



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**

GABRIEL RÓGER JACOBSEN SANTOS

**TOTALIDADE E FRAGMENTO:
as imagens técnicas e a construção do
olhar na Condição Pós-Moderna**

PORTO ALEGRE

2011

GABRIEL RÓGER JACOBSEN SANTOS

**TOTALIDADE E FRAGMENTO:
as imagens técnicas e a construção do
olhar na Condição Pós-Moderna**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves.

PORTO ALEGRE

2011

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Ana Cláudia Gruszynski
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profª. Rosa Nívea Pedroso
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profª. Drª. Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Aos meus pais, Róger e Caroline, por tudo. Aos amigos, pelas trocas inenarráveis de ideias livres. À Camila, pela força e cumplicidade. E à minha orientadora, Sandra M. L. P. Gonçalves, pelo incentivo, confiança e dedicação indubitáveis, mas especialmente por acreditar no pensamento vivo.

“Num universo em que ter sucesso é ganhar tempo, pensar tem apenas um defeito, mas esse é incorrigível: faz perder tempo”.

(Jean-François Lyotard)

RESUMO

O presente trabalho se propõe a investigar a atuação das imagens técnicas no jogo entre totalidade e fragmento, uma vez que estas imagens surgem no seio da Modernidade, introduzindo o fragmento nas sociedades totais, em íntima relação com seus ideais de controle, e se transformam, já sob a Condição Pós-Moderna, quando toda a sociedade experimenta a fragmentação, em imagens hegemônicas, em torno do que orbitam todas as novas relações sociais. As investigações começam no período antropocêntrico com o advento da fotografia e terminam no tecnocentrismo pensando os *media* como espaço totalizador pela produção e difusão de tais imagens. A conceitualização de totalidade, fragmento e também de Condição Pós-Moderna vem do trabalho de Jean-François Lyotard (1993). A Modernidade é aprofundada com Alain Touraine (1995), e da Modernidade à Pós-Modernidade, Ciro Marcondes Filho (1991, 1993, 1994, 2000) é o mais presente. Para pensar o advento da fotografia, o autor eleito é André Rouillé (2009), enquanto as imagens técnicas são aprofundadas com Vilém Flusser (1998) e Jean Baudrillard (1997), que é também referência nos questionamos acerca da virtualidade e das novas condições impostas pela comunicação.

Palavras-chave: Totalidade. Fragmento. Imagens técnicas. Construção do olhar. Modernidade. Pós-Modernidade. Condição Pós-Moderna.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 O MUNDO MODERNO E O ADVENTO DAS IMAGENS TÉCNICAS	11
2.1 MODERNIDADE	11
2.2 A PRIMEIRA IMAGEM TÉCNICA	19
2.2.1 Funções da Fotografia no Século XIX	28
2.2.1.1 Fotografia e Imprensa	33
3 O MUNDO FRAGMENTADO E AS IMAGENS VIRTUAIS	39
3.1 CONDIÇÃO PÓS-MODERNA	39
3.2 COMUNICAÇÃO, IMAGENS TÉCNICAS E VIRTUALIDADE	46
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS.....	63

1 INTRODUÇÃO

As imagens técnicas surgem no seio da Modernidade com o advento da fotografia, este aparato tecnológico e técnico absolutamente identificado com os ideais de conquista e apreensão do todo vigentes à época. O nascimento da fotografia consolida a representação de mundo proporcionada pela perspectiva *artificialis* que já vingava no Ocidente desde o Renascimento, realizando-a maquinicamente, portanto em consonância com os ideais da ciência moderna, em que o homem é entendido como demasiado subjetivo. Assim, com a fotografia, a objetividade científica invade o campo das representações, abalando fortemente o espaço anteriormente dominado pelas imagens tradicionais (processadas e produzidas manualmente por agentes humanos). Desta forma, tecnicamente, a fotografia introduz o fragmento, o recorte “objetivo” em uma sociedade que estava sob a égide de grandes narrativas orientadoras, como o capitalismo, o socialismo, o *Aufklärung*. Sendo assim, a fotografia surge como fragmento subsidiado à conquista do todo, para a realização do projeto moderno de organizar racionalmente o mundo.

Entretanto, no século seguinte ao surgimento da fotografia (XX), uma a uma as grandes narrativas orientadoras do Ocidente vão encontrar seus limites, perdendo assim suas legitimidades e deixando o homem à sua própria sorte. O projeto moderno de se realizar no curso da História, de fazer o destino se curvar frente ao poder da razão humana deixa de ser crível e o novo tempo é o das micronarrativas, dos pequenos relatos dispersos, não mais orientados a um fim: uma nova condição humana denominada por Lyotard (1993) de Pós-Moderna. Com a liquidação do projeto moderno, o poder outrora reivindicado pelos agentes sociais vai ser canalizado às máquinas e seus produtos. Neste novo cenário, as imagens técnicas, antes adequadas a um fim, entendidas como recortes do mundo real disponíveis aos objetivos de controle modernos, passam à supervalorização: são fragmentos sem coesão disponíveis a todos na medida em que as técnicas de produção e distribuição destes fragmentos em rede se encontram amplamente difundidas. E é esta incessante distribuição de fragmentos técnicos que vai forjar uma nova totalidade, ou um novo ambiente totalizador, que são os meios de comunicação. Ao redor deste sistema complexo e globalizado, orbitarão os homens da Pós-Modernidade, já sem referencial no mundo, mas com referencial nas telas. O olhar

interessado da Modernidade, dirigido ao mundo real, na busca incessante de desvelar a essência escondida sob as aparências, cede lugar na Pós-Modernidade a um olhar indiferente e dirigido às telas.

O interesse aqui, portanto, é investigar como as imagens técnicas atuaram e atuam neste jogo entre totalidade e fragmento e, conseqüentemente, os resultados desse jogo para a compreensão de mundo dos homens – uma vez que toda forma de produzir imagens altera a forma como percebemos o mundo (SANTAELLA e NÖTH, 1998). Os interesses secundários desta reflexão visam a entender de que forma a fotografia inseriu pedagogicamente o fragmento na sociedade total moderna; como a associação entre fotografia e jornalismo serviu no século XIX para reforçar a ideia de imparcialidade e neutralidade de ambos; e como na Pós-Modernidade, já com o real totalmente associado às imagens técnicas, a comunicação sucumbe frente à onipresença das imagens técnicas.

A fim de tecer o fio condutor desta reflexão, o segundo capítulo deste trabalho será dado a conceitualizar e contextualizar a Modernidade, período em que a razão se impõe sobre as formas míticas da Idade Média, em que o homem destrona Deus e ambiciona construir uma sociedade igual e justa, o que atinge seu apogeu no Século das Luzes. A partir daí se consolidam as grandes narrativas que orientariam a totalidade das atividades nas sociedades ocidentais – ocidentalmente, como será feito durante todo o trabalho, sendo incalculável o acréscimo do oriente para esta pesquisa. E é neste século das grandes narrativas (XIX) que ocorre o advento da fotografia, e será ela que fará a volta ao mundo e trará para dentro do salão burguês as conquistas e peripécias deste homem que crê tudo poder. Sendo assim, abre-se um tópico no segundo capítulo para compreender os abalos que esta primeira imagem técnica causou na sociedade moderna e qual a sua função durante o século XIX – inclusive pensando sua inevitável associação com a imprensa e os primeiros desafios enfrentados para inserir as novas imagens nos jornais da época. A fotografia, nos álbuns particulares, nos projetos públicos ou nas páginas de jornais alterou completamente as crenças e valores depositados nas imagens.

No terceiro capítulo, as investigações serão dadas, primeiramente, a compreender esta nova condição humana conseqüente do fim das totalidades e do florescimento de incontáveis micronarrativas deixadas à suas próprias sortes. As grandes narrativas encontram a falência e emerge uma sociedade baseada em cidadãos e atitudes fragmentadas. O projeto homem sucumbe. Com esta

constatação, os poderes outrora requeridos pelos homens serão destinados às técnicas e suas máquinas, às técnicas e suas imagens – projeto que já vinha suas origens na revolução industrial, mas que só pode se formatar quando as técnicas são sobrelevadas sobre os homens. Portanto, no terceiro capítulo será aberto espaço para pensar o poder das máquinas na Condição Pós-Moderna e como sua essência, a técnica, espalhou-se através de suas imagens, forjando inclusive uma nova totalidade, ou para ser mais adequado, forjando um espaço totalizante, que são os *media*. Com a dissolução do pensamento total da Modernidade, orientado para um fim, na Pós-Modernidade reina a velocidade de transmissão e retransmissão dos fragmentos técnicos pelo *media*, sendo estes fragmentos cada vez mais desconectados da realidade pela condição de hiper-realidade destas imagens.

As motivações de ordem pessoal desta investigação começam pela própria escolha metodológica de revisão bibliográfica de autores e assuntos que resistem bravamente ao aprendizado fundamentalmente técnico a que se propõe o curso de jornalismo. Certamente aqui não há elogio às aulas que priorizam o fazer prescrito em manuais e a mera operação dos aparelhos que estão à disposição dos novos *media*. De outra forma, o trabalho que se desenrolará nas páginas seguintes está incrustado de dúvidas oriundas de uma parcela (que percebo diminuindo durante estes anos de curso) de professores e colegas que não se satisfazem com a operacionalização maquínica e me ofereceram elucubrações de diversas ordens, das quais me interessaram especialmente às que tangem as imagens técnicas, o jornalismo e as ciências sociais críticas, esta última acredito oferecer importantes subsídios para compreensão das tensões envolvidas na comunicação.

Quanto à imagem, e à fotografia mais especificamente, participei por mais de um semestre como monitor do Núcleo de Fotografia desta universidade durante o curso de graduação. Além do fazer fotográfico que lá desenvolvi, registro como fundamentais os contatos mais próximos com diversas turmas de alunos, tanto da graduação quanto da extensão, que me possibilitaram perceber muitos olhares diferentes e entender a variedade de valores depositados nas imagens. Com os professores de fotografia não foi menos proveitoso o contato, tanto que a gestação do tema surgiu de uma percepção compartilhada com a orientadora deste trabalho, professora Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves. Foi durante uma argumentação dela com outro professor de fotografia que reconheci em outrem este movimento que

já percebia em mim, o de internalização do aparelho fotográfico. Claro que a ideia de “fotografar” sem equipamento algum, somente a partir da imagem que os olhos conseguem conceber, não será aqui o tema principal de investigação, servindo apenas como *insight*, que maturado nos trouxe até a questão proposta.

2 O MUNDO MODERNO E O ADVENTO DAS IMAGENS TÉCNICAS

Não somente um espaço de tempo, com data inaugural e fim apocalíptico. A Modernidade aqui é muito mais uma Ideia, uma mudança de centro, um conjunto de aspirações, uma (vontade de) totalidade. Nas palavras de Lyotard (1993, p. 38), “não é uma época, mas antes um modo (é a origem latina da palavra) no pensamento, na enunciação, na sensibilidade”. Não também à descrição técnica daquilo que se chamou fotografia desde seu advento. A mesma interessa a esta pesquisa enquanto modo de ver, aparelho de um regime visual extremamente identificado com a Ideia moderna; um paradigma. As datas (im)precisas ficam para os manuais de história e as descrições técnicas para os manuais de fotografia. E, para este primeiro capítulo, algumas investigações: as relações entre a fotografia emergente e o estado de espírito moderno, paixão gestada em seus antecedentes; as peculiaridades da fotografia enquanto imagem; a sua associação à imprensa e os mitos que, juntas, inspiraram – tais quais objetividade e imparcialidade; e a construção do olhar moderno através das lentes das câmeras.

Na primeira parte deste capítulo, *Modernidade*, a inspiração vem especialmente dos textos de Ciro Marcondes Filho (1991), Alain Touraine (1995) e Jean-François Lyotard (1993). Para a segunda parte, *A Primeira Imagem Técnica*, os mais significativos são André Rouillé (2009), Cláudia Flores (2007), Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004), Nöth e Santaella (1998) e Vilém Flusser (1998). Para o tópico *Funções da Fotografia no Século XIX*, as principais fontes são Rouillé e Annateresa Fabris (1998); e ainda para o subtópico *Fotografia e Imprensa*, especialmente Rouillé (2009), Marcondes Filho (1991) e Pierre Albert (1990).

2.1 MODERNIDADE

A ruptura com a tradição, o definhamento das sociedades holísticas, que vai atingir o apogeu na Modernidade, têm início com o Renascimento – este “movimento filosófico e artístico dos séculos XV e XVI que teve como principal difusor a Itália” (COSTA, 1987, p.17), aderindo fortemente na Inglaterra, França e Alemanha. É

durante o Renascimento, inclusive, que ocorre a redescoberta da câmara obscura (elemento caro para o advento da fotografia; a metade óptica (física) deste equipamento que somente estará completo quando, no século XIX, as soluções químicas que fixam a imagem são descobertas). Câmara obscura que será somente um dos elementos redescobertos da Antiguidade Clássica, do humanismo greco-latino, e que participará deste destronamento divino e desta mudança de centro de poder e verdade que, ao fim, elevará o homem ao trono (enferrujado) do reino moderno da razão.

É no Renascimento que surge a imprensa, as universidades e a burguesia emergente começa a ter acesso aos livros que outrora eram limitados às abadias e mosteiros – diferenciando este homem daquele da “idade das trevas”, que só poderia conhecer a Bíblia (e ainda assim pela voz dos padres). Nas últimas décadas do século XV o homem passa a ter a audácia de rejeitar uma autoridade invisível, com quem não pode dialogar ou efetuar trocas (MARCONDES FILHO, 1994). O poder destas transformações não só será sentido de imediato nas artes, na filosofia, nas relações sociais, mas dará todo o suporte de transição entre os mundos medieval e moderno.

As utopias terrenas, por exemplo, florescem sob esta égide, criando mundos imaginários que apresentam à sociedade a realidade como ela *deveria ser*. Com origem platônica, Thomas Morus (A Utopia), Tomaso Campanella (A cidade do sol), Francis Bacon (Nova Atlântida) e Voltaire (Micrômegas) pedirão à sociedade em formação que questione as contradições vigentes através destes “não-lugares”, destas utopias – expressão que vem dos termos gregos *ou* (“não”) e *topos* (“lugar”). “Nesse sentido, *topos* se refere não a um lugar preciso, mas a uma situação dada, a um *status quo*” (COSTA, 1987, p.19). Utopias que ainda inflariam muito no decorrer desta fase antropocêntrica da sociedade, como anota Ciro Marcondes (1994, p. 72):

Para os pensadores do antropocentrismo, a história significaria o caminhar da humanidade em direção à sociedade perfeita. Por trás dessa concepção havia a ideia de que nossa sociedade era melhor que a anterior, e que a próxima seria superior.

Utopias que inauguram a crença de substituição do paraíso cristão pelo “paraíso possível na Terra” (MARCONDES FILHO, 1991). Componente místico da Modernidade, como assinala o mesmo autor.

O homem dava início à destruição implacável do mundo teocêntrico que perdurara havia pelos menos dezoito séculos – “também resultado das ruínas de uma civilização anterior, de caráter imperialista, que objetivava unificação de países, línguas, costumes” (MARCONDES FILHO, 1994, p.20). O Renascimento foi também esta respiração com inspirações de natureza¹ e vida terrena, enquanto se espiravam (e espiavam) os últimos ares teocêntricos.

Neste processo de aniquilação da tradição secular, o homem moderno deixaria de procurar (e reverenciar) a essência divina para se preocupar com a essência dele mesmo, que em algum momento iria desabrochar atrás das formas bárbaras, místicas de outras épocas (MARCONDES FILHO, 1994). Uma mudança de polo, trazendo à Terra e aos seus cidadãos o poder absoluto outrora atribuído à Deus – ou, ainda, se aceitarmos outra metáfora, sublevando estes cidadãos aos céus, tais quais deuses, para que assim realizassem feitos semelhantes aos do, então enfraquecido, Todo-Poderoso.

Incursão contra a divindade que estaria completa (ou ao menos descrita em minúcias) somente séculos depois, durante as Luzes, com o grande assassinato nietzscheniano, a já revisitada metáfora de que:

Deus está morto! Deus permanece morto! E nós o matamos! Como nos consolaremos, nós, os assassinos dos assassinos? O que o mundo possuiu de mais sagrado e possante perdeu seu sangue sob nossa faca. O que nos limpará desse sangue? Com qual água nos purificaremos? Que expiações, que jogos sagrados teremos que inventar? A grandeza desse ato não é muito grande para nós? Não seremos forçados a tornarmo-nos deuses para parecermos, pelo menos, dignos de deuses? Jamais houve ação tão grandiosa e aqueles que poderão nascer depois de nós, pertencerão por esta ação a uma história mais alta que o foi até aqui qualquer história (NIETZSCHE, 2002, p. 134).

Para alimentar a confortável ilusão de onipotência destes europeus que assistem, da janela do trem, o Renascimento ficar para trás e apitar a Modernidade triunfante, a sociedade precisou investir em operações fundamentais daquilo que se chamaria pensamento moderno, como a razão (e a técnica dela derivada), que inflada ao limite subjugaria qualquer misticismo, qualquer pensamento religioso, qualquer dualidade, qualquer subjetivismo e qualquer imaterial.

¹ A amplitude do termo natureza é maior à época do que é hoje, como bem explica Cassirer: “O termo não se refere ao ser das coisas, mas à origem e ao fundamento das verdades. Pertencem à natureza [...] todas as verdades que são susceptíveis de um fundamento puramente imanente, que são em si mesmas certas e evidentes” (apud TOURAINE, 1997, p 23).

Nas palavras de Touraine (1995, p.12):

Não se torna claro que a Modernidade se definiu precisamente por essa separação crescente do mundo *objetivo*, criado pela razão em concordância com as leis da natureza, e do mundo da *subjetividade*, que é antes de mais nada o individualismo, ou mais precisamente de um apelo à liberdade pessoal? A Modernidade rompeu o mundo sagrado que era ao mesmo tempo natural e divino, transparente à razão e criado.

A água do mar da Modernidade que insiste em desfazer o rochedo da tradição (movimento versus status quo) tem como elemento fundamental a razão – não que esta possa reclamar sua inauguração no período antropocêntrico, mas, como relembra Alan Bloom, a diferença entre a filosofia que atingiu no Iluminismo “da que a precede é a de estender a todos os homens o que havia sido propriedade apenas de alguns, a saber, uma existência conduzida em conformidade com a razão” (BLOOM apud TOURAINE, 1995, p.19). Movimento oposto restou à grande narrativa bíblica, que de orientadora e organizadora maior passou à coadjuvante no cenário estatal, sendo relegada à vida privada dos indivíduos.

Da razão ao racionalismo, seu arauto será o matemático e filósofo René Descartes (também conhecido por seu nome latino Renatus Cartesius). Pai da filosofia e do pensamento científico modernos, o filósofo vai transformar seu descontentamento com o conhecimento tradicional que lhe fora ensinado em uma busca pela verdade primeira, pelo conhecimento puro. Sua ambição “não é outra senão a de se fundamentar um conhecimento universal de forma indisputável” (PIMENTA NETO, 2000, p.20). Desconfiando de todas as certezas – inclusive daquelas originadas pelos sentidos humanos –, de todos os dados da experiência, Descartes reserva uma exceção somente àquela ciência precisa, a matemática, “legitimada pela certeza e evidência de suas razões” (PIMENTA NETO, 2000, p.20) – apesar de se espantar também com ela por seu “desenvolvimento teórico tão restrito” (idem). E será com ares matemáticos que Descartes fará sua incursão rumo ao desconhecido: ao conhecimento universal que seja evidente para qualquer um que esteja ciente de suas regras de execução.

Assim, Descartes converte a dúvida em método – raciocínio que não se furtará de tocar o pensamento filosófico moderno, como descreve Cassirer (apud PIMENTA NETO, 2000, p.22):

[...] revela-se imediatamente para nós o valor geral que a análise matemática pode chegar a adquirir como modelo e arquétipo para a filosofia. A ideia central sobre a qual repousa o “método” consiste precisamente em sustentar que o conhecimento representa uma unidade substantiva e autocrática, vale dizer, que encerra em si mesma as premissas gerais e suficientes para chegar à solução dos problemas que com a razão se propõem, sem a necessidade de invocar nenhuma instância externa ou transcendente.

Além deste objetivo principal de Descartes, isto é, fundar um novo modo de conhecer, universal e indubitável, suas meditações visam também à “apologia racional da religião católica e o combate ao ceticismo desde suas bases” (PIMENTA NETO, 2000, p.48), trazendo à tona toda sua carga Renascentista: transcendente, cristã, entretanto a tatear a Terra a fim de cravar raízes e a ordenar os pensamentos a fim de encontrar novos ditames profícuos para o homem – ao final das contas, depois de muita busca, encontra a primeira de suas certezas, aquilo que resistiu à toda contradição, na sua própria existência, no seu *cogito*:

[...] observei que, enquanto pretendia assim considerar tudo como falso, era forçoso que eu, que pensava, fosse alguma coisa. Percebi, então, que a verdade: *penso, logo existo*, era tão firme e tão certa que nem mesmo as mais extravagantes suposições dos céticos poderiam abalá-la. E, assim julgando, concluí que poderia aceitá-la sem crúpulo, como o primeiro princípio da filosofia que buscava (DESCARTES, 2002, p.41).

Das tantas investigações de Descartes, a geometria ocupou espaço destacado em suas pesquisas. Na busca pela referência do objeto no espaço, cria um sistema de coordenadas conhecido como plano cartesiano, uma síntese da geometria euclidiana com a álgebra, que seria ponto de partida para outras áreas das ciências como a geometria analítica e a cartografia. Assim, Descartes impõe a ordem matemática ao mundo das coisas.

Se durante o teocentrismo a religião cristã indicava a salvação do homem no pós-morte, a sua redenção no paraíso, na Modernidade o componente místico será transferido para o plano da atuação dos homens, que acreditam que podem fazê-lo pois passam a dominar e organizar (com a razão, as técnicas e as máquinas) a natureza. E não só a opressão divina deverá ser desfeita, mas também a estrutura social imóvel deve dar lugar à liberdade dos homens, afinal de contas nas sociedades tradicionais, holistas, “o dever-ser deduz-se do ser: age-se num quadro de um sistema hierárquico cuja natureza é prescritiva: cada um sabe o que deve fazer segundo as normas da comunidade” (DOMENACH, 1995, p.28). Estrutura

político-social que começa a ser desmantelada no Renascimento pela pena de Maquiavel, ao admirar, por exemplo, a postura de afrontamento ao Papa protagonizada pelos cidadãos de Florença, “porque eles puseram “o amor da sua cidade natal acima do temor pela salvação de suas almas”, [pois] a cidade é o corpo social cuja integridade é necessária à felicidade de cada um” (TOURAINÉ, 1995, p.23-24).

O direito natural trabalha no mesmo sentido, como anuncia a Declaração de 1789: “Os homens nascem e permanecem livres e iguais em direitos”. Uma ideia de sociedade, de corpo social, que também deve ser governado pelas leis naturais, livrando-se da opressão do irracional – este, álibi de todos os conflitos internos e desigualdades daquela sociedade europeia. O que não estiver sincronizado com a ideologia moderna em formação fica relegado ao plano das resistências à razão: barricadas de tradição frente ao progresso da sociedade administrada pelo imanente. “Os modernistas vivem em uma bolha, protegidos de tudo o que perturba a razão e a ordem natural das coisas” (TOURAINÉ, 1995, p.39)

O termo “moderno” nasce em oposição a antigo, ainda no século XIV, e como lembra Domenach (1995, p.23), “apenas posteriormente adquiriu a sua carga afectiva, originando este conceito modernidade que surge em 1850 com Th. Gautier e Baudelaire”. Este último, bem como Rimbaud, via na Modernidade, “em primeiro lugar, a destruição das formas cristalizadas que impedem a evolução das artes, dos sentimentos, das ideias e dos costumes” (BAUDELAIRE apud DOMENACH, 1995, p.23-24).

Se quisermos ir mais além, Touraine (1995, p.9) expande o conceito quando assinala que:

a ideia de Modernidade, na sua forma mais ambiciosa, foi a afirmação de que o homem é o que ele faz, e que portanto deve existir uma correspondência cada vez mais estreita entre a produção, tornada mais eficaz pela ciência, a tecnologia ou a administração; a organização da sociedade, regulada pela lei; e a vida pessoal, animada pelo interesse, mas também pela vontade de se libertar de todas as opressões.

Ainda com ajuda de Touraine (1995), percebe-se neste pensamento ocidental, dominante desde o século XVI, a rejeição da transcendência e o apelo à uma nova unidade no mundo possível, já não mais na aliança entre trono e altar, mas no “pensamento dominado pela razão ou pela busca do interesse e do prazer”.

Congregação entre razão e prazer viabilizada graças ao discurso da racionalização. Ideia moderna que Touraine também traz à tona nas palavras de Jean Ehrard, que nomeou tal postura como “o grande sonho do século: o de uma humanidade reconciliada consigo mesma e com o mundo e que se harmonizará espontaneamente com a ordem universal” (EHRARD apud TOURAINÉ, 1995, p.21).

O que veio a se chamar Século das Luzes ou Iluminismo é a transformação da Modernidade, já em estágio avançado, em ideologia dominante, no século XIII (por toda a Europa, mas especialmente na Inglaterra, França e Alemanha), quando são realizadas a Revolução Francesa (que difundiu a ideia de uma sociedade tão transparente quanto a ciência e que oferece à sociedade um homem comprometido com o andar da História) e a Revolução Industrial (que inaugura o culto à técnica e valoriza ainda mais a cidade com a migração do homem do campo, ampliando o poder de atuação da lógica fria do capital). A filosofia Iluminista, o *Aufklärung*, vem projetar a emancipação do homem rumo à liberdade e à igualdade social e política com o movimento civilizatório ininterrupto, em um pulsar do tempo em que o sujeito será relegado a segundo plano em prol de algo maior: um fim. A filosofia do Iluminismo, noutras palavras, encerrou o sujeito na História:

[...] O pensamento historicista, sob todas as suas formas, é dominado pelo conceito de *totalidade* que substitui o de instituição, tão central no período anterior. [...] O historicismo afirma que o funcionamento interno de uma sociedade se explica pelo movimento que a conduz à modernidade. Todo problema social, em última análise, é uma luta entre o passado e o futuro. O sentido da história é ao mesmo tempo sua direção e sua significação, porque a história tende para o triunfo da modernidade, que é complexidade, eficácia, diferenciação e portanto racionalização, ao mesmo tempo que ascenso de uma consciência que é razão e vontade substituindo-se à submissão à ordem estabelecida e às heranças recebidas (TOURAINÉ, 1995, p.71).

A partir da Revolução Francesa e tomando formas diversas por todo o século XIX, a Modernidade se fecha sobre o conceito de totalidade promovido pelo historicismo, deixando de ser somente ideia para se tornar também vontade, voluntarismo, uma composição de atores sociais que lhes tem oferecida a possibilidade de produzir um destino nobre para a História. Até porque a questão da razão já está afirmada; agora “é preciso querer e amar a Modernidade; é preciso organizar uma sociedade criadora de Modernidade, automotriz” (TOURAINÉ, 1995, p.69).

À Modernidade é acrescida a palavra revolução pelos franceses, porque enquanto a ideia da Ilustração não ultrapassa as fronteiras das elites, a “ideia de

revolução subleva nações ou pelo menos uma vasta classe média” (TOURAINÉ, 1995, p.73). O messias de outra época agora se torna homem e classe, com uma jornada a ser cumprida em prol da sociedade. Sujeito e sociedade se fundem, nesta “reconciliação dos elementos de um Todo que é, mais ainda que sua soma, o fim para o qual tende cada um deles” (TOURAINÉ, 1995, p.74).

De acordo com Marcondes Filho (1994, p.25) são os verbos ascendentes da sociedade moderna (decifrar, diagnosticar, prever, controlar, administrar) que, se espalhando à “fatos de natureza mais ampla e difusa como a própria história” (MARCONDES,1994, p.25), acabam criando novos heróis, seja o empresário para o pensamento capitalista, seja o movimento operário para o socialista. A “necessidade humana” primeiro; os “direitos do homem”, o sujeito, depois (ao menos enquanto a técnica emergente continuar como coadjuvante neste cenário).

Enfim, no “centro de todas essas tentativas intelectuais encontra-se a obsessão da totalidade, princípio de sentido substituindo-se à revelação divina e ao direito natural” (TOURAINÉ, 1995, p.90), evidenciada mesmo na produção cultural: nos romances, por exemplo, os personagens só acham sentido quando identificados com uma situação histórica precisa. É a porção positiva da Modernidade vindo à tona depois de toda a carga negativa utilizada para dismantelar as estruturas da tradição.

Neste sentido, a ideia de sujeito, identificada com a de sentido da história, está presente por toda parte no século XIX, século das grandes narrativas épicas e líricas, ao passo que ela foi marginalizada pelos filósofos do século XVIII, no qual ela suscitava a desconfiança por causa das suas origens religiosas. Na verdade, vemos fundir-se aqui duas correntes de ideias, o idealismo e o materialismo, ultrapassando a antiga oposição entre razão e religião, entre a ética da responsabilidade e a ética da convicção, entre o mundo dos fenômenos e o mundo dos números; o que predomina é a unidade das práticas de produção da sociedade e da cultura em uma nação inteiramente empenhada na sua modernização. A ideia de modernidade triunfa e não deixa que nada mais subsista ao seu lado. Momento central da nossa história este em que nós nos pensamos inteiramente em termos históricos (TOURAINÉ, 1995, p.71).

Com Lyotard (1993, p.39), podemos entender que estas grandes narrativas, ou metanarrativas, são aquelas com função legitimante e pretensões emancipatórias; no limite, visam à “absolvição da humanidade inteira”. Comportam séries de pequenas narrativas, entretanto não são mitos da mesma forma que as fábulas porque, diferente destas, não buscam um ato fundador no passado, mas estão imbuídas constantemente na realização de um futuro, de uma Ideia – por mais

que metarrativa e fábulas compartilhem “o fim de legitimar instituições e práticas sociais e políticas, legislações, éticas, maneiras de pensar” (LYOTARD, 1993, p. 31). As metarrativas que interessam a este autor e a este trabalho são aquelas que marcam a Modernidade:

[...] emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista, e até, se considerarmos o próprio cristianismo na modernidade (opondo-se, neste caso, ao classicismo antigo), salvação das criaturas através da conversão das almas à narrativa crística do amor mártir. A narrativa de Hegel totaliza todas estas narrativas, e neste sentido concentra em si a modernidade especulativa (LYOTARD, 1993, p.31).

Estas ideias modernas conseguem seu valor legitimante através de sua universalidade, ao passo que orientam “todas as realidades humanas”, todos os acontecimentos que circulam dentro da Modernidade. Este sentimento emancipatório é o que dá “à modernidade o seu modo característico: o *projecto*, esse *projecto* de que Habermas diz que permaneceu inacabado, e que deve ser retomado, renovado” (LYOTARD, 1993, p. 32) – retomada que aqui será compreendida como impossível, uma vez que a Condição Pós-moderna é entendida, noutros termos, como o momento de aniquilação completa deste projeto, sua incineração; e de resto somente uma multiplicidade de fragmentos. Mas antes que a Condição Pós-Moderna se configure no Ocidente, a fotografia e a imprensa moderna vão nascer e as comunicações e o jornalismo serão amplamente afetadas por essas e outras técnicas, e o *projecto* ainda terá décadas de investidas, durante as quais o lugar da pessoa se mantém.

[...] efectivamente marcado [...] como o do domínio da palavra e do sentido: que o povo tome a palavra política, o trabalhador a palavra social, o pobre a palavra económica, que o singular se apodere do universal e que o último se torne também o primeiro. Estou a simplificar, espero ser desculpado. (LYOTARD, 1993, p.39)

2.2 A PRIMEIRA IMAGEM TÉCNICA

A fotografia nasce no seio da sociedade industrial em íntima relação com alguns de “seus fenômenos mais emblemáticos – a expansão das metrópoles e da

economia monetária, a industrialização, as modificações do espaço, do tempo e das comunicações –, mas, também, com a democracia” como lembra Rouillé (2009, p.16), que acrescenta:

Tudo isso, associado ao seu caráter mecânico, fez da fotografia, na metade do século XIX, a imagem da sociedade industrial, a mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial foi sua condição de possibilidade, seu principal objetivo e seu paradigma.

Quando François Arago, então diretor do Observatório de Paris no ano de 1839, oferece ao público um novo aparelho, o daguerreótipo, lembrando inclusive que a “invenção do senhor Daguerre é o fruto de vários anos de trabalho assíduo, durante os quais ele teve como colaborador seu amigo falecido senhor Nièpce” (KOSSOY, 1980, p.13), um paradigma é rompido: pela primeira vez o homem era capaz de produzir uma imagem sem trabalho manual, sem traço, uma imagem eminentemente mecânica – assim, portanto, entendida como a imagem da objetividade pela Modernidade que, em um processo de simbiose, fomentou-a e por ela foi fomentada. Nascia a fotografia.

Aos vários anos de trabalho assíduo de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1857) e Joseph Nicéphore Nièpce (1765-1833) referidos por François Arago podemos incluir, por nossa conta, os cinco séculos desde o Renascimento, quando alguns pintores redescobriram e revitalizaram a câmara obscura (parcela óptica do daguerreótipo que tem inauguração não datada na Antiguidade). Ali começou a alteração de plano, de perspectiva, que se tornaria eficiente com as descobertas de fixação da imagem através dos sais de prata promovidas pelo senhor Daguerre – até então pintor de cenários do Théâtre Ambigu Comique e da Ópera de Paris –, mas também na Inglaterra, que reivindica simultaneamente sua paternidade no nome de William Henry Fox Talbot (1800-1877).

O daguerreótipo e depois a série de câmeras fotográficas que se seguiram à sua evolução e industrialização passaram a reproduzir de forma automática e eficiente a perspectiva *artificialis*² (ou perspectiva unocular, monocular, linear, cônica, geométrica), em que se representa um espaço físico e seus objetos

² Algumas formas anteriores de representação perspectiva são lembrados por Debray: “Certamente, todas as culturas visuais do mundo tiveram sua maneira peculiar de transpor o espaço para uma superfície plana. Os egípcios utilizavam a perspectiva horizontal, os hindus, a perspectiva irradiante, os chineses e os japoneses, a perspectiva do voo de pássaro, e os próprios bizantinos, a perspectiva invertida” (DEBRAY, 1993, p. 230).

tridimensionais em um plano bidimensional, engendrando a ilusão de profundidade com base nas coordenadas cartesianas (que por sua vez é um aperfeiçoamento das coordenadas euclidianas), “adaptando as características originais da natureza a um código cultural” (COSTA, 2004, p.16), no caso o da burguesia Renascentista – e depois, ao se formar mecanicamente, aos códigos culturais da sociedade industrial, como destaca Rouillé (2009, p.63):

a fotografia aperfeiçoa, racionaliza e mecaniza a organização imposta ao Ocidente a partir do século XV: a forma simbólica da perspectiva, o hábito perceptivo que ela suscita, e o dispositivo da *camera obscura*. A perspectiva é uma organização fictícia, imaginária, reputada por imitar a percepção; a imagem em perspectiva traduz a prosa do mundo na língua estrangeira de um enquadramento codificado, convencional. O hábito perceptivo que se desenvolveu com a imagem em perspectiva não é contestado na metade do século XIX pela fotografia; ao contrário, ela é sistematizada pela óptica e pelo emprego obrigatório da câmara escura, que anteriormente era apenas um acessório facultativo na panóplia dos pintores.

A técnica da perspectiva engendrada pelos renascentistas e solidificada pela fotografia ofereceu ao homem a possibilidade de organizar as informações do mundo das imagens a partir de sua própria existência. A partir de seus olhos, o ponto central, o ponto de fuga destas imagens, os objetos representados se materializam e são assim ordenados. Ao invés de existirem por suas “características essenciais”, os objetos passaram “a ter uma existência referencial” (COSTA, 2004, p.16). Isto é, as informações postas no espaço pictórico não existem com o fim de representar o próprio objeto, mas sim “para referenciar a sua posição em relação aos outros objetos do campo pictórico, em um sistema abstrato de coordenadas”. É o modo de ver burguês do século XV e XVI elevado, com a fotografia, à sociedade industrial. “O sistema renascentista de representação espacial introduziu os conceitos de sujeito e objeto na arte, demonstrando na prática artística a onisciência da burguesia” (COSTA, 2004, p.16).

Utilizando a metáfora de Cláudia Flores, no Renascimento o “homem fura a parede opaca do espaço medieval e vê um espaço que se abre e se estende ao infinito” (FLORES, 2007, p.42), seja com as especulações dos teólogos e filósofos Nicolau de Cusa (1401-1464) e, depois, Giordano Bruno (1548-1600), negando a finitude do mundo, seja por Copérnico (1473-1543) ou Kepler (1571-1630) questionando o geocentrismo, ou no limite com Galileu (1564-1642), que apontou o telescópio para o céu “de tal modo que os segredos do universo foram revelados à

cognição humana” (ARENDR apud FLORES, 2007, p.58).

Aprofundando, é a representação em perspectiva a carregar toda a pretensão moderna de catalogar o mundo, infinitamente; ou ainda, o raciocínio e a racionalidade da representação em perspectiva a normatizar, esquadrihar e colonizar nosso olhar. A ruptura nas representações é grande, uma vez que a arte dos antigos e dos medievais era baseada “num sistema de comparação pautado no conhecimento das grandezas e suas aparências angulares” (aquilo que Panofsky (1993) chamou de perspectiva “natural”), e a perspectiva que vai se tornar hegemônica a partir do Renascimento seria “artificial” “por se pautar na razão e na matemática” (FLORES, 2007, p.55).

No oferecimento do novo equipamento de Niépce-Daguerre aos parisienses e ao mundo estava também sendo resolvida uma questão de legitimidade da Modernidade. A utilização da perspectiva e também da câmara obscura entre o Renascimento e o surgimento da fotografia conseguiu prolongar a legitimidade das representações manuais por alguns séculos; entretanto, desde a Revolução Industrial, a convicção nas máquinas e nas técnicas foi catapultada e as telas mais realistas eram tidas como subjetivas demais para serem aceitas pela ciência. O homem é abarrotado de intromissões pessoais que o afastam da ciência e, assim, da verdade. Mal-estar que só vai passar com a automaticidade da fotografia: formação óptica da imagem associada à sua cristalização química – não somente pela ideia de mimese que esta técnica ofereceu, mas em especial pela crença depositada em tudo que fosse oriundo do imanente³, relegando a arte à transcendência completa. Arte de um lado, ciência e técnicas de outro (essas últimas ainda diminutas quando comparamos com o cenário atual).

Na “sociedade capitalista do século XIX a máquina era sinônimo de imparcialidade e precisão científica” lembra Helouise Costa (2004, p.17), acrescentando que era “como se o aparelho fotográfico permitisse à natureza se auto representar. O aparelho, portanto, adaptou a perspectiva à sociedade moderna” (COSTA, 2004, p.17), interpondo entre real e imagem não mais o homem, seus instrumentos e seu trabalho manual, mas sim o aparelho, a máquina, quebrando a

³ Opondo-se a transcendente, o imanente diz respeito às realidades físicas, materiais; é imanente o que “existe sempre em um dado objeto e inseparável dele” (Novo Aurélio, 1999, p.1078). Sobre o caráter imanente que a imagem fotográfica faz reconhecer, Rouillé (2009, p.36) destaca que as “coisas e o estado das coisas tornam-se, então, componentes materiais do próprio processo de formação da imagem”.

antigo “unidade entre o corpo-ferramenta e a imagem manual [...], para selar um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens”, como anota Rouillé (2009, p.34). O autor destaca também o fato da industrialização crescente do Ocidente deslocar as imagens do setor primário, trabalho manual de matérias-primas, para o setor secundário, de transformações industriais, mecânicas, processo que atingia diversos setores produtivos no século XIX.

Parece evidente que tais rupturas produzem consequências das mais variadas ordens, desde perceptivas, psicológicas, psíquicas, cognitivas, sociais, epistemológicas, pois toda mudança no modo de produzir imagens provoca inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo e, mais ainda, na imagem que temos do mundo (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p.158) [grifo nosso].

As rupturas no modo de produzir imagens de que falam Santaella e Nöth (1998) dizem respeito aos três paradigmas assinalados pelos autores: pré-fotográfico (produção manual), fotográfico (imagens que dependem da máquina de registro, implicando a necessidade de objeto preexistente) e pós-fotográfico (imagens sintéticas) – sendo a primeira transição de interesse maior para esta parte da investigação. Entretanto, para a segunda parte deste trabalho, quando a era digital se impõe sobre as imagens fotográficas, a expansão da ideia de Couchot (1993) realizada pelos autores será fundamental. Couchot fazia a separação entre as técnicas para produzir imagens em somente dois momentos: representação, da pintura até o vídeo; e simulação, a partir das imagens sintéticas. A vantagem e o mote do recorte de Santaella e Nöth (1998) sobre o de Couchot é a percepção de que nos estudos dos signos de Peirce⁴ não há nada que sustente esta ausência de objeto representado nas imagens sintéticas, pois

[...] o objeto, ou objetos, de uma representação ou signo – pois na maior parte das vezes se trata de um objeto complexo – pode ser qualquer coisa existente conhecida, ou que se acredita ter existido, ou que se espera existir, ou uma coleção de tais coisas, ou também uma qualidade conhecida, ou relação, ou fato, ou ainda algo de uma natureza geral, desejado, requerido, ou invariavelmente encontrável dentro de uma certa circunstância geral (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p.159).

⁴ Grosso modo, Peirce separa os signos em três categorias: os ícones, quando há relação sensorial ou emotiva entre o signo e o objeto dinâmico representado, sendo que ambos partilham caracteres, como acontece nas figurações, nos desenhos, nas esculturas; os símbolos, quando signo e o objeto dinâmico representado se ligam por convenção, por acordo entre os sujeitos que comunicam, não dependendo de similitude; e os índices, quando há indícios do representante na representação, quando signo e objeto representado se ligam por contiguidade, como a relação existente entre a fumaça e o fogo.

Ainda há o reforço da ideia de que o objeto representado na teoria peirciana não precisa estar “dentro dos limites de um referente externo perceptível”, podendo ser

[...] qualquer coisa que um signo pode denotar, a que o signo pode ser aplicado, desde uma ideia abstrata da ciência, uma situação vivida ou idealizada, um tipo de comportamento, enfim, qualquer coisa de qualquer espécie. [...] De modo algum, por ser simulativo, tal tipo de imagem deixa de ser representativo, apenas o caráter de sua representação torna-se muito mais complexo e misturado (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p.160).

Se faz importante assinalar esta condição do trabalho destes autores porque, não só no paradigma sintético, mas no próprio paradigma fotográfico estão representados conceitos abstratos como as da ciência, “já que Niepce utilizou o instrumento de Galileu – lentes de lunetas astronômicas ou de microscópios” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p.176). Entretanto, por muitas décadas desde seu advento, só se conseguiu ver na fotografia o espelho do real, seu caráter de mimese, sem perceber a série de informações que se interpõe durante o processo fotográfico, sem perceber que a redução do processo fotográfico a índice arrefece uma de suas principais funções que é atualizar.

Sobre a transição do paradigma pré-fotográfico ao fotográfico, a primeira observação interessante é que o investimento passa das mãos do homem para os seus olhos e para a prótese óptica, o aparelho fotográfico. “O que o sujeito busca, antes de tudo, é dominar o objeto, o real, sob a visão focalizada de seu olhar, um real que lhe faz resistência e obstáculo” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 165). E a lista de mudanças não para por aí. Entre o manual e o automático aumenta a durabilidade da imagem, que não só é mais resistente como também pode sempre ser reproduzida, como o negativo fotográfico, ao passo que a unicidade das imagens pré-fotográficas estava condenada à perecibilidade. A imaginação também perde investimento, recurso primordial para a produção da obra única, enquanto o agente produtor de imagens fotográficas necessita mais de “capacidade perceptiva e prontidão para reagir” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p.170).

O gesto do pintor, do escultor, desaparece, dá lugar a uma imagem automática que se reproduz quantas vezes forem requisitadas, por qualquer um que domine a técnica. Basta dominar a operação e estará fixada no suporte químico a imagem latente (que se tornará visível após o trabalho de laboratório), enquanto no

processo anterior o suporte é material (pedra, tela, argila) e manuseado por ferramentas que tornam mais eficientes os movimentos da mão. Enquanto na fotografia início e fim do processo de captação acontece na velocidade da ciência, em tempos intangíveis para o homem, compreensíveis pela máquina. Na pré-fotografia o material está sempre disposto a receber mais informação, sempre no aguardo do todo pretendido pelo sujeito.

Uma das novidades da fotografia, então, terá sido a de introduzir a quantidade, o número e a medida na própria matéria da imagem. O tempo de exposição, a duração de revelação, a distância, a profundidade de campo, a sensibilidade das emulsões formam um conjunto de parâmetros que tecem uma verdadeira trama digital imanente aos clichês (ROUILLÉ, 2009, p.37).

Utilizando a distinção dos signos do filósofo semiótico Charles Sanders Peirce (publicadas no final do século XIX), Santaella e Nöth (1998) aproximam o paradigma pré-fotográfico das representações entendidas como ícones (imitações, representações por semelhança), enquanto o paradigma fotográfico seria regido pelas imagens indiciais, pelo registro, pela contiguidade física que indica que houve referente no mundo real e que este esteve em contato com a superfície sensível, alterável, moldável que sinaliza sua existência física (a pegada como marca da pata, a fumaça como índice do fogo, a fotografia como registro de reflexos luminosos de qualquer coisa do mundo visível; o vídeo estaria sob mesma condição). Tal condição indicial das imagens fotográficas (que aqui se crê partícipe, mas nem final nem preponderante para investigar os efeitos que esta causou na sociedade e no modo de ver o mundo), ensejou um culto ao referente – que aparece em sequenciais autores desde seu advento e permanece vivo mesmo um século adiante com Barthes e seus discípulos.

Da coisa à imagem, o caminho nunca é reto, como creem os empiristas e como queriam os enunciados do verdadeiro fotográfico. Se a captação requer um confronto entre operador e coisa, no decorrer do qual esta vai imprimir-se na matéria sensível, nem por isso a coisa e a imagem se situam em uma relação bipolar de sentido único. Entre a coisa e a imagem, os fluxos não seguem a trajetória da luz, mas dirigem-se a sentidos múltiplos. A imagem é tanto a impressão (física) da coisa como produto (técnico) do dispositivo, e o efeito (estético) do processo fotográfico. [...] a imagem e a coisa estão ligadas por uma série de transformações. A imagem constrói-se no decorrer de uma sucessão estabelecida de etapas (o ponto de vista, o enquadramento, a tomada, o negativo, a tiragem, etc.), através de um conjunto de códigos de transcrição da realidade empírica: códigos ópticos (a perspectiva), códigos técnicos (inscritos nos produtos e nos aparelhos),

códigos estéticos (o plano e os enquadramentos, o ponto de vista, a luz, etc.), os códigos ideológicos, etc. (ROUILLÉ, 2009, p.79).

A ruptura na produção de imagens e na forma de se relacionar com o mundo proporcionada pelo surgimento da fotografia é também o mote de Vilém Flusser (1998), que da caixa preta (aparelho fotográfico) passa a questionar todo um modo de vida com investimento nas máquinas (acentuando o caráter conceitual destas imagens, repletas de códigos técnico-científicos e a diminuição do homem no gerenciamentos das atividades sociais). Para Flusser, a ruptura começa quando as imagens tradicionais, representação do mundo mediada pelo homem com seus instrumentos, tendo como codificador “sua cabeça”, dão lugar às imagens técnicas, em que o codificador é o aparelho, impenetrável pelo homem.

Mas antes que se chegue à complexidade de um mundo de imagens técnicas onipresentes e sua colonização do olhar é preciso investigar um pouco mais as condições de verdade e realidade que estão atreladas ao aparelho e às suas imagens, que aparecem como reveladoras desde o princípio, como demonstram, em 1839, as palavras do jornalista Jules Janin: “Imaginem um espelho que possa reter a impressão de todos os objetos nele refletidos, e vocês terão uma ideia quase completa do daguerreótipo” (ROUILLÉ, 2009, p.33).

Tal é o efeito destas imagens técnicas que vem para renovar a crença na representação, que os pintores abandonam a ideia de imitação levada a cabo pela tinta dos realistas e se sentem compelidos a abstrair, ou ainda, libertam-se da obsessão pela semelhança – o que levaria décadas para entrar na ordem da fotografia.

A fotografia, portanto, não mostra mais nem melhor, tampouco pior do que as imagens anteriores como requeriam alguns críticos (ROUILLÉ, 2009). O que faz é alterar as condições de visibilidade e de verdade, fazendo vir à tona novas evidências de um novo real que se descortina. Real que se explica por exemplo pelo principal viés estabelecido pela prática fotográfica por cerca de cem anos: documentar, relegando a segundo ordem a preocupação estética. Noutras palavras, esta nova imagem surgia para ser utilidade (de diversos campos de controle e ordenação, como a ciência), e não fruição. E sobre seu caráter documental, fundar-se-á seu mito de exatidão e verdade. Verdade que, no tribunal, como lembra Rouillé, é atingida a partir do que dizem as partes; cita também a frase de Deleuze (apud ROUILLÉ, 2009, p.62), “A verdade sendo inseparável de um procedimento que a

estabelece”, e por suas palavras ainda ressalta que a...

verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se comprova e tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, é a função dos historiadores, dos policiais, dos juízes, dos cientistas, ou dos fotógrafos estabelecer, conforme procedimentos sempre específicos, a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas. Daí resultam a verossimilhança e a probabilidade, mais do que a verdade. A verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens. Apesar de seu contato com as coisas, a fotografia-documento não foge à regra: ela própria obedece à lógica da verossimilhança, não à da verdade. A passagem da verossimilhança para o real e para o verdadeiro é, também com ela, sempre sinuosa e improvável (ROUILLÉ, 2009, p.67)

Tratada como mimese resultante de um processo totalmente científico (física mais química) e absolutamente identificada com o espírito moderno, esta imagem infalsificável se aproveita da crise de legitimidade das imagens artesanais e impõe seu discurso de verdade retirado imediatamente dos objetos, trazendo à luz discursos empolgados como o de Louis de Cormenin, em 1852, para quem a fotografia não contém “nem fantasia nem disfarce, mas somente a verdade nua”, apontando ainda que sua “ambição se limita em lavrar um auto e transcrever” (apud ROUILLÉ, 2009, p. 67); ou ainda com Mathew Brady, que afirma: “a câmara fotográfica é o olho da história” (apud FABRIS, 1998, p.24).

Compreensível quando a ideia é administrar e controlar, e toda e qualquer manifestação estética poderia afastar o documento da verdade, torná-lo subjetivo. Afinal de contas, a fotografia só consegue esta outorga de verdade por ser entendida como aquela que não escolhe, não seleciona, não faz concessões ou sacrifícios, o oposto da arte em que faz parte “negligenciar certos acessórios de um quadro para melhor salientar as partes principais” (LITTRÉ apud ROUILLÉ, 2009, p.41). Parecida é a fala do crítico Gustave Planche, para quem a arte sabe “escolher o que lhe convém e repudiar o que não lhe convém”, enquanto a fotografia não omite nada, não sacrifica nada” (apud ROUILLÉ, 2009, p.102). Para a fotografia, “a catedral, doravante, equivale aos grãos de areia” (ROUILLÉ, 2009, p.59).

A fotografia introduz o fragmento no modo de ver ocidental. A tela, exemplar das imagens pré-fotográficas, noutra instância ainda é a totalidade – ainda que tenha pedido auxílio à câmara obscura no Renascimento. O pintor tem como objetivo crescer, e tal atitude pode ser levada ao infinito, o material sempre está disposto a receber mais. O corte fotográfico é abrupto, final, mesmo nos primeiros anos quando

as tomadas podem levar minutos. A partir dali a imagem latente está formada, e basta o trabalho químico para fazê-la surgir, e ao infinito somente a possibilidade de reprodução. Segundo Delacroix, quando “o fotógrafo tira uma foto, vê-se apenas uma parte recortada do todo” (apud ROUILLÉ, 2009, p.57). Assim, a totalidade do mundo nas representações, como pedagogia pós-moderna, é assassinada a cada guilhotinada realizada pelo aparelho – diga-se de passagem, serão muitas dentro do projeto enciclopédico documental da fotografia do século XIX.

Em outras palavras, a fotografia introduz, no domínio das imagens, a “consciência moderna do anti-*logos*”, quando a pintura ainda encarna o universal *logos*: este gosto da totalização, este elo perpetuante entrelaçado da Parte ao Todo e do Todo à Parte (ROUILLÉ, 2009, p.103)

2.2.1 Funções da Fotografia no Século XIX

Quando, no mundo das imagens, os cidadãos ocidentais receberam procuração para reproduzir maquinicamente, fizeram-no com o mesmo ímpeto e sob o mesmo alvoroço que o avanço das técnicas e o crescimento das máquinas já havia causado noutros setores da sociedade. Estrada de ferro, navegação à vapor, telégrafo, fotografia, crescimento desordenado das cidades, desenvolvimento da economia monetária, democracia, alienação no trabalho... as transformações que se passaram, muitas devido às novas possibilidades de manuseio da natureza pelo homem, foram de inúmeras ordens e agitaram uma sociedade que avançava ferozmente sobre o trilho da História – que só tinha uma direção: “sempre em frente!”; sociedade engajada na totalidade do mundo que deveria ser apresentado em enciclopédias e dicionários, distribuídos e predestinados a novas edições e correções. Isto porque estes já nasciam condenados à obsolescência (ainda não programada) do conhecimento – sempre renovado a cada expedição, a cada novo aparelho de precisão que, aumentando o número de casas depois da vírgula, oferecia mais e mais controle e ordenação.

Neste processo, o primeiro século da fotografia foi essencial. Esta foi a tinta do carimbo de “verdade!” que se espalhou sobre a documentação incalculável que havia começado no Século das Luzes e iria se estender por quanto tempo se

pudesse acreditar na conquista do todo, na crença de totalidade já explicitada. Inclusive, a fotografia iria se tornar a grande máquina documental quando associada ao álbum, a partir do final dos anos 1840, dando ordem e sentido ao visível: “a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõe os conjuntos” (ROUILLÉ, 2009, p.101).

Os assuntos primeiros destes álbuns de visibilidades tem domínios diversos, “como a arquitetura, as obras públicas, as viagens e descobrimentos, a ciência e a indústria, a medicina, a arqueologia, a atualidade” (ROUILLÉ, 2009, p.98), e mesmo as obras de arte serão documentadas (vulgarizadas, dizem já naquele tempo) com intuito de democratizar o acesso das massas e atraí-las aos museus e exposições (somente no século seguinte a fotografia entraria nos museus pela porta da frente). Em 1856, por exemplo, a documentação do Louvre “já [conta] com 1.200 clichês, reduzidos à décima parte dos modelos originais. Todo o Louvre está aí representado, desde a folha de acanto dos capitéis, a guirlanda suspensa nas frisas, até às grandes figuras dos frontões” (ERNEST apud ROUILLÉ, 2009, p.98). Procedimento exaustivo de inventariar o mundo que acaba por reduzir tudo à dimensão do homem; a vastidão se torna material palpável e folheável.

Conquista visual que se agrega às conquistas militares da época, como sugere Disdéri: “inumeráveis documentos surgiriam [...] de todos os cantos do mundo onde possuímos possessões, postos militares. Esses documentos [...] formariam as mais surpreendentes coleções jamais vistas” (DISDERI apud ROUILLÉ, 2009, p.100). Rouillé ainda lembra que o próprio colódio⁵ serve igualmente aos militares na fabricação de explosivos e à química da fotografia. A intensão é colher o máximo de imagens possíveis para alimentar esta máquina maior de documentação, de que ainda fazem parte o museu, os arquivos, os depósitos. O fragmento fotográfico fará a mediação entre o aqui e o infinito, o desconhecido, que a cada nova jornada se abre mais e mais, saciando as curiosidades da classe burguesa sem que esta precisasse enfrentar os perigos de conhecer o estranho, o exótico. O que houver de grande e de pequeno do planeta Terra acaba em última instância impresso e disponível em um salão burguês.

Louis de Cormenin, em 1852, adianta: “entregue a alguns intrépidos, fará por

⁵ O colódio úmido foi a técnica mais utilizada na fotografia da segunda metade do século XIX, sucedendo o daguerreótipo, até por volta de 1880. Tal substância era a base do composto utilizado na aderência do nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro – que produzia negativos bem mais nítidos do que o papel encerado utilizado até então.

nós a volta ao mundo, e nos trará o universo pronto sem que abandonemos nossas poltronas” (apud ROUILLÉ, 2009, p.50). Mas a tranquilidade tem um preço: “a relação, às vezes perigosa, vivida com o mundo é delegada a um terceiro (o fotógrafo) e substituída pela relação visual com as imagens. O mundo começa a transformar-se em imagem” (ROUILLÉ, 2009, p.101).

A força do documento fotográfico não tem limites, e quando chega ao tribunal servindo de prova, causa tamanha comoção descrita por Nadar: “A foto pronunciou a *sentença* de morte, e é uma sentença sem recurso. À MORTE!!!”. O julgamento em questão trata de um caso de adultério em que o marido teria assassinado o amante – e assim sua absolvição seria fato habitual à época. Entretanto, Nadar (apud FABRIS, 1998, p.28) continua:

[...] é tamanha a perturbação da própria justiça – pois assim é chamada – diante da imagem maldita do delito que aquela prova fotográfica acaba substancialmente por tomar o lugar de tudo e arrasar tudo.

[...] Sou dominado ao mesmo tempo pelo horror e por uma piedade infinita diante destes condenados que pagarão por quem, mais digno de condenação, é absolvido: arrastados para sempre eles e suas crianças – que *não cometeram nada* – no horror e no irreparável.

Mas, neste caso, A FOTOGRAFIA quis assim [...].

Esta é a ponta de um iceberg. Ainda nas questões de controle social, a Chefatura de Polícia de Paris em seu Serviço de Identificação inicia um trabalho encabeçado por Alphonse Bertillon a partir de 1888. A ideia é controlar, claro, com auxílio das imagens fotográficas, o cenário criminal. A partir do registro sistemático dos infratores, cria-se um imenso banco de dados que, dois anos depois, já conta com 90 mil provas devidamente arquivadas e catalogadas. Bartillon define precisamente as regras e o método para gerar tais imagens, apontando que “basta colocar de lado qualquer consideração estética e ocupar-se apenas do ponto de vista científico e, mais especificamente, policial” (apud ROUILLÉ, 2009, p.86). Desde a cadeira em que deve se sentar o infrator até a forma como deve se ajeitar seu cabelo, passando por indicações técnicas como: para “a pose de frente, focar o ângulo externo do olho esquerdo; para a de perfil, o ângulo externo do olho direito” (apud ROUILLÉ, 2009, p.87). São proibidos quaisquer retoques comuns aos retratos da época. Bartillon prescreve todo o processo em minúcias (entretanto, não tarda para que as transformações físicas por que passam os seres humanos no passar do tempo exigiram de Bartillon o acréscimo de informações antropométricas, de certa

forma já denunciando os limites da fotografia).

Mas Paris não é exceção. Na capital inglesa, na década anterior, a polícia também faz uso da imagem que “não mente”, e “entre 2 de novembro de 1871 e 3 de dezembro de 1872, são efetuadas 375 prisões em Londres graças à identificação por ela permitida” (GILARDI apud FABRIS, 1998, p.29). Da mesma forma, a cobertura fotográfica da Comuna de Paris (1871) evidencia bem na história da fotografia esta ideia de controle.

Os revoltosos se permitiram fotografar ingenuamente e, após o fim da Comuna, tais imagens foram utilizadas pelo Estado na instauração de processos – muitos dos quais levaram inclusive à morte. “Hoje, quem não quer ser reconhecido, tapa a cara – um gesto simples, embora denunciante de fotoliteracia, que poderia ter salvo vidas entre os revoltosos” (SOUSA, 2000, p.42).

Por toda a parte o controlar fotográfico se esparrama. No estudo dos movimentos, por exemplo, o cronógrafo francês Étienne-Jules Marey abre uma estação fisiológica em 1882, em Paris, e animais e humanos são fotografados em ação, ao ar livre. Marey dispara sequencialmente enquanto os modelos desfilam sobre a pista e desfaz os corpos em linhas e manchas, estudando mecanicamente os movimentos fisiológicos. “Esse corpo privado de suas aparências em benefício da expressão abstrata de suas forças [...] é, ao mesmo tempo, o corpo-máquina do operário do taylorismo que se anuncia, e aquele do campeão esportivo” (ROUILLÉ, 2009, p.78), cuja figura toma força no final do mesmo século.

O estudo dos corpos é outra área logo tocada pela fotografia, seja como arquivo de poses para algumas escolas de arte que substituíram a utilização integral de modelos humanos pelas imagens destes corpos, seja como documento de múltiplas utilizações para a medicina – que recém havia se reorganizado, colocando sob o mesmo predicado as antes separadas profissões de cirurgião e médico, abrindo a estes últimos “a possibilidade de tocar, de apalpar e de percutar diretamente os corpos” (ROUILLÉ, 2009, p.114).

Em 1868, o Hospital Saint-Louis construiu um estúdio de fotografia por onde passam os casos mais curiosos, com maiores deformidades, catalogando anomalias e excrescências do corpo, com destaque para a dermatologia. Todas as tomadas vêm acompanhadas de vastas descrições e legendas. É desta forma que a fotografia documental do primeiro século também chega às classes inferiores, pois “na maioria dos doentes fotografados, suas mãos, roupas e, às vezes, as fisionomias

denunciam a condição modesta” (ROUILLÉ, 2009, p.115). Tais fotografias, é claro, também não passavam por retoques como se fazia com retratos da classe burguesa.

Seu caráter de fração do real é tão grande neste primeiro século, que a fotografia seria utilizada, ainda na área médica, em Salpêtrière, a investigações como aquela coordenada por Charcot que fotografou histéricos para investigar as doenças nervosas. Na década seguinte, no mesmo local, o fotógrafo Albert Londe assume o trabalho, e em 1893, resume as vantagens de se fazer uso da fotografia para as conquistas científicas desta área por “conservar a imagem exata dos fenômenos de pouca duração, para que pudessem ser analisados através da observação direta”. Isto porque depender só do olho não é mais o suficiente, pois este tem dificuldade para “perceber movimentos demasiadamente rápidos”; além de que, colocados em série, estes clichês poderem ser comparados, o que “em observações isoladas, escapariam mesmo a um hábil observador” (LONDE apud ROUILLÉ, 2009, p.116-117).

O mesmo fotógrafo acredita ainda que pode conceber, a partir das séries de imagens, uma “fácies patológica” de cada uma das doenças nervosas. Entretanto, ao fim de vinte anos, o próprio Londe admite que os trabalhos serviram mais como didática para o médico do que levaram benefícios ao doente, que “cobaia de observação, não aproveitava nada” (apud ROUILLÉ, 2009, p.117). A fotografia médica, ainda naquele século, se atreveria a algo ainda mais profundo, atravessar os corpos e torná-los transparentes a partir da descoberta dos raios X pelo físico alemão Wilhelm Conrad Röntgen, em 1895.

A fotografia modernizou todos os saberes que dela se apropriaram, e arquivou e ordenou tudo aquilo que se pôs a representar (ou do que fez cópia, pois assim era entendida à época). O olhar passou a ser guiado nestes e noutros campos de pesquisa pela imagem dos objetos, com maior ou menor dificuldade. Entretanto é na associação da fotografia com a imprensa moderna que o modo de ver será realmente difundido, e mais ainda reforçado, uma vez que ambas são contemporâneas (em 1836 nasce o La Presse modificando os valores da informação), e juntas podem retroalimentar mitos como objetividade, neutralidade e imparcialidade. Faz-se assim o reino do breve relato unido ao fragmento fotográfico nas comunicações.

2.2.1.1 Fotografia e Imprensa

As imagens e a informação circulam ao ritmo do dinheiro. Pouco antes da descoberta da fotografia, Émile de Girardin criou, em 1836, o célebre diário *La Presse*, que marca o nascimento da imprensa moderna. A modernidade de *La Presse* repousa em “três inovações importantes: a diminuição do preço da assinatura [de 80] para 40 francos, os anúncios classificados e o folhetim. Ao mesmo tempo, a informação breve, abrupta, começa a fazer concorrência ao relato elaborado”¹. A grande imprensa ergue-se, então, sobre o sacrifício do narrador, cujas ideias e visão, individualidade e humanidade conferiam à narrativa consistência e largueza, sentido e coerência. No lugar da mediação, própria da narrativa (considerada interferência e parasita), a informação impõe a ficção de uma possível transmissão direta e sem perda dos acontecimentos. Contornar ou reduzir a participação do homem: o mesmo projeto atravessa simultaneamente a imprensa e a fotografia, e abrange a indústria e a maioria das atividades sociais (ROUILLÉ, 2009, p.48).

É pelos avanços e recuos que juntas engendraram, imprensa e fotografia, que estas práticas serão modernizadas e afirmarão, no início do século XX, dois novos heróis de época: o repórter e seu par imagético, o foto repórter. Entretanto, apesar de contemporâneas, a imprensa já gestava sua modernização desde o Século das Luzes, quando a Revolução Francesa propiciou o ambiente libertário para tal prática e as primeiras revoluções técnicas possibilitaram a impressão e distribuição mais contingentes dos periódicos. Portanto, cerca de 50 anos antes da fotografia ser apresentada ao mundo, nasce o *primeiro jornalismo* (assim Ciro Marcondes Filho (2000) marca o período que vai da Revolução Francesa até a metade do século XIX) que já preparava as condições de associação entre a palavra e as imagens técnicas. Portanto, passar os olhos aqui sobre o jornalismo, produto da imprensa, é também repassar os olhos sobre a Modernidade; no limite, o mesmo autor afirma: “O jornalismo reflete muito bem a aventura da modernidade. Ele é a melhor síntese do espírito moderno” (MARCONDES FILHO, 2000, p.15). E se esta prática é tão simbólica para o modo ocidental, também o é por servir de veículo às imagens técnicas recém-nascidas, afinal de contas o jornalismo só pode ser peremptoriamente moderno quando tem sua imagem proporcional – ainda que em seus primeiros anos de vida a fotografia apresentasse limitações técnicas significativas para sua utilização na imprensa, como o tempo de exposição e a baixa luminosidade das lentes, além da ausência de um processo técnico que inserisse a imagem diretamente nas páginas dos jornais.

A Revolução Francesa (maio de 1789) trouxe consigo um parâmetro

fundamental para emergência do jornalismo: a investigação, isto é, a liberdade de questionamento público das instâncias maiores da sociedade, “a conquista do direito à informação” (MARCONDES FILHO, 2000, p.10). Luz sobre os documentos do Antigo Regime. Um bom exemplo é a institucionalização da violação de correspondências durante a revolução. Acresce-se a isto a Declaração dos Direitos do Homem, ainda hoje utilizada como argumento nas discussões acerca da liberdade de imprensa, que, no mesmo ano da revolução, oferece aos cidadãos, em seu artigo XI:

A livre comunicação do pensamento e das opiniões é um dos direitos mais preciosos do homem: todo cidadão, portanto, pode falar, escrever e imprimir livremente, respondendo pelo abuso dessa liberdade nos casos determinados pela lei.

Para se ter uma ideia do solavanco que sofre a imprensa a partir da Revolução, são publicados nos anos que se seguem ao evento duas vezes mais títulos do que nos 150 anos precedentes. Mil e quinhentos títulos vem à tona no período (PIERRE, 1990). A ocorrência dos episódios revolucionários que inflaram o povo de curiosidade, aliada às condições técnicas e em especial à liberdade para exprimir opiniões faz surgir este *primeiro jornalismo*, iluminado – não se pretende aqui esquecer por oportunismo experiências como da *Gazette*, de Théophraste Renaudot, de 1631, que já possuía as características de jornal, mas sim ressaltar o momento em que a prática toma corpo e adequa-se ao modo moderno. No período pré-revolução “não há efetivamente jornalismo, no sentido que conhecemos hoje. A empresa era como o correio e o homem que fazia o jornal, seu carteiro [...]”, destaca Marcondes Filho (2000, p.16), acrescentando que aquela empresa “atende com exclusividade a alguns núcleos de poder econômico e financeiro da época mercantilista [...]”.

É portanto com a Revolução Francesa que o jornalismo se inicia, primeiramente dado a difundir somente ideias políticas, plataformas de partidos, para aos poucos se tornar também espaço de livre circulação de ideias. Neste período os jornais são escritos por vezes individualmente, noutras por grupos, e a lucratividade não está no âmago da questão – o que seria inclusive o marco do nascimento do *segundo jornalismo*. Além disso, ainda no início do século XIX, “o jornal se profissionaliza: surge a redação como um setor específico, o diretor torna-se uma

instância diferente da do editor, impõe-se o artigo de fundo e a autonomia redacional” (MARCONDES FILHO, 2000, p.11).

É no período seguinte, assinalado pelo autor supracitado como *segundo jornalismo* (da metade do século XIX até o fim da modernidade, por volta de 1940), que a fotografia recém-nascida começa a fazer parte da campo editorial. Neste período, o jornal passa de espaço livre às ideias à grande empresa capitalista que se obriga a grandes vendas e tiragens para se autofinanciar. As máquinas de impressão se tornam progressivamente mais eficientes e mais caras, sendo o “ponto de partida marcante desse desenvolvimento [...] a introdução, animadamente festejada, da prensa rápida (em novembro de 1814, pelo *Times* londrino)” (JAENICK apud MARCONDES FILHO, 2000, p.22). Tal aparato descoberto por Friedrich König duplicou a velocidade de impressão e “reduziu sensivelmente o tempo entre a ocorrência de um fato e sua distribuição em um grande território” (idem). Para exemplificar a massificação da imprensa nesta transição de jornalismo engajado para grande empresa, na “França, de 1803 a 1870, a tiragem da imprensa cotidiana de Paris passou de 36 mil para 1 milhão de exemplares” (PIERRE, 1990, p.29).

A fotografia nasce no seio do *segundo jornalismo*, e por ele será absorvida, no auge da Modernidade, quando os transportes são revolucionados pelo aumento vertiginoso dos trilhos de trens e dos serviços de correios e quando o precário telégrafo óptico de Chappe (1739), reservado aos comunicados oficiais, dá lugar ao telégrafo elétrico de Morse, criado no ano de 1837. É inclusive na metade do século XIX que se concedem as permissões para comunicação privada por telégrafo, antes restritas aos órgãos públicos. Em 1855, também todas as prefeituras da França já estavam conectadas por linhas a Paris. Com isto, o *segundo jornalismo* vê florescer também as agências de notícias. A primeira é a Havas, fundada por Charles-Auguste Havas em 1832, e nos seus primeiros anos de vida funcionou também com ajuda das aves: os pombos-correios. Daí se tem uma ideia da revolução que os telégrafos proporcionaram, e quanto mais linhas cobriam o continente europeu (que desde 1866 já possuía uma linha conectando-o ao continente americano), mais as agências de notícia ganhavam força e mais os relatos do autor davam lugar aos relatos impessoais, de fácil transcrição e tradução.

É por força destas limitações técnicas de transmissão, uma vez que era lenta a transmissão das mensagens telegráficas, que os relatos opinativos e elaborados deram lugar à resposta de perguntas cruas e rápidas (quem, como, quando, onde,

por que?). Pois as guerras atraíam atenção de leitores e transmitir mensagens do fronte de batalha era operação complicada.

Não fosse isto, ainda nas pautas mais próximas aos jornais, a imposição do lucro e a necessidade de altas tiragens faz com que a empresas jornalísticas, muitas edificando monopólios locais, pretendessem o mínimo de oposições possíveis, pois a ideia era cair no gosto das grandes massas; e para isso, as opiniões fortes e contextualizadas daquele *primeiro jornalismo* em nada contribuíam (CORNU, 1994). Assim,

[...] a informação começa a fazer concorrência com a narrativa. Breve, clara, anônima, a informação justapõe as notícias sem correlação, sem unidade entre elas, contrariamente à narrativa, que era composta de narrador, incorporando o acontecimento à sua vida, e relatando-o como experiência sua. A grande imprensa edifica-se, então, na metade do século XIX, à custa da eliminação do narrador, cujas ideias, experiências, visão ou sensações conferiam consistência e densidade, sentido e coerência à narração. Com a informação, o jornal transforma-se em um caleidoscópio: um grande número de olhares cruzados no interior de um dispositivo reluzente e aberto. Na ausência de um ponto de vista único e de um centro, a perspectiva torna-se complexa. Quanto aos romances publicados em fascículos, a unidade deles é quebrada por serem publicados em episódios; a tendência é que se tornem simples adição de episódios a uma incerta unidade; em todo caso, secundária (ROUILLÉ, 2009, p.104).

É nesta transição à “neutralidade”, “imparcialidade” e “objetividade” que se encontra a imprensa quando do anúncio do “neutro”, “imparcial” e “objetivo” daguerreotipo, em 1839. Enquanto o texto se adequava à transmissão elétrica, a imagem se deslocava para os ditames da óptica e da química. E quando o texto começou a se enxugar para assim se universalizar, a fotografia intrinsecamente já o era. Entretanto, apesar da modernidade de ambos em algumas décadas se fundir completamente, nos primeiros anos não havia condições técnicas de inserir as fotografias diretamente nas páginas dos jornais, e “até meados do século passado [XIX], desenhistas, gravuristas e gravuras de madeiras eram intermediários entre fotógrafos e fotografias e os leitores” (SOUSA, 2000, p.25) – sendo que os processos de inserção da própria imagem fotográfica nos jornais só se configurariam no final do século XIX, sendo o primeiro deles o *halftone*, inventado por Carl Carleman e inaugurado na produção do jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning*, primeiro a publicar uma página com fotografia e texto unidos em 1871. O inventor, à época, “sublinhou que seria somente dessa forma que a fotografia poderia penetrar massivamente no público e tornar-se o meio mais poderoso para elevar

culturalmente a humanidade” (SOUSA, 2000, p.42).

É importante destacar que mesmo antes da fotografia entrar literalmente nas páginas de jornais, o trabalho dos proto-fotojornalistas já se fazia presente em eventos do cotidiano das cidades – como o daguerreotipo de Carl Friedrich Stelzner sobre o incêndio de um bairro de Hamburgo em 1842, utilizado como base para ilustração da revista semanal *The Illustrated London News*; ou nos Estados Unidos o daguerreotipo de William e Frederick Langenheim, “mostrando uma multidão reunida em Filadélfia por ocasião da eclosão de uma série de motins antiimigração” (SOUSA, 2000, p.26). Também são fotografadas situações bélicas, como a Guerra Americano-Mexicana, entre 1846-48, ainda com daguerreotipo, e a Guerra da Crimeia, entre 1853-56, já fazendo uso da técnica do colódio úmido – e com mais atenção a Guerra da Secessão, “o primeiro evento a ser massivamente coberto por fotógrafos” (SOUSA, 2000, p.35). E mesmo a industrialização da nação aparece como tema, com as fotografias de Robert Howlett sobre a construção do *Leviathan*, maior navio a vapor daquela época, publicadas em 1858 na *Illustrated Times*. Mas somente de servirem como base para os desenhos publicados nos jornais, a credibilidade destes já foi inflada, como especula Sousa (2000, p.37) sobre a cobertura da Guerra Civil Americana:

Brady e outros fotógrafos, por exemplo, devem ter influenciado a opinião do público, ao dar a conhecer fotos do campo de prisioneiros de Andersonville, onde se dizia que morria um prisioneiro a cada onze minutos. As gravuras dos “esqueletos humanos” publicadas, em Junho de 1864, na *Leslie's* e na *Harper's*, a partir de fotos, escandalizaram o Norte: não traziam a emoção visceral, intensa e instantânea das fotos-choque, mas saber que eram desenhos executados a partir de fotografias potencializava a sua credibilidade e dramaticidade.

É nos últimos anos do século XIX que o cenário da fotografia na imprensa começa a se alterar fortemente. Enquanto alguns jornais anacronicamente resistem à reprodução literal da fotografia (como o *The Illustrated London News*), com medo de não atingirem o gosto da população acostumada já com as gravuras, outros destinam os exemplares dominicais para inserção das imagens-técnicas, e os menos cautelosos fazem-na participar já do dia-a-dia produtivo. Também surgem as revistas de fotografia, como a *Illustrated American* em 1890, “provavelmente a primeira revista ilustrada concebida deliberadamente para usar fotografias em exclusivo” (SOUSA, 2000, p.42), que em seu primeiro exemplar já conta com 75

imagens desta natureza. Contribuíram para esta transição entre os séculos XIX e XX na relação da imprensa com a fotografia não só a prensa rápida, no âmbito de reprodução, mas também conquistas técnicas de captura das imagens, como lentes luminosas que libertaram os fotógrafos dos flashes fétidos da época, como a película fotográfica em forma de tira, inventada por George Eastman e W. Walker em 1884 e, mais especialmente, anunciando a tônica do novo século, os aparelhos leves e portáteis, como a primeira câmera Kodak, de 1888. Além de massificar e democratizar o ato fotográfico (e o olhar fotográfico), ofereceu aos homens da imprensa a possibilidade infinita de movimento e captura de instantâneos, deixando para trás as fotos posadas e as cidades-fantasma, para dar lugar à velocidade, ao movimento, ao flagrante. Os fotógrafos, antes escolhidos também pela força física que dispunham para carregar os equipamentos, a partir da primeira Kodak precisam somente ter o dedo para acionar o botão, explicitando de vez o avançar da técnica sobre as capacidades humanas. Como afirmava a sua campanha publicitária, “*You press the bottom, we do the rest!*” (“Você pressiona o botão, nós fazemos o resto!”).

Beneficiando-se de uma total liberdade de movimento, os corpos e as coisas não ficam mais paralisados em poses estáticas, preestabelecidas, convencionais. E o enquadramento deixa de ser uma superfície de registro de poses, para se transformar em operador de um processo de captação de fenômenos instáveis, imprevisíveis e aleatórios. O mundo dos acontecimentos substitui assim o mundo das coisas. E as formas mudam proporcionalmente, pois a composição geométrica clássica, que orientava a ordenação do espaço na imagem, submete-se, a partir daí, à autoridade da composição temporal (ROUILLÉ, 2009, p.91).

3 O MUNDO FRAGMENTADO E AS IMAGENS VIRTUAIS

Se hoje predomina esta sensação de instabilidade, deslocamento, fragmentação, confusão e solidão na sociedade não é por acaso. Como não foi sem razão que as técnicas (e suas máquinas) foram soerguidas e atualmente engendram as mais diversas emanações de respeito e credibilidade pelas suas conquistas. Da mesma forma, as imagens técnicas (inauguradas com a fotografia) não se impuseram por completo no cotidiano ocidental sem motivos ou consequências para a (in)compreensão da realidade. A investigação das relações entre estas novas condições apresentadas ao homem desde aproximadamente a última metade do século XX são o foco deste capítulo, que na sua primeira parte, *Condição Pós-Moderna*, será realizada com auxílio de Lyotard (1993) e Marcondes Filho (1991, 1993, 1994, 2000). Estes servem sobremaneira para aprofundar as ruínas das metanarrativas, o fim da história, a imposição da racionalidade técnica e a supressão do real em prol de uma vivência instrumental. Na segunda parte, *Comunicação, imagens técnicas e virtualidade*, a investigação recairá sobre a onipresença das técnicas e suas imagens (poderosas) no processo de comunicação da Pós-Modernidade que acabam por virtualizar o mundo. Ainda faz parte desta segunda parte a reflexão sobre este novo espaço (ou vácuo) totalizador que são os *media*; uma totalidade forjada a partir da condensação de fragmentos técnicos. Esta segunda parte do capítulo será realizada, especialmente, com auxílio dos textos de Marcondes Filho, de Vilém Flusser (1998) de Francis Wolff (2005) e de Jean Baudrillard (1991, 1995, 1997).

3.1 CONDIÇÃO PÓS-MODERNA

As grandes narrativas ou metanarrativas (já abordadas na contextualização da Modernidade no primeiro capítulo) reasentaram o papel do homem na sociedade assim que este se despreendeu da orientação divina e serviram para colocá-lo inteiramente na direção universalizante da História. Esta tinha rumo e engendrou as mais diversas convicções de emancipação, passíveis de realização

uma vez que cada metanarrativa apreendia todas as pequenas histórias do corpo social. Cada uma das teorias emancipatórias traziam consigo descrições minuciosas, baseadas no intelecto e na razão de seus pensadores, sobre como se poderia evoluir constantemente rumo à sociedade perfeita, à boa distribuição das riquezas, à celebração do povo como senhor do seu destino, deixando para trás as formas bárbaras da Antiguidade. Os projetos faziam crer que seria uma questão de tempo e esforço para que fossem realizados. Inclusive, o prazo para as realizações parecia mais curto a cada nova descoberta técnica que deixava perplexos seus contemporâneos. Lembra-se assim o panorama do mundo antropocêntrico. Mundo do homem forte fazendo uso das técnicas na conquista do planeta. Entretanto, o que não foi ainda investigado neste trabalho é exatamente o fato de uma a uma as metanarrativas serem destruídas, aniquiladas, liquidadas, incineradas até perderem completamente suas legitimidades, no decorrer do último século (XX). Assim, o trem da História, que logo apitaria à humanidade, descarrila; fazendo com que os homens que alimentavam a locomotiva se deem conta do vazio em que se encontram, e a desorientação e a frustração a que estão submetidos lhes cai sobre a cabeça. Toda a condição humana seria assim alterada quando os mapas da Modernidade não condizem mais com a realidade apresentada. O que se vê, então, não é a desistência ou o inacabamento de um projeto, e sim o seu abatimento, a rendição de uma soberania. O que não se deu na velocidade com que um raio vem ao chão, mas se sentiu como tal. Para Lyotard (1993, p.33), o marco é *Auschwitz*, quando “foi fisicamente destruído um soberano moderno: todo um povo. [...] É o crime que inaugura a pós-modernidade, crime de lesa soberania, já não regicídio, mas populacídio (distinto dos etnocídios)”. É o evento primeiro de uma lista de episódios que teimam em colocar pás de cal nas ilusões modernas e abrir rombos no casco do navio da História, inaugurando aquilo que o autor chama de Condição Pós-Moderna.

Sem querer decidir imediatamente se se trata de factos ou de sinais, os dados que é possível recolher quanto a este enfraquecimento do sujeito moderno dificilmente são recusáveis. Cada uma das grandes narrativas de emancipação, seja qual for o género a que ele concedeu a hegemonia, foi, por assim dizer, invalidada no seu princípio ao longo dos cinquenta últimos anos. – Tudo o que é real é racional, tudo o que é racional é real: “Auschwitz” refuta a doutrina especulativa. Pelo menos esse crime, que é real, não é racional. – Tudo o que é proletário é comunista, tudo o que é comunista é proletário: “Berlim 1953, Budapeste 1956, Checoslováquia 1968, Polónia 1980” (e não estou a ser exaustivo) refutam a doutrina materialista histórica: os trabalhadores erguem-se contra o partido. – Tudo o que é democrático é pelo povo e por ele, e inversamente: “Maio 1968” refuta

a doutrina do liberalismo parlamentar. O social quotidiano faz claudicar a instituição representativa. – Tudo o que é livre jogo da oferta e da procura é propício ao enriquecimento geral, e inversamente: as “crises de 1911, 1929” refutam a doutrina do liberalismo econômico, e a “crise de 1974-1979” refuta a organização pós-keynesiana dessa doutrina (LYOTARD, 1993, p.42)

Lyotard ressalta também que a primeira resposta à constatação trágica do fim das grandes narrativas emancipatórias é a do surgimento de uma grande narrativa do fim das grandes narrativas. Entretanto, o autor lembra que esta já pertence ao pensamento ocidental desde Hesíodo e Platão, como a sombra de todas as outras. “Assim, nada mudaria, a não ser o facto de ser necessário um suplemento de força e de competência para afrontar as tarefas actuais” (LYOTARD, 1993, p.43).

Lyotard ainda acrescenta que as formas de destruição do projecto moderno são variadas, e pode ser acrescida à lista a “vitória da tecnociência capitalista sobre os outros candidatos à finalidade universal da história humana” (LYOTARD, 1993, p.32), mesmo que esta forje a impressão de o realizar. E é exatamente este o movimento que fez o poder, outrora investindo seus homens; e a partir da decadência das metarrativas, deslocado para as técnicas e seus produtos – desde então detentoras da procuração.

A ideia de totalidade, que estava vinculada aos grandes discursos, também vem abaixo na Pós-Modernidade, terminando com as leis gerais que de alguma forma simplificavam as relações sociais e funcionavam como um aglutinador. Além disso, a totalidade exercia um certo terrorismo sobre os demais discursos, impedindo que estes tomassem corpo e favorecendo algumas ideias radicais e fanáticas no plano ideológico (Marcondes Filho, 1991). Na Pós-Modernidade, a vida fica relegada ao fragmento e o especialista, e ao indivíduo resta a falta de sentido e a confusão em um momento particular em que a história, anteriormente amarrada pelos historiadores com o fim de diminuir as lacunas do passado e assim projetar o progresso no futuro, vai à ruína – resta na Pós-Modernidade a bricolagem de pequenas histórias por meios técnicos nos veículos de comunicação, sendo que estes não tem com seus públicos o compromisso que o historiador tinha com seus pares, o rigor a que estava submetida a historiografia, aumentando na Pós-Modernidade a liberdade para trabalhar (pilhar) os fatos do passado.

O declínio do conceito de história ocorre na mesma proporção em que entra em decadência a concepção unitária de totalidade, de teleologia ou de finalismo, quando a história deixa de ter sentido como processo único para o

qual caminha toda a humanidade, esfacelando-se em múltiplas "histórias". Exemplo da erosão desta unicidade são os meios de comunicação, cujos diversos "centros de histórias" multiplicam-se desordenadamente. (MARCONDES FILHO, 1991, p.37)

Esta quantidade de acontecimentos desastrosos que se passaram no decorrer do século passado, acabando por deslegitimar o modo moderno, estavam todos calcados no desenvolvimento da técnica e da tecnologia. Pois a ciência e seus mais nobres produtos (no limite a razão), que deveriam conduzir o homem ao mundo da liberdade e da paz, acabaram promovendo as mais sérias situações de barbárie, dominação, violência e, mesmo em termos globais, a ameaça planetária. É exatamente o oposto do que se imaginava no mundo antropocêntrico, quando as sociedades eram facilmente niveladas por seu estágio evolutivo, sobrepujando inclusive as sociedades tribais, bárbaras, em prol das sociedades mais evoluídas na história, as europeias. Quando se faz a destruição do próprio povo "evoluído", está-se colocando em cheque igualmente este conceito de "sempre em frente" acoplado à História. Assim, o próprio conceito de razão naufraga no mar das experiências modernas da primeira metade do século XX.

Estes grandes discursos legitimadores da ação política, como o foram o marxismo e o liberalismo, funcionaram também como aval do exercício da ciência, do direito, da moral e da arte. O desenvolvimento da técnica, entretanto, foi tornando cada vez mais débil este tipo retaguarda filosófica, porque justificava-se por si mesmo, prescindindo de uma sombra religiosa, ideológica ou abstrata. Quanto mais se desenvolvia a ciência e a técnica, menos se poderia dizer que elas deveriam se basear num estatuto externo a elas, isto é, numa ideologia. É por isso que o desenvolvimento técnico acabou por realizar, especialmente no após-guerra, a liquidação final das ideologias legitimadoras ou das "metanarrativas", e por suprimir o respaldo que se baseava numa filosofia especulativa, num agir ético-político passando a uma legitimação em si mesmo, segundo seus próprios parâmetros. (MARCONDES FILHO, 1991, p.6)

Marca-se assim um novo tempo, não mais antropocêntrico, mas agora dirigido pela racionalidade técnica comum ao tecnocentrismo – paradigma assinalado pelo supracitado autor. Período atual em que os homens não se encontram mais investidos de poder, e sem poder não se sentem mais capazes (ou comprometidos) a modificar a sociedade. Um exemplo da descrença na modificação, nos rumos do progresso, é explicitado por Jair Ferreira dos Santos (1997, p.90), que lembra que na Guerra da Coreia (1950) não houve desertores americanos, enquanto na do Vietnã, terminada em 1975, "houve aos montes". Na Pós-Modernidade já não há a crença

totalizante de lutar por um fim. “Pátria, herois e mitos colam muito pouco num tempo programado pela tecnociência” (idem, p.91). Pensa-se, no tecnocentrismo (no máximo) em sobreviver e produzir micronarrativas; a desconexão social gerada pelo descrédito das narrativas legitimantes dá lugar à artificial reconexão engendrada pelas técnicas – então mais confiáveis para organizar e gerenciar a sociedade do que o falho homem, que na experiência de secularização que se concedeu, não conseguiu mais do que bombas atômicas, campos de concentração e formas de controle rebuscadas. Se o homem falhou na construção e execução daquele projeto, outra instância receberia a procuração para avançar desta vez. “Ou seja, o crescimento da inteligência da máquina passou a equivaler à redução da inteligência do homem” (MARCONDES FILHO, 1994, p 51).

Mas o que mais marca o período tecnocêntrico de nossa cultura é o aparecimento, junto com todos esses sistemas técnicos, mecânicos, elétricos, de produção, trabalho e bem-estar, de um campo de utilização desses equipamentos que se tornou cada vez mais totalizador. É o uso das tecnologias de comunicação e informação. Elas vieram como uma espécie de contraponto a uma sociedade que se torna cada vez menos social, onde as pessoas cada vez menos falam-se, encontram-se, vêem-se, tocam-se; em que as pessoas têm cada vez menos tempo para as outras, para os amigos; uma sociedade, portanto de progressivo isolamento (MARCONDES FILHO, 1994, p 51). [grifo nosso]

Em uma sociedade cada vez menos social (ou com um novo tipo de sociabilidade), os líderes também não encontram mais lugar, não têm mais crédito, uma vez que desaparece o sujeito histórico, e resta ao cidadão a necessidade de autoafirmação, de comprovação da própria existência. O que só pode ser realizado virtualmente, uma vez que este se encontra encapsulado – seja em seu apartamento, automóvel, metrô, escritório ou em frente a um aparelho. Enquanto isso, os “sistemas ultrapassam os limites de suas funções reafirmando com isso um funcionamento cego e automático, indiferente à questão do sentido, da finalidade e da função e tornam-se inertes, hipertélicos e mortos” (Marcondes Filho, 1991, p.17). Os políticos são um bom exemplo. Com o avanço das máquinas, e aí pode-se incluir as maiores, como a administrativa, a estatal, a burocrática, o homem é relegado a segundo plano e mesmo os mais adaptados, ou mais inseridos, tornam-se funcionários passageiros – aptos somente a operar, e não mais a “realizar” como se acreditava que pudessem fazer no período antropocêntrico. O que se constata, na realidade, com Marcondes Filho, é que os políticos não são agora mais fracos do

que anteriormente, eles “são exatamente o que são, sem nenhum tipo de engrandecimento artificial” (MARCONDES FILHO, 1994, p.82).

Proporcional ao esvaziamento do sujeito, é o do lugar do sujeito, da geografia do cidadão. Aquele espaço tão valoroso da Modernidade, onde se cultiva a história das conquistas através das obras arquitetônicas, onde se reúne o povo para confabular as mudanças, onde a arte resplandece em museus e galerias e os novos inventos tomam as ruas, aquele espaço começa a ser esvaziado no tecnocentrismo. Com o fim da História, toda a construção dos espaços de convivência perde sentido, e a cidade como ponto de encontro passa a ser mero entrave para o movimento dos cidadãos-bolha. Aquilo que Ciro Marcondes chama de “cidade auto-pista”. Evitá-la é o mais seguro. Busca-se vencê-la tal qual se faz com um oponente. E o automóvel é a forma mais obstinada de fazê-lo, evitando todo e qualquer contato com os demais cidadãos, que também lutam para desfazer as distâncias insuperáveis, vencer os trajetos, fétidos, abarrotados da publicidade que destrói (encobrendo) as poucas marcas arquitetônicas que ainda não foram tombadas. Aquela cidade moderna desaparece no mesmo triturador que aniquilou o sentido da História, até porque o investimento na Pós-Modernidade não está mais no espaço.

Os conceitos clássicos da economia também são esfacelados na pós-Modernidade, e o cidadão que ainda ontem compreendia o valor de seu trabalho e o valor dos produtos que adquiria, hoje se sente lesado ao perceber que o seu salário não está mais associado à geração de riquezas para a sociedade, como fora antes, e o grosso do capital pertence ao universo especulativo dos papéis que circulam na bolsa de valores, dentro deste aparelho econômico intangível ao cidadão. As próprias empresas, no capitalismo iniciante identificadas com suas regiões, hoje se diluem globo afora sem que seja possível rastreá-las por completo. É o que o Marcondes Filho refere como orbitalização da economia. “Tendo o trabalhador se transformado em “quase marginal” da economia [...], o salário torna-se quase uma gratificação que o trabalhador recebe por participar desse processo” (MARCONDES FILHO, 1994, p.104, 105).

As mudanças radicais apresentadas aos indivíduos na Condição Pós-Moderna se refletem em todas as esferas, e antes que passemos à comunicação, cabe passar os olhos sobre a cultura, onde o ecletismo é o seu “grau zero”, como afirma Lyotard (1993, p.19), apontando que:

Ouve-se *reggae*, vê-se *western*, come-se *McDonald* ao meio-dia e cozinha local à noite, usa-se perfume parisiense em Tóquio, e roupa “retro” em Hong-Kong, o conhecimento é matéria para concursos televisivos. É fácil encontrar público para as obras ecléticas. Tornando-se *kitsch*, a arte lisonjeia a desordem que reina no “gosto” do amador. O artista, o galerista, o crítico e o público comprazem-se juntos seja lá no que for, e a hora não é favorável ao rigor.

A hora não é favorável ao rigor porque este estava associado aos instrumentos modernos de orientação (que sucumbiram). Assim, no reino do pastiche, tendem a reaparecer os modelos do passado, mas como bricolagem, como fragmentos ou restos reunidos ao acaso em trabalhos arquitetônicos, na moda, na música, nas galerias. Mais além, “um outro aspecto dessa nova cultura é seu caráter museológico. Todos os seus componentes tornam-se fatos a serem observados, visitados, vistos”, afirma Marcondes (1994, p.97), acrescentando que as próprias pessoas “se olham, se veem, se observam como participantes de um museu do mundo, onde é preciso assistir à sua passagem para se certificar que elas ainda existem”. Sobre a arte, esta abandona, na Pós-Modernidade, sua conformidade com parcelas do cotidiano para abranger a totalidade dos espaços num movimento de estetização total; sendo assim, a “arte dissolve-se, dilui-se, pulveriza-se na cultura como um todo, deixando de existir, portanto, como um fenômeno em si, singular” (MARCONDES, 1991, p.14), tendo sua aura aprisionada à Modernidade.

Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito. Daí que a obra e o texto tenham as propriedades do acontecimento, daí também que cheguem demasiado tarde para o seu autor (LYOTARD, 1993, p.26).

Na Pós-Modernidade, quem dita as regras é a velocidade, ou melhor, na ausência de regras, resta a velocidade, ou a efemeridade, a acompanhar o sujeito e suas experiências. Ainda com o suporte de Marcondes Filho (1994, p.53), pode-se dizer que a “velocidade é o compasso de vida da era tecnocêntrica”. As relações sociais, como um todo, são atingidas pelo relógio e o valor maior passa à eficiência, ao desempenho, características das máquinas, sendo que o conteúdo denso da Modernidade ficou associado ao passado, ao homem com fins. “Não se pode negar a existência hoje em dia predominante da tecnociência, ou seja, a subordinação

maciça dos enunciados cognitivos à finalidade da melhor performance possível, que é o critério técnico”, afirma Lyotard (1993, p.20). É assim, portanto, que na Pós-Modernidade reina o leve, o superficial, o efêmero, evitando-se as tristezas, as angústias, o feio, o sujo, o marginal. Neste sentido, evapora-se a crença de que, com algum esforço da razão, poder-se-ia trazer à luz o que estava encoberto pelas aparências. Assim restam somente aparências; não há o que ser negado. Inclusive negar não é a palavra de ordem. A vivência é da experimentação (virtual, uma vez que o espaço foi suprimido); e a dificuldade é somente vencer a inigualável “oferta de ocupações infinitamente mais fantástica do que no passado” (LYOTARD, 1993, p.54). A obsolescência, então, já não é mais casual, uma vez que está no âmago da programação das máquinas e seus produtos – e assim o operador passa a atuar como um jogador, contra o aparelho, a fim de eliminar todas as suas possibilidades, esgotar as variáveis do software, que assim se reprograma e avança, como escreve Vilém Flusser (1998) – que toma o aparelho fotográfico como símbolo dos demais aparelhos em sua pesquisa, como será aprofundado adiante.

3.2 COMUNICAÇÃO, IMAGENS TÉCNICAS E VIRTUALIDADE

Com a liquidação das metanarrativas e com o fim da história, toda a sociedade acaba por sofrer impactante reestruturação. O sentimento de vazio instalado após o naufrágio das totalidades é decorrente da fragmentação que atingiu todo o Ocidente e que vai se refletir nos mais variados aspectos da vida, dos quais nos interessa em especial a comunicação. O culto aos textos (textolatria) presente na Idade Média (ideologia Cristã) e na Modernidade (Marxismo, por exemplo) será deslocado, com o fim das crenças nos conceitos orientadores, em culto às imagens, aquilo que as máquinas já haviam mostrado desde o século XIX que sabem fazer “melhor” do que qualquer homem (o que vem a ser o culto à técnica ou, mais profundamente, o culto às próprias máquinas que produzem tais imagens).

As imagens técnicas não são próprias da Pós-Modernidade, afinal de contas a primeira delas, a fotografia, surge ainda no século XIX, introduzindo pedagogicamente o fragmento nas sociedades totais. Entretanto, a fotografia recém-nascida, mesmo que antecipe os novos tempos, ainda participa do projeto

enciclopédico da Modernidade, ainda é entendida como ferramenta para apreensão do todo, e na sua apresentação pública ainda é submissa aos textos como se observa nos veículos de comunicação de massa da época, isto é, jornais e revistas impressos. Mas a cada tropeço que a totalidade moderna demonstra a partir do início do século XX, mais a fragmentação fica visível (literalmente). E a cada tropeço do projeto homem, mais as máquinas tomam força como reorganizadoras, reaglutinadoras de uma sociedade sem cola. Todos os poderes outrora requeridos pelos homens inseridos nas instituições sagradas antropocêntricas (governo, família, escola, etc.) passam no tecnocentrismo às máquinas, onde o homem é funcionário, e não mais que isso, indispensável para seus aperfeiçoamentos. Neste sentido, a fotografia não deixa de existir, pelo contrário, expande-se exponencialmente como se observa ainda hoje (sem entrar na discussão sobre a precisão e qualidade do termo *fotografia digital* para este modo digital de fragmentação do real ofertado desde a década de 1990); mas de imagem absolutamente identificada com a Modernidade, passa a ser coadjuvante em uma sociedade cercada de telas mais adaptadas ao seu tempo: televisores, computadores, *gadgets*, ou qualquer novo aparelho lançado entre a escrita deste texto e a sua posterior (e sempre atrasada) leitura – os aparelhos hegemônicos da máquina da comunicação que são capazes por sua própria gênese de absorver, criar e distribuir os fragmentos de “realidade” (as aspas serão explicadas adiante). Os sistemas de comunicação reagrupam a sociedade na medida que são transmissores de imagens técnicas. Só o que passa pelo processamento dos aparelhos realmente existe no tecnocentrismo. Ou ainda, o processamento do mundo pelos aparelhos técnicos o torna mágico, hiper-real, suportável.

Na sociedade tecnocêntrica os meios de comunicação ocupam o papel central na vida das pessoas. Eles reestruturam toda a sociedade como fazem com que a economia, a política, a cultura, a religião, o lazer, o esporte reorganizem-se agora em função da sua veiculação na comunicação. A marca desta era é que as coisas não valem pelo que elas são, elas só valem se forem comunicadas, divulgadas pelo sistema de comunicação, se mediadas por esse processo (MARCONDES FILHO, 1991, p.64).

Ideia semelhante aparece com Flusser (1998, p.38):

Todo ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado. Como a imagem técnica é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico, passando a ser um ritual de magia. Gesto eternamente reconstituível segundo o programa. Com efeito, o universo das imagens técnicas vai se estabelecendo como plenitude dos tempos.

Voltemos um pouco. As imagens precederam os textos no caminhar da existência humana. Durante dezenas de milhares de anos, desde que se conseguiu capturar rastros do homem pelo solo terreno, a imagem é a constante que o homem interpôs entre ele mesmo e o mundo. Por certo tempo, chegou-se a enfatizar que o homem se diferenciava dos demais animais pela utilização de ferramentas; mas assim que se descobriu que outros animais fazem o mesmo, a diferenciação recaiu sobre a linguagem. “Mas também podemos dizer que o homem se caracteriza pelas imagens. É o único animal que utiliza e fabrica imagens” (WOLFF, 2005, p.19).

Assim, por longo período se representou a realidade tempo-espacial reduzindo-a a duas de suas dimensões, até que a escrita fosse inventada. Com o surgimento do texto, o homem que buscava se aproximar do mundo, aumentar o seu contato, do contrário, reduziu-o a uma única dimensão (a saber, a conceituação). Os textos acabaram por abstrair ainda mais a realidade concreta e passaram a funcionar conceitualizando as imagens de mundo dos homens. Com o surgimento da escrita, portanto, o homem interpõe entre ele e o mundo os textos que são conceitos de imagens (FLUSSER, 1998).

A relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do Ocidente. Na Idade Média, assume a forma de luta entre o cristianismo textual e o paganismo imaginístico; na Idade Moderna, luta entre a ciência textual e as ideologias imaginísticas. A luta, porém, é dialética. À medida que o cristianismo vai combatendo o paganismo, ele próprio vai absorvendo imagens e se paganizando; à medida que a ciência vai combatendo ideologias, vai ela própria absorvendo imagens e se ideologizando. [...] As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos. Atualmente o maior poder conceitual reside em certas imagens, e o maior poder imaginativo, em determinados textos da ciência exata. Deste modo, a hierarquia dos códigos vai se perturbando: embora os textos sejam metacódigo de imagens, determinadas imagens passam a ser metacódigo de textos (FLUSSER, 1998, p.30) [grifo nosso].

Tal conceitualização das imagens atinge apogeu com a sua produção, reprodução e distribuição técnicas, isto é, por aparelhos. Se o pensamento conceitual experimentou seu limite durante o trajeto da Modernidade, forjando as grandes narrativas que deveriam dar conta de todo o devir, com o fim gradual das

metanarrativas, o pensamento conceitual sofre abalos significativos. E é exatamente para isso que surgem as imagens técnicas, para “emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente” (FLUSSER, 1998, p.36). E é sob este pretexto que reagrupam em torno de si os cidadãos tecnocêntricos, que passam a destinar também às máquinas a responsabilidade de pensar conceitualmente. Segundo o supracitado autor: “Textos foram inventados no momento de crise das imagens, a fim de ultrapassar o perigo da idolatria. Imagens técnicas foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria” (FLUSSER, 1998, p.37).

Imagem técnica é texto científico aplicado. São séculos de teorias e cálculos sobrepostos transformados em imagem a cada clique, a cada pressão no botão, a cada tela ligada. Por mais que ao ver as imagens técnicas tenhamos a doce ilusão da realidade se descortinando sobre nossos olhos, o que está posto no interior destes fragmentos de “realidade” são conceitos e mais conceitos processados – diferentemente das imagens tradicionais em que o processamento é dado na “cabeça” do agente humano. As imagens técnicas suprimem, desta forma, a última das dimensões que ainda restava ao texto, transformando aqueles conceitos em imagens “zerodimensionais”. Sobre isso Flusser (1998, p.35) destaca:

No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista). Mas tal complexo “aparelho-operador” parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado. Isto porque o complexo “aparelho-operador” é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é caixa preta e o que se vê é apenas *input* e *output*. Quem vê *input* e *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta.

De forma que dominando apenas o *input* e o *output* dos aparelhos, os operadores estão reféns do processo fundamental de formação destas imagens, tais quais funcionários, que não imaginam (e nem o poderiam) intervir no programa, nos conceitos. Resta assim aos funcionários dos aparelhos a tentativa de exterminar as possibilidades todas que estes oferecem, e é esta a luta, o jogo travado entre ambos, que se perpetua na produção das imagens técnicas. O aparelho a oferecer as possibilidades de execução das imagens, e os funcionários tentando eliminar uma a uma estas possibilidades, realizando fotografias, vídeos, infográficos – dentro das categorias programadas, é claro, pois se pretendesse modificar as

possibilidades teria que abandonar seu posto e trabalhar na indústria que produz os equipamentos. E mesmo que fizesse este movimento, e de operador passasse a programador do aparelho apreendedor de mundo, estaria novamente submetido ao programa da máquina seguinte – pois estamos falando do reino das máquinas (FLUSSER, 1998). “Não pode haver um “último” aparelho, nem um “programa de todos os programas”. Isto porque todo programa exige metaprograma para ser programado. A hierarquia dos programas está aberta para cima” (FLUSSER, 1998, p.46).

O tecnocentrismo é marcado por essa introdução sistemática das imagens técnicas em todos os vãos da sociedade, e isso se passa também pelo seu caráter mágico (parte dele inerente à técnica, parte inerente a todas as imagens). Para investigar o poder instalado nas imagens hegemônicas contemporâneas, pedimos auxílio a Francis Wolff (2005) – mesmo que deste trabalho tal autor por vezes divirja quando afirma, por exemplo, que não é possível considerar as imagens atuais mais poderosas do que as tradicionais. De qualquer forma, o autor traz questionamentos substanciais que podem nos ser úteis, a começar por aquilo que ele define como os quatro defeitos das imagens em comparação ao texto, e que seriam exatamente os seus potencializadores.

Para Wolff (2005), as imagens (e ele trata somente das figurativas em sua análise) são poderosas por quatro motivos: por ignorarem conceitos, por trabalharem somente com a forma indicativa, por somente serem capazes de afirmar e por só conhecerem o presente. Começamos pela última capacidade assinalada pelo autor, isto é, a impossibilidade da imagem apresentar-se como passado ou futuro. Tudo nela é presente; “Olhe para a fotografia de um homem: está vivo? Está morto? Nada na imagem pode dizer isso” (WOLFF, 2005, p.28). Ele simplesmente está ali, posto. A imagem está sempre a dizer “é”. Disto seria retirado seu caráter religioso, fazendo, a cada visada humana, vir à tona o que quer que estivesse ali representado. A segunda característica da imagem seria sua impossibilidade de dizer “não”. A imagem só pode afirmar o que ali está representado, nunca contrariar a situação posta, o que só pode ser feito através de uma outra imagem, que mostre outra situação, e que por ventura contradiga a primeira. Cada imagem está sempre a afirmar. “Nenhuma imagem, de cachimbo ou de outra coisa, pode dizer: “isto não é um cachimbo”. Tudo o que está na imagem está apresentado” (WOLFF, 2005, p.27), negando assim as contradições, a dialética, o processo, e estando impossibilitada da

mesma forma de se contradizer, de se dizer imagem ou não imagem. Sua terceira característica seria sua impossibilidade de dizer “talvez” ou “se”, enfraquecendo os questionamentos sobre sua realidade mesmo nas obras mais autorais. “Não apenas ela não sabe dizer “não”, mas não se lhe pode dizer “não” (WOLFF, 2005, p.28). Seu último aspecto seria sua impossibilidade de forjar conceitos e ser irracional. “Podemos representar Pierre, mas não o homem. [...] Não podemos representar a generosidade, o tempo, a história, a linguagem, enquanto tais” (WOLFF, 2005, p.25). Assim, o autor afirma que a imagem “sempre deve ser explicada por outra coisa que não imagens, portanto, pelo discurso” (WOLFF, 2005, p.26). Disto o autor deduz sua potência de emocionar, comover, atrair, por trabalhar sempre no singular, por causar sempre identificação com um objeto, e não com uma abstração.

Sobre estas colocações primeiras de Wolff, há aqui uma divergência já explicitada no que diz respeito à impossibilidade de imagens transmitirem conceitos. Se é verdade que nas imagens tradicionais o que se observa são ideias processadas pelos seus autores, nas imagens técnicas, como já fundamentamos, os conceitos são a sua estrutura maior. Mesmo que as imagens técnicas não tenham condições de representar aqueles conceitos específicos exemplificados pelo autor, como generosidade, ser humano, fome, ainda assim são potenciais transmissoras de conceitos técnico-científicos. É sua estrutura primeira, inclusive. Portanto, com as imagens técnicas, pela primeira vez os conceitos foram parar dentro da imagem. Ou como diz Flusser (1998, p.52): “Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas”. Já sobre sua impotência para negar, é fato altamente relevante de ser pensado, pois como o próprio autor explica, “a imagem não apenas não pode dizer a negação, como também não pode a *fortiori* dizer dela mesma que é uma imagem e que não é, portanto, o que ela mostra” (FLUSSER, 1998, p.27). Assim, percebe-se a dificuldade do observador de enxergar tanto o objeto representado como a própria imagem, ou seja, torná-las transparentes, com origem dada a um autor específico (seja ele homem ou máquina). Uma terceira apreciação sobre estas condições postas por Wolff diz respeito à impossibilidade das imagens tratarem de passado ou futuro, estando presas sempre à visualização do presente. O que se passa desde que a televisão conseguiu incrementar seus aparatos para realizar transmissões “ao vivo” é que o instantâneo vem sofrendo inchaço, o presente vem sendo supervalorizado, e isso explica também a descartabilidade das imagens técnicas. A condição atemporal das imagens vem dando progressivo lugar

à sua transmissão constante, ininterrupta, e essa consciência do “ao vivo”, ao mesmo tempo que potencializa tais imagens, enfraquece as que estão fora deste circuito. A paixão pelo “ao vivo” pode ser entendida também como a fascinação pela superação desta dúvida que acompanhou as imagens até poucas décadas atrás. No “ao vivo”, a imagem também não pode dizer passado ou futuro, entretanto ela diz presente com ainda mais força, eliminando qualquer flutuação acerca do tempo, forjando um “superpresente” mais forte que qualquer condição da imagem por si só. Também assim, o texto que era necessário para tornar, utilizando o exemplo do próprio autor, aquele homem do retrato “vivo” ou “morto”, torna-se descartável.

No mesmo trabalho, Wolff (2005) se propõe a graduar o poder das imagens conforme o grau de ausência entre elas e seus representantes. Isto é, quanto mais “a imagem se esforça em tornar presente o ausente, mais ela tenta representar o irrepresentável, tornar visível o invisível, mais ela gera a ilusão de não ser imagem” (WOLFF, 2005, p. 37), tornando-se assim mais poderosa. Desta forma, em um grau primeiro estariam as imagens que representam o que está *acidentalmente* ausente. “Por exemplo, estou no Brasil, longe de meu amigo Jean. Tenho *saudade*. Vejo uma imagem dele [...] “para matar a saudade”. [...] Sorrio para a imagem, como se ele estivesse presente” (idem, p.30). Mais profundamente estariam as representações que dão conta do que está *substancialmente* ausente, como acontece com os retratos daqueles que sabemos que estão mortos. As mais poderosas, entretanto, seriam as imagens que representam o que está *absolutamente* ausente, ausência de terceiro nível,

Quer dizer, aquilo que nunca pode estar presente, que jamais poderia nem poderá estar presente, porque é por essência ausente deste mundo: os do além, e os seres sobrenaturais, transcendentais, os deuses, até mesmo o próprio Deus. [...] Graças às imagens, o mundo do além torna-se presente aqui embaixo, o transcendente se torna imanente, penetra neste mundo. Inversamente, graças às imagens, o olhar que as contempla eleva-se deste para um outro mundo (WOLFF, 2005, p.31).

Se aqui as imagens técnicas são entendidas como conceitos científicos de altíssimo grau aplicados, podemos acreditar que, dentro da graduação proposta por Wolff, elas estariam sempre a representar tais conceitos das ciências exatas, inimagináveis, invisíveis, como devem ser, caracterizando a poderosa ausência *absoluta*. Relembramos que, para Peirce, o objeto de uma representação pode ser “desde uma ideia abstrata da ciência, uma situação vivida ou idealizada, um tipo de

comportamento, enfim, qualquer coisa de qualquer espécie” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p.160). Quem vê imagem no terceiro grau de ausência, vê primeiramente objeto representado, como se este fosse imanente, como se fosse o objeto mesmo o gerador da imagem – seja ele Deus, Cristo, conceito da óptica ou da informática, Buda ou extraterrestre.

A ilusão não consiste, pois, em crer que as imagens confundem-se com a realidade ou tem o poder de representar a realidade. Não. A ilusão criada pelas imagens é a ilusão do fantasma ou do ícone. Ela não consiste de forma alguma em atribuir às imagens aquilo que se atribui à própria realidade. É até exatamente o contrário: *ela consiste em atribuir à própria realidade o poder que é das imagens, o poder de representar*. A ilusão imaginária consiste em crer que a realidade tem o poder de sua própria representação, em atribuir à realidade ausente representada pela imagem o poder de se apresentar ela mesma em imagem. (WOLFF, 2005, p.38)

É chegada a hora de abrir as aspas da “realidade” forjada pelos aparelhos de comunicação que trabalham, quase que totalmente, com imagens-técnicas. Pois vivemos sob aquilo que Serge Daney chamou de ditadura do “visual” (apud WOLFF, 2005), um composto de tais imagens espalhadas por todos os cantos e que nos atingem mesmo nos espaços mais íntimos, como a própria casa, o próprio quarto. A visão é o sentido humano que “recebeu maior investimento estético” (MARCONDES FILHO, 1991, p.23), senão desde o Renascimento, como propõe o autor, com certeza desde o advento da televisão – esta expandiu exponencialmente a capacidade de tele-ver iniciada pela fotografia, ou seja, ver à distância, romper o espaço, subtraí-lo, explicitando a passagem do real ao virtual, da experiência do indivíduo para a experiência com as imagens técnicas que se fazem crer realidade. Do advento da fotografia até o advento da televisão, o tele-ver foi subordinado primeiramente ao congelamento da cena, com a fotografia, e depois subordinado às salas de espetáculo dos cinemas e associado à ficção. Com a televisão, e em especial a partir do “ao vivo”, o mundo virtual (entendido aqui como este mundo dos simulacros construído pelos *media*) descortinou-se de vez como real para os espectadores.

Para pensar a questão da realidade diante das novas condições postas na Pós-Modernidade, Marcondes Filho (2000, p.77) introduz o questionamento lembrando que:

[...] a nossa existência também é confirmada – além da nossa sensibilidade diante do mundo e das pessoas – pelo nosso ser social: recebemos um nome, temos uma posição na família, na comunidade, no mundo. E mais: precisamos de fato intervir, ou, como dizem os filósofos, “sairmos de nós”, abriremos nosso ser: só existindo é que de fato somos.

Pois se já foi conceituado aqui que nos encontramos, no contemporâneo, em uma “sociedade não-social”, com o perdão da metáfora, ou ao menos muito desestabilizada pelos padrões sociais instalados na Modernidade, a dúvida recai sobre como de fato poderíamos acreditar na nossa existência? Como a realidade poderia ser confirmada quando os parâmetros de sociabilidade estão tão alterados? A resposta, de alguma forma, já foi dada: tecnologia. Se transferimos para as técnicas a capacidade de reagrupar uma sociedade fragmentada, é exatamente ela que deve dar autenticação a nossa realidade.

Os sistemas de comunicação à distância, em tempo real, nos inserem no mundo dos negócios, da informação e da comunicação, inclusive com amigos, parentes, amantes; nossa memória é registrável e recuperável, nossa experiência armazenável, nosso deslocamento no espaço físico real é rastreável. Toda nossa existência profissional, subjetiva, pública só é viabilizada pelas tecnologias. (idem, p.78)

Da mesma forma que durante parte da Modernidade só o que passava pelo registro fotográfico era aceito como real indiscutível e indisputável, no contemporâneo, onde a TV é a mídia hegemônica (porque totalmente adaptada às condições atuais), a tendência é a de que só o que passa pelo seu crivo, seja entretenimento, seja jornalismo, seja a mistura de ambos (o mais comum), exista. E aqui relembramos que o “lugar” da TV ainda é a casa. No recanto anteriormente disposto à reflexão, à convivência em família, o que já se pode chamar de espaço privado, é agora o reino da “superinformação”.

Característica dos aparelhos eletrônicos, como a TV e o computador, é, através das imagens técnicas, sensibilizar seus operadores (Marcondes Filho, 1994), causar reações psicológicas diversas, do medo à alegria, à excitação e angústia, somente através de simulações. “A tecnologia conseguiu separar, pondo de um lado o contato externo, e de outro, as reações psicológicas dele derivadas, e trabalhar com este segundo componente isoladamente” (MARCONDES FILHO, 1994, p.61), trazendo a esquizofrenia do patológico individual para a mais comum atividade “social” pós-moderna, leia-se, relacionar-se com esta “tela total” (Baudrillard, 1997). O referencial externo sendo suprimido pela referência interna. Cria-se desta forma

“uma espécie de real instrumental, que você pode manipular, levar consigo. E isso sem que você seja um louco.” (MARCONDES FILHO, 1994, p.62)

Sem compromisso, ou sem condições de tocar o real, o narcisismo (pois desaparecendo o *outro*, só sobra *eu*) se esparrama pelos novos *media*. Primeiro passo, a informação é gerada dentro de uma fábrica de informações, como a televisiva: mesmo que por vezes haja algum modelo externo, no mundo real, o processamento que ele sofre para se adaptar a “linguagem própria da TV, advinda do desenvolvimento técnico” (MARCONDES FILHO, 1994, p.79), cria um universo virtual, uma informação que só existe tecnicamente. Em um segundo momento, gerada a informação, os demais veículos passam a se debater sobre ela, num movimento circular em que, a cada novo programa, a cada nova edição, o referente externo (quando ele existe) fica mais distante, mais ininteligível, mais processado e inimaginável. É uma inversão de relação curiosa: o referente se submete, então, à imagem.

Nessa situação ganham relevo as montagens, as fantasias visuais tornadas possíveis a partir da editoração eletrônica de imagens, da criação de efeitos, das mixagens com cenas de arquivos. O espetáculo visual torna-se tão importante como o próprio acontecimento que a TV transmite. Há um investimento nas cores, na cenografia, no movimento, nas curiosidades e na pirotecnia visual, que tornam a TV antes de mais nada um “aparelho onírico”, uma ponte ligada diretamente ao mundo dos sonhos. (Marcondes Filho, 2000, p.41)

Encontramos o mesmo em Baudrillard, de forma um tanto mais cáustica:

A televisão passa a girar em torno de si mesmo, na própria órbita, e a detalhar à vontade as suas convulsões porque não é mais capaz de encontrar sentido no exterior, ultrapassar-se enquanto meio para encontrar o seu destino: produzir o mundo como informação e dar sentido a essa informação. Por ter usado e abusado do fato através das imagens, até se tornar suspeita de produzi-lo por inteiro, está virtualmente desconectada do mundo e involui no seu próprio universo como um significante vazio de sentido, buscando desesperadamente uma ética, na falta de credibilidade, e um estatuto moral, na falta de imaginação (BAUDRILLARD, 1997, p.158).

Com Baudrillard (1991, 1995, 1997), podemos aprofundar o tema da virtualidade – ou deste pouco de realidade – que se apresenta no contemporâneo. Para o autor, em consoante com este trabalho, o virtual cresce na medida em que suprime o real, criando este “deserto do próprio real” (BAUDRILLARD, 1991, p.8), em que os signos não mais estão atrelados aos referentes e são transmitidos e

retransmitidos desenfreadamente criando uma espécie de transparência total, baseada unicamente na ideia de circulação da informação. Esse excesso de informação que intoxica, que produz um duplo do real ainda mais real (hiper-real), gerado a partir de modelos “sem origem nem realidade” (BAUDRILLARD, 1991, p.8). Mas é exatamente no excesso de informação que se inviabiliza a comunicação (valor caro para a Modernidade que tinha seu projeto voltado ao ordenamento do social), e isso por dois motivos: a informação, primeiramente.

[...] esgota-se na encenação da comunicação. Em vez de produzir sentido, esgota-se na encenação do sentido. Gigantesco processo de simulação que é bem nosso conhecido. [...] Imensas energias são gastas para manter este simulacro, para evitar a dissimulação brutal que nos confrontaria com a evidente realidade de uma perda radical do sentido.

E em segundo lugar:

Por detrás desta encenação exacerbada da comunicação, os mass media, a informação em *forcing* prosseguem uma desestruturação do real. Assim, os media são produtores não da socialização mas do seu contrário, da implosão do social nas massas. E isto não é mais que a extensão macroscópica da *implosão do sentido* ao nível microscópico do signo. (BAUDRILLARD, 1991, p.105).

Não é mais possível comunicar, portanto, porque o real não está mais acessível; este hiper-real suprimiu o real, e o intercambio da comunicação já está todo realizado virtualmente antes que aconteça. Não há o que ser desvelado porque tudo está instantaneamente desvelado, tudo instantaneamente representado mais perfeitamente do que o objeto da representação. Antes de qualquer relação com qualquer coisa do mundo real, seu hiper-real já foi apresentado, já mantivemos contato com sua versão virtual, e é somente com esta parcela dos acontecimentos que podemos, inclusive, nos relacionar – também de forma virtual. O real desaparece sob o hiper-real (BAUDRILLARD, 1997).

Da mesma forma, “o tempo visual [...] se sobrepõe a um tempo real e impõe-se de fato como o único tempo” (MARCONDES FILHO, 1991, p.26). A totalidade trabalhava com o tempo, o fragmento trabalha com o instantâneo. O tempo-real, o ao-vivo, é o ritmo da Pós-Modernidade, e nesta velocidade o acontecimento só pode se realizar de forma virtual, perdendo assim sua condição histórica (BAUDRILLARD, 1997).

Há muito tempo que a informação ultrapassou a barreira da verdade para evoluir no hiperespaço do nem verdadeiro nem falso, pois que aí tudo repousa sobre a credibilidade instantânea. Ou, antes, a informação é mais verdadeira que o verdadeiro por ser verdadeira em tempo real – por isso é fundamentalmente incerta. [...] Logo, nada mais de critérios de verdade ou de objetividade, mas uma escala de verossimilhança.

Lançada a informação, enquanto não for desmentida, será verossímil. E, salvo acidente favorável, nunca sofrerá desmentido em tempo real; restará, portanto, credível. Mesmo desmentida, não será nunca mais falsa, porque foi credível. Contrariamente à verdade, a credibilidade não tem limites, não se refuta, pois é virtual. Estamos numa espécie de verdade fractal: assim como um objeto fractal não está mais a uma, duas ou três dimensões (em números inteiros), mas a 1,2 ou a 2,3 dimensões, também um acontecimento não é mais necessariamente verdadeiro ou falso, mas oscila entre 1,2 ou 2,3 oitavos da verdade. O espaço entre o verdadeiro e o falso não é mais um espaço de relação, mas um espaço de distribuição aleatória. Poderíamos, claro, dizer o mesmo do espaço entre o bem e o mal, o belo e o feio ou entre a causa e o efeito. Mesmo a sexualidade evoluiu, hoje, numa curiosa dimensão intermediária –, mas a 1,5 ou a 1,7 alguma coisa entre os dois (de onde a impossibilidade de sustentação de um estatuto da diferença sexual, por falta de definição). O princípio de incerteza não depende somente da física, situa-se no coração de todas as nossas ações, no coração da “realidade” (BAUDRILLARD, 1997, p.59).

O jornalismo nasceu na Modernidade e seu trajeto até o contemporâneo exemplifica parte das mudanças por que passou a comunicação entre a Modernidade e a Pós-Modernidade, inclusive por se adaptar (ou arrefecer), nesta transição, frente à onipresença das técnicas e suas imagens. O jornalismo surgiu como blocos de textos (raramente ilustrados pelas imagens tradicionais) participantes da agonística antropocêntrica que perpassava aquela sociedade – assim o foi durante o *primeiro* e *segundo* jornalismo, já apresentados, em que as imagens (tradicionais ou fotográficas) subsidiavam os textos: havia muito o que dizer, o embate ideológico era representativo, as verdades sobre o mundo estavam apresentadas nas páginas dos jornais e revistas (BAUDRILLARD, 1997).

Com o início do século XX, o jornalismo ingressa na sua *terceira* fase, como indica Marcondes Filho (2000), em que as máquinas publicitárias e de relações públicas tomam força depois da Grande Depressão estadunidense e os grupos de comunicação se fortalecem; época de formação dos monopólios; época das tiragens-monstro dos jornais (a imprensa francesa, por exemplo, tem tiragem diária de 9,5 milhões de exemplares em 1914. É época em que a fotografia vai reinar e as imagens tradicionais rareiam. A posição das fotografias, nesta época, pode ser resumida pela fórmula do semanário *Voilà*, inaugurado em 1931: “Nenhum texto sem imagem, nenhuma imagem sem texto” (ROUILLÉ, 2009, p.127).

Entretanto, a grande alteração de paradigma no jornalismo acontece no mesmo período em que a técnica se sobrepõe quase que completamente sobre às ações do jornalista, período que se inicia por volta da década de 1970 e inaugura, como coloca Marcondes Filho (2000), o *quarto* jornalismo: agora imagem técnica em primeiro lugar, texto técnico em segundo.

Aqui se acoplam dois processos. Primeiramente, a expansão da indústria da consciência no plano das estratégias da comunicação e persuasão dentro do noticiário e da informação. É a inflação de comunicados e de materiais de imprensa, que passam a ser fornecidos aos jornais por agentes empresariais e públicos (assessorias de imprensa) e que se misturam e se confundem com a informação jornalística (vinda da reportagem principalmente, depreciando-a “pela overdose”. Depois, a substituição do agente humano jornalista pelos sistemas de comunicação eletrônica, pelas redes, pelas formas interativas de criação, fornecimento e difusão de informações. (Marcondes Filho, 2000, p.30)

O jornalista, neste período que se impõe, deixa de ser o único informador, a sociedade passa também a produzir e disseminar informação de modo desenfreado e em rede. Isto afeta o papel do antigo jornalista, responsável por contar e explicar o mundo; sendo seu novo papel, algo como manter a informação em movimento – contribuindo para tal “overdose” informacional (quando mais passa a significar menos, ou nada). De informador passa à comunicador: não vai mais ao mundo, no máximo vai atrás das imagens de mundo, o que lhe está amplamente disponível.

Com a imposição totalizante da imagem, com o cansaço instaurado sobre o texto, o modelo jornalístico passa a ser o telejornal, onde se cria, ou melhor, monta-se a notícia como melhor cintilar. Este é o modelo, o das cores, dos cortes, da velocidade, da narrativa que sempre começa do princípio e nunca chega a lugar algum. Fragmentos de fragmentos desconectados do mundo que, por serem os modelos técnicos, hiper-reais, pautarão as demais mídias. Perdendo contato com a realidade, o jornalismo abandona de vez a agonística: “Ninguém está contra ninguém no campo da luta pelo poder nos *media*: os *media* são o poder, acima dos partidos, dos monopólios econômicos, dos antigos e obsoletos poderes eclesiásticos, intelectuais, culturais, etc.” (idem, 1993, p.64). E os *media* não são mais do que a técnica a reproduzir seu conceito de racionalidade técnica, torná-lo digerível no formato de imagens e se manter em constante aperfeiçoamento, evitando que o jornalista (o homem) tenha de pensar conceitualmente, e encobrendo o pouco de realidade oferecido.

A adoção de computadores, sistemas em rede, acesso *online* à Internet, fusão e mixagem de produtos na tela conduziram as empresas jornalísticas a uma reformulação completa de seu sistema de trabalho, adaptando em seu interior a alta velocidade de circulação de informações, exigindo que o homem passasse a trabalhar na velocidade do sistema. Jornalismo tornou-se um disciplinamento técnico, antes que uma habilidade investigativa ou linguística. Bom jornalista passou a ser mais aquele que consegue, em tempo hábil, dar conta das exigências de produção de notícias do que aquele que mais sabe ou que melhor escreve. Ele deve ser uma peça que funcione bem, “universal”, ou seja, acoplável a qualquer altura do sistema de produção de informações. (idem, 2000, p.36) [grifo nosso]

O jornalismo se perde na comunicação e esta se perde na incessante bricolagem de fragmentos que inutilmente forjam uma totalidade na qual orbita toda a sociedade. Forjam, explica-se, porque não agregam, do contrário, mantêm os fragmentos em constante distanciamento. O reino da técnica a se revitalizar sobre os corpos robóticos dos homens emagrecidos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“De tudo que é recebido, mesmo da véspera (*modo, modo*, escrevia Petrónio), deve suspeitar-se”, diz Lyotard (1997, p.24); e assim o fizemos, resgatando o modo Moderno de pensamento, as transformações engendradas por aquela sociedade, as convicções que circulavam em seus textos, os investimentos depositados nos discursos, as representações de mundo da época. As crenças foram incalculáveis (inclusive sobre a imagem daquela sociedade, a fotografia: ápice da representação moderna que fez materializar as técnicas na “duplicação” do visível). Crença excepcional na ciência, ou na sua razão fundadora, hoje inimaginável, que deveria nos conduzir todos à liberdade. Pois, sabemos, não conduziu. E faliu.

E tal foi o trajeto que fizemos durante esta investigação, apresentando a sociedade moderna e as narrativas totais que surgiram dentro daquele modo de ser (segundo capítulo), e a progressiva desestruturação remanescente do esfacelamento daquele projeto que só permitiu a sobrevivência dos fragmentos (terceiro capítulo). De um modo a outro, as imagens técnicas – ou seja, a técnica a colonizar olhares através de sua representação de mundo, a impor os conceitos da máquina na mais rudimentar forma de comunicação dos homens. Trajeto infalível que se iniciou com a inserção do fragmento fotográfico na conquista e controle sociais ambicionados pelos modernos – pedagogia, muito mais do que visual, mas de apreensão do mundo. E que no contemporâneo acabou por ser a própria essência das relações sociais, em que os fragmentos tendem a novas fragmentações exatamente por delegarmos às máquinas de produção do visual o reagrupamento da sociedade em torno de suas telas – que só podem fazer aquilo para o qual foram programadas, produzir fragmentos e distribuir fragmentos na sua forma mais digerível possível: imagens.

O número de telas aumenta na proporção em que a palavra sofre estiramento, uma vez que o texto complexo, o pensamento conceitual, técnico-científico, está mesmo circulando pela rede e reluzindo ecrãs. Não só o número de telas cresce assustadoramente, como se dá a preferência pelo virtual em detrimento do real, e exemplos banais são capturados sem dificuldade: as próprias câmeras fotográficas digitais já não permitem em sua maioria o recorte direto pelo visor,

preponderando a visualização já cintilante no ecrã. O real deve ser exterminado o quanto antes, ou melhor, o contato com o real deve ser impugnado. Que se faça tela logo de tudo! Nos eventos esportivos e culturais, os espectadores estão concentrados em transfigurar logo real em virtual, e o ultrapassado olhar humano cede espaço aos equipamentos audiovisuais. Há quem permaneça todo o tempo com sua câmera apontada. Que sentimento de vazio pode estar destinado aos que não tem ali o seu equipamento, que devem suportar aquele real opaco, insaturado? Que confortável lhes seria fazer do próprio olho um equipamento. Pois o olhar já está colonizado, não parece situação muito difícil. E mais, não seria absurdo ainda falar em espectador quando o vão que separa palco e plateia sucumbiu e se regozijam todos no mesmo evento com o único objetivo de circular na rede? Não me parece equívoco dizer que a plateia mesma está mais interessada em se fazer presente nos *media* do que o próprio artista/esportista/cidadão que ocasionalmente está em voga. Ocasionalmente porque o agregador não é exatamente o personagem, este ficou para a Modernidade, mas sim as câmeras dos *media*, para quem se deve abanar e festejar ao menor sinal de focalização.

Pousamos todos na Lua em junho de 1969; ou não pousamos, dizem os conspiratórios; o que tanto faz. O real inacessível impede que a questão seja essa. A condição de tempo real que nos sobrepassa é maior do a Lua. Maior do que o homem. Ali é verdade. Ou, mais simples e acessível, é verossímil, conta com credibilidade. O lugar onde repousam todos os eventos transformados em imagem técnica. (É o grande passo para a humanidade, libertar-se do pensamento conceitual). Já havia viajado o cachorro, viajou depois o homem (alguns astronautas não tiveram a sorte de retornar da viagem) e os robôs serão os privilegiados daqui para frente: máquinas que tratam de aperfeiçoar outras máquinas para libertar o homem dos perigos do real. Os astronautas assistirão tudo daqui, em telas maiores ou menores. Em rede. “Estamos tão ligados já não temos o que temer”, diz a letra da música. Ligados ou desligados, são as duas opções possíveis. Semi-metal, semi-carne. E a visão, que recebeu superinvestimento no nosso tempo dentre todos os sentidos, está mais para “metal”. “Se o sangue ainda corre nas veias é por pura falta de opção”, diz outra canção do mesmo autor.

Não se pretendeu durante o texto, e parece cabível ressaltar, invalidar a parcela humana nas atividades em que ainda somos necessários. Na própria produção das imagens técnicas nos resta o enquadramento, a composição, a

escolha do tema, o momento da captura. Tudo isso existe e persiste. Até mesmo durante a instalação das câmeras de segurança, cada dia mais numerosas, há um homem a aparafusá-las na parede e plugá-las à tomada. Entretanto, a questão que nos parece intensamente pertinente neste sentido diz respeito à potência e impotência, ou seja, aos jogos de poder da sociedade, ao lugar do homem. Estamos magros. Quem sabe, sempre estivemos, mas desde que trocamos a imagem do espelho pela imagem técnica de nós mesmos, tudo ficou mais nítido. Somos hiper-reais nesta imagem. E só ali podemos ser. Por outro lado, nosso Deus nunca foi tão poderoso quanto agora. Incautos, sentimo-nos dominando-o. E de vez em quando marcamos um jogo entre Deus e seus donos só para ver no que dá... Karparov versus *Deep Blue* em 1996, o enxadrista campeão do mundo versus o supercomputador da IBM. *Deep Blue* venceu o primeiro confronto, mas, na somatória dos confrontos, a vitória foi de Karparov, e Baudrillard (1997) nos lembra o quão aliviados ficamos todos. Ao que nos sentimos confiantes de seguir destinando poder às máquinas. Como nos sentimos confiantes a seguir forjando o real através das imagens técnicas. Até onde for possível suportar. Até onde?

REFERÊNCIAS

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofando**: introdução à filosofia. São Paulo: Moderna, 2003.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas. 15ª ed. São Paulo: Papirus, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. **O crime perfeito**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **Tela total**: mito-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: editora sulina, 1997.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora ática, 1997.

CORNU, Daniel. **Jornalismo e Verdade**: para uma ética da informação. Lisboa: Editora Piaget, 1994.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Sociologia**: introdução à ciência da sociedade. São Paulo: Moderna, 1987.

COTRIM, Gilberto. **Fundamentos da Filosofia**: ser, saber e fazer. São Paulo: Saraiva, 1994.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

DOMENACH, Jean-Marie. **Abordagens à modernidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 12ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLORES, Cláudia. **Olhar, saber, representar: sobre a representação em perspectiva**. São Paulo: Musa Editora, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água Editores: 1998

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: editora ática, 1989.

KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MAH, Sérgio. **A fotografia e o privilégio de um olhar moderno**. Lisboa: edições Colibri, 2003.

MARCONDES FILHO, Ciro. **A sociedade Frankenstein**. São Paulo: Edição do Autor, 1991. Disponível em: <http://www.sel.eesc.usp.br/informatica/graduacao/material/etica/private/a_sociedade_frankenstein.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2011.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e Jornalismo: a Saga dos Cães Perdidos**. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Jornalismo Fin-de-siècle**. São Paulo, Scritta Editorial, 1993.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Sociedade Tecnológica**. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. 3ª ed. Curitiba: Hemus, 2002.

PIERRE, Albert. **História da imprensa**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PIERRE, Jean. Amar. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

PIMENTA NETO, Olímpio. **Razão e conhecimento em Descartes e Nietzsche**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, Jair Ferreira dos Santos. **O que é Pós-Moderno**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

SARTORI, Giovanni. **Homo videns**: televisão e pós-pensamento. Bauru: EDUSC, 2001.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo Ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

WOLFF, Francis. **Muito Além do Espetáculo**. Organizador: Aduino Novaes. São Paulo: Editora SENAC, 2005.