, do traço, da matéria luminosa. (DUBOIS, 1993, p.50-51)

Há, porém, o princípio do traço somado às influências culturais resultantes das escolhas humanas. De acordo com Dubois, essas escolhas vão desde o fotógrafo, do tipo de câmara, das lentes, do ângulo, até sua disseminação nos media que, segundo o autor, já são codificados culturalmente. É,

apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como puro traço. [...] Aqui, *mas somente aqui*, o homem não intervém. Existe aí uma falha, um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro. (DUBOIS, 1993, p.51)

Ao observar Pierce é possível concluir que a fotografia em si é esvaziada de significado, sua significação é exterior. Quer-se dizer aqui que a os sentidos presentes numa fotografia são, na verdade, construídos e determinados a partir do momento em que esta entra numa relação de enunciação. A fotografia detém significados diversos a partir de olhares diversos. Uma foto do seu filho ao dar o primeiro passo não tem o mesmo significado para o seu colega de trabalho.

Dubois conclui, então, que a diferença basilar está entre “existência” e “sentido”. “O referente é colocado pela foto como uma realidade empírica, [...] sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém” (1993, p.52).

Voltando às posições epistemológicas relacionadas ao realismo na fotografia, embora, cada vertente aqui exposta seja mais forte em determinados períodos (séc.XIX, XX...), não implica dizer que houve uma ruptura radical com a idéia anterior. Ainda, por exemplo, que a negação do poder da fotografia de revelar a verdade seja mais intensa no séc.XX, já existiam discursos como este no séc.XIX, na época de seu nascimento. É possível identificar, inclusive, como até hoje, no séc.XXI, a fotografia ainda carrega o

“real”, mesmo com a popularização do senso comum sobre a manipulação das imagens por meio de *softwares*, a partir do paradigma digital.

### 2.2.3

#### O paradigma pós-fotográfico

A mudança que marca o início do momento pós-fotográfico, de acordo com Santaella (p.167, 1998), remonta ao surgimento da infografia. A partir de então, o suporte que viabiliza a imagem é resultado da combinação entre o computador e uma tela de vídeo. A imagem infográfica é a combinação de números, que constituem pixels, codificadas em diálogo entre coordenadas cartesianas e cromáticas. Desta forma, segundo Couchot (*apud* SANTAELLA, p.166, 1998), as imagens sintéticas constroem um “conjunto infinito de imagens potenciais calculáveis pelo computador”.

O paradigma atual é definido por três fases que delimitam o modo de confecção da imagem: 1- a elaboração de uma matriz numérica; 2- a inserção dessa matriz numérica num modelo decodificável e; 3- a decodificação das informações constantes no algoritmo que equaciona essa imagem. Baseado nisso, Santaella afirma que a infografia “é o equilíbrio perfeito entre símbolo, índice e ícone”. (p.167, 1998)

O que preexiste ao pixel? Um programa, linguagem, números. O que está implícito num programa? Um modelo. O ponto de partida da imagem sintética já é uma abstração, não existindo a presença do real empírico em nenhum momento do processo. Daí ela ser uma imagem que busca simular o real em toda sua complexidade, segundo leis relacionais, que o descrevem ou explicam, que busca recriar uma realidade virtual. (COUCHOT *apud* SANTAELLA, p.167. 1998)

No momento pós-fotográfico as imagens são armazenadas na memória do computador, permitindo sua projeção de forma bidimensional. Portanto, não se trata de imagens, mas de arquivos, imagens abstratas. O produtor (o programador) deve ter conhecimento para manipular os dados que constituem essa imagem. Surge a necessidade de agir sob o real, sem prevalecer a rigidez fixa de um único olhar, que passa a ser descentralizado. A natureza do infográfico é uma “simulação por modelização”, segundo Santaella (1998, p.171), e a relação da imagem com o mundo remete à virtualidade, “funciona sob o signo das metamorfoses”.

Santaella também posiciona a imagem pós-fotográfica na “era da transmissão individual e, ao mesmo tempo, planetária da informação”. Nesse momento há uma afirmação pela possibilidade da eternidade e cópia infinita dessas imagens, numa potência inimaginável se comparada à possibilidade de eternidade do paradigma

fotográfico. Por serem abstratas, suas formas de transmissão são mais fluídas, maleáveis e disformes que nos outros dois paradigmas. Em relação ao receptor, as imagens do paradigma pós-fotográfico vinculam-se à interatividade. Para a autora “ao apertar as teclas e mouses, essas imagens estabelecem com o receptor uma relação quase orgânica, numa interface corpórea e mental (...) até o ponto de o receptor não saber mais se é ele que olha para a imagem ou a imagem para ele” (p.175, 1998).

No âmbito da convergência das mídias e no ambiente da rede mundial de computadores, novas maneiras de disseminação de conteúdos de toda natureza são disponibilizados a quem tem acesso à Internet, potencializando as características que constituem o momento pós-fotográfico das imagens.

Sob a perspectiva dos processos de digitalização, a convergência, palavra em voga nas publicações acadêmicas mais recentes, tem instaurado o computador cada dia mais como acessório indispensável para o exercício das mais variadas atividades, como uma extensão do corpo humano (MCLUHAN, 1996). Neil Postman, autor de *Tecnopólio*, entende que “o computador define nossa era ao sugerir uma nova relação com a informação, com o trabalho, com o poder e com a própria natureza” (POSTMAN, 1994, p.117).

A Revolução Industrial, no século XIX seria o início da instituição de novas práticas que resultariam no momento atual. Walter Benjamin, já tratara da reprodutibilidade técnica provisionando a realidade contemporânea, na qual tudo é catalisado pela digitalização. Em seu texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, Benjamin exemplifica como esta transformou a recepção das obras de arte:

Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva [...], mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. (BENJAMIN, 1994, p.168)

Embora Benjamin tratasse em seu estudo especificamente sobre as artes, é possível apropriar-se de seus conceitos e aplicá-los à voluptuosa multiplicação dos conteúdos amadores na rede, numa reconfiguração do que o autor define como cópia.

Observando-se a transição dos conteúdos de imagens e áudio para *bits*<sup>4</sup>, facilitando o deslizamento destes conteúdos para a rede e entre dispositivos móveis (aparelhos de telefone celular, Ipod`s, aparelhos de mp4, mp5...) é possível recuperar a reprodutibilidade de Benjamin reposicionando-a na atualidade.

No contexto da modernidade, a “Interatividade” tem sido amplamente citada tanto no ambiente científico, quanto na vida social, na própria Internet, e em tantos outros setores da sociedade. Mas o termo ganhou notoriedade a partir da implementação da *Web 2.0* que, de acordo com Alex Primo (2008, p.101) trata-se da “segunda geração de serviços *online* e caracteriza-se por potencializar as formas de publicação, compartilhamento e organização de informações, além de ampliar os espaços para a interação entre os participantes do processo”.

Para entender a relação do termo e suas respectivas implicações com a produção e divulgação de conteúdos na rede, é necessário compreendermos o que a terminação define. Neste estudo adotou-se a definição do filósofo contemporâneo Pierre Lévy, para quem “o termo ‘interatividade’ em geral ressalta a participação ativa do beneficiário de uma transação de informação” (1999, p. 79). O autor desconsidera o receptor absolutamente passivo, pois o mesmo, ainda que sentado em frente à televisão, decodificaria o conteúdo, desta forma, interpretando os dados. Ainda nos apropriamos aqui de outra idéia de Lévy, na qual o mesmo argumenta sobre as possibilidades para formas de interação entre a televisão e seus telespectadores, surgidas com a instituição do ciberespaço:

(...) a digitalização poderia aumentar ainda mais as possibilidades de reapropriação e personalização da mensagem ao permitir, por exemplo, uma descentralização da emissora do lado do receptor: escolha da câmera que filma um evento, possibilidade de ampliar imagens, alternância personalizada entre imagens e comentários, seleção de comentaristas etc. (LÉVY, 1999, p.79)

Ao adaptar a idéia de Lévy de reapropriação e personalização da mensagem, observando a Internet, é possível constatar a materialidade do pensamento do filósofo moderno nas práticas possibilitadas pelo *Youtube.com*, por exemplo. Os usuários têm a chance de postar todo e qualquer conteúdo em vídeo, desde depoimentos, opiniões sobre qualquer tema, *portfolio* profissional, vídeos de família e flagrantes, entre outros,

---

<sup>4</sup> Menor unidade de medida em relação aos dados utilizados por um computador. Cada bit indica um de dois diferentes estados, ligado (representado por 1) ou desligado (representado por 0). Combinação de códigos binários.

reconfigurando completamente as relações entre produtor, receptor, formas de armazenamento e transportes das imagens.

### 2.3

#### O vídeo e o real

A partir da compreensão das transformações ocorridas nas concepções a respeito da construção da imagem mecânica (mimese, desconstrução e semiótica), da evolução dos processos de fabricação dessa imagem desde quando sua origem ainda era artesanal (paradigmas pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico), é possível identificar alguns dos aspectos que influenciaram a configuração atual dos produtos audiovisuais. No entanto, é relevante também, o entendimento das convenções que foram constituídas durante os diversos processos de construção dessa imagem enquanto artefato audiovisual. Aspectos de visualidade que surgiram com a imagem mecânica na fotografia sendo experienciados, remodelados, modernizados e reconfigurados primeiramente pelo cinema e, posteriormente, pelo vídeo.

Atualmente o vídeo é transmitido por suportes inimagináveis há 10 anos: computador, celular, em telas nos ônibus, nas ruas, em câmera de vigilância, em dispositivos tão pequenos quanto um botão. Na contemporaneidade as percepções são fabricadas e mediadas pelas imagens e, em grande escala, pelas imagens audiovisuais (digitais). Como conclui Weschenfelder, “se o cinema foi a arte do século XX, o vídeo é a arte do século XXI” (2009, p.13).

O vídeo, enquanto um suporte eletrônico surge em 1960. A questão do suporte – eletrônico, e não mais químico - é que permite a inserção do vídeo como um dos marcos da Era das imagens. Outra forma de gravação de imagens incentivou a “Sony” a desenvolver o primeiro aparelho de vídeo portátil, em 1966. E, em 1975, a mesma empresa iniciou a comercialização do vídeo doméstico, o VHS. Ainda nesse década o vídeo é terminantemente instituído como suporte doméstico, transpondo o Super-8.

Assim como os equipamentos cinematográficos permitiram movimento às imagens, os equipamentos VHS permitiram dinâmica à captação dessas imagens, possibilitando experimentações e descobertas visuais. “Além de renovar a estética do cinema, o vídeo tornou-se uma ferramenta econômica de ampliação das ‘janelas’ de exibição audiovisuais” (WESCHENFELDER, 2009, p.14, grifo do autor). Um dos

exemplos relevantes, citado aqui somente a nível de ilustração, é o movimento “Dogma 95”, no qual os filmes podiam ser captados em vídeos, desde que transferidos para película posteriormente. No entanto, a natureza do VHS possibilita captações não possíveis se realizadas diretamente na película, tanto em termos técnicos e estéticos, quanto em termos de conteúdo.

O vídeo nasceu para o imaginário *pop*. A primeira fotografia tirada por Niepce em 1826 retratava a paisagem da sua janela, com casas e ruelas. A primeira imagem em movimento realizada pelos irmãos Limière, 1895, mostra um trem chegando à estação. Já a primeira imagem capturada por uma câmera de vídeo de forma experimental em 1930, enquadra o gato Félix do desenho animado da Disney. (WECHENFELDER, 2009, p. 14)

Observando a cristalização da televisão, identifica-se paralelamente uma reconfiguração no mercado cinematográfico e audiovisual. Exibições de vídeos nos mais inusitados locais (praças, museus, paredes, chão) demonstram a instituição de outras possibilidades de apresentação e usos do vídeo, transpondo inclusive, seu uso sacramentado enquanto produto de massa. O vídeo é caracterizado também por uma condição camaleônica: pode se apresentar enquanto cinema, enquanto televisão, enquanto vídeo mesmo e, a partir da digitalização, enquanto dado digital, *bit*. Esse caráter proporciona ao vídeo a liquidez que lhe garante potente disseminação.

A partir da digitalização, os suportes de cinema e vídeo são aglutinados. Por exemplo, no formato 35mm-HD “preserva-se a praticidade e a economia do vídeo, com a opção de maior profundidade de campo, ampla latitude de exposição e maior definição de detalhes encontrados na captação em cinema” (WESCHENFELDER, 2009, p.20). No entanto, embora as duas linguagens compartilhem princípios congêneres (som, enquadramento, campo, movimentos de câmera, entre outros), cada uma dela tem sua especificidade. Para Weschenfelder, por exemplo,

O cinema seria mais apto aos planos gerais, pois a imagem, maior e mais definida, possibilita a inclusão de mais elementos no quadro. Enquanto que no vídeo, a falta de definição da imagem e a tela menor levariam os realizadores aos planos em detalhes próximos.[...] O cinema, contudo, seria o meio que capta com maior fidelidade o real, enquanto que o vídeo, por causa da menor resolução da imagem, seria mais sujeito à distorção, à irrealidade. (2009, p.22-23)

Outro aspecto bastante característico do vídeo é que ele é fortemente influenciado pela tecnologia e esse predicado é identificado na sua própria visualidade. As próprias tecnologias digitais, a partir da década de 1990, contribuíram para transformações que

influenciaram toda a dinâmica da produção audiovisual, a exemplo da captação de áudio que passa a ser feita pelo mesmo equipamento, barateando e otimizando a produção. As rápidas inovações em equipamentos, formatos e mídias, organizam e reorganizam o mercado.

Os formatos de vídeo são cada vez mais descartáveis. O mercado pressiona os produtores de materiais audiovisuais a uma vertiginosa corrida pelo equipamento mais novo. Formatos mais novos como U-MATIC, BETACam e Seper-VHS permaneciam por anos e anos como formatos de ponta. Hoje, a tendência é muito mais autofágica, os formatos duram pouquíssimos anos. Essa realidade incômoda faz com que o equipamento seja supervalorizado em detrimento às idéias e ao conteúdo do filme ou vídeo. (WESCHENFELDER, 2009, p.26)

Embora a natureza camaleônica do vídeo tenha incentivado as mais diversas experimentações, e é relevante exemplificar aqui citando mesmo o movimento da Videoarte, e que, por questão mesmo de suporte – químico e não eletrônico, por isso menos passível de falsificação – o cinema se aproxime, talvez, mais da fotografia e seu teor de representação do real por presença do objeto/situação em frente a objetiva. E, por mais que as tecnologias, especialmente a partir da digitalização, ampliem de forma crescente o distanciamento das imagens dos primeiros suportes químicos cuja condição científica atestava a presença daquele real, as técnicas de produção da imagem inauguradas desde antes do Renascimento, compartilham sempre um objetivo comum: a representação, cada vez mais fiel, da realidade. Mas, se o vídeo surge como “um meio propício a junções e colagens, sem muita definição de imagem, como fica a apreensão do real?” (WESCHENFELDER, 2009, p.26).

As possibilidades de intervenções nas imagens-vídeo são tamanhas que autores, a exemplo de Philippe Dubois, consideram que cinema e vídeo são linguagens completamente diferentes, e que nomenclaturas do vocabulário técnico são utilizadas em comum para as duas práticas erroneamente. Para Dubois o vídeo permite a desconstrução das convenções desenvolvidas com o cinema. Em lugar da “montagem cinematográfica”, o vídeo seria “mixado”; em vez de “planos”, “composição de imagem”; em lugar de “profundidade de campo”, “espessura da imagem”; e, “imagem totalizante” em lugar de “espaço-off” (DUBOIS, 2004, p.69-95).

Ao esmiuçar detalhadamente as desconformidades entre a estética do cinema e a estética videográfica, Dubois é capaz de incentivar ainda mais a questão a respeito da representação do real nesse suporte. Por exemplo, se técnicas como “sobreimpressão”

(efeito visual de imagem dupla, sobreposta em transparência), “janelas eletrônicas” (efeito de inserção de imagens fragmentadas e justapostas em fragmentos de planos) e “incrustação” (efeito no qual a luminosidade das formas do traço de real capturado pela objetiva é manipulado eletronicamente, distanciando a visualidade das formas convencionais reconhecidas como real) desconfiguram as noções de plano geral, plano americano, *close up*, entre outros, onde a representação do real é identificada no vídeo? Dubois mesmo responde:

Em vídeo, os modos principais de representação, são, de um lado, o modo plástico (a “videoarte” em suas formas e tendências múltiplas) e, de outro, o modo documentário (o “real” – bruto ou não – em todas as suas estratégias de representação). (DUBOIS, 2004, p.77)

Nesse entremeio é necessário incluir um veículo, que se entrelaça ao vídeo, numa relação semi-simbiótica, na qual a televisão sofre por uma dependência maior em relação ao suporte que permitiu seu desenvolvimento e cristalização, caracterizando o que Dubois denomina de “maquinaria televisual” (2004, p.46). Sua particularidade baseia-se na transmissão a distância, ao vivo e multiplicada. Para o autor, a distância entre a fotografia e a imagem televisual é longínqua:

A imagem televisual não é algo que se possui como um objeto pessoal [fotografia] nem algo que se projete num espaço fechado (como a “bolha” da sala escura do cinema); ela é transmitida para todo lugar ao mesmo tempo. A sala de projeção explodiu, o tempo fechado em si mesmo da identificação do telespectador se diluiu, a distância e a multiplicação são a regra. A imagem-tela ao vivo da televisão que não tem mais nada de *souvenir* (pois não tem passado), agora viaja, circula, se propaga, sempre no presente, onde quer que seja. Ela transita, passa por diversas transformações, flui como um rio sem fim. Chega em toda parte, numa infinidade de lugares, e é recebida com a maior indiferença. Imagem amnésica cujo fantasma é um “ao vivo” planetário perpétuo, ela abre a porta à ilusão (simulação) da co-presença integral. [...] O mundo parece nosso, em tempo real, e estamos em toda parte, síncronos com este “real” mediatizado...Que simulacro! (DUBOIS, 2004, p.46-47)

A transmissão ao vivo, no sentido de deslocar o telespectador para o centro do evento noticioso; a popularização dos equipamentos VHS nos ambientes domésticos; a maleabilidades da linguagem videográfica recaem sobre uma estética da realidade recuperada em movimentos e espessuras novatos nos processos de produção audiovisual e na própria tela. Há no vídeo uma “retórica da espontaneidade” (WESCHENFELDER, 2009, p.45), derivada de dois aspectos: 1) da ações flagradas em vídeos familiares caseiros (quedas, escorregões, acidentes) e do manuseio amador de um equipamento

fabricador de televisualidade (desfoque, imagem trêmula, foco para o chão); e, 2) imprevisibilidade da transmissão ao vivo (falhas na locução do texto *on*, captação acidental de elementos da técnica, presença da câmera em eventos onde outros produtores televisuais se encontram em transmissão “ao vivo” também).

Para esta investigação, focada na identificação dos aspectos que, a partir da constituição do período conhecido por Modernidade, desencadearam o enfraquecimento do olhar. O vídeo certamente foi um contribuinte de importância feroz nesse processo. No entanto, é no vídeo, em sua aglutinação com a digitalização, que se identifica um movimento na direção da recuperação desse encantamento perdido das imagens, através das renovadas estéticas das realidades.

## 2.4

### A “estética” da Estética do Real

Em sua genealogia o termo “estética” deriva do grego *aiesthèsis* que significa percepção, sensação. Sumariamente, a Estética é uma disciplina da Filosofia que se dedica à interpretação da natureza do belo e dos princípios da arte. Foca-se na fruição e percepção do belo e nas emoções derivadas dos fenômenos estéticos. Desta forma, é correto tomar as diversas estéticas, na verdade, como interpretações das realidades. É, então, No século XIX, que surge o realismo enquanto uma nova estética proposta com intuito de legitimar as representações da realidade.

Na atualidade, num panorama permeado pela saturação midiática, pela popularização e cristalização do modelo de convergência midiática, pelo esfumaçamento das fronteiras entre real e ficção, observa-se a renovação desses códigos realistas com a finalidade de intensificar os efeitos de realidade.

Cada vez mais a mediação realizada pelas tecnologias da comunicação, da informação e do audiovisual deixa de ser propriamente um ato ou efeito de mediar, de estabelecer relações, para tornar-se, ela mesma, parte crucial de nossa visão de mundo e daquilo que tomamos por realidade, a qual é percebida e construída por códigos estéticos historicamente configurados, balizadores do nosso olhar e de nossa experiência. (FELDMAN, 2008, p.4)

Partindo do pressuposto das estéticas como interpretações das realidades, considera-se, para o desenvolvimento de ferramentas analíticas para o objeto deste estudo, as seguintes concepções de realismo imagético: 1) a perspectiva mimética

objetiva; 2) a perspectiva da vigilância-testemunho; 3) a perspectiva da espontaneidade; 4) a perspectiva da telepresença.

### **2.4.1 A Perspectiva Mimético-Objetiva**

Aglutinam-se nesse aspecto três fatores de forte relevância nas concepções das imagens, em destaque em relação às representações e às realidades ali representadas. Primeiramente, a descoberta da “perspectiva” que inaugura a fusão entre ciência e arte, inferindo no surgimento do olhar técnico, ávido por reconhecer nas imagens produzidas artificialmente a realidade em sua mais perfeita representação, detalhadamente produzida, cientificamente traduzida. A ciência da perspectiva ao dispor do olhar, este olhar que quer enxergar na tela, fielmente copiado, o mundo real – tridimensional -que lhe é visualmente oferecido ao olho.

Em seguida, o surgimento da fotografia atualizando novamente a técnica de produção das imagens artificiais em serventia ao real. O detalhamento científico tão obsessivamente espreitado pela pintura encontra corpo (imagem) na capacidade mimética do registro mecânico em suporte químico. Pintor (subjetivo) X Fotografia (objetiva). Sua gênese fotoquímica ata à imagem fotográfica a idéia de um real que é impresso, “objetivamente” no filme, remontando ao terceiro fator da perspectiva mimética objetiva, a “objetividade”.

Sem a intervenção da mão do pintor, ou seja, sem o contágio da representação pelas interpretações do artista, a fotografia, e seu caráter objetivo (daí a denominação “objetiva”) são, desde então, interpretadas como o espelho da realidade. Essa concepção de espelho do real permeia ainda hoje o imaginário leigo a respeito das técnicas de representação. Esta noção contaminou a própria apreensão da fotografia e das técnicas derivadas desta, como o cinema e, posteriormente o vídeo/televisão. Mesmo o jornalismo, durante muitos anos, foi conceituado como espelho do real, sob influência também da capacidade de registro objetivo da fotografia, passando esta a acessório documentário das notícias.

### 2.4.2

#### A Perspectiva da Vigilância-Testemunho

Michel Foucault esforçou-se numa empreitada pela compreensão dos mais diversos aspectos das relações de poder. Não há como abordar o objeto aqui proposto sem mencionar a “sociedade da vigilância”, na qual a distribuição de câmeras escondidas nos supermercados, nas lojas e avenidas, a crescente distribuição de dispositivos eletrônicos forjados com microcâmeras, transformando cada cidadão em vigia. Uma sociedade fundada na vigilância servindo à disciplina.

Toma-se aqui a influência do conceito do *Panopticon* de Jeremy Bentham, apropriado por Foucault em seu *Vigiar e Punir* para tratar da vigilância potencializada com auxílio dos vídeos amadores. O filósofo identifica o modelo do *panopticon* na construção do olhar médico, e da “vigilância total dos corpos” (FOUCAULT, 1987, p.210)

No caso dos hospitais (...) era preciso evitar contatos, os contágios, as proximidades, e os amontoamentos, garantindo a ventilação e a circulação do ar; ao mesmo tempo, dividir o espaço e deixá-lo aberto, assegurar uma vigilância que fosse ao mesmo tempo global e individualizante, separando cuidadosamente os indivíduos que deviam ser vigiados. (FOUCAULT, 1987, p.210)

Entretanto, Foucault, acaba por reconhecer o conceito de vigilância contido no modelo da observação total nas prisões e escolas, relacionando-o aos sistemas de punição, no qual esses ambientes seriam observados a partir de um ponto central, instituindo-o como “local do exercício do poder e, ao mesmo tempo, o lugar de registro do saber” (FOUCAULT, 1987, p.211). Este estudo destaca o trabalho do Filósofo para tratar da vigilância digital ao abordar o ideal de sociedade de Bentham, baseado nos preceitos de Rousseau para a Revolução Francesa, de

uma sociedade transparente, ao mesmo tempo visível e legível em cada uma de suas partes; que não haja mais nela zonas obscuras, zonas reguladas pelos privilégios do poder real; (...) que cada um, do lugar que ocupa, possa ver a sociedade (FOUCAULT, 1987, p.215).

Benthan em seu texto original a respeito do *Panopticom* endossa que “cada camarada torna-se um vigia” (BENTHAN In FOUCAULT, 1987, p.215). De acordo com Foucault, a ciência de ser vigiado, além “de impedir as pessoas de fazerem o mal, tirar-lhes ia o desejo de cometê-lo” (FOUCAULT, 1987, p.217). Desta forma concluindo que quanto maior a vigilância, menos faltas, transgressões seriam cometidas pelo indivíduo. Com a Internet e o encolhimento e barateamento das câmeras digitais surgem novos e inúmeros dispositivos de vigilância e vigilantes.

A proliferação de tal fenômeno reconfigura comportamentos e a sociabilidade. Essa mutação social exerce transformações nas produções audiovisuais e nas estéticas dessas produções. Neste caso, é o poder do flagrante que define a intensidade de realidade dessas produções. O “estar no lugar certo, na hora certa” e registrar uma contravenção a fim de denunciá-la, protegendo a sociedade de um futuro ato danoso por parte deste ator social criminoso no futuro.

Um dos aspectos mais relevantes que constitui a estética na perspectiva da vigilância-flagrante é a imagem pixelizada, quadriculada, distorcida, já que o vídeo é, teoricamente, produzido por – e para - um equipamento cuja tela é pequena em comparação a uma televisão, para onde essa variedade de vídeos tem migrado; e a inabilidade com o equipamento de captura do flagra e as situações instáveis às quais uma equipe de reportagem profissional às vezes tem de se submeter para conseguir “o furo<sup>5</sup>”, circunstâncias estas comuns, por exemplo, em reportagens investigativas, ou sobre o cotidiano das celebridades.

### **2.4.3 A Perspectiva da Espontaneidade**

A Perspectiva da Espontaneidade relaciona-se diretamente com o caráter documental do vídeo, sua capacidade de causar no telespectador a sensação de que o que ele está assistindo realmente existiu. Essa filiação à existência, à materialidade, à indicilidade e à objetividade, insere as máquinas de visualidade numa situação prosopopeica, na qual somente o “olho da câmera” é capaz de captar determinadas circunstâncias, sem direção ou inibição.

---

<sup>5</sup> Critério de noticiabilidade relativo à concorrência (WOLF, 2003). Será aprofundado no terceiro capítulo desta dissertação.

Se, de acordo com Dubois (2004) o vídeo apresenta dois modos de representação – o modo plástico e o modo documentário – é, no modo documental que as estéticas que intencionam o real se desenvolvem, perpetrando uma tradição cuja construção do real marcada espaço-temporalmente de forma a gerenciar uma identificação, uma aproximação, do olhar do telespectador com o “olhar da câmera”, criando um efeito no qual a mediação é despercebida.

Erros, imprevistos e problemas técnicos incorporados ao material fílmico dão autenticidade e fidedignidade ao ato de transmissão e, assim, ao que é transmitido. A imagem tremida dos registros cine jornalísticos da II Guerra Mundial, que se deveu ao advento das câmeras mais leves, tornou-se sinônimo de uma filmagem, de uma tomada real, não ensaiada, não mediada. (WINSTON, 2005, p.17)

A imagem produzida sob esses “defeitos de transmissão” emitem ao telespectador maior autenticidade, já que uma imagem tremida, por exemplo, é menos passível de edição. Transmissões “ao vivo” também costumam gerar potencialização de efeitos de autenticidade, nesse caso, em decorrência das situações de imprevisibilidade dos acontecimentos no momento exato em que ocorrem.

O vídeo retoma também a tradição da representação da vida do cotidiano e das micro-histórias, estreitando relações “com a narrativa trivial, com a encenação privada e as escritas pessoais” (WESCHENFELDER, 2009, p.58), desinstalando da grafia audiovisual as marcas técnicas dos conteúdos profissionais. Habilitando o ponto de vista do telespectador/usuário/audiência e reforçando os aspectos realísticos da imagem.

#### **2.4.4 A Perspectiva da Telepresença**

A Telepresença pauta diretamente o efeito de ubiquidade, e nessa sensação de onipresença é que se constitui seu efeito. É na condição da transmissão “ao vivo”, em tempo real, de qualquer lugar, para qualquer aparelho de TV que reside a estética do real. O caráter facilitador do procedimento captar/transmitir em simultaneidade minimiza a sensação de mediação, já que a possibilidade de interferência por parte dos produtores é aparentemente menor para a apreensão do telespectador.

Soma-se ao realismo identificado na “impressão de realidade” (METZ), os realismos da simultaneidade e da instantaneidade, gerenciando as percepções de

movimento e tempo no intuito de descaracterizar a mediação: um evento “ao vivo” não pode ser alterado, pelos menos, teoricamente.

Também insere-se aqui a “substituição” do repórter, que por alguma razão não pode acompanhar a ocorrência do fato. Na sua ausência, a presença de um amador, equipado com uma microcâmera que possa registrar o momento, atualiza o efeito de ubiquidade, já que, por problemas técnicos e logísticos, ou mesmo por não ser possível ter conhecimento de todos os acontecimentos noticiáveis que acontecem no momento, o repórter e/ou uma equipe de reportagem nem sempre vai poder estar presente. Entretanto, a “colaboração” do usuário/telespectador/audiência pode contribuir para o efeito de onipresença do jornalismo.

## **2.5**

### **Taxionomia dos “Efeitos de Real”**

Ao observar o panorama acima exposto, e considerar os aspectos dos usos do vídeo que inseriram, ou atualizaram, as visualidades dos produtos audiovisuais, propõe-se neste estudo, considerando o histórico aqui apresentado e as novas práticas recentemente implementadas como consequência dos processos de digitalização dos conteúdos midiáticos, uma classificação provisória dos efeitos que constituem o caráter de realidade dos atuais produtos audiovisuais, apresentados na seguinte configuração:

#### **2.5.1**

##### **Aspectos da imagem**

Dizem respeito aos aspectos imagéticos perceptivos do produto audiovisual. São analisados levando em consideração a plasticidade e ao conteúdo, observando o quesito da credibilidade.

#### **1 - Plasticidade**

Observa os aspectos relativos à forma do vídeo.

##### **a) Cor**

A cor do vídeo denuncia, ou dissimula, os aspectos técnicos de uma produção audiovisual. Cores reproduzidas à quase perfeição potencializam o efeito mimético. Tons amarelados geram efeito de antiguidade no momento da fruição da imagem, provocando também efeito de real por denunciar marcas do tempo,

aproximando-a assim da realidade captada no momento em que foi produzida. O P&B transfere também um nível de real à imagem por ligar-se à lembrança das primeiras fotografias. Jornalisticamente o preto e branco recuperam a sensação de objetividade e de registro neutro. Tecnicamente, as câmeras amadoras têm menor poder de saturação, já que são constituídas de pequenas aberturas de obturação e lentes pouco sensíveis, aproximando as imagens por elas produzidas dos tons acinzentados.

### **b) Pixelização**

O fenômeno da pixelização também é proveniente do que denomina-se neste estudo por “defeitos técnicos do equipamento”. Aparelhos celulares, câmeras fotográficas digitais, aparelhos de reprodução de arquivos MP3 com câmeras acopladas, possuem pequenas telas para reprodução, desta forma, o equipamento disponibilizado nesses aparelhos capta para reproduzir nessas telas, não na TV, ou na tela do computador. Quando reproduzidas em quadros maiores, a tendência do vídeo digital quando esticado é o aumento do tamanho dos *pixels*<sup>6</sup> minimizando, assim, a nitidez da imagem. Quanto maior o número de *pixels*, menor o risco de deformação da imagem e, assim, ao contrário. A tela de um aparelho celular tem em média 2 polegadas (160 x 120 *px*), enquanto que uma TV de 42 HD<sup>7</sup> tem 1280 x 720 *px*. Imagine o quanto a imagem produzida pelo celular, por exemplo, tem que ser “esticada” para ser exibida numa TV HD.

### **c) Desfoque**

O desfoque é outro aspecto recorrente nas imagens amadoras, é causado também pela pouca capacidade de *zoom*, baixo poder de definição de captação das câmeras dos dispositivos móveis. A pouca qualidade do equipamento, provoca embaçamento em imagens de deslocamentos, ou quando o cinegrafista se desloca.

## **2 – Credibilidade**

Considera os aspectos de assinatura e potencializam ou minimizam a credibilidade do conteúdo audiovisual, neste caso sendo amador, ou profissional, ratificando estéticas do real.

### **a) Vivo**

Remonta à telepresença e efeito de ubiquidade. A imprevisibilidade do ambiente “ao vivo” implica na interpretação da não-mediação do fato por uma equipe

<sup>6</sup> Menor componente de uma imagem digital.

<sup>7</sup> *High Definition*.

profissional que poderia “contagiá-lo” com elementos de produção. A sensação de simultaneidade e instantaneidade reforçam o teor de real do mundo ali “transmitido”, e não “representado”.

#### **b) Cinegrafista Amador**

A assinatura “cinegrafista amador” também minimiza a identificação de um processo de mediação na exibição do conteúdo não-profissional. O não conhecimento técnico reforça a não-manipulação da imagem. Exime o conteúdo de qualquer teor ideológico que, porventura, uma grande empresa de mídia possa impor a determinado conteúdo. O cinegrafista amador é um colaborador sem propósito algum além de vigiar a sociedade e contribuir para sua manutenção e saúde. Seu quinhão de real habita no flagrante, por parte de alguém que assume o papel de vigilante, e na denúncia, por parte de alguém atingido por alguma situação.

#### **c) Câmeras de Vigilância**

As câmeras de vigilância resultam na mesma interpretação do cinegrafista amador, com a diferença de que nesse caso não há mão, e se há, é “aleijada”, já que fixada num ponto fixo, tem movimentos limitados, captando o fato objetivamente, mecanicamente. Sem interesse ou intenção de captar, a câmera de vigilância simplesmente “olha” o que aconteceu na sua frente, não vai atrás de um acontecimento.

### **2.5.2**

#### **Aspectos do manuseio**

São resultantes do manuseio inferido por cinegrafistas sem conhecimento técnico específico. Não é comum a identificação de quadros e planos bem definidos nesse tipo de conteúdo, o que afeta também a imagem produzida sob essas condições.

## **1 – Enquadramentos e movimentos**

Nesse caso os aspectos que sofrem maiores alterações são os consequentes dos novos enquadramentos e movimentos de câmera característicos desse recente paradigma.

#### **a) Visibilidade do sujeito**

A insegurança do cinegrafista frente a situações de flagrante acabam por denunciar o sujeito que manipula o equipamento. As imagens aqui passam a sensação de terem sido produzidas sem consentimento, um “olho” curioso, identifica-se a presença de *voyer*.

#### **b) Falta de ângulo**

É caracterizada pelas imagens em movimento contínuo, executando vários *travellings* e *pans*. A movimentação do cinegrafista ao tentar fazer a câmera capturar o que seu próprio olho testemunha é tamanha que é difícil identificar o que realmente está acontecendo, resultado em falta de angulação que permita a identificação do ocorrido. A objetiva estava lá, capturando tudo, embora não seja possível identificar nitidamente o quê.

#### **c) Câmeras de vigilância**

Possui uma angulação bem particular, lembrando as aceções do *panóptico*. Um ângulo alto, que tenta dar conta de todo o ambiente no qual está instalada.

#### **d) Câmera tremida**

Uma imagem trêmula resultante da ineficiência no direcionamento da câmera acoplada a um pequeno dispositivo. Esses conteúdos também são produzidos em situações inusitadas onde o cinegrafista corre, ou na impossibilidade de testemunhar o acontecimento, levanta a mão munida de câmera na tentativa que conseguir captar aquele instante. A “tremedeira” na imagem é uma das características mais marcantes dos conteúdos audiovisuais dessa natureza.

#### **e) Instabilidade da mão**

É perceptível a ausência de qualquer equipamento para manter a estabilidade da imagem. Ao estar afixada num instrumento cujo tamanho impossibilita a captação de uma imagem segura. Os dispositivos, como já trazem no nome, são “móveis”, desta forma, as imagens são sempre instáveis.

Esse anseio pelo real permeou a variados aspectos das culturas ao redor do mundo. As técnicas de representação e reprodução do mundo são algumas das esferas mais influenciadas pelo desejo de real. Com a cultura de massa e a comunicação mediada a sociedade se viu exposta a quantidades e qualidades exorbitantes de imagens, fator que acabou contribuindo para o que denomina-se aqui de “enfraquecimento do olhar”.

Diante dessa minimização do poder de encantamento das imagens, a cultura contemporânea presencia a adoção de técnicas que impõem efeitos de real aos produtos midiáticos. Exemplos desse paradigma é a crescente idealização de shows de realidade, crescente exibição de vídeos amadores, o sucesso espetaculoso do *You Tube* com seu slogan “*Broadcast yourself*”, entre outros.

No entanto, a “vontade de verdade” não contagiou apenas as representações imagéticas da realidade do mundo. Nesse contexto práticas sociais também são influenciadas pela sede do real e pela sede de verdade. O jornalismo, que nasce mais próximo à literatura que a filosofia, é influenciado por essas aspirações. Tamanha é a influência que a busca da verdade passa a ser seu objeto principal.

No âmbito da cristalização das tecnologias digitais, a prática jornalística também enfrenta suas crises: crise financeira das empresas jornalísticas, crise de credibilidade, crise de identidade. A imagética do jornalismo recebe também sua parcela de influência em relação às renovadas estéticas do real. No intuito de compreender os valores que delineiam objeto proposto à investigação neste estudo, o capítulo seguinte dedica-se a construir um panorama a respeito da história, ideais e interpretações dos produtos noticiosos.