

tecnoimagética // vida esparramada em superfícies

wagner souza e silva [org.]

tecnoimagética // vida esparramada em superfícies

wagner souza e silva [org.]

eca-usp

são paulo, 2021

© 2021 Wagner Souza e Silva

ORGANIZAÇÃO

Wagner Souza e Silva

CAPA, EDITORAÇÃO E REVISÃO

Bruna Sanjar Mazzilli

CONSELHO EDITORIAL

Atílio Avancini (Universidade de São Paulo)

Eliza Bacheга Casadei (Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Fabio Gomes Goveia (Universidade Federal do Espírito Santo)

Luciano Guimarães (Universidade de São Paulo)

Stefanie Carlan da Silveira (Universidade Federal de Santa Catarina)

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

T255 Tecnoimagética [recurso eletrônico] : vida esparramada em superfícies / organização Wagner Souza e Silva. – São Paulo : ECA-USP, 2021.
207 p.

ISBN 978-65-88640-45-6
DOI 10.11606/9786588640456

1. Imagem – Técnicas. 2. Imagem – Teoria. 3. Fotografia. 4. Flusser, Vilém. I. Silva, Wagner Souza e.

CDD 21. ed. – 770.1

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-reitor: Antonio Carlos Hernandez

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Coordenadora: Maria Clotilde Perez Rodrigues

Vice-coordenadora: Maria Cristina Palma Munglioli

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretora: Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Eduardo Henrique Soares Monteiro



agradecimentos

Esta publicação reúne contribuições de mestres e doutores que cursaram a disciplina Tecnoimagética: Produção e Circulação da Imagem na Comunicação Contemporânea, sob minha responsabilidade dentro do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Não somente às autoras e aos autores aqui presentes, mas a todos que frequentaram os encontros, devo agradecer imensamente pela ótima convivência e oportunidade de muito diálogo e aprendizado.

Este livro é dedicado a vocês.

sumário

apresentação // wagner souza e silva	5
do amigo flusser: correspondências sobre a publicação brasileira de <i>filosofia da caixa preta</i> // bruna queiroga	11
caminhos na superficialidade: entre o provável e o experimental // fernanda albuquerque de almeida	27
apontamentos sobre a fruição da imagem midiática contemporânea // eli borges júnior	41
a escalada das tecnoimagens na imprensa: de documento objetivo à conexão afetiva // carolina vilaverde ruta lopes	59
o fotojornalismo no twitter: um estudo de caso sobre imagens da #grevegeral de 2017 // andré benevides inoue	74
narrativas efêmeras em tempos de <i>stories</i> : o design pré-programado como contador de histórias na tela dos <i>smartphones</i> // carolina dos santos vellei	95
pensamentos em torno do fotolivro: produção de sentidos, diálogo e sensibilidade no ambiente imagético contemporâneo // bruna sanjar mazzilli	114
imagem documental e imagem estética: uma análise da série <i>the bowery in two inadequate descriptive systems</i> (1974-75), de martha rosler // vivian castro villarroel	130
a fotografia como expressão de identidade: o olhar ancestral e a observação participante de marcos palhano // andré bueno	149
tecnoimagética e comunicação ambiental urbana // sandra pereira falcão	167
projeções para um mundo pós-coronavírus // raquel melo	184
sobre as autoras e os autores	203

apresentação // wagner souza e silva

As telas se esparramam pelo nosso cotidiano. Em vista dos crescentes e sedutores refinamentos técnicos que têm garantido a possibilidade de não somente consumir, mas também produzir e distribuir informação visual, não seria exagero afirmar que vivenciamos uma espécie de curto-circuito entre nós e essas superfícies. Propulsionados sobretudo pelos atuais *smartphones* conectados, instalamos práticas e fluxos com as imagens que se distanciam cada vez mais de uma postura meramente contemplativa, preponderante, por exemplo, em nossa relação com a TV, o cinema ou as fotografias das mídias impressas ao longo de quase todo o século passado.

Se é verdade que o pensamento tem a imagem como principal conteúdo, tal como a neurociência tem buscado confirmar, a intensa presença dessas telas nos faz viver sob uma tensão constante entre o que vemos e o que pensamos, confundindo o que vemos pensando com aquilo que pensamos estar vendo – prática esta, aliás, perigosamente mais comum. Nessas circunstâncias, parece cada vez mais naturalizada a influência dessas imagens sobre nossas ideias, emoções e, principalmente, nossas ações. Instrumentalizadas em diversos setores da vida e sorrateiras em sua produção, circulação e consumo, elas requerem de nós um esforço extra para dimensionarmos com exatidão o quanto atuam na definição do que somos, conhecemos e desejamos.

Vilém Flusser (1920-1991) foi um filósofo tcheco-brasileiro que habilmente captou a importância dessas imagens nas telas, passíveis, segundo ele, de serem reunidas sob a denominação de **tecnoimagem** ou **imagem técnica** – um

conceito cunhado a partir do reconhecimento da invenção da fotografia como seu marco inicial. Em linhas gerais, sua contribuição se concentra na ideia de que essa tipologia de imagem trouxe sérias implicações existenciais e passou a exigir de nós um novo modo de consciência, a ponto de sugerir que o surgimento da tecnoimagem é tão importante quanto a invenção da escrita. Mais ainda: devido à sua natureza cientificamente automatizada e ao seu modo de funcionamento determinado por mecanismos e etapas muito bem demarcadas, essas imagens seriam fenômenos portadores das balizas de uma sociedade que passaria também a se engajar na produção e no consumo de informação.

Tivemos uma vertiginosa ascensão de um universo midiático desde o surgimento da fotografia, o que também permitiu alavancar processos imaginativos até então inimagináveis, visto essa imagem calculadamente construída representar também a expressão de uma confluência entre arte e ciência. Sendo capaz de conjugar esses modos de conhecimento a princípio antagônicos, a tecnoimagem foi o principal pilar de estruturação de um cenário favorável aos redimensionamentos técnico, estético e político da informação visual. Assim, fotografia, cinema, vídeo, TV ou as imagens computadorizadas poderiam ser reunidas sob uma mesma alcunha, tornando-se apenas maneiras distintas de apresentação de um mesmo problema: o de pensar a criatividade e a liberdade num mundo cada vez mais programado por tecnologias, tecnologias estas que atualmente se encontram sob a roupagem do universo digital e de toda sua lógica algorítmica que ordena a experiência perante as telas.

Foi tendo em vista tais premissas que, a partir de 2014, passei a oferecer a disciplina **Tecnoimagética: Produção e Circulação da Imagem na Comunicação Contemporânea** como parte do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É esse ambiente didático-pedagógico que está por trás da presente coletânea de textos, que elenca contribuições de egressos e egressas desse curso com os quais tive o privilégio de trocar experiências, repertórios e interpretações a respeito dessa temática, sempre sob envolventes

discussões em cada um dos muitos encontros realizados. Assim, é certo que este livro tem a intenção de contribuir para os estudos da imagem na comunicação, mas é também seu objetivo compartilhar a experiência da sala de aula de pós-graduação como espaço de convivência, debate e aprendizado.

É importante notar essa dimensão dialógica na própria edição do material, já que foram respeitadas as eventuais reincidências de conceitos e discussões em alguns textos. Desse modo, os onze artigos aqui propostos são também uma oportunidade para notar as nuances reveladoras que emergem de apropriações de um mesmo aporte teórico conduzidas por diferentes objetos empíricos. Isso porque, ainda que o referencial bibliográfico da disciplina tenha recorrido a uma diversidade de autores e autoras igualmente importantes para o tema – como Muniz Sodré, Régis Debray, Lev Manovich, Jean Baudrillard, Guy Debord, Susan Sontag ou Arlindo Machado –, foi Vilém Flusser quem compôs o seu eixo central. Tal protagonismo se deu, principalmente, pelo reconhecimento da articulação de duas decisivas obras de sua autoria: *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* e *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, cujas primeiras edições, originalmente em alemão, se deram em 1983 e 1985, respectivamente.

Por essa razão, optamos por abrir este livro com dois textos que examinam tais publicações e servem de maneira eficiente como introdução ao pensamento do filósofo: o primeiro, “Do amigo Flusser: correspondências sobre a publicação brasileira de *Filosofia da caixa preta*”, de **Bruna Queiroga**, aborda as trocas de cartas do autor com interlocutores brasileiros para a produção da versão em português desse livro mundialmente reconhecido, revelando um pouco das inquietações que circundavam seu pensamento à época; já o segundo, “Caminhos na superficialidade: entre o provável e o experimental”, de **Fernanda Albuquerque de Almeida**, explora a questão da criatividade no meio tecnoimagético a partir de uma síntese muito bem estruturada para entender as relações entre essas duas importantes obras que compuseram a espinha dorsal da disciplina.

Passamos, em seguida, ao reconhecimento do protagonismo das tecnoimagens nos processos comunicacionais de nosso tempo, com os textos

“Apontamentos sobre a fruição da imagem midiática contemporânea”, de **Eli Borges Júnior**, e “A escalada das tecnoimagens na imprensa: de documento objetivo à conexão afetiva”, de **Carolina Vilaverde Ruta Lopes**. Enquanto o primeiro evidencia a tensão entre o concreto e o abstrato presente na midiatização de uma vida conectada às telas, perspicaz e emblematicamente representada pela substituição do toque pelo *touch*, o segundo examina como o fotojornalismo vem sendo assimilado nas mídias sociais, valendo-se de uma minuciosa observação do caráter seminal da fotografia para entender todo esse universo tecnoimagético. Essa investida é complementada pelo texto seguinte, “O fotojornalismo no Twitter: um estudo de caso sobre imagens da #grevegeral de 2017”, de **André Benevides Inoue**, que, mesmo sem o apoio de conceitos flusserianos, contribui para realçar a dimensão política das tecnoimagens, fazendo-o a partir de um recorte mais específico de fotografias publicadas numa plataforma digital de grande relevância para a disputa de narrativas que fortemente influenciam o debate e a concorrência pela leitura da realidade. De certa forma, é preocupação similar que conduz o texto “Narrativas efêmeras em tempos de *stories*: o *design* pré-programado como contador de histórias na tela dos *smartphones*”, de **Carolina dos Santos Vellei**, mas aqui notando o desafio de construir narrativas a partir de uma lógica de produção responsiva à abundância de informação visual a que temos acesso atualmente.

Curiosamente, esse mesmo excesso provoca a busca de estratégias discursivas que se contrapõem à aparente efemeridade da imagem nas telas, tal como examinado pelo texto seguinte, “Pensamentos em torno do fotolivro: produção de sentidos, diálogo e sensibilidade no ambiente imagético contemporâneo”, de **Bruna Sanjar Mazzilli**, que se propõe a pensar a pertinência dos impressos para a questão da criatividade fotográfica nos dias atuais. Nesse sentido, pode-se dizer que os dois textos seguintes incrementam a discussão, já que também exploram o reconhecimento das subjetividades e objetividades que estão em constante negociação na produção fotográfica, esta que é a prática inauguradora da era das tecnoimagens: de **Vivian Castro Villarroel**, temos uma contribuição extraída de uma expressiva obra fotográfica, discutida em seu texto “Imagem documental e imagem estética: uma análise da

série *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75), de Martha Rosler”; já **André Bueno** nos dá a oportunidade de acompanhar uma cuidadosa investigação do gesto fotográfico em “A fotografia como expressão de identidade: o olhar ancestral e a observação participante de Marcos Palhano”.

Por fim, temos uma dupla empreitada que instrumentaliza as tecnoimagens para abordar um objeto de grande amplitude e relevância, confrontando um problema incontornável e cada vez mais urgente: as concretas condições ambientais para a sobrevivência humana. Em “Tecnoimagética e comunicação ambiental urbana”, **Sandra Pereira Falcão** discute o uso educutivo de imagens como uma estratégia para a percepção dos problemas socioambientais – comumente camuflados pela vida cotidiana –, visando a estimular ações cidadãs proativas. Já o desfecho do livro pelo texto de **Raquel Melo**, “Projeções para um mundo pós-coronavírus”, traz a tecnoimagem como agente decisivo para reconhecer nossas fragilidades antropocêntricas diante do dramático cenário pandêmico que atravessamos, em que o clima de incertezas e dúvidas encontra ressonância na grande potência imaginativa – fascinante e ao mesmo tempo perigosa – que nos foi aberta por esse tipo de imagem.

Esse último texto alude a uma das máximas de Vilém Flusser: as tecnoimagens, contrariamente ao que se pensa em função de seu potencial representativo de grande precisão técnica, não refletem o mundo. Tecnoimagens não são espelhos; são, nos diz o filósofo, projetores, pois projetam sentidos sobre o mundo. Trata-se de uma inversão que não só reforça a necessidade de rever os parâmetros de análise estabelecidos a partir das milenares práticas da escrita e das imagens artesanais, mas que também justifica o protagonismo das tecnoimagens nos processos comunicacionais mais intensos dos dois últimos séculos.

Os objetos e abordagens dos onze textos aqui presentes são uma pequena amostra de um desafio de investigação que não cessa de se agigantar, considerando que as superfícies tecnoimagéticas se esparramam cada vez mais por nossas vidas – e assim o fazem porque igualmente nelas nos esparramamos. Que seja este livro mais uma contribuição para compreendermos as motivações e as implicações dessa cumplicidade.



do amigo flusser: correspondências
sobre a publicação brasileira de *filosofia
da caixa preta* // bruna queiroga

Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia foi um livro de grande repercussão entre pesquisadores brasileiros de imagem nos anos 1980. No cenário acadêmico, somou-se aos estudos de *A câmara clara*, de Roland Barthes, e *Sobre fotografia*, de Susan Sontag, tendo tido também grande sucesso entre fotógrafos.

O livro reapresentou seu autor, Vilém Flusser, aos intelectuais brasileiros, marcando definitivamente o vínculo do tcheco com o Brasil. Suas palavras, reproduzidas por Maria Lília Leão no posfácio da primeira edição do livro, demonstram esse apreço: “Engajei-me, durante a maior parte da minha vida, na tentativa de sintetizar a cultura brasileira, a partir de culturemas ocidentais, levantinos, africanos, indígenas e extremo-ocidentais (e isso continua a fascinar-me).” (FLUSSER, 1985 *apud* LEÃO, 1985c, p. 42).

Entre as conversas com estudantes e correspondências com amigos, artistas e personalidades brasileiras, Flusser deixou marcada parte da construção do seu pensamento. Ao voltar para a Europa, dedicou-se às reflexões sobre as imagens, focando, mais tarde, no termo “tecnoimagens”. Surgiu, ali, *Für einen Philosophie der Fotografie (Para uma filosofia da fotografia)*, editado em 1983 pela revista *European Photography* e traduzido para diversos países, incluindo a versão brasileira da qual trataremos.

// do livro

A primeira edição brasileira de *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* data de outubro de 1985 e foi publicada pela editora Hucitec. Traduzida do alemão para o português pelo próprio Flusser e revisada por Maria Lília Leão, uma das principais responsáveis pela publicação, a obra, com tiragem de apenas 1 500 exemplares, foi sucesso de público (LEÃO, 2001, p. 11).

Flusser acompanhou da França, onde morava à época da publicação, todo o processo de construção do livro. Desde Robion, uma comuna no sul do país com aproximadamente 4 mil habitantes, correspondeu-se com Maria Lília Leão, em São Paulo. As cartas contêm todo o incentivo dado por ela à publicação do livro, bem como as trocas de ideias e atualizações dos trabalhos de Flusser, principalmente pela Europa. Do mesmo endereço, correspondeu-se com Stefania Bril, crítica brasileira de fotografia. Nas cartas a que tivemos acesso¹, Flusser a atualizava sobre suas criações intelectuais acerca da imagem e, particularmente, sobre assuntos ligados à fotografia; também se dispunha a elogiar os textos que Stefania Bril publicava sobre sua obra.

Ambas, editora e crítica, estavam estabelecidas em São Paulo, a capital paulista, no sudeste do Brasil, com mais de 12 milhões de habitantes – a mesma cidade adotada pelo autor quando no Brasil. Foi onde se casou, desenvolveu sua base crítica, deu início à carreira universitária e se estabeleceu como filósofo. Mudar seu espaço, seu cenário de inspirações, também influenciou suas reflexões, como expôs nas cartas.

Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia efetivamente influenciou o cenário da fotografia brasileira e as discussões sobre o pensar fotográfico, à época levado ao público, principalmente, por Stefania Bril em seus artigos para a mídia impressa. O “professor Flusser” – forma como Bril o chamava em alguns de seus textos – tentou provocar uma polêmica: o embate do fotógrafo diante do aparelho. Para Bril, o livro não deveria ser lido apenas por fotógrafos, pois ele se dirigia “[...] a todos os seres

humanos que, vivendo no mundo dos aparelhos, continuam livres. Porque pensantes.” (BRIL, 1986b, p. 53).

Em suas correspondências, Flusser comenta a necessidade de refletir sobre a crescente produção de imagens, e é em *Filosofia da caixa preta* que apresenta conceitos posteriormente trabalhados com mais profundidade em outras publicações. O contexto da publicação do livro era o início da transição da mídia analógica para a digital, sendo que o protótipo da fotografia digital surgiu em 1975, dez anos antes da versão brasileira do livro.

Influenciando autores contemporâneos que desmembraram diversos conceitos abordados, *Filosofia da caixa preta* expõe uma linha principal de pensamento: a fotografia inaugura um novo período na história, distanciando-se do campo artístico da história da arte, período das imagens tradicionais, para se aproximar do campo da comunicação, no sentido informativo. O que se segue como tese, a partir de então, é refletir sobre o novo humano que surge regido pela tecnologia.

Matriz da fotografia, a *camera obscura*, ou caixa preta, seria uma metáfora de um simulador de pensamentos. Denominada pelo autor como “aparelho”, interliga-se com os conceitos de “brinquedo” e “jogo”. O aparelho não está delimitado pela tecnologia; traz consigo redes de dominação programadas, redes das quais, segundo Flusser, não há como escapar – exceto a partir da conscientização, da tentativa de subverter o programa.

Ou, para quem considera fotografia como arte: como se o escultor se engajasse, não na pedra, mas no martelo. Obviamente, ser fotógrafo não é ter profissão como o são as outras. Concentra o interesse do fazer no instrumento, não na obra. E isto por duas razões distintas: (1) a máquina fotográfica é um tipo novo de instrumento, e (2) a fotografia é um tipo novo de obra. (FLUSSER, 1982c, p. 1).

O fotógrafo manipula o aparelho, o apalpa, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. [...] Em outros termos: a competência do fotógrafo deve ser apenas parte da competência do aparelho. De maneira que o programa do aparelho deve ser impenetrável para o fotógrafo, em sua totalidade. Na procura de

potencialidades escondidas no programa do aparelho, o fotógrafo nele se perde. Um sistema assim tão complexo é jamais penetrado totalmente e pode chamar-se caixa preta. (FLUSSER, 1985e, p. 15).

Flusser diz que, quando o ser humano vivia cercado apenas pela natureza, ele criou objetos que se tornaram uma prolongação do corpo humano, transformando-os em instrumentos que modificavam o mundo. Acrescenta ainda que o conjunto desses objetos produzidos é o que confere a uma determinada cultura suas características. Após a Revolução Industrial, os instrumentos se tornaram máquinas, cercando o humano (FLUSSER, 1985e).

O aparelho surge como consequência da busca incessante pelo conhecimento e funcionamento do mundo, de um pensamento renascentista que vangloriava a visão, já que sua origem remete à *camera obscura*, usada com maior frequência a partir do século XV. Com toda a alteração que o aparelho impõe à cultura, Flusser tenta entender que tipo de ferramenta seria e como usá-la para modificar o mundo de forma criativa.

O que o autor sugere é que a câmera fotográfica seria a mais simples – por ser a primeira – forma de aparelho. O fotógrafo estaria em função desse aparelho, pois nele já estão “[...] contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial.” (FLUSSER, 1985e, p. 17). A esse respeito, a história da fotografia registra que a profissão do fotógrafo surgiu quando a necessidade de patentes de processos fotográficos foi derrubada. Não era mais necessário recorrer ao campo científico para produzir esse tipo de imagem. Com as patentes abertas, os processos deixaram de ser secretos e se tornaram bastante conhecidos, saindo das mãos científicas para cair em mãos artesãs e, principalmente, industriais (GERNSHEIM, 1988).

Assim, Flusser tenta esclarecer que, apesar de o aparelho ter um funcionamento complexo, ele permite a construção de caminhos pelos quais seria possível jogar contra o próprio aparelho. Faz-se necessário, então, descobrir a quais interesses os aparelhos servem.

// das cartas

Nascido em 1920, em Praga, Vilém Flusser perdeu sua família com a invasão alemã. Exilado em Londres, acompanhando a família do futuro sogro, tentou retomar os estudos iniciados na Universidade de Praga, mas logo migrou para o Brasil, desembarcando no Rio de Janeiro em 1940. Casou-se com Edith Barth, sempre mencionada em suas cartas. Depois de muitas tentativas de se estabelecer trabalhando no setor administrativo da empresa de radioeletrônicos da família de Edith, manteve seus estudos em filosofia de modo informal. Pai de três filhos, naturalizou-se brasileiro em 1950.

Suas leituras filosóficas começaram logo a render artigos para revistas e jornais. Para articular suas ideias, deu início a reuniões de estudo em sua casa. Logo começou a dar palestras e a lecionar, e, assim, publicou seu primeiro livro: *Língua e realidade*, pela editora Herder, em 1963. Como professor, passou por instituições como o Instituto Brasileiro de Filosofia, a Escola de Arte Dramática, a Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, a Escola Superior de Cinema, a Fundação Armando Álvares Penteado e a Faculdade de Educação Campos Salles. Participou de muitas conferências no Brasil e no exterior, bem como de bienais de arte – algo que o fez próximo de muitos artistas. Já somava mais de dez livros antes da publicação brasileira de *Filosofia da caixa preta*.

Articulado no meio intelectual paulistano da década de 1960, Flusser retornou à Europa no início dos anos 1970. Foi para a Itália e logo depois se instalou na França. Porém, manteve contato com o Brasil por meio de correspondências, nas quais deixava aberto o canal para as discussões filosóficas. Flusser destacava essas conversas por cartas com intelectuais brasileiros como um importante desenvolvimento para seu pensamento filosófico.

Entre os intelectuais que frequentavam as reuniões em sua casa, estava Maria Lília Leão, futura editora de *Filosofia da caixa preta*. As cinquenta cartas trocadas entre Flusser e Maria Lília datam da década de 1980, precisamente do intervalo de 1981 a 1986; em sua maioria, foram trocadas entre a comuna de

Robion, no sul da França, e a cidade de São Paulo, capital paulista, no sudeste do Brasil.

Esses cenários são citados nas cartas como parte integrante dos processos de pensamento, isto é: a ambientação das ideias é sempre comentada, além de ser tema do grupo de estudos criado na capital paulista após a ida de Flusser à Europa. Isso fica explícito na carta de 9 de março de 1983, em que Maria Lília comenta a criação de um grupo liderado pelo arquiteto Sergio Prado para propor “[...] uma nova política cultural para a cidade de São Paulo.” (LEÃO, 1983b). Nomeado “A cidade revela sua imagem”, o grupo chama a atenção de Flusser, que envia resposta em 16 de março sobre seu interesse pelas discussões brasileiras, comentando: “Imagem é meu assunto.” (FLUSSER, 1983b).

As cartas em que se menciona *Filosofia da caixa preta* abordam diversos outros temas relacionados direta ou indiretamente às problemáticas do livro. A primeira carta a mencionar a obra é datada de 29 de outubro 1982, de Flusser, em Robion, para Maria Lília, em São Paulo. Nessa carta datilografada, Flusser agradece os recortes de Maria Lília sobre os eventos de fotografia em Arles referentes a outubro de 1982 (nos periódicos *Nouvel Observateur* e *Photo-revue*). Menciona que escreveu, em alemão, sobre crítica à fotografia em um texto chamado “Introdução à Filosofia da Fotografia”, que seria publicado pela revista *European Photography*, em Göttingen (Alemanha). Flusser pergunta então à Maria Lília se ela teria interesse em publicar as cinquenta páginas no Brasil; caso positivo, ele traduziria o texto para o português, o que parece ser um primeiro esboço do que viria a ser a publicação em livro (FLUSSER, 1982a).

Maria Lília comenta ainda a leitura do livro de Marshall McLuhan, *Understanding media: the extension of men* [*Os meios de comunicação como extensões do homem*], ressaltando que havia muito em comum com o ponto de vista de Flusser (LEÃO, 1982). Em resposta, o autor tcheco diz discordar de McLuhan em vários pontos, mas admite sua “[...] visão aguda da sociedade informática e programada.”. Afirma em sequência: “[...] não mais são os feitos que

contam, mas a comunicação de tais feitos. [...] Não mais o significado é 'real', mas 'real' é o significante." (FLUSSER, 1982a).

Em estudos que usam o autor como referência, esse comentário se confirma:

De McLuhan, Flusser incorporou a substituição da Galáxia de Gutenberg pela aldeia global, passagem essa, contudo, que só lhe interessava como exemplo de seu tema principal: a importância da mudança do código dominante na história da comunicação. (MARCONDES FILHO, 2006, p. 424).

Marcondes Filho (2006) segue dizendo que a proposta de Flusser é de que a filosofia teria de se adequar aos novos tempos da imagem, abandonando a forma discursiva: filosofar com os meios de comunicação.

Maria Lília chama de "carta-reportagem" uma correspondência enviada a Flusser em 30 de janeiro de 1983, entendendo que esta serviria como o relato de um evento: uma reunião, na cidade paulista de Itatiba, em que a intenção era comentar um texto de Flusser sobre ecologia, em resposta a um pedido de Rodolfo Geiser, mencionando uma carta de setembro de 1982. A propósito dessa carta, discutida pelos presentes no evento, Maria Lília relata perguntas que surgiram e que representam o que chamou de "ponto crítico dos seus argumentos [de Flusser]": "Este [o homem] a manipula [a natureza] e a transforma em cultura, mas é incapaz de criá-la, recriá-la e, até mesmo, de mantê-la íntegra para seu próprio benefício. Pergunta: antes do homem, o que existia?" (LEÃO, 1983a).

Aqui, fica claro que a ecologia é um tema presente na obra de Flusser, como destaca Norval Baitello Junior (2008, p. 10) no prefácio do livro *O universo das imagens técnicas*: "[...] trata-se de estudos das consequências socioambientais (não apenas na natureza e na sociedade, mas sobretudo na cultura) gerada pela proliferação das tecno-imagens."

Maria Lília encerra essa carta chamando atenção para o fato de que no Brasil não se dá valor a um pensar filosófico genuinamente brasileiro. Ao que parecia, Flusser, mesmo sendo estrangeiro, dissertava muito bem sobre os temas brasileiros; porém, ao tentar publicar seus textos, alguns jornais os

rejeitavam, alegando serem muito extensos, e as revistas de fotografia os achavam muito filosóficos. Ainda assim, o autor encontrava um espaço e se fazia presente além das reuniões.

Em uma carta de 13 de fevereiro de 1985, o livro já aparece como consolidado, e Maria Lília pede informações “[...] do ponto de vista de *marketing*.”, além de comentar que fará novamente contatos para a publicação do livro (LEÃO, 1985a). Flusser responde, em 4 de março de 1985, que não está satisfeito com a tradução do material para o livro, que até então ele chamava de “Fotofilosofia”. O autor indica que a versão em alemão era de seu agrado, enquanto em português o texto ainda não estava satisfatório, pois precisava de mais cuidado com a tradução (FLUSSER, 1985a).

Nas cartas são discutidos temas de outros livros, conferências e artigos que Flusser produziu paralelamente à produção de *Filosofia da caixa preta*. Foram cerca de dois anos, desde o original publicado em alemão, até que ele se sentisse satisfeito com a versão brasileira: mais do que simplesmente pensar em traduzir para o português, sua maior preocupação era se fazer compreensível em terras brasileiras, na cultura que ele experienciara por tantos anos.

O livro *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, publicado em 1983, também foi pauta nas cartas trocadas com Maria Lília, e, pelo que consta, ela também auxiliou na sua divulgação. Em função do lançamento desse livro, Flusser esteve no Brasil em agosto de 1983, participando de alguns ciclos de palestras que envolveram os temas “educação”, “meio ambiente” e “cultura” – todos os temas tratados na carta a Geiser (FLUSSER, 1982b).

Em carta do dia 18 de maio de 1985, Flusser comenta com Maria Lília o recém-lançamento da obra que deu sequência a *Für einen Philosophie der Fotografie*: o livro *Ins Universum der technischen Bilder* [O universo das imagens técnicas], também editado pela *European Photography*. E ainda anuncia que já preparava algo sobre o futuro da escrita (FLUSSER, 1985b).

Maria Lília escreve em carta do dia 10 de junho de 1985, logo depois de uma visita a Flusser, na França, sobre efetivamente publicar o *Filosofia da caixa*

preta, que na ocasião ainda era chamado de “Filosofia da fotografia”. Ela pede certa urgência, pois o preço do papel poderia subir, acrescentando que poderiam aproveitar a data da presença de Flusser no Brasil para a Bienal daquele ano. Traz a ideia de Fred Jordan, um amigo com quem Flusser também trocara correspondências (FLUSSER, 1983a), criar uma capa para o livro. Maria Lília cita ainda Stefania Bril, que havia achado ótima a ideia da publicação (LEÃO, 1985b).

Em resposta, no dia 21 de junho de 1985, Flusser, ainda chamando o livro de “Fotofilosofia”, agradece a colaboração de Maria Lília, Ismael, Bril e Jordan: “[...] me parece constelação auspiciosa [...]”, comenta. Acrescenta que a obra “[...] está saindo em espanhol (Editora Trillas, Mexico), em italiano (Editora Agora, Torino), na Noruega, na Polônia, e já saiu em inglês (na Alemanha).” (FLUSSER, 1985c).

As cartas que encerram esse compilado epistolar datam de 4 de novembro de 1985, de Flusser para Maria Lília, com a resposta desta no dia 20 de janeiro de 1986. O autor agradece a editora: “A distância geográfica me permite apreciar melhor o esforço quase sobre-humano que você empreendeu com relação a *Filosofia da caixa preta*. Não te agradei o suficiente, e estou procurando fazê-lo por esta carta.” (FLUSSER, 1985d). Ele pede que o atualize em termos da repercussão do livro. Em resposta, Maria Lília diz que, como a tiragem era pequena, o que menos importava eram as vendas, mas sim o “fato cultural”. Ela comenta que a primeira resenha havia saído pelo jornal *Folha de S.Paulo*, e que Stefania Bril ainda escreveria para a revista *Iris*. Os poucos exemplares já haviam se esgotado. O editor da *European Photography*, Andreas Müller-Pohle, havia recebido alguns exemplares e manifestara interesse em colocar a mesma versão em Portugal (LEÃO, 1986).

O tom dessa carta de Maria Lília revela ainda certa indignação com um comportamento de Flusser, que ela procura entender perguntando: “[...] o que é que te mordeu tanto?” (LEÃO, 1986). A carta se encerra com votos de bom Ano-Novo. Respostas a essa pergunta encontramos em entrevistas cedidas por Maria Lília a Ricardo Mendes, entre 1998 e 1999. Ela complementa as informações que não estão explícitas nas cartas, dizendo que o autor quase

vetou a publicação ao tomar conhecimento de que ela havia sido realizada com verba doada pelos seus amigos (LEÃO, 2001).

Filosofia da caixa preta foi coordenado e revisado inteiramente por Maria Lília quando esta esteve na França. As editoras não tinham dinheiro, mas, como ela comentou em uma das cartas, “o fato cultural” que o livro representava era muito importante. Assim, foi feita uma ação entre amigos para que se publicassem os 1 500 exemplares: uma contribuição em dinheiro, o projeto da capa, o lançamento no Centro Cultural São Paulo, a divulgação – cada um ajudou à sua maneira sob a coordenação de Maria Lília. As editoras se negaram a editá-lo porque era custoso publicar um autor já esquecido. Seria preciso reapresentá-lo, o que ela de fato fez no posfácio da primeira edição – um texto que foi uma surpresa para Flusser.

Quanto ao título, Maria Lília também comenta nas entrevistas que foi dela a ideia dessa adaptação, pois em sua opinião, em termos de cultura brasileira, “Por uma filosofia da fotografia” não funcionaria. Para ela, o livro não tratava exatamente sobre fotografia: a principal tese seria o conceito de “aparelho”. O termo “caixa preta”, segundo Flusser, seria uma analogia velada sobre a fotografia como primeiro aparelho automático, já que foi a técnica de um novo momento para as imagens (LEÃO, 2001). Assim, apenas aguardaram a autorização de Andreas Müller-Pohle para a definição do título. Portanto, é honesto dizer que Maria Lília Leão foi efetivamente a editora de *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*.

Maria Lília Gomes de Leão trabalhava na área de comunicação, especificamente em televisão educativa. Conheceu Vilém Flusser nas reuniões que este fazia em sua casa, a convite da filha dele, Dinah Flusser. O grupo de jovens universitários se encontrava ali ritualmente aos sábados e domingos. Conforme Maria Lília, as reuniões foram como uma iniciação “[...] na Filosofia de uma forma totalmente antiacadêmica, já por ser na casa dele e também por ser da personalidade do Flusser ser um antiacadêmico nato.” (LEÃO, 2001, p. 2). Segundo ela, Flusser combatia qualquer tipo de ideologia, fosse em atitude, fosse em texto; “sair da caixa preta” era o que o motivava filosoficamente. Mantiveram algum contato até o ano da morte de Flusser, em 1991.

// da influência no cenário brasileiro

Na década de 1980, a fotografia latino-americana começava a se organizar para uma maior visibilidade internacional, movimentando mostras, encontros e o próprio mercado editorial. Mídias impressas especializadas chegaram ao seu auge destacando fotógrafos renomados, bem como críticos e pesquisadores acadêmicos. Vilém Flusser foi reinserido nesse cenário pelos textos de Stefania Bril, que, além de ter mantido correspondência com o autor, escreveu diversos artigos baseados em suas obras² e textos para as versões alemã e brasileira do livro *Filosofia da caixa preta*.

Assim como Maria Lília Leão, Stefania Bril trocou correspondências com Vilém Flusser tratando de assuntos relacionados à imagem. No total, pudemos acessar nove cartas enviadas por Flusser a Stefania, sendo a primeira datada de 25 de abril de 1974 e a última, de 23 de maio de 1984. Nas cartas, Flusser se demonstra sempre muito interessado e instigado pelo pensamento de Stefania sobre fotografia, como descreve em carta do dia 20 de janeiro de 1984, quando lhe conta sobre o livro que estava editando em inglês, *Towards a Philosophy of Photography*, e outro que estava escrevendo, cujo título provisório era “Elogio da Superficialidade – Introdução ao Universo das Tecno-imagens” (FLUSSER, 1984).

Falecida em 1992, Stefania Bril foi uma imigrante polonesa. Desembarcou no Brasil em 1950 para se juntar à sua família que vivia em São Paulo. Estudou química na Universidade Livre de Bruxelas, onde foi aluna do cientista Ilya Prigogine. Tomou gosto pela fotografia aos 47 anos de idade e desde então sua dedicação foi além da prática. Foi crítica de fotografia no jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1978 e 1991 e na revista *Iris* entre 1982 e 1991.

Tal como Flusser, Stefania apresentava uma filosofia midiática muito presente em publicações sobre fotografia, marcando forte influência no circuito fotográfico à época da publicação de *Filosofia da caixa preta*. Por isso, também cabe aqui um resgate de suas ideias.

Em carta de 25 de abril de 1974, Flusser menciona que seu trabalho estava seguindo em diversas direções: “[...] ensaios, estudos fenomenológicos,

comunicologia.” (FLUSSER, 1974). No ano seguinte, em 30 de agosto de 1975, comenta sobre uma tentativa de fazer uma arqueologia dos gestos, tema abordado com bastante extensão em sua obra. “Somos arqueólogos, porque procuramos, cada qual à sua maneira, algo que se perdeu no nosso glorioso caminho rumo ao progresso.” (FLUSSER, 1975). Em 26 de outubro de 1983, comenta sobre o ensaio *Für einen Philosophie der Fotografie*, apresentado em uma mesa redonda na Universidade de Hamburgo. Flusser (1983c) escreve que colocaria Andreas Müller-Pohle em contato com Stefania para que ele lhe passasse um material.

Em setembro de 1984, Stefania publica, pela revista *Iris*, um artigo sobre o livro fotográfico *Transformance*, de Andreas Müller-Pohle, em que enfatiza o gesto como duplicação entre fotógrafo e observador da imagem (BRIL, 1984a). Em outro artigo, de dezembro de 1986, retoma o tema dos gestos nas fotografias de Müller-Pohle, expandindo o tema para abordar o trabalho de conferencista e editor do fotógrafo (BRIL, 1986a).

Nesse artigo, fica clara a influência de Flusser, tanto em Stefania como em Müller-Pohle: “O diálogo com Andreas Müller-Pohle exige o uso de significado bem claro. É necessário, então, estruturar um vocabulário feito de definições. Aliás, é só desenvolver as definições para que os conceitos se formulem, precisos.” (BRIL, 1986a, p. 58). Aborda comunicação, informação e criatividade numa alusão à discussão do conceito do aparelho flusseriano, escrevendo com clareza sobre as ideias com as quais já vinha tendo contato por meio do próprio Müller-Pohle.

Na carta seguinte, de 26 de novembro de 1983, Flusser comenta o resultado da mesa redonda de Hamburgo dizendo que, apesar das objeções, seu trabalho havia sido julgado como de primordial importância “[...] para toda futura teoria da fotografia.”, tendo sido eleito para o Instituto de Pesquisas Interdisciplinares de Hannover, onde também participaria do Festival McLuhan falando sobre fotografia como *medium* manipulador (FLUSSER, 1983d).

Stefania trabalhava em seus artigos as questões discutidas com Flusser. “Fotografia: imagem do homem ou da máquina?”, publicado na revista *Iris* em 1983

na ocasião de um encontro com outros profissionais para uma entrevista exclusiva com Flusser, já continha ideias que viriam a ser trabalhadas pelo autor em *Filosofia da caixa preta*. Apesar dos pontos de discordância, o texto recebeu elogio comovido de Flusser, como escreveu em carta do dia 30 de novembro: “Raras vezes li coisa tão fiel ao meu pensamento.” (FLUSSER, 1983e).

As últimas cartas dessa compilação de correspondências com Stefania são do primeiro semestre de 1984. Flusser mantém suas atualizações de produção filosófica sobre fotografia, com muitas publicações no exterior e participações em debates sobre o tema. A convite de Joan Fontcuberta, encomenda a Stefania um artigo sobre a cena fotográfica brasileira. Na carta de 20 de janeiro de 1984, Flusser escreve: “A tal ‘revolução das imagens técnicas’ está de fato começando, e a fotografia vai se tornando outra coisa (entre outros aspectos é o caráter dialógico da fotografia que me espanta).” (FLUSSER, 1984).

Flusser deixa explícito em suas correspondências que quer ser lido, ter sua obra discutida. Ao que tudo indica, suas correspondências servem como notas de rodapé de sua obra.

// referências

- BAITELLO JUNIOR, N. Prefácio. A escalada da abstração. *In*: FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008. p. 9-11.
- BRIL, S. A visita de Andreas Müller-Pohle. **Iris Foto**, n. 399, p. 58-59, dez. 1986a.
- BRIL, S. As “imagens-gestuais” de Andreas Müller-Pohle. **Iris**, n. 374, p. 14; 34, set. 1984a.
- BRIL, S. Fotografia: imagem do homem ou da máquina? **Iris**, n. 365, p. 24-26; 286, nov. 1983.
- BRIL, S. Livros: as relações futuras do homem com a máquina. **Iris Foto**, n. 389, p. 8-10; 52-53, jan./fev. 1986b.
- BRIL, S. Para uma filosofia da fotografia. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, suplemento cultural, p. 12-13, 1 abr. 1984b.
- FLUSSER, V. **Correspondências a Fred Jordan**. 21 de setembro e 22 de outubro de 1983a, p. 45-46. Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 4 jun. 2021.

- FLUSSER, V. **Correspondência a Maria Lília Leão**. 29 de outubro de 1982a, p. 13.
Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Maria Lília Leão**. 16 de março de 1983b, p. 26-27.
Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Maria Lília Leão**. 4 de março de 1985a, p. 21.
Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Maria Lília Leão**. 18 de maio de 1985b, p. 57.
Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Maria Lília Leão**. 21 de junho de 1985c, p. 64.
Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Maria Lília Leão**. 4 de novembro de 1985d, p. 68.
Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Rodolfo Geiser**. 7 de setembro de 1982b, p. 4a-4d.
Cor_16_6-GEISER_3142_RODOLFO RICARDO GEISER. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em:
http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=919. Acesso em: 7 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Stefania Bril**. 25 de abril de 1974, p. 3.
COR_36_6_PORTUGUESE [LONGER LETTERS]. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em:
<http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=988>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Stefania Bril**. 30 de agosto de 1975, p. 4.
COR_36_6_PORTUGUESE [LONGER LETTERS]. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em:
<http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=988>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Stefania Bril**. 26 de outubro de 1983c, p. 49.
COR_29_6_PORTUGUESE BRAZILIAN ARTISTS 1 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em:

- <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Stefania Bril**. 26 de novembro de 1983d, p. 50. COR_29_6_PORTUGUESE BRAZILIAN ARTISTS 1 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Stefania Bril**. 30 de novembro de 1983e, p. 51. COR_29_6_PORTUGUESE BRAZILIAN ARTISTS 1 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Correspondência a Stefania Bril**. 20 de janeiro de 1984, p. 52. COR_29_6_PORTUGUESE BRAZILIAN ARTISTS 1 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985e.
- FLUSSER, V. O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento. **Iris**, São Paulo, ago. 1982c. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art31.html>. Acesso em: 7 maio 2021.
- GERNSHEIM, H. **The rise of photography, 1850-1880**: the age of collodion. London: Thames and Hudson, 1988.
- LEÃO, M. L. **Correspondência a Vilém Flusser**. 6 de outubro de 1982, p. 12. Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- LEÃO, M. L. **Correspondência a Vilém Flusser**. 30 de janeiro de 1983a, p. 14-16. Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- LEÃO, M. L. **Correspondência a Vilém Flusser**. 9 de março de 1983b, p. 22-24. Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- LEÃO, M. L. **Correspondência a Vilém Flusser**. 13 de fevereiro de 1985a, p. 18-20. Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- LEÃO, M. L. **Correspondência a Vilém Flusser**. 10 de junho de 1985b, p. 62-63. Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível

- em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- LEÃO, M. L. **Correspondência a Vilém Flusser**. 20 de janeiro de 1986, p. 69-70. Cor_13_MARILIA LILIA LEÃO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=916>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- LEÃO, M. L. Flusser e a liberdade de pensar ou Flusser e uma certa geração 60. *In*: FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985c. p. 42-46.
- LEÃO, M. L. Projeto *Vilém Flusser no Brasil* – 1998, 1999. [Entrevista cedida a] Ricardo Mendes. *In*: MENDES, R. **Vilém Flusser**: uma história do diabo. Um projeto de ação cultural sobre a obra do filósofo Vilém Flusser (1920-1991). 2001. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia – Ação Cultural) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Anexos.
- MARCONDES FILHO, C. A comunicação como uma caixa preta. Propostas e insuficiências de Vilém Flusser. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 423-456, jun./dez. 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/136/92>. Acesso em: 7 maio 2021.

// notas

¹ Os materiais consultados foram cerca de cinquenta cartas trocadas entre Vilém Flusser e Maria Lília Leão, nove cartas de Flusser a Stefania Bril e duas a Fred Jordan, todas disponíveis no *site* do Arquivo Vilém Flusser São Paulo (www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser), além dos textos de Bril publicados na revista *Iris Foto* e no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1983 e 1986, resultantes dessa conversa epistolar. Entrevistas concedidas e cartas relacionadas ao tema revisadas pelo pesquisador em história da fotografia Ricardo Mendes também foram consultadas.

² Ver, por exemplo, o artigo “Para uma filosofia da fotografia”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em abril de 1984 (BRIL, 1984b).

caminhos na superficialidade: entre o provável e o experimental¹ // fernanda albuquerque de almeida

Vilém Flusser ficou conhecido por suas provocações sobre as mudanças estéticas e políticas relativas às imagens técnicas, isto é, imagens produzidas e difundidas por meio de aparelhos automatizados. Para ele, a principal questão a ser investigada nas sociedades mecanizadas é a liberdade. Sua abordagem fundamenta-se na noção de “caixa preta”, que se refere à relação entre operadores e aparelhos. Nesse contexto, o vislumbre da liberdade estaria na atuação humana “experimental” ou “menos provável” em cada aparelho, ou seja, em um desempenho que de alguma maneira consiga burlar as regras estabelecidas – “jogar contra” elas. É preciso notar, contudo, que tais ações não implicam o desvelamento da caixa preta dos programas. As imagens só podem ser observadas de modo superficial, por isso seria necessário eliminar a vacuidade do discurso técnico-científico, o que requer “imaginar” as imagens, quer dizer, torná-las concretas a partir do abstrato (os cálculos e processos técnicos dos programas) para que possam servir de “mapas” para nos guiar no mundo. Tendo isso em vista, o objetivo deste artigo é investigar o elogio à superficialidade feito por Flusser por meio de uma análise interpretativa de seu pensamento em *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1983) e *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade* (1985), visando a uma melhor compreensão das possibilidades de atuação crítica, artística e política aventadas pelo autor.

// esclarecimento da caixa preta

Em *Filosofia da caixa preta*, Flusser (2011, p. 15) define as imagens como “[...] superfícies que pretendem representar algo.”. O autor parte do pressuposto de que, assim como textos, imagens são mediações entre humanos e o mundo. Por seu caráter intermediário, a imagem é sempre uma construção, um artifício, que pode servir para nos “orientar” ou “alienar” (FLUSSER, 2011, p. 17-18). Especificamente, as imagens técnicas (fotografia, cinema, vídeo e imagem computadorizada) são produzidas por aparelhos, os quais são aplicações de conceitos científicos. A relação direta com esses conceitos é a diferença primordial entre essas imagens e as imagens tradicionais, as quais são formadas por eventos traduzidos em cenas pelo gesto manual.

As imagens podem ser observadas em um “golpe de vista” ou por um olhar mais detido – *scanning*. No primeiro caso, apenas um significado superficial pode ser alcançado. Já no segundo, é possível acessar um aprofundamento do significado, encontrado na relação entre a “intencionalidade” do emissor e do receptor (FLUSSER, 2011, p. 16). No entanto, cada tipo de concepção da imagem – tradicional ou técnica – implica uma forma distinta de “deciframento” ou compreensão.

O “deciframento” das imagens tradicionais demanda a “decodificação”, pelo receptor, do pensamento do emissor manifesto em gesto manual. Nos termos de Flusser (2011, p. 25): “A codificação se processa ‘na cabeça’ do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal ‘cabeça’.”. Por exemplo, em uma pintura, devemos buscar o significado da imagem a partir da interpretação da sua simbologia, isto é, de seus elementos visuais, figurativos ou abstratos, bem como da gestualidade do artista, a exemplo das eventuais marcas ou ausências de expressão (texturas, rastros de pinceladas etc.).

Por sua vez, a compreensão da imagem técnica implica o “deciframento” da sua simbologia e do complexo “aparelho-operador”, que é constituído concomitantemente pelo pensamento do emissor e pelo programa utilizado para gerar a imagem. Tal “decodificação” é dificultada em relação às imagens

tradicionais, pois o complexo “aparelho-operador”, nas palavras de Flusser (2011, p. 26), “[...] parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado.”. O autor se dirige especialmente à “aderência do real” (BARTHES, 2017) em imagens concebidas por mecanismos automatizados, tais como as câmeras de fotografia, cinema e vídeo, mas não as distingue das imagens de computador. Sabemos, contudo, que os processos formativos da imagem computadorizada não partem do mesmo princípio que as demais imagens técnicas, o que pode ser esclarecido na seguinte síntese feita por Edmond Couchot (1993) em “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”, texto publicado originalmente em 1991:

Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de qualquer objeto real preexistente corresponde ao *pixel*. O *pixel* é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se alguma coisa preexiste ao *pixel* e à imagem é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real. Ela constrói, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética. (COUCHOT, 1993, p. 42).

Assim, embora as imagens computadorizadas não mantenham conexão com o “real” em seu processo de formação, seu complexo “aparelho-operador” pode ser tão ou mais enigmático para decifrar que os das demais imagens técnicas, o que corrobora a tese de Flusser. Em suma, se na imagem tradicional sabemos que há uma simbologia construída, marcada pelo gesto manual, na imagem técnica, gerada automaticamente, temos a impressão de que não há nada oculto, pois tudo está dado.

De acordo com Flusser (2011), essa impressão de que não há nada além do que aparece na imagem técnica ocorre porque o complexo “aparelho-operador” é complicado demais para ser compreendido. Mas o que há para ver nesse complexo além do aspecto simbólico das imagens? O que constitui a “caixa preta”?

Segundo o autor, as imagens técnicas não mostram o mundo, mas conceitos relativos a ele (FLUSSER, 2011). Em parte, esses conceitos são o suporte

técnico-científico que constitui a estrutura dos dispositivos usados na produção dessas imagens. Cada imagem será produzida em um dispositivo específico, portanto é como se estivesse inscrita previamente nas virtualidades desse dispositivo. Os aspectos simbólicos das imagens técnicas são as superfícies manifestas na atualização das virtualidades de um determinado programa, por isso seu deciframento deve envolver esses aspectos e também os conceitos subjacentes.

Não se trata, porém, de uma decodificação puramente técnica, isto é, que pretende conhecer a engenharia do aparelho fotográfico, cinematográfico e assim por diante. No exemplo de Flusser, qualquer fotografia – da clichê à poética – resulta do programa do aparelho fotográfico, o qual demanda do seu operador que tire o maior número possível de fotografias. Nesse sentido: “*O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico.*” (FLUSSER, 2011, p. 36, grifo do autor). Essa solicitação implica “[...] *viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias.*” (FLUSSER, 2011, p. 87, grifo do autor).

O “esgotamento” do aparelho fotográfico envolve, portanto, bem mais do que apertar o botão que registra os eventos. A sua realização provoca mudanças profundas nos hábitos tanto individuais como coletivos. Uma observação semelhante é feita por Susan Sontag (2004) em *Sobre fotografia*, publicado originalmente em 1977. A autora nota que: “Parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmera. As fotos oferecerão provas incontesteáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão.” (SONTAG, 2004, p. 19-20). Em uma época marcada pelo consumo, a fotografia atesta não apenas a sua possibilidade, mas a sua concretude. Contudo, ao mesmo tempo que serve de prova de que uma determinada experiência ocorreu, ela reduz essa experiência a um souvenir. Esse é, portanto, um dos efeitos implicados na realização do aparelho fotográfico.

Os padrões de comportamento relativos aos gêneros fotográficos (como as fotografias de viagens) servem de indício para a constatação de que nossas escolhas são induzidas pela “coimplicação” de aparelhos – em prol do seu aperfeiçoamento. No caso mencionado por Sontag, é possível observar a

coimplicação do aparelho fotográfico com o aparelho capitalista, que almeja tornar tudo consumível. Nos termos de Flusser (2011), o “deciframento” de um álbum fotográfico de viagens requer a análise simbólica dos eventos registrados bem como a investigação do programa que pressupõe fotografá-los. É importante ressaltar, contudo, que a fotografia é apenas o exemplo escolhido pelo autor para explicar sua teoria, a qual se aplica aos demais aparelhos geradores de imagens técnicas, inclusive os computadores.

Flusser admite que aparelhos são o resultado de uma intenção humana em sua origem, porém defende que essa intenção se perde à medida que os aparelhos passam a funcionar. Há uma hierarquia de aparelhos – por exemplo, o aparelho fotográfico, o aparelho industrial que produz o aparelho fotográfico e assim por diante –, mas não há um proprietário ou grande aparelho para o qual os demais respondem. Os aparelhos se “coimplicam” e seu único objetivo, nas palavras do autor, é que “[...] programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos.” (FLUSSER, 2011, p. 57). Nesse sentido, sua posição difere das teses oriundas do marxismo. Embora não cite nomes propositalmente², declara que a crítica marxista não toca o essencial, a saber, a automaticidade dos aparelhos, já que essa perspectiva permeia a intenção humana subjacente³. Para o autor, a retomada de poder sobre os aparelhos será possível apenas se encararmos o problema da sua automaticidade, uma vez que o humano não se encontra “cercado de instrumentos” como o artesão pré-industrial, nem “submisso à máquina” como o proletário industrial, mas “amalgamado ao aparelho” (FLUSSER, 2011, p. 37). Por não haver um grande vilão a ser combatido, mas tão somente um complexo “aparelho-operador”, a lógica dos aparelhos parece se constituir como inescapável, especialmente se considerarmos a informática e a telemática.

O vislumbre da liberdade estaria então na atuação humana “experimental” ou “menos provável” em cada programa, isto é, em um desempenho que de alguma maneira consiga burlar as regras estabelecidas – “jogar contra” elas (FLUSSER, 2011, p. 100). Contudo, essa atuação humana experimental ou menos provável em cada programa não implica necessariamente o

desvelamento dos sistemas subjacentes às imagens. Se em *Filosofia da caixa preta* Flusser afirma que toda crítica da imagem técnica deve visar ao esclarecimento da caixa preta, em *O universo das imagens técnicas* o autor faz um elogio à superficialidade com relação ao gesto produtor de imagens.

// elogio à superficialidade

Em *O universo das imagens técnicas*, livro que complementa especialmente as ideias desenvolvidas em *Filosofia da caixa preta*, Flusser avalia que as imagens técnicas são tentativas de reagrupar pontos para formar superfícies – uma resposta ao estágio máximo de abstração do mundo a que chegamos. De acordo com seu “modelo fenomenológico da história da cultura”, há quatro gestos de abstração fundamentais, cujo objetivo é “[...] tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor.”, ou seja, para poder compreender o mundo de maneira mais efetiva (FLUSSER, 2008, p. 15-16). O primeiro é a manipulação, na qual humanos abstraem o tempo do mundo concreto, tornando-se “modificadores” dos objetos e materiais encontrados na natureza. O segundo é a visão, quando a manipulação ocorre sob o controle dos olhos, isto é, quando a modificação das coisas no mundo resulta em imagens que transformam eventos em “cenas”. O terceiro é a conceituação, na qual a superfície das imagens é abstraída e humanos passam a escrever textos. O quarto envolve o cálculo e a computação, nos quais o “comprimento da linha” dos textos é reduzido a “pontos”, como pedras de um colar arrebitado que foram espalhadas. Nesse esquema, as imagens técnicas correspondem à necessidade humana de reagrupar esses pontos, e o desafio de seus produtores passa a ser fixá-las para que possam servir de guias de nossa atuação no mundo, tal como eram as imagens tradicionais (FLUSSER, 2008, p. 12-18).

Por serem fundadas em cálculos e na computação, as imagens técnicas não mantêm relação direta com as aparências do mundo. Em vista disso, critérios como “verdade” e “falsidade” designam limites inalcançáveis, tornando-se inoperantes. O grau de probabilidade de execução em um sistema passa a ser o critério mais relevante. Flusser desenvolve esse pensamento a partir da termodinâmica, segundo a qual o universo tende a situações mais e mais

prováveis (desinformativas). Nesse contexto, os aparelhos produtores de imagens técnicas foram inventados para “[...] tornarem visíveis virtualidades [...] [e] computarem tais virtualidades em situações pouco prováveis [...]” : as imagens (FLUSSER, 2008, p. 27). Nesse paradigma, as imagens são compreendidas como virtualidades pouco prováveis em relação à tendência do mundo à entropia (desinformação). Essa função dos aparelhos deriva do fato de que os humanos são contra essa tendência, a qual, de acordo com Flusser, está ligada à mortalidade. Nesse sentido, afirma: “O propósito dos aparelhos produtores de imagens técnicas é criar, preservar e transmitir informações.”, ou seja, efetuar movimentos contrários à desinformação (FLUSSER, 2008, p. 28).

Entretanto, os aparelhos estão presos a uma dialética na qual produzem imagens pouco prováveis do ponto de vista do universo, mas mais prováveis do ponto de vista dos aparelhos. É por isso que o desafio dos produtores é o de fazer imagens que sejam pouco prováveis do ponto de vista dos aparelhos, “[...] lutar contra a sua automaticidade.” (FLUSSER, 2008, p. 30). Em síntese:

O gesto produtor de imagens técnicas se revela, então, como gesto composto de duas fases. Na primeira fase são inventados e programados os aparelhos. Na segunda, os aparelhos são invertidos contra o seu programa. [...] Em toda imagem técnica é possível descobrir-se tal *colaboração* e *luta* entre o programador e a liberdade informadora. (FLUSSER, 2008, p. 30-31, grifos nossos).

Há, portanto, duas ações importantes na relação dos humanos com os aparelhos. A primeira se refere ao gesto produtor das imagens, que se dá em uma relação de colaboração e combate com os aparelhos, visando à criação de imagens pouco prováveis ou experimentais. A segunda consiste no deciframento crítico das imagens em um sentido mais amplo, isto é, das imagens prováveis e improváveis em sua relação com o programa que lhes deu origem. Esse deciframento tem importância central na tarefa de impedir que as imagens se tornem inacessíveis ao nosso entendimento, dando origem a uma nova idolatria. Para Flusser (2008, p. 32), “[...] a recepção das imagens técnicas exige de nós consciência que resista ao fascínio mágico que delas emana e ao comportamento mágico-ritual que provocam.”.

Apesar da necessidade desse deciframento crítico das imagens, o autor sugere que as imagens técnicas “[...] exigem ‘superficialidade’.” (FLUSSER, 2008, p. 48). Ele nota que, se realizarmos uma observação muito próxima dessas imagens, veremos apenas rastros de processos eletromagnéticos ou químicos, o que não consiste em uma compreensão comum. Para ele, as imagens só podem ser observadas a certa distância, de modo que seria necessário “[...] eliminar a vacuidade do discurso ‘técnico-científico’ da vivência concreta [...]” (FLUSSER, 2008, p. 50). Em outras palavras, seria preciso “imaginar” as imagens, isto é, torná-las concretas a partir do abstrato, o que implica traduzir os cálculos e processos técnicos subjacentes dos programas em superfícies (imagens) que afetem os espectadores.

Um exemplo que Flusser mobiliza para esclarecer essa proposta é a transmissão televisiva da ópera *Così fan tutte*, de Mozart. Para que a ópera seja fruída, não é necessário dominar o que está tecnicamente por trás da transmissão televisiva; basta olhar as imagens superficialmente. A transmissão televisiva possibilita a vivência da “ópera miniaturizada”, e sua contemplação passa a fazer parte da experiência concreta do espectador, independentemente de seu domínio técnico sobre sua produção e transmissão. Flusser observa que

O imaginador [quem torna concreto o abstrato] é condenado à superficialidade pela opacidade do aparelho e, ao mesmo tempo, emancipado da superficialidade pela opacidade do mesmo aparelho. Essa superficialidade se revela de poder imaginário e imaginístico jamais sonhado antes. (FLUSSER, 2008, p. 54).

O “poder imaginário e imaginístico” ao qual o autor se refere alude às visualidades inéditas propiciadas pelos aparelhos técnicos. Flusser (2008, p. 54) examina que, “Ao apertar suas teclas, o imaginador visa imagens jamais vistas anteriormente, por exemplo, aspectos nunca revelados de *Così fan tutte*.” Trata-se de um comentário semelhante ao de Walter Benjamin quando este nota que “[...] a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar.” (BENJAMIN, 1987b, p. 95, grifo do autor). Em “Pequena história da fotografia”, publicado originalmente em 1931, ele afirma:

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo

em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1987b, p. 95).

Tais recursos auxiliares, que possibilitariam a exibição de aspectos não perceptíveis a olho nu, é que tornariam a câmera capaz de assegurar um espaço de liberdade no aparelho. Alguns anos depois, Benjamin faz uma observação análoga ao se referir ao cinema em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935). Em seus termos:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. (BENJAMIN, 1987a, p. 189).

Esses dois comentários de Benjamin nos permitem dizer que tanto ele como Flusser percebem que as imagens técnicas viabilizam possibilidades visuais inéditas, as quais passam a fazer parte da experiência concreta do espectador. Seus efeitos ocorrem independentemente da conscientização sobre o aparato técnico-científico subjacente às imagens, de modo que elas podem ser usadas, nas expressões flusserianas, para nos “orientar” ou “alienar”. É por isso que ambos os autores concordam com a importância de politizar a arte em contrapartida à estetização da política.

Especificamente para Flusser, além das funções de tornar o abstrato em algo concreto e de possibilitar vivências inéditas, seria importante que as imagens técnicas pudessem servir de “mapas”, isto é, cenas que nos auxiliassem na compreensão do mundo. Nesse sentido, afirma: “O que há [nelas] é projeto conferindo significado.” (FLUSSER, 2008, p. 66). Elas têm um caráter existencial, pois “[...] são tentativas de juntar os elementos pontuais em nosso entorno e em nossa consciência de modo a formarem superfícies [...]”, as quais devem apontar caminhos (FLUSSER, 2008, p. 24). Nesse contexto, é indiferente classificar imagens ópticas e imagens de síntese, tal como faz Couchot, já que, desde a fotografia, todas as imagens técnicas são originadas a partir de processos técnicos cada vez mais automatizados. Nas palavras de Flusser:

Não adianta perguntar se a casa fotografada está “realmente” lá fora ou se é falsa. Não adianta perguntar se a batalha mostrada na TV se passou “realmente” ou se foi encenada. [...] As cenas mostradas devem ser analisadas em função do programa a partir do qual foram projetadas. Ora, isto exige critérios novos, não mais do tipo “verdadeiro ou falso” ou do tipo “belo ou feio”, mas do tipo “informativo ou redundante”. (FLUSSER, 2008, p. 69).

O grau de probabilidade das imagens nos aparelhos que lhes originam torna-se mais importante do que a verificação de veracidade. Desse modo, “verdade” e “falsidade” são critérios que não têm mais sentido, pois, tal como nota Flusser (2008, p. 52), “[...] é isto o novo nessa consciência, nessa imaginação emergente: que os discursos da ciência e da técnica, embora assumidamente indispensáveis, são doravante tidos como banalidades, e que a aventura é buscada alhures.”.

Em síntese, é possível afirmar que o conflito das imagens no início do século XXI promovido pelas mudanças na produção e reprodução técnicas (FABBRINI, 2016) é antecipado por Flusser quando este considera que,

Se no futuro o vídeo vier a substituir o filme, a dinâmica social “clássica” se inverterá totalmente: a gente não mais sairá do privado rumo ao público a fim de informar-se, mas será empurrada pelas imagens técnicas até o mais privado dos privados a fim de ser informada. Em tal aperto e em tal angústia a sociedade espalhada será doravante programada a vivenciar, a conhecer, a valorizar e a agir apertando teclas. (FLUSSER, 2008, p. 72).

Sua previsão da passagem da vivência coletiva no mundo para a busca individual de informações por meio das imagens técnicas produzidas e difundidas por aparelhos mostra-se acertada. Dada a centralidade das imagens, os atos deixam de se dirigir ao mundo para modificar imagens, visando a programar seus receptores. Flusser (2008, p. 78) esclarece que “Os modelos funcionam porque mobilizam em nós tendências recalcadas, e porque paralisam as nossas faculdades críticas e adormecem a nossa consciência.”. Assim, a caixa preta ou o complexo “aparelho-operador” estabelece uma dinâmica segundo a qual “As imagens se tornam sempre mais ‘fiéis’ (mostram como nos comportamos efetivamente) e nós nos tornamos sempre mais ‘fiéis’ às imagens

(comportamo-nos efetivamente conforme o programa).” (FLUSSER, 2008, p. 79).

Apesar disso, é possível inserir elementos nesse circuito aparentemente fechado. O autor explica que a estrutura da sociedade informática se baseia em feixes sincronizados (“fascistas”), mas há também “[...] fios embrionais que correm horizontalmente através dos feixes.” (FLUSSER, 2008, p. 87). Esses fios que atravessam os feixes são “antifascistas” porque tendem a ligar indivíduos dispersos em diálogos. Trata-se de um problema técnico que pode servir de paradigma para o engajamento revolucionário, “[...] fazer com que os fios injetem ‘valores’ na sociedade.” (FLUSSER, 2008, p. 87). Flusser adverte que os possíveis revolucionários

[...] procurarão despertar a consciência adormecida, mas não poderão fazê-lo com gritos ou despertadores berrantes, porque esses alarmes seriam imediata e automaticamente recuperados pelas imagens e transcodificados em programas adormecentes. Essas pessoas deverão tecer os fios transversais, os fios “antifascistas”, a fim de abrir o campo para diálogos que perturbem os discursos entorpecentes e a fim de transformar a estrutura social de feixes sincronizados em rede. (FLUSSER, 2008, p. 89).

Assim, uma possível contraposição às imagens prováveis seria a inserção de elementos que perturbem a ordem dos aparelhos. Trata-se de uma disposição mais aberta ao diálogo do que ao discurso, isto é, do que à comunicação unidirecional. Nesse sentido, de nada adianta receber inúmeras informações se elas são redundantes. O artista deixa de ser visto como criador e passa a ser visto como jogador que brinca com pedaços disponíveis de informação. Essa é precisamente a definição do termo “diálogo” para Flusser (2008, p. 122): “[...] troca de pedaços disponíveis de informação.”. Nesse contexto, o artista “[...] participa dos diálogos a fim de, deliberadamente, produzir algo imprevisível.” (FLUSSER, 2008, p. 122). É por isso que, para o autor, a questão gira em torno do termo “deliberadamente”. Sua definição de arte refere-se, de modo ampliado, ao engajamento contra os programas, “[...] um fazer limitado por regras que são modificadas pelo fazer mesmo.” (FLUSSER, 2008, p. 129).

// considerações finais

Tendo em vista o que foi abordado até aqui, é possível compreender melhor as passagens em que Flusser (2008, p. 51; 55) afirma seu “elogio” ou “louvor” à superficialidade. Não se trata de enaltecer o hedonismo ansioso promovido pelo capitalismo no mundo contemporâneo (LIPOVETSKY, 2004), nem de defender uma observação apressada das imagens – como um “golpe de vista” – em detrimento de uma contemplação morosa, mas de reconhecer a importância de buscar novos caminhos, nos domínios da arte, da comunicação e da teoria, para a experiência da liberdade nas sociedades contemporâneas.

A partir do diagnóstico apresentado, o autor constata a impossibilidade de nos desvincularmos da lógica dos aparelhos, de modo que apenas uma relação de colaboração e combate seria viável. Como vimos, o exemplo da fotografia forneceria o paradigma. Em suas palavras:

Se compararmos as intenções do fotógrafo e do aparelho, constataremos pontos de convergência e divergência. Nos pontos convergentes, aparelho e fotógrafo colaboram; nos divergentes, se combatem. Toda fotografia é resultado de tal colaboração e combate. Ora, colaboração e combate se confundem. Determinada fotografia só é decifrada, quando tivermos analisado como a colaboração e o combate nela se relacionam. (FLUSSER, 2011, p. 57).

A dinâmica de colaboração e combate entre humanos e aparelhos concebida por Flusser – sintetizada na expressão “caixa preta” – fornece-nos a base para entender sua proposta de constituição de uma atuação poética e teórica politicamente engajada. Em sua lógica, as imagens têm se constituído predominantemente como intermediários que servem para “alienar”, por isso o deciframento crítico de suas caixas pretas torna-se essencial – essa seria a função da teoria. Ao mesmo tempo, porém, o discurso técnico-científico que subjaz aos aparelhos é abstrato demais para o espectador comum, daí a necessidade do gesto produtor de imagens de buscar a superficialidade.

Em resumo, Flusser defende que as imagens técnicas sirvam de “mapas”, isto é, superfícies que apontem caminhos e orientem por meio da mobilização de afetos. Se o jogo contra os aparelhos teria o objetivo de produzir situações inesperadas dentro de seu funcionamento corriqueiro, a arte poderia abrir

caminhos para o deciframento crítico das caixas pretas por meio da expansão da percepção usual; isto é, não necessariamente ao desvelar seus mecanismos subjacentes, embora essa seja uma ação importante, mas ao constituir superfícies que operem como contrapartidas às imagens clichês. É assim que as imagens técnicas poéticas e críticas, “menos prováveis”, “experimentais” ou imprevistas poderiam facilitar o acesso à liberdade como parte da experiência concreta do espectador.

// referências

- ALMEIDA, F. A. **Imagens de tempo nas poéticas tecnológicas de Harun Farocki, Bill Viola e Anthony McCall**. 2019. 189 f. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.93.2019.tde-16102019-154240>. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-16102019-154240/pt-br.php>. Acesso em: 5 maio 2021.
- ALMEIDA, F. A. O elogio da superficialidade em Vilém Flusser. *In*: SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE DA USP: POLÍTICAS DA RECEPÇÃO, 4., set. 2019, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2021. p. 171-181.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. [1980]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. [1935]. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 165-196.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. [1931]. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 91-107.
- COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. [1991]. *In*: PARENTE, A. (org.) **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993. p. 37-48.
- FABBRINI, R. N. Imagem e enigma. **Viso: cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 241-262, jul./dez. 2016. DOI: 10.22409/1981-4062/v19i/245. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/245>. Acesso em: 5 maio 2021.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. [1983]. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. [1985]. São Paulo: Annablume, 2008.
- LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- SONTAG, S. **Sobre fotografia**: ensaios. [1977]. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

// notas

¹ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no IV Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Políticas da Recepção, que ocorreu de 3 a 5 de setembro de 2019 no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, e posteriormente publicada nos anais desse evento. Sua redação resulta da tese *Imagens de tempo nas poéticas tecnológicas de Harun Farocki, Bill Viola e Anthony McCall* (ALMEIDA, 2019, 2021).

² No prefácio à edição brasileira de *Filosofia da caixa preta*, declara: “Para que preserve seu caráter hipotético, o ensaio não citará trabalhos precedentes sobre temas vizinhos, nem conterà bibliografia. Espera-se assim criar atmosfera de abertura para campo virgem.” (FLUSSER, 2011, p. 8).

³ Flusser demarca em mais de uma oportunidade a diferença entre seu pensamento e as teses oriundas do marxismo, inclusive dos autores da Escola de Frankfurt (FLUSSER, 2011, p. 20; 78; 89-90). É possível verificar, contudo, pontos de contato entre a sua tese e as considerações de Walter Benjamin, conforme será visto ao longo deste texto.

apontamentos sobre a fruição da imagem midiática contemporânea¹ // eli borges júnior

Neste capítulo, pretendemos nos debruçar, ainda que brevemente, sobre a questão ampla da fruição da imagem midiática² contemporânea por meio de uma de suas noções fundamentais: a noção de imersão, aqui especificamente lida a partir da tensão entre os conceitos de abstração e concretude. Nossa hipótese fundamental é que a hipertrofia de novos dispositivos de imagem – sobretudo aqueles relacionados ao recurso do *touch* –, concentrada na última década, opera um momento outro nessa tensão, principalmente quando nos amparamos em uma perspectiva histórica de imersão no contexto dos meios de comunicação de massa ocidentais. É, pois, isso que nos levará a indagar em que medida essas novas possibilidades de interação com as imagens têm redefinido as formas de construção de sentido sobre o mundo e a própria noção de existência a partir de um reposicionamento do binômio material/imaterial.

Dessa forma, nossa primeira tarefa será elencar aqui alguns marcos na história da imagem midiática ocidental que nos possibilitem perceber importantes distinções no que diz respeito aos modos pelos quais uma imagem é concebida, organizada e positivada a partir, sobretudo, de seu compartilhamento como imagem de caráter social. É dentro disso que parece operar a própria dinâmica entre concretude e abstração, entre o mundo da matéria e a imaterialidade em todo o seu efeito.

Após a articulação desse panorama, traremos certas ideias basilares – como a de “escalada da abstração”, de Vilém Flusser (2008), e a de “liquidação dos referenciais”, de Jean Baudrillard (1981) –, à luz das quais procuraremos estabelecer um fio condutor teórico entre esses vários marcos. É o que nos levará, assim, a uma breve reflexão sobre o fenômeno contemporâneo do *touch*, procurando discutir se a emergência do toque sobre a imagem representaria ou não um ponto de clivagem dentro de tal percurso histórico.

// da representação figurativa ao enigma: a forma espetacular

Provavelmente, seria tarefa quase impossível construir uma história da imagem midiática (BORGES JÚNIOR, 2014) sem atravessar o que elegemos aqui como um primeiro grande marco: o advento do teatro na Grécia Antiga³. Construído sobre uma colina e sempre voltado a uma bela paisagem de modo que esta pudesse ser integrada ao espaço da cena, o teatro grego será o grande momento de uma espécie de consolidação da imagem produzida socialmente, a qual migraria das circunstâncias sinestésicas do ritual religioso para a sua institucionalização a partir de uma arquitetura própria, materializada no edifício teatral.

Essa institucionalização do ritual e sua transformação no que se converteria nos gêneros dramáticos clássicos do teatro grego⁴ legarão, por seu turno, duas consequências fundamentais: a primeira é a adequação da potência de produção social da imagem do ritual para uma ambiência específica, que, agora nas circunstâncias do edifício teatral, é capaz de canalizar toda a sua força de expressão estética para fins muito bem definidos de orientação ético-política da pólis. Tem-se aí o que poderíamos descrever como uma espécie de embrião da ideia ocidental de “meio de comunicação de massa”.

A segunda consequência é a institucionalização de uma frontalidade estática entre espectador e imagem, dada pela própria arquitetura do teatro. Construído em um formato que buscava oferecer a melhor visão e a mais acurada audição daquilo que se passava na cena, sua organização espacial pressupunha a ausência de deslocamento do público, privilegiando, portanto, dois de

seus sentidos: a visão, em primeiro lugar, e a audição, por corolário. É o que evidencia a própria etimologia do termo θέατρον (*théatron*), “lugar aonde se vai para ver”, “ver” do verbo θεάομαι (*theaomai*), de “assistir”, “ver de perto” (CAMARGO, 2005).

Temos, portanto, no teatro grego, os primeiros passos da constituição do que chamamos aqui de “forma espetacular”⁵, a qual será, nesse primeiro momento da imagem midiática, continuamente aperfeiçoada dentro dos próprios limites do teatro. Tal forma espetacular efetiva-se a partir de um acentuado apelo estético que, em última instância, opera dentro da função de transpor a um universo de imagens (e, por extensão, de sons) a produção e a circulação das práticas culturais e dos valores políticos da pólis. É por meio desse apelo estético que a imagem midiática ganha força para ser compartilhada, firmando, assim, principalmente por sua capacidade de sedução e de se tornar memória, seu caráter eminentemente social. É como forma – forma espetacular –, e somente assim, que tal imagem se torna efetivamente social⁶.

A forma espetacular ganhará contornos ainda mais sofisticados a partir do que traduzimos aqui como um segundo marco na história da imagem midiática, a saber, o advento do teatro romano e seu revigoramento pelo teatro renascentista. O ponto alto desse esforço de sofisticação será o desenvolvimento das técnicas de arquitetura de Vitruvius (80 a.C. - c. 15 a.C.)⁷, importantes para a emancipação do edifício teatral em relação à paisagem natural. Agora construído nos mais diversos pontos da cidade, fazia-se necessário trazer de alguma forma a paisagem para o interior do palco, o que seria resolvido com uma elaborada cenografia. Os esboços do que sugerimos como uma “embrionária perspectiva” vitruviana (BORGES JÚNIOR, 2014, p. 28) seriam fontes inspiradoras para o posterior desenvolvimento da perspectiva de Leon Battista Alberti (1404-1472) (ver ALBERTI, 1804), em pleno Renascimento italiano. A geometria de Alberti e a possibilidade de representação do espaço por meio do desenho bidimensional reforçará aquele que apontamos como um dos traços fundamentais da forma espetacular desse primeiro momento da imagem midiática: a obrigação mimética.

A imagem teatral, seguindo o caminho das artes da pintura e da escultura, teria, assim, como tarefa primeira a “imitação” da realidade, a *mimesis* da natureza, de seus fenômenos e, por extensão, dos próprios dramas humanos. Tal esforço será ainda mais intensificado pelo teatro barroco – nosso terceiro marco – e a complexa maquinaria desenvolvida com o objetivo primordial de tornar a cena um espaço de expressão do mundo da vida: o palco torna-se, então, lugar para grandes tempestades e batalhas navais, com seus efeitos sonoros e luminosos, reforçando essa preocupação imitativa da realidade⁸.

Mas todo esse movimento da forma espetacular no teatro parece se expandir em efeito com a retumbante inovação dada pela eletricidade, sedimentando nosso quarto marco na história da imagem midiática. Há, precipitado pela revolução elétrica, um ponto de virada que sugere um movimento de emancipação da imagem em relação à obrigação mimética. A eletricidade e as inúmeras possibilidades que traz à cena, não só por meio de seus recursos sonoros e de iluminação, mas também com o posterior advento do cinema, inauguram uma imagem midiática que parece vislumbrar não mais as representações dos dramas humanos ou dos fenômenos naturais tais como aparecem no mundo concreto. Pode-se perceber, assim, uma abertura da cena ao espaço do irrepresentável, à imprevisibilidade do enigma a ser descoberto, tendência que se traduzirá em muito pelo movimento simbolista (BALAKIAN, 2000). As imagens, em suas cenografias, passam a dar vazão a um processo de constituição de sentido a partir não mais da imitação da natureza, mas do símbolo, dos espaços vazios a serem preenchidos pelo espectador.

É possível, pois, a partir dessa inflexão entre *mimesis* da natureza e recorrência ao simbólico, dessa tensão entre o representável e o irrepresentável, apontar para o que podemos conceber como um segundo momento da imagem midiática. E é justamente essa tensão que prepara o solo no qual serão fertilizados os *media* de massa tradicionais, sobretudo aqueles resultantes da eletricidade, ou seja, o rádio, o cinema e a televisão.

Tal movimento, no entanto, não estaria completo sem uma operação fundamental que parece marcar o modo como essa nova imagem midiática, agora relacionada a esses *media* de massa, se efetiva: a apropriação da forma

espetacular do teatro. Tanto o cinema como o rádio e, posteriormente, a televisão parecem articular, no limite, todo o seu modo de operação nessa mesma lógica espetacular. Não à toa a organização das primeiras emissoras – tanto de rádio como de TV – se daria justamente em grandes teatros, com seus célebres “programas de auditório”. Mesmo no cinema as primeiras importantes experimentações recorreriam, em larga medida, ao modo de organização dramática e cênica do teatro⁹.

Isso nos sugere, assim, que esses novos *media* seriam legatários diretos dessa forma a partir da qual o teatro tornava a imagem socialmente compartilhada e socialmente compartilhável. Tal tensão entre mundo real e simbólico, essa espécie de deslocamento do concreto para o abstrato, será, assim, um dos importantes elementos a marcar o estatuto dessa nova imagem midiática.

// a abstração extrema e a desestabilização dos referentes

Esse deslocamento para o abstrato – que aqui trouxemos a partir da perspectiva de desenvolvimento da forma espetacular – parece ser, ressalvadas todas as diferenças, um dos pontos de partida da reflexão de Vilém Flusser (2008) em sua obra *O universo das imagens técnicas*. É por meio da noção de “imagem técnica” ou “tecnoidagem” – imagem sintetizada pelas novas tecnologias herdeiras da eletricidade – que ele nos apresenta alguns dos resultados desse segundo momento da imagem midiática. Valendo-se também de um percurso histórico, um “modelo linear de história da cultura” (FLUSSER, 2008, p. 19), o filósofo nos apresenta a ideia de “escalada da abstração”, processo que estaria associado a uma perda de dimensionalidade da imagem e que se daria em quatro passos principais:

1. A manipulação, relacionada à manipulação dos volumes, ao contato imediato do homem com o mundo, a partir do qual ele “abstrai o tempo do mundo concreto”, “transforma o mundo em ‘circunstância’” e a si mesmo em “ente abstraidor” e, desse modo, em “homem propriamente dito” (FLUSSER, 2008, p. 16);

2. A visão, que “abstrai profundidade da circunstância” e a organiza em planos, transformando-a em “cena” e agindo, assim, conforme um “projeto”, o que não deixaria de denotar uma atividade de raciocínio, razão pela qual Flusser relaciona tal capacidade ao *Homo sapiens* (FLUSSER, 2008, p. 16);
3. A conceituação, que “abstrai a largura da superfície”, que concebe o imaginado, capaz de “contar” ou mesmo de “narrar” as cenas, de desenvolvê-las em processos, de “escrever textos” sobre elas. A partir disso, o homem se transformaria em um “homem histórico”, em “ator que concebe o imaginado” (FLUSSER, 2008, p. 17);
4. O cálculo e a computação, cujo gesto “abstrai o comprimento da linha” e por meio dos quais o homem se transforma em “jogador” que não só concebe, mas que “calcula e computa o concebido” (FLUSSER, 2008, p. 17).

Temos, portanto, a partir desses quatro passos, não mais uma circunstância, uma cena, um texto, mas um ponto, um “amontoado de cálculos”, *bits*, entidades zerodimensionais. Esclarece-nos Flusser (2008, p. 17): “[...] esses pontos não são mais manipuláveis (não são acessíveis às mãos), nem imagináveis (não são acessíveis aos olhos) e nem concebíveis (não são acessíveis aos dedos)”. Trata-se, portanto, de um momento único e absolutamente distinto dentro desse modelo da história da cultura, momento em que essas novas imagens, as imagens técnicas, estariam relacionadas a um nível ontológico diverso das imagens tradicionais.

Isso porque, enquanto as imagens tradicionais compreenderiam uma abstração de volumes, as imagens técnicas não teriam mais essa inscrição direta numa correspondente materialidade: são, isso sim, “construídas com pontos” e, portanto, desprovidas de espaço, pontos estes que são, por sua vez, zerodimensionais, sem dimensões. Distintamente da bidimensionalidade das imagens tradicionais, teríamos agora a zerodimensionalidade das imagens técnicas (FLUSSER, 2008, p. 18). A esse nível Flusser relaciona, pois, uma ideia de “abstração extrema”. A imagem técnica, como “virtualidade concretizada e tornada visível” (FLUSSER, 2008, p. 24), parece perder qualquer relação direta ou imediata com um objeto ou fenômeno próprios do mundo da

materialidade, justamente por conta da absoluta virtualidade do ponto (FLUSSER, 2008, p. 24), seu nível mínimo e máximo de manifestação.

Num caminho próximo, guardadas as devidas particularidades, segue Régis Debray (1994), que também traça um percurso histórico da imagem, mas a partir do que denomina “mídiasferas”. Debray assinala nesse percurso marcos que caracterizam a transição de uma era a outra: do advento da escrita ao da imprensa, temos a “era dos ídolos”, a “logosfera”; da imprensa à TV a cores, a “era da arte”, a que chama de “grafosfera”; por fim, a “era do visual”, a “videosfera” (DEBRAY, 1994, p. 206). Talvez por influência da televisão na França de então¹⁰, Debray reserve tanta importância à TV, mesmo em relação ao cinema e à fotografia, como ele próprio pondera (DEBRAY, 1994, p. 206).

Dispensados esses detalhes conjunturais, o que mais nos interessa é o que Debray tem em mente ao realizar essa periodização. Parece haver aí uma perspectiva que, além de outras questões incitantes, nos permite observar uma transformação do próprio mecanismo abstraidor da imagem, o que o filósofo associa a seu “princípio de eficácia” ou sua “relação ao ser” (DEBRAY, 1994, p. 210): desde a “crença” (na logosfera), passando pelo “gosto” (na grafosfera), até chegar ao “poder de compra” (na videosfera) (DEBRAY, 1994, p. 212).

Debray nos sugere uma modificação, de era a era, de toda uma complexidade do olhar, levando em conta os mais variados estratos da vida. As mídiasferas, mais do que regimes de operação das imagens, seriam verdadeiros “ecossistemas da visão” (DEBRAY, 1994, p. 206), capazes de se sobrepor e de conviver com referentes – “fontes de autoridade”, nas palavras de Debray – de distintas naturezas: abstração e concretude se friccionam e se constroem entre o “sobrenatural” da primeira era, o “real” da segunda e o “performático” da terceira (DEBRAY, 1994, p. 210), sempre, portanto, em coexistência.

Esse quadro de autores, no entanto, parece seguir uma direção um tanto diversa daquela de Jean Baudrillard (1981), enfático ao sugerir uma aniquilação completa da concretude do mundo, de qualquer possibilidade de expressão material do real. Baudrillard afirma que a imagem dos meios de comunicação de massa – destaque para o cinema e a TV – não operaria no mesmo regime

de outros meios nos quais era anteriormente produzida. Isso porque tais *media* de massa seriam responsáveis por uma implosão dos referentes reais, inviabilizando qualquer possibilidade mimética de retorno a um mundo cujo princípio do acontecimento pudesse ser a própria realidade real.

Estaríamos fadados, assim, a uma “hiper-realidade”, consequência de um nível de abstração que “simula” uma forma de realidade inexistente no “mundo real”, um hiper-real que não passaria de “abrigo do imaginário” (BAUDRILLARD, 1981, p. 9). Esse “hiper-real” não corresponderia, no entanto, a uma forma de dissimulação, mas de “simulação do real”, pois enquanto “Dissimular é fingir não ter o que se tem[,] simular é fingir ter o que não se tem.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 9).

Há, portanto, segundo o filósofo, uma transformação da própria abstração, pois enquanto esta funcionava, em linhas gerais, na chave de pressuposição de referentes, o que estaria ocorrendo no novo contexto dos meios de comunicação de massa é a perda desses próprios referentes, com a implosão geral do sentido¹¹. No âmbito desse mundo da simulação, já não haveria mais acontecimento, um real ou um mundo objetivo. Mas, ao mesmo tempo, seriam os próprios *media* e o “cenário oficial da informação”, como chama Baudrillard, os agentes da “[...] ilusão de uma acontecimentalidade, de uma realidade dos problemas, de uma objectividade dos fatos.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 54). Isso implicaria para a própria informação uma impossibilidade de comunicar, pois ela “[...] devora seus próprios conteúdos [...], *esgota-se na encenação da comunicação*. Em vez de produzir sentido, esgota-se na encenação do sentido.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 105, grifo do autor).

Ressalvadas as diferenças entre as reflexões de Flusser, Debray e Baudrillard, o que todas elas têm em comum é o reconhecimento de um percurso histórico da imagem, o qual parece, em boa parte de suas circunvalações, apontar para uma hipertrofia da abstração. Ainda que em Debray a questão do referente seja menos extrema – pois podemos contar com a coexistência de distintas “fontes de autoridade” –, é possível observar um percurso que, em boa medida, aproxima-se do que aqui reconstruímos por meio de uma passagem da representação figurativa à abertura do simbólico, em uma constituição do

que chamamos “forma espetacular”. Porém, ao mesmo tempo que as reflexões de Flusser e Baudrillard recorrem à eminência desse irrepresentável, abstração extrema, elas parecem abrir espaço para outra perspectiva, tão paradoxal quanto o conceito que aqui trazemos para tentar compreendê-la: o conceito de “imagem bipolar”. Vejamos, então, o que ele significa.

// tensões entre o abstrato e o concreto: a imagem bipolar

Pari passu a esse privilégio da abstração, parece haver, na imagem desses *media* de massa resultantes da revolução elétrica, uma segunda tendência um tanto quanto paradoxal, pois sugere expressar algo que, no limite, contrasta diametralmente com a primeira: falamos aqui da busca pela objetividade da informação que se expressa na perseguição de uma imagem capaz de retratar fielmente a realidade, de traduzir, por si mesma, a facticidade daquilo a que se refere. Essa segunda tendência ou função parece extremamente necessária à fundamentação do novo sistema político e econômico inaugurado após a aniquilação das monarquias absolutistas. Os novos *media*, com destaque para a imprensa, relativamente livres do controle dos antigos Estados centralizados, convertem-se em grandes “fiscalizadores” do cumprimento dos ideais das democracias recém-instituídas. E como uma espécie de guardiões desses valores¹², é forçoso que haja, ao menos como princípio, a defesa da objetividade do que será descrito tanto por meio do texto como por meio da imagem midiática.

Temos aí, assim, um movimento reverso, ponto de uma grande tensão dada justamente pela condição paradoxal de uma imagem que parece se organizar e operar seus efeitos a partir de duas tendências contrastantes: de um lado, o ideal de objetividade de seu conteúdo; de outro, a forma espetacular, apelo estético pelo qual esse ideal será socialmente compartilhado. É isso, portanto, o que nos levaria a pensar em uma espécie de imagem bipolar¹³: imagem que se constrói sobre um ideal de “verdade”, a crença mesma na objetividade dos fatos, “fé na informação” (BAUDRILLARD, 1981, p. 105), mas por estruturas de um profundo apelo simbólico, irracional, enigmático, que escorre para o mundo do estético, *par excellence* indizível, irrepresentável e, portanto, em

total desacordo com a pretensa exatidão da facticidade. A imagem midiática contemporânea parece, assim, expressar essa particular bipolaridade, e, nesse sentido, pode não ser tão hiperbólico aventar que sua potência em ser compartilhada e reproduzida socialmente e sua relevância como fato objetivo só são sobremaneira intensos por conta dessa força estética dada pela forma espetacular.

E talvez seja em razão desse paradoxo que a interpretação de Baudrillard implique, às vezes, certa dificuldade de compreensão. Há, sim, uma fuga da materialidade do mundo (“o mapa vale mais que o território”, como sugere), mas isso não invalida de forma alguma – o que transparece em suas palavras – a tentativa constante de representação dessa materialidade. É justamente por simular algo real, por tentar trazê-lo à tona, e por nos fazer acreditar nisso – embora do próprio “mundo real” ela já não possa mais irromper –, que a imagem dos *media* é tão efetiva na reafirmação dessas duas paradoxais tendências.

Essa tensão, no entanto, não se expressaria apenas na imagem propriamente gerada e operada pelos *media* tradicionais, mas parece ter estendido seus efeitos à produção da imagem tecnológica contemporânea. Assim, com o advento das redes e da transformação na lógica de produção da imagem midiática – antes concentrada pela grande imprensa –, o que temos é uma perpetuação dessa mesma bipolaridade, agora com a possibilidade de produção, distribuição e transformação¹⁴ da imagem a partir do próprio usuário do dispositivo tecnológico.

As redes digitais e, particularmente, a explosão dos *sites* e aplicativos de relacionamento, bem como de compartilhamento de fotos e vídeos, sugerem, por sua vez, um recrudescimento dessa tensão: ao lado de uma pretensa objetividade da realidade (que pode se dar, por exemplo, pelos acontecimentos da vida, como em nossas *timelines*), há um profundo apelo estético, dado justamente pela dimensão simbólica daquilo que se torna imagem. Mas, ao se converter em imagem, parece existir aí uma consequência inevitável: a potência da forma espetacular seria tal que a própria imagem resultante estaria associada, no limite, a um extremo descolamento da materialidade. Parte do que antes poderia se efetivar apenas com a presença física é transferida para o

contexto das redes digitais, assumindo, por sua vez, em grande medida, essa dimensão estética da forma espetacular. E, nesse movimento rumo ao estético e, por consequência, ao simbólico, parece haver uma dissolução da própria necessidade da realidade material. A bipolaridade da imagem dissolve sua própria relação com o referente real, tornando-a não mais um “outro-de-si”¹⁵, mas algo diverso, sem correspondente material. Chegamos a um tal nível de abstração que parece inútil ou sem efeito evocar qualquer alusão ao concreto.

As redes digitais, assim, por não prescindirem da materialidade, parecem intensificar esse processo de bipolaridade da imagem, caracterizado por uma busca pelos “fatos” (objetividade dos *media*) simultaneamente a uma hipertrofia das formas simbólicas, com o desprivilégio da escrita (linear e racional) em favor dos signos não verbais (pensemos na proliferação dos *emoticons*, GIFs e memes, além das próprias fotografias e vídeos). E dessa tensão poderíamos ainda derivar duas consequências:

1. Por um lado, será esse ideal de objetividade – “encenação do sentido”, em vocabulário baudrillardiano – que nos conduzirá a fazer das redes digitais uma extensão de nossas próprias vidas, transferindo para elas parte de nossa rotina, publicizando eventos que se passam conosco, vinculando-nos com outros, desenvolvendo relações de trabalho e consumo, enfim, transferindo a elas parte de nossa própria vida concreta. E essa transferência parece tomar uma direção tal que não seria exagerado supor um vínculo direto entre existência e participação e/ou presença nessas redes como seu “usuário”. Num movimento reverso, “conecto-me, logo existo”: sinaliza-se uma existência que somente assumirá sua concretude para o outro se estiver inserida na esfera abstrata das redes. É pelo modo como nos identificamos na rede social, pelas características do que postamos, pelas postagens que “curtimos” ou desaprovamos, pelas imagens que elegemos como eventos de nossas vivências de mundo, pelo *status* de nossas relações amorosas, que nos definimos e passamos a existir não só enquanto participamos das redes, mas também na própria vida concreta. Afinal,

não há relações que se reconhecem como tal somente depois de um *engaged* no Facebook?

2. Por outro lado, porque nossas vidas são transferidas para as redes digitais, também nos convertemos em imagem midiática, a qual, sob a forma espetacular, herda essa bipolaridade a que nos referimos. Ou seja, ao mesmo tempo que almejamos certa expressão de nossa vida concreta nas redes – uma expressão que tem a possibilidade de fugir completamente do que se passou ou se passa conosco na vida concreta –, manifestamos a outra dimensão dessa imagem agora bipolar: o profundo apelo ao simbólico, nos moldes estéticos da forma espetacular. Nossas vidas se transformam em uma narrativa – quase ou mesmo dramática, embora pouco ou nada linear –, com suas personagens, seus enredos, seus clímax, seus *plots*. E quanto mais interessante for essa narrativa, isto é, quanto mais rompermos a barreira do previsível e do racional, quanto mais “sensível” ela lograr ser, mais audiência conquistaremos, mais seguidores teremos e, por consequência, mais possibilidades de interagir com nossas próprias narrativas, desenrolando novos dramas, novos conflitos, privilegiando novas causas de luta, mostrando-nos e exercendo-nos como atores de nosso espetáculo perpétuo. E talvez aqui resida algo que nos aproxima ao mesmo tempo que nos distingue de Baudrillard: no mundo da imagem bipolar, tudo é “encenado”, mas com a diferença de que a encenação é verdadeira; ela é a própria realidade.

Nesse sentido, a vida concreta parece se desmaterializar em imagem. No entanto, essa imagem não é mera representação da vida concreta. Por ser bipolar, ela assume formas e faces muito diversas das que representaria, o que poderia de fato nos remeter a uma extrema “liquidação de todos os referenciais”, a uma “implosão do real” (BAUDRILLARD, 1981, p. 9-107) inaugurada pelos *media* de massa e alavancada, portanto – e como nunca antes –, pelas redes digitais.

// retorno ou fuga à concretude? a emergência do *touch*

Pois é justamente por conta dessa bipolaridade da imagem que se intensifica a confusão entre os limites do concreto e do abstrato, sobretudo quando nos deparamos com um fenômeno contemporâneo no mundo de seus dispositivos: o recurso do “*touch*”. Numa possibilidade outra de materialização da imagem, o toque (a manipulação, primeiro nível de abstração de Flusser), antes trilha para visão e conceituação de um referente – via para a abstração –, torna-se agora possibilidade para um destino diferente: o toque atesta o caráter “material” da imagem, oferece-nos a sensação de materialidade capaz de nos inscrever na vida concreta¹⁶ ao mesmo tempo que, por consequência, parece não mais abstrair, mas sim concretizar a própria imagem midiática, sentido contrário na “escalada da abstração”.

É daí, pois, que irrompe um grande imbróglio: poderíamos falar em uma volta à materialidade? Retorno à materialidade em contraposição a uma dissolução de referentes ou a uma implosão baudrillardiana dos significados? Ao mesmo tempo, se pensarmos na zerodimensionalidade da tecnoimagem de Flusser, como pode haver extensão material para aquilo que não passa de pontos computados? Há algo para além do próprio “elogio da superficialidade” da imagem técnica?

E as questões não cessam: em que medida, insiste-se, o *touch* não seria uma artimanha que nos daria a sensação de materialidade (pois “*tocamos*” com o dedo), mas que, simultaneamente, nos impulsionaria ainda mais a esse movimento de abstração extrema, pois nos imerge de modo sem igual na imagem midiática? Paradoxalmente: não caminhamos a um real cada vez mais eminentemente estético e simbólico e cada vez menos concreto e racional?

Reforça-se, assim, essa tensão entre abstração e concretude, sobretudo porque, da mesma forma que parecem se sofisticar essas formas de imersão – inclusive com a construção de ambiências¹⁷, que sinalizam certo distanciamento em relação ao concreto –, há também uma preocupação específica em relação aos meios de operação dessas tecnologias, com formas que tendem a imitar uma gestualidade já convencionalizada pela própria vida concreta, uma

gestualidade associada à manipulação de seus correspondentes analógicos. A intenção de imitar o movimento natural parece sobrepujar o desenvolvimento de outra configuração gestual, própria ao novo contexto desses dispositivos.

Entre os exemplos mais emblemáticos – e que, provavelmente, se tornarão anacrônicos em pouco tempo –, destacam-se o Google Tilt Brush e o Project Soli¹⁸. O primeiro, um dispositivo de Realidade Virtual, permite realizar pinturas em 3D, às quais se pode agregar toda sorte de movimentos, cores e efeitos visuais. Não se trata, assim, da construção de uma imagem (ou de uma obra) a partir de um teclado ou do comando de teclas específicas a serem operadas pelo usuário (ou artista) – o que despertaria, inclusive, a atenção de Flusser (2008, p. 31). Esse novo dispositivo se destaca justamente porque detecta a precisão de seus gestos e os transforma nos movimentos da própria pincelada. Procura-se, assim, em certa medida, reproduzir a própria gestualidade inerente ao ato da pintura convencional.

O caso do Project Soli, por sua vez, representa até o momento uma das últimas inovações que poderá superar, por completo, o princípio do *touch screen*: a interação com a imagem do dispositivo não se efetiva mais pelo toque do dedo, isto é, pelo comando do dedo sobre um botão-imagem na tela ou pelo arraste da imagem a fim de alterá-la; é o próprio dispositivo que capta com precisão, a partir de microrradares, as movimentações da mão do usuário, que pode assim se manifestar para muito além do toque do dedo sobre uma tela, reproduzindo o movimento que faria em seu correspondente analógico.

Tais exemplos, como o próprio histórico de inovações desses dispositivos, em especial na última década, leva-nos a um ponto extremo que problematiza mesmo nossas concepções acerca dos limites entre concretude e abstração. Não há respostas claras a essas inquietações, senão questões ainda mais desafiadoras. Procuramos aqui, em linhas gerais, trazer alguns conceitos operativos que de alguma forma nos auxiliassem na tarefa de reler os modos de operação da imagem midiática contemporânea não só como expressão específica de nossa época, mas também como resultado da herança definidora da forma espetacular.

Acreditamos que a tensão entre abstração e concretude e, por extensão, entre materialidade e imaterialidade da imagem contemporânea, bem como seus reflexos sobre nossa própria concepção de mundo, estejam de alguma forma relacionados à própria tensão que porta a imagem bipolar: tensão entre objetividade e subjetividade, entre verdade única e pontos de vista relativos, entre representável e irrepresentável.

Há, portanto, sempre um movimento duplo e, em muitas de suas dimensões, quase indistinguível. Ao lado da busca pelo factual, parece existir sempre, na imagem midiática, algo de estético, algo próprio da dimensão do sensível, escapável à inteligência. E é justamente por seu valor indizível – dado pelo sensível, não pelo que factualmente tem “a dizer” – e por sua abertura à pluralidade – constituída por toda a subjetividade que porta – que tal imagem fascina aquele que a frui e, por consequência, adentra a sua memória. Fascínio e memória que são capazes de torná-la verdadeira sobrevivente e de compartilhá-la, seja como perspectiva particular, seja como espírito de época.

// referências

- ALBERTI, L. **Della pittura e della statua**. Tradução do latim: Cosimo Bartoli. Milão: Società Tipografica de'Classici Italiani, 1804. [Trad. de 1550]. Disponível em: <https://archive.org/stream/dellapitturaedel00albe#page/n3/mode/2up>. Acesso em: 21 abr. 2021.
- BALAKIAN, A. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1981.
- BORGES JÚNIOR, E. **Tecnodionysos: tecnologias digitais e ação em rede na cena contemporânea**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-04022015-155013>. Acesso em: 21 abr. 2021.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. **Uma história social da mídia**. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CAMARGO, R. C. **O espetáculo do melodrama: arquétipos e paradigmas**. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

- COSTA, M. **O sublime tecnológico**. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1995.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem**. Tradução: Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- LEHMANN, H.-T. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. **Sala Preta**, [S. l.], v. 3, p. 9-19, 2003. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v3i0p9-19. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114>. Acesso em: 21 abr. 2021.
- LEMOS, A. Ciber-Cultura-Remix. In: SEMINÁRIO “SENTIDOS E PROCESSOS”, 2005, São Paulo. Mostra Cinético Digital, Itaú Cultural, ago. 2005. Tema: Redes: criação e reconfiguração.
- LÉVY, P. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MARAGLIANO, R.; PIREDDU, M. **História e pedagogia nos media**. Tradução: Eli Borges Júnior e Mariana Marchesi. São Paulo: Annablume, 2013.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- VITRÚVIO. **Tratado de Arquitetura**. Tradução: M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007. [séc. I a.C.].

// notas

¹ O presente capítulo é uma versão adaptada do texto apresentado durante o 39º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom Nacional, realizado em São Paulo, em setembro de 2016. Texto publicado nos anais do referido evento.

² Distinguimos aqui como “imagem midiática” a imagem diretamente relacionada aos meios de comunicação social, imagem esta sintetizada, distribuída, operada e resintetizada por tais meios. Importa notar que aqui estendemos a expressão “meio de comunicação de massa” ao que consideramos como seu primeiro grande representante ocidental, qual seja, o teatro grego antigo. Nossa investigação parte assim, como veremos, de um movimento que procura situar no teatro as origens de uma específica “forma espetacular”, a qual, sob uma alteração entre concreto e abstrato, converter-se-á em legado fundante dos modos de organização técnica e expressão estética dos próprios *media* de massa contemporâneos.

³ Sempre ressalvando que aqui nos referimos a uma história ocidental dos *media*. Não pretendemos, portanto, nos confundir com o advento de outros meios também bastante relevantes em culturas não ocidentais. Ver Briggs e Burke (2004) e Maragliano e Pireddu (2013).

⁴ A exemplo da tragédia e da comédia. Nietzsche será um dos grandes autores a tratar dessa institucionalização da tragédia grega e, por consequência, do que irá caracterizar a própria morte desse gênero, sobretudo com a obra de Eurípides (NIETZSCHE, 2007).

⁵ Apesar da similaridade terminológica, não fazemos aqui qualquer alusão ao conceito de “espetáculo” de Guy Debord (1997), que, sob clara influência marxista, estende-se para além do contexto cênico imiscuindo-se nas mais diversas esferas da vida, das relações materiais de produção à superestrutura. “Forma espetacular” em nosso texto faz menção, especificamente, aos modos pelos quais a imagem, no contexto do teatro ocidental – e de suas bases gregas –, seria esteticamente construída e operada e, da mesma maneira, como tais códigos estéticos seriam materializados como cena, espetáculo, seja sob a elaboração da cenografia, da sonoridade, do efeito visual, seja pela palavra, pelo discurso sofisticadamente preparado para uma finalidade predeterminada.

⁶ Aludimos aqui ao próprio Lukács, como nos recorda Lehmann (2003), ao reforçar o papel da forma como instituidora da dimensão social no contexto específico da obra de arte: é pela forma que ela se tornará “verdadeiramente social”. A forma funciona aqui como fio de prumo, acesso universal em um reino de indivíduos diversos por excelência.

⁷ Em seu *De Architectura Libri Decem*, de 27 a.C. Traduzido para o português como “Tratado de Arquitetura” (VITRÚVIO, 2007).

⁸ É nesse teatro, pois, que nasceria a ópera romântica, com toda a sua ostentadora boca de cena, lapidando a forma espetacular e preparando uma série de elementos que seriam posteriormente aprimorados: ganha cada vez mais destaque a figura do ator/cantor-celebridade, a organização do espetáculo em cenas separadas e a vinculação de seus astros a produtos e serviços, ainda que de maneira bastante embrionária, em uma espécie de “protopublicidade”.

⁹ Lembremos que Eisenstein, antes de se destacar como cineasta, fora assistente de Meyerhold, traduzindo para seu cinema uma série de técnicas e formatos de cena desenvolvidos junto com o encenador.

¹⁰ Finais dos anos 1980 e começo da década de 1990, portanto ainda sem a grande difusão das redes digitais.

¹¹ Como assinala o próprio filósofo: “Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros –[,] é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 8).

¹² Não entremos aqui no mérito do cumprimento dessa missão por parte dos *media*. Mas é certo que há, ao menos, um ideal de objetividade da informação e a crença de que tais meios seriam fundamentais para a promoção do interesse público. O que parece ter se dado aí é a apropriação, por parte dos meios, de um discurso capaz de assegurar essa universalidade dos direitos conquistados com a ascensão dos novos sistemas políticos.

¹³ Sem precisão clínica, valemo-nos aqui do termo “bipolar” muito mais como metáfora dessa tensão entre extremos expressa pela imagem midiática contemporânea – a busca da objetividade pelo simbólico –, articulando-se em uma incompatibilidade entre circunstâncias inerentemente opostas.

¹⁴ O que nos remete mesmo à cultura do *remix*, tema caro a André Lemos (2005), ou às “obras-processo” de Pierre Lévy (1999), que nos chama a atenção para a possibilidade de transformação da imagem – no caso daquela relacionada à obra de arte – no contexto da cibercultura.

¹⁵ Expressão cara a Mario Costa (1995), que reflete sobre a potencialidade do conceito de sublime kantiano na reflexão sobre a imagem eletroeletrônica.

¹⁶ O toque materializa a abstração: toco na imagem e ela parece adquirir uma realidade para mim, torna-se presente para mim, invade-me. Quanto mais imersivo for o meu toque, quanto mais puder alterá-la a partir de meu próprio toque, mais serei tocado por ela. É aí que talvez resida toda essa sua realidade diante de mim.

¹⁷ Dadas pelas avançadas tecnologias de Realidade Virtual e Realidade Aumentada, por exemplo.

¹⁸ Vale a pena conferir os vídeos desses exemplos. Google Til Brush, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jtoLmZwbyG0>. Project Soli, disponível em: <https://atap.google.com/soli>. Acesso em: 22 abr. 2021.

a escalada das tecnoimagens na imprensa:
de documento objetivo à conexão afetiva
// carolina vilaverde ruta lopes

O filósofo Vilém Flusser, em seminário na cidade de Budapeste (Hungria) em 1990, assim resumiu o surgimento da imagem fotográfica à plateia que o acompanhava: “A ciência projeta uma visão de mundo perfeitamente concebível, mas totalmente inimaginável. [...] Essa é a verdadeira razão pela qual a fotografia foi inventada.”¹ (VILÉM, 2016, tradução nossa). No livro *Filosofia da caixa preta*, publicado alguns anos antes, em 1983, na Alemanha, Flusser (2002, p. 13) havia introduzido sua definição de “imagem técnica” como toda aquela que é “produzida por aparelhos”. O termo é formulado em oposição ao que ele denomina “imagem tradicional” – aquela produzida por mãos humanas, como no caso da pintura. A fotografia, por esse raciocínio, foi a primeira das imagens técnicas, e inaugurou uma série de conflitos inerentes à sua capacidade mediadora entre o mundo inimaginável e o concebível, particularmente em sua relação com a imprensa.

Com a inovação da técnica fotográfica, surgida em meados do século XIX, a mão deixava de ser, pela primeira vez na história da humanidade, o principal instrumento da arte. Reflexo de uma época de profundas transformações na percepção de espaço e tempo, a origem da fotografia está relacionada ao próprio projeto moderno de uma sociedade industrial, que opunha o ideal de objetividade das máquinas à subjetividade dos seres humanos. Apresentando-

se como fragmentos que congelam o tempo e encurtam distâncias, as imagens fotográficas revolucionaram a percepção do ocidente sobre o mundo, pois como “[...] o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.” (BENJAMIN, 1985, p. 167).

Esteve em curso no século XIX, portanto, uma ruptura na história do olhar e dos modelos de representação da burguesia. A fotografia instaurou, mais do que uma nova modalidade tecnológica, uma nova visibilidade adequada à sociedade que despontava, tornando o mundo “portátil e ilustrado” (KOSSOY, 2001, p. 27). Em oposição às pinturas e desenhos da época, que pareciam demasiadamente afetados por interpretações estéticas e ideológicas dos artistas, as imagens fotográficas adquiriram um *status* diferenciado e realista, sendo compreendidas como “miniaturas da realidade” (SONTAG, 2004, p. 15).

Apesar de consistir em uma definidora ruptura técnica, não podemos cair na tentação de isolar a descoberta da fixação imagética em placas fotossensíveis do movimento mais amplo ao qual pertence. Desde meados do século XV, o homem procurava intensamente meios de automatizar os procedimentos de criação e reprodução de imagens, desenhando uma longa linha evolutiva das técnicas de figuração (COUCHOT, 1999). Quando o francês Joseph Nicéphore Niépce produziu aquela que é considerada a imagem fotográfica mais antiga – a vista da janela de seu estúdio no ano de 1826 –, de fato registrou tal paisagem por meio de seu processo fotoquímico inovador. Não menos importante, porém, foi o papel da câmara escura, sistema responsável pela ilusão de profundidade sobre a superfície plana e que já existia desde o Quatrocento. Desse modo, conforme Arlindo Machado (1984, p. 30), podemos afirmar que a “[...] câmara fotográfica [...] já estava inventada desde o Renascimento, quando proliferou sob a forma de aparelhos construídos sob o princípio da *camera obscura*.”.

As fotografias são, portanto, herdeiras diretas da arte renascentista, quando diversos dispositivos técnicos foram inventados especificamente para atender à demanda dos artistas que partiam do conhecimento científico para perseguir o realismo em suas obras, “[...] um empenho no sentido de colocar fora

do homem a produção de imagens e livrá-la do peso deformante das imagens interiores.” (MACHADO, 2002, p. 226). A essência das fotografias consistiu nessa objetividade enaltecida pela busca da semelhança e empregada no decalque automático da realidade por meio da máquina. Tal processo deveria resultar na imagem mais exata e fiel possível do objeto retratado. Isso significava dizer que estaria imune à influência do homem por trás do aparelho, já que, por sua mediação técnica, seria fruto direto do mundo concreto e não da imaginação humana.

Assim, a imagem fotográfica ganhou autoridade a partir do registro de suas lentes “objetivas”, como descreve André Bazin:

[...] o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese. (BAZIN, 1983, p. 124).

Em um período de contínuas progressões da modernidade, a fotografia reivindicou para si o papel de duplicar e catalogar o mundo exterior, sem tomar parte – supostamente – em interpretações a respeito daquilo que registrava. Surgiu como produto de um capitalismo emergente, que por meio da racionalidade matemática e da cientificidade de suas máquinas buscava se impor ao dominar a natureza e multiplicar os objetos ao seu redor. A visão foi eleita, então, como o sentido privilegiado de conhecimento. No entanto, tal elogio exacerbado à autoridade do olhar, afirmada pelo “eu estive lá”, suprimiu da imagem fotográfica seu sentido de código também subjetivo, como em qualquer sistema de construção simbólica. A exaltação de uma objetividade positivista nas fotografias é um equívoco que persiste (KOSSOY, 2009). Assim,

[...] uma vez que a imagem processada tecnicamente se impõe como entidade “objetiva” e “transparente”, ela parece dispensar o receptor do esforço de decodificação e do deciframento, fazendo passar por “natural” e “universal” o que não passa de uma construção particular e convencional. (MACHADO, 1984, p. 11).

Desse modo, o valor técnico da fotografia tem sido acentuadamente destacado, quase como se pudesse ocorrer por vontade própria. Tal ênfase na máquina, no entanto, esconde a horizontalidade do processo, que certamente depende também de uma série de escolhas realizadas pelo sujeito por trás da câmera. Ainda hoje, ao olharmos para imagens fotográficas, fazemos leituras que excluem o suporte e o autor, focando imediatamente no referente. Ao tornar explícita essa dinâmica de ocultamento das subjetividades envolvidas na criação fotográfica, queremos evidenciar que as fundações teóricas e estéticas do século XV permanecem modelando o olhar humano e nossa habilidade de leitura e decodificação das imagens técnicas.

A partir da ontologia das tecnoimagens presente em *Filosofia da caixa preta*, uma primeira diferenciação entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas estaria em suas distintas associações com o pensamento conceitual, pois se “[...] as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo.” (FLUSSER, 2002, p. 13). As câmeras fotográficas são compreendidas, nesse entendimento, como a aplicação de textos científicos em aparelhos capazes de produzir imagens, portando assim uma “[...] capacidade imaginativa de segunda ordem.” (FLUSSER, 2002, p. 16). Flusser demonstra que “Toda a tecnologia que se materializa nos aparelhos que permitem a produção de imagens é proveniente dos séculos de aprimoramento da escrita [...]” (SOUZA E SILVA, 2010, p. 62). Logo, não se trata de ruptura, mas de continuidade, pois a fotografia, como inovação técnica na produção de imagens, nasce do máximo grau de desenvolvimento do pensamento teórico-abstrato do século XIX.

Em *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, de 1985, Flusser prossegue na caracterização dos dois tipos de imagem. Enquanto as tradicionais saem do mundo concreto para o abstrato por meio da mão do artista, as tecnoimagens, em caminho reverso, partem do universo dos aparelhos para formar superfícies imagéticas. O caráter imaterial da origem da imagem técnica a impediria de ser, de fato, uma representação extraída diretamente da realidade (FLUSSER, 2008, p. 23-30). Tal distinção é necessária, pois dela resulta o principal desafio em relação à fotografia: vista como registro do real,

sua aparente objetividade não permite um deciframento imediato de seus textos implícitos ou de suas ideologias latentes. Se na imagem tradicional o símbolo é evidente, pois há um humano que realiza a mediação entre mundo e obra, no processo de construção das tecnoimagens tanto o mundo conceitual como a interferência do homem permanecem encobertos pela mediação técnica.

Esse fenômeno é mais bem descrito pela noção de “caixa preta” (FLUSSER, 2002, p. 15), conjunto composto de sujeito-aparelho-programação que opera na criação de qualquer imagem técnica. Nesse processo, é possível observar apenas os momentos de *input* e *output* efetuados pelo sujeito no aparelho, enquanto os movimentos de codificação no interior da caixa preta se mantêm como ocultamento e mistério. O operador tem liberdade para utilizar o aparelho como bem definir, mas só pode escolher produzir as imagens possíveis naquele aparato, sendo então limitado por este (FLUSSER, 2002, p. 31). Ou seja, a programação da máquina, realizada em etapa anterior à gênese das imagens, determina em certo grau o que pode ou não se tornar representação tecnoimagética. Portanto,

Na caixa preta de Flusser, manifesta-se uma espécie de dialética do senhor e do escravo. Como controla o *input* e o *output*, o fotógrafo domina o aparelho; porém, por desconhecer seu funcionamento interno, é por ele dominado. Entretanto, Flusser tende a se alinhar com o polo que permite preservar algo da autonomia e da agência humana (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 61).

A partir do conceito de caixa preta, Flusser (2002, p. 23-25) apresenta a câmera fotográfica como brinquedo – não como um mero instrumento, mas como aparelho lúdico dotado de incontáveis possibilidades programadas. Nesse sentido, o fotógrafo teria como posição ser “jogador que brinca” (FLUSSER, 2008, p. 93); ele não é funcionário, nem artista, pois não serve nem à máquina, nem aos próprios desígnios. A brincadeira que se propõe ao fotógrafo-jogador é uma busca por romper com os códigos arquitetados na câmera a fim de esgotar as visibilidades executáveis, lançando-se ao acaso com intenção de produzir informação genuinamente nova. A responsabilidade do sujeito seria, então, a de assumir o conflito de intencionalidades entre ele e o aparelho, posicionando-se ativamente como brincante. Logo, seu desafio

seria o de “[...] agir contra o programa dos aparelhos no ‘interior’ do próprio programa.” (FLUSSER, 2008, p. 25). Assim, no atual universo de abundância tecnoimagética, “[...] é esta a luta, o jogo travado entre ambos, que se perpetua na produção incessante das imagens técnicas.” (JACOBSEN, 2016, p. 8).

Apesar desse intrincado processo de embate e colaboração entre sujeito e câmera, as imagens técnicas encobrem as subjetividades por meio da mediação técnica, ao mesmo tempo que “[...] escondem e ocultam o cálculo [...] que se processou no interior dos aparelhos que as produziram.” (FLUSSER, 2008, p. 29). Nessa perspectiva, ao examinar fotografias, é preciso “[...] des-ocultar os programas por detrás das imagens.” (FLUSSER, 2008, p. 29) e estabelecer o domínio de um terceiro participante no jogo entre operador e aparelho, revelado por um deslocamento de poder do proprietário da máquina ao programador desta. De acordo com Flusser (2008, p. 48, grifo do autor), portanto, “[...] não mais *quem possui* tem poder, mas sim *quem programa* informações e as distribui.”. O papel da crítica deve ser, então, o de fazer transparecer as caixas pretas desvelando intenções e valores contidos em sua codificação. Tal ação se torna particularmente relevante quando tratamos da relação das tecnoimagens com a imprensa, cujo início remonta ao surgimento do fotojornalismo, na virada do século XIX para o XX.

// o fotojornalismo: a imagem técnica como documento

Por sua virtude de testemunho, as imagens técnicas foram rapidamente absorvidas pelas instituições burocráticas de gestão da sociedade do século XIX, bem como sua mediação automatizada acabou por redefinir diversas áreas do conhecimento científico, da botânica à antropologia. A fotografia foi assim “[...] concebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência do que dá a ver.” (DUBOIS, 1994, p. 19). Para Rouillé (2009, p. 66), isso conduziu à instrumentalização da imagem fotográfica, de forma “[...] que nos leva a considerá-la como apenas um receptáculo, o aquém da representação: uma simples reprodução técnica, sem autor nem formas, um perfeito banco de dados.”. O fotojornalismo nasce dessa função passiva e neutra; seu exercício é a produção da

imagem técnica “[...] estabelecida como documento, como prova de um acontecimento, quase sempre o registro de um instante flagrado.” (SOUZA E SILVA, 2010, p. 42).

Ao longo do século XIX, por meio da regular distribuição de informação promovida pelos jornais, a palavra impressa ocupou um “[...] lugar de suporte de inscrição da verdade factual – ela carregava as notícias e as informações e sediava, soberana, o vértice da formação da opinião pública” (BUCCI, 2009, p. 66). Com a expansão das ferrovias e das técnicas de impressão, parâmetros de temporalidade e territorialidade da sociedade burguesa foram profundamente impactados, o que favoreceu não apenas a expansão das atividades comerciais das publicações, como também criou as bases para o mercado supralocal de meios de comunicação baseados em imagens técnicas.

Nesse período, a presença de desenhos para ilustrar as notícias era prática consolidada em jornais e revistas. Mesmo com a descoberta da fotografia em meados de 1830, ainda foram necessários outros desenvolvimentos técnicos – como os processos de reprodução fotomecânica, que possibilitaram a impressão conjunta de texto e imagem – para sua adoção constante na imprensa (ANDRADE, 2004). Se as revistas mensais na Europa publicavam fotos com frequência desde 1885, o jornal britânico *Daily Mirror* lançou sua primeira edição inteiramente ilustrada com fotografias somente em 1904. Nos Estados Unidos, por exemplo, o jornal *Illustrated Daily News* preparou uma edição substituindo os desenhos por fotografias somente em 1919. A união definitiva da imagem fotográfica com o jornalismo foi, no entanto, um marco histórico que transformou a visão das massas, como descreve Gisèle Freund:

Até então, o homem comum só podia visualizar os acontecimentos que aconteciam ao seu lado, em sua rua, em sua cidade. Com a fotografia, uma janela se abre para o mundo. Os rostos de figuras públicas, os eventos que acontecem no mesmo país e além das fronteiras se tornam familiares.² (FREUND, 1986, p. 96, tradução nossa).

Entre os anos de 1920 e de 1970, o fotojornalismo viveu sua época de ouro. Na década de 1930, particularmente definidora para a aliança entre imprensa e tecnoimagem, uma geração mítica de fotorrepórteres conquistou

reconhecimento autoral, ao mesmo tempo que ajudou a consolidar a reportagem fotográfica como um formato de relevância midiática e histórica. Entre eles, temos nomes como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Margaret Bourke-White, David Seymour e George Brassai, para citar apenas alguns destaques (SOUSA, 2004, p. 69-98). No Brasil, embora a *Revista da Semana* já publicasse edições com imagens fotográficas desde 1900, o gênero fotojornalístico só obteve uma produção relevante a partir de 1928, com a fundação da revista *O Cruzeiro*. Atingiu seu ápice de qualidade, porém, com o primoroso trabalho da revista *Realidade* na década de 1960, fundamentado em reportagens de fôlego e imagens de estética documental (BUITONI, 2012, p. 147-149). Até o início do século XX, portanto, a produção fotográfica no Brasil basicamente reproduziu “[...] a experiência europeia, particularmente quando se trata da imagem da burguesia ou da elite.” (KOSSOY, 2009, p. 78).

Na década de 1970, em todas as suas diferentes aplicações, as tecnoimagens evoluíram para versões cada vez mais sofisticadas e instantâneas. Com a ascensão da televisão e das imagens técnicas transmitidas ao vivo, teve início a crise da fotografia-documento. Tomemos o exemplo da revista ilustrada *Life*, símbolo do fim da era de ouro da fotorreportagem. Lançada em 1936, seu conteúdo era dedicado a séries fotográficas, em que imagens e textos eram valorizados como complementares. Em pouco tempo, tornou-se o maior expoente do gênero nos Estados Unidos em números de audiência (FREUND, 1986, p. 123-134). Em 1972, após 36 anos de operação, o encerramento de sua publicação semanal não deve ser lido como um acidente.

Em 1949, contavam-se 69 emissoras na América do Norte; em 1970, mais de 800. [...] Por mais fugaz que seja a imagem na pequena tela da televisão, ela comunica as notícias às vezes ao mesmo tempo que os eventos ocorrem. A *Life*, por outro lado, só aparecia uma vez por semana e a redação limitava-se a completar as notícias e acontecimentos políticos que milhões de telespectadores já conheciam.³ (FREUND, 1986, p. 132, tradução nossa).

Assim, o declínio do fotojornalismo manifestou-se a partir de sua morosidade em responder às questões de um mundo em veloz aceleração, mostrando-se obsoleto no tempo de produção tecnoimagética exigido pelas instituições e indivíduos da segunda metade do século XX. O colapso da fotografia como

decalque ideal da realidade descreve a passagem da sociedade industrial para a da informação; do mundo de coisas e corpos para o mundo de acontecimentos, incorporais (ROUILLÉ, 2009, p. 135-138). Com a instantaneidade midiática, o fotojornalismo “[...] hoje em dia não mais controla o essencial da atualidade.” (ROUILLÉ, 2009, p. 139).

Se no início do século XX as imagens técnicas produzidas e divulgadas pela imprensa auxiliaram as massas iletradas no alcance das informações, logo os meios de comunicação transformaram essa cultura visual em entretenimento. O caráter de consumo das mídias de massa fez que elas priorizassem as “[...] normas do espetáculo e da representação em detrimento da argumentação e da expressão.” (MIÈGE, 1999, p. 6). Nesse sentido, a invenção da imagem ao vivo colaborou para desbancar não apenas uma certa predileção pelo fotojornalismo como modelo comunicacional, mas a própria hegemonia da palavra impressa, com irreversíveis efeitos sobre a formulação da realidade, constituída sobretudo por práticas discursivas. Dessa forma,

O espaço público posto pela instância da imagem ao vivo nasce, enfim, como um espaço marcadamente estético. [...] O que antes se tecia pelos jornais, através do texto, quando a palavra impressa era a instância máxima, passou a se dar pela imagem ao vivo. Os limites do idioma, insuperáveis para a palavra escrita, dissipam-se. As fronteiras geográficas se desmancham no ar. O tempo cíclico das atualizações diárias perde força para a instantaneidade: os intervalos temporais tendem a zero. (BUCCI, 2009, p. 69).

Com tal deslocamento nas variáveis de tempo e espaço, o novo alcance proporcionado pela predominância das tecnoimagens redefiniu as proporções do espaço público, antes nacional e restrito, derrubando fronteiras geográficas e linguísticas. Em contrapartida, rompeu também com a lógica linear e histórica da linguagem escrita, pois as imagens técnicas voltadas ao consumo interpelam o outro por meio do desejo, não da razão. Dessa maneira, com o avanço da instantaneidade midiática, “[...] a sensação sucede à reflexão; a emoção, à razão; o coração, ao cérebro; o espetáculo, à informação.” (ROUILLÉ, 2009, p. 154).

// as redes sociais: a imagem técnica como conexão

O contraste entre o âmbito familiar e os espaços públicos de trocas e opiniões foi uma criação da burguesia no século XIX. De acordo com Schittine (2004, p. 53), “A divisão [...] começou a ser delineada muito antes, mas é a ascensão da classe burguesa que vai determinar o estabelecimento de uma esfera ainda mais recolhida: a esfera íntima.”. Ao longo do século seguinte, porém, com a introdução dos aparelhos de comunicação de massa no interior dos lares e com o aumento da carga de trabalho, o sujeito vivenciou um simultâneo encolhimento dos ambientes e dos horários que seriam privados e dedicados à família. O homem teria respondido a essa contração com “[...] um deslocamento no tempo para um espaço virtual.” (SCHITTINE, 2004, p. 58), dinâmica vislumbrada com o aparecimento da internet no fim do século XX. Nesse sentido, a transferência parcial do campo íntimo para o virtual ocorreu também por meio das imagens técnicas, culminando no crescimento das redes sociais.

Em sua proposta de história da cultura, Vilém Flusser (2008) observa como esse acelerado processo levou ao desgaste das linhas entre o público e o privado – que o autor explana a partir do modelo fenomenológico conhecido como “escalada da abstração”. Nele, ocorre “[...] uma retirada progressiva das dimensões do espaço-tempo, um ‘descascamento’ progressivo e um desvestir ou despir as coisas de sua materialidade, para transformá-las em não coisas.” (BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 20). Desse modo, conceitua quatro fases da relação entre homem e mundo, em contínuo afastamento do concreto rumo ao abstrato: a primeira fase corresponde à manipulação (o homem “segura” o mundo); a segunda, à imaginação (imagens tradicionais); a terceira, à conceitualização (escrita); e a quarta, ao cálculo (imagens técnicas) (FLUSSER, 2008, p. 15-22).

Para cada etapa de imaterialização, Flusser indica também um movimento corporal equivalente: estender a mão (manipulação); olhar (imagens tradicionais); usar os dedos (escrita); usar a ponta dos dedos (imagens técnicas). Esse último definiria o atual estágio do homem produtor de tecnoimagens, sujeito contemporâneo que aperta botões – descrição que parece sintetizar acuradamente a mecânica das redes sociais, embora tenha sido desenvolvida

pelo filósofo anos antes de sua existência. O homem tateador que interage com o mundo por meio da mediação de imagens técnicas, registradas e compartilhadas com a ponta de seus dedos, redefine as fronteiras entre público e privado ao expor voluntariamente sua vida íntima na rede pública, embaçando os limites que separam uma via da outra. Flusser (2008, p. 35) narra o procedimento: “[...] toda a minha ‘interioridade’ flui rumo às teclas, para nelas se concentrar e depois fluir rumo ao espaço público, a fim de alterá-lo.” Os últimos trinta anos constituem então uma ruptura de mesma intensidade que a própria origem das tecnoimagens, pois estas atingem um alcance pervasivo e sem precedentes quando “[...] todo ato científico, artístico e político visa a eternizar-se em imagem técnica, visa a ser fotografado, filmado, videoteipado.” (FLUSSER, 2008, p. 18).

O compartilhamento íntimo de tecnoimagens nas redes sociais pode ser visto, então, como um desdobramento das tradições televisivas inauguradas no século XX, que operam dentro da lógica do espetáculo, preocupadas com a audiência. Assim, ao “[...] enxergar a ‘prática de tela’ estabelecida pela TV como um componente genealógico mais próximo da fotografia nas redes do que qualquer outra forma de produção fotográfica envolvendo outros canais de distribuição [...]” (SOUZA E SILVA, 2014, p. 69), poderíamos estabelecer o conceito de “telefotografia”. Trata-se do fenômeno em que as imagens técnicas compartilhadas em rede absorvem características herdadas do entretenimento para cativar o público, como a intimidade com a tela e o uso de apelos emocionais, inclusive no jornalismo (BUCCI, 2009, p. 69).

Essa “estética da afetividade” (SOUZA E SILVA, 2014) alcança, portanto, até mesmo a produção e circulação das tecnoimagens dos veículos de imprensa nas redes sociais, que assimilam o padrão de narrativas íntimas e a instantaneidade para publicar, em certos momentos, como se fossem indivíduos dotados de personalidade. Se a rede social corresponde a “[...] um conjunto de dois elementos: atores [...] e suas conexões (interações ou laços sociais).” (RECUERO, 2009, p. 24), os desenvolvimentos tecnológicos e comunicacionais do século XIX ao XXI parecem caminhar então para o domínio absoluto da mediação

tecnoimagética entre o mundo inimaginável e o concebível, tecendo conexões a partir das relações afetivas construídas entre usuários e dispositivos.

O surgimento da tecnoimagem inaugurou no século XIX, portanto, uma ruptura na história da arte e da atuação da imprensa, bem como na organização do espaço público da sociedade industrial que despontava. Tais fraturas foram despertadas pela origem técnica das imagens fotográficas, que, ao conquistarem o desejado decalque automático da realidade, perseguido desde o Renascimento, alteraram profundamente as lógicas de mediação humana entre o mundo concreto e o abstrato. Assim, examinamos a invenção da câmera fotográfica como parte de um conjunto de inovações tecnológicas que remodelaram as concepções de tempo e espaço da humanidade, com impactos diretos na circulação de informações pela imprensa. O fotojornalismo teria nascido então do caráter documental associado à fotografia, adequado a essa nova visibilidade burguesa que desejava instrumentalizar tais recortes do mundo, sem sucumbir a modulações subjetivas e humanas. A imagem fotográfica tornou-se a prova cabal de todo acontecimento, avalizada por sua objetividade técnica.

No meio do século XX, em vez de romper definitivamente com as tradições postuladas no século anterior, o desenrolar das imagens técnicas seguiu aprofundando as fraturas já expostas em termos da suplantação de fronteiras idiomáticas e da evolução da transmissão instantânea de informações. Para os veículos de comunicação, tal aprofundamento foi visto na transferência da hegemonia da palavra impressa para a da imagem ao vivo, particularmente com a ascensão da televisão, meio audiovisual de massa que tornou a velocidade de captura da imagem fotográfica obsoleta. Propomos, então, pensar nas redes sociais como prolongamentos dessas rupturas abertas pelas tecnoimagens, desde o surgimento da câmera fotográfica à sua absorção e desatualização diante das diversas áreas do conhecimento da sociedade burguesa, entre as quais a imprensa.

Como imagem técnica originária, a fotografia parece guardar em si as chaves para o entendimento desse processo que se inicia com o elogio exacerbado ao cientificismo das máquinas – o que, na prática, permitiu apenas o

ocultamento de todas as abstrações humanas contidas nos aparelhos e nos homens que os operam. Em sua ontologia da tecnoimagética, Flusser evidencia a dissimulação da natureza simbólica nas fotografias, cuja credibilidade técnica e simplicidade mecânica parecem servir como barreiras sólidas à decodificação dos textos implícitos em tais imagens. Assim, olhando para as redes sociais como caixas pretas herdeiras das fissuras produzidas pela inovação televisiva, cujas características proeminentes são a transmissão instantânea de imagens ao vivo e a dominância dos programadores, estaríamos próximos de compreender o estágio atual das plataformas comunicativas em rede. Ao criarem uma espécie de “telefotografia”, tanto por suas práticas visuais como por sua escala de distribuição instantânea da informação, as redes sociais teriam aproximado características substanciais da televisão às produções fotográficas, como a intimidade do usuário com a tela e a carga emocional depositada nas imagens transmitidas.

Qual o espaço da imprensa nessas plataformas, então? Sob esse ponto de vista, o cenário desenhado é permeado de tensões e conflitos. Retomamos aqui a sugestão do fotógrafo não como funcionário ou artista, mas como o jogador de Flusser, cujo propósito único é o de partir em busca de novas imagens técnicas, rompendo com os códigos já programados no aparelho. Com isso em mente, nossa sugestão para a atuação da imprensa nas redes sociais passa pelo oposto da crítica à abundância das tecnoimagens: os produtores de imagem dos veículos jornalísticos devem brincar contra os aparelhos, fotografando mais, apagando mais, jogando mais do jogo programado. Assim, eles têm a chance de romper com a construção do olhar renascentista e do projeto moderno, de tal modo que não interesse mais à visualidade da sociedade da informação representar caminhos para o real, ou para um referencial concreto, pois as próprias referências de imagem bastariam.

Propomos também a diversificação dos jogadores por trás dos aparelhos. Talvez não se trate de reinventar a técnica ou de somente abrir as caixas pretas, mas de atualizar os sujeitos por trás dos botões para que eles possam desestabilizar o programa e inventar de fato novas perspectivas. Em outras palavras, decolonizar também a essência do fotojornalismo, que ainda é fruto de

um projeto burguês de olhar-pensar o mundo. O futuro das tecnoimagens na imprensa se daria, portanto, na multiplicação dos pontos de vista, reinventando seu próprio olhar diante de um novo espaço público fragmentado.

// referências

- ANDRADE, J. **História da fotorreportagem no Brasil**. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- BAITELLO JUNIOR, N. **A serpente, a maçã e o holograma**: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo: Paulus, 2010.
- BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. *In*: XAVIER, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUCCI, E. Em torno da instância da imagem ao vivo. **Matrizes**, ECA-USP, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 65-79, 2009.
- BUITONI, D. Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real. *In*: COELHO, C. *et al.* **Estudos de comunicação contemporânea**: perspectivas e trajetórias. São Paulo: Plêiade, 2012.
- COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. *In*: PARENTE, A. (org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994.
- FELINTO, E.; SANTAELLA, L. **O explorador de abismos**: Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- FREUND, G. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- JACOBSEN, G. Totalidade e fragmento: as imagens técnicas entre Modernidade e Condição Pós-Moderna. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0927-1.pdf>. Acesso em: 20 maio 2021.
- KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- MACHADO, A. **A ilusão especular**. Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MACHADO, A. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. *In*: MACHADO, A. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2002.

- MIÈGE, B. O espaço público: perpetuado, ampliado e fragmentado. **Novos Olhares**, USP, São Paulo, ano 2, n. 3, p. 4-11, 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/issue/view/4268/208>. Acesso em: 20 maio 2021.
- RECUERO, R. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.
- SCHITTINE, D. **Blog**: comunicação e escrita íntima na internet. São Paulo: Civilização Brasileira, 2004.
- SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUSA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.
- SOUZA E SILVA, W. **Foto 0/Foto 1**. 2010. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-01122010-094326/pt-br.php>. Acesso em: 21 maio 2021.
- SOUZA E SILVA, W. Imagem e subjetividade: narrativas fotográficas confessionais e a estética da afetividade. **Ciberlegenda**, Niterói, n. 31, p. 65-75, 2014. DOI: 105327/Z1519-0617201400020006. Acesso em: 21 maio 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36963/21538>. Acesso em: 21 maio 2021.
- VILÉM Flusser – Television Image and Political Space, 1990, Budapest. [Budapeste: s. n.], 15 jul. 2016. 1 vídeo (24 min). Publicado pelo canal David Surman. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zkhqQxhlg4E>. Acesso em: 19 maio 2021.

// notas

¹ “Science projects a vision of the world which is perfectly conceivable, but totally unimaginable. [...] This is the real reason why photography was invented.”

² “Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía, se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares.”

³ “En 1949, se contaban en Norteamérica 69 emisoras; en 1970, más de 800. [...] Por muy fugaz que sea la imagen en la pequeña pantalla, comunica las noticias a veces en el mismo momento en que se producen los hechos. *LIFE*, en cambio, sólo aparecía una vez por semana y la redacción se limitaba a completar las actualidades y los acontecimientos políticos que ya conocían millones de telespectadores.”

o fotojornalismo no twitter: um estudo de caso sobre imagens da #grevegeral de 2017 // **andré benevides inoue**

Nos últimos anos da década de 2010, testemunhamos uma nova crescente na produção e no consumo de material audiovisual, em suas mais diversas formas. Passando ao largo de questões mais próximas ao cinema e à TV, voltamos nossa atenção aqui à fotografia nos ambientes das plataformas digitais, como Twitter, Facebook e Instagram. Nesse contexto, há um terceiro elemento que contribuiu sobremaneira para moldar o novo paradigma das tecnoimagens: os *smartphones*. E, por conta disso, julgamos pertinente um pequeno preâmbulo que ajude a compreender de maneira mais direcionada as mudanças ocorridas nessas áreas e por que é importante investigar essa temática.

Antes de mais nada, no entanto, vale esclarecer que o presente texto é derivado da dissertação *Fotojornalismo, redes sociais e plataformas digitais: a #grevegeral de 2017 no Twitter* (INOUE, 2019), deste mesmo autor, apresentada de maneira resumida nesta publicação. Originalmente, a pesquisa traça panoramas históricos das trajetórias do fotojornalismo e das plataformas digitais (também referidas como redes sociais, *social media* etc.), o que pavimentava o caminho para a apresentação deste estudo de caso sobre a circulação e distribuição de material fotojornalístico no Twitter na ocasião da greve geral de 2017.

Embora esses diferentes percursos não possam ser entendidos como evoluções isoladas, é preciso ressaltar que, em diversos momentos, há ocorrências que exercem influência em ambos os processos. Em outras ocasiões, ainda, seria preciso reconhecer que ocorrem efeitos recíprocos, em que um fator amplifica ou potencializa eventos que extrapolam seus territórios.

As fabricantes de *smartphones*, por exemplo, têm priorizado fortemente o desenvolvimento de recursos fotográficos nos novos aparelhos. A cada geração, as câmeras são aprimoradas em termos de qualidade ótica, resolução, processamento das imagens (no caso da utilização de inteligência artificial), diversidade (os modelos com múltiplas objetivas normalmente oferecem diferentes aberturas focais) etc. Isso se deve à demanda dos consumidores, verificada pelos fabricantes por meio de pesquisas de mercado.

Sabe-se, ainda, que uma parcela significativa das fotografias publicadas nas plataformas digitais advém dessa modalidade de aparelho, e não de câmeras dedicadas – em 2017, 85% de todas as fotografias tiradas no mundo foram feitas com dispositivos móveis (RICHTER, 2017). Nesse cenário, o volume crescente de fotografias sofre influência tanto dos dispositivos como das plataformas. Em outros termos, não seriam produzidas tantas fotografias se não fossem os *smartphones* responsáveis pelas mais de 5 bilhões de câmeras nos bolsos das pessoas por todo o mundo (WE ARE SOCIAL; HOOTSUITE, 2019). Por outro lado, também não haveria tantas câmeras, assim como tantas fotografias não seriam feitas, se não houvesse o desejo das pessoas de compartilhar esses momentos no Facebook, no Twitter ou no Instagram.

O presente estudo de caso, pois, insere-se nesse contexto como uma oportunidade de observar, a partir de uma situação real e amplamente documentada, a interação entre fotografia e plataformas sociais, o que nos fornecerá evidências empíricas que podem confirmar nossas hipóteses ou indicar caminhos mais promissores para investigações futuras acerca desse tema. Conforme será explanado com mais detalhes a seguir, este exercício se propõe a analisar fotografias publicadas no Twitter na ocasião da greve geral de abril de 2017, valendo-se de metodologia estatística embasada na análise de redes sociais.

// contextualização

A greve geral de 28 de abril de 2017 ocorreu em uma sexta-feira, como uma reação “[...] ao pacote de medidas lançadas pelo Governo de Michel Temer, com especial foco na reforma trabalhista e da Previdência.” (GREVE, 2017b), convocada por “Centrais sindicais e movimentos sociais de esquerda [...]” (PAÍS, 2017). De acordo com o que os principais veículos de imprensa relataram à época, serviços essenciais de diversas capitais do país, em especial São Paulo e Rio de Janeiro, sofreram impactos em seu funcionamento. A chamada de capa do jornal *Folha de S.Paulo* do dia 29 de abril¹ relata o evento da seguinte forma:

Em algumas cidades, como Curitiba, Salvador e Recife, ônibus não circularam. Noutras, caso de São Paulo, Rio e Brasília, a circulação foi restrita. Metrô e trens funcionaram parcialmente na maior parte das cidades.

Bancários e professores pararam em várias capitais. Não houve aulas em colégios particulares tradicionais de São Paulo, como Equipe, Santa Cruz e Palmares. (GREVE, 2017a).

De acordo com Bandeira de Melo *et al.* (2017), alguns representantes da imprensa tradicional brasileira, nomeadamente *Folha de S.Paulo*, *Estadão* e *O Globo*, tentaram deslegitimar as demandas dos movimentos sociais que convocaram a paralisação, priorizando relatos de vandalismo e depredação, prejuízo a comerciantes e transtornos causados à população. Como se nota na capa do principal jornal paulista (Figura 1), na edição do dia da mobilização (e, portanto, anterior aos próprios eventos), é feita de antemão a associação dos futuros acontecimentos com vandalismo, atribuída ao colunista Benjamin R. da Silva.

Figura 1: Destaque da capa do jornal Folha de S.Paulo de 28 de abril de 2017, o dia da greve geral.



Fonte: Folha de S.Paulo (2017a).

De acordo com informações desses jornais, ocorreram protestos e paralisações em 130 cidades de 26 estados e no Distrito Federal. A BBC Brasil, por sua vez, contabilizou 150 cidades com demonstrações (COSTA; MENDONÇA, 2017). Embora esses periódicos apontem que foram registrados conflitos em um reduzido número de localidades (a *Folha* fala em nove, enquanto *O Globo* menciona apenas três), as imagens que ilustram as reportagens passam a impressão oposta, ou seja, de que atos de vandalismo e confrontos com a polícia foram recorrentes. No diário carioca, por exemplo, das onze fotos nas cinco páginas dedicadas a cobrir os acontecimentos relacionados à greve geral, três mostravam manifestantes colocando fogo em ônibus e pneus. Quando verificamos as reportagens da *Folha de S.Paulo*, a cobertura era ainda mais tendenciosa: das dezessete fotografias usadas para ilustrar cenas das manifestações, dez traziam alguma forma de conflito ou vandalismo.

Julgamos que esse pequeno levantamento, referente à maneira como o jornalismo impresso noticiou a greve geral, é importante para oferecer um contraponto ao que veremos mais à frente, quando tais eventos serão observados a partir das plataformas sociais. Num cenário anterior aos ambientes digitais, a maior parte da população dificilmente teria acesso a alternativas para o discurso propalado pelos veículos de imprensa tradicionais,

principalmente no que diz respeito às narrativas fotojornalísticas. Nesse sentido, ocorre, então, uma quebra do monopólio discursivo, que agora pode ser compartilhado por qualquer usuário dessas plataformas, naturalmente diversificando pontos de vista e opiniões.

Figura 2: Páginas dos jornais O Globo e Folha de S.Paulo, todas do dia 29 de abril de 2017, com reportagens e chamadas referentes à greve geral.



Fonte: O Globo (2017) e Folha de S.Paulo (2017b).

Feita esta breve contextualização, passemos ao nosso estudo de caso.

// metodologia

O estudo de caso foi realizado a partir de um *dataset* de publicações no Twitter sobre a greve geral, generosamente fornecido pelo professor Fabio Goveia, do Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura da Universidade Federal do Espírito Santo (Labic/Ufes). Após eliminar duplicatas e consolidar os diversos arquivos referentes ao estudo, partimos de uma planilha com 172 782 *tweets* únicos que tivessem imagens associadas a eles. Como o nosso objetivo era analisar as postagens originais, os chamados RTs (sigla para *retweets*, em português “retuítes” ou simplesmente “compartilhamentos”)

foram descartados, deixando-nos com os 16 689 itens que seriam de fato considerados na pesquisa. Só com esses dados, já é possível depreender que apenas 9,6% das publicações de nosso universo correspondiam a discursos originais, o que indica a grande relevância do compartilhamento de postagens nas plataformas digitais.

Nesse ponto, o nosso *corpus* de análise ainda constituía, com pouco mais de 16 mil unidades discursivas, um montante por demais volumoso para ser trabalhado manualmente. Para minimizar esse obstáculo, optou-se por realizar um processo de amostragem estatística para populações finitas (LEVIN; FOX; FORDE, 2014; TRIOLA, 1999), para o qual estabelecemos parâmetros usuais em pesquisa dessa natureza: margem de erro amostral de 3% e nível de confiança de 95%. A fórmula aplicada automaticamente por uma ferramenta de cálculo² equivale à seguinte expressão³:

$$\text{Tamanho da amostra} = \frac{\frac{z^2 \times p(1-p)}{e^2}}{1 + \left(\frac{z^2 \times p(1-p)}{e^2 N} \right)}$$

Com isso, chegou-se a um tamanho de amostra correspondente a 1 004 ocorrências. Dividindo a população total pela amostra calculada (16 689/1 004), teve-se como resultado o denominador de 16 622. Os 16 689 *tweets* foram então ordenados cronologicamente na planilha e uma nova coluna foi criada para a anotação do denominador. Cada postagem recebeu uma correspondência ordenada de 1 a 16 consecutivamente até que todas as linhas de dados estivessem preenchidas. Como o denominador foi arredondado para baixo, a correspondência ofereceu um valor ligeiramente maior do que a amostra inicialmente calculada. Como padrão, o número 1 foi escolhido para compor o estrato, donde definimos quais seriam as 1 044 postagens⁴ que seriam classificadas.

Cada item da amostra foi classificado manualmente, de modo que foram acrescentadas aos dados originais colunas para a atribuição do URL local da imagem, a imagem em si, conteúdo, tipo de imagem, componente ideológico,

tipo de usuário e observações específicas. As colunas foram utilizadas da seguinte forma:

1. URL: fórmula do Excel para concatenação variável do URL local de cada imagem (ex.: `brasilemgreve\images\100630.jpg`);
2. Imagem: fórmula de VisualBasic (macro do Excel) para inserção da imagem referente ao URL local na célula correspondente;
3. Conteúdo: determinação do tipo de conteúdo da postagem⁵ (fotografias, memes, *screenshots*, charges, GIFs, vídeos⁶, fotomontagens etc.);
4. Tipo da imagem: classificação atribuída apenas às fotografias, apresentando três possibilidades (profissional, casual e estilizada);
5. Componente ideológico: posicionamento favorável ou contrário à greve geral;
6. Tipo de usuário: todos os usuários foram classificados como “institucionais” ou “usuários comuns”;
7. OBS.: utilizada primordialmente para atribuir características específicas aos usuários (imprensa tradicional, imprensa alternativa, perfis de políticos ou de partidos políticos, sindicatos etc.).

Seguindo essas especificações, as imagens e os autores foram devidamente classificados, originando os resultados apresentados mais à frente. Os critérios de classificação que balizaram essa etapa da pesquisa foram originalmente propostos pelo pesquisador Lev Manovich (2017) para a caracterização de imagens no Instagram. Tais conceitos, por sua vez, foram interpretados e transpostos para a categorização de imagens no Twitter em artigo de nossa autoria (INOUE, 2018), cujo conteúdo encontra-se adaptado a seguir.

No livro que serve de fio condutor à metodologia e à classificação aqui adotadas, o próprio autor ressalva que essas tipificações “[...] não pretendem ser exaustivas e cobrir toda imagem no Instagram.”⁷ (MANOVICH, 2017, p. 49, tradução nossa). De todo modo, o exercício prévio incorporado por este trabalho concluiu que a proposição serviria adequadamente às demandas da pesquisa. O autor faz notar, ainda, que o método diz respeito a imagens, e não a autores:

Alguns autores conscientemente curam suas galerias para apenas incluir fotografias profissionais ou estilizadas. Muitos outros usuários do Instagram não são consistentes, e misturam dois ou três tipos. Por exemplo, um fotógrafo casual pode eventualmente dedicar-se a criar fotografias com aparência mais profissional, e, ainda, influenciado pelo que ele ou ela vê em outras galerias do Instagram, tentar de vez em quando fazer fotos estilizadas incluindo objetos individuais ou *flat lays*.⁸ (MANOVICH, 2017, p. 49-50, tradução nossa).

Por mais que tenhamos sido prevenidos de tal comportamento, ainda assim julgamos pertinente essa correspondência entre tipos de imagem e de usuários, uma vez que casos atípicos não invalidam, de forma alguma, uma tendência ou uma metodologia. Ao contrário, exceções e pontos fora da curva devem sempre ser esperados na ciência em geral, principalmente nos estudos relacionados a padrões de comportamento humano; condutas e sequências completamente normatizadas e previsíveis dificilmente darão origem a inovações e saltos evolutivos.

Vamos, pois, à definição dos tipos. Manovich (2017) define como **casuais** as fotografias com objetivo primeiro de documentação. No entanto, a documentação também é um dos componentes mais importantes, se não o principal, do fotojornalismo. Dessa forma, tal intenção deve ser encontrada em todas as fotografias de nossa pesquisa. Precisaremos, portanto, ir um pouco além:

Nessas fotos, características visuais como contraste, tonalidades, cores, foco, composição ou ritmo não são controladas com cuidado, de modo que, do ponto de vista da *boa fotografia*, elas são frequentemente (mas não sempre) *fotos ruins*. [...] Seja qual for a razão, essas fotos são primordialmente registros documentais, em oposição a objetos estéticos. Ou, em outras palavras: o conteúdo das fotos casuais é mais importante para seus usuários do que seguir as regras da boa fotografia, então uma “foto ruim” com o assunto importante é aceita e não rejeitada.⁹ (MANOVICH, 2017, p. 52, grifos do autor, tradução nossa).

Já a fotografia **profissional** não está necessariamente associada a pessoas com conhecimentos formais da prática ou à remuneração pecuniária de seu exercício. A tipificação está mais relacionada à aplicação de regras estéticas e técnicas na produção das imagens, conforme o pesquisador explica:

Nós estamos usando o termo “profissional” em referência às regras da fotografia codificadas em livros didáticos durante a segunda metade do século XX e agora

replicadas em inúmeros vídeos instrutivos, *blogs* de fotografia e *websites* e textos utilizados em cursos de fotografia. [...] Exemplos de tais regras são a “regra dos terços”; uma exposição adequada que revela detalhes nas sombras, meios-tons e destaques; o uso de linhas de orientação que conduzem o olhar ao longe ou, ao contrário, fazem o assunto parecer mais chapado; o balanceamento de cores sem predominância de nenhum matiz.¹⁰ (MANOVICH, 2017, p. 58, tradução nossa).

Por fim, temos a categoria das imagens **estilizadas**, tradução nossa para *designed*, termo originalmente proposto pelo autor. Essa modalidade está associada a fotografias que foram manipuladas – “planejadas e editadas”, nas palavras de Manovich (2017, p. 67) – com o objetivo de ganhar uma aparência estilizada. Ele também associa a categoria ao *design* gráfico moderno – minimalista, hierarquizado e unívoco, como pessoalmente o interpretamos. Para diferenciar tal tipificação da anterior, o autor faz uma série de apontamentos (resumidos nas Tabelas 1 e 2, mais adiante):

A estética profissional é sobre perspectivas profundas, grandes espaços abertos e detalhes infinitos em toda a parte de uma foto. A estética estilizada tal qual é vista nas páginas da VSCO Gallery é sobre *close-ups*, espaços rasos, grandes áreas em apenas uma cor e a maioria ou todas as fotos com poucos ou sem detalhes. A primeira privilegia paisagens abertas; a segunda privilegia detalhes de objetos e *close-ups* de rostos e corpos. Na primeira, as composições são perfeitamente simétricas; na segunda, elas são assimétricas. A primeira é sobre perspectiva; a segunda é sobre achatamento.¹¹ (MANOVICH, 2017, p. 68, tradução nossa).

Com a exposição das principais características dos tipos de fotografia adotados, passemos agora a uma breve descrição da tipificação que diferencia os perfis do Twitter: **usuários comuns** e **institucionais**. O primeiro grupo é formado basicamente pelos usuários típicos das redes sociais, sem instrução formal em fotografia e com pouca preocupação estética (ou, pelo menos, incapazes de aplicar esses princípios de maneira bem-sucedida). Já os usuários institucionais compreendem não apenas empresas jornalísticas, mas também marcas comerciais, partidos políticos, agremiações sindicais e quaisquer outras formas de representação coletiva.

Para facilitar a compreensão da tipificação adotada, apresentamos a seguir duas tabelas com as principais características dos tipos de fotografia e dos tipos de usuários.

Tabela 1: Principais características dos tipos de fotografia.

Tipo de fotografia	Principais características
Casual	Documentação; Pouco domínio e cuidado técnico; Conteúdo mais importante que a estética.
Profissional	Documentação e ilustração; Aplicação de regras estéticas e técnicas; Estética tão importante quanto o conteúdo.
Estilizada	Objetivos primordialmente estéticos; Aplicação de regras estéticas e técnicas; Manipulação da imagem para obtenção de estética específica.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Tabela 2: Principais características dos tipos de usuário.

Tipo de usuário	Principais características
Institucional	Perfil institucional; Representa a opinião de um grupo de pessoas ou de uma organização.
Comum	Perfil pessoal; Representa a opinião de um indivíduo.

Fonte: Elaborado pelo autor.

// resultados

Havendo procedido com a amostragem, a definição dos critérios de classificação e a devida aplicação manual das categorias determinadas, foi então possível tabular os dados. A seguir, apresentaremos os resultados referentes a esse tratamento e manipulação dos *tweets* (com imagens) que foram minerados em nosso universo de análise.

Iniciamos essa etapa após a classificação inicial da amostra de 1 044 itens, conforme descrito anteriormente. Do total de itens iniciais, apenas 484 (46,4% da amostra) consistiam efetivamente em fotografias válidas para nossa investigação (Tabela 3). As 560 postagens restantes (53,6% da amostra) traziam imagens com a seguinte distribuição: 399 criativas, das quais 254 foram classificadas como “montagens diversas”, 108 como “memes” e 37 como

“charges”; 145 *screenshots* (capturas de tela), das quais 62 correspondiam a “do Twitter”, 35 a “genéricos”, 25 a “de programas televisivos”, 20 a “de sites noticiosos” e 3 a “do Facebook”; e 16 imagens classificadas como vídeos/GIFs.

Ao passarmos propriamente para a etapa de Modelagem de Tópicos, seguindo a metodologia de Malini¹² (2016), obtivemos os seguintes dados:

Tabela 3: Cruzamento dos dados obtidos pela classificação de tipos de usuário e tipos de fotografia, em quantidade de ocorrências.

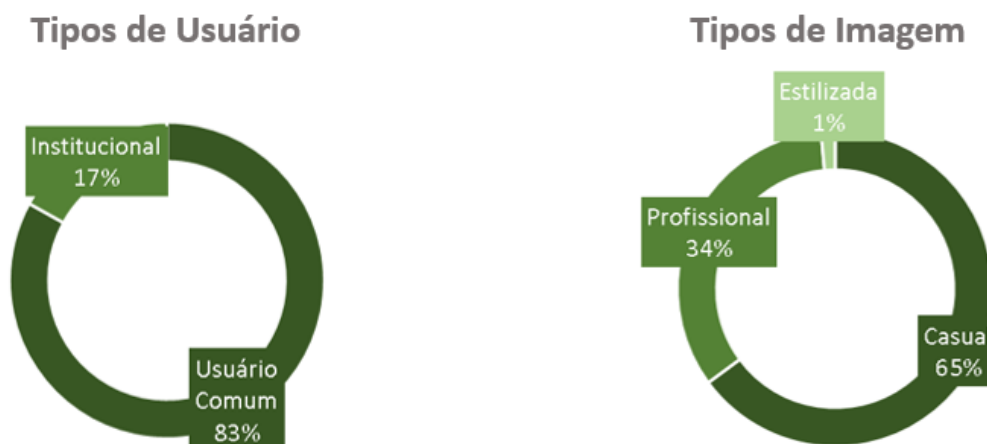
Tipo de usuário	Tipos de fotografia			TOTAL
	Casual	Profissional	Estilizada	
Comum	267	129	6	402
Institucional	47	34	1	82
TOTAL	314	163	7	484

Fonte: Elaborado pelo autor.

Um dos primeiros resultados observados pode ser visto no Gráfico 1: 83% das postagens analisadas foram associadas à categoria de usuários comuns, contra apenas 17% referentes a perfis institucionais. A predominância verificada está de acordo com as expectativas iniciais, fazendo jus à expressão “rede social” – em detrimento de uma “rede institucional”. Além disso, como foi possível notar no decorrer da pesquisa, em horários que não coincidiam com as manifestações – isto é, tarde da noite – havia uma proporção maior de postagens feitas por usuários institucionais, indicando que esse tipo de perfil utiliza imagens previamente geradas para publicar conteúdo, enquanto os usuários comuns podem produzir seu próprio material.

Em conformidade com os resultados encontrados para os tipos de usuário, o Gráfico 1 também revela uma predominância de fotografias do tipo casual. As imagens dessa categoria representam quase dois terços do total classificado, sendo que a maior parcela desse montante se originou em perfis de usuários comuns.

Gráfico 1: Plotagens dos resultados obtidos para tipos de usuários e tipos de imagem.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Quando olhamos em detalhe as divisões de tipo de fotografia de acordo com o tipo de usuário (Gráfico 2), podemos perceber que o padrão dos usuários comuns é muito mais próximo ao padrão geral (Gráfico 1), em que prevalece a fotografia casual. Em contraste, os usuários institucionais, a despeito de também registrarem uma maioria de postagens casuais, apresentam um aumento na proporção de imagens profissionais. Em ambos os casos, a porcentagem de imagens estilizadas é estatisticamente irrelevante, não permitindo observar nenhuma indicação.

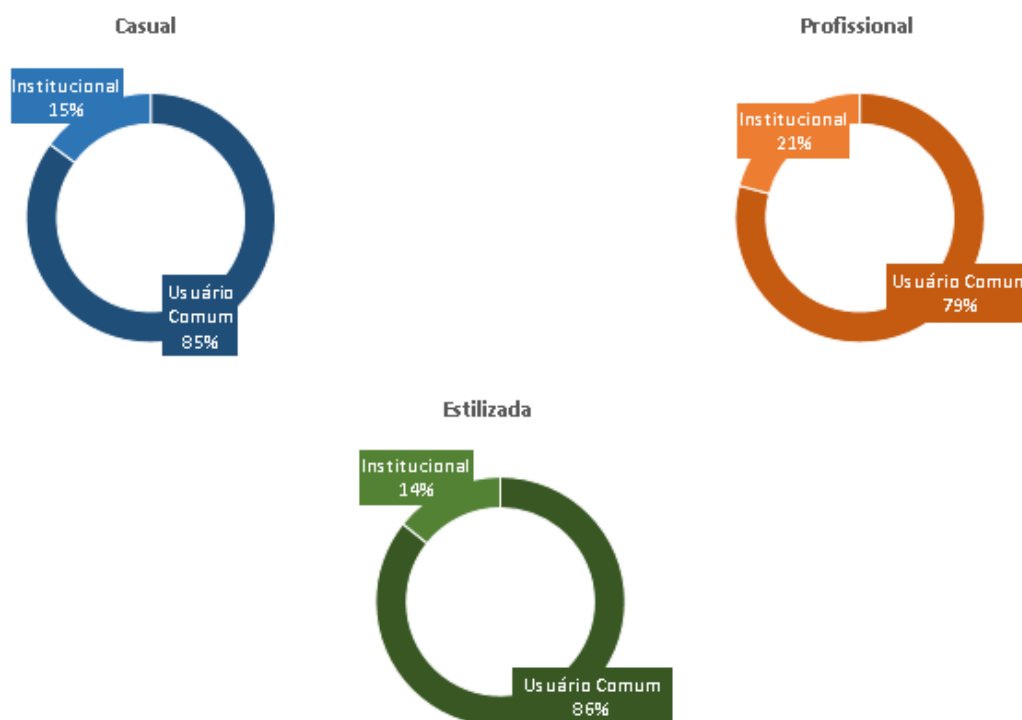
Gráfico 2: Plotagens da proporção de tipos de fotografia de acordo com o tipo de usuário.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Por sua vez, o recorte que permite a visualização oposta, isto é, dos tipos de usuário conforme os tipos de fotografia, demonstra comportamento semelhante em todas as instâncias (Gráfico 3). Fotografias casuais e estilizadas apresentam proporções relacionadas a perfis institucionais e usuários comuns muito próximas àquelas observadas no Gráfico 1, que congrega todos os recortes. Apenas a plotagem referente às imagens profissionais aponta para uma utilização um pouco mais recorrente por parte dos perfis institucionais, o que também coincide com as expectativas iniciais – os veículos de imprensa tendem a utilizar maior proporção de imagens profissionais, o que estaria relacionado ao aumento da representatividade verificado.

Gráfico 3: Plotagens da proporção de tipos de usuário de acordo com o tipo de fotografia.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Quando nos voltamos à análise visual das fotografias, é possível identificar alguns padrões que realçam os contrastes entre os conjuntos de imagens casuais e profissionais. O uso das cores, por exemplo, é uma diferenciação que rapidamente se faz notar: a apresentação de paletas vívidas é visivelmente

mais comum no segundo grupo, indicando que é pertinente a associação de determinadas conformidades estéticas a um ou outro tipo.

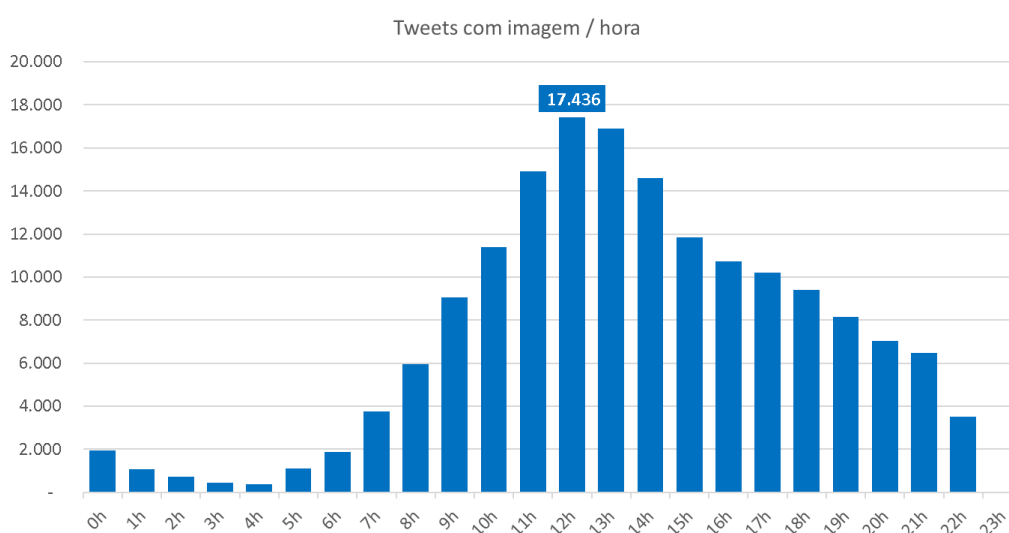
Outra impressão a ser levada em conta, embora apresente maior grau de subjetividade, é a de que as fotografias profissionais apresentam entre si uma variedade muito menor. Uma das imagens analisadas, por exemplo – que mostra um índio apontando seu arco e flecha armado em direção ao Congresso Nacional –, representa sozinha quase 8% do total de itens. Nessa categoria, ainda seria possível identificar outros casos de imagens iguais publicadas em diferentes perfis.

Já os exemplos do tipo casual, em oposição, não registram fotografias com tal concentração de ocorrências. Há, sim, o caso de um cartaz com dizeres pouco elogiosos ao então presidente Michel Temer que foi retratado em catorze ocasiões. Porém, trata-se de duas fotografias distintas, sendo que uma delas foi postada oito vezes (3,3%) e a outra, apenas seis (2,5%); de maneira geral, a repetição de imagens outras aparenta ser muito menos frequente nesse grupo. A interpretação que se pode dar a esses números está em consonância com os padrões esperados: a quantidade de fotógrafos profissionais (ou de pessoas que realizam retratos desse tipo) é muito menor do que a de praticantes que produzem registros casuais.

Além disso, é possível verificar que retratos de políticos e celebridades são muito mais frequentes nas fotografias profissionais, enquanto imagens com essa temática praticamente inexistem na categoria casual. O fotógrafo casual simplesmente não tem acesso a esse tipo de pessoa, pois está, presumivelmente, nas ruas, participando das manifestações. É um fotojornalismo feito por anônimos e para anônimos, que traduz muito mais os acontecimentos “do chão” que os dos salões onde os poderosos se reúnem e podem ser fotografados. Dessa forma, o fotojornalismo nas plataformas sociais desloca-se do profissionalismo, estando muito mais próximo de uma estética casual. Além de existirem múltiplos pontos de circulação, também há múltiplos polos de produção – como evidenciam as fotografias do cartaz, em que o mesmo tema foi explorado e distribuído de maneira fragmentária.

Por fim, realizamos plotagens que mostram a distribuição temporal dos *tweets*. Como se vê no Gráfico 4, que reproduz a evolução horária de todos as postagens com imagens que compõem nosso *dataset*, o pico da atividade ocorre ao meio-dia, contabilizando mais de 17 mil fotografias nesse intervalo de uma hora. Verifica-se que o volume de postagens cresce de maneira brusca ao longo da manhã, correspondendo de fato ao início das mobilizações – sem gente nas ruas, não haveria o que fotografar. Porém, mesmo na parte da noite, quando diversas mobilizações já estavam encerradas, a quantidade de fotografias publicadas no Twitter decai de maneira mais paulatina, indicando que as pessoas, mesmo já fora das ruas, continuavam a repercutir os eventos do dia.

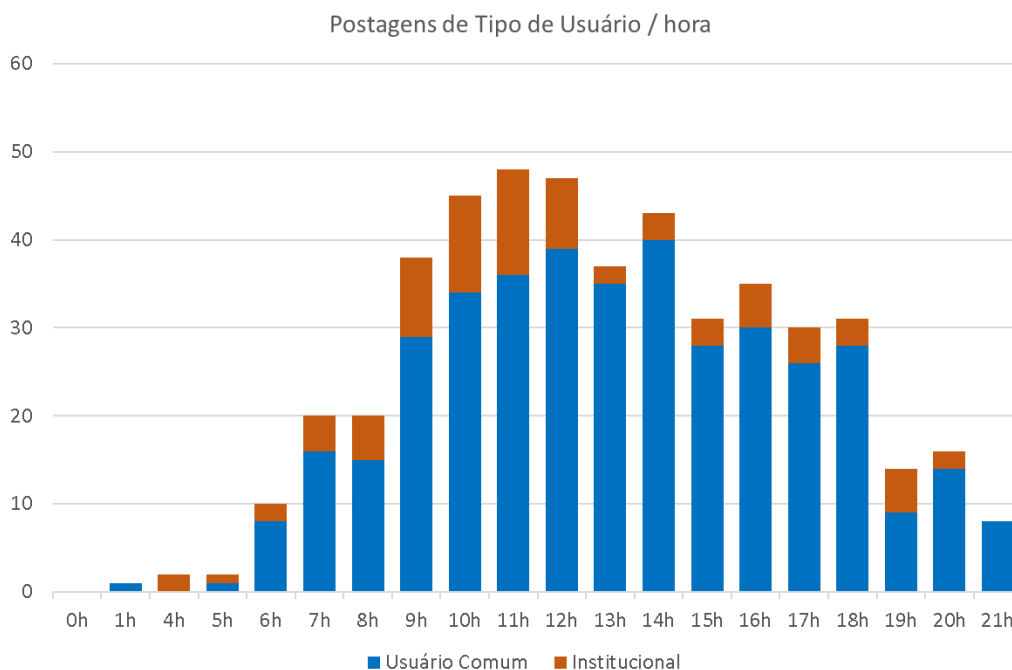
Gráfico 4: Evolução de tweets por hora.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Sob outra ótica, quando retornamos às plotagens que consideram apenas a amostra classificada, é possível notar que essa atividade no fim de tarde e início da noite é sustentada pelos usuários comuns (Gráfico 5), que mantêm um padrão relativamente constante das 9h00 às 18h00. As postagens dos perfis institucionais, por seu turno, decaem consideravelmente após a metade do dia, registrando um volume mais elevado apenas entre as 9h00 e o meio-dia.

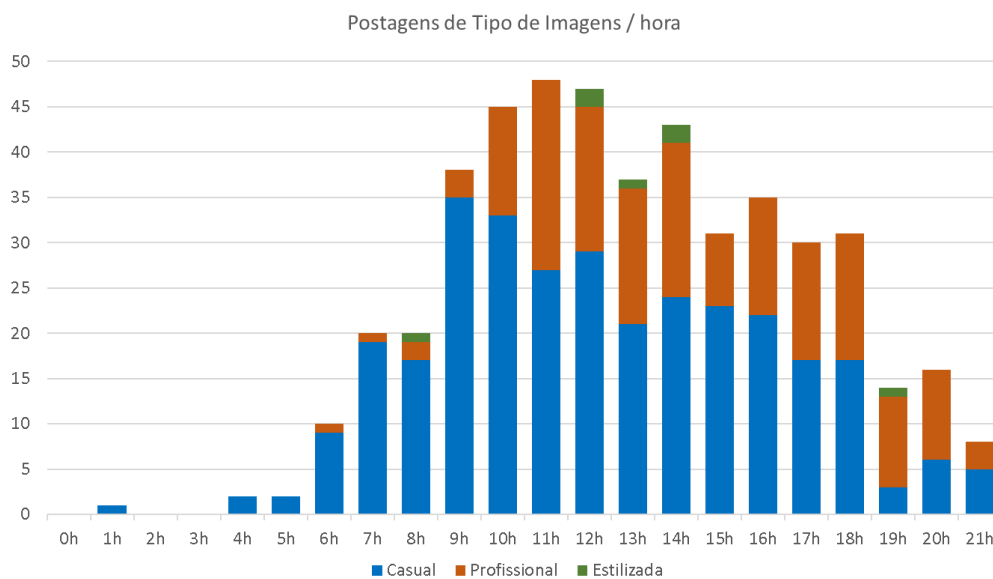
Gráfico 5: Evolução horária de tweets por tipo de usuário.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Quando nos debruçamos sobre a evolução horária dos tipos de fotografia (Gráfico 6), verifica-se que as fotografias profissionais só começam a chegar ao Twitter de forma mais consistente a partir das 10h00. Apesar da entrada em cena tardia (em comparação com as mídias casuais), elas se mantêm de maneira relativamente constante até a parte da noite. Em contraposição, as fotografias casuais chegam à plataforma mais cedo, por volta das 7h00, porém apresentam uma forte redução em seu volume ao cair da tarde. Essa dinâmica parece reforçar o entendimento de que os usuários comuns também participam ativamente na circulação das fotografias profissionais, apropriando-se do material e colocando-o para circular novamente.

Gráfico 6: Evolução horária de tweets por tipo de fotografia.



Fonte: Elaborado pelo autor.

As plataformas digitais são, sobretudo, ambientes sociais. Primeiro, os usuários comuns se estabelecem nelas, e só depois as empresas e instituições ocupam esses espaços para se relacionar com o público e tentar capitalizar a visibilidade possibilitada. Nesse cenário, é completamente plausível que as pessoas representem 83% dos perfis, conforme registramos. No entanto, se os padrões de comunicação nessas plataformas seguissem os mesmos moldes observados em outros ambientes, deveríamos verificar uma clara associação entre tipo de usuário e tipo de fotografia – ou seja, usuários comuns postando fotos casuais e usuários institucionais publicando imagens profissionais.

De acordo com os resultados, entretanto, essa premissa é absolutamente falsa: ambos os tipos de perfis publicam em proporções relativamente parecidas as duas principais tipificações de imagens. Não apenas os veículos de imprensa se apropriam do material produzido por “cinégrafistas amadores”, mas também os usuários comuns distribuem as fotografias de origem profissional – tal interpretação fica clara pelo Gráfico 2.

Esse fato evidencia que as plataformas digitais estimulam uma variedade discursiva maior do que aquela verificada no período que as antecede. Antes de

se tornarem um fenômeno popular, as narrativas publicadas pelos veículos tradicionais de imprensa, a exemplo do levantamento realizado no início deste capítulo, praticamente não encontravam contraposição, atingindo a sociedade de maneira hegemônica. Com isso não estamos querendo contestar o grande poder que informativos noticiosos como o *Jornal Nacional*, a *Folha de S.Paulo* ou o *Estadão* (para ficarmos com os mais conhecidos) detêm sobre a formação da opinião pública, mas apontar que as plataformas sociais atuam como facilitadoras de acesso a pontos de vista alternativos sobre um mesmo evento.

Destarte, nosso estudo sugere que as plataformas sociais alteram não apenas a maneira como o material fotojornalístico circula, mas também a qualidade do que é distribuído, atuando na quebra da hegemonia discursiva da imprensa tradicional e, por fim, contribuindo para a construção de narrativas mais plurais e acessíveis a quem consome essas imagens.

// referências

BANDEIRA DE MELO, P. *et al.* Greve geral, mídia parcial. *In: SEMINÁRIO MÍDIA POLÍTICA E ELEIÇÕES*, 4., nov. 2017, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: PUC-SP, 2017.

Disponível em:

https://www.academia.edu/38609159/Greve_Geral_M%C3%ADdia_Parcial. Acesso em: 26 maio 2021.

COSTA, C.; MENDONÇA, R. “Greve foi menor do que organizadores esperavam, mas maior do que governo gostaria”, diz cientista político. **BBC Brasil**, São Paulo, 29 abr. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39756026>. Acesso em: 26 maio 2021.

FOLHA DE S.PAULO. São Paulo: Folha da Manhã S.A., ano 97, n. 32.167, 28 abr. 2017a. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=47739&anchor=6123743&pd=217735a62f12d68020b2b0f165f793ce>. Acesso em: 26 maio 2021.

FOLHA DE S.PAULO. São Paulo: Folha da Manhã S.A., ano 97, n. 32.168, 29 abr. 2017b. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=47804&anchor=6051490&pd=ac38411e4814dea02b954fd69474c3c4>. Acesso em: 26 maio 2021.

GREVE atinge transportes e escolas em dia de confronto. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, ano 97, n. 32.168, p. 1, 29 abr. 2017a. Disponível em:

- <https://acervo.folha.uol.com.br/files/flip/FOLHASP/21004/up1/14955850651801.jpg>. Acesso em: 26 maio 2021.
- GREVE geral: veja o que não vai funcionar nesta sexta-feira, 28 de abril. **El País Brasil**, Rio de Janeiro, 28 abr. 2017b. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/27/politica/1493303188_266659.html. Acesso em: 26 maio 2021.
- INOUE, A. C. S. B. **Fotojornalismo, redes sociais e plataformas digitais: a #grevegeral de 2017 no Twitter**. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- INOUE, A. C. S. B. O instagramismo de Lev Manovich aplicado ao Twitter: uma avaliação da viabilidade experimental para classificação estética de imagens. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ABCIBER*, 10., dez. 2017, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ECA-USP, 2018. p. 2273-2288. Disponível em: <http://www.abciber.org.br/anais-abciber-2017.pdf>. Acesso em: 26 maio 2021.
- LEVIN, J.; FOX, J. A.; FORDE, D. R. **Elementary Statistics in Social Research**. Nova York: Pearson, 2014.
- MALINI, F. Um método perspectivista de análise de redes sociais: cartografando topologias e temporalidades em rede. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 25., jun. 2016, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: Compós, 2016. Disponível em: http://www.labic.net/wp-content/uploads/2016/06/compos_Malini_2016.pdf. Acesso em: 28 maio 2021.
- MANOVICH, L. **Instagram and Contemporary Image**. [S. l.]: [S. n.], 2017. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>. Acesso em: 26 maio 2021.
- O GLOBO. Rio de Janeiro: Globo S.A., ano XCIV, n. 31.311, 29 abr. 2017. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=201020190429>. Acesso em: 26 maio 2021.
- PAÍS tem greve geral e atos contra reformas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, ano 97, n. 32.167, p. 1, 28 abr. 2017. Disponível em: https://acervo.folha.uol.com.br/files/flip/FOLHASP/20939/up94/15626139092911_normal.jpg. Acesso em: 26 maio 2021.
- RICHTER, F. *Smartphones Cause Photography Boom*. *In: STATISTA. Statista*. [S. l.], 31 ago. 2017. Disponível em: <https://www.statista.com/chart/10913/number-of-photos-taken-worldwide>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- TRIOLA, M. F. **Introdução à estatística**. 7. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- WE ARE SOCIAL; HOOTSUITE. Digital 2019. *In: WE ARE SOCIAL. we are social*. Nova York, 2019. Disponível em: <https://wearesocial.com/global-digital-report-2019>. Acesso em: 11 jun. 2021.

// notas

¹ A referida página pode ser acessada em alta resolução no seguinte endereço: <https://acervo.folha.uol.com.br/files/flip/FOLHASP/21004/up1/14955850651801.jpg>. Acesso em: 26 maio 2021.

² A ferramenta utilizada está disponível em: <https://pt.surveymonkey.com/mp/sample-size-calculator>. Acesso em: 26 maio 2021.

³ Em que: N = população; z = desvio do valor médio que é aceito para alcançar o nível de confiança desejado; e = margem de erro máximo que é admitida; p = proporção que se espera encontrar.

⁴ Em rigor, a diferença entre 1 004 e 1 044 postagens reduziria a margem de erro para 2,938%, mas essa diferença pode ser considerada irrelevante, de modo que continuaremos a nos referir ao valor de 3% originalmente proposto.

⁵ Posteriormente, as categorias das postagens foram aglutinadas em apenas quatro variantes: fotografias, criativas (memes, charges, fotomontagens etc.), *screenshots* e vídeos/GIFs.

⁶ Vídeos foram capturados como imagens durante a coleta por conta do *placeholder*, uma imagem que é carregada inicialmente na página no lugar do vídeo para que o processo seja mais rápido. O vídeo é apenas requisitado dos servidores quando o usuário clica nessa imagem para iniciar a reprodução.

⁷ “The casual, professional, and designed types are not intended to be exhaustive and cover every image on Instagram.”

⁸ “Some authors consciously curate their galleries to only feature professional or *design* photos. Many more Instagram users are not as consistent, and mix two or three types. For example, a casual photographer may sometimes take time to create more professional looking photos, and also, influenced by what she or he sees in other galleries on Instagram, also attempt sometimes to make *design* photos featuring individual objects or ‘flat lays’.”

⁹ “In these photos, visual characteristics such as contrast, tones, colors, focus, composition, or rhythm are not carefully controlled, so from the point of view of proper *good photography* these are often (but not always) *bad photos*. [...] Regardless of the reasons, such photos are primarily documentation records, as opposed to aesthetic objects. Or, to put this differently: the content of casual photos is more important to their users than following the rules of good photography, so a ‘bad photo’ with the important subject is accepted rather than rejected.”

¹⁰ “We are using the term ‘professional’ to refer to the rules of photography codified in the textbooks during the second part of the 20th century and now repeated in numerous instructional videos, photo blog and websites, and texts used in photo classes. [...] The examples of such rules are the ‘rule of thirds’; proper exposure that shows details in shadows, middle tones and highlights; use of line orientations that lead the eye into distance or, on the contrary, make subject appear more flat; balanced colors without any color tint dominating.”

¹¹ “Professional aesthetic is about deep perspective, big open spaces, and infinite details in every part of a photo. Designed aesthetics as seen in VSCO Gallery pages is about close-ups, shallow spaces, big areas in one color, and most or all of photos with little or no details. First privileges open landscapes; the second privileges details of objects and close-ups of faces and bodies. In the first, compositions are perfectly symmetrical; in the second, they are asymmetrical. The first is about perspective; the second is about flatness.”

¹² O pesquisador detalha, no artigo em questão, uma série de etapas de obtenção e manuseio dos dados, as quais foram adaptadas para a aplicação nesta pesquisa sob a forma de Mineração, Modularização, Modelagem e Visualização de Dados. Esses procedimentos nos permitem obter os dados brutos, eliminar itens indesejados, isolar itens de interesse, definir grupos ou categorias objetivas e visualizar recortes específicos para análise detalhada.

narrativas efêmeras em tempos de *stories*:
o *design* pré-programado como contador de
histórias na tela dos *smartphones*¹ // carolina
dos santos vellei

O hábito de contar histórias é praticado pela humanidade para expressar suas ideias e sentimentos desde os mais remotos tempos. Com o desenvolvimento tecnológico, novas ferramentas se agregaram a essa condição intrínseca do ser humano para contribuir à produção e à veiculação de suas narrativas. Nos últimos anos, a partir do surgimento das mídias sociais com publicações efêmeras, como o Snapchat e o Instagram Stories, o fazer narrativo ganhou novas possibilidades de construção e de acesso. Conhecido como Stories², trata-se de um recurso midiático que congrega diversos formatos de mídia, voltado para o ambiente digital dos dispositivos móveis.

Como explica a pesquisadora de narrativas interativas Janet H. Murray (2003), a narrativa é uma das principais maneiras pelas quais o ser humano organiza o mundo ao longo dos seus muitos milênios de evolução. A narrativa é “[...] também um dos modos fundamentais pelos quais construímos comunidades [...]. Nós nos compreendemos mutuamente através dessas histórias, e muitas vezes vivemos ou morremos pela força que elas possuem.” (MURRAY, 2003, p. 9).

O Stories oferece opções de construção, publicação, interação e organização de informações em uma sequência de imagens que, juntas, possuem potencial narrativo. Essa maneira de contar e de consumir histórias deriva de uma longa tradição audiovisual nos campos da arte, comunicação e tecnologia.

Para explorar as características e potencialidades narrativas do Stories, primeiramente conectaremos a ascensão do formato à popularização das telas eletrônicas, dos *smartphones* e das plataformas de mídias sociais. Em seguida, analisaremos a importância da construção e do compartilhamento de histórias para a vida das pessoas. Por fim, destacaremos elementos de *design* do formato, discutindo a influência das histórias em quadrinhos e de técnicas narrativas para a cultura do Stories.

// a efemeridade como resposta ao excesso de dados e imagens

A centralidade dos *smartphones* na sociedade é percebida principalmente em pesquisas sobre hábitos de navegação na internet. Mais de 90% dos usuários que acessam a internet por meio de dispositivos móveis o fazem utilizando um *smartphone*, o que equivale a 3,8 bilhões de pessoas; se ampliarmos para toda as categorias de dispositivos móveis, esse número sobe para 4,18 bilhões (WE ARE SOCIAL; HOOTSUITE, 2020).

A popularização dos *smartphones* e o avanço das mídias sociais são dois fatores apontados pelo artista e professor catalão Joan Fontcuberta (2016, p. 9) como razões fundamentais para a “inflação de imagens sem precedentes” vivida atualmente. Sobre a transformação na tecnologia móvel, o catalão destaca o papel dos *smartphones* para a popularização dos registros fotográficos e defende que “[...] já não estamos mais diante de telefones que permitem tirar fotografias, mas sim diante de câmeras que permitem fazer chamadas telefônicas.”³ (FONTCUBERTA, 2016, p. 16, tradução nossa). Para ele, a aldeia global preconizada por Marshall McLuhan se transformou em uma “íconosfera”, onde “[...] habitamos a imagem e a imagem nos habita.” (FONTCUBERTA, 2016, p. 9). Tal qual Fontcuberta, o pesquisador Norval Baitello Junior (2014, p. 129), em sua obra *A era da iconofagia*, mostra a

necessidade de repensar a proliferação desenfreada de imagens, já que esse aumento tem contribuído cada vez mais para a diminuição da “[...] capacidade humana de enxergá-las.”.

O aumento da circulação de imagens e de informações contribuiu para o crescimento do volume de dados pessoais disponíveis na internet. No contexto de uma economia que enxerga grande valor no *big data*⁴ (COULDRY; MEJIAS, 2019), essas informações passaram a ser comercializadas por grandes empresas de tecnologia, despertando dilemas éticos e a preocupação da sociedade com relação à privacidade das pessoas.

Uma alternativa para lidar com o excesso de informações e os problemas relativos ao armazenamento de publicações pessoais na internet surgiu com as chamadas “mídias sociais efêmeras” (BAYER *et al.*, 2016). A expressão começou a ser usada por pesquisadores da área da comunicação a partir da criação, em 2011, do Snapchat, uma plataforma digital de comunicação para *smartphones* que inovou ao permitir a autodestruição automática de imagens e mensagens trocadas por seus usuários após um período de tempo preestabelecido de até dez segundos.

Depois de uma longa tradição de arquivos permanentes na internet, o Snapchat criou o Stories, um formato inédito de mídia social efêmera que permite aos usuários organizarem fotos e vídeos de até dez segundos de duração em uma sequência cronológica temporária. Com forte apelo narrativo e direcionado ao compartilhamento de momentos divertidos e espontâneos do dia a dia das pessoas, as publicações ficam disponíveis para a lista de amigos do usuário por até 24 horas. Após esse período, elas são deletadas pela plataforma, dando espaço para a criação de novas postagens, diariamente – uma forma de valorizar experiências no tempo presente.

Vendo o sucesso atingido pelo Snapchat com o formato Stories, a exclusividade da ferramenta foi desbancada pelo concorrente Instagram⁵, que introduziu a função em sua estrutura em 2016. Antes do seu lançamento, a plataforma digital de compartilhamento de imagens contava com uma base de aproximadamente 500 milhões de usuários. Desde então, essa nova forma

de contar e assistir histórias contribuiu ainda mais para a popularização da plataforma. Em 2020, ano em que o Instagram completou uma década de existência, a empresa já possuía mais de 1 bilhão de utilizadores ativos todos os meses, segundo dados divulgados pela empresa (MOSSERI, 2020). Hoje usada por mais de 500 milhões de pessoas por dia, a criação de histórias que se apagam automaticamente no Instagram é um fenômeno comunicacional que, assim como no Snapchat, se caracteriza pela possibilidade de alocar fotos, vídeos e textos que ocupam a tela inteira do celular e duram, no máximo, 24 horas, sendo apagados automaticamente após esse período.

Essa “livre adaptação” feita pelo Instagram da estrutura advinda do Snapchat é uma das consequências do fenômeno da plataformização (POELL; VAN DIJCK; NIEBORG, 2020). Em suas características essenciais: “As arquiteturas das plataformas são modulares em seu *design*, de modo que a tecnologia pode ser aberta seletivamente a complementadores para criar e integrar seus serviços a serem usados pelos usuários finais.” (POELL; VAN DIJCK; NIEBORG, 2020, p. 3-4). Outras plataformas digitais, como Facebook, WhatsApp, Messenger, Twitter e LinkedIn, também adotaram o formato em suas estruturas (MONTEIRO, 2020).

A efemeridade contribui para o sucesso da adesão ao Stories, tido como espaço de criação de histórias com alto teor de interação e ligações emocionais entre as pessoas. Esse vínculo é amplificado devido à característica do apagamento automático de suas publicações. A sua essência efêmera favorece a interação íntima e autêntica entre as pessoas, que se sentem mais livres para postar conteúdos espontâneos e pessoais (LEMOS; DE SENA, 2018).

Em 2017, o Stories do Instagram passou a oferecer formas de organizar e armazenar as histórias visuais, o que tornou essa mídia social efêmera (BAYER *et al.*, 2016) já não mais tão efêmera. Seus desenvolvedores criaram a possibilidade de exibir o conteúdo de forma mais duradoura para os usuários. Inicialmente, todas as histórias expiravam após 24 horas. No entanto, em dezembro de 2017, foram introduzidos os recursos Destaque e Arquivo. Com isso, as pessoas passaram a poder agrupar *stories* publicados em dias diferentes, criando uma sequência que fica destacada em seu perfil, sem limite de

tempo para sua expiração. A atualização também permitiu que os *stories* ficassem salvos automaticamente na conta do usuário, criando um arquivo pessoal que pode ser revisitado em outros momentos para republicação no próprio Stories ou agrupado em um Destaque no perfil.

A mudança, com isso, trouxe novas perspectivas e usos narrativos para o seu formato, visto que seu conteúdo passava também a ser aproveitado de maneira duradoura.

// um desejo inato de ouvir e de contar histórias

Tomando como base a perspectiva sócio-histórica de Vygotsky (1991) e Bruner (2002) sobre o desenvolvimento cognitivo e sua relação com as narrativas, podemos afirmar que o comportamento humano, incluindo suas manifestações em plataformas digitais como o Instagram e seu Stories, está intrinsecamente ligado à nossa predileção inata pelo gênero narrativo.

Entendemos que “Narrar é uma habilidade inerente ao ser humano [...]” (MUNGIOLI, 2002, p. 49), sendo a narração um gênero onipresente no ambiente social e cultural das pessoas. Desde a pré-história, com a produção de pinturas rupestres, a humanidade se empenha em registrar suas vivências e mostrá-las ao mundo, fabricando ferramentas e sistemas de sentido que representem suas ideias. Dessa maneira, o poder de se expressar apresenta-se como uma condição básica do desenvolvimento humano (ERSTAD; WERTSCH, 2008).

É por meio de histórias que os vínculos entre os agentes da sociedade são estabelecidos. O gênero narrativo é usado não só como “[...] uma forma de demonstrar e interpretar suas relações com o mundo e com as pessoas que o cercam como também de ser compreendido e interpretado.” (MUNGIOLI, 2002, p. 49).

Mungiolli (2002, p. 53) lembra que, para Vygotsky, o cognitivo e o afetivo são duas dimensões humanas inseparáveis, construídas pelo seu inter-relacionamento e influências mútuas.

Jerome Bruner (2002), psicólogo estadunidense e um dos pioneiros nos estudos de psicologia cognitiva moderna, analisou a narrativa sob a perspectiva do desenvolvimento humano. Para ele, a linguagem é a ferramenta mais poderosa para a organização de experiências e para a construção da forma como as pessoas enxergam a realidade. Fortemente influenciado pelos estudos culturais e sociais do psicólogo bielo-russo Lev Vygotsky, Bruner (2002, p. 77) descreve a linguagem como uma “[...] maneira de se selecionar os pensamentos sobre as coisas. O pensamento é um modo de organizar a percepção e a ação.”.

Outra razão para o grande sucesso do Stories, além da nossa inata vontade de narrar, é que “[...] as histórias que são contadas em formatos participativos nos envolvem de uma maneira diferente daquelas às quais assistimos ou ouvimos.” (MURRAY, 2003, p. 3). Sendo assim, as múltiplas potencialidades das mídias sociais e, principalmente, os elementos narrativos e interativos apresentados pelo Stories oferecem um rico campo de possibilidades para o seu estudo, especialmente a partir de aspectos psicológicos e neurobiológicos.

Observando a importância das histórias em nosso cotidiano, a neurociência da narrativa passou a ser uma área de pesquisa ativa (MARTINEZ-CONDE *et al.*, 2019). Já se sabe que parte do prazer que sentimos com as narrativas está em seu potencial de evocar imagens mentais:

Não apenas processamos as palavras e frases em uma página, mas podemos experimentar o que acontece na história de forma vívida, simulando mentalmente o conteúdo de uma narrativa. Podemos ver o que está sendo descrito – e até mesmo sentir o que os personagens sentem – usando nossas próprias mentes para viver o mundo da ficção.⁶ (MARTINEZ-CONDE *et al.*, 2019, p. 8287, tradução nossa).

Além disso, histórias que são mais pessoais e mais emocionais são capazes de engajar mais o cérebro, e, assim, serem mais lembradas do que fatos contados aleatoriamente (GLASER *et al.*, 2009; HONG; LIN-SIEGLER, 2012).

// quadrinhos, emoções e padrões narrativos

O formato Stories tem em seu DNA a influência de uma mídia analógica, estruturada sequencialmente com base em quadros, e que também une palavra e imagem para narrar: as histórias em quadrinhos, ou, como popularmente são conhecidas, as HQs.

As HQs possuem um grande potencial para transformar a narração de histórias complexas em uma experiência imersiva mais acessível.

A propensão a contar histórias com figuras, combinando imagem e texto, parece universal: a Coluna de Trajano, pergaminhos asiáticos, tapeçarias medievais e retábulos, os jornais *broadsheet* do século XVIII e as gravuras japonesas feitas a partir de pranchas de madeira podem sem sombra de dúvida ser identificados como “pré-história” dos quadrinhos. (MAZUR; DANNER, 2014, p. 7).

Ao tentarmos nos aproximar de uma visão que explique essa tendência, encontramos Brunetti (2013), que relaciona a arte de quadrinizar ao impulso humano de desenhar de forma espontânea.

Rabiscamos para extravasar a raiva, aplacar a ansiedade ou o medo, nos divertir, mitigar a tristeza, expressar a frustração sexual, aliviar o tédio ou nos “desligarmos” e fazemos elucubrações mentais. Todo rabisco, todo desenho, toda história tem uma base emocional. (BRUNETTI, 2013, p. 71).

Com mais de 150 anos de história, a linguagem e a estrutura das HQs modernas, conforme Campos (2015), influenciaram outros formatos de narrativas na literatura, no teatro, no cinema, na televisão, nos *videogames*, nas artes plásticas e até no jornalismo. “Quando os primeiros cineastas pegaram suas primeiras câmeras, tinham na cabeça uma ideia de modo de narrar já bem desenvolvida pelos quadrinistas.”, afirma o autor (CAMPOS, 2015, p. 18). Enquadramentos que se popularizaram nos filmes já eram usados nos quadrinhos no século XIX.

Todos esses fatos evidenciam a relevância das narrativas em quadrinhos para a construção do imaginário das pessoas e também para a comunicação. Will Eisner, um dos precursores das *graphic novels*⁷, foi um dos artistas que mais contribuiu para a volta da procura de quadrinhos pelo público adulto. Em seu

livro sobre a “arte sequencial”, o cartunista defende que os quadrinhos sejam levados “a sério” como formato capaz de levar informações por meio de técnicas que integram palavras e imagens para comunicar. “O rápido avanço da tecnologia de impressão e o surgimento de uma era em grande parte dependente da comunicação visual tornam isso inevitável.” (EISNER, 2010, p. IX).

Como lembra Eisner (2010), é possível criar toda uma história apenas por meio de imagens. A tipografia das letras também é capaz de transmitir emoção, e as imagens e palavras, quando colocadas de certas maneiras, podem inclusive dar a ideia de som aos quadrinhos. “A codificação, nas mãos do artista, transforma-se num alfabeto que servirá para expressar certo contexto, tecendo toda uma trama de interação emocional.” (EISNER, 2010, p. 10). E ainda:

Em sua expressão mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e mais vezes para expressar ideias semelhantes, tornam-se linguagem [...]. E é essa aplicação disciplinada que cria a “gramática” da arte sequencial. (EISNER, 2010, p. 2).

Transpondo os ensinamentos de Eisner para a “gramática” do Stories, observamos que, a depender do enquadramento e do uso específico de uma imagem, por meio do repertório do próprio leitor, é possível “[...] invocar uma nuance de emoção e dar inflexão audível à voz falante.” (EISNER, 2010, p. 106).

Além das técnicas de arte sequencial que podem ser apropriadas das HQs, o Stories também permite a construção de histórias seguindo padrões narrativos muito utilizados pelo teatro e pela literatura. Um dos mais conhecidos é o arco narrativo, criado em 1863 pelo dramaturgo e romancista alemão Gustav Freytag, que divide as obras dramáticas em cinco fases: exposição, aumento da ação, clímax, declínio da ação e conclusão (ou desfecho). De forma mais simples, o arco narrativo pode ser resumido “[...] no padrão início/meio/fim.” (LUPTON, 2020, p. 24).

Ellen Lupton (2020, p. 24), pesquisadora que estuda as conexões entre *storytelling* e *design*, afirma que “o *design* de qualquer coisa, desde instruções

de passo a passo até uma manchete atraente [...], pode iniciar uma curva dramática que vai do baixo ao alto, do desejo à satisfação.”. Essa sensação de satisfação viria, segundo a autora, por meio do senso de conclusão da história.

Para Ramirez (2018, tradução nossa), com a popularização de usos de *design* multissensoriais, os indivíduos “[...] estão se tornando cada vez mais alfabetizados em narrativas multimídia.”⁸ ao serem expostos constantemente a mídias como o Stories. A facilitação do acesso às ferramentas de criação e edição de imagens dentro do Stories possibilita que o público em geral atue potencialmente como *designer* visual (RAMIREZ, 2018).

De acordo com Lupton (2020), o trabalho dos *designers* é capaz de mobilizar as emoções das pessoas, desencadeando sentimentos como os de prazer ou confiança, além de incorporar valores e ilustrar ideias em suas criações. Para a especialista, tanto as histórias como o processo de *design* conseguem mover as pessoas e contribuir para o processo de comunicação.

A palavra “ação” está no cerne da “interação”. “*Design*” é verbo, além de substantivo. [...] Assim como uma história envolvente, um produto, imagem ou local bem projetado se desenrola ao longo do tempo. Ajuda a criar memórias e estabelecer conexões. Contém personagens, objetivos, conflitos e vívidos cenários sensoriais. (LUPTON, 2020, p. 21).

Para Ramirez (2018), o Stories do Instagram tornou acessíveis conceitos e usos do *design* para uma ampla população por meio de sua interface pré-programada. Entre os principais elementos gráficos que facilitam a construção e a publicação de um *story*, estão a adição de filtros para modificar imagens, ferramentas de captura que oferecem a possibilidade de adicionar texto, etiquetas de metadados (como *hashtags* e geolocalização), além de *gifs* e *emojis*, entre outras possibilidades de personalização.

Percebemos, com isso, uma circularidade maior entre o fazer narrativo e as transformações tecnológicas dos meios de comunicação. Assim, as relações interpessoais passaram a ser cada vez mais mediadas por interfaces digitais de comunicação, uma condição profundamente explorada pelo Instagram.

Tendo como base o conceito de “interfaceamento digital” proposto por Souza e Silva (2015), entendemos que a interface – no sentido de instância mediadora entre duas partes – é capaz de congrega até três níveis de interfaceamentos simultâneos: o da construção (a materialidade da tela do *smartphone*), o da comunicação (os canais no ambiente da mídia social) e o da significação (o mundo da imagem). Uma vez que o universo digital assume a tela como primeira interface, estamos, de fato, nos referindo à possibilidade da conjunção desses três modos de aproximação para a produção de *stories*.

Essa é uma característica presente na plataforma antes mesmo da introdução do *Stories*, principalmente pela facilitação da adição de filtros às imagens. Souza e Silva (2015, p. 339) explica que as suas ações pré-programadas permitem uma decodificação mais fluida para a produção de imagens e para a comunicação entre os usuários.

Ao simplificar os processos de experimentação estética em suas imagens, o Instagram, por meio dessas ações pré-programadas, acessíveis a um simples toque, articula, num certo sentido, uma estratégia para garantir um mesmo repertório de intervenção e manipulação, a fim de permitir uma decodificação mais fluida entre seus usuários. (SOUZA E SILVA, 2015, p. 339).

// a popularização dos *smartphones* e o protagonismo das telas

As telas (e a representação dos mundos internos e externos das pessoas, de forma geral) têm atraído a atenção do ser humano há milênios, de modo que é praticamente impossível datar o momento em que nossos ancestrais foram fisgados pelo poder das imagens.

Em uma caminhada histórica que se acelerou durante o século XX, as telas foram adquirindo uma relevância cada vez maior como suporte imagético para as relações do ser humano com o mundo, com os outros indivíduos e consigo próprio. Já no século XXI, o ano de 2007 marca um momento-chave na história das telas; nasce o dispositivo móvel que começaria uma revolução não apenas nas comunicações, mas na vida das pessoas como um todo: o iPhone, considerado pela revista *Time* como o aparelho mais influente de todos os tempos.

Os *smartphones* existiam tecnicamente há anos, mas nenhum de forma tão acessível e bela quanto o iPhone. O dispositivo da Apple inaugurou uma nova era de telefones planos e *touchscreen* com botões que apareciam na tela quando você precisava, substituindo os telefones mais volumosos com teclados deslizantes e botões estáticos. O que realmente tornou o iPhone tão notável, no entanto, foi seu *software* e loja de aplicativos móveis, introduzidos mais tarde. O iPhone popularizou o aplicativo móvel, mudando para sempre a forma como nos comunicamos, jogamos, compramos, trabalhamos e completamos muitas tarefas cotidianas.⁹ (EADICICCO *et al*, 2016, tradução nossa).

Com um papel central na sociedade graças à unificação de funções que antes demandavam inúmeros equipamentos diferentes, o iPhone mudou a forma como o mundo se relacionaria nos anos futuros com *displays* sensíveis ao toque, com a produção e o consumo de imagens e com a comunicação em rede.

A tela é, portanto, a parte visível da tecnologia, a camada exterior que funciona como uma linha divisória entre a nossa interação e os circuitos elétricos que compõem o interior dos *hardwares*. Quando utilizadas nos *smartphones* – e computadores, no geral –, fazem que as pessoas enxerguem apenas a ponta do *iceberg* das relações midiáticas. No ambiente amigável criado por *designers* de experiência e desenvolvedores de sistemas, inúmeros códigos binários são executados. Por trás da superfície das telas, existem fenômenos muito mais complexos, que ainda não foram completamente decifrados pelo usuário comum dessas tecnologias.

Na década de 1980, o filósofo Vilém Flusser (2018) utilizou o conceito de “caixa preta” como metáfora para explicar o modo como a técnica fotográfica transformou a nossa relação com a produção imagética e com a tecnologia em geral. A expressão “caixa preta” é empregada por ele para caracterizar sistemas complexos que não são totalmente compreendidos, os quais Flusser chama de “aparelhos”:

O aparelho funciona, efetiva e curiosamente, em função da intenção do fotógrafo. Isso porque o fotógrafo domina o *input* e o *output* da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem, no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas, pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. (FLUSSER, 2018, p. 36).

A facilidade para registrar um fragmento visível da realidade com uma máquina fotográfica pode causar encanto e espanto, visto que o “[...] aparelho deve ser impenetrável para o fotógrafo, em sua totalidade.” (FLUSSER, 2018, p. 36). Isso desperta emoções que engajam o usuário na atividade, de modo que ele a repete inúmeras vezes sem muita complexidade ou reflexão. Também é assim ao usarmos os *smartphones*: apertamos um botão, tocamos a tela, deslizamos os dedos e a aparente mágica se faz. Diversos *bits* conversam entre si, sem que necessitemos fazer um só cálculo matemático.

Para Arlindo Machado (2001), essa relação dos homens com as máquinas possui características de fetiche, principalmente pelo esforço dos fabricantes para tornar os equipamentos eletrônicos cada vez mais atraentes e sedutores aos consumidores:

As pessoas se deliciam (ou até mesmo se viciam) apertando botões compulsivamente, enquanto observam os resultados em termos de movimentos mirabolantes numa tela de monitor e essa simples atividade já é suficiente para entretê-las. (MACHADO, 2001, p. 13).

Apesar da complexidade dos *smartphones*, as atividades diárias, por outro lado, ficaram mais simples com a sua invenção, não apenas pelo aspecto da mobilidade da comunicação, mas também pela conexão instantânea que ele nos oferece com o mundo ao nosso redor. O estreitamento de nossas relações com a tecnologia e com as telas faz parte de um processo de mudanças complexas e sistêmicas que foram analisadas pelo sociólogo Manuel Castells (1999). Nas últimas duas décadas do século XX, o pesquisador começou a identificar tendências da formação de uma nova estrutura social, que ele conceituou como “sociedade em rede”.

[...] embora as redes sejam uma antiga forma de organização na experiência humana, as tecnologias digitais de formação de redes, características da Era da Informação, alimentaram as redes sociais e organizacionais [...]. Como as redes não param nas fronteiras do Estado-nação, a sociedade em rede se constituiu como um sistema global, renunciando a nova forma de globalização característica do nosso tempo. (CASTELLS, 1999, p. II).

Essa nova forma de globalização, que deu seus primeiros passos com a invenção do telégrafo no final do século XIX, é vivida atualmente em sua forma mais potente. A simultaneidade nas comunicações e o encurtamento das distâncias, que hoje nos permitem assistir aos *shows* dos nossos artistas favoritos em *lives* pelas mídias sociais, ao mesmo tempo que trouxeram mudanças, também potencializaram muitos hábitos que já eram comuns para as pessoas.

Em seu livro *Culture of Connectivity*, a professora e pesquisadora holandesa José Van Dijck (2013), ao explicar como o hábito de utilizar as mídias sociais se tornou uma prática cotidiana, compara o tipo de interação realizada dentro de tais ambiências digitais com ações que antes eram comuns fora delas. Falar com os amigos, assistir a vídeos caseiros ou mostrar um álbum de fotos para a família são hábitos que costumavam ser privados, mas que, graças às mídias sociais, adquiriram uma publicização que nunca antes fora imaginada. O que se resumia a um evento efêmero, que desaparecia no tempo e no espaço, hoje fica registrado nas plataformas, podendo ser resgatado e acessado novamente a qualquer momento. “As declarações anteriormente expressas de maneira informal agora são lançadas em domínio público, onde podem ter efeitos de longo alcance e duradouros.”¹⁰ (VAN DIJCK, 2013, p. 7, tradução nossa).

Para o pesquisador Lev Manovich (2016), que estuda as relações da humanidade com as transformações digitais, havia no século XX uma competição entre meios de comunicação, cada um usando suas próprias estratégias e comunicando a diferentes sentidos ou tipos de processos cognitivos, como a mídia impressa, o rádio, o cinema e a televisão. Atualmente, ao contrário do que era visto antes, o autor acredita que a competição é entre aplicativos e plataformas de mídias sociais rivais, que dividem o mesmo espaço dentro do *smartphone* (MANOVICH, 2016).

Essa nova disputa pelo mercado das mídias e da atenção humana está relacionada também à crescente plataformização das relações sociais (POELL; VAN DIJCK; NIEBORG, 2020). Empresas como Facebook, Amazon e Google, também conhecidas como *Big Techs*¹¹ (MOROZOV, 2018), ganharam escala e um grande nível de penetração na sociedade, chegando ao ponto de interferir em diferentes setores, desde a economia até a política.

A plataformização é definida como a penetração de infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais das plataformas digitais em diferentes setores econômicos e esferas da vida. Ela também envolve a reorganização de práticas e imaginários culturais em torno dessas plataformas. (POELL; VAN DIJCK; NIEBORG, 2020, p. 2).

No cerne da plataformização estão algumas estratégias que organizam as suas infraestruturas digitais. A partir da coleta sistemática de dados gerados pelos usuários e de um complexo processamento algorítmico¹², as empresas monetizam essas informações por meio da circulação de dados entre anunciantes e outras empresas interessadas em sua compra (POELL; VAN DIJCK; NIEBORG, 2020). Com isso, o contínuo aumento do tempo destinado ao uso das mídias sociais levanta questionamentos a respeito da nossa privacidade *on-line*.

Plataformas como Facebook e Twitter possuem mídias sociais que permitem visitar publicações, uma prática que arrisca o uso e a exposição de dados pessoais do passado dos usuários de maneiras descontextualizadas, o que poderia levar a constrangimentos ou à desinformação (BAYER *et al.*, 2016; XU *et al.*, 2016).

Convivemos com as telecomunicações sabendo, muitas vezes, apenas o básico de suas operações e funcionalidades. Enquanto isso, as plataformas digitais trabalham coletando as nossas informações, que são usadas como matéria-prima para as empresas de tecnologia fazerem dinheiro a partir da venda desses dados. Nick Couldry e Ulises Mejias (2019), pesquisadores das áreas de comunicação, economia e política, acreditam que vivemos em uma nova era do colonialismo. Em suas primeiras fases, a base do capitalismo era ligada à exploração de riquezas naturais e de mercadorias; agora, ela é sustentada pela negociação de dados.

Os incontáveis usos de algoritmos no cotidiano das pessoas camuflam a própria presença das estratégias de coleta do *big data*. A falta de transparência das empresas que prestam serviços e coletam dados dos consumidores gera uma desorientação por parte dos usuários, que não sabem sequer o que é registrado de suas vidas. Assim, sem saber que os dados existem ou que são coletados, perde-se o controle sobre a sua distribuição. Mesmo o Stories, cujas

publicações ficam disponíveis apenas por 24 horas, ainda é um formato de mídia que desperta dúvidas quanto à sua eficácia na proteção da privacidade.

// considerações finais

Abordamos, neste capítulo, a ascensão do Stories. Começamos falando sobre a importância das telas em nossas vidas, o fortalecimento dos *smartphones* e o crescimento de poder das plataformas digitais. Também apontamos o papel das narrativas no cotidiano das pessoas e, por fim, destacamos como o Stories oferece a possibilidade de combinar cada vez mais elementos do contexto comunicacional às imagens para criar e compartilhar narrativas.

As mídias sociais efêmeras surgiram em meio ao aumento das discussões sobre o excesso informacional e os riscos que dados permanentes oferecem à privacidade dos usuários na internet. As características temporais e espaciais do Stories podem nos levar a imaginar que se trata de uma mídia superficial (como se informar com profundidade em dez segundos?) e aparentemente descartável (qual a razão de produzir conteúdo para essa mídia se em 24 horas ninguém mais conseguirá acessá-lo?).

No entanto, todas essas movimentações em torno da criação de formatos visualmente atraentes para as telas portáteis mostram uma tentativa de adequar os processos criativos levando em conta o protagonismo dos *smartphones* na sociedade. Os dispositivos móveis influenciam a busca por novas maneiras de comunicar. O Stories, com isso, contribui para que a sociedade dedique a ele uma parcela cada vez maior de seu tempo.

// referências

- BAITELLO JUNIOR, N. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.
- BAYER, J. B.; ELLISON, N.; SCHOENEBECK, S. Y.; FALK, E. B. Sharing the Small Moments: Ephemeral Social Interaction on Snapchat. **Information, Communication and Society**, v. 19, n. 7, p. 956-977, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1080/1369118X.2015.1084349>. Acesso em: 17 maio 2021.

- BRUNER, J. **Realidade mental, mundos possíveis**. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 2002.
- BRUNETTI, I. **A arte de quadrinizar: filosofia e prática**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- CAMPOS, R. **Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Veneta, 2015.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COULDRY, N.; MEJIAS, U. A. **The Costs of Connection: How Data is Colonizing Human Life and Appropriating it for Capitalism**. Stanford (CA): Stanford University Press, 2019.
- EADICICCO, L. *et al.* The 50 Most Influential Gadgets of All Time. **Time**, [S. l.], 3 maio 2016. Disponível em: <https://time.com/4309573/most-influential-gadgets>. Acesso em: 18 maio 2021.
- EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- ERSTAD, O.; WERTSCH, J. V. Tales of Mediation: Narrative and Digital Media as Cultural Tools. *In*: LUNDBY, K. (ed.). **Digital Storytelling, Mediatized Stories**. New York: Peter Lang, 2008. p. 21-40.
- FONTCUBERTA, J. **La furia de las imágenes**. Notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2018.
- GLASER, M.; GARSOFFKY, B.; SCHWAN, S. Narrative-based learning: Possible benefits and problems. **Communications**, v. 34, n. 4, p. 429-447, dez. 2009. DOI: <https://doi.org/10.1515/COMM.2009.026>. Acesso em: 17 maio 2021.
- HONG, H.; LIN-SIEGLER, X. How learning about scientists' struggles influences students' interest and learning in physics. **Journal of Educational Psychology**, v. 104, n. 2, p. 469-484, 2012. DOI: <https://doi.apa.org/doi/10.1037/a0026224>. Acesso em: 17 maio 2021.
- LEMOS, A.; DE SENA, C. Mais livre para publicar: efemeridade da imagem nos modos "galeria" e "stories" do Instagram. **Revista Mídia e Cotidiano**, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, v. 12, n. 2, p. 6-26, ago. 2018. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/10035/8493>. Acesso em: 17 maio 2021.
- LUPTON, E. **O design como storytelling**. Osasco (SP): Gustavo Gili, 2020.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- MANOVICH, L. **Instagram "stories" casual vs. Professional visual communication and study of visual culture**. [S. l.], 2 ago. 2016. Facebook: Lev Manovich. Disponível em: <https://www.facebook.com/notes/lev-manovich/instagram158stories-casual-vs-professional-visual-communication-and-study-of-visua/10153716718623456>. Acesso em: 18 maio 2021.

- MARTINEZ-CONDE, S. *et al.* The Storytelling Brain: How Neuroscience Stories Help Bridge the Gap between Research and Society. **The Journal of Neuroscience**, [s. l.], v. 39, n. 42, p. 8285-8290, 16 out. 2019. DOI: 10.1523/JNEUROSCI.1180-19.2019. Acesso em: 17 maio 2021. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6794920/#>. Acesso em: 17 maio 2021.
- MAZUR, D.; DANNER, A. **Quadrinhos: História Moderna de uma arte global**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- MONTEIRO, T. Formato Stories conquista todas as redes sociais. **meio&mensagem**, São Paulo, 14 abr. 2020. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2020/04/14/formato-stories-conquista-as-maiores-redes-sociais.html>. Acesso em: 17 maio 2021.
- MOROZOV, E. **Big Tech**. São Paulo: Ubu, 2018.
- MOSSERI, A. Instagram's Birthday: Pushing Culture Forward. **Instagram Blog**, [s. l.], 6 out. 2020. Disponível em: <https://about.instagram.com/blog/announcements/instagrams-birthday-pushing-culture-forward>. Acesso em: 19 maio 2021.
- MUNGIOLI, M. C. Apontamentos para o estudo da narrativa. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 23, p. 49-56, 30 abr. 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i23p49-56>. Acesso em: 17 maio 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37016/39738>. Acesso em: 17 maio 2021.
- MURRAY, J. H. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural; Unesp, 2003.
- POELL, T.; VAN DIJCK, J.; NIEBORG, D. Plataformização. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, São Leopoldo, Unisinos, v. 22, n. 1, p. 2-10, jan./abr. 2020. DOI: <https://doi.org/10.4013/fem.2020.221.01>. Acesso em: 17 maio 2021. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341921979_Plataformizacao. Acesso em: 17 maio 2021.
- RAMIREZ, E. News — but make it cinematic. **NiemanLab**. Predictions for Journalism 2019, Cambridge, dez. 2018. Disponível em: <https://www.niemanlab.org/2018/12/news-but-make-it-cinematic>. Acesso em: 18 maio 2021.
- SOUZA E SILVA, W. Fotografia e interfaces digitais: convergência entre produção, comunicação e significação. **Revista GEMInIS**, São Carlos, Ufscar, v. 6, n. 1, p. 329-340, 28 jun. 2015. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/233>. Acesso em: 18 maio 2021.
- VAN DIJCK, J. **The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media**. Nova York: Oxford University Press, 2013.
- VELLEI, C. **Os stories jornalísticos no Instagram: investigando os novos formatos de narrativas nas mídias sociais**. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da

Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-08032021-230133>.

Acesso em: 17 maio 2021.

VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WE ARE SOCIAL; HOOTSUITE. Digital 2020. Global Digital Overview. *In*: WE ARE SOCIAL. **we are social**. Nova York, 2020. Disponível em: <https://wearesocial.com/digital-2020>. Acesso em: 17 maio 2021.

XU, B.; CHANG, P.; WELKER, C. L.; BAZAROVA, N. N.; COSLEY, D. Automatic archiving versus default deletion: what Snapchat tells us about ephemerality in *design*. *In*: ACM CONFERENCE ON COMPUTER-SUPPORTED COOPERATIVE WORK & SOCIAL COMPUTING, 19., 2016, San Francisco. **Proceedings [...]**. New York: ACM, 2016. p. 1662-1675. DOI: <https://doi.org/10.1145/2818048.2819948>. Acesso em: 18 maio 2021. Disponível em: <https://dl.acm.org/citation.cfm?id=2819948>. Acesso em: 18 maio 2021.

// notas

¹ Este texto apresenta as ideias trabalhadas pela autora em sua dissertação *Os stories jornalísticos no Instagram: investigando os novos formatos de mídias sociais*, fruto da pesquisa de mestrado conduzida entre os anos de 2018 e 2020 (VELLEI, 2020).

² Assim como no Twitter, plataforma digital em que cada postagem é conhecida como *tweet*, com inicial minúscula, optamos pelo uso da palavra *story* ou *stories*, com o *s* minúsculo, quando estivermos fazendo menção às publicações em si (dentro dos perfis). Já o termo *Stories*, com a letra *S* maiúscula, será adotado para nos referirmos ao formato, que foi originalmente inaugurado em 2013 pelo Snapchat e adaptado em 2016 pelo Instagram.

³ “[...] ya no estamos frente a teléfonos que permiten tomar fotografías, sino frente a cámaras que permiten hacer llamadas telefónicas.”

⁴ *Big data* é uma expressão em inglês usada para se referir a grandes volumes de dados.

⁵ O Instagram, criado por Kevin Systrom e Mike Krieger, foi lançado em 2010 como um aplicativo gratuito para o sistema iOS, com o objetivo de ser um local para compartilhar fotos entre amigos. Depois de ser lançado também para o sistema Android e atingir mais de 30 milhões de *downloads*, o aplicativo foi adquirido pelo grupo Facebook em abril de 2012. Desde então, a plataforma continuou a crescer tanto na base de usuários como em suas funcionalidades. Foram adicionados novos filtros, um recurso de geolocalização, o tagueamento de outras contas nas fotos, a possibilidade de incluir vídeos de até um minuto diretamente no *feed* e de trocar mensagens privadas diretas entre usuários, bem como novas opções de tamanho de imagens para além da proporção quadrada – formato este que marcou os primeiros anos de existência do aplicativo.

⁶ “We do not just process the words and sentence on a page, but we can experience what happens in the story in a vivid manner, by mentally simulating the content of a

narrative. We can see what is being described, and even feel what the characters feel, using our own minds to live the fiction world.”

⁷ *Graphic novel* é um tipo de história em quadrinhos que apresenta uma narrativa completa, geralmente em formato de livro impresso.

⁸ “[...] are becoming more literate in multimedia storytelling.”

⁹ “*Smartphones* had technically existed for years, but none came together as accessibly and beautifully as the iPhone. Apple’s device ushered in a new era of flat, touchscreen phones with buttons that appeared on screen as you needed them, replacing the chunkier phones with slide-out keyboards and static buttons. What really made the iPhone so remarkable, however, was its software and mobile app store, introduced later. The iPhone popularized the mobile app, forever changing how we communicate, play games, shop, work, and complete many everyday tasks.”

¹⁰ “Utterances previously expressed offhandedly are now released into a public domain where they can have far-reaching and long-lasting effects.”

¹¹ *Big Techs*, segundo Morozov (2018), são grandes empresas ligadas a plataformas que comercializam dados de usuários e que estão situadas principalmente na América do Norte e na China.

¹² O termo “algoritmo” é utilizado na área da computação para indicar um procedimento criado via códigos para cumprir uma tarefa específica.

pensamentos em torno do fotolivro:
produção de sentidos, diálogo e
sensibilidade no ambiente imagético
contemporâneo // **bruna sanjar mazzilli**

Já não resta dúvidas de que as imagens ocupam lugar central na vida contemporânea e de que essa experiência se dá por excelência na esfera digital. São milhares de fotos, vídeos, ilustrações, memes, GIFs e afins que são produzidos, visualizados e compartilhados por nós todos os dias, a todo momento, entre telas de *smartphones*, *tablets* e computadores. A internet conecta tudo e todos em redes mundiais que transformam a visualidade em infinitos *bits* de informação, confirmando – e conformando – o universo zerodimensional das imagens técnicas teorizado por Vilém Flusser (2008) já na década de 1980.

Porém, mesmo em meio a essa profusão virtual de imagens, ainda há bastante espaço para que elas circulem em suportes físicos mais tradicionais, como livros e revistas. Na verdade, se tomarmos como exemplo o meio fotográfico, tudo indica que a quantidade de livros de fotografia produzidos hoje é a maior de todos os tempos (PARR, 2006). Parece surpreendente, mas o número cada vez maior de publicações não faz mais do que reafirmar um procedimento que existe desde praticamente o surgimento do aparelho fotográfico no século XIX: a aliança profícua entre livro e fotografia. Em parte, o fato de estarmos publicando mais livros desse gênero se deve à facilidade que as próprias técnicas digitais nos trouxeram. Com câmeras digitais, computadores e sistemas

de impressão sob demanda, a princípio qualquer um pode transformar seus arquivos fotográficos em cópias impressas em livro – “a princípio” porque todas essas facilidades ainda não são sinônimo de baixo custo. Depois, há a questão das tendências e padrões criados pelo mercado fotográfico, que vem valorizando esses objetos como meio fundamental de divulgação de trabalhos autorais engajados. O fotógrafo David Alan Harvey, autor de livros bastante conhecidos no meio, chegou a comentar esse aspecto em uma de suas postagens no Instagram:

[...] Publicar livros é uma tarefa árdua e voluntariosa. Uma forma de estabelecer um padrão de excelência para o seu trabalho. É improvável que você fique rico publicando um livro, mas nos dias de hoje é algo imperativo se você pretende construir uma marca. Sua vida como fotógrafo muda dramaticamente se você publica um livro bem-feito. [...]¹ (HARVEY, 2017, tradução nossa).

Se, como aponta Harvey, os livros ainda são uma plataforma fundamental para os fotógrafos de hoje, há entre eles uma categoria particular que vem ganhando destaque nos últimos anos: a dos chamados “fotolivros” (*photobooks*, em inglês). Um termo relativamente recente se comparado ao objeto a que faz referência de fato, o fotolivro é “[...] um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do *designer* gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual.” (BADGER, 2015, p. 134). Nessa concepção, um fotolivro não seria qualquer livro de fotografia. Um catálogo ou uma simples reunião das melhores imagens de um fotógrafo não poderia ser considerado um fotolivro, porque ele vai mais além do que uma mera coletânea. As imagens têm um papel fundamental nesse tipo de publicação, sim, mas do ponto de vista do conjunto, de como se articulam sequencialmente e de como as decisões editoriais reforçam essas relações e o sentido pretendido.

Não são, como já dito, objetos tão novos assim. *American Photographs*, de Walker Evans, e *The Americans*, de Robert Frank, considerados por muitos os grandes precursores do que viriam a ser os fotolivros de hoje, foram publicados em meados do século passado (1938 e 1958, respectivamente). Poderíamos até retroceder alguns anos e citar outros livros das décadas de 1920 e 1930 com o mesmo potencial (como *Molino Verde*, do mexicano Agustín

Jimenez), mas não com o mesmo impacto dos dois norte-americanos. De toda forma, o fato de serem objetos do século XX aproxima-os muito da proposta dos livros de artista desse mesmo período, dedicados a explorar a linguagem e os aspectos materiais do suporte. Por vezes é até difícil fazer uma distinção precisa entre uma coisa e outra, já que frequentemente eram os próprios artistas a produzir esses livros. É o caso do norte-americano Ed Ruscha, que não se considerava fotógrafo (RUSCHA, 1972), mas publicou entre os anos 1960 e 1970 uma série de livros fotográficos (entre os quais *Twentysix Gasoline Stations* e *Every Building on the Sunset Strip*) que hoje são tidos como clássicos exemplos de fotolivros. Foi nesse período, a propósito, que o gênero ganhou força e se tornou centro de atenção para muitos críticos e historiadores da época, como Ulises Carrión, Clive Philpot, Joan Lyons e Alex Sweetman (BONDUKI, 2015).

Mais recentemente, em 2004, os ingleses Martin Parr e Gerry Badger publicaram o primeiro dos três volumes que compõem a série *The Photobook: A History*, uma proposta quase enciclopédica de organizar e mostrar os casos mais emblemáticos da história dos fotolivros. Foi provavelmente aí que o termo *photobook*/"fotolivro" começou a ser amplamente utilizado, alavancado pela publicação de peso dos ingleses. Pouco depois, o crítico e historiador espanhol Horacio Fernández decidiu fazer algo parecido com a produção da América Latina e publicou, junto com mais cinco colaboradores, o volume *Fotolivros latino-americanos*, que saiu em 2011. Não demorou muito para que uma série de outros compêndios bibliográficos fossem publicados nos anos subsequentes, acompanhados de livros teóricos, manuais e periódicos específicos sobre fotolivros (MAZZILLI, 2020).

Há, é claro, controvérsias em relação a essa nomenclatura entre os próprios integrantes do circuito fotográfico. O artista e curador David Company (2014), por exemplo, insiste em dizer que não se trata de uma palavra inocente, impondo uma unidade e uma disciplina que talvez nem devessem existir. Ronaldo Entler (2015) traz um questionamento parecido ao argumentar que já tínhamos uma denominação mais ampla e consolidada para esse objeto: "livro de fotografia".

Controvérsias à parte, o fato é que os fotolivros têm movimentado uma série de atividades no meio fotográfico, entre eventos, exposições, *workshops* e mesas de debate. Até mesmo a internet é afetada, pois é cada vez mais comum que fotógrafos e editores criem páginas de discussão e promovam seus fotolivros em vídeos, *blogs*, redes sociais e *sites* especializados, integrando o livro ao circuito digital. As últimas duas edições do En CMYK: Encuentro de Fotolibros, por exemplo, realizadas em 2017 e 2019 em Montevideu (Uruguai), foram integralmente transmitidas ao vivo via YouTube e ainda se encontram disponíveis na plataforma para acesso público².

Diante desse fenômeno, cabe refletir um pouco mais sobre o lugar desses objetos num cenário como o atual, nitidamente marcado pela imaterialidade da ambiência digital e pelas imagens em excesso. Se os fotolivros, por sua própria concepção, se apresentam como espaços de maior complexidade para a fotografia, não seriam eles um meio interessante para lidarmos com o mar de imagens técnicas e a tendência à banalização visual a que somos submetidos todos os dias? Em outras palavras, não poderiam eles nos ajudar a pensar criticamente a imagem hoje? A pergunta vale tanto para quem produz como para quem recebe essas imagens, já que o suporte “livro”, como meio de comunicação, pressupõe a existência desse eixo. Nesse sentido, não seria o fotolivre uma forma de aproximar produtores e receptores de imagem, de promover diálogos e provocar reflexões? A proposta deste texto é introduzir tal discussão a partir de pensadores como Vilém Flusser, Regis Debray e Susan Sontag, além de outros autores e produtores relacionados ao universo dos fotolivros.

// as idades do olhar e o universo das imagens técnicas

Uma boa forma de começar essa reflexão é situar os fotolivros dentro da “história do olhar” tal qual proposta por Regis Debray (1994) em *A vida e morte da imagem*. Assumindo que os fotolivros em sua concepção mais atual começaram a aparecer em meados do século passado e ganharam corpo nas décadas de 1960 e 1970, podemos localizá-los no período de transição entre as últimas duas eras de que fala o autor: a era da arte e a era do visual.

Resumidamente, Debray (1994) organiza a história do olhar em três grandes eras: a era dos ídolos (logosfera), a era da arte (grafosfera) e a era do visual (videosfera). A primeira vai da invenção da escrita à da imprensa e se caracteriza essencialmente por seu estatuto teológico. O “ídolo” faz referência à imagem divina, eterna, transcendental: o que se cultua não é a imagem em si, mas a figura divina que ela revela (o santo, o deus), a sua presença. A segunda era vai da imprensa até a televisão a cores e se apoia no estatuto estético da imagem. Seu centro de referência passa a ser o próprio homem, que se libera do teológico e se transforma em criador, em artista que produz obras autônomas e afirma sua individualidade (o “eu” que assina). A imagem na era da arte não é mais aparição, mas aparência, objeto de deleite – o que não significa ser ausente de discurso crítico. A era do visual, por fim, tem início com a televisão a cores e se estende até os dias atuais. É guiada por preceitos econômicos e seu centro de referência desloca-se do homem para o meio que o circunda, meio este que se encontra em movimento constante e acelerado. A imagem aqui segue esse novo ritmo frenético, em que os suportes se desmaterializam, para se tornar experimento, acontecimento, simulação.

É claro que, como o próprio autor pontua em suas análises, essas divisões não devem ser encaradas de forma tão rígida, já que todas elas acabam se permeando em alguma medida. Do mesmo modo, seria ainda possível subdividi-las em períodos e épocas distintas conforme certas tendências; Leonardo da Vinci e Picasso, por exemplo, ambos situados na era da arte, não poderiam ser vistos exatamente da mesma maneira por pertencerem a períodos e contextos muito diferentes. O que Debray defende é a predominância de um tipo de visão sobre a outra, mas recordando-nos sempre de que cada era apresenta características das demais – tanto na forma de potências como na forma de reminiscências. Por certo, os fotolivros não escapam a essas contaminações, especialmente quando pensamos que seu estabelecimento se deu na passagem da segunda para a terceira era.

Na verdade, o fato de estarmos falando de livros já requer por si só que pensemos em confluências, pois se trata de um objeto milenar. Sua aparição como suporte data da primeira era, mas é de fato na segunda, com a

imprensa, que ele ganha força e impulsiona a cultura da imagem. Debray não deixa de notar seu impacto para a idade da arte, tampouco:

Um livro circula, exporta-se, compra-se muito mais facilmente do que um quadro: é um veículo de influências, um acelerador de empréstimos, um mediador de estilos, um fomentador de plágios. O vírus visual circulou desta forma e não se pode opor a cultura do impresso à cultura da imagem: as duas, no princípio, reforçam-se uma à outra. [...] Muito antes da foto, o impresso permitiu a criação do primeiro museu imaginário europeu. Será simplesmente mundializado pela reprodução fotográfica. Doravante, encontra-se miniaturizado pela revolução informática. (DEBRAY, 1994, p. 228-229).

E, levado adiante na era do visual, o livro continua sendo por excelência um dos suportes mais usuais da imagem, como colocado no início deste texto. É verdade que sua concepção continua muito ligada à era da arte: ainda estamos falando de um autor (ou autores) que afirma(m) sua individualidade por meio de imagens (no caso, fotográficas); ainda estamos falando de um objeto físico com apelo estético, que busca nos provocar internamente. Ao mesmo tempo, assim como não podemos tratar Da Vinci e Picasso exatamente da mesma maneira, não podemos dizer que David Alan Harvey se coloca da mesma forma que Walker Evans ou Robert Frank, por exemplo. Isso porque, apesar dos poucos anos que os separam, seus contextos imagéticos são distintos. Houve uma mudança no olhar no meio do caminho. O suporte se manteve, mas os sujeitos que o usam são historicamente outros. Há, é verdade, quem procure seguir a mesma linha dos grandes fotógrafos do passado, mas ainda assim o faz no momento presente, na videosfera. Não podemos negar a influência do virtual, da simulação e dos códigos sobre os autores de hoje. O resultado ainda será uma “linguagem moderna sobre plataforma antiga”, nos termos do editor mexicano Pablo Ortiz Monasterio (informação verbal)³, mas pensada por sujeitos contemporâneos.

É normal que muitos deles transitam entre o digital e o impresso, inclusive. Produzem para o Instagram, criam *sites* para divulgar seu trabalho e usam as redes sociais ao mesmo tempo que tocam seus livros. No fim, esses objetos tradicionais são tão válidos como espaço expressivo quanto os ambientes virtuais de hoje. Ambos podem funcionar como espaços de reflexão para os

sujeitos criadores. Ambos podem ser espaços de jogo e diálogo entre produtores, como imaginava Flusser (2008) em *O universo das imagens técnicas*.

Flusser e Debray compartilham linhas de pensamento semelhantes, mas há divergências, especialmente no modo como organizam os tempos da imagem para desenvolver suas análises. Se Debray vê na televisão a cores o marco da nova era, Flusser atribui essa passagem à fotografia, quase um século antes.

Em sua visão, o aparelho fotográfico e a imagem dele derivada – que ele denomina “imagem técnica” – inauguram um novo pensamento e uma nova postura diante do mundo, completamente diferente daquela colocada pelas imagens tradicionais. E quanto mais avançamos nesse universo, mais intensa se torna essa postura. A imagem técnica não é uma mera representação; ela não parte da circunstância palpável, como a imagem tradicional, mas concretiza virtualidades, tornando-as visíveis para nós. São tipos diferentes de superfícies, por assim dizer. Imagens tradicionais abstraem volumes, enquanto imagens técnicas são formadas por uma infinidade de pontos sem dimensão, até então dispersos no “vácuo dos *quanta*”, nesse abismo da existência. Ou seja, elas partem da zerodimensionalidade para formar superfícies que são, na verdade, apenas aparentes (FLUSSER, 2008, p. 12).

Não há nada de fato concreto por trás delas, apesar de ser este seu objetivo: concretizar o abstrato. E é precisamente aí que está seu potencial, pois é por meio delas que podemos imaginar o até então inimaginável e torná-lo visível. Fazemos isso apertando teclas com as pontas de nossos dedos, gesto este que organiza os pontos em superfícies e cria sentido. As imagens técnicas seriam a nossa nova forma de navegar no mundo das partículas dispersas.

Apesar de o aparelho fotográfico ser o pioneiro desse novo *modus operandi*, parece que é no momento contemporâneo que essas potencialidades se mostram mais claras, justamente por estarmos já imersos em virtualidades cotidianas (o que são as mídias digitais senão isso?). Quando Flusser (2008) fala em “teclas”, “zerodimensionalidade”, “vácuo dos *quanta*”, parece estar nos descrevendo com precisão, mesmo sem ter vivido o que vivemos hoje. Afinal, por seu raciocínio, não há diferença estrutural entre a imagem fotográfica e a

imagem “de computador”: ambas são imagens técnicas; ambas são produzidas por aparelhos e operam pela junção de pontos para formar superfícies. O que realmente importa é entender seu mecanismo, entender que por trás de todas elas há um aparelho e, conseqüentemente, um programa que contém todas as diretrizes de seu funcionamento. Decifrar uma imagem técnica verdadeiramente, portanto, é chegar ao programa que lhe deu origem.

Do ponto de vista dos produtores dessas imagens, o mais importante para Flusser é que sejam capazes de entender o programa e lutar contra ele, pois só assim podem exercer sua liberdade e criar informação nova. E nós, receptores dessas imagens, também devemos ser capazes de decifrar a intenção de quem as produziu, intenção que, em seu âmago, quer dar sentido ao abismo sem sentido. Não basta olhar para a cena representada e tomá-la como fim, pois isso é prender-se à sua opacidade, deixar-se levar pelo programa – atitude que, diz Flusser (2008), leva à entropia, essa tendência universal de “desinformar-se”, de morrer (termicamente).

Para ir contra a entropia e produzir informação nova, os produtores (e receptores) devem então deliberar dentro do programa. Devem portar-se não mais como “artistas munidos de inspiração”, mas como jogadores que brincam com os pedaços de informação disponíveis, dialogam consigo mesmos e com os outros. É por meio do diálogo que esse novo jogo opera. Nesse ponto, Debray e Flusser se complementam: não estamos mais falando do artista da segunda era, mas do produtor de informação da terceira. E é sob essa perspectiva que poderíamos encarar os produtores de fotolivros: jogadores que brincam com pedaços disponíveis de informação visual para criar, conscientemente, novas informações visuais, novos sentidos.

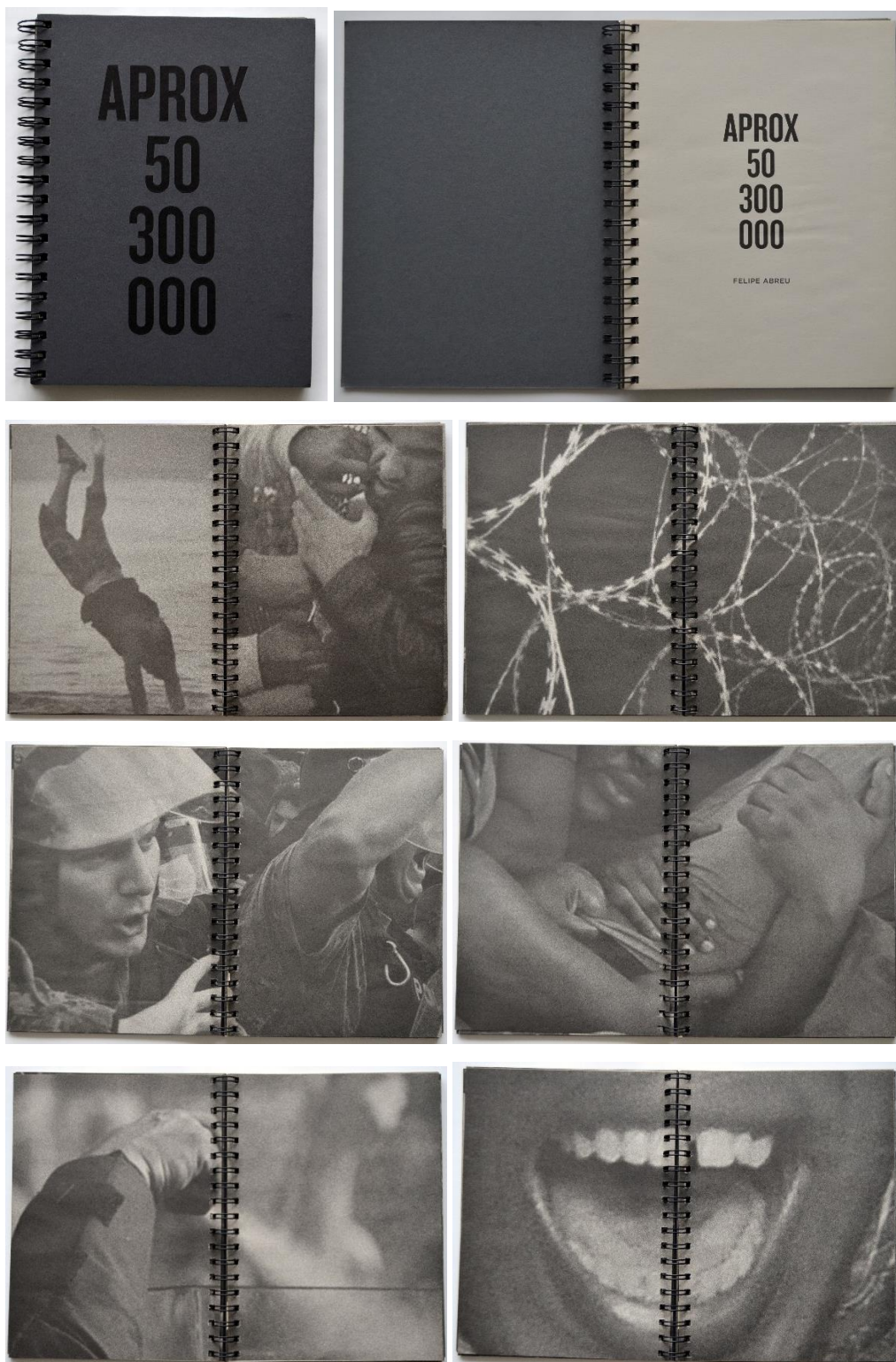
// a perspectiva do jogador em *aprox. 50300000*

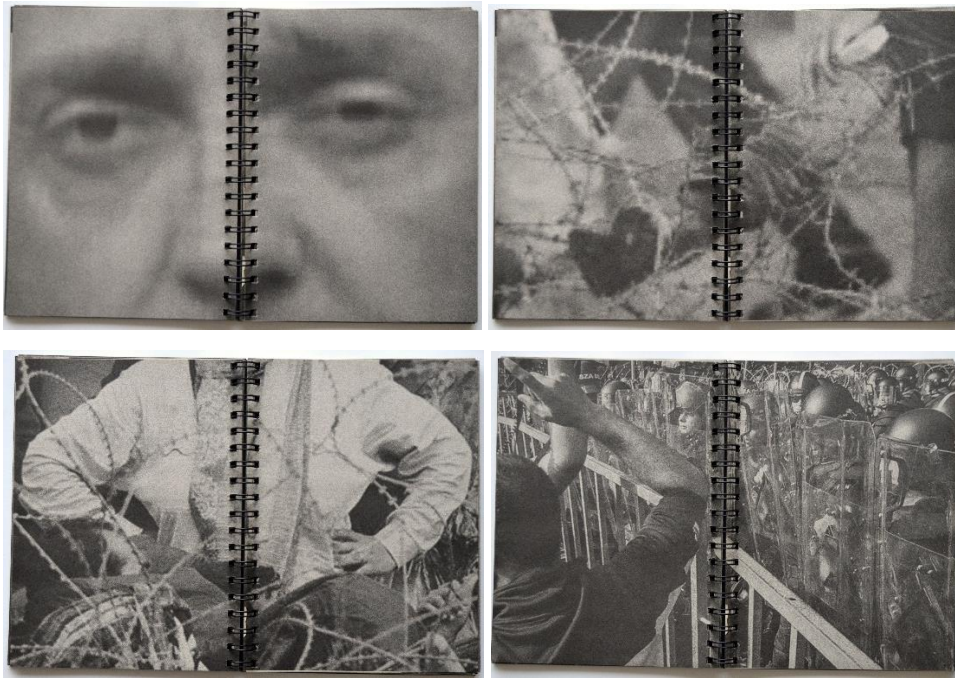
Por princípio, qualquer autor de fotolivro poderia ser considerado um potencial jogador flusseriano. Afinal, mesmo trabalhando sobre um suporte tradicional, um limbo entre eras, autores de fotolivros operam com imagens técnicas. Juntam fotografias que já existem para formar uma sequência até

então inexistente. Fotografando ou não, compactuam com o programa do aparelho fotográfico para expressar o que quer que queiram expressar. Bem-sucedidos aqueles capazes de entender seu mecanismo e jogar contra ele deliberadamente, intencionalmente, para produzir algo novo, que tenha sentido. “Como sair da mediocridade que nos rodeia? Como renovar a linguagem?”, coloca Monasterio (informação verbal)⁴ aos que querem produzir fotolivros hoje. Atuando efetivamente como um jogador, poderíamos responder. É o que procura fazer Felipe Abreu (2017) em *Aprox. 50 300 000*, por exemplo.

Nesse livro, Abreu é um fotógrafo que não fotografa. Apropria-se de imagens de terceiros disponíveis na internet para construir uma narrativa sobre a crise migratória que tem se dado entre países da África, do Oriente Médio e da Europa. Daí o título: “aprox. 50 300 000” é o número de imagens encontradas durante a primeira busca que o autor fez usando o termo *migrant crisis* no Google Images. Depois de selecionar e analisar um conjunto delas, editou-as em uma sequência dinâmica que alterna corpos e gestos de migrantes “sem identidade” (não identificáveis) com aqueles de policiais e autoridades conhecidas, demarcando o embate entre essas três esferas de poder ao mesmo tempo que evidencia quem está no comando e poderia efetivamente tomar alguma atitude a respeito (ABREU, 2017). Sangradas (isto é, sem margens), as imagens aparecem bastante granuladas e foram impressas em preto e branco sobre papel jornal, enquanto o acabamento foi feito em capa dura e espiralado com *wire-o*, num formato e tamanho (18 x 24 cm) que lembram um pequeno caderno de anotações – aspectos que conferem ao livro certa simplicidade e remetem à mídia fotojornalística impressa (especialmente aos jornais).

Figura 1: Capa, folha de rosto e exemplo de uma sequência de duplas do livro *Aprox. 50 300 000* (Vibrant, 2017), de Felipe Abreu.





Fonte: Acervo da autora. Vídeo disponível em: https://www.instagram.com/p/B-cS_RdIF37.

Aqui, Felipe Abreu joga com as milhões de imagens disponíveis na rede, tira-as de sua condição entrópica e dispersiva para ressignificá-las e criar informação nova. É gesto deliberativo, intencional. Remete ao programa fotojornalístico ao mesmo tempo que procura questioná-lo, já que se opõe à forma massificada e efêmera da “realidade dura” (*hard news*) e nos desafia a ir além do mero reconhecimento informativo das imagens. O próprio fato de terem sido tratadas com alto ruído e baixo contraste dificulta que sejam encaradas dessa maneira, pois o efeito as torna pouco nítidas e reconhecíveis à primeira vista, obrigando-nos a experimentar outras posições e distâncias para decifrar seu conteúdo. Somados à fragilidade do papel jornal, esses aspectos podem até mesmo ser interpretados como uma representação física da condição incerta, incômoda e fragilizada dos migrantes. Se isso sugere um posicionamento por parte do autor, também deixa claro como a materialidade do livro exerce um papel fundamental no modo como percebemos e damos sentido às imagens e à sequência, tanto quanto revela a necessidade de uma postura ativa por parte de quem manuseia esse objeto. Na união de todas essas instâncias, o livro é capaz de promover diálogos que servem de base para novas significações.

Essa circunstância também nos permite fazer conexões com o que diz Susan Sontag (2003) em *Diante da dor dos outros*. Refletindo sobre nossa suposta insensibilidade perante a superabundância de imagens (especialmente fotos de guerra e atrocidades), a autora defende que essa sensação não vem propriamente da quantidade de imagens a que somos submetidos, mas da postura passiva que demonstramos. A questão não é o quanto, mas como e em que circunstâncias essas imagens nos são mostradas. Em outras palavras, uma mesma imagem pode ter pesos diferentes quando vista na televisão, no jornal, em revistas, galerias, museus, catálogos, livros e, acrescentemos, nas redes sociais. Sontag menciona a televisão como o exemplo mais representativo:

Imagens mostradas na tevê são, por definição, imagens das quais, mais cedo ou mais tarde, as pessoas se cansam. O que parece insensibilidade se origina na instabilidade da atenção que a tevê intencionalmente provoca e nutre por meio da superabundância de imagens. A saciedade de imagens mantém a atenção ligeira, mutável, relativamente indiferente ao conteúdo. O fluxo contínuo de imagens impossibilita uma imagem privilegiada. (SONTAG, 2003, p. 88).

Poderíamos expandir o argumento para a internet, que hoje é um meio ainda mais massivo e intenso que a televisão. Abrir uma página de notícias, fazer uma busca no Google, passar o tempo no Facebook, procurar perfis no Instagram: essas e tantas outras atividades feitas na rede envolvem centenas, milhares de imagens em brevíssimos períodos de tempo. A oferta é grande e é fácil saltar rapidamente de uma imagem a outra, constantemente à espera de uma próxima.

Ainda assim, essa condição dispersiva e de tendência entrópica não retira o valor ético das imagens, tampouco seu potencial comunicativo. Não é porque há uma sensação generalizada de insensibilidade e indiferença que as imagens tenham perdido seu poder. Quando Felipe Abreu desloca as fotos sobre a crise migratória da internet para o livro, convida-nos a parar e prestar atenção nelas, tentar entender por que estão ali e o que querem dizer. O fato de terem sido selecionadas, editadas e ordenadas potencializa esse movimento, pois sugere que há novos significados pretendidos pelo autor a serem decifrados – uma condição que, convenhamos, é elementar para a maior parte dos livros que lemos, sejam fotolivros ou não. Esse é um tipo de suporte que

tradicionalmente nos impele a procurar sentidos; qual a intenção do autor ao escrever determinado texto ou nos dar a ver determinadas imagens? Se o assunto nos interessa e quisermos investigá-lo, maiores as chances de fazermos uma leitura atenta e crítica de seu conteúdo. No caso de fotolivros – ou livros de fotografia, de maneira geral –, é uma forma de reafirmar o poder das imagens ali presentes, fazer com que sobrevivam e desencadeiem reflexões.

Isso não quer dizer, é claro, que os livros acabem com o problema da insensibilidade perante a superabundância de imagens. Afinal, como sugere Sontag (2003), eles tendem a ser universos restritos: primeiro, porque muitas vezes se configuram como espaços fechados em si mesmos – por mais reflexivos que venham a ser, serão eventualmente fechados e guardados. Suas imagens, a princípio provocantes, acabam perdendo a força.

Em segundo lugar, livros de fotografia – especialmente fotolivros – não costumam ter o mesmo alcance que romances ou livros biográficos, por exemplo. Fazem parte de um nicho muito específico e pouco acessível à maioria das pessoas, tanto por uma questão de custo como de *status*; tal como livros de arte, tendem a transitar apenas entre pequenos circuitos do próprio meio fotográfico e fomentar práticas colecionistas e especulativas, que por vezes os transformam em objetos com excessivo apelo estético e preço elevado. Essa forma solene e exclusiva de consumi-los, como observam Ronaldo Entler (2019) e Walter Costa (2019), acaba minando o próprio potencial de circulação desses objetos e desestimulando leituras mais livres, espontâneas, diversificadas. Nesse nível, cria-se até mesmo uma dificuldade de decodificação das sequências porque a linguagem dos fotolivros acaba restrita aos atores do meio e tende a se tornar hermética e densa – ou seja, numa escala mais ampla, o jogo não é tão simples assim de se jogar.

Em alguma medida, dentro do contexto latino-americano, esses impasses vêm sendo discutidos por editores, artistas, pesquisadores, *designers*, fotógrafos e educadores, que têm procurado pensar em iniciativas mais favoráveis à circulação e à recepção de fotolivros para além dos circuitos já estabelecidos, levando em conta as especificidades de seus respectivos contextos. É o caso da biblioteca itinerante do Centro de Fotografía de Montevideo, que leva

fotolivros a escolas da capital uruguaia; da plataforma argentina Trama, que promove práticas educacionais, pesquisas e o desenvolvimento de projetos fotográficos autorais; ou mesmo do projeto Tenda de Livros, tocado pela brasileira Fernanda Grigolin, que procura criar espaços de edição, troca, ativismo, pesquisa e reflexão para livros de fotografia e outras publicações independentes (COSTA, 2019; MAZZILLI, 2020). Embora pontuais, tais iniciativas representam um importante passo para fora do universo restrito dos fotolivros, convidando mais pessoas, em diferentes contextos, a olhar criticamente e se sensibilizar com as sequências de imagens apresentadas nesses objetos.

// considerações finais

Em torno das várias contradições que envolvem o universo dos fotolivros, nos deparamos mais com questionamentos do que com respostas propriamente ditas. Dentro do vasto universo de imagens técnicas em que estamos inseridos, tão importante quanto pensar no potencial crítico e dialógico desses objetos é pensar para quem se dirigem, qual seu alcance e se seus leitores têm condições de atuar como jogadores do mesmo modo que os autores desses livros. Por um lado, é demasiado utópico esperar que eles sejam tão populares e alcancem tantas pessoas quanto as imagens nas redes – afinal, como objetos que também carregam a memória e os valores das duas primeiras eras visuais de Debray, fotolivros sempre terão de lidar com os embates e as limitações dessa confluência geracional. Por outro lado, é essa mesma confluência que os torna tão interessantes e potentes como formas de significação, pois oferecem um espaço de criação autônomo, esteticamente legítimo e duradouro aos produtores contemporâneos, que por princípio lidam com visuais imateriais, excessivas e efêmeras. No outro extremo, se bem integrados ao circuito comunicacional, são igualmente capazes de sensibilizar seus interlocutores, provocando reflexões e promovendo diálogos que se estendem para uma infinidade de espaços e de tempos.

// referências

ABREU, F. **Aprox. 50.300.000**. São Paulo: Vibrant, 2017.

BADGER, G. Por que fotolivros são importantes. **Zum**, São Paulo, n. 8, p. 132-155, 2015.

- BONDUKI, I. **O conceito de sequência de Nathan Lyons**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- CAMPANY, D. The Photobook: What’s in a Name? **The Photobook Review**, Aperture, Nova York, n. 7, p. 3, 2014. Disponível em: <https://aperture.org/blog/whats-name-david-campany>. Acesso em: 8 jun. 2021.
- COSTA, W. Break the Cycle. **Trigger**, Antuérpia (Bélgica), 5 nov. 2019. Disponível em: <https://fomu.be/trigger/articles/break-the-cycle>. Acesso em: 8 jun. 2021.
- DEBRAY, R. As três idades do olhar. *In*: DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 205-234.
- ENTLER, R. Notas sobre o atrito entre o livro e a fotografia. **Zum**, São Paulo, 22 fev. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/livro-e-a-fotografia>. Acesso em: 8 jun. 2021.
- ENTLER, R. Sobre fantasmas e nomenclaturas [parte 3]: fotolivros. *In*: ENTLER *et al.* **Icônica**. São Paulo, 9 jun. 2015. Disponível em: www.iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-3-fotolivros. Acesso em: 8 jun. 2021.
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. 1. ed. São Paulo: Annablume, nov. 2008.
- HARVEY, D. A. My whole house looks like this [...]. [S. l.], 20 jun. 2017. **Instagram**: @davidalanharvey. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BVj8musgH5Y/?taken-by=davidalanharvey>. Acesso em: 23 fev. 2021.
- MAZZILLI, B. S. **O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental**. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- PARR, M. Preface. *In*: PARR, M.; BADGER, G. **The Photobook: A History**. Londres: Phaidon, 2006. v. 2. p. 4-5.
- RUSCHA, E. “I’m not a photographer”. **New York Times**, Seção D, p. 35, 10 set. 1972. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1972/09/10/archives/im-not-really-a-photographer.html>. Acesso em: 8 jun. 2021.
- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

// notas

¹ “[...] Book publishing is a labor of love. A benchmark for your work. You are unlikely to get rich publishing a photo book yet these days it’s imperative if you intend to make a mark. Your life as a photographer changes dramatically if you publish a fine book. [...]”

² As duas edições mencionadas estão disponíveis nos seguintes *links*: <https://youtube.com/playlist?list=PL7XQ6UISRrWTEVn3Tz37V0YNAYYkUv5NL> (2017) e <https://youtube.com/playlist?list=PL7XQ6UISRrWRwKmlfcTviVu1nS38z3tvV> (2019). Acessos em: 8 jun. 2021.

³ Informação fornecida por Pablo Ortiz Monasterio durante o *workshop* Fotolibro: language moderno sobre plataforma antiga, ministrado no 5º En CMYK: Encuentro de Fotolibros, Montevideú, jun. 2017.

⁴ Ibidem.

imagem documental e imagem estética:
uma análise da série *the bowery in two
inadequate descriptive systems* (1974-75),
de martha rosler // **vivian castro villarroel**

Em 2015, na exposição “Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad”, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, a série de Martha Rosler *The Bowery in two inadequate descriptive systems* [*O Bowery em dois sistemas inadequados de representação*] (1974-75) marcava um ponto de inflexão. A exposição pretendia situar os debates sobre o documento fotográfico que tiveram lugar nos anos 1970 e 1980 por meio de trabalhos representativos, como o segundo movimento da fotografia operária alemã, surgida em 1973¹, a documentação da guerra do Vietnã, a fotografia de resistência ao *apartheid* na África do Sul e a documentação das novas lutas urbanas com o surgimento dos movimentos sociais pós-maio de 1968.

A ideia era questionar a representação do outro na fotografia e propor uma “autorrepresentação” dos próprios grupos sociais, utilizando a câmera como um instrumento de luta. Nesse contexto, a série de Rosler se distanciava de outros projetos exibidos, mais claramente documentais, além de ser um trabalho que poderia ser lido como um questionamento à prática documental a partir do campo da arte. Isso posto, o objetivo deste artigo é explorar as relações entre fotografia e arte. É certo que nos últimos anos, ao menos teoricamente, esse enfoque parece ter desaparecido. É praticamente um consenso

dizer que toda fotografia tem uma base documental e que, portanto, a discussão sobre sua “condição de arte” está superada. Além disso, as fronteiras do documental parecem ter se expandido da denúncia de conflitos sociais e bélicos a um âmbito cotidiano e intimista, e, mais importante ainda, o documental parece ter perdido aquele que foi seu eixo fundante: seu caráter de transformação social.

Nesse sentido, o trabalho de Rosler se propunha como uma crítica ao documental. Essa crítica buscava entender a fotografia como uma linguagem codificada, simbólica, dentro de contextos culturais complexos, mais do que um “espelho” que expõe certas evidências dos fatos. Num sentido mais amplo, a crítica era dirigida a uma arte moderna que tinha abandonado sua função social e tentava recuperar a origem política da fotografia documental. No texto que acompanha a série de fotografias de *The Bowery* em sua versão livro², a autora coloca claramente a pergunta: “Como a fotografia documental pode ser abordada como uma prática fotográfica? O que resta dela?”³ (ROSLER, 2004, p. 70, tradução nossa). Nos anos 1970, a fotografia entrava no mundo da arte sob a tutela de John Szarkowski, diretor de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, particularmente na exposição “New Documents” (1967), que apresentava os três jovens fotógrafos Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand. No texto introdutório da exposição, Szarkowski explicava como essa nova geração de jovens documentaristas tinha objetivos diferentes de seus predecessores das décadas de 1930 e 1940, pois a nova geração de fotógrafos

[...] direcionou o documentário para fins mais pessoais. O objetivo deles não era reformar a vida, mas conhecê-la. [...] O mundo real, e não seus horrores, nunca deixa de surpreendê-los, de fasciná-los, e para eles é uma fonte de valor não menos preciosa por ser irracional. [...] Eles compartilham a crença de que vale a pena olhar para o lugar comum, e que há valor em olhar para ele com pouca ou nenhuma teorização.⁴ (SZARKOWSKI, 1967, tradução nossa).

Para Rosler, essas imagens de rua sem referência nenhuma, numa América marcada pelos horrores da guerra do Vietnã, eram mais uma mercadoria de consumo rápido e antirreflexivo. Mais ainda, eram “[...] uma fraca defesa do valor de não se comprometer com nenhuma ‘causa social’ e da erudição do

brega.”⁵ (ROSLER, 2004, p. 89, tradução nossa). A crítica de Rosler era a seguinte: para entrar no campo da arte, a fotografia tinha de perder toda a referencialidade.

The Bowery in two inadequate descriptive systems é composta de 21 fotografias em preto e branco acompanhadas de uma série de palavras que sugerem falas de bêbados. Imagens e textos foram montados em painéis de 30 x 60 cm cada um. Os primeiros três painéis não têm imagem, sendo somente fundos pretos com texto, totalizando 24 painéis. Segundo Rosler, o texto se organiza em duas séries: primeiro os adjetivos, que descrevem metaforicamente as fases da embriaguez, como *blind, drunk, dead, embalmed, pixilated, inebriated, buried, gone*, entre outros; depois vêm as palavras e nomes que se referem diretamente ao bairro, como *flying the ensign, over the bay, half-seas-over, decks awash, down with the fish* – várias delas modismos britânicos já obsoletos (ROSLER, 2004, p. 94, 2007, p. 11).

As fotografias são planos gerais de fachadas de comércios e detalhes de pilhas de lixo na rua. O bairro Bowery era conhecido pela fotógrafa, pois passava por ele todos os dias no caminho de volta à sua casa em East Village. Era também um espaço que dialogava com toda uma tradição da fotografia documental americana, desde as primeiras reportagens feitas por Jacob Riis – considerado o pai da fotografia social com seu livro *How the Other Half Lives* (1890), sobre as condições das favelas no Lower East Side de Manhattan – até fotografias de Walker Evans, Weegee, Robert Frank e Nan Goldin, entre outros (EDWARDS, 2012, p. 14).

Na década de 1970, o Bowery encontrava-se em decadência por conta da crise fiscal; o porto estava quase fechando, assim como os pequenos negócios; a classe média, majoritariamente branca, deixava a cidade. Com isso, o bairro passou a abrigar os vagabundos, bêbados e dependentes químicos, quase exclusivamente homens, e as tascas e pensões que lhes serviam. Para Rosler (2007, p. 12), a ideia da série sobre o bairro era lograr uma dimensão evocativa e não somente descritiva na representação, expondo as complexidades culturais em vez de expor uma mera evidência dos fatos. Nesse sentido, não encontramos nas imagens os “protagonistas”, os residentes e vagabundos do

Bowery, mas sim o cenário urbano, onde é possível observar algumas de suas “marcas” em garrafas vazias e outros itens.

É importante lembrar que os vagabundos que moravam no bairro vinham sendo alvo de vários fotógrafos e aprendizes de documentaristas em busca da “fotografia da vítima”, como aponta a autora (ROSLER, 2004, p. 73). Nesse sentido, Rosler esclarece sua estratégia:

Talvez tenha sido um afastamento da retórica sentimentalista das fotografias ritualizadas dos pobres e indefesos, para sempre encerradas em uma moldura (seja visual ou linguística); uma mudança, por assim dizer, para uma reflexão “metarrepresentacional”.⁶ (ROSLER, 2007, p. 12, tradução nossa).

Essa reflexão “metarrepresentacional”, já anunciada no título do trabalho, coloca nossa atenção sobre os problemas da representação e da ética. Essa reflexão a respeito da linguagem, e não sobre o tema, não é uma reflexão menor, porque o artista trabalha questionando a representação, que nunca aparece como algo dado. Como esclarece Sergio Rojas (2015, tradução nossa), “As imagens no sentido estrito não trazem simplesmente notícias ‘da’ realidade [...], mas são oferecidas como verificação de uma mensagem já codificada e digerida.”⁷. A série de Rosler, com fortes reminiscências da arte conceitual, tenta se afastar da estética do modernismo e se aproximar de uma visão serial e mecânica da fotografia. Ela reconhece o trabalho como citação de toda uma tradição da fotografia documental americana que, segundo a autora, se encontrava em decadência (ROSLER, 2007, p. 17).

Nos anos 1970, Martha Rosler morava intermitentemente entre Nova York e San Diego e fazia parte de um grupo de estudos informal conhecido como “grupo San Diego”, formado por fotógrafos e realizadores de cinema e vídeo experimental. Os participantes, além da própria Rosler, eram Fred Lonidier, Phil Steinmetz, Allan Sekula e Brian Connell. O grupo de “intransigentes e dissidentes políticos”, como é chamado por Rosler (2007, p. 17), defendia o documental no campo da arte. Nesse sentido, eles questionavam o formalismo que sustentava a maioria das fotografias das belas artes da época e uma tradição da fotografia social documental que permaneceu ligada à noção de transparência da imagem fotográfica. O grupo propunha uma renegociação

da verdade fotográfica, colocando o documental não como algo que ocorre entre a câmera e o objeto, mas na contextualização das imagens, junto com a escrita, material de arquivo e outras imagens.

Jorge Ribalta, curador da exposição “Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad”, enfatiza como os contextos de crise têm ajudado a definir ou redefinir o contrato da fotografia documental:

A crise de 1929 foi o contexto para o surgimento do próprio discurso documental, na fotografia e no cinema. Desde então, o documental tem persistido como o meio de autorrepresentação da classe trabalhadora industrial e sua nova agência política na era da democracia de massa. A crise de 1972 foi o contexto para a reformulação neovanguardista do documental como uma crítica à institucionalização do humanismo moderno tardio do pós-guerra [...]. O documental “reinventado” ou neovanguardista tinha de incorporar uma dimensão autocrítica e expor os mecanismos de poder implícitos nas relações estabelecidas pela câmera, bem como superar os mitos modernos de universalidade e transparência da fotografia. Estendendo o paralelismo, podemos nos perguntar se a crise que começou em 2007, nossa crise atual, corresponde às novas exigências e experiências documentais de nosso tempo, a um novo “contrato social de fotografia”.⁸ (RIBALTA, 2015, p. 9, tradução nossa).

Para entender o documental “reinventado” em diálogo com uma prática artística, é necessário refletir sobre o estatuto da representação na imagem fotográfica. Isso nos obriga a revisar certas problemáticas em torno da representação na visualidade contemporânea, em que se encontram ancoradas velhas interrogações sobre o grau de realismo e a analogia presentes na imagem.

// breve revisão

Se há algo que define a fotografia atualmente é a complexidade de sua relação com seu referente. Essa é uma questão que surgiu com a invenção do meio fotográfico e que tem se tornado mais evidente com a sua progressiva digitalização e massificação.

A fotografia, entendida como uma possibilidade dentro de um infinito de conexões que podem acontecer entre o referente e a câmera, não abandonou,

durante os séculos XIX e XX, valores como o rigor, a verdade e a identidade, valendo-se, assim, como imagem verossímil do mundo. Fruto de um acelerado processo de industrialização e de um positivismo baseado na fé, no progresso e na ciência, característicos da modernidade, a fotografia funcionou como a correspondência ideal de um tipo de imagem que materializou um pensamento ancorado na racionalidade.

Com o nascimento do novo dispositivo digital, os questionamentos sobre a veracidade das imagens começaram a ser mais frequentes, assim como os debates sobre se efetivamente podíamos continuar chamando de “fotografia” aquilo que conhecíamos anteriormente. O que estava em questão era se o objeto representado na superfície digital era um objeto confiável quanto à sua representação do mundo. O digital vinha colocar em crise a confiança que nos dava o registro fotográfico.

No entanto, apesar dessas discussões, houve uma retomada do fotográfico na denominada fotografia digital. Esse conceito ainda conserva a relação temporal que estabeleceu a fotografia – registro que isola o fluxo do tempo em quadros autônomos – e propõe que ela siga viva no interior do suporte digital (TAPIA, 2009, p. 2). Ao mesmo tempo, quem prefere falar de uma “pós-fotografia” refere-se ao fato de que a imagem fotográfica perdeu o caráter documental para se instalar no terreno da dúvida, do virtual, do simulacro⁹.

Ao lançar um olhar evolutivo sobre o meio fotográfico, podemos reparar que ele manteve e ainda mantém uma forte relação com a lógica do sistema de representação, fenômeno essencialmente ocidental associado à verossimilhança, isto é, à forma validamente aceita e, portanto, “natural” de ilustrar e explicar a relação homem-meio. Esse sistema se baseia na estrutura simbólica da perspectiva, usada por pintores renascentistas para conseguir o efeito de profundidade em seus quadros – aquilo que ficou conhecido como “janela imaginária”. Essa ideia de olhar o quadro como uma janela aberta foi colocada por Leon Battista Alberti (2009), arquiteto e pintor do Quattrocento, em seu tratado *Da pintura* (1435), que versava sobre pintura e perspectiva.

Segundo Alberti, o quadro se situa no meio de uma pirâmide visual que se forma entre o olho, ou ponto de vista, do observador e o objeto real a ser representado; isto é, a partir de um ponto de vista fixo entre o observador e o quadro, o espaço da representação (o quadro) é visto metaforicamente como se se tratasse de uma janela aberta. A imagem que está registrada materialmente sobre o quadro deve se desmaterializar, se anular como materialidade, negar o suporte, para ser lida somente como ficção e equivalência ao modelo real que representa (OLHAGARAY, 2002, p. 22).

Essa visão de janela, de enquadramento, foi reforçada por diferentes máquinas de desenho, instrumentos criados para desenhar o espaço e sua tridimensionalidade, que foram propiciando uma maior verossimilhança da realidade. Houve uma continuidade, em termos de construção da visão em perspectiva, entre as telas utilizadas para enquadrar e desenhar o espaço, o véu albertiano, a câmara de desenhar de Dürer, a câmara clara e a câmara escura, até chegar à fotografia, que se dedicaria a difundir mecanicamente e em massa a representação em perspectiva do espaço – ou seja, uma visão monocular, conforme a lógica perspectivista albertiana, com câmeras que são fabricadas para assegurar que a imagem seja inscrita dentro da lógica da representação e da transparência¹⁰.

Atualmente, os debates sobre a formação de imagens (cada vez mais invisível e automática) dão abertura às discussões sobre a construção do olhar e a subjetividade de quem olha. Entretanto, tais discussões não podem abandonar aquilo que é constitutivo de toda fotografia e que a diferencia do resto dos sistemas de representação: sua condição de marca, de índice. Isso fica claro diante da tríade de categorias de Charles Sanders Peirce para definir a relação que os signos têm com os objetos (icônica/simbólica/indicial), pois o índice é um tipo de signo que mantém ou manteve uma relação de contiguidade física com seu referente (DUBOIS, 1994, p. 57). Essa categoria do signo se perde com a chegada das tecnologias digitais. A imagem digital, apesar de compartilhar do funcionamento simbólico estruturador da perspectiva para a construção de imagem (isto é, ainda é um modelo analógico), perde sua condição indicial porque a luz entra em contato com o plano sensível e

instantaneamente se transforma em código eletrônico e imaterial. Não há marca; a informação luminosa se transforma em informação binária, sendo uma imagem somente icônico-simbólica. No entanto, diferentemente da pintura, na fotografia alguém pode se aproximar com a expectativa de olhar algo concreto e real que foi “capturado” na imagem.

// sobre a crise

A crise da fotografia como representação realista faz parte de uma série de crises sobre o conceito de representação que atravessa todo o século XX. Alterar, descontextualizar, reciclar, citar e desmaterializar foram algumas estratégias por meio das quais as vanguardas artísticas tentaram sistematicamente transgredir os limites, fazendo ingressar no campo artístico imagens provenientes dos meios de comunicação, da antropologia, da criminologia, da ciência, entre outras. No entanto, para além desses deslocamentos, em que a imagem cumpre em maior ou menor grau sua função documental, é a construção social de seu valor de verdade que fica em evidência, transformando-se em um espaço disponível de apropriação.

Um autor que nos ajuda a entender essa crise é o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (2002, 2012), que insiste no caráter de aplicação técnica da fotografia. A partir de Flusser, é possível notar que o esgotamento do índice é algo que começa na fotografia muito antes da chegada das tecnologias digitais. Para ele, as “imagens técnicas” são, a partir da tríade aparelho-funcionário-programa, o resultado de um processo de abstração de uma realidade codificada e interpretada pelo dispositivo que lhe dá forma (MACHADO, 2000, p. 20).

Esse processo de abstração da realidade, que Norval Baitello Junior (2008, p. 9), no prefácio de *O universo das imagens técnicas*, denomina “escalada da abstração”, faz referência aos modos pelos quais o Ocidente foi transformando seu espaço natural em cultural. Nesse estudo, Flusser propõe que “[...] a primeira dimensão a ser abstraída pelo homem teria sido o tempo, quando este passaria a ‘segurar’ o mundo, interrompendo o fluxo natural do que o cerca [...]” (SOUZA E SILVA, 2014, p. 7). A segunda abstração teriam sido

as imagens tradicionais, produzidas manualmente, primeiras manifestações embrionárias de uma cultura que começava a se configurar, como é o caso das pinturas rupestres. A terceira abstração teria sido o nascimento da escrita linear, ou dos textos científicos, que não interpretam o mundo diretamente, mas mediante os conceitos presentes nas imagens tradicionais. Por último, teríamos as imagens técnicas, que são aplicações de textos científicos (FLUSSER, 2002, p. 13). Isto é, a fotografia não mostra só o fotografado, mas também, e mais precisamente, o fundamento teórico que a originou.

A radicalidade do pensamento de Flusser permite entender melhor o caráter de conceito da imagem técnica. Além disso, ele outorga à fotografia um lugar privilegiado para pensar o esgotamento da representação ao fazer emergir seu próprio “esqueleto” e expor seus próprios mecanismos de produção: uma operação mecânica já codificada e limitada muito antes do “gesto” fotográfico.

Além dos mecanismos de produção das imagens técnicas, é preciso olhar também para o contexto de circulação das imagens, já que aqui nos interessa refletir sobre as particularidades da fotografia no campo da arte. Nesse ponto, vale trazer o pensamento do semiólogo francês Roland Barthes (1984, 1992) em relação à análise discursiva da fotografia e aos processos de produção de sentido vinculados à imagem.

No texto “A mensagem fotográfica”, Barthes (1992) propõe que o paradoxo da imagem fotográfica reside, estruturalmente, em criar uma mensagem codificada a partir de uma mensagem sem código. Para o autor, que trabalha sob a análise da fotografia jornalística, coexistem na imagem fotográfica duas mensagens: uma sem código, que ele denomina “condição denotativa”, pela qual a fotografia seria o análogo perfeito do real, isto é, seria capaz de transmitir a realidade objetivamente; e outra codificada, chamada pelo autor de “condição conotativa”, que acrescenta um segundo sentido à imagem e enriquece e amplifica a mensagem denotativa. Essa segunda mensagem requer uma leitura, uma decodificação por parte do leitor, pois o paradoxo estrutural tem um efeito perverso: a conotação se esconde atrás da objetividade da denotação (BARTHES, 1992, p. 15).

O autor propõe que o potencial retórico de uma imagem baseada em recursos como trucagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo e sintaxe é o que a vincula com os aspectos ideológicos e políticos dos diferentes discursos “emissores”. Mas ainda vale ressaltar um problema maior relacionado à capacidade da fotografia de estabelecer vínculos com a realidade, sejam eles físicos, semânticos ou simbólicos: o paradoxo ético. Em outras palavras, crer numa suposta neutralidade da fotografia por conta de seu grau de verossimilhança com o mundo (BARTHES, 1992, p. 15).

Foi justamente esse paradoxo ético que foi preciso dismantelar, mantendo certa distância e consciência em relação ao aparelho como ferramenta de trabalho e evidenciando o conteúdo ideológico presente em todas as imagens fotográficas documentais, assim como as relações de poder implícitas na sua construção social.

Em seu livro *A câmara clara*, escrito já numa fase pós-estruturalista, Barthes examina a fotografia fora dos enquadramentos semiológicos ou linguísticos, procurando pensá-la de um ponto de vista pessoal e singular. Para este artigo, interessa-nos particularmente o conceito de “Isso-foi” (1984, p. 115): aqui, a fotografia é considerada uma emanção do referente, e a câmera, um instrumento de constatação, para além de qualquer codificação. Ao considerar a imagem uma presença de uma ausência, o autor estabelece uma estreita relação da imagem com a morte, em que a ênfase é colocada no poder de autentificação da imagem em detrimento do seu poder de representação (BARTHES, 1984, p. 132).

// a importância do discurso

Examinamos anteriormente que a crise da fotografia como representação realista gira em torno de sua condição indicial. Tanto Flusser como Barthes expõem complexas dimensões do problema que ultrapassam a configuração química ou digital da fotografia. Sendo assim, como repensar o valor documental da fotografia? Uma das saídas possíveis é aquela proposta pelo grupo

San Diego; examinaremos, então, algumas de suas ideias principais a partir dos textos de Allan Sekula (2013, 2015) e Martha Rosler (2004, 2007).

Sekula enfatiza a função discursiva, retórica, da imagem fotográfica para tentar resgatar sua dimensão social e política, centrando sua atenção no marco contextual das imagens. No texto “Sobre a invenção do significado da fotografia”, o autor se refere à fotografia como uma declaração incompleta que depende de uma matriz externa de condições e pressuposições para sua legibilidade. Sekula chama a atenção para a construção discursiva do significado, assumindo que toda mensagem fotográfica tem uma função retórica; portanto, o discurso seria o contexto de uma declaração que limita ou apoia o significado (SEKULA, 2013, p. 388).

Nesse texto, Sekula tenta se afastar da concepção da fotografia como uma linguagem universal, pela qual suas propriedades semânticas seriam derivadas de condições formais inerentes à própria imagem, sem a necessidade de compreender historicamente a “emergência” do signo fotográfico (SEKULA, 2013, p. 390). Para ele, a fotografia é uma linguagem que precisa de uma decodificação. O autor vê que essa problemática se apresenta particularmente quando a fotografia tenta ganhar o estatuto de “arte elevada” junto com a pintura e a escultura no começo do século XX. Menciona, por exemplo, a estética idealista e romântica que inspirou a revista *Camera Work*, a qual contribuiu para a dissociação entre a imagem e sua significação social. Na revista, feita por meio de um cuidadoso trabalho artesanal de fotogravura, a fotografia se transformou em “forma significante”, isto é, o significado não estava no nível icônico da imagem, mas nas formas abstratas (SEKULA, 2013, p. 404). A fotografia passa a ser uma metáfora de significação espiritual, suprimindo por completo o contexto.

A mesma crítica é feita por Martha Rosler (2004) no texto “In, Around, and Afterthoughts (on documentary photography)” [“Dentro, ao redor e depois (pensamentos sobre a fotografia documental)”], que acompanha a série *The Bowery* em sua versão livro. Segundo a autora, o paradigma da imagem documental tem dois momentos: o imediato, que funciona como evidência em seu sentido mais jurídico; e o momento “estético-histórico”, com limites menos

definidos (ROSLER, 2004, p. 84). Esse segundo momento seria a-histórico, pois rejeita o significado histórico concreto, mas é consciente da condição do passo do tempo em que a fotografia foi tomada. O problema dessa valoração da imagem é que ela

[...] não aceita uma relação dialética entre significado político e formal e sua interpretação, mas apenas uma relação mais ambígua na qual o interesse atual se desvanece à medida que as épocas passam e o aspecto estético é acentuado pela perda de uma referência específica.¹¹ (ROSLER, 2004, p. 85, tradução nossa).

A forma mais generalizada do discurso fotográfico, segundo Sekula, é aquela que nega a sua função retórica e valida seu valor de verdade. Para realizar uma crítica a esse problema, é necessária uma metodologia de trabalho que não se baseie no “instantâneo” de um acontecimento, mas em todo um sistema que procure contextualizar essa imagem numa “estrutura narrativa mais ampla” (SEKULA, 2015, p. 159), mediante um texto ou outras imagens. Essa estratégia, que toma alguns elementos das práticas de fotorreportagem, é analisada por Allan Sekula (2015) em seu ensaio “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)” [“Desmantelando a modernidade, reinventando o documental (Notas sobre a política de representação)”]. A partir de trabalhos fotográficos, o autor analisa a vinculação das fotografias com uma linguagem verbal em que o texto não vem explicar a imagem, mas ancorar, contradizer, reforçar, subverter, particularizar ou transcender os significados que oferecem as próprias imagens (SEKULA, 2015). Essas formas narrativas mais amplas de trabalhar com a imagem tentam revelar uma realidade cada vez mais complexa e globalizada¹².

Para Rosler, o documental é um fenômeno histórico cujas raízes remontam a finalidades pouco artísticas, de controle e vigilância nos arquivos policiais.¹³ Uma “prática com passado” que floresceu como gênero no começo do século XX, quando o clima ideológico dos Estados Unidos era uma união de liberalismo de Estado e movimentos de reforma progressista, e que se esgotou com o consenso do New Deal depois da 2ª Guerra Mundial (ROSLER, 2004, p. 70). Para a autora, o problema é que, com a perda da utopia liberal e de uma preocupação pelo social, a guerra contra a pobreza, assim como suas imagens,

passou para um segundo plano. Assim, em vez da mensagem, sobrou somente a figura do autor como protagonista da história.

A decadência da prática documental está relacionada ao esgotamento de sua prática humanística, vendo-se substituída pela estética, que foi mais bem acolhida pelo público (ROSLER, 2007, p. 17). Rosler refere-se particularmente a uma estetização das imagens de miséria, que, ao serem apresentadas sem um contexto, propiciam um consumo de imagens do horror. A pergunta sobre o que fazer diante do conhecimento que trazem as fotos de um sofrimento distante foi elaborada por Susan Sontag (2007) em seu livro sobre a fotografia de guerra, *Diante da dor dos outros*.

A experiência que temos hoje em dia de estar informados ao máximo e também conscientes ao máximo do pouco que podemos fazer para mudar as circunstâncias é uma experiência essencialmente moderna, diz a autora. No entanto, como ela mesma esclarece, a exibição repetida da dor não anestesias nossa percepção nem nos converte em *voyeurs*, já que podemos aprender algo por meio dessas imagens. Nesse sentido, Sontag reivindica o trabalho do fotojornalista no esforço de dar seu testemunho em contraposição a uma espécie de cinismo imperante, em que a realidade vira imagem e espetáculo, anulando sua memória e potencial reflexivo (SONTAG, 2007).

A consciência do limite da representação mediada por um aparelho fotográfico, quer dizer, de suas óbvias limitações de recorte, de enquadramento (enquanto temos em mente a sua prática de registro), nos força a pensar que, se alguém esteve “lá” num momento do tempo, também teve uma postura, um pensamento diante daquilo que estava vendo/fotografando. Por isso, para Martha Rosler e para o grupo San Diego, a função retórica e discursiva das imagens é fundamental.

// procurando os limites

“Imagem documental e imagem estética” é o título do ensaio da filósofa alemã Juliane Rebentisch (2005). No texto, a autora propõe que, enquanto a imagem documental sempre se põe a serviço do que documenta, sendo seu

principal objetivo dar um testemunho, a imagem artística implica um formalismo que lhe é próprio, em que forma e conteúdo diferem intencionalmente (REBENTISCH, 2005, p. 61).

Rebentisch indaga que tipo de documental seria aquele que se prolifera em várias exposições de arte contemporânea, nas quais são apresentadas imagens difusas de paisagens remotas e pessoas desconhecidas sem nenhum contexto. Segundo a autora, “[...] um mero reflexo do mundo não constitui em si mesmo uma proposição política sobre esse mundo.”¹⁴ (REBENTISCH, 2005, p. 60, tradução nossa). Assim, em contrapartida à ambiguidade do documental no campo da arte, Rebentisch dirige seu discurso ao problema da imagem e seu contexto de apresentação para definir quais seriam atualmente suas possibilidades e rendimentos políticos. Enquanto a fotografia documental pede um texto, seja uma legenda ou um ensaio, que indique as referências dos acontecimentos pontuais, nomes ou dados, a imagem artística caracteriza-se por ter um contexto aberto, por isso a forma nunca aponta de maneira transparente para o seu conteúdo. Nesse sentido, a contextualização da imagem é fundamental: “[...] a imagem documental não é gerada no momento do registro (como os fetichistas da indexalidade acreditam), mas no momento distinto de sua contextualização.”¹⁵ (REBENTISCH, 2005, p. 67, tradução nossa). Rebentisch lembra que existe uma dimensão indissociável do político unida à problemática de uma representação adequada da realidade. E nesse sentido as decisões editoriais de um trabalho serão determinadas segundo a função e o contexto de distribuição em que elas se apresentam.

Isso posto, como ler a série de Martha Rosler? De entrada, a autora coloca que se trata de uma obra de rechaço, um ato de crítica (ROSLER, 2004, p. 93). Nada novo podemos apreender das fotografias dos pobres, pois já temos um significado anterior criado para elas. Seguindo o argumento de Rebentisch, a série de Rosler funciona como uma imagem estética porque questiona “[...] as premissas culturais e sociais por meio das quais nos aproximamos do mundo e de suas imagens.”¹⁶ (REBENTISCH, 2005, p. 70, tradução nossa). Essas premissas são amplamente exploradas por Rosler no texto que acompanha a série, já citado neste artigo.

Como aponta o curador Jorge Ribalta (2015, p. 21, tradução nossa), o método do grupo San Diego era “[...] reatualizar o discurso documental por meio do antinaturalismo crítico de Bertolt Brecht.”¹⁷. Isto é, pensar a estética como porta de entrada para colocar em questão os códigos de representação – algo que também estava sendo feito pelo cinema moderno em trabalhos como os de Jean-Luc Godard, Chris Marker ou Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, que foram uma influência para Rosler e o grupo San Diego.

Certamente, a construção da realidade está mais próxima dos meios de comunicação que da arte, dado que o discurso da imagem estética excede a mera informação. A estetização como recurso simbólico da imagem diminui seu caráter informativo e aumenta seu poder reflexivo.

A imagem não se torna estética devido à sua bela forma, sua superfície atraente ou sua boa técnica, como reza um mal-entendido sobre a arte ainda muito difundido; de fato, sabemos muito bem que essa dimensão erroneamente “estética” está muito difundida no mundo das mercadorias. Pelo contrário, uma imagem se torna estética quando oferece resistência ao nosso habitual acesso ao mundo, dando origem a um movimento reflexivo por meio do qual parece nos devolver nosso próprio olhar sobre o mundo de uma forma peculiarmente estranha.¹⁸ (REBENTISCH, 2005, p. 72, tradução nossa).

Uma imagem artística assume uma autoconsciência dos recursos de representação com os quais trabalha, sua própria linguagem (ROJAS, 2009). As imagens artísticas são imagens problematizadas que questionam a si mesmas, suas formas de produção, recepção e difusão. A arte propõe uma relação que vai para além dos fatos, que trabalha com as representações, os códigos e a memória.

// considerações finais

A série *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, de Martha Rosler, repensa a atualidade do documental elaborando uma crítica à fotografia como sistema de representação do mundo e apontando seu caráter ideológico e sua pretensão à verdade. Por outro lado, problematiza uma certa ambiguidade da representação, cada vez mais presente nas exposições fotográficas no campo da arte a partir dos anos 1970.

Os conceitos de imagem documental e imagem estética foram a chave para pensar o trabalho de Rosler. Como imagem estética, a série interroga nossas próprias percepções e categorias culturais para enxergar as imagens. A reinvenção do documental proposta por Martha Rosler e pelo grupo San Diego aponta para um ganho de lucidez dos potenciais da linguagem fotográfica chamando a atenção para a construção retórica da imagem. O documental também é um “estilo”, como diz Allan Sekula (2015, p. 157), que pode ser apropriado como garantia de verdade para nos referirmos ao mundo, baseado no grau de mimese e verossimilhança da imagem.

Embora a fotografia tenha se afastado dos seus valores fundacionais de verdade, memória e arquivo, ela ainda carrega um potencial político e ideológico que pode ser resgatado tanto na prática documental como na artística. Esse resgate não vem de um lugar romântico nem é um apelo para a volta de certos valores tradicionais, mas vem em favor da busca de suas particularidades como linguagem que nos permitam dialogar e refletir sobre nossa crise atual.

// referências

- ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BAETENS, J.; VAN GELDER, H. (org). **Critical Realism in Contemporary Art**. Around Allan Sekula's Photography. Leuven [Bélgica]: Leuven University Press, 2010.
- BAITELLO JUNIOR, N. Prefácio. A escalada da abstração. *In*: FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008. p. 9-11.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. **Lo obvio y lo obtuso**. Barcelona: Paidós, 1992.
- DUBOIS, P. **El acto fotográfico**. Barcelona: Paidós, 1994.
- EDWARDS, S. **Martha Rosler**. The Bowery in two inadequate descriptive systems. London: Afterall Books, 2012.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2012.
- FONTCUBERTA, J. **El beso de Judas**: fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- FONTCUBERTA, J. **La cámara de Pandora**. La fotografi@ después de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

- MACHADO, A. Repensando a Flusser y las imágenes técnicas. *In*: MACHADO, A. **El paisaje mediático**: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas. Buenos Aires: Libros Del Rojas-UBA, 2000. p. 18-28.
- OLHAGARAY, N. **Del video-arte al net-art**. Santiago de Chile: LOM, 2002.
- REBENTISCH, J. Imagen documental e imagen estética. *In*: FANIZADEH, A.; MEIER, E. (orgs.). **Chile internacional**. Arte, existencia, multitud. Berlín: ID Verlag, 2005. p. 59-72.
- RIBALTA, J. (ed). **Aún no**. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.
- ROJAS, S. **Las obras y sus relatos II**. Santiago: Ediciones del Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, 2009.
- ROJAS, S. ¿Sobrevive la subjetividad a la muerte del index? **Atlas Revista Fotografía e Imagen**, Santiago, 18 dez. 2015. Disponível em: <https://atlasiv.com/2015/12/18/sobrevive-la-subjetividad-a-la-muerte-del-index>. Acesso em: 26 abr. 2021.
- ROSLER, M. **3 Works**. Nova Scotia: Nova Scotia College of Art and Design Press, 1981.
- ROSLER, M. Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental [1981]. *In*: RIBALTA, J. (ed.). **Efecto real**. Debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 70-125.
- ROSLER, M. Un nuevo paseo por el Bowery. *In*: ROSLER, M. **Imágenes públicas**. La función política de la imagen. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 10-32.
- SEKULA, A. Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación [1978]. *In*: RIBALTA, J. (ed.). **Aún no**. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. p. 153-168.
- SEKULA, A. Sobre a invenção do significado da fotografia [1974]. *In*: TRACHTENBERG, A. (org.). **Ensaio sobre fotografia**. De Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p. 387-410.
- SEKULA, A. The Body and the Archive. **October**, Cambridge, n. 39, p. 3-64, 1986.
- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SOUZA E SILVA, W. A condição pós-histórica da fotografia. **Revista Alterjor**, São Paulo, v. 2, n. 10, p. 1-14, jul.-dez. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/88319>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- SZARKOWSKI, J. Introduction to the exhibition "New Documents". The Museum of Modern Art, New York, feb.-may 1967. Disponível em: https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf. Acesso em: 26 abr. 2020.
- TAGG, J. **El peso de la representación**. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- TAPIA, G. Y. El extravío del objeto: fotografía e imagen digital. **Centro de Estudios Visuales NOiMAGEN**, Santiago, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/29313543/El_extrav%C3%ADo_del_objeto_fotograf%C3%ADa_e_imagen_digital. Acesso em: 26 abr. 2021.

// notas

¹ O primeiro movimento de fotografia operária aconteceu de 1926 a 1932, difundido principalmente na revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ) [*Publicação Ilustrada dos Trabalhadores*], e procurava mostrar as condições do trabalho industrial e das organizações, a mobilização revolucionária e a atividade política dos trabalhadores (RIBALTA, 2015, p. 168-171).

² Feito a convite do historiador da arte Benjamin Buchloh, editor da Nova Scotia College of Art and *Design* Press, o livro *3 Works* (1981) reúne, além da série fotográfica sobre o Bowery, os ensaios “The Restoration of High Culture in Chile” e “In, Around, and Afterthoughts (on documentary photography)”.

³ “¿Cómo se puede abordar la fotografía documental como práctica fotográfica? ¿Qué queda de ella?”

⁴ “[...] has directed the documentary approach toward more personal ends. Their aim has been not to reform life, but to know it [...]. They like the real world, in spite of its terrors, as the source of all wonder and fascination and value – no less precious for being irrational. [...] What they hold in common is the belief that the commonplace is really worth looking at, and the courage to look at it with a minimum of theorizing.”

⁵ “[...] una débil defensa del valor de no comprometerse con ninguna ‘causa social’ y de la erudición de lo cursi.”

⁶ “Tal vez fuera una toma de distancia con la intención de apartarse de la retórica sensiblera de las fotografías ritualizadas de los pobres y desamparados, encerrados para siempre en un marco (ya sea visual o lingüístico); un desplazamiento, por así decirlo, hacia una reflexión ‘meta-representacional’.”

⁷ “Las imágenes en sentido estricto no traen simplemente noticias ‘desde’ la realidad [...], sino que se ofrecen como verificación de un mensaje ya codificado y digerido.”

⁸ “La crisis de 1929 fue el contexto para el surgimiento del discurso documental propiamente dicho, en la fotografía y el cine. Desde entonces el documental persiste como el medio de autorepresentación de la clase trabajadora industrial y su nueva agencia política en la era de la democracia de masas. La crisis de 1972 fue el contexto para la reformulación neovanguardista del documental como crítica a la institucionalización del humanismo tardomoderno de la posguerra [...]. El documental ‘reinventado’ o neovanguardista debía incorporar una dimensión autocrítica y exponer los mecanismos de poder implícitos en las relaciones establecidas por la cámara, y superar los mitos modernos de universalidad y transparencia de la fotografía. Prolongado el paralelismo, podemos preguntarnos si la crisis iniciada en 2007, nuestra actual crisis, se corresponde a las nuevas demandas y experiencias documentales de nuestro tiempo, a un nuevo ‘contrato social de la fotografía’.”

⁹ Ver o livro *La cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía* (2010), de Joan Fontcuberta, que expõe o problema do realismo fotográfico na era digital, reflexão que o autor já vem desenvolvendo, com evidência suficiente, em outros livros como *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997).

¹⁰ Como explica Fontcuberta (1997), a fotografia, a mais mimética das artes, chegou a ser vendida, em seus primeiros anos, como imagem real e crível por uns poucos trocados, valendo-se de sua condição de marca da realidade e camuflando, assim, mecanismos culturais e ideológicos. No século XIX, inclusive, pensou-se que ela iria suplantará a pintura por cumprir melhor do que esta a função de representação objetiva do real; de fato, com o começo da fotografia, a pintura lhe transmite sua função de representação do mundo e se aventura na pesquisa da luz e da forma com o Impressionismo.

¹¹ “[...] no acepta una relación dialéctica entre el significado político y el formal ni su interpretación, sino sólo una relación más ambigua en la que el interés actual se esfuma a medida que pasan las épocas y el aspecto estético queda acentuado por la pérdida de una referencia específica.”

¹² Pesquisas recentes que tentam atualizar o método de trabalho proposto por Allan Sekula e pelo grupo San Diego incluem o livro de Jan Baetens e Hilde Van Gelder, *Critical realism in contemporary art: around Allan Sekula's photography* (2010), que se debruça sobre o conceito de realismo trabalhado hoje em dia pela arte contemporânea, particularmente pela fotografia e pelo vídeo, e propõe o realismo crítico não como estilo, mas como método de trabalho.

¹³ Sobre o tema, ver o texto pioneiro “The Body and the Archive”, de Allan Sekula (1986), e o livro de John Tagg (2005), *The Burden of Representation*, que, na linha do estudo de Foucault sobre a microfísica do poder, analisam as relações entre arquivo e fotografia policial, ressaltando a construção política, social e institucional da evidência fotográfica.

¹⁴ “[...] el mero reflejo del mundo no constituye de por sí una proposición política acerca de ese mundo.”

¹⁵ “[...] la imagen documental no se genera en el momento del registro (como creen saber los fetichistas de la indexalidad), sino en el momento diferido de su puesta en contexto.”

¹⁶ “[...] los presupuestos culturales y sociales con los que nos acercamos al mundo y sus imágenes.”

¹⁷ “[...] reactualizar el discurso documental a través del antinaturalismo crítico de Bertolt Brecht.”

¹⁸ “La imagen no se vuelve estética por su forma bella, su superficie atractiva o su buena técnica, tal como reza un malentendido sobre el arte aún muy difundido; de hecho, bien sabemos que esa dimensión erróneamente ‘estética’ está muy difundida en el mundo de las mercancías. Antes bien, una imagen deviene estética cuando ofrece resistencia a nuestro habitual acceso al mundo, dando lugar a un movimiento reflexivo a través del cual parece devolvernos nuestra propia mirada sobre el mundo de manera peculiarmente extraña.”

a fotografia como expressão de identidade:
o olhar ancestral e a observação participante
de marcos palhano // **andré bueno**

Ao falar em fotografia, é comum escutar de fotógrafos profissionais e amadores termos como: “olhar fotográfico”, “olhar engajado”, “olhar do fotógrafo”, dentre outros que remetem à visão do fotógrafo e às suas imagens. No entanto, que olhar é esse? De que forma olhar e técnica se relacionam? Quais as relações entre os modos de ver (olhar) e as produções fotográficas como expressões e narrativas pessoais?

Busca-se abordar essas questões a partir da discussão dos processos de produção fotográfica documental, destacando os gestos dos fotógrafos e seus modos de ver e se apropriar das técnicas. Esse gesto do corpo, que também é influenciado pelas imagens da mente e pela visão, assim como pela linguagem e postura do fotógrafo, é tratado como implicador do modo de olhar para o mundo e de gerar sentidos para a produção de narrativas pessoais.

Quem olha? Como olha? O que olha? Quando e de onde olha? Esses são questionamentos implícitos ao longo deste texto e que ajudarão na discussão sobre as relações entre fotografia e olhar como expressão de identidade. Para isso, apresenta-se a pesquisa com o fotógrafo maranhense Marcos Palhano, destacando sua produção pessoal e seus processos de documentação fotográfica sobre a festa da cultura popular bumba meu boi e sobre a religião afro-brasileira tambor de mina. Mais do que apresentar sua trajetória autoral na

fotografia e fazer uma análise iconográfica de suas imagens, procuramos discutir seus processos criativos e de expressão pessoal e identitária, sobretudo seus modos de olhar, que consideramos importantes para pensar a construção fotográfica voltada à comunicação e à autorrepresentação.

// fotografia e olhar como expressão de identidade

A relação entre olhar, imagem e expressão pode ser percebida desde muito cedo na vida humana. Maria Cristina Castilho Costa (2013), em *Educação, imagem e mídias*, relata a importância da visão como instrumento cognitivo para a percepção do mundo, o conhecimento e a memória, contribuindo para pensar essa relação.

Desde muito cedo, as crianças se encantam com as imagens e se comprazem em tentar reproduzir o mundo que as rodeia expressando não só a forma como o veem, mas também os sentimentos que ele lhes desperta [...]. As crianças demonstram prazer em criar suas garatujas, parecendo estar encantadas com o ato de criação, este mais profundo e interior do que uma simples gesticulação. (COSTA, 2013, p. 33).

Segundo a autora, a visão e a linguagem visual são muito importantes para o enfrentamento de várias situações ao longo da vida. Além de possibilitarem o processamento de imagens mentais capazes de “[...] reconstruir internamente a realidade, dando-lhes sentido [...]” (COSTA, 2013, p. 35), estimulam o imaginário.

No que se refere à comunicação e à expressão pessoal, a linguagem visual – neste caso, a fotográfica – desempenha um papel fundamental na forma de olhar e se expressar, bem como no modo de gerar significados a partir do que vemos na realidade e representamos fotograficamente sobre ela.

Além de sua importância para a representação do mundo e para o conhecimento, a fotografia tem contribuído para a expressão pessoal e para o desenvolvimento de olhares críticos sobre a realidade. Barthes (1984, p. 62) também atribui à fotografia um valor subversivo, que, segundo o autor, se manifesta “[...] não quando [ela] aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza,

mas quando é pensativa.”. Acrescentaríamos ao seu potencial – relacionado aos documentos e às narrativas fotográficas, bem como aos processos de produção – o fato de a linguagem fotográfica, com seus recursos técnicos e expressivos, permitir que os fotógrafos olhem, entendam e se expressem sobre o mundo, sobretudo sobre si mesmos e suas identidades pessoais, cujo olhar influi nas representações de existência do fotógrafo diante dos espaços e dos tempos.

No entanto, considerando que a linguagem fotográfica sugere um modo particular de olhar e atua no processo de conscientização dos fotógrafos para além de sua capacidade de perceber e interpretar o mundo sem a mediação fotográfica, deve-se considerar que cada fotógrafo olha para a realidade à sua maneira. Há aqueles que veem a máquina fotográfica como extensão ou prolongamento do olho (FLUSSER, 2002, p. 21), pois preferem olhar o mundo mediado pelo visor ótico ou pelas telas dos instrumentos fotográficos (digitais, profissionais ou amadores, portáteis ou não); outros priorizam o olhar sem câmeras, mediado pelo gesto do corpo, que primeiramente os posiciona em variados pontos de vista, perto ou longe do objeto ou contexto de interesse. Para estes, o equipamento, na mediação do olhar, é um meio que aparece em segundo plano, embora seja essencial para seus registros e expressões pessoais. Tecnologia ou corpo, o fato é que ambos atuam na intermediação do olhar, ora direcionando-o, ora ofertando-lhe outros modos de contemplação.

O fotógrafo, em geral, se movimenta, muda de lugar com frequência, tentando se posicionar no espaço e no tempo em busca de um ponto de vista para a produção. De acordo com Flusser (2002, p. 30), esse espaço-tempo é separado por região:

[...] há região espacial para visões muito próximas, outra para visões intermediárias, outra ainda para visões amplas e distanciadas. Há regiões espaciais para perspectiva de pássaro, outras para perspectiva de sapo, outras para perspectiva de criança. Há regiões espaciais para visões diretas com os olhos arcaicamente abertos, e regiões para visões laterais com olhos ironicamente semifechados. Há regiões temporais para um olhar-relâmpago, outras para um olhar sorrateiro, outras para um olhar contemplativo. Tais regiões formam rede, por cujas malhas a condição cultural vai aparecendo para ser registrada. (FLUSSER, 2002, p. 30).

A apropriação da linguagem fotográfica pode surgir da necessidade de expressão pessoal e do registro dessas regiões. Seu aperfeiçoamento implica a realização de exercícios e práticas fotográficas que tendem a modificar a maneira como os fotógrafos olham tais espaços. Nesse sentido, olhar e linguagem passam a atuar juntos, direcionando o fotógrafo a um determinado ponto de vista e a um percurso produtivo de escolhas técnicas, estéticas e gestuais.

A preferência por um tipo de câmera e ótica, a intenção estética, o uso de determinado suporte de apresentação visual, a forma de abordagem ou postura do fotógrafo diante do objeto fotografado também são aspectos que integram a linguagem fotográfica e influem nos discursos e resultados das narrativas pessoais.

Ao optar por olhar o cotidiano por meio de um instrumento fotográfico e ótico que exige aproximação, o fotógrafo não consegue olhar de longe; vê-se obrigado a fotografar o objeto de perto, às vezes com olhar de dentro da circunstância. Em outras palavras, as operações de produção imagética, quando “[...] fundadas na ótica[,] geram imagens que colam ao real, imagens das quais cada ponto está ligado ao real pela lógica projetiva da representação. Imagens das quais cada ponto registra e fixa o real [...]” (COUCHOT, 2003, p. 41). Logo, tal aproximação pode proporcionar ao fotógrafo oportunidades de diálogos. Nesse caso, o olhar, via visor ótico ou tela de câmera, repousa, muda de posição e abre caminho para uma interação olho no olho, voz a voz. A fotografia passa a ser vivenciada como processo dialógico ou, no mínimo, com proximidade do objeto fotografado.

Nesse sentido, a fotografia, por seu contato com a realidade como referencial, implica uma noção espacial entre fotógrafo e objeto a ser fotografado. Às vezes, a imagem fotográfica é produzida tão de perto que o fotógrafo se torna parte do próprio cenário fotografado, entrando em um processo de autorrepresentação. A distância influencia tanto que o olhar do fotógrafo passa a atuar para além do registro documental e adentra o campo da consciência ou da percepção identitária a partir das relações estabelecidas no ambiente de trabalho. Sobre isso, Joan Fontcuberta (1990, p. 22) enfatiza que o olhar indica

a distância entre o eu e os outros, e a fotografia “certifica” essa distância enquanto constrói uma memória que não quer se perder.

A busca do fotógrafo por uma identidade visual em sua produção imagética é outro exemplo que envolve olhar e linguagem fotográfica. Quando insiste em determinadas harmonias visuais (composições, cores, luzes ou texturas), o fotógrafo acaba induzindo seu olhar com intenção de afirmar um posicionamento estético autoral, uma identidade imagética que também pode representar e expressar sua identidade ou identificação pessoal. Aqui, a estética se destaca sobre seus temas e narrativas, torna-se o assunto fotografado, e é influenciada por um repertório imagético e simbólico da mente do fotógrafo em contato com a realidade.

Cada atitude, cada perspectiva e cada intencionalidade do fotógrafo remete a um determinado modo de olhar e de sacar sentido do mundo. Sabe-se que alguns autores, independentemente da temática fotografada, preferem realizar uma produção instintiva ou intuitiva, ou seja, preferem primeiro fotografar para depois, com o passar do tempo, adquirir o significado de sua produção. No entanto, nem todo processo de construção narrativa e significação se inicia no momento do registro das imagens ou no gesto fotográfico. Ou seja, existem aqueles que partem de pesquisas prévias sobre o objeto a ser documentado: leem a respeito, se relacionam com pessoas conhecedoras do assunto, conhecem culturas e ambientes antes de fotografá-los, isto é, se planejam e buscam conduzir seu processo de produção. Esse segundo modo de produção visual tende a direcionar o olhar do fotógrafo para espaços que proporcionam a formação de um repertório capaz de influenciar na concepção de seus trabalhos. Nesse caso, ao fotografar, o olhar e a memória coparticipam no processo criativo, induzindo o produtor a percorrer caminhos que, de algum modo, já conhece ou dos quais já tem uma leitura preconcebida. Vale dizer, contudo, que esse modo de olhar fotográfico, planejado ou conduzido, não é melhor nem pior do que o outro, intuitivo ou instintivo; é diferente, de um tipo engajado, característico daqueles que se perdem menos diante da realidade ou não costumam se encontrar de frente de terreno estranho durante o processo de documentação fotográfica.

Boa parte dos fotógrafos tenta firmar seu ponto de vista. Atua com intencionalidade discursiva procurando estabelecer uma visão de mundo e uma imagem de si, embora suas produções demonstrem certa autonomia quando são expostas e adquiram novos significados à medida que outras pessoas as interpretam ou se apropriam das imagens. Isso ocorre mesmo com aqueles que acreditam ter um olhar testemunhal objetivo ou neutro diante da realidade: suas intenções tendem a transparecer no conjunto de seu trabalho ou de suas narrativas.

De acordo com Margarita Ledo Andión (2002, p. 122), o documentarista se posiciona como “espectador em sua função de testemunha ocular”, mas ele pode trocar de lugar ocupando o papel do enunciador, com um olhar de dentro e com “onipotência da câmera”. Isto é, seu olhar fotográfico documental pode ser o olhar da expressão com propósito, decorrente da liberdade para a autorrepresentação.

Essa intenção provém da necessidade comunicacional do fotógrafo como dono de discurso, cuja marca de expressão não se destaca apenas na estética de seus registros, mas na afirmação de sua visão de mundo particular. Além de ser um produtor de imagens e sentidos, o fotógrafo pode ser o artista definido por Regis Debray (1993, p. 224; 229, grifo do autor) em “As três idades do olhar”: aquele que é dono da palavra e criador com *“individualidade assumida, atuante e falante [...], um sujeito por detrás do olhar [...]*”.

Por sua vez, esse olhar fotográfico e documental com expressão pessoal se antecipa ao registro fotográfico e pode estar carregado de memórias afetivas e culturais. O tempo em que se vive, a cultura, as técnicas empregadas e a identidade do fotógrafo, além de influenciarem seu olhar, atuam nos processos perceptivos e na própria estética de suas representações imagéticas. Em suma, cada fotógrafo olha do seu jeito; cada olhar está inter-relacionado a vários processos, inclusive técnicos e de expressão midiática, de acordo com cada tempo ou era. Cada era “[...] descreve um meio de vida e de pensamento, com estreitas conexões internas, um ecossistema da visão e, portanto, um certo horizonte de expectativa do olhar [...]” (DEBRAY, 1993, p. 206).

Diante desse cenário afetivo e cultural, mas também identitário, os fotógrafos carregam imagens mentais pré-formadas ou idealizadas em sua mente. Esse tipo de imagem, segundo Costa (2013, p. 27), pode ser desenvolvido a partir da relação com o mundo, pode compor uma memória e estimular o “[...] desenvolvimento de técnicas que permitem expressar todo esse movimento interno, mental e subjetivo [...]” por meio de outras imagens, técnicas e documentais, criadas pelos fotógrafos. Assim, o mais importante é que, com o passar do tempo, essas imagens cultivadas na mente tendem a exercer um papel simbólico sobre o olhar e a produção imagética.

Como as identidades pessoais, o olhar passa por processos de construção e ressignificação constantes durante o seu desenvolvimento. Logo, o ato de olhar aqui tratado não se limita a uma ação espontânea ou natural dos órgãos da visão; ele necessita, como bem enfatiza Costa (2013, p. 38), ser estimulado, treinado e experimentado pelos fotógrafos visando “[...] à conscientização do ato de ver [...]”. Portanto, a produção fotográfica não deve ser reduzida a mero recurso técnico, mas sim encarada como um processo cheio de surpresas e possibilidades para os produtores imagéticos observarem e construir as narrativas simbólicas de si próprios e do mundo.

// marcos palhano: o olhar ancestral e a documentação
do bumba meu boi

O fotógrafo Marcos Palhano¹ nasceu em São Luís do Maranhão no ano de 1977, mas reside em São Paulo desde 2008. Seus primeiros contatos com a linguagem fotográfica se deram em sua cidade natal em 2005, ao ingressar em uma oficina de fotografia ministrada pelo professor José Luiz Cavalcanti, e em formações com Roberto Sobrinho no Centro de Criatividade Odylo Costa Filho, onde aprendeu sobre os tipos de câmeras, técnicas de obturador (controle de velocidade), diafragma (abertura da lente) e laboratório fotográfico.

Palhano viveu a época de transição tecnológica entre a fotografia analógica e a digital, em meados dos anos 2000, e teve tempo de estudar na “velha escola” de filmes (negativos), em que os “erros” técnicos para produzir uma

“boa imagem” eram comuns. Embora não tivesse parentes fotógrafos, relata que até hoje suas principais influências vieram de sua família, de suas vivências e dos lugares por onde passou, incluindo a cultura de sua cidade, o que, segundo ele, o fortalece e o define como um sujeito regional. Não à toa suas primeiras produções fotográficas estão ligadas aos costumes de sua mãe e à cultura popular de sua cidade natal:

Uma das primeiras coisas que eu fotografei foi o bumba meu boi, [pelo] que eu não tinha interesse. Vendo a minha mãe ir para o bumba meu boi, também comecei a ir, a ver mais de perto e também a fotografar. Nesse meio tempo, eu já vinha procurando essa coisa da identidade e também me questionando sobre muitas questões. Então, comecei a debandar para esse outro lado, acabei saindo do segmento religioso oriental [...] e achei a minha identidade dentro da manifestação afrorreligiosa. Passei então a procurar mais coisas relacionadas à cultura negra, ao meu povo e à minha família. (PALHANO, 2020, p. 163).

Palhano relata que, quando criança, ia com frequência aos municípios de Codó (Maranhão), região onde a família de seu pai residia, e Arari, local onde vivia a família de sua mãe. Nessas idas e vindas, sempre via a união do povo e as saídas de sua tia durante a madrugada para ir ao terreiro.

Acho que vê-las desde a infância frequentando essa coisa de terreiro, essa coisa de preto, saber que o meu avô veio da lavoura, e o fato também de ver minha mãe gostar da brincadeira do bumba meu boi, são coisas que me influenciaram. Eu fui me aproximando mais do bumba meu boi e comecei a perceber as vertentes que tinha dentro dele: negra, índia, além dos batuques dos sotaques de cada brincadeira. Acho que essas coisas começaram a me chamar e eu passei a procurar saber mais sobre as raízes dessas manifestações [com] que muito me identifiquei. (PALHANO, 2020, p. 164).

Ao destacar sua aproximação com a religiosidade familiar e com a cultura de sua cidade, Palhano revela que o fato de ter passado a olhar de perto, mediado pela produção fotográfica, possibilitou que ele conhecesse melhor, entendesse e aumentasse sua identificação com a cultura afro e com a sua ancestralidade. Atraído pelo som dos tambores, pela união do povo e pela identidade negra, Palhano encontrou na fotografia um meio que lhe proporciona um modo particular de olhar de dentro.

Figura 1: O Boi (2013). Fotografia de Marcos Palhano.



Fonte: Palhano (2013).

É verdade que o interesse de Palhano por suas raízes e pela cultura popular antecedem a sua prática fotográfica. Entretanto, o fotógrafo afirma que o fato de ter começado a fotografar o bumba meu boi em seus diferentes estilos e sotaques ampliou sua identificação e seu olhar para sua ancestralidade e identidade, levando-o a entrar em contato com outras vertentes da cultura negra.

Há nesse processo de identificação de Palhano com a cultura popular afro e religiosa, e também com a fotografia, um encantamento com sua realidade que passa a ser mediado pela imagem: um encantamento fotográfico. Ao mesmo tempo, há um anseio do fotógrafo pelo aperfeiçoamento técnico e de linguagem, uma vez que ele passa a reconhecer a fotografia como um meio de expressão e de documentação de uma cultura e de uma identidade.

Minhas primeiras fotografias analógicas foram experimentos, e o bumba meu boi foi minha matéria-prima de experimento. A cada ano que eu fotografava, eu queria fotografar melhor e errar menos, eu queria tentar fazer aquela imagem aparecer no filme. Eu fui buscando a minha estética no negócio. (PALHANO, 2020, p. 165).

Quando questionado sobre ter encontrado uma estética própria em sua produção pessoal e, ao mesmo tempo, uma identidade, Palhano afirma que há uma busca pela “estética negra”, que não deixa de ser também uma busca pela identidade cultural regional ligada ao Maranhão.

Tem, sim, a busca pela estética negra, aquela coisa única, até porque o bumba meu boi do Maranhão tu não vê em nenhum outro lugar do Brasil. O bumba-boi de Alagoas, as brincadeiras do boi mamão, não tem nada igual. Tem muito canutilho, muito paetê, muito brilho, muita coisa rica, tudo muito feito à mão. Acho que tem, sim, uma identidade própria e uma estética própria. (PALHANO, 2020, p. 165).

Considerando a afirmação de Palhano, pode-se dizer que sua consciência em torno da busca estética e identitária despertou seu olhar para diversas representações da cultura do bumba meu boi, bem como para a própria produção pessoal como expressão geradora de significados e de identificação, não apenas para si mesmo. O gosto pela fotografia e os sentidos adquiridos a partir de sua produção fotográfica passaram a estimular o fotógrafo, cada vez mais, a desenvolver uma narrativa pessoal, o que o levou a continuar seu processo de documentação.

// observação participante: identidades e entidades
no tambor de mina

Ao analisar outra série de fotografias de Palhano e seus processos de produção – considerando seu discurso durante a entrevista –, destacam-se as implicações entre vivenciar e fotografar o próprio cotidiano no qual o fotógrafo está inserido. Conseqüentemente, discutem-se os modos de ver e os posicionamentos do fotógrafo no que tange ao ato de produzir junto com os sujeitos e comunidades fotografadas.

Destaca-se como exemplo a relação de Palhano com o tambor de mina – religião afro-maranhense na qual é iniciado – e com outras religiões de matrizes africanas, como a umbanda e o candomblé², todas fotografadas por ele, que estão de certa forma interligadas e representam sua busca espiritual e estética como expressão pessoal.

Palhano relata que conheceu o tambor de mina em São Luís do Maranhão, cidade onde também chegou a frequentar o candomblé. Conta que em São Paulo aumentou o seu vínculo com a religião e o interesse por sua história.

No tambor de mina em São Paulo eu comecei a fotografar quando eu estava procurando a Casa de Thoya Jarina, em Diadema. Eu fui a primeira vez [para] conhecer e comecei a fotografar, mas eu já havia fotografado no terreiro que eu frequentava em São Luís. Aqui, passei a pesquisar a história e saber mais sobre o tambor de mina, conheci a mãe Sandra, a pessoa que futuramente veio ser a minha mãe de santo. A primeira festa que eu fotografei [...] foi um Abieié, um ritual de ano-novo da religião. Depois, ela [mãe Sandra] montou a própria casa na região do Piqueri. Lá eu fotografei desde o primeiro toque do tambor de mina que teve. (PALHANO, 2020, p. 168).

Figura 2: Yemonjá (2015). Tambor de mina para Iemanjá: encerramento das festividades da D. Tereza Léguas Bogi Buá – Kwê Mina Dan Axé Bocô Dá-Hô. Fotografia de Marcos Palhano.



Fonte: Palhano (2015).

Questionado sobre a periodicidade com que fotografa o tambor de mina, Palhano relatou ter fotografado frequentemente por um período de cinco anos, mas que, desde sua primeira iniciação religiosa, no ano de 2014, raramente tem fotografado. Afirma que apesar de ter frequentado e fotografado menos

o terreiro, vivencia sua religiosidade junto com a família. Um dos motivos que o levou a fotografar menos foi que, ao passar para o “lado de dentro da comunidade”, ou seja, ao ser iniciado, mudou muito a sua relação com as pessoas da comunidade religiosa, influenciada muitas vezes por uma “questão de hierarquia”, conforme afirma o fotógrafo (PALHANO, 2020, p. 171).

Palhano conta que o interesse pelos toques e pela fotografia o motivou a buscar o tambor de mina em São Paulo. Segundo o fotógrafo, na religião, costuma-se dizer que “[...] é o próprio orixá que acaba te levando sem tu saber.” (2020, p. 169). Ao frequentar a comunidade religiosa, sua fotografia passa a ser resultado de um processo de observação e de participação mútuas, onde expressão estética e espiritualidade se misturam e acabam influenciando uma à outra:

[...] eu acabava indo sempre para fotografar e também por gostar dos toques. Só que, nesse meio tempo de sempre ir, acabei entrando em alguns transes, o meu orixá acabava vindo. Era bem interessante, eu estava lá no meio fotografando e sentia. Uma vez eu até pedi: “Tu pode vir a hora que tu quiser, mas não me deruba com minha câmera na mão, me avisa”. Às vezes eu sentia a presença de Ogum por perto. Geralmente, quando eu entregava a minha câmera, a pessoa já sabia que eu não ia mais estar ali, eu sempre fazia isso. (PALHANO, 2020, p. 169).

Quanto a fotografar em transe, relata: “[...] nunca fotografei em transe. Eu sempre sentia que ele estava próximo de mim e que eu poderia virar, então logo entregava a câmera.” (PALHANO, 2020, p. 169). O fotógrafo afirma que esse processo sempre foi consciente e que, ao entregar o equipamento, já sabia que a partir daquele momento não fotografaria mais.

A partir do meu primeiro transe dentro da casa, passei a fotografar menos, não dava. É vento, tu não consegue parar o vento. A gente costuma dizer que as entidades são ventos, ora estão aqui, ora estão lá, ora podem estar em São Luís. Sempre quando eu sentia, passava a câmera para a minha esposa, que estava próxima. Ao entregar, eu já sabia que eu não ia mais estar por ali. É bem interessante isso. [...] Às vezes, me pedem para fotografar, mas eu já não tenho mais o meu querer quando estou lá dentro, eu perco o meu querer, não depende de mim. Se Ogum deixar eu fotografar, eu fotografo, mas se ele não deixar, não fotografo. Isso porque, se eu virar, ficarei apagado por umas quatro horas. Não depende mais só de mim, acabou tendo uma interferência. (PALHANO, 2020, p. 169-171).

O ato de passar a câmera mostra-se como um gesto consciente do fotógrafo prestes a entrar em transe. No entanto, entre o gesto fotográfico e o gesto religioso, há o posicionamento do corpo, a reação entre o “vento” – invisível – e o imaginário de Palhano. No momento em que seu corpo é tocado, não há escolha a não ser abandonar a máquina e passar a ver com outros olhos, os olhos do orixá, ou seja, outro olhar, afastado da câmera. Destaca-se nesse momento a distinção entre seu “eu-fotógrafo” e seu “eu-espiritual”, separados por diferentes compromissos com a imagem (fotográfica) e com a religião.

Figura 3: Atoto Obaluaiê Sapatá (2010). Casa das Minas de Thoya Jarina (Diadema, SP). Fotografia de Marcos Palhano.



Fonte: Palhano (2010).

O transe associado ao processo fotográfico de Palhano marca sua identidade plural, fotográfica e religiosa, que o força a deixar seu posicionamento de fotógrafo para assumir sua identidade e entidade espirituais – em outro estado de consciência –, influenciadas pelos toques dos tambores e por seus ancestrais. Embora suas fotografias mostrem momentos que antecedem seu transe, pode-se imaginar a câmera que ganha movimentos e olha, atraída pelas representações existentes no terreiro: cantos, ritos, indumentárias, cores,

danças, festas, santos, dentre outros elementos simbólicos e de identidade cultural e material que estão envolvidos na religião.

Enquanto a fotografia se coloca como mediadora da comunicação e da expressão do fotógrafo com sua comunidade, além de lhe proporcionar um modo particular de olhar e de se conectar com a própria realidade, o som dos tambores estimula sua comunicação com a entidade – seu orixá – e promove movimentos no terreiro, assim como em suas imagens.

As danças, os giros e ritos, dentre outros gestos típicos do tambor de mina e de seus adeptos, são documentados e representados em imagens “congeladas” e “borradas” captadas por Palhano. As baixas luzes no ambiente, o domínio do obturador e do diafragma, assim como o movimento corporal do fotógrafo e sua proximidade com o assunto fotografado, resultam em fotografias que remetem a uma representação particular do sagrado.

Figura 4: Kwe Mina Dan Axé Boçô Dá-Hô (2014). Série Tambor de Mina do Terreiro Kwe Mina Dan Axé Boçó Dá-Hó. Fotografia de Marcos Palhano.



Fonte: Palhano (2014).

Os desfoques e altos-contrastes de luzes e sombras registrados, além de sugerirem a técnica aplicada e o ambiente característico do tambor de mina, remetem a outra dimensão da identidade afrorreligiosa, por meio de formas características de representações que aludem ao oculto, ao mistério e à fé. Esses elementos permitem ao espectador imaginar e se identificar de modo particular. Nesse sentido, essas fotografias de Palhano são identidades imaginadas – que extrapolam seu visível –, expressões do fotógrafo em imagens técnicas que possibilitam esse tipo de visibilidade ofertada ao imaginário da comunidade sagrada e de outras comunidades.

A atuação e a aceitação de Palhano para desenvolver esse trabalho fotográfico estão ligadas à sua longa relação com a casa e à sua familiaridade com as pessoas e com as entidades que ele já conhecia – e que já o conheciam – desde São Luís. A convivência tornou sua presença e participação – como membro da comunidade religiosa e como fotógrafo – espontâneas, não gerando grandes dificuldades para que ele pudesse desenvolver sua produção, sobretudo antes de ser iniciado na religião. O conhecimento adquirido a partir de um olhar de dentro do tambor de mina, relacionado às suas festividades, aos seus ritos e simbolismos, o coloca em posição de fotógrafo privilegiado. Assim, Palhano desenvolve uma percepção e uma ligação fundamental para criar imagens com significados compartilhados, ou seja, não apenas para si, mas também para a comunidade fotografada.

Embora sua participação religiosa influa em seu processo de documentação, sua produção prossegue, seja com a criação de poucas novas fotos sobre o tambor de mina, seja documentando outras casas de matriz africana.

// considerações finais

A linguagem fotográfica e a relação com as imagens proporcionaram a Palhano o “aprendizado da observação”, questão que o fotógrafo passou a considerar essencial em seu processo de produção, principalmente por se tratar de documentação de “terreiros e de religiosidade africana” (PALHANO, 2020). Intuir e notar as trocas de energias, a chegada da entidade, os movimentos de

danças, os trejeitos, conhecer as roupas, os objetos, as festas populares e suas tradições, sobretudo seus significados, o fizeram desenvolver um olhar para os detalhes de sua cultura. Pode-se afirmar que sem esse olhar engajado – de dentro ou próximo –, o risco de gerar, por meio da fotografia, estereótipos e visões distorcidas sobre sujeitos e sua cultura aumenta.

O conjunto de sua produção não visa a representar a pluralidade de identidades culturais e afroreligiosas, mas sim atribuir-lhes visibilidade e expressar seu olhar particular como fotógrafo, seu ponto de vista, bem como suas identificações e seu posicionamento – estético e político – diante da realidade.

Conforme Palhano vivencia e documenta o tambor de mina, suas imagens revelam seu protagonismo e sua proximidade em um processo que envolve participação religiosa e observação. Essa relação como fotógrafo (e, ao mesmo tempo, como filho de santo), embora interfira em seu processo criativo e em seu ritmo de produção, levando-o a assumir diferentes posturas como produtor imagético e como iniciado, é o que lhe confere um modo particular de olhar, registrar e se relacionar com a fotografia e com a sua comunidade cultural e religiosa.

A fotografia se mostrou como um meio de comunicação que potencializa o encontro do fotógrafo consigo mesmo, com sua história, com sua memória de infância e, sobretudo, com sua ancestralidade, ligada à sua afrodescendência e à sua família. A relação identitária que Palhano desenvolveu ao longo dos anos a partir da convivência e documentação das comunidades, além de sua apropriação da linguagem fotográfica, não só fomentou o sentimento de pertença no fotógrafo, mas preparou seu imaginário e seu olhar para a criação fotográfica diante do cotidiano. Portanto, a partir de sua relação com as técnicas, com o visível e com o invisível, em uma espécie de ritual fotográfico com o divino – se assim podemos dizer –, Palhano encontra estímulo para continuar fotografando. Entre o transcendente, as práticas culturais e a imagem, desenvolve-se sua consciência, seu engajamento e sua percepção da própria identidade como representação de si e do outro.

Assim, em tempos em que formas de olhar o mundo se relacionam diretamente com o desenvolvimento tecnológico e em que a fotografia deixa de ser uma linguagem utilizada apenas por profissionais – o que amplia a quantidade de narrativas fotográficas pessoais –, sugerem-se novos estudos sobre a diversidade de olhares e de expressões de identidades. Diante de um cenário midiático digital em que “a abundância de imagens” e o “aprimoramento tecnológico promovido pelo numérico” tornou, segundo Wagner Souza e Silva (2015, p. 7), a técnica fotográfica “ainda mais automática”, também é urgente uma atualização nos modos de apropriação técnica e na forma de relacionar a linguagem e o olhar com temas e identidades contemporâneos – já fotografados ou não –, visando ao desenvolvimento de novas narrativas, estéticas e olhares.

// referências

- BARTHES, R. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- COSTA, M. C. C. **Educação, imagem e mídias**. São Paulo: Cortez, 2013.
- COUCHOT, E. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DEBRAY, R. As três idades do olhar. *In*: DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, J. La fotografía documental. **LÁPIZ Revista Internacional de Arte**, Madrid, ano 9, n. 72, p. 22-23, nov. 1990. Disponível em: <http://www.revistalapiz.com/la-fotografia-documental>. Acesso em: 24 maio 2021.
- LEDO ANDIÓN, M. La mirada documental. **Temes de Disseny**, Barcelona, n. 19, p. 119-125, 2002. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/29739/82928>. Acesso em: 27 maio 2021.
- PALHANO, M. **Atoto Obaluaiê Sapatá**. 24 mar. 2010. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/marcaopalhano/4477858200/in/photostream>. Acesso em: 25 maio 2021.
- PALHANO, M. Entrevista com Marcos Palhano. [Entrevista cedida a] André Bueno. *In*: PEREIRA, A. L. B. A. **Fotografia e identidades**: expressão pessoal e representação social. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. p. 162-175.

- PALHANO, M. **Kwe Mina Dan Axé Boçô Dá-Hô**. 2014. 1 fotografia. Disponível em:
<http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/marcos-palhana>. Acesso em: 25 maio 2021.
- PALHANO, M. **O Boi**. 2013. 1 fotografia. Disponível em:
<https://marcospalhana.wixsite.com/fotografias/bumba-meu-boi>. Acesso em: 24 maio 2021.
- PALHANO, M. **Yemonjá**. dez. 2015. 1 fotografia. Disponível em:
<https://marcospalhana.wixsite.com/fotografias/tambor-de-mina?lightbox=dataptem-im3x7kct1>. Acesso em: 25 maio 2021.
- SOUZA E SILVA, W. O estatuto documental da fotografia na era digital. **artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação**, [S. l.], ano 9, n. 19, jul./dez. 2015. DOI: 10.25770/artc.11089. Disponível em:
<https://revistas.rcaap.pt/artciencia/article/view/11089>. Acesso em: 25 mai. 2021.

// notas

¹ Portfólios do fotógrafo podem ser encontrados nos seguintes *links*:

<https://marcospalhana.wixsite.com/fotografias>;

<https://marcospalhana.wixsite.com/portfolio>;

<https://www.flickr.com/photos/visaocaotica>;

<https://www.flickr.com/photos/marcaopalhana/albums>;

<https://youpic.com/photographer/olhodoturador>. Acessos em: 24 maio 2021.

² Vale ressaltar que seu processo de documentação sobre a umbanda e o candomblé foi pontual, não se comparando ao realizado com o tambor de mina, que levou anos.

tecnoimagética e comunicação ambiental urbana // **sandra pereira falcão**

Os meios de comunicação social impressos e digitais, além de informar, ampliam perspectivas relacionadas ao compartilhamento de espaços urbanos – um bairro, uma cidade, os sujeitos que aí habitam –, como sugere Maria Helena Weber (2007). No entanto, afirma a autora, a subordinação das mídias às demandas mercadológicas, à política e à sua identidade editorial acabam, de certo modo, enformando as urbes e seus bairros.

O elevado grau de conformação às demandas do mercado e da política, talvez mais que à identidade editorial dos veículos de comunicação, tem contribuído para manter cenário nefasto em termos de percepção glocal do ambiente urbano em cidades multifacetadas como São Paulo e metrópoles análogas. Assim, a ótica de Debord (1997, p. 14) – segundo a qual “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, mediada por imagens.” – assume papel central na perspectiva cotidiana dos habitantes metropolitanos: obnubila a percepção destes em relação ao conjunto de cenas urbanas a brotar como faces da anormalidade das relações sociais às quais têm sido submetidos por diferentes instâncias de poder.

Em outras palavras, imagens urbanas anômalas a gerar decréscimo de qualidade de vida expandem-se, amiúde, em tecnoimagens de espaços vivenciais degradados e mesmo em registros de órgãos internos acometidos por males associados a quase toda causa, mas muito pouco ao estilo de vida

(espetacular) “comercializado” nos grandes centros. Coletas imagéticas realizadas pelo médico Paulo Saldiva durante autópsias revelam, por exemplo, lesões em órgãos internos de pacientes acometidos por doenças causadas e/ou agravadas pela poluição do ar na cidade de São Paulo (SANTA CRUZ, 2020). Dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) – citados por ele e por diversas fontes jornalísticas – indicam que cerca de 4 mil paulistanos morrem por ano em decorrência de enfermidades provocadas ou acirradas pela má qualidade do ar urbano (VIEIRA, 2017).

Se o ar não vemos e, portanto, o problema inexistente para a maioria, do mesmo modo não sentimos falta das árvores urbanas furtadas a nosso olhar diuturnamente¹ – aquelas que poderiam filtrar o (des)oxigênio em circulação no interior de nossos corpos. Pouco nos detemos, igualmente, na representação oferecida pela visão aérea das águas do rio Tietê (São Paulo) ao longo de sua extensão, fixada em seu movimento² pelo Coletivo Garapa (2013).

Na fotoprodução (parte do trabalho intitulado *A margem*, série de experimentos multimídia realizados a partir da recolha de diversos materiais entre comunidades ribeirinhas)³, é possível visualizar a cor das águas em diferentes pontos da trajetória do rio Tietê. Ao observá-la, pode-se sentir o rio como se ele tivesse cessado de existir em várias das cidades pelas quais desliza, em grita e silêncio simultâneos. Importa destacar, no momento, a maneira como deixamos de perceber elementos fundamentais do meio urbano.

A percepção do imagético citadino, em linhas gerais, parece acompanhar o movimento no qual a visão da cidade – tal como na imagem espetacularizada descrita por Debord (1997) – é uma espécie de categoria societária que se injetou nas nossas relações sociais, como afirma Adilson Citelli, resgatando a fala do filósofo-cineasta (informação verbal)⁴. Injetou-se, entretanto, de maneira inversa às necessidades de saúde e bem-estar urbanos ao assumir a forma de elemento/relação de passagem, imagem fugidia, quase não integrante da vida diária em seus atributos vivenciais (conquanto onipresente nas *selfies* urbanas). Para Vilém Flusser (2013, p. 143), “Existe nas imagens, como em todas as mediações, uma curiosa e inerente dialética. O propósito das imagens é dar significados ao mundo, mas elas podem se tornar opacas para ele,

encobri-lo e até mesmo substituí-lo.”. Nenhuma novidade reside na assertiva segundo a qual a opacidade emerge quando olhamos o mundo editado pela(s) linguagem(ns) que exalta(m) “os *sinais* da produção reinante” (DEBORD, 1997, p. 15, grifo do autor). Esse olhar produz, com frequência, extremos de deslumbramento e enfado, ambas posturas impeditivas de avanço reflexivo acerca do lugar psicofísico em que transcorre a vida cotidiana.

Nas regiões metropolitanas, acostumamo-nos a mal ver a cidade enquanto nela transitamos, apressados, ou a “capturamos” pela lógica espetacular de bordiana. E assim, sob uma perspectiva menos positiva, como sugere Citelli, tudo o que vemos seria uma imagem derruída do abismo (informação verbal)⁵, sobre a qual não valeria determo-nos. Entretanto, o resgate urgente de valores socioambientais depende de reeducação do olhar para descortiná-los. Cabe ponderar, pois, a urgência de um olhar afetivo, mirada de pertencimento sobre “o espaço não casa”, isto é, aquele de trânsito e convivência extradomiciliar.

// da cidade-imagem-de-passageira à cidade-imagem-vital

Torna-se rotineira, na maior parte das cidades, a captação de inúmeras “imagens-pedidos-de-socorro”, sem que escolhamos percebê-las de fato. Convivemos com sensações de mal-estar urbano de variadas naturezas e gêneses, quase sempre negando reflexão promotora de ação proativa em larga escala para eliminar as origens desse mal-estar.

Outrossim, as ocorrências ligadas ao plano socioambiental não mais podem, nos espaços metropolitanos, ser denominadas “danos ao ambiente”, como se dele os seres humanos não fizessem parte – lembrando Saldiva (2010, 2018) e Novicki (2007) –, porque se tornaram prejuízos graves à vida humana no espaço citadino. E a seta do tempo faz galopar a improvidência diante da timidez das autoridades para promover guinadas radicais.

Destarte, o meio urbano insalubre configura percepção imagética inexistente para a maioria, porque cuidadosamente encoberto por imagens-espetáculo de consumo responsáveis por manter inconsciência na mudança prática das

condições de existência (DEBORD, 1997) – malgrado coexista a possibilidade de alterações.

No espaço geográfico onde desenvolvemos pesquisas de campo⁶ sobre comunicação ambiental urbana (FALCÃO, 2013), constatamos com clareza que o **permitido** impede o **possível** e **acirra a inconsciência** – tal como sugere Debord (1997). Ali chegamos a coletar dados assustadores, a clamar pelo possível (releitura das imagens), como o comunicado de um gestor ambiental atestando a morte de oito idosos, em curto espaço de tempo, vitimados por males do sistema respiratório, em uma mesma rua – próxima do Terminal de Cargas Fernão Dias, área castigada por poluentes pesados advindos da movimentação diária de centenas de caminhões (informação verbal)⁷.

Assim, enquanto uma megacidade virtual cresce por meio das redes sociais – o que tem seus méritos, segundo Martín-Barbero (2014), na esteira das sinergias para o desenvolvimento de ações proativas –, metrópoles reais, como São Paulo, aceleram a morte de seus habitantes pela perda de oxigênio em ritmo marcial. Pode parecer um exagero o quadro que aqui se desdobra, mas basta uma simples busca em sistemas de informações sobre saúde e meio ambiente urbano para ter certeza de que, por trás das “imagens vencedoras” a nós ofertadas diariamente, há “imagens sem luz”, sombras que nos engolem e que engolimos, como em cenas ficcionais.

Ou seja, ler as imagens urbanas – sejam elas mescladas a formas textuais (como os relógios das calçadas indicando “qualidade do ar: ruim” nos meses de inverno), sejam elas em sua apresentação exclusivamente imagética – requer hoje muito mais que um breve olhar. Lima (2008), apoiada em revisão epistêmica proposta por Sardelich (2006) em seu artigo “Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa”, sugere trabalho mais apurado, nas escolas, em relação à leitura de imagens, a fim de superar inabilidades de compreensão imagética que limitam o acesso ao conhecimento:

Com o surgimento das novas tecnologias de obtenção de imagens, principalmente a partir da fotografia, cinema, televisão, publicidade e hoje com a internet, o que se vê é um novo conceito de produção e distribuição do conhecimento, que se dá cada vez mais pelo uso da imagem. Atualmente as imagens não são mais

manipuladas exclusivamente por artistas, mas **desempenham funções sociais**. (LIMA, 2008, p. 5-6, grifo nosso).

Daí a urgência em ensinar o cidadão, tanto por meio das imagens naturais como por intermédio daquelas sociotécnicas, a perscrutar **também** as funções sociais por elas desempenhadas, para além da visada econômica. Quais seriam, então, as funções das imagens socioambientais em circulação nos *media* contemporâneos? Qual seu papel sob a perspectiva humana, no tangente à vida cotidiana, à sobrevivência, ao convívio nos espaços urbanos comuns?

Kevin Lynch⁸, no prólogo de sua obra *A boa forma da cidade*, afirma:

É comum as pessoas sentirem que a maioria dos locais urbanos são pouco satisfatórios – desconfortáveis, feios ou aborrecidos [acrescentaríamos aqui “não saudáveis”] –, como se esses locais fossem avaliados numa escala absoluta. [...] Se conseguíssemos sistematizar os motivos que nos levam a sentir assim, estaríamos preparados para desenvolver mudanças eficazes. (LYNCH, 2010, p. 7).

Tal sistematização careceria, no entanto, de aprofundamento analítico quanto ao ato de recepção coligado ao ambiente – que é, conforme Ferrara (2007, p. 24), de grande complexidade, pois dependente da integração de percepções e sensações múltiplas, não raro simultâneas, capazes de despertar “[...] a memória das nossas experiências sensíveis e culturais, individuais e coletivas, de modo que toda a nossa vivência passada e conservada na memória seja acionada [...]”. Essa recepção supõe o repertório do receptor e sua atuação reflexiva sobre as próprias experiências ambientais. A partir da leitura do texto não verbal representado pela “descontinuidade sígnica presente no espaço ambiental” – para manter fidelidade ao discurso de Ferrara (2007, p. 25) –, torna-se possível produzir sentido por meio da organização entre as convergências e divergências observadas.

É importante notar que a leitura não verbal é dominada pelo movimento porque, para concentrar o que se apresenta disperso, é necessário operar com rapidez para não perder informação e para acompanhar o ritmo acelerado da associação de ideias à medida que a atenção se desloca no espaço e sobre ele. É possível prever certa disritmia e certa assimetria entre o que é registrado pela atenção e o que o leitor consegue produzir na leitura, daí o caráter relativo e parcial dessa

prática, que, de saída, se propõe como provisória; sua verdade tem a mesma duração do movimento que a sustenta. (FERRARA, 2007, p. 25).

O critério de “verdade fugaz” sugerido por Ferrara pode se associar à noção proposta por Lúcia Santaella (2012): transitamos absorvendo imagens do mundo multifacetado por meio de olhares rápidos. Assim, em lugar de dar às imagens o tempo necessário para que falem conosco, a elas quase sempre dispensamos “[...] olhares fugidios, entorpecidos pelo hábito, sem dar-lhes a chance da exploração de seus dotes – suas formas, suas cores, suas luzes, seus recursos constitutivos –, o que é uma pena e uma grande perda.” (SANTAELLA, 2012, p. 183).

Souza e Silva, igualmente analisando a leitura de imagens na contemporaneidade, chama-nos a atenção para o “anestesiamento do senso estético” (informação verbal)⁹, que impede a fruição de produções imagéticas à maneira sugerida por Santaella (2012). Tal anestesiamento, em se tratando de meio ambiente urbano, torna-se facilmente constatável diante da indiferença de muitos cidadãos às mazelas redutoras da qualidade de vida nas cidades, representadas pelo olhar displicente ante as cenas de descuido urbano – comuns sobretudo em bairros mais afastados dos eixos centrais. Moradores são capazes de sentir um desconforto relacionado às imagens do meio que diante de si desfilam repetidamente; porém, entre o desconforto e a proatividade para reverter os problemas, vemos um hiato.

Lançando rápido olhar a cenas como as registradas pelo fotógrafo Diego Nigro no Canal do Arruda, em Recife – uma delas vencedora do prêmio Ministério Público do Trabalho (MPT) de Jornalismo em 2014 –, compreendemos (sem aceitar) a inclusão do lixo urbano como parte do “espetáculo” que devemos comprar, conquanto dentro dele esteja mergulhada uma criança. A imagem premiada mostra flagrante de um garoto de nove anos que imerge diariamente no referido canal, repleto de resíduos insalubres, a fim de catar latinhas para seu sustento (SARMENTO; BARBOSA, 2013). Quantos transeuntes o veem como parte das cenas naturais no entorno do canal?

Cortemos para o sudeste: na região paulistana que tem sido nosso lócus-referência de pesquisa, apenas 12 moradores entre 179 participantes de estudo desenvolvido por nós entre 2011 e 2013¹⁰ declararam sentir “bem-estar absoluto” ao caminhar pelas ruas do bairro onde residem. A maioria (105 pessoas) afirmou sentir um “misto de mal-estar/bem-estar” a depender da rua pela qual transitava; 38 indivíduos declararam “mal-estar, frustração, tristeza com a paisagem” que viam durante caminhadas em seu bairro; 22 disseram “não ponderar” sobre esse aspecto enquanto se deslocavam; e dois moradores “deixaram de responder” à questão (FALCÃO, 2018).

O desconforto mencionado, para a maior parcela dos que diariamente transitam pelas vias urbanas, parece alcançar grau máximo de desimportância quando a reflexão sobre certo desalento espacial – se existe – sucumbe aos apelos “vitais” de um mercado e uma política que subtraem do munícipe exatamente o que há de mais vital na existência: o bem-estar. Desse modo, o alto grau de conformação às determinações mercadológicas e políticas, como sugeriu Weber (2007), fala mais alto ao cidadão, e, assim, a vontade de fazer algo a respeito de sua cidade, de seu bairro, de sua rua, evapora-se. A origem dessa indeliberação conecta-se ao sentimento de pertença seriamente prejudicado – sobrepujado, talvez – pela sensação de pertencimento a “outra vida” e a uma cultura desterritorializadas – vividas, não raro, no plano virtual.

Sem entrar no mérito do quanto também se pode viver bem agregando ao cotidiano o emprego rotineiro de inúmeros aparatos técnicos de acesso ao ciber mundo – ainda que alguns deles nos encarcerem, de certo modo, em não lugares virtuais –, cabe salientar a possibilidade de explorar prisma socioambiental transformador a partir das imagens fornecidas pelos meios de comunicação. Tais imagens e sua relação com o indivíduo urbano carecem hoje de maior elucidação, alargamento de discussão, mediante ações interventivas bem planejadas, de larga escala, a serem implementadas na educação formal/informal/não formal. Isso pode ser concretizado com amparo nas frestas epistêmicas iluminadas pelas pesquisas científicas e, igualmente, por intermédio da conversação com possíveis interlocutores, auscultando suas preferências no tocante a interações socioambientais das quais possam participar.

Dados de nossa pesquisa mais recente indicaram preferência majoritária (entre 514 respondentes) por atividades ecopedagógicas que envolvessem deslocamento pelo bairro e/ou pela cidade, somadas ao emprego de meios para produção de tecnoimagens – preferencialmente estáticas (FALCÃO, 2018). Tal pista faz parte de um rol de abordagens contemporâneas centradas na ideia de que todas as contribuições e possibilidades devem ser integradas ao esforço de expansão da sensibilização diante da ecocrise planetária.

O estudo das tecnoimagens socioambientais, por si só e como exemplo, no interior de uma possível “transdisciplina”¹¹ – educ comunicativa, catalisadora – na educação básica e na totalidade das licenciaturas, comportaria potencial motivador dos estudantes num espaço público híbrido, marcadamente sensorial, no qual professores e alunos trocariam informações texto-imagéticas via redes. O “carro dos Flintstones” ressemantizado pelo Greenpeace e posto a circular em movimentada avenida paulistana em 2014 bem poderia ser mote/meme para uma dessas interações pedagógicas. Ativistas vestidos à moda das cavernas, pilotando “protótipo” adesivado com logos das montadoras mais populares do Brasil procuraram chamar a atenção dos decisores políticos e dos fabricantes para a necessidade urgente de investir na produção de automotores movidos a energias limpas (DA IDADE, 2014).

O estranhamento que o Greenpeace pretendeu dar à cena¹² remete-nos ao impacto tecnoimagético da figura e à sua relação com as percepções de Flusser (2013):

O progresso começa a derrapar, como acontece com os carros que estão numa pista de gelo. E existe o perigo de que, em meio a um progresso que desliza sem atritos, a humanidade seja atropelada exatamente quando tenta pisar no freio. (FLUSSER, 2013, p. 74).

Em significativa parcela das cidades brasileiras, porém, bem antes de “pisarmos no freio” para deter o avanço das más condições de saúde urbana, cuidamos de adicionar às ruas mais veículos, seduzidos pela imagem campeã que a posse de um deles ainda representa para a maioria. Ademais, agora justificado pelo avanço pandêmico inexorável¹³, o largo emprego de meios de transporte individuais de base fóssil distancia-se de seu saudável oposto. Desse

ponto de vista, contribuímos para **não dar** um significado ao “ser-para-a-morte” – ou seja, agimos inversamente ao que sugere Flusser (2013), pois o que fazemos é, na verdade, dar o ser de cada um de nós para a morte prematura, designificada. E isso acontece tanto quando cidadãos circulam sem real necessidade durante a pandemia (imagens colhidas por telejornais de todo o mundo o explicitam, diuturnamente) como antes do malfadado evento. Faz sentido, então, reafirmar a ideia de que não falta comunicação na contemporaneidade (FLUSSER, 2013); no entanto, nas cidades, mesmo com tanta “comunicação” – ou mera informação, se aguçada a análise –, estamos construindo uma existência sem sentido, quiçá uma inexistência.

// filtragem inventiva no diálogo cidadão-cidade: articular as “imagens que nos olham”, os textos que nos capturam

Devolver sentidos socioambientais mais humanos à vida das megaurbes exige garimpar abordagens criativas que logrem trazer seus habitantes para um território menos incorpóreo (ainda que por meio da incorporeidade imagética). Flusser (2013, p. 120) sugere combinar a mídia linear (os textos) com a mídia de superfície (as tecnoimagens), de modo que daí resulte uma relação criativa, capaz de fazer mediações mais ricas, mesmo ambivalentes, subjetivas ou inconscientes, porque “[...] o pensamento imagético está se tornando capaz de pensar conceitos.” (FLUSSER, 2013, p. 118). O autor de *O mundo codificado* considera a possibilidade de criar “modelos de superfície”; nós, de nossa parte, cremos na oportunidade de trabalhar com “modelos de superfície socioambientais”, a partir dos quais possamos realizar trabalhos interventivos (em universidades, escolas básicas, instituições religiosas e outros espaços de interação), promovendo discussão/análise das tecnoimagens por muitos participantes a fim de “projetar sentidos”, como sugere Flusser (2013, p. 159).

Multiplicar olhares e intervenções educacionais a partir do estudo das tecnoimagens (fotografias e outros tipos de imagens técnicas, sejam elas retiradas dos meios de comunicação, extraídas de trabalhos científicos ou produzidas pelos próprios moradores¹⁴) como forma de resgatar sentidos ambientais reflexivos e proativos entre moradores urbanos – sobretudo

aqueles que habitam áreas ambientalmente prejudicadas – torna-se, por conseguinte, horizonte promissor.

As cenas coletadas, por exemplo, na vigência de fenômenos climáticos incomuns originados da ação entrópica humana¹⁵ podem se prestar a leitura e análise que aproximem um pouco mais o cidadão do local onde vive. Tal aproximação guarda potencial para retirá-lo da posição de espectador e estimulá-lo a ser ator no universo das imagens socioambientais e em sua relação com a vida cotidiana. Movimento dessa ordem torna mais provável a emergência da afetividade (SOUZA E SILVA, 2013) do sujeito pelo meio onde vive, e, em conjunto com o fenômeno das redes sociais, é capaz de proporcionar maior permeabilidade ao discurso socioambiental, principalmente nos aglomerados urbanos.

As redes sociais que propulsionam a circulação das imagens fotográficas permitem considerar a possibilidade de uma apropriação oportuna do termo *tele* (“à distância”, no grego arcaico) à fotografia: fazemos “telefotografias” atualmente, só que não mais no sentido da captura do que está distante, tal como sempre foi possível com as teleobjetivas e o mecanismo do *zoom*, e sim telefotografia no sentido de que muito da produção imagética contemporânea destina-se a uma escala inédita de permeabilidade social. (SOUZA E SILVA, 2013, p. 5).

Essa escala *ad infinitum* de permeabilidade torna possível e desejável o trabalho interventivo baseado em tecnoimagens socioambientais, as quais armazenam potência para fazer sair do senso comum a discussão sobre meio ambiente urbano, ultrapassando o viés da “irremediabilidade”. No entanto, para que se processem mudanças em favor da qualidade de vida coletiva nos grandes centros a partir desse prisma, é preciso discutir em profundidade não apenas a noção de “qualidade de vida”, mas também sua relação intrínseca com a qualidade física da urbe e a redução do diálogo entre cidadão e cidade.

Frequentemente dominada pelo hábito e pelos modos de ver consagrados pelo senso comum, a cidade parece estar longe de ser abordada como um local epistemológico. No entanto, quando estudada sob o ponto de vista da dinâmica de seus ambientes como meio (entorno) ou mediação (gerador de relações), e enquanto lugar de fluxos comunicativos (sociais e culturais), ela acaba se revelando como quadro cognitivo da atualidade. Os ambientes da cidade se tornam, eles mesmos, representações de formas de pensar. (THRALL, 2007, p. 235).

Um observador criterioso notará uma “forma torta de pensar” a conduzir o *modus vivendi* na maioria dos logradouros paulistanos. Essa “forma torta”, sem entrar no mérito dos planos mais antigos de ocupação urbana – especialmente em regiões periféricas –, produz imagens icônicas do desequilíbrio socioeconômico e ambiental citadino. Recordemos aqui a célebre tomada aérea¹⁶, também premiada, realizada pelo fotógrafo Tuca Vieira, focalizando o contraste socioambiental urbano num mesmo espaço geográfico: a exata divisa entre a favela de Paraisópolis e um luxuoso condomínio no bairro do Morumbi (zona nobre da metrópole paulistana).

O “anestesiamento do senso estético”, nos termos de Souza e Silva (informação verbal)¹⁷, vem caracterizando a produção espacial urbana em diversas cidades brasileiras e tem gerado registros semelhantes àquele capturado por Vieira. Tal fenômeno culmina em cenas que aqui denominaremos “imagens invasivas do espaço coletivo metropolitano”. Entre elas estão as fotografias dos Pontos Viciados de Descarte de Resíduos Sólidos (PVDRs, na denominação oficial da administração pública), do esgoto a céu aberto, dos córregos urbanos transformados em receptáculo de resíduos orgânicos e inorgânicos, das grades residenciais a avançar nas calçadas para que carros cada vez maiores caibam em espaços cada vez menores, do lixo individual atirado ao chão em vias públicas sem a menor cerimônia, dos dejetos de animais de estimação socializados com a vizinhança – para ficar apenas em alguns exemplos.

Essas imagens invasivas/pervasivas representam a supressão de um diálogo multifacetado entre cidadãos e entre cidadãos-cidade-instâncias de poder. A falta desse diálogo – “embora não falte comunicação”, relembremos Flusser (2013) – praticamente inviabiliza a permeabilidade escalar do discurso de contato visual direto e do discurso tecnoimagético de natureza socioambiental. Ou seja, existem os discursos, mas falta o diálogo que permite decodificar as imagens, as tecnoimagens e os textos-imagem por eles trazidos e que enfim transformaria as pessoas em “*designers* de significados socioambientais” – adaptando a terminologia flusseriana.

Há extensa quantidade de conteúdo socioambiental circulando na mídia impressa e na internet, entre outras fontes; porém, a superfície imagética

urbana (em um sem-número de cidades) aponta para a baixa incidência de desvelamento permanente, a partir da instância educacional, da abundância de imagens que nos olham “de volta” (SILVA, 2015, p. 50) – as quais necessitam de **articulação**, como em um grande tabuleiro, para que signifiquem (informação verbal)¹⁸. Assim, parece-nos que a busca por sentidos ambientais capazes de aguçar a percepção do ambiente urbano e gerar atitudes de afeto e cuidado exige trabalho mais exaustivo com as tecnoimagens ofertadas à coletividade nos múltiplos dispositivos do ecossistema comunicacional.

Nossa argumentação, até o momento, manteve liame com a concretude das imagens presentes no cenário das cidades; entretanto, cremos que também a tecnoimagem não focada no “concreto” – mas plena de concretude como representação imagética – possa trazer contribuições reflexivas fundamentais à discussão socioambiental urbana e geral. Para tanto, convém lembrar a importância de nos desprendermos das noções de “verdadeiro” e “falso” no trato com as imagens, conforme sugere Souza e Silva, para quem a concretude seria “[...] a ilusão criada para passar um certo sentido. [...] [Portanto, a nossa] percepção da imagem é fundamental. Aqui é onde as coisas realmente acontecem.” (informação verbal)¹⁹. Inúmeros exemplos nessa seara podem ser aventados. Para ficarmos em dois bastante representativos, citemos a série de imagens produzida pelo diretor de arte Ganesh Prasad Acharya e o redator Kaushik Katty Roy para a publicação *Sanctuary Asia*, na qual apresentaram ilusões bastante reais compostas de animais partidos ao meio, sangrando, em seu habitat natural (um projeto em defesa das florestas)²⁰, bem como o trabalho de centenas de artistas de rua pelo mundo produzindo intervenções urbanas surpreendentes do ponto de vista tecnoimagético/socioambiental. O *site* Arte Contemporânea²¹ lista ao menos quarenta profissionais da *street art* somente no Brasil, sem contar outros tantos igualmente talentosos; no domínio www.designboom.com²², é possível apreciar mais uma parcela do que aqui é brevemente citado.

Assim, se a imagem logra valer mil palavras, é porque nossa percepção assim o diz – e tanto as referências anteriores dão gás à ideia da formação de conceitos via pensamento imagético (FLUSSER, 2013) como o fazem memes,

quadrinhos, charges, mapas, infográficos e inúmeras videoproduções. Constituem, portanto, materiais altamente contributivos para reflexões socioambientais a partir do eixo comunicação-educação. Reforça-se aqui a importância de desenvolver com os sujeitos das ações comunicativo-educativas o exercício do desprendimento do “concreto”. Tal desengate, às vezes a pautar a leitura do discurso embasado na imagem, pode, por fim, como sugere Souza e Silva, fazer que compreendamos melhor a construção dos sentidos (informação verbal)²³. E aqui relembremos as palavras de Fígaro (2014, p. 11), para quem essa construção implica considerar que “Os sentidos se fabricam no processo intersubjetivo, na comunicação material entre os homens, nas relações sociais, na circulação que enfrenta áreas de tensão e de conflito.”. O desapego do concreto apoiado na concretude dos aportes linguísticos e imagéticos do ecossistema comunicacional pode fazer que encontremos no espetáculo das imagens socioambientais já produzidas uma oportunidade melhor de utilizá-las como estratégia emancipadora em educação ambiental urbana.

Reforçando, pois, a perspectiva de Guy Debord (1997, p. 14) – a do espetáculo como uma “[...] relação social [...] mediada por imagens” – e, ao mesmo tempo, deixando, por alguns momentos, de enfatizar o lado menos otimista dessa força, Souza e Silva aponta um arcabouço imagético dinâmico, com multicamadas a plasmar o espaço público: “Se eu enxergar o espetáculo como uma coisa ruim [sempre], perco a oportunidade de utilizá-lo como uma estratégia. [...] Espetáculo também traz a possibilidade emancipadora.” (informação verbal)²⁴. Nele, o sensorial motivador torna-se capaz de oferecer seu quinhão de riqueza para a construção plurinível de estratégias analíticas a serem exploradas na – e por meio da – teia imagética socioambiental, considerando, como propõe Català Domènech (2015)²⁵, os níveis de complexidade na relação que o observador/interagente estabelece com elas.

// referências

BACCI, D.; SANTOS, V. M. N. Mapeamento socioambiental como contribuição metodológica à formação de professores e aprendizagem social. **Geologia USP**, São Paulo, v. 6, p. 19-28, ago. 2013. DOI: 10.11606/issn.2316-9087.v6i0p19-28.

- Disponível em: <http://www.journals.usp.br/gusppe/article/viewFile/61959/64823>. Acesso em: 13 maio 2021.
- BANKS, M. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- CATALÀ DOMÈNECH, J. M. Por um olhar complexo sobre a imagem. Diálogos Midiológicos n. 31. [Entrevista cedida] a Márcia Rodrigues da Costa. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, Intercom, São Paulo, v. 38, n. 1, p. 295-308, jan./jun. 2015. DOI: 10.1590/1809-58442015114. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/2216/1880>. Acesso em: 13 maio 2021.
- COLETIVO GARAPA. **A margem**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 6 jun./7 ago. 2013. Instalação multimídia. Disponível em: <https://www.garapa.org/amargem>. Acesso em: 12 maio 2021.
- COX, R.; PEZZULLO, P. C. **Environmental Communication and the Public Sphere**. 4. ed. Los Angeles: Sage Publications, 2016.
- DA IDADE da pedra. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, caderno Mercado, p. B7, 16 abr. 2014.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FALCÃO, S. P. **Comunicação e educação ambiental na construção de sentidos urbanos**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-30012014-113513>. Acesso em: 14 maio 2021.
- FALCÃO, S. P. **Interfaces colaborativas em comunicação e educação ambiental**. 2018. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-25072018-163403/pt-br.php>. Acesso em: 12 maio 2021.
- FERRARA, L. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 2007.
- FÍGARO, R. A comunicação como processo de interação verbal e produção de sentidos. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., set. 2014, Foz do Iguaçu. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2014/resumos/R9-1729-1.pdf>. Acesso em: 13 maio 2021.
- FLOR, A. G. **Environmental Communication: Principles, Approaches and Strategies of Communication Applied to Environmental Management**. Philippines: UPOU, 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Alexander_Flor/publication/276930253_Environmental_Communication.pdf. Acesso em 12 maio 2021.
- FLUSSER, V. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LIMA, C. R. O uso da leitura de imagens como instrumento para alfabetização visual. *In*: PARANÁ (Estado). **O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense**.

- Curitiba: Secretaria de Educação do Paraná, 2008. v. 1. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2008_embap_arte_artigo_cristiane_rodrigues_de_lima.pdf. Acesso em: 12 maio 2021.
- LYNCH, K. **A boa forma da cidade**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MARTÍN-BARBERO, J. **A Comunicação na educação**. Tradução: Maria Immacolata Vassalo de Lopes e Dafne Melo. São Paulo: Contexto, 2014.
- NOVICKI, V. Práxis: problematizando consciência e participação na educação ambiental brasileira. *In*: LOUREIRO, C. F. B. (org.). **A questão ambiental no pensamento crítico**. Natureza, Trabalho e Educação. Rio de Janeiro: Quartet, 2007.
- SALDIVA, P. *et al.* **Meio ambiente e saúde: o desafio das metrópoles**. São Paulo: Ex-Libris Comunicação Integrada, 2010.
- SALDIVA, P. **Vida urbana e saúde: os desafios dos habitantes das metrópoles**. São Paulo: Contexto, 2018.
- SANTA CRUZ, A. O corpo fala. Um patologista inquieto e a ressurreição das autópsias. **piauí**, São Paulo, n. 170, nov. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-corpo-fala>. Acesso em: 19 maio 2021.
- SANTAELLA, L. **Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.
- SARDELICH, M. E. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. **Cadernos de Pesquisa**, v. 36, n. 128, p. 415-472, maio/ago. 2006.
- SARMENTO, W.; BARBOSA, M. No Recife, infância perdida na lama e no lixo. **JC**, Recife, 2 nov. 2013. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2013/11/02/no-recife-infancia-perdida-na-lama-e-no-lixo-103887.php>. Acesso em: 12 maio 2021.
- SILVA, A. C. T. Comunicação e educação: convergências e imagens como meios de campo. *In*: NAGAMINI, E. (org.). **Questões teóricas e formação profissional em comunicação e educação**. Ilhéus (BA): Editus, 2016. p. 11-23. (Série Comunicação e Educação, v. 1). Disponível em: <http://books.scielo.org/id/yc8gx/pdf/nagamini-9788574554396-04.pdf>. Acesso em: 13 maio 2021.
- SOUZA E SILVA, W. Fotojornalismo que respira. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., set. 2019, Belém (Pará). **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1681-1.pdf>. Acesso em: 12 maio 2021.
- SOUZA E SILVA, W. Narrativas fotográficas confessionais e a estética da afetividade. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., set. 2013, Manaus. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1300-1.pdf>. Acesso em: 13 maio 2021.
- THRALL, K. V. Cidade: da ecologia à comunicação. *In*: FERRARA, L. (org.). **Espaços comunicantes**. São Paulo: Annablume; Grupo ESPACC, 2007.

- VIEIRA, A. L. Perigo invisível: pouco divulgada, poluição em SP mata 4.000 ao ano. **R7**, Rádio e Televisão Record S.A., São Paulo, 25 out. 2017. Disponível em: <https://noticias.r7.com/saude/perigo-invisivel-pouco-divulgada-poluicao-em-sp-mata-4000-ao-ano-31102017>. Acesso em: 12 maio 2021.
- WEBER, M. H. A cidade traída: recortes da mídia, do governo e da academia. *In*: MÉDOLA, A. S. L.; ARAÚJO, D. C.; BRUNO, F. **Imagem, visibilidade e cultura midiática**. Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Sulina, 2007.

// notas

- ¹ Consultar, a esse respeito, o dossiê sobre a destruição criminosa do verde urbano na cidade de São Paulo publicado em 2019 pelo gabinete do então vereador Gilberto Natalini. Disponível em: <https://natalini.com.br/dev/wp-content/uploads/2019/08/Dossie-Versao-Final-14-8.pdf>. Acesso em: 12 maio 2021.
- ² Sobre a perspectiva da imagem fixada em seu movimento, fruto da hibridação de diferentes instâncias de produção que desembocam na unidimensionalidade em termos estruturais, consultar Souza e Silva (2019). A imagem do coletivo aqui citado, conquanto não disponha do(s) tipo(s) de movimento tratado(s) pelo autor no artigo indicado, evoca-os quando se observa o conjunto dos quadros.
- ³ É possível ver mais detalhes em: <https://garapa.org/portfolio/a-margem>. Acesso em: 12 maio 2021.
- ⁴ Informação fornecida por Adilson Citelli em aula da disciplina Processos de Linguagem em Comunicação e Educação, ministrada no primeiro semestre de 2014 como parte do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP. Tema da aula: Linguagem como ponto de convergência nas relações entre Comunicação e Educação.
- ⁵ *Ibidem*.
- ⁶ Distrito Vila Medeiros, na região nordeste de São Paulo, composto de dez bairros que, em seu conjunto, sofrem com o fenômeno “ilha de calor urbana” e outras mazelas socioambientais.
- ⁷ Informação fornecida pelo gestor ambiental José Ramos de Carvalho, residente e pesquisador na referida área.
- ⁸ Urbanista e escritor norte-americano (1918-1984), foi estudante e professor do Massachusetts Institute of Technology (MIT).
- ⁹ Informação fornecida por Wagner Souza e Silva em aula da disciplina Tecnoimagética: Produção e Circulação da Imagem na Comunicação, ministrada no primeiro semestre de 2014 como parte do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP.
- ¹⁰ Estudo desenvolvido no Distrito Vila Medeiros, em São Paulo (capital), com estudantes do ensino fundamental, jovens alunos do ensino médio e adultos residentes no referido espaço geográfico. Para mais detalhes, consultar Falcão (2018).

¹¹ O vocábulo “transdisciplina” é aqui emprestado e adaptado de Alexander Gonzalez Flor (2004), professor, pesquisador e reitor da Universidade Aberta das Filipinas, que, entre outros estudos, procura desenvolver um currículo voltado à comunicação ambiental.

¹² Sobre os desdobramentos do uso das imagens nas ações e campanhas ambientais, consultar Cox e Pezzullo (2016).

¹³ Em referência à pandemia de covid-19, oficialmente declarada como tal pela OMS em março de 2020.

¹⁴ Para ficarmos em dois exemplos, assinalemos a foto-elicitación, técnica sugerida por Banks (2009) para uso em entrevistas, e os mapas socioambientais de Bacci e Santos (2013).

¹⁵ Tais como efeitos de secas prolongadas (represas quase sem água, por exemplo), frio intenso e repentino (que já chegou a matar centenas de peixes no Parque da Aclimação, em São Paulo), alagamentos cada vez mais devastadores, ecocatástrofes como as de Mariana (2015) e Brumadinho (2019), ou ainda, simplesmente, as imagens dos Pontos Viciados de Descarte de Resíduos Sólidos (PVDRs) urbanos, com seus sofás, armários e que tais.

¹⁶ A referida imagem pode ser visualizada em:

<http://vejasp.abril.com.br/materia/morumbi-criminalidade>. Acesso em: 13 maio 2021.

¹⁷ Informação fornecida por Wagner Souza e Silva em aula da disciplina Tecnoimagética: Produção e Circulação da Imagem na Comunicação, ministrada no primeiro semestre de 2014 como parte do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Trata-se da campanha “When the wood go, wildlife goes”. Imagens da série podem ser vistas em: <https://www.theinspiration.com/2014/12/sanctuary-asia-wood-go-wildlife-goes-ganesh-prasad-acharya>. Acesso em: 13 maio 2021. Mais informações sobre o tema podem ser encontradas em: <https://sites.psu.edu/2050destruction/2018/04/12/deforestation>. Acesso em: 13 maio 2021.

²¹ Disponível em: <http://artecontemporanea.com.br/40-artistas-de-arte-urbana-para-voce-seguir-nas-redes-sociais>. Acesso em: 13 maio 2021.

²² Disponível em: <https://www.designboom.com/art/sath-urban-street-art-spain-thailand-06-30-2015>. Acesso em: 13 maio 2021.

²³ Informação fornecida por Wagner Souza e Silva em aula da disciplina Tecnoimagética: Produção e Circulação da Imagem na Comunicação, ministrada no primeiro semestre de 2014 como parte do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Català Domènech apoia essa proposição no conjunto da obra de Edgar Morin.

projeções para um mundo pós-coronavírus // raquel melo

Este ensaio é inspirado nas reflexões teóricas construídas no percurso de meu mestrado¹. Seu tema inicial era outro, direcionado àquilo que aventava investigar em um possível doutorado. No entanto, eu, assim como milhares de pessoas mundo afora, fui acometida violentamente pelas consequências sociais, culturais, econômicas e políticas causadas pelo desconhecido imponderável. Este novo rumo talvez tenha sido motivado pelo espírito jornalístico que ainda me habita ou é simplesmente uma forma de extravasar meu medo, indignação, inquietação e esperança. A cada dia de escrita, tudo mudava velozmente e, para alguns, de forma incontornável. Comecei este texto no início de março de 2020 e até o dia da finalização, um mês depois, o mundo estava completamente diferente.

No fim de 2019, a China se deparou com uma nova espécie de coronavírus. Surgido na cidade de Wuhan, na província de Hubei, ele alcançou todo o planeta em pouco mais de dois meses. Desconhecido para as autoridades de saúde, o vírus apresentava alto grau de propagação, fator que obrigou a Organização Mundial de Saúde (OMS) a decretar um estado de emergência sanitária internacional que rapidamente se tornou uma pandemia global – pandemia esta que, até a conclusão do presente ensaio, em 11 de abril de 2020, havia infectado mais de 1,7 milhão de pessoas e matado outras 108 mil em todo o planeta².

Após seu surgimento, o mundo logo experimentou um quadro caótico, com inúmeros problemas interconectados. Na China, primeiro epicentro da doença – conhecida por covid-19 –, fronteiras foram fechadas, o transporte público foi suspenso e o governo decretou quarentena aos habitantes de diversas cidades. Empresas e indústrias fecharam seus estabelecimentos, cederam férias coletivas ou liberaram o modelo de *home office* para as funções compatíveis. As primeiras imagens da epidemia na mídia e nas redes sociais retratavam o cotidiano chinês com pessoas usando máscaras protetoras, áreas isoladas em vias públicas e hospitais, médicos, equipamentos etc. Com as imagens, intensificaram-se os casos de xenofobia e racismo contra povos asiáticos, inclusive no Brasil. Em dois meses, o vírus matou mais de 3 mil pessoas no país, que só apresentou uma curva decrescente de disseminação a partir da última quinzena de março, graças a medidas de contenção e isolamento social que, naquele momento, alguns chamavam de “extremas”.

Além das vidas perdidas e dos problemas locais no sistema de saúde chinês, a covid-19 provocou o colapso da economia internacional. Com as indústrias chinesas fechadas, imediatamente as produções internacionais foram afetadas, faltando insumos para a fabricação de inúmeros produtos em todo o mundo. As bolsas viveram dias de quedas históricas. O Fundo Monetário Internacional (FMI) recomendou que os governos facilitassem o acesso ao crédito para as empresas, especialmente as menores, assim como adotassem medidas contra o desemprego em massa para evitar a estagnação total da economia. O setor de serviços amargou prejuízos gigantescos, já que diversas fronteiras foram fechadas, voos foram proibidos e eventos locais e internacionais de cunho acadêmico, corporativo, esportivo e cultural foram cancelados. Especialistas previam a falência de inúmeras empresas no mundo.

Na América Latina, o vírus chegou oficialmente na última semana de fevereiro. Naquela altura, imagens, notícias, *fake news* e teorias conspiratórias se misturavam nas redes sociais, mas o Brasil ainda vivia o calor das cinzas do Carnaval, acreditando que o problema estava longe. Na primeira quinzena de março, a grave situação de saúde na Itália impôs uma quarentena nacional aos italianos, estrangeiros viajantes e residentes, que só podiam circular no

país apresentando atestados de saúde. Inúmeros serviços e estabelecimentos públicos e privados foram fechados, inclusive igrejas. O caos no país era tão grande que o sistema funerário colapsou e houve quem ficasse preso dentro de casa com familiares mortos pelo vírus, sem assistência governamental para enterrar seus parentes. A superlotação nos hospitais era tal que médicos começaram a escolher a quem iriam salvar.

Nesse mesmo período, o número de casos nos Estados Unidos ultrapassou os 5 mil e o país barrou todos os voos oriundos da Europa, além de declarar emergência nacional; Alemanha, Espanha, Dinamarca, Noruega e Polônia fecharam totalmente suas fronteiras ou passaram a controlá-las; Espanha, França e Itália determinaram que apenas os serviços essenciais poderiam permanecer abertos (farmácias, hospitais, mercados, postos de abastecimento etc.). Ao fim da primeira quinzena de março, havia relatos sobre falta de alimentos e itens básicos nos países europeus mais afetados.

Foi somente nesse momento, quando o caos já havia se instalado na Europa, que as autoridades brasileiras começaram a tomar algumas medidas preventivas para conter ou mitigar a disseminação do vírus pelo país. No entanto, elas vieram tarde; algumas mostraram-se inadequadas, pouco eficientes e insuficientes para um país continental. A mídia nacional passou a empreender inúmeros e evidentes esforços para informar corretamente a população sobre o vírus, fosse produzindo materiais especiais, fosse deixando de cobrar por suas assinaturas ou mudando sua programação. Apenas no início da segunda quinzena de março foram dadas as recomendações e ordens oficiais mais enérgicas para o isolamento social, o fechamento de fronteiras e as restrições ao comércio de rua. Como resultado, mercados e farmácias viram-se num corre-corre que afetou o estoque de comida, remédios e álcool em gel, deixando parte das prateleiras desses comércios vazias. As decisões e posturas das lideranças políticas brasileiras divergiam. Enquanto governadores e prefeitos defendiam e tentavam seguir as recomendações da OMS e de outros países, o presidente da República negava a gravidade da covid-19 em pronunciamentos, coletivas e nas redes sociais. Era claro que nosso navio estava à deriva.

O cenário desolador descrito brevemente aqui nos serve de ambientação para este ensaio, que não pretende abordar o vírus e a pandemia em si, mas refletir sobre suas implicações em um mundo hiperglobalizado e hiperconectado, focalizando alguns de seus aspectos sociais, comunicativos e tecnológicos.

// isolados e hiperconectados

As limitações impostas à circulação de pessoas nos espaços físicos, defendidas por especialistas como a melhor forma de mitigar o contágio e conter a pandemia, enalteceram a importância da conexão à internet para a vida cotidiana, a sociabilidade e o trabalho. Desde o início da popularização da internet e dos *devices* conectados, essa talvez tenha sido a primeira emergência global em que mais da metade da população estava conectada trocando informações e arquivos em tempo real. Ainda que essa conexão fosse sabidamente desigual e negativamente afetada por distintos marcadores sociais e questões políticas, econômicas, religiosas, territoriais, técnicas etc., éramos, em 2020, 4,5 bilhões de pessoas conectadas.

As experiências de interação, entretenimento, produção e acesso à informação migraram em massa para a internet. Instituições de ensino e professores passaram a dar aulas *on-line*. Nas empresas, as reuniões viraram ligações e videoconferências, práticas que foram estendidas para a vida doméstica, com amigos e familiares realizando inúmeras conexões ao longo do dia, fosse para resolver questões ordinárias ou para “matar a saudade”. O tráfego mundial na rede aumentou 10% a partir de janeiro. Na Itália, o fluxo de dados bateu o recorde em 30% após o anúncio de quarentena nacional. O Google liberou alguns de seus serviços para facilitar a comunicação entre as pessoas e o acesso à informação segura. Netflix, YouTube e Globoplay limitaram as altas taxas de resolução em seus *streamings* para desafogar a banda e diminuir os entraves à conexão. Em alguns países, empresas do setor de telecomunicações decidiram não cobrar pelo aumento do acesso nem pelas multas por contas atrasadas.

Todos os setores econômicos foram afetados diretamente, assim como foram distintas as experiências de seus respectivos trabalhadores. Dada a sua natureza, o setor de serviços foi o que melhor recebeu a implementação do trabalho remoto, obrigando as pessoas a adotar novos hábitos, uma vez que a situação era inédita para a maioria – uma solução, porém, inviável para parcela importante de trabalhadores autônomos, informais, desempregados e grupos que viviam abaixo da linha da pobreza. A indústria deu férias ou demitiu seus funcionários porque não conseguia mais produzir; a Organização Internacional do Trabalho (OIT) previa um cenário de 25 milhões de desempregados no mundo. O comércio fechou portas total ou parcialmente, e aqueles que tinham estrutura apostavam no *e-commerce*, *delivery* e pagamentos digitais.

As imagens dos espaços públicos vazios e dos estabelecimentos fechados, especialmente na Ásia e na Europa, ganharam o mundo e, junto com as informações oficiais das autoridades médicas e das descobertas científicas, causaram um impacto enorme no comportamento e nas formas de sociabilidade, assim como na saúde mental das pessoas. As palavras e *hashtags* mais digitadas por todos nos buscadores eram “coronavírus” e “covid-19”. A ferramenta Google Trends, por exemplo, mostrava que a população mundial tinha dúvidas sobre: o que era o coronavírus; como ele havia começado; o que significava a palavra “pandemia”; quais as suas causas; se havia cura; quais eram os sintomas da doença; o que fazer para se proteger; entre outras questões relacionadas.

Outro aspecto dessa situação foi a produção científica. Graças às tecnologias digitais, cientistas em todo o mundo puderam trabalhar juntos e de forma mais ágil para buscar soluções para a covid-19; autoridades sanitárias conseguiram monitorar o contágio em tempo real; lideranças políticas (as mais atentas) puderam acompanhar a saúde e as condições sociais da população para tomarem suas decisões; a mídia pôde exercer sua função social produzindo conteúdos de utilidade pública; a própria população teve acesso a relatos de conhecidos e desconhecidos de outras cidades, línguas e culturas, relatos estes que, de alguma forma, contribuíram para sua proteção. A troca

produtiva de informação entre profissionais e lideranças se mostrou mais inteligente e eficiente graças às qualidades do digital, transpondo barreiras espaço-temporais.

A situação expôs ainda a influência dessa conectividade sobre o tipo de informação circulante nas ambiências digitais. O volume de desinformação e notícias falsas era imenso e impunha trabalho redobrado aos jornalistas, e, apesar dos esforços, havia sempre alguém dizendo que o coronavírus não passava de uma “histeria”. Para contribuir com o combate às chamadas *fake news*, empresas de tecnologia como a Apple proibiram a publicação de aplicativos sobre o tema em suas lojas digitais, abrindo espaço somente para canais governamentais, com conteúdo oficial. No outro extremo do comportamento social, havia pânico. Como dissemos, houve desabastecimento de alguns alimentos, produtos e até remédios, obrigando autoridades e empresas a pensar em soluções. Amazon, Facebook e Google, por exemplo, vetaram anúncios de produtos como máscaras e álcool por entenderem que seus fabricantes e distribuidores estavam explorando comercialmente o pânico da população.

No Brasil, as pessoas passaram a usar as redes sociais para pedir que seus familiares e amigos ficassem em casa, assim como relatavam suas experiências de isolamento – o qual, na prática, não era compulsório como em outros países. Outra parcela da população, negacionista, crente de teorias conspiratórias, disseminava desinformação, ignorava as recomendações sanitárias e médicas e estimulava a manutenção da vida cotidiana, adotando um comportamento criminoso diante dessa calamidade pública de âmbito mundial. A figura mais representativa desse grupo era o próprio presidente brasileiro. Na tentativa de conter a prática condenável de disseminação de *fake news* para proteger a população, algumas redes como Twitter e YouTube excluíram postagens com informações falsas.

O que devemos nos perguntar, então, é: por que, a despeito de todas as evidências irrefutáveis, ainda existem pessoas que, em pleno século XXI, ignoram e atacam a ciência, negando os fatos e dados? Por que, apesar de o noticiário internacional ter alertado para a gravidade da situação na China ainda em janeiro, as pessoas acharam que o vírus lá ficaria ou que elas estariam imunes

a ele? Por que as pessoas se sentiram livres para ser xenofóbicas com os asiáticos? Por que, à medida que o problema se aproximava, elas acabavam com os estoques de itens essenciais para os profissionais de saúde e pessoas infectadas? Por que continuaram replicando nas redes sociais conteúdos falsos, piorando o estado de desinformação e a sensação coletiva de pânico? Por que governantes demoraram tanto para agir e/ou tomaram medidas ineficientes para evitar mortes, apesar dos alertas dos cientistas?

Não cometeria a tolice de tentar responder diretamente a essas e outras perguntas relacionadas, mas ousou supor que parte do problema reside na forma como a humanidade tem operado, se organizado e refletido sobre si mesma desde o início da modernidade. Nesse contexto histórico, nos orientamos quase que exclusivamente pelo pensamento antropocêntrico, cujos princípios se baseiam na crença de que nós possuímos a natureza e todas as coisas, manipulando-as e controlando-as conforme nossos desejos ou necessidades por meio da técnica e da tecnologia.

Essencialmente, o antropocentrismo dogmatizou uma suposta superioridade humana, entendendo as coisas do mundo como menores e opostas – bom/mau, homem/natureza, natureza/cultura, natural/artificial –, desprezando a complexidade em meio a tudo que existe. Entre os que coadunam com este tipo de pensamento separatista estão os negacionistas do novo coronavírus. Aliás, é fácil entender por que o antropocentrismo fez sua morada no capitalismo e no neoliberalismo, uma vez que tais sistemas acreditam na posse e na infinitude dos bens naturais, explorando-os de forma desenfreada e estimulando a produção e o consumismo irresponsáveis, insustentáveis, enquanto pregam o individualismo, o fim do comum. Curiosamente, no que diz respeito à covid-19, as ações globais consideradas mais eficientes foram aquelas que encararam a saúde, o saneamento e o trabalho como direitos essenciais, incorporando-os à coisa pública, priorizando-os em relação à economia.

// sobre conexões, hibridações e ecologias

A magnitude de tal fenômeno assemelha-se às catástrofes naturais que sempre colocaram em xeque essa perspectiva dualista limitada. No entanto, foi somente neste início de século XXI que alguns de nós começaram a perceber tal ignorância, graças, em parte considerável, ao desenvolvimento tecnológico. O digital nos coloca diante da interdependência e da implicação mútua entre “entes” orgânicos, inorgânicos e coisas tecnológicas em inúmeras circunstâncias. Graças à eletrificação e à digitalização da vida, podemos visualizar mais nitidamente nossas hibridações com o mundo. Imaginemos um dos cenários desse fenômeno: quando médicos e cientistas entenderam a gravidade do problema, passaram a trabalhar juntos no mundo todo, trocando informações em tempo real para monitorar a doença, sequenciar materiais genéticos em laboratórios, encontrar padrões, produzir e testar vacinas. Alguns podem achar que o aparato tecnológico utilizado por esses profissionais e cientistas são apenas “coisas” inanimadas, criadas, controladas e usadas instrumentalmente pelos humanos para um determinado fim, como, neste exemplo, salvar vidas ou acabar com o novo coronavírus.

Contudo, um olhar mais atento revela outra realidade, pois toda tecnologia tem um papel fundamental nesse contexto; algumas delas, como a inteligência artificial, operam até com certa autonomia em relação aos humanos. A tecnologia é, portanto, um “actante” – termo usado pelo antropólogo, sociólogo e filósofo da ciência Bruno Latour (2012, 2013) para designar quaisquer elementos heterogêneos, humanos ou não, capazes de estabelecer “associações” entre si, compondo uma determinada rede, modificando-se mutuamente e deixando rastros em um contexto específico. “Actantes” seriam, então, “entes” que se alteram ou provocam alterações em outros “entes” em uma relação caracterizada pela horizontalidade, pela “hibridação”. Essas “associações” entre “actantes” retroimplicantes são o objeto de análise da Teoria Ator-Rede (TAR) proposta por Latour, para quem o pensamento moderno, ao distinguir e separar as coisas, comete uma “arbitrariedade epistemológica”. O autor defende que entendamos a sociedade e a natureza, por exemplo, não

como essencialmente puras, mas como “coletivos” formados por “quase-sujeitos” e “quase-objetos” que se modificam a cada contato.

A expressão “antropomórfico” subestima nossa humanidade, em muito. Deveríamos falar em morfismo. Nele se entrecruzam os tecnomorfismos, os zoomorfismos, os fisiomorfismos, os ideomorfismos, os teomorfismos, os sociomorfismos, os psicomorfismos. São suas alianças e suas trocas, como um todo, que definem o **antropos**. Uma boa definição para ele seria a de permutador ou recombinador de morfismos. Quanto mais próximo desta repartição, mais humano ele será. [...] Quando tentamos isolar sua forma daquelas que ele mistura, não o protegemos – nós o perdemos. Como ele poderia ser ameaçado pelas máquinas? Ele as criou, transportou-se nelas, repartiu nos membros das máquinas seus próprios membros, construiu seu próprio corpo com elas. Como poderia ser ameaçado pelos objetos? Todos eles foram quase-sujeitos circulando no coletivo que traçavam. Ele é feito destes objetos, tanto quanto estes são feitos dele. Foi multiplicando as coisas que ele definiu a si mesmo. (LATOURE, 2013, p. 125-136, grifo do autor).

Desse modo, em toda “associação” há “actantes” capazes de transformar cenários de forma imprevisível. Para enxergar os “actantes” e as “associações” contidas no fenômeno “coronavírus”, por exemplo, podemos recorrer ao “parlamento das coisas”, uma espécie de metodologia proposta por Latour (2013) para superarmos a perspectiva antropocêntrica limitada à compreensão do mundo exclusivamente pela ordem social, ou seja, pela ação ou controle do ser humano sobre as coisas. O autor nos sugere identificar e aceitar a existência dos “actantes” para, em seguida, mapear suas trajetórias, pois assim, ainda que de forma hipotética, poderíamos visualizar suas “hibridações”.

A crença inicial de que o vírus seria controlado baseava-se em algumas certezas, como a de que o problema seria exclusivo da China ou de que a humanidade encontraria rapidamente uma solução e voltaríamos à vida normal, afinal, éramos onipotentes e, até aquele momento, tínhamos conquistado muitos avanços científicos, tecnológicos e farmacológicos. Ignorantes e mal-acostumados com ilusões antropocêntricas, literalmente não vimos o vírus passar de corpo em corpo, do ar para os corpos, do corpo para os ambientes, de objeto em objeto, do corpo para objetos mundo afora. A mão que tocava em uma maçaneta contraía o “ente” infeccioso, levava-o aos olhos, boca e nariz, os quais, por sua vez, integravam o micro-organismo ao próprio corpo,

que reagia enquanto o “actante” se encaminhava para os pulmões, pulmões estes que, incapazes de buscar o ar, dependiam de respiradores mecânicos e eletrônicos, coisas tecnológicas. Essas “associações” aconteceram de formas diferentes, em circunstâncias diferentes, mas em progressões geométricas, repetindo-se no planeta inteiro.

Sigamos na lógica do “parlamento das coisas”. O agenciamento dos elementos tecnológicos pode ser intangível para nossa percepção imediata, mas ele também existe e suas operações implicam uma gama infinita de ações e interações. Tentemos imaginar o passo a passo do trabalho dos médicos no caso do coronavírus: a coleta do sangue pela agulha, seringa, tubos; a separação e a codificação do material biológico, lido e digitalizado por aparelhos que computavam milhares de dados a uma velocidade impossível para o cérebro humano; a detecção do vírus por comparação e identificação de códigos; a troca de dados e informações sobre vírus entre os computadores pelo mundo; dados que navegavam por redes, conectadas por cabos submarinos e satélites, formando gráficos e imagens que traduziam o que estava ocorrendo, alimentando inteligências artificiais capazes de prever cenários, contribuindo para a tomada de decisões das autoridades; e assim por diante. É necessário perceber que o vírus não transitava somente entre corpos nas aglomerações das grandes cidades, mas também entre aparatos tecnológicos capazes de transformar seres vivos – vírus e gente – em *bits*, em zeros e uns, em informações codificadas e decodificadas por *devices* inteligentes e conectados.

Obviamente, seria impossível elencar todos os “actantes” contidos em nosso objeto de análise, mas a TAR nos ajuda a entender que cada um desses “entes” orgânicos e inorgânicos contidos nos exemplos anteriores agiam, interagiam e cumpriam um papel com resultados específicos dentro de um determinado contexto, sendo que cada um deles apresentava características e potências distintas. Imaginemos o que teria acontecido com o mundo caso não houvesse tecnologias digitais capazes de mapear o vírus ou criar soluções medicamentosas, ou ainda se não pudéssemos nos informar, comunicar, comprar, estudar ou trabalhar remotamente durante o confinamento. Se já

experimentamos o caos com internet e luz, como seria sem elas? Como seria a vida sem os “actantes” tecnológicos?

Os ambientes, espaços urbanos, suas arquiteturas, lógicas e conexões também podem ser considerados “actantes” cujas “associações”, na contemporaneidade digital, seguem a lógica das redes sociais, ou seja, são reticulares, portanto, imprevisíveis, tanto quanto os contágios do novo coronavírus. Denominado como “atópico”³ pelo sociólogo Massimo Di Felice (2009), o ambiente desse contexto histórico hiperconectado e digitalizado refuta as certezas antropocêntricas.

A experiência do habitar numa pós-territorialidade, resultado de interações e fluxos informativos dinâmicos, torna-se uma indescritível e marcante característica da nossa época, na qual a dimensão do indizível, isto é, de um sentir nem interno nem externo, espalham-se dentro e fora de nós.

O habitar atópico não se deixa narrar ou descrever como o nosso cotidiano e a ubiquidade das formas tecnológicas das nossas práticas sociais, que manifestam o advento não apenas de uma essência tecnológica do ser, mas também de uma essência não exclusivamente orgânica e de uma condição pós-antropomórfica.

Mas ainda poderia se configurar como a hibridação transitória e fluida, de corpos, tecnologias e paisagens e com o advento de uma nova tipologia de ecossistemas, nem orgânico e nem inorgânico, nem estático, nem delimitável, mas informativo e imaterial. A atopia, então, não como um “não-lugar”, mas como uma localidade “*on demand*”, plural e tecno-subjetiva. (DI FELICE, 2009, p. 229).

Segundo Di Felice (2012), a tecnologia digital joga luz sobre o estado “ecológico” das coisas do mundo, ou seja, sobre a interdependência e retroimplicação entre gente, bichos, ambientes e tecnologia. Ainda que invisível ou intangível para muitos de nós, a complexidade e o dinamismo reticular da ecologia são historicamente revelados pelas ciências biológicas, cujos conceitos, ao serem apropriados pela cibernética, engenharia, ciências da computação e da comunicação, originaram a internet e outras tecnologias relacionadas, provocando associações inéditas e as características desse contexto histórico “atópico”.

Um artigo do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2020) sobre essa crise humanitária ajuda a tangibilizar tais “associações”. Nele, Han sugere que os

países asiáticos, diferentemente dos europeus, teriam conseguido controlar melhor a disseminação da covid-19 após seu epicentro graças à digitalização do território e das pessoas e ao uso de dados digitais. A China, por exemplo, usou aplicativos que mapeavam infectados e pessoas com sintomas, alertando o restante da população sobre os índices de contaminação nos espaços públicos e privados. Outros aplicativos indicavam quais comércios vendiam máscaras adequadas para a situação – objetos estes, aliás, já popularizados na Ásia por conta dos prévios problemas climáticos concentrados no continente. Existiriam ainda milhões de câmeras de vigilância inteligentes espalhadas pelas ruas, comércios, meios de transporte, todas com reconhecimento facial, algumas capazes até de medir a temperatura corporal das pessoas. Com a troca irrestrita de dados entre empresas de telefonia, internet e autoridades e a ausência de debate público sobre tais práticas, a China teria um gigantesco aparato de monitoramento e cruzamento de dados de pessoas, territórios e coisas. Evidentemente, essa ilustração não é um elogio acrítico à tecnologia nem a qualquer tipo de regime político, ao uso indevido de dados, à violação de privacidade e às suas consequências para a população, mas sim uma descrição amoral dessas “associações” de características “ecológicas” que envolvem “entes” distintos, cujas ações são retroimplicantes.

Alguns autores defendem que tais hibridações expressam uma relação ontológica entre a humanidade e todas as outras coisas do mundo. O filósofo francês Michel Puech (2008, p. 74) afirma que se trata de uma “coevolução dos seres vivos e dos artefatos”, e o filósofo italiano Umberto Galimberti (2006, p. 76) vai além, sugerindo que a técnica é a “condição da existência humana”, algo que criamos para compensar artificialmente nossa “carência instintual”, para superar nossos “recursos sensoriais medíocres”, uma vez que não teríamos a menor chance de sobreviver sozinhos à magnitude da natureza e do mundo. Quem consegue alcançar essa perspectiva entende o porquê de os gases poluentes terem diminuído acentuadamente no mundo, em especial na China, logo após o surto da doença e a adoção de medidas restritivas de circulação. Ou ainda por que um vírus poderia ser algo muito mais complexo do que um micro-organismo infeccioso que transmite uma “gripezinha” – termo inconsequente que chegou a ser utilizado pelo presidente brasileiro em

referência à covid-19. É necessário perceber que sem tecnologia, haveria mais mortos. Ao abandonarmos a perspectiva antropocêntrica para assumirmos a “ecológica”, mais complexa e holística, compreendemos que todo “actante” carrega consigo uma vastidão de possibilidades conectivas e implicações importantes:

[...] onde termina o oceano, uma vez que ele regula o ciclo da água (evaporação, precipitação, infiltração) e que, portanto, influencia a vida e as condições de outros ambientes estendendo-se bem além de sua suposta geografia delimitada pelos continentes. [...] Claro, convencionalmente e de acordo com sentido comum, o oceano, assim como a rede, é um conjunto de conexões descritíveis através de representações gráficas relacionadas a mapas precisos, resultantes de projeções matemáticas exatas que medem as distâncias e a profundidade. Ele também pode ser entendido como a extensão de água que separa (ou une?) dois continentes, mas isso, além de não ser completamente verdade, resulta ser algo demasiadamente superficial. (DI FELICE, 2012, p. 181-182).

A reflexão epistemológica “ecológica” elucidada o caminho que nos trouxe até aqui. Ela revela que nossos modos inconsequentes de habitar o planeta, de interagir com outros seres vivos e com o meio ambiente, assim como as formas de exploração e consumo de recursos, provocaram uma reação inédita, não conhecida por nossa memória corporal, genética, ambiental e social. Essa experiência nos cobra a reformulação de nossa noção de humanidade.

// sobre a virulência imagética

Absolutamente nada, em qualquer situação, existiria ou aconteceria sem consequências ou se encerraria em si mesmo, especialmente em um mundo hiperconectado, onde mais da metade de população tem acesso à internet e a um *smartphone*. Enquanto o novo vírus se espalhava entre corpos e objetos pelo planeta, todas as pessoas conectadas já estavam contaminadas pelas imagens relacionadas ao vírus, à sua doença e às suas demais consequências. Dentro de cada uma das bolhas sociais em que cada um de nós estava imerso, fotos, vídeos e GIFs contavam algo verídico ou falso sobre o que ocorria. Diariamente, pessoas publicavam nas redes sociais conteúdos com mensagens indicativas de preocupação, ansiedade, pânico, descrença ou chacota em relação ao problema. Os humores variavam e, independentemente deles, as

imagens pautavam os diálogos virtuais entre cidadãos comuns, lideranças políticas, jornalistas, especialistas etc.

Antes mesmo de sermos infectados pelo vírus, já estávamos vivendo uma pandemia informacional, uma experiência comunicativa provocada pelas imagens que forjavam nossos modos de socialização, o “sentir”⁴ de nossa época. O surgimento e a profusão das “tecnoimagens” – termo inaugurado pelo filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (2017, 2018, 2019) para designar imagens produzidas por aparelhos – já haviam criado uma nova sociedade e provocado uma “revolução cultural”, uma vez que tais imagens popularizaram informações antes limitadas aos letrados, proporcionando à massa experiências inéditas. O povo passou a ter novas compreensões de si e do mundo por meio das lentes e telas repletas de “tecnoimagens” caracterizadas pela “superficialidade”, isto é, imagens capazes de transitar facilmente entre superfícies interagentes. Na concepção do autor, a “superficialidade” não significa ausência de sentido ou oposição à profundidade, mas a condição de algo ser transportável, de transitar entre superfícies.

Para Flusser, essas “tecnoimagens” não são janelas por meio das quais se vê o mundo exatamente como ele é, mas sim “superfícies” que, carregadas de conotações e subjetividades, projetam o mundo. No período em que o autor aponta como o das imagens tradicionais (pinturas), as informações produzidas e circulantes no mundo eram fruto dos diálogos internos de cada indivíduo e cujos conteúdos restringiam-se àquilo que alcançávamos no território. Com a eletricidade e as tecnologias da informação e da comunicação (telemática⁵), alcançamos um novo nível de consciência e memória coletiva decorrente da profusão das “tecnoimagens”, transformando nosso “estar-no-mundo” (FLUSSER, 2019, p. 137) e a própria noção de “criatividade”, que deixa de ser uma característica essencialista atribuída aos artistas para se tornar uma condição distribuída entre os indivíduos. Em meio ao digital, à hiperconexão e ao trânsito estonteante das “tecnoimagens”, vivemos infinitas possibilidades interpretativas e, portanto, inúmeras projeções do mundo. Basicamente, cada criatura conectada pode desenvolver sua própria interpretação sobre a mesma “tecnoimagem”.

O universo das tecnoimagens se comporá de imagens individuais, todas interligadas, todas espelhando umas às outras, e todas tendendo a ficar sempre menores. Esse universo se mostrará ao mesmo tempo cósmico e particularizado. Todos participarão do mesmo universo, mas cada qual participará dele no seu canto, embora cada canto se interligue com todos os demais cantos. Logo, a aura das tecnoimagens não irradiará do formigueiro para fora, mas sim de fora para dentro do próprio formigueiro: secreção interna do supercérebro telematizado. (FLUSSER, 2019, p. 193).

Desse modo, com a digitalização de tudo e o surgimento dos *smartphones* e das redes sociais, acessamos infinitos microuniversos particulares e construímos uma nova situação comunicativa que, em estado de suspensão forçada pelo coronavírus, nos obriga a olhar para nosso próprio umbigo e a travar novos diálogos internos, diálogos estes, diferentemente dos primeiros, forjados pelas “tecnoimagens”. Se as “tecnoimagens” e todo seu arcabouço tecnológico forjam nosso “sentir”, rumamos para onde elas estão. Hoje são os *smartphones*, amanhã pode ser qualquer outra invenção. Nossa dependência do objeto é tamanha que ele se tornou extensão corporal. Não o largamos devido às “tecnoimagens”, tocamos permanentemente suas telas em busca dessas projeções de mundo, ao mesmo tempo que levamos nossas mãos infectadas incontáveis vezes ao rosto. Informações e “tecnoimagens” circulam entre *devices* como o vírus entre os corpos.

Enquanto construímos nosso “sentir” junto aos objetos e às “tecnoimagens”, adotamos hábitos gestuais e repetimos ou inventamos ritos, ora de forma banalizada, mimética e acrítica, ora de forma racionalizada propositadamente. A esses processos o sociólogo francês Stéphane Hugon (2011) dá o nome de “tecnologização dos ritos” e “ritualização da técnica”, que teriam condições de reconfigurar nossa cultura:

Trata-se de como a apropriação do objeto, logo utilização, poderia produzir um sentido social de reconhecimento mútuo entre o usuário e seu grupo social de referência. Poderíamos falar sobre a capacidade do objeto de se inscrever e gerar cultura, e um modo de fazer coletivamente normalizado e aceito. Esta é a ressonância da utilização da ferramenta ante à existência de uma cultura de práticas.⁶ (HUGON, 2011, p. 28, tradução nossa).

A covid-19 reforçou e inaugurou gestos e ritos cotidianos. Para uma parcela nada desprezível da população mundial conectada, um micro-organismo impôs uma conexão diária ininterrupta desde que acordamos até a hora de dormir. Enquanto este texto vive a partir de minha digitação no teclado de meu *notebook*, milhares de seres humanos experimentam os mesmos gestos e rituais: o relógio do celular desperta, a pessoa acorda, pega o celular, toca na tela, desbloqueia o aparelho, abre aplicativos, vê a hora, a previsão do tempo, as notícias sobre a covid-19, fala com familiares e amigos, faz o café, come, cuida do filho, cuida do cachorro, liga o computador, confere a agenda e a pauta do dia, abre arquivos, *softwares* e n janelas no Google Chrome, se informa, escreve, conversa no WhatsApp, faz videoconferência no Skype com o povo do trabalho, pesquisa, escreve mais, pausa para comer, cuida do filho, cuida do cachorro, acessa as redes sociais, volta, abre tudo de novo, continua o trabalho, termina a pauta do dia, fecha arquivos, desliga o computador, cuida do filho, cuida do cachorro, acessa as redes sociais, liga a *smart TV*, assiste ao noticiário, acessa a Netflix, a aula de yoga no YouTube, o Pornhub, faz compras *on-line*, joga *on-line*, a mão continua no *smartphone*, olhos vidrados nas *selfies* no Instagram de gente confinada, nas imagens dos que furam as quarentenas, nas notícias, nas *fake news* do tio no *zap*.

É um *looping* ritualístico repetido por mais da metade do mundo. “Tecnologizamos os ritos”, “ritualizamos a tecnologia” e, a cada “tecnoimagem” consumida, transformamos nossas percepções sobre o mundo, sobre nós mesmos, sobre a forma como habitamos o planeta, e nos perguntamos: “como será o mundo pós-coronavírus?”. Se as “tecnoimagens” de fato são projeções do mundo, como sugere Flusser, uma análise superficial sobre elas no cenário atual apontaria para dois caminhos opostos: um sombrio, marcado pela acentuação das mortes, dos problemas socioeconômicos, das desigualdades e calamidades de distintas ordens (saúde, educação, trabalho); outro que repactua nossos acordos sociais, políticos e econômicos para a garantia da vida humana e seus direitos básicos. Como estamos no olho do furacão, fica difícil enxergar algo além desses opostos – e, talvez, este não seja mesmo o momento de projetar nada, mas de refletir sobre aquilo que éramos, fazíamos e tínhamos antes e gostaríamos de transformar.

Para superar de forma inteligente a imperatividade das “tecnoimagens”, Flusser (2019) sugere que teríamos duas alternativas de futuro: optar por um rumo “programado” pela tecnologia ou construir o futuro em conjunto e criativamente com a tecnologia. Parece-me que estamos agora diante desse dilema: ou sucumbimos à avalanche diária de “tecnoimagens” e enlouquecemos, confinados sozinhos com pavor do coronavírus e uns dos outros, ou transformamos essas “tecnoimagens” em algo que tenha serventia para a sobrevivência coletiva. A questão é que transitamos improdutivamente entre essas duas escolhas em função de nosso apreço por dualidades e, portanto, de nossa dificuldade em acessar certas complexidades. Mas há esperança. Decerto, as “tecnoimagens” ativaram nosso medo instintual, combustível da individualidade e egoísmo extremos, mas também provocaram ímpetos de alteridade, esperança e criatividade. Enquanto uns se aglomeravam em festas clandestinas ou compravam o estoque de álcool em gel após se contaminar com as “tecnoimagens” circulantes no WhatsApp, outros criavam redes colaborativas distribuídas pelo mundo para construir protótipos de respiradores para impressoras 3D que seriam usados nos hospitais.

Um micro-organismo invisível expôs nossas fragilidades antropocêntricas e nos fez compreender minimamente que absolutamente tudo está conectado e que não se tratava de um problema de Wuhan, mas de toda a humanidade. A adoção de uma perspectiva “ecológica” para o nosso pensar e fazer cotidianos, em que aceitamos a interconectividade entre gente, bichos e coisas, assim como a compreensão das implicações de nossos gestos e ações nessas conexões, poderia ser um caminho para nossa sobrevivência. Ao reconhecermos a potência de tudo aquilo que não é humano, não estaríamos delegando a esses “actantes” qualidades positivas ou negativas. Cometemos esse equívoco especialmente quando se trata da tecnologia. Como bem aponta Latour (2012), não faz sentido atribuir à tecnologia em si qualidades que, na verdade, dizem respeito a concepções sociais, assim como não faz sentido atribuir a um vírus uma nacionalidade. Aliás, esse vírus foi bastante eficiente em ratificar que nossas (forjadas) acepções sobre o que seriam Estados, nações e fronteiras são absolutamente deturpadas. Os fenômenos são mais complexos do que aparentam, e verdades dogmáticas e opostas não contribuem em nada para

entender esta que parece ser a mais perturbadora experiência vivida pela humanidade neste início de século XXI.

// referências

- DI FELICE, M.; TORRES, J. C.; YANAZE, L. K. H. **Redes digitais e sustentabilidade**: as interações com o meio ambiente na era da informação. São Paulo: Annablume, 2012.
- DI FELICE, M. **Paisagens pós-urbanas**: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar. São Paulo: Annablume, 2009.
- FLUSSER, Vilém. **Elogio da superficialidade**: o universo das imagens técnicas. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2019.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma filosofia da fotografia. Organização: Rodrigo Maltez Novaes e Rodrigo Petrônio. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2018.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do *design* e da comunicação. Organização: Rafael Cardoso. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- GALIMBERTI, U. **Psiche e techne**: o homem na idade da técnica. Tradução: José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2006.
- HAN, B.-C. O coronavírus de hoje e o mundo de amanhã, segundo o filósofo Byung-Chul Han. **El País**, [s. l.], 22 mar. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/ideas/2020-03-22/o-coronavirus-de-hoje-e-o-mundo-de-amanha-segundo-o-filosofo-byung-chul-han.html>. Acesso em: 22 abr. 2021.
- HUGON, Stéphane. **L'étoffe de l'imaginaire**: *design* relationnel et technologies. Fontenay-le-Comte: Éditions Lussaud, 2011.
- LATOOUR, B. **Reagregando o social**: uma introdução à Teoria Ator-Rede. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: EDUFBA; Bauru: Edusc, 2012.
- PERNIOLA, M. **Do sentir**. Tradução: Antônio Guerreiro. Lisboa: Editora Presença, 1993.
- PUECH, M. **Homo Sapiens Technologicus**. Philosophie de la technologie contemporaine, philosophie de la sagesse contemporaine. Paris: Le Pommier, 2008.

// notas

¹ Mestrado em Ciências da Comunicação concluído em 2017 na ECA-USP. Na dissertação, intitulada *Sentires sexuais em ambiências digitais*, investiguei como a tecnologia digital afetou a sociabilidade e o sentir de nossa época, explorando como objeto as ambientações forjadas pelos aplicativos de relacionamento. Esse trabalho também resulta dos aprendizados construídos como pesquisadora do Centro Internacional de Pesquisa Atopos, por cujos integrantes registro minha admiração e agradecimento.

² Para fins documentais, vale registrar que na data da revisão deste ensaio, um ano após sua redação original, o mundo já contabilizava mais de 3 milhões de mortes e 150

milhões de casos confirmados. Os dados foram consultados na plataforma Coronavirus Media Watch, disponibilizada pela OECD AI Policy Observatory e pela International Research Centre on Artificial Intelligence (IRCAI-Unesco). Disponível em: <http://coronaviruswatch.ircai.org>. Acesso em: 26 de abril de 2021.

³ Di Felice (2009) defende que os ambientes foram totalmente transformados com as revoluções tecnológico-comunicativas recentes. Para ele, enquanto a comunicação humana se baseava na oralidade e na escrita, as interações sociais eram mais previsíveis e circunscritas aos perímetros comunitários, período que denomina como **empático**; com a eletricidade e a fotografia, transpusemos os limites territoriais, saindo de nossas comunidades ou, por meio das imagens, de nosso *topos* original: período **exotópico**; com o digital, a metrópole e o trânsito de pessoas, imagens e coisas deixam de ser lineares, tornando-se reticulares e imprevisíveis: período **atópico**.

⁴ Para o filósofo italiano Mario Perniola (1993), o “sentir” é construído por meio da coparticipação de emoções e práticas, aprendidas e compartilhadas entre os indivíduos em um determinado contexto histórico e sob determinadas condições, sendo implicadas pela política, economia, religião, tecnologia etc.

⁵ Aglutinação de “telecomunicação” e “informática”, o termo “telemática” é usado por Flusser (2019) para se referir ao conjunto de tecnologias digitais surgidas na segunda metade do século XX.

⁶ “Il concerne la manière dont l’appropriation de l’objet, alors utilisé, pourrait produire un sens social de reconnaissance mutuelle entre l’usager et son groupe social de référence. On pourra it parler de la capacité de l’objet à s’inscrire et à générer de la culture, et une manière de faire collectivement normée et admise. Il s’agit ici de la résonance de l’usage de l’outil face à l’existence d’une culture de pratiques.”

sobre as autoras e os autores

// andré benevides inoue

Graduado em Jornalismo pela ECA-USP e mestre em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. cursou a disciplina em 2017, apresentando como trabalho final o artigo “O Instagramismo de Lev Manovich aplicado ao Twitter: uma avaliação da viabilidade experimental para classificação estética de imagens”. Sua dissertação de mestrado, *Fotojornalismo, redes sociais e plataformas digitais: a #grevegeral de 2017 no Twitter* (2019), se valeu da investigação metodológica e do referencial teórico conduzidos na disciplina. Trabalha com monitoramento de plataformas digitais, *business intelligence* e análise de dados em agências de publicidade e comunicação desde 2012. Endereço eletrônico: acbenevides@gmail.com

// andré bueno

Mestre em Ciências da Comunicação e especialista em Gestão da Comunicação: Políticas, Educação e Cultura pela ECA-USP. É fotógrafo e integrante do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM-USP). Atua como fotógrafo e educador, ministrando cursos e oficinas sobre linguagem fotográfica e fotografia de rua, além de desenvolver projetos autorais de cunho documental e artístico. cursou a disciplina em 2018, almejando aprofundar os estudos sobre as relações entre fotografia documental, olhar e expressão, o que contribuiu para o desenvolvimento de sua pesquisa

de mestrado, *Fotografia e identidades: expressão pessoal e representação social* (2020). Endereço eletrônico: andre@andrebueno.com.br

// bruna queiroga

Mestra em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela mesma instituição. cursou a disciplina em 2017, apresentando como trabalho final o artigo “Para que serve uma câmera”, em que discutiu o conceito de aparelho na obra de Vilém Flusser. Em sua pesquisa acadêmica, investiga a fotografia contemporânea a partir de conceitos que transitam entre a comunicação e a filosofia. Atualmente, trabalha com reflexões acerca da potencialidade comunicacional do gesto fotográfico. Nos trabalhos práticos em fotografia, pesquisa técnicas analógicas e digitais. Atua como artista visual independente. Endereço eletrônico: brunaqueiroga@usp.br

// bruna sanjar mazzilli

Graduada em Editoração pela ECA-USP e mestra em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. cursou a disciplina em 2017 como aluna especial, apresentando como trabalho final o artigo “Fotolivros como espaço de diálogo entre produtores e leitores de imagens no contexto contemporâneo”, que deu início a suas reflexões em torno dos livros de fotografia. Essa temática foi posteriormente desenvolvida em sua dissertação de mestrado, *O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental* (2020). Atua como *freelancer* prestando serviços de edição de texto e *design* editorial. Endereço eletrônico: brunasmazzilli@gmail.com

// carolina dos santos vellei

Jornalista graduada pela ECA-USP e mestra em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. Participou da disciplina em 2018, época em que desenvolveu pesquisas sobre a influência do enquadramento vertical das imagens nas mídias sociais utilizadas em *smartphones*. Sua dissertação de mestrado,

Os stories jornalísticos no Instagram: investigando os novos formatos de narrativas nas mídias sociais (2020), traz a análise de publicações nos perfis da *Folha* e do *Estadão* no Instagram a partir de um modelo metodológico especialmente criado para o estudo de postagens no formato Stories. É consultora de comunicação digital e produtora de conteúdo nas áreas de notícias e educação. Endereço eletrônico: carolina.vellei@gmail.com

// carolina vilaverde ruta lopes

Graduada em Jornalismo pela ECA-USP e mestra em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. cursou a disciplina em 2017, apresentando como trabalho final o artigo “Entre Flusser e Latour: um mergulho na superfície tecnoimagética da contemporaneidade”, que posteriormente foi incorporado e aprofundado em sua dissertação de mestrado, *As rupturas das imagens técnicas: demolições e reconstruções do fotojornalismo brasileiro no Instagram* (2019). Atualmente, trabalha como assessora de comunicação do Instituto Vladimir Herzog (IVH). Endereço eletrônico: carol.vilaverde@gmail.com

// eli borges júnior

Bacharel em Comunicação Social pela ECA-USP e em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade (FFLCH-USP); mestre e doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. cursou a disciplina em 2016, a partir da qual elaborou reflexões sobre o estatuto da imagem midiática contemporânea que foram consubstanciadas na tese *Teoria da Forma Algorítmica. Entre uma estética e uma ética dos algoritmos: relações entre imagem, fruição e ação* (2020). É membro do Centro Internacional de Pesquisa Atopos (ECA-USP) e professor da Escola de Ciências Sociais, Educação, Artes e Humanidades da Universidade Anhembi Morumbi (HECSA-UAM). Endereço eletrônico: ridolfi.eli@gmail.com

// fernanda albuquerque de almeida

Graduada em Educação Artística – Licenciatura Plena pelo Centro Universitário Metropolitano de São Paulo, mestra e doutora em Estética e História da Arte pela USP. cursou a disciplina em 2016, com especial interesse nas relações entre arte, comunicação e novas mídias. Sua tese, *Imagens de tempo nas poéticas tecnológicas de Harun Farocki, Bill Viola e Anthony McCall (2019)*, prossegue e aprofunda a investigação de questões que permeiam essas áreas, com ênfase em suas reverberações estéticas e políticas. Faz parte do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea, vinculado ao departamento de Filosofia da FFLCH-USP e coordenado pelo professor Ricardo Fabbrini. Endereço eletrônico: frnndea@gmail.com

// raquel melo

Jornalista, mestra em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. cursou a disciplina em 2015, no início de seu mestrado, em que pesquisou as implicações da tecnologia digital e das tecnoimagens na sociabilidade e no sentir contemporâneo, tendo como objeto os aplicativos de relacionamento. Trabalha com comunicação e direitos humanos, com foco em estratégia e produção de conteúdo digital e audiovisual. Endereço eletrônico: rackmelo@gmail.com

// sandra pereira falcão

Graduada em Letras pela FFLCH-USP, especialista em Educação de Jovens e Adultos pelo Instituto Federal de Educação Tecnológica de São Paulo, mestre e doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. cursou a disciplina em 2014, ano de sua primeira turma, redigindo como trabalho final um artigo sobre a relação entre tecnoimagens e comunicação socioambiental, cujos desdobramentos se verificam em sua tese de doutorado. Autora e coautora de artigos nas interfaces Comunicação e Educação/Comunicação e Educação Socioambiental, é professora da educação básica e membro do Grupo de Pesquisa Mediações Educomunicativas (Mecom/ECA-USP). Endereço eletrônico: sandrapfalcao@hotmail.com

// vivian castro villarroel

Graduada em Artes Visuais com especialidade em Fotografia pela Universidad de Chile. É mestra e doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Realiza pesquisa teórica e prática nas intersecções entre fotografia, vídeo e escrita, procurando refletir sobre as complexidades das transformações do espaço urbano. Kursou a disciplina em 2014, aproveitando suas reflexões na dissertação de mestrado, *São Paulo Iconografias Transitórias* (2016), da qual surge o artigo aqui apresentado. Atua como professora do curso de Pós-Graduação em Fotografia: Reflexões e Práticas Contemporâneas no Centro Universitário Belas Artes. Endereço eletrônico: vivian.javiera@gmail.com

// wagner souza e silva

Graduado em Rádio e TV, com mestrado e doutorado em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Desde 2011, pela mesma escola, atua como professor e pesquisador do Departamento de Jornalismo e Editoração e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Como fotógrafo, colabora com projetos de extensão universitária, especialmente na documentação e divulgação de acervos de museus históricos, científicos e de arte. Tem especial interesse na investigação da fotografia como imagem técnica, sobretudo no que diz respeito às implicações dessa classificação para as práticas do fotojornalismo e fotodocumentarismo. É autor de *Foto 0/Foto1* (Edusp, 2016).



grupo de pesquisa
POLÍTICAS DA IMAGEM

eca **USP**
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

