

sessões do MAGNÁRIO

VOL. 18 | N. 30 | 2013

CURTA NOSSA
PÁGINA

**Caravaggio, Rammstein
e Madonna**

Ticiano Paludo

P.79

**Hipermodernidade, sociabilidade
e tecnologias digitais**

Erika Oikawa

P.89

**Manifestações e mídias
alternativas**

Antonio Brasil e Samira Moratti Frazão

P.127

Fotografia e imagem eventual: caminhos para a reconfiguração da experiência urbana

*Photography and
eventual image:
paths for the reconfiguration
of urban experience*

José Augusto Mendes Lobato¹ 

Resumo

O texto propõe uma discussão sobre o registro imagético e sua capacidade de atuar como mediação constitutiva da experiência humana. Partindo de reflexões sobre a imagem técnica e suas possibilidades narrativas, pretende-se analisar a significação da contemporaneidade urbana na fotografia de cidades. Entre as contribuições teóricas utilizadas, vamos nos concentrar nos conceitos de embrião narrativo (Buitoni) e imagem complexa (Català) e nos debates a respeito da natureza e da linguagem do dispositivo fotográfico (Dubois, Flusser) e das relações entre mídia, mediação e cidade (Ferrara). Ao fim, sugerimos a demarcação de uma categoria, denominada imagem eventual, que alude a um tipo de registro que é capaz de conduzir a vivência do espaço urbano e, mais que isso, ordená-la simbolicamente.

Palavras-chave

Imagem eventual; fotografia; comunicação.

Abstract

This text proposes a discussion about the imagetic record and its ability of being a constitutive mediation for human experience. Based on debates about the technical image and its narrative possibilities, we propose to analyze the signification of urban contemporaneity in the photography of cities. Among the theoretical contributions which will be used we concentrate on the concepts of narrative embryo (Buitoni) and complex image (Català), as well as on debates about nature and language of the photographic device and the relationship between media, mediation and cities (Ferrara). Finally, we suggest the creation of a category, called eventual image, that refers to a certain type of record which is able to conduct and, in fact, order symbolically the experience of urban space.

Keywords

Eventual image; photography; communication.

Introdução

Examinar as imagens produzidas por dispositivos técnicos tem sido preocupação recorrente no campo da comunicação social. Dos deslizamentos de sentido e significações ocorridos à hora do registro visual podem derivar análises diversas – sobre os processos de demarcação e documentação do mundo, a presentificação do instante, a estetização do cotidiano, a produção ideológica... No entanto, fragmentações, rupturas e descontinuidades não se restringem à observação da produção imagética *em si*. Examinar de que modo o conhecer pelo olhar (a experiência mediada) e o vivenciar pela captura (a mediatização da experiência) se relacionam é um caminho para compreender como narrativas visuais podem orientar nossa apropriação do mundo, configurando-se, a um só tempo, como mídias e mediações perceptivas que articulam o ato de percorrê-lo com os sentidos.

Considerando a diversidade de suportes possíveis – vídeo, áudio, redes interconectadas, hipertexto, imagem pictórica –, cada qual dotado de sistemas de significação que, como já atestado por McLuhan (1974), atuam como extensões humanas, este texto possui intenção mais modesta que analisá-los todos. Ater-nos-emos a um objeto específico – a fotografia – para entender suas possibilidades narrativas em relação à experiência contemporânea, com foco no ambiente urbano.

Esse exercício parte da perspectiva de que, por meio de elementos que vão da complexidade visual a recursos diversos da linguagem fotográfica, é possível apreender, nas imagens que se produzem sobre as cidades, efeitos e embriões de sentido diversos a partir dos quais a vivência de seus espaços se torna possível, resgatando o potencial de transmissão de experiências.

Acreditamos que acontecimentos, objetos, edificações, cenários, elementos arquitetônicos e outros signos da urbanidade, quando capturados pelo dispositivo fotográfico e expostos ao olhar, são capazes de reconfigurar a si mesmos e ao espaço simbólico e social que os cerca.

O percurso aqui sugerido tem o objetivo de auxiliar na compreensão da ideia de *imagem evenemencial*: uma categoria de registro visual que é a um só tempo a experiência capturada e seu ponto de partida, sujeito e objeto da mediação social cotidiana. Para alcançá-lo, serão debatidos aspectos como os diálogos entre imagem e narrativa, a linguagem fotográfica e as possibilidades comunicacionais da cidade – entendida, aqui, como complexo sistema comunicativo, que combina meio, mídia e mediação, a ser vivido e compreendido no trânsito por seus espaços (Ferrara, 2008).

Outro importante ponto de ancoragem do raciocínio proposto está em duas hipóteses, relacionadas aos estudos contemporâneos sobre o registro imagético: a da imagem complexa, lançada nos estudos de Josep María Català (2005), e a de embrião narrativo, discutida por Buitoni (2010) em seus trabalhos sobre o fotojornalismo. Ambas, cada qual a seu modo, auxiliarão na demarcação de um tipo específico de produção fotográfica, responsável pelo ordenamento simbólico do espaço urbano.

Imagem, narrativa e a (re)construção de sentidos

Em primeiro lugar, somos instados a resgatar algumas reflexões que apontam o papel e a presença do discurso visual nas sociedades ao longo da história. A perspectiva a ser trabalhada demanda

um entendimento do diálogo permanente entre a produção – técnica ou orgânica – de imagens, a constituição de narrativas e a demarcação simbólica dos espaços mundanos. O que também envolverá, mais adiante, as diferentes perspectivas com que a fotografia, como técnica de reprodução do visual e ampliação do olhar, veio sendo analisada ao longo das últimas décadas.

Seja no âmbito da psicologia social, da sociologia ou da antropologia, tornou-se consensual considerar que toda produção simbólica humana perpassa, em maior ou menor medida, a produção de imagens. Muito antes da ascensão de dispositivos técnicos, capazes de abstrair em suportes físicos e digitais fragmentos da vida concreta, o homem encontrou na linguagem visual uma forma de expressar anseios, percepções e entender o mundo à sua volta, com efeitos diretos no campo da cultura. Não à toa, Vilém Flusser afirma que “não é possível se orientar no mundo sem que se faça antes uma imagem dele” (Flusser, 2007, p. 167).

Essa *função cognitiva* concernente à linguagem visual se manifesta desde a Antiguidade, por meio da pintura rupestre e das artes visuais, e alcança a contemporaneidade por meio de dispositivos como a câmera fotográfica e o audiovisual. É por meio das imagens que o indivíduo constrói sobre o mundo que se torna possível “elaborar representações visuais de sua história” (Buitoni, 2010, p.2). Também cabe observar de que modo a apropriação que o homem faz do mundo por meio das imagens mentais influi sobre a consciência de si, com efeitos na demarcação identitária. Alguns autores, como Kamper, chegam a atribuir a essa relação homem-imagem-realidade um papel preponderante, tão essencial quanto o da própria expressão linguística:

Os homens hoje vivem no mundo. Não vivem nem na linguagem. Vivem na verdade nas imagens do mundo, de si próprios e dos outros homens que foram feitos, nas imagens do mundo, deles próprios e dos outros homens que foram feitos para eles (Kamper, 2001, p.7).

Portanto, vê-se que a imagem é, a um só tempo, mediação entre a vida concreta e o simbólico, *locus* de acesso ao mundo e espaço de sedimentação de olhares. E, também, forma de perpetuar o vivido – a experiência. Não à toa, Kamper afirma que sua natureza é a de ser “presença, representação e simulação de uma coisa ausente” (Kamper, 2001, p. 12): nos termos de Baitello (2005, p.22), toda imagem representa “a presença de uma ausência e a ausência de uma presença”, com atribuições documentais que antecedem sua própria materialidade.

Não é difícil encontrar associações entre tal lógica e a da produção de narrativas que, como diz Sodré (2009, p.180), constituem uma base comunicativa que é forma primordial de transmissão “de tradições e modos de ser”. O correto entendimento dos processos de narração nos permite compreender de que modo a imagem, quando alçada ao dispositivo fotográfico, constitui uma nova forma de enunciação não verbal do mundo. Diversos autores, como Hall (2001), Moscovici (2003) e Bhabha (1998), discutem os procedimentos a partir dos quais a produção de relatos e textos atua na consolidação de identidades, na formação da consciência de si e na própria construção do corpo social. Para Moscovici (2003, p.51), a produção de discursos se vincula à construção de representações sociais, capazes de

gerar “nós de estabilidade e recorrência, uma base comum de significância entre seus praticantes”, e fixar simbolicamente laços de familiaridade com o mundo.

A principal atribuição da narrativa, porém, é discutida detalhadamente por Walter Benjamin e está no cerne dos relatos verbais: a *transmissão de experiências*. Ao analisar o papel do narrador no compartilhamento de conhecimentos das sociedades, o autor desenvolve, em um ensaio célebre, uma crítica às formas contemporâneas – romance, relato de informação etc. – de enunciação e contrapõe, a elas, as histórias contadas e recontadas por anônimos, que seriam ainda capazes de sustentar a dimensão criativa e constitutiva do humano (Benjamin, 1996, p.198).

A perspectiva de Benjamin é bastante clara: os gêneros textuais em ascensão ao início do século XX, notadamente os viabilizados pelos tipos móveis, favorecem leituras autoexplicativas e instrumentais da vida e de seus fenômenos; à narração legítima, despreocupada com valores como a “novidade” de um acontecimento, estaria reservada a verdadeira transmissão de experiências. A narrativa deve, enfim, ser *renovada* a cada instância de enunciação – não pode se esgotar na emissão e recepção bruta de informações (Benjamin, 1996, p.204). Diz o autor:

A narrativa [é] [...] uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim que imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 1996, p.205).

Essas perspectivas podem nos auxiliar no cruzamento entre narrativas e imagens, essencial para entender o trabalho de representação perpetrado no dispositivo fotográfico. Em suma, estas compartilham as funções de transmissão de experiências, formação identitária e orientação cognitiva. Diferem, substancialmente, no suporte de expressão, mas isso de modo algum invalida a facilidade de combinação de seus elementos conceituais. Consideramos que um estudo sobre a linguagem da fotografia deve considerar mais que sua relação com a comunicação visual: cabe considerar, também, suas potencialidades narrativas, que incluem não só a documentação como a reconstrução simbólica e o ordenamento simbólico do mundo. Deve-se, enfim, enxergar o ato fotográfico como produção narrativa e superar velhos embates e oposições – visual/imagético *versus* verbal/textual –, no intuito de compreender as especificidades de sua prática e seus efeitos na experiência humana.

O registro fotográfico: tecnicidades, índices e o embrião narrativo

Orientações das mais diferentes naturezas compõem o panorama teórico sobre a fotografia desde seu surgimento, no século XIX. Influente até hoje no campo da cultura e das artes visuais, com efeitos diversos na formação de uma linguagem própria a tecnologias que a sucederam, como o cinema, a televisão e as redes, essa técnica de registro imagético tem sua invenção intimamente relacionada às consequências da revolução industrial. Compreender seus processos, aspectos técnicos e suas potencialidades como mediação é essencial para

que possamos lançar luzes sobre as problemáticas e desafios da cultura contemporânea.

Independentemente do viés crítico de quem o analisa, o ato fotográfico é, hoje, importante meio de acesso e experiência de contato com a realidade. O teórico Vilém Flusser (2007) discute o surgimento das imagens técnicas – categoria com que designa tanto a fotografia quanto outros modos de produção visual

– como consequência natural dos processos psíquicos de abstração; para o autor, estes estão ligados ao “mundo de imagens” criado pelo homem, ao qual cabe realizar “a mediação entre ele e o mundo dos fatos, com os quais estava perdendo contato à medida que retrocedia para observá-los” (2007, p.121).

Ao analisar os impactos da imagem sobre os processos cognitivos do homem, Flusser identifica

dois modos de pensamento: conceitual e imagético. O primeiro, mais claro, demanda um trabalho profundo de abstração – está ligado, por exemplo, à mídia textual e aos processos psíquicos decorrentes de sua leitura. Já a linguagem das imagens, ao apresentar maior riqueza de detalhes para visualização imediata, oferece um “olhar de fora” (Flusser, 2007, p.109), predeterminado e a princípio livre de abstração; porém, de sua leitura decorrem processos igualmente relevantes de fruição crítica. Em suma, “precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem”, enquanto que, na pintura e em outros suportes, “podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la” (2007, p.105).

As reflexões de Flusser, que recaem em uma discussão crítica sobre os modos de associar o pensamento conceitual ao imagético, para que as imagens não “aprisionem” o humano (2007, p.143), lançam luz sobre um sistema narrativo próprio que, desde seu surgimento, despertou desconfianças e subserviências, preconceitos e deslumbramentos os mais diversos, muito relacionados à sua capacidade quase mágica de captar e expandir, à primeira vista ilimitadamente, o trabalho do olho humano.

O jornalismo, a ficção seriada, o campo artístico e outros gêneros se nutriram do discurso fotográfico para ampliar suas potencialidades narrativas ao longo do século XX. O que fez com que alguns de seus pressupostos – como a verossimilhança, a documentação do real e seu potencial transformador – passassem a ser utilizados como objeto de análises sobre os limites naturais do trabalho de captação do mundo.



Fotografia e imagem evenemencial: caminhos para a reconfiguração da experiência urbana

Conforme argumenta Dubois (1994), o ato fotográfico veio sendo analisado em ao menos três direções – de um extremo, no qual a representação visual é tida como reflexo ou espelho do mundo, até outro, no qual ela consiste em um traço ou recorte dele. O primeiro discurso é facilmente associado àquele da linguagem jornalística de fins do século XIX: cabe à fotografia refletir, servil e plenamente, o mundo que se oferece diante de suas lentes. O segundo, mais afeito aos pressupostos da arte, via-a como instrumento de transformação e desconstrução do real. A terceira perspectiva, que é a que defende e aprofunda o autor, está ligada à superação das anteriores: entende que todo trabalho de representação é resultado de uma seleção arbitrária por parte de quem o realiza, que prioriza aspectos a ser retratados e determina que outros permaneçam à sombra, fora do enquadramento fotográfico – é construção simbólica, enfim.

Essa visão está ligada, de modo notável, à da semiologia e à da filosofia da linguagem, entre outros campos do saber: estabelece que a câmara escura não é um dispositivo neutro, que toda imagem carrega, consigo, subjetividades de quem a produz e quem a lê. E, conseqüentemente, que compreender a mensagem fotográfica demanda um olhar atento, que considera não apenas o produto material (a imagem), mas também seu processo de captação, suas dinâmicas de leitura e apropriação e o contexto que envolve o ato fotográfico:

A fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das

variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (Dubois, 1994, p.38).

Desse modo, o autor indica que o modo mais adequado de entender a linguagem da fotografia demarca sua natureza *indicial*: ela é, sobretudo, um traço do real, um processo a partir do qual um excerto dele é representado, preservando sua materialidade física. O índice é, sobretudo, confirmação da existência do objeto, paisagem ou cena fotografado; deixa o rastro (físico ou digital) que assegura sua permanência, mesmo que como virtualidade. A foto nos conduz, tal qual testemunho, à existência – e não ao sentido – de uma realidade ali apresentada/representada (Dubois, 1994, p.52). Diz Buitoni (2010, p.4-5):

A fotografia recorta, circunscreve. Um clique separa a cena do resto do mundo. No entanto, o resto do mundo conserva uma presença “virtual”. O espaço fora de campo (ou espaço *off*, espaço extra quadro) está ausente da representação, mas ao mesmo tempo sabemos e imaginamos sua presença. A imagem fotográfica, sendo sempre parcial, pressupõe a presença de uma exterioridade em seu entorno.

Ao discutir o trabalho de registro imagético do mundo no campo do jornalismo, Buitoni também desenvolve um raciocínio fecundo ao propósito aqui lançado: o conceito de *embrião narrativo*. Ancorada nas discussões sobre o caráter indicial e documental/informativo do trabalho fotográfico, a autora discute de que modo uma imagem é capaz de enunciar com maior efetividade determinada forma, objeto, cena e/ou ação que é submetida à câmera. Para além do

“flagrante”, da imobilização de um quadro de uma sequência que evidencia o congelamento temporal, o embrião narrativo seria capaz de nos dar “pistas de uma ação a ser continuada, ou que pelo menos nos sugira a existência de ações – antes ou depois – da cena registrada” (Buitoni, 2010, p.12), semelhante à noção de *punctum* trabalhada por Barthes. Explica a autora:

O conceito de embrião narrativo envolve uma idéia de sequência, de sucessividade: a modificação temporal está implícita em sua percepção. Assim, embrião narrativo é toda forma ou gesto congelado no tempo que permita imaginar o passado ou o futuro imediato daquela ação. [...] A narratividade que pode estar presente numa foto isolada é a mesma potencialidade narrativa de um fragmento de ação (Buitoni, 2010, p.12, grifos meu).

Partindo dos pressupostos da imagem técnica como mediação e documento indicial, capaz de produzir sentidos a partir dos excertos de real que captura e das experiências que a envolvem, bem como da existência de um embrião narrativo nas imagens, capaz de captar e sugerir caminhos enunciativos diversos, podemos apreender a relevância de entendê-la como produção *evenemencial*: ou seja, como uma demarcação do mundo que é, a um só tempo, registro de sua existência e produção que orienta suas formas de apropriação e percepção por parte dos olhos que leem as imagens. Antes de alcançar tal debate, porém, cabe compreender de que modo os espaços urbanos – esses sistemas comunicativos e de ordenamento do trânsito humano, a um só tempo *locus* funcional, cultural e simbólico – se relacionam com suas próprias representações e com os debates do campo da comunicação social.

A cidade como sistema comunicativo: sobre meios, mídias e mediações

Poucos lugares são capazes de evidenciar a complexa teia de relações e sistemas das sociedades contemporâneas de modo tão apropriado quanto a cidade. Estrutura-símbolo da modernidade, campo de circulação de significados que exprime, com precisão exemplar, as formas comunicativas propiciadas pelas tecnologias de mídia, o espaço urbano é, em certa medida, produto e razão de ser do planejamento das sociedades industriais – criação dos Estados e dos sistemas econômicos destinada à regulação dos fluxos, à padronização dos modos de vida e ao ordenamento político e cultural. Sobrevivente do século XX, é, e tende a ser por longos séculos, célula global que organiza a dinâmica da vida. Não é difícil notar suas relações com as mídias e, em especial, com a cultura visual que cerca o indivíduo contemporâneo.

Nos campos da comunicação e da filosofia, os estudos já realizados sobre a urbanidade tendem a centrar-se nos processos que implicam na socialização dos indivíduos, na sua subjetivação dentro dos espaços citadinos e, também, nos vínculos permanentes entre os locais de convivência social e a produção de identidades coletivas; em suma, nos seus modos “de vida, de relações sociais, de exercício político e de sobrevivência diária” (Ramos, 2005, p.1). A cidade, enfim, é vista como um “organismo vivo”, como diz o geógrafo Milton Santos, e entender seu funcionamento é aprofundar-se em seus deslocamentos, inflexões e instabilidades e compreender seus movimentos.

Outro importante eixo de preocupação, especialmente relevante para nosso propósito, é compreender as articulações entre os processos da comunicação de massa e a construção do espaço



urbano, tanto em sua materialidade estrutural quanto no que concerne à sua imagem; assim, entendemos a cidade, mais que como lugar de vida ou de identidade, como um complexo sistema onde se confrontam suportes materiais, imagens que a formam e deformam e mediações, geradas por e geradoras das sociabilidades e vivência.

Nesse sentido, Ferrara (2008) oferece importantes insumos em um trabalho que discute de que modo a cidade se constitui como meio (espaço ou estrutura de circulação), como mídia eficiente – que enuncia a si mesma e tem suas paisagens convertidas em representação visual – e como mediação. Como

resume a autora, “enquanto construção, a cidade é meio, enquanto imagem e plano, a cidade é mídia, enquanto mediação, a cidade é urbanidade” (Ferrara, 2008, p.43, grifos nossos).

Recorrendo ao pensamento de Aldo Rossi, importante intelectual da arquitetura, a autora mapeia de que modo a construção da cidade, em especial após a revolução industrial, é capaz de aliar a funcionalidade (necessária ao planejamento das sociedades capitalistas) à trama de relações comunicativas nela possível. Por meio de técnicas e formas construtivas, a arquitetura atribui “a função, o uso e o valor do espaço e, nesse sentido, constitui o suporte através do qual

a cidade se constrói como meio comunicativo”, que “possibilita sociabilidades e interações em constantes transformações” (Ferrara, 2008, p.41). Delineia-se, portanto, um importante objeto de análise para o campo da comunicação: a cidade e sua dupla face, ao mesmo tempo suporte midiático e espaço/sujeito das interações que nela ocorrem.

A noção da cidade como meio remete à “pele” das construções, nos termos da autora; são os suportes físicos que permitem (ou impedem) as sociabilidades, constituindo também, por meio dos traços arquitetônicos, a identidade simbólica do espaço. No entanto, é na cidade como *mídia* e como *mediação* que centramos atenções – é nessas duas atribuições que se pode enquadrar a função da imagem fotográfica como meio de acesso à urbanidade. Ferrara apresenta uma perspectiva em relação à cidade-mídia: por estar intimamente vinculada às imagens produzidas *por ela, para ela*, consiste em um mecanismo que simplifica e “arredonda” os contornos de complexidade da vida urbana. As fotos turísticas, as *skylines* que denotam a grandeza dos arranha-céus, as perspectivas das grandes avenidas reforçariam o que a autora chama de “centralismo midiático”, que determinaria (negativamente) os modos de se ver ou admirar as cidades.

A imagem é a mídia da cidade sob a égide do visual que distorce a realidade para se tornar palatável à percepção rápida e inconsequente. Uma cidade *prêt-à-porter* como se fosse miniatura de um brinquedo ou caricatura favorável ao jogo comercial e empresarial que a utiliza como seu objeto. Essa linearidade entre causa e efeito faz com que a imagem seja o alicerce

e o instrumento de uma operação de centralismo midiático que determina um modo de ver, usar e valorizar a cidade e faz com que a indiscutível base icônica da imagem migre para uma interpretação que transforma o ícone em emblema e empreste à midialogia da cidade uma representação simbólica. A imagem é, portanto, a primeira forma de comunicação entre a cidade e o usuário através dos seus ícones/simbólicos que, justapostos ou não, são a primeira forma inteligível da arquitetura como código cultural (Ferrara, 2008, p.46).

A perspectiva, portanto, é de que a fruição da imagem da cidade consistiria em um *apagamento da experiência*: estar-se-ia diante de um controle dos modos de ver programado pelos meios de comunicação. Pedacos selecionados de uma cidade valem pelo todo, sendo “mais retórica visual do que paisagem propriamente dita.” (Ferrara, 2008, p.47). A cidade midiaticizada é *disciplinar*, recorrendo à terminologia de Foucault (1996): expõe aquilo que deve ser visto, aquilo que é determinado discursivamente na teia das relações de poder. É o cartão-postal, a publicidade ou o mapa da agência de turismo em sua mais pura expressão.

A saída para tal lógica estaria no “grau zero da mídia”: ou seja, em encarar a cidade como espaço de experiência concreta e sociabilidade. Superar o caráter midiático da cidade demanda “usá-la” como *mediação* – experimentando-a como processo, como um espaço em permanente movimento. Para Ferrara, a diferença fundamental está em a cidade permitir, como mediação, a extensão dos sentidos possíveis para seus fenômenos; para além do que é repassado na representação, há um significado latente na urbanidade a ser desvendado

pelo intérprete, que se desenvolve como usuário e a reconfigura como sistema.

Ao contrário da imagem da cidade que constitui representação icônica de desejos imaginários de identidade, individual e coletiva, do usuário através da cidade, a mediação supõe uma auto-organização e transformação do usuário à medida que ele interfere na cidade e contribui para a própria organização do cotidiano que a caracteriza (Ferrara, 2008, p.49).

Ora, é justamente no interstício da mídia e da mediação discutidas pela autora que acreditamos que se configura a imagem evenemencial. A captura que é ao mesmo tempo experiência, o registro do mundo que é capaz de reelaborá-lo e determinar seu (re) conhecimento, representa um “grau zero” que se apoia no próprio dispositivo midiático – responsável pela eternização do quadro, do instante, da narratividade que se constitui nos espaços e paisagens da cidade contemplada.

Para além de um olhar puramente instrumental, especular ou espetacular do mundo encarnado em imagens, acreditamos ser possível desvendar e fazer surgir sentidos sobre ele dentro do registro visual – resgatando a essência de transmissão de experiências, atribuída por Benjamin (1996) ao relato verbal, para aplicá-la ao campo fotográfico. Mais que à lógica da publicidade, do jornalismo, da arte ou de outros gêneros, portanto, a representação imagética do espaço urbano serviria a ele próprio e aos que nele vivem: à configuração da urbanidade como modo de vida e repositório da cultura humana.

Complexidade visual e imagem evenemencial: alguns apontamentos

O senso comum já indica: as imagens de que dispomos hoje para observar os fenômenos mundanos nem sempre nos oferecem as conexões necessárias para o entendimento pleno daquilo que representam. Para além da discussão sobre os efeitos de sua leitura e dos repertórios necessários para fazê-lo, porém, há uma questão que está na origem – nos próprios processos de produção da linguagem visual. Processos que Josep María Català, professor da Universidade Autônoma de Barcelona, veio examinando nos últimos anos, na elaboração de seu longo tratado sobre a imagem complexa.

Com a ascensão de diversas tecnologias que permitem a multiplicação das imagens no mundo, com apoio de plataformas igualmente variadas – impresso, on-line, audiovisual etc. –, Català afirma que é preciso repensar o estatuto das representações visuais na vida contemporânea. No centro de tudo está a necessidade de enxergar a imagem como um produto multifacetado: ou melhor, como diz o autor, é preciso compreender que “la imagen ya no existe, existen em todo caso las imágenes, siempre en plural”² (Català, 2005, p. 43).

Referencialidades, conexões e interações diversas entre as imagens que recebemos e percebemos sobre o mundo fazem com que um novo nexos narrativo se estabeleça no campo da cultura visual – que vem em substituição à cultura da imagem, isolada, hermeticamente fechada em processos que determinam sentidos. Nesse sentido, o autor denomina complexas as imagens que pertencem a essa nova lógica, que considera e recorre à multiplicidade para propor construções simbólicas que permitam uma leitura mais ampla – menos “epidérmica” – do real.

Na cultura visual, a imagem e outras produções textuais não interagem mais como peças complementares ou conflitantes, e sim como elementos em permanente intertextualidade e diálogo. A construção de sentido está na simbiose entre imagem e demais linguagens. Ao invés da “estrutura pictórica como emblema”, como “comunicação” ou “mensagem” pronta, diz Català (2005, p.43), deve-se pensar nas imagens em permanente diálogo e interação com elas mesmas e com os outros suportes textuais. É a morte da “imagem isolada” e sua substituição pela imagem em movimento (ou em fluxo):

Las imágenes contemporáneas difícilmente se perciben de manera aislada, ya sea porque ellas mismas se presentan conjuntamente, aunque pertenezcan a territorios diversos, organizando constelaciones visuales como ocurre en la televisión, o porque nuestra mirada, que ha entrado en un régimen perceptivo peculiar, se encarga de agrupar unas imágenes con otras, como puede suceder cuando nos paseamos por una ciudad. Ya no existen imágenes aisladas, ni siquiera están aisladas aquellas que fueron pensadas aisladamente, aquellas que pertenecen a la época de la imagen cerrada³ (Català, 2005, p.46-47).

O autor tentará traçar, em suas reflexões, algumas características básicas das imagens pertencentes a esse paradigma de complexidade. Ater-nos-emos a elas, para compreender sua relação com as noções até aqui trabalhadas. A primeira é a *multiplicidade* – ou seja, a necessidade de construir representações que sejam capazes de “dar cuenta de la red de elementos que componen el fenómeno”⁴ (Català, 2005, p.61), considerando não apenas múltiplos olhares sobre ele

como, também, múltiplas plataformas para capturá-lo e apresentá-lo.

Em segundo lugar, há a *entre-captura*, ou capacidade de as imagens estabelecerem uma relação com o conjunto e, também, de este relacionar-se às representações individuais. Assim, diz Català, a multiplicidade de um fenômeno visual é capaz de transformar continuamente os elementos, ao mesmo tempo em que estes o transformam. Por fim, elenca-se a *estrutura dissipativa*, que permite às imagens complexas em fluxo vivenciar um permanente desequilíbrio combinado à auto-organização e à pulsão criativa; tal noção está intimamente ligada à ideia de gerir “la relación fundamental entre cambio y estabilidad”⁵ (Català, 2005, p.61).

Embora direcionadas, sobretudo, às diversas mídias eletrônicas surgidas ao longo do século XX e às possibilidades nelas contidas para ampliar a experiência visual, as reflexões de Català são apropriadas para repensar o papel da fotografia como instrumento de demarcação simbólica. Ao apontar características capazes de compor uma “genealogia” da complexidade, o autor ajuda a enriquecer a reflexão que viemos traçando a respeito das potencialidades enunciativas da imagem fotográfica como canal de acesso à experiência.

É nesse campo que se inscreve o que pretendemos denominar *imagem evenemencial*: categoria e ao mesmo tempo lógica de construção de representações visuais que, ao indiciar elementos, objetos e fenômenos do real, permite a visualização de suas facetas possíveis, gestadas por meio dos embriões narrativos presentes à hora da captura. Em linha com a ideia de complexidade visual, entende-se que tal designação deve aludir àquelas imagens que permitam ao homem

conhecer, vivenciar – *experimentar* – os ambientes sob representação por meio de permanente multiplicidade e referencialidade, ou seja, do diálogo entre diferentes imagens interconectadas que apresentam diversidade de ângulos, e de conexões capazes de sugerir a lógica do sentido (simbólica), a materialidade (indicial) e a visualidade (icônica) do instante que é registrado.

É por meio da imagem evenemencial, também, que podemos pensar em um processo a partir do qual seja possível, a um só tempo, *conhecer pelo olhar* (experiência mediada de contato com o mundo) e *vivenciar pela captura* – ou seja, o próprio evento de registro imagético consistindo em instância de contato com o real, permitindo, portanto, a conexão entre pensamentos conceitual e imagético, nos termos de Flusser (2007). Em suma, são estas as imagens que podemos considerar capazes de indiciar, produzir e orientar a experiência humana, gerando mediações constitutivas das sociabilidades, das culturas, das tramas relacionais. *Vida nas e por meio das imagens* – com todas as complexidades, possibilidades e riscos daí decorrentes.

Considerações finais

Nas páginas anteriores, buscamos tomar o discurso fotográfico como eixo central de produção de sentidos sobre o espaço urbano, considerando não apenas sua narratividade como, também, seu potencial de transmissão e ordenamento da experiência. O resgate de reflexões sobre a produção e o pensamento imagéticos, suas potencialidades e seus efeitos no campo da compreensão do mundo foi realizado no intuito de lançar luzes sobre a significação da narrativa visual; entendendo-a como condição da contemporaneidade,

ressaltamos sua atribuição de, sob certas condições, modificar as relações mantidas entre os homens e seus espaços de convívio e sociabilidade.

Conforme argumentado, o entendimento da imagem evenemencial demanda um deslocamento de eixos de atenção: do midiacentrismo, concernente à análise do imagético, para um olhar atento às dinâmicas da cultura visual – cujo ponto de partida deve ser a complexidade contida nas e por entre as mediações da vida. Dentre as quais, a perpetrada na experiência de contemplar o mundo *pela*, e *com*, a imagem. A imagem que é e ao mesmo tempo nos remete à vivência atua, sobretudo, como “traço” do corpo social, de uma urbanidade reapresentada e resignificada. Que pode, enfim, ser percorrida pelos sentidos passantes e refazer paisagens, tal qual a cidade que se exhibe ao *flâneur* de que nos fala Benjamin (1991, p.39), como um encantado mundo de estranhamentos e possibilidades.

A plena compreensão desses processos, de certo, demanda uma análise centrada em produtos fotográficos – como séries, álbuns e projetos artísticos – e, também, em outros suportes visuais e linguagens, como a audiovisual e a perpetrada nas redes interconectadas. De todo modo, nossa hipótese é de que tal forma de produção nos parece ser uma espécie de caminho natural, sem volta, para as imagens que bem ou mal medeiam o diálogo entre o olhar humano e o mundo a ser visto – ou vivido.

Referências

BAITELLO JR, Norval. As núpcias entre o nada e a máquina: algumas notas sobre a era da imagem. **Revista Científica de Información y Comunicación**, 2, 2005.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin, Sociologia**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. **O registro imagético do mundo: jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa**. Anais do 19º Encontro Anual da Compós, 2010, RJ. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8_dulcilia_kbuitoni_gt8_dulcilia_kbuitoni_gt8_dulcilia_kbuitoni.pdf>. Acesso em: 13 set. 2013.

CATALÀ, Josep María. **La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

FERRARA, Lucrecia d'Aléssio. **Ver a cidade: cidade, imagem, leitura**. SP: Nobel, 1988.

_____. Cidade: meio, mídia e mediação. **Matrizes**, São Paulo, n.2, p.39-53, abr. 2008.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. RJ: Guaracira Lopes Louro, 2001.

KAMPER, Dietmar. Imagem. In: WULF, Christoph; BORSARI, A. (Orgs.). **Cosmo, corpo, cultura**. Enciclopedia Antropologica. Milano: Mondadori, 2001. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/>>. Acesso em: 08 set.2013.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**. Petrópolis, Vozes, 2003.

RAMOS, Célia Maria. **Poéticas do Urbano**. Florianópolis: Bernúncia; Naemblu, 2005.

SANTOS, Milton. **O país distorcido**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: Notas para uma Teoria do Acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

Notas

1. Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP – Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, Cidade Universitária, Butantã, São Paulo – SP, Brasil, CEP: 05508-020). E-mail: gutomlobato@gmail.com

2. Tradução do autor: a imagem já não existe, existem em todo caso as imagens, sempre no plural.

3. Tradução do autor: As imagens contemporâneas dificilmente são percebidas de maneira isolada, seja porque elas mesmas se apresentam de maneira conjunta, ainda que pertençam a territórios diversos, organizando constelações visuais, como ocorre na televisão, ou porque nosso olhar, que entrou em um regime perceptivo peculiar, se encarrega de agrupar umas imagens às outras, como pode ocorrer quando passeamos por uma cidade. Já não existem imagens isoladas; nem mesmo estão isoladas aquelas que foram pensadas isoladamente, aquelas que pertencem à época da imagem fechada.

4. Tradução do autor: dar conta da rede de elementos que compõem o fenômeno.

5. Tradução do autor: a relação fundamental entre mudança e estabilidade.