

MEMÓRIA E FLUXO

A vida da imagem nas redes digitais

Marina Pantoja Boechat (marina.boechat@gmail.com)
Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ
Professora da Universidade Federal Fluminense (UFF)

*“Look at the symbols, they are alive.
They move, evolve and then they die.”*

Tim Gane & Laetitia Sadier

Produção, distribuição e consumo – são três estágios básicos da indústria em geral, nos quais são organizados, metodologicamente e conceitualmente, os ciclos de vida dos objetos de consumo em nossas sociedades, da origem ao destino, seja no nível da circulação material ou simbólica.

Consideremos que esses estágios passam por adaptações para diferentes meios, sejam eles campos de estudo ou pragmáticos, funcionando para além de descrever estágios produtivos industriais. Na biologia, por exemplo, uma definição superficial e escolar do que é considerado um ser vivo: aquele que nasce (surge, é produzido, se configura), se desenvolve (circula, troca com o meio) e morre (quando cessa enquanto sistema funcional).

Sistemas de produção, circulação e consumo simbólico, sejam menos ou mais vinculados a produtos ou artefatos culturais, permeiam de todas as formas a pragmática da cultura. Simplificando: a cultura também é uma estrutura produtiva, circulante e de consumo, mesmo que de bens sutis como os simbólicos. Sob muitos aspectos, podemos considerar que a indústria cultural é aquela parte da cultura que produz bens de fundamento simbólico sob a forma de artefatos, através de meios e processos técnicos.

Semiologia, indústria cultural e ciclos produtivos simbólicos

Devemos considerar antes e tudo que a abordagem que determina estas etapas, de produção, circulação e consumo de itens simbólicos, é derivada da mesma visão que aborda os fenômenos da cultura enquanto fenômenos de comunicação, que se efetivam, segundo essa ótica, a partir de um projeto de fazer chegar certo conteúdo a um receptor, ou seja, de trocas de mensagens construídas. É conhecido o instrumental clássico da lingüística e da teoria da comunicação para descrever estes processos – emissor-mensagem-receptor –, assim como a necessidade de busca por variantes teóricas dentro dessas mesmas áreas, concordantes ou discordantes.

Bruno Munari, por exemplo, nos diz que a comunicação visual está em praticamente tudo o que nossos olhos vêem, a partir do momento em que a nossa cognição retira informações ou conteúdo de quase tudo o que é visto. No entanto, haveria a necessidade de diferenciar a comunicação visual casual, quando interpretamos a partir de uma visão por trás da qual não houve a intenção de constituir uma mensagem, ou seja, de comunicar, da comunicação visual intencional, feita a partir de um projeto que intenciona passar uma determinada mensagem, quer tenha sucesso ou não. Da mesma forma, é importante destacar o quanto este instrumental teórico, estejamos abordando a sua forma clássica ou derivações, carrega na sua abor-

dagem a premissa de analisar um discurso proposital, projetado, que fala em um contexto e a partir de uma técnica e de um meio produtivo.

Podemos, para tal efeito, fazer um paralelo com o que diz Barthes em *Elementos de semiologia*, ao desenvolver as adaptações necessárias do binômio língua/fala, oriundo da lingüística, quando utilizado num contexto semiológico, para outros sistemas e linguagem. Para ele, a linguagem verbal trabalha sobre um sistema de signos elaborados pelo coletivo (língua) e o indivíduo, como usuário participante desse sistema, faria configurações de diversas mensagens (fala). Segundo o autor, as duas são interdependentes, havendo um movimento constante de um nível ao outro: “na linguagem, não entra na língua nada que não tenha sido ensaiado pela fala, mas, inversamente, fala alguma é possível (vale dizer, não responde à sua função de comunicação) se ela não é destacada do tesouro da língua.”¹ O termo *ensaiado*, escolhido aí pelo autor, traz, está claro, o sentido de experimentação, tanto no nível do surgimento de vocábulos, como no nível da reinvenção de seus usos, ou seja, sugere os diversos deslizamentos na relação significante/significado característicos do ato da fala.

Ele esclarece que o grande mérito e, ao mesmo tempo, o grande desafio da semiologia é buscar fundamentos de análise teórica para os outros sistemas de linguagem que não os verbais. No caso do tal binômio língua/fala, topa-se com o seguinte problema: em sistemas de linguagem não-verbais como a moda, por exemplo, depende-se atualmente de uma série de métodos produtivos industriais, de forma que os signos dos quais o usuário dispõe são literalmente projetados por um grupo restrito. De um lado teríamos a língua na indumentária produzida pelo mercado de moda e, de outro, o traje, que seria a apropriação individual do repertório de indumentária proposto estação a estação. Isso torna o signo, nesses sistemas, segundo Barthes, um item realmente arbitrário, “já que se funda, artificialmente, por uma decisão unilateral; trata-se, em suma, de linguagens fabricadas, de **'logotécnicas'**; o usuário segue essas linguagens, nelas destaca mensagens ('falas'), mas não participa de sua elaboração.”²

A partir de uma perspectiva foucaultiana, parece-nos bastante claro que mesmo a linguagem verbal é objeto de jogos de poder que em certos níveis cerceiam a tal liberdade da fala e sua potência como formuladora ativa de uma língua móvel, arbitrária, se tanto, apenas no nível da coletividade. É o exemplo do apego à norma culta que, se por um lado se justifica plenamente pela preocupação com a clareza na comunicação, por outro, certamente contribui com estratégias de conservação de estruturas de poder, seja pela estratificação de discursos, do culto ao popular, seja pela própria dificuldade no domínio desta mesma norma culta.³

No entanto, no contexto das linguagens não-verbais vinculadas a sistemas industriais, estas definições da língua, arbitradas por um grupo de decisão relativamente pequeno, fariam com que o usuário deste sistema de colocasse como um recombinação de signos pré-definidos, ou seja, em meios de comunicação onde o aspecto técnico-produtivo se coloca como questão de destaque, o nível da fala perderia muito de sua contribuição *ensaística*, para trabalhar em cima do termo de Barthes. De fato, ainda que possamos argumentar, mantendo o exemplo da moda, que hoje o que se produz nesse mercado é muito depurado do uso que se faz da moda nas ruas, para o nível da fala, ou seja, do traje composto pelo usuário desse sistema, a questão da combinação de itens disponibilizados ocupa a maior parte do campo de ação, deixando relativamente pouco espaço para a expressão individual, a não ser pela via da excentricidade.

Barthes não aplica diretamente neste livro o binômio língua/fala em sistemas que con-

¹ BARTHES, 1993, p.32.

² BARTHES, 1993, p.33. Grifo nosso.

³ Sobre esta questão, referir-se especialmente a FOUCAULT, 2000.

sidera mais complexos, como “o cinema, a televisão e a publicidade”⁴, onde “os sentidos são tributários de um concurso de imagens, sons e grafismos”⁵. Para ele, há, nestes meios, uma dificuldade de isolar teoricamente os fatos da língua dos fatos da fala, por conta da dificuldade de tratar neles, isoladamente ou conjuntamente, a composição no nível verbal, imagético ou sonoro, por exemplo. No entanto, é de se imaginar que tenham, apesar da complexidade, uma característica semelhante ao exemplo da moda, no que tange as definições arbitrárias feitas por um grupo comparativamente pequeno de decisão. Desta forma, acreditamos que é seguro afirmar que os produtos da indústria cultural ainda se pautam no circuito de trocas simbólicas de uma coletividade que, ao comprar ou dar audiência a certas mensagens, valida-as como parte de um sistema de signos. Seria uma forma interessante de explicar porque a excentricidade é na maior parte dos casos de tão pouca penetração na cultura de massa.

Dessa forma, toda essa visão descrita e exemplificada pela semiologia com o apoio do livro de Barthes não aborda amplamente, assim como este estudo, os fenômenos da visão, ou, que seja, da cognição em geral, que muitas vezes extraem e interpretam dados não derivados de discursos propositais. A abordagem dos discursos produzidos, propositais, e o foco nos modos produtivos e de circulação definitivamente já está subentendida no trio produção-circulação-consumo, que estivemos discutindo.

Objetivação e redes de repertório

Aceitando a perspectiva descrita como recorte, temos aí dois níveis onde a indústria cultural se dá: uma é no nível simbólico, da produção de signos, outra é no nível material, da produção de objetos, produtos culturais e outros itens correlatos como os da propaganda.

Como colocaria Pierre Lévy (LÉVY, 1994), podemos considerar que quando um pensamento é registrado em forma de um texto escrito há um movimento de objetivação, que transforma o conteúdo imaginado em artefato e insere este num contexto de trocas diferenciado, uma espécie de economia que coloca seus aspectos de troca simbólica dentro de uma dinâmica, digamos assim, material. O mesmo acontece quando uma visão é objetivada na fotografia documental, por exemplo, e a partir dos diversos outros métodos e técnicas e seus suportes tradicionais.

“A partir do momento em que uma relação é inscrita na matéria resistente de uma ferramenta, de uma arma, de um edifício ou de uma estrada, torna-se permanente. Linguagem e técnica contribuem para produzir e modular o tempo.”⁶ No âmbito da indústria cultural, o que era móvel, transitório, vira referência, quase um cânone, para ser acessado e acordo com a necessidade. Por outro lado, enquanto item material, transpõe barreiras de tempo e localidade, inserindo sua mensagem em um registro significativamente mais amplo.

Um discurso verbal objetivado, uma imagem registrada: esses movimentos transformam mensagens de diversas naturezas em objetos e elas, por serem objetos, saem de um registro puramente simbólico e, ao mesmo tempo que ganham fixidez em sua configuração, passam a ter circulação como bem de consumo ou pelo menos têm sua circulação ampliada no espaço coletivo. Não traduz, por sua apresentação, a mobilidade real do signo, mas é jogado no circuito mercadológico acelerado da indústria cultural.

Quer dizer, o suporte impõe suas regras, seus limites – inclusive espaciais, como o enquadramento fotográfico ou as margens de um papel impresso –, mas asseguraria as trocas para além da comunicação oral ou da visão direta. Para seguir o exemplo, diríamos que as trocas estariam possibilitadas pelo menos por um tempo, enquanto o material durar.

⁴ BARTHES, 1993, p.31.

⁵ BARTHES, 1993, p.31 e 32.

⁶ LÉVY: 1993, p.76.

É claro que é válido considerar até que ponto tais mensagens eram anteriores ao seu registro, pois o próprio registro que as cola a um artefato é ao mesmo tempo produtivo e restritivo simbolicamente. Quer dizer, sua pré-existência a um suporte é realmente questionável, afinal, o suporte carrega a lógica, as limitações e os recursos específicos do meio técnico. Como diria a frase clássica da teoria da comunicação, “o meio é a mensagem” (MCLUHAN, 1996, p.11).

Desta forma, o conjunto tecnológico da fotografia, por exemplo, caminha junto com um tecido de tradições visuais e de linguagem no repertório do fotógrafo, que são confrontadas com o conjunto de referências e o repertório de quem a observa, renovando-o. Esse conjunto conceitual amplia, em parte, a visão de Barthes, descrita no início deste artigo, pois coloca em jogo não só a utilização dos itens produzidos por um ramo da indústria cultural (no caso, a fotografia), como a interpretação destes signos. É interessante que se coloque este nível de trocas em questão, pois ele é justamente o que liga o suporte ao seu valor simbólico. Desta forma, ainda que poucos efetivamente produzam fotografias, do suporte material, circula-se para uma dinâmica cognitiva de troca e compartilhamento, até certo ponto, de referências, interpretadas e relacionadas de forma única caso a caso.

Walter Benjamin coloca em seu artigo *O narrador* (em BENJAMIN, 1994) que a faculdade da narrativa como intercâmbio de experiências está se perdendo, face às mudanças aceleradas que vivemos especialmente a partir da era industrial, e é ameaçada pelo estabelecimento do romance como gênero literário. A tal narrativa à qual se refere Benjamin tem uma relação íntima com a cultura oral e teria uma função agregadora de uma comunidade, pelo intercâmbio direto de experiências e pelo cultivo de um repertório comum. Nesse contexto, as histórias contadas eram compartilhadas pelo coletivo, na cumplicidade entre quem conta e quem ouve, e podemos dizer que formariam, afinal, um conjunto em que não se define claramente a fronteira entre uma narrativa e outra. Afinal, ainda que o narrador nesse contexto tivesse uma posição de relativo destaque pela sua posição dentro da qual lhe é dada a palavra, sua palavra não tem valor a não ser pela cultura a comunidade. Diferentemente dos sistemas clássicos da indústria cultural, não há realmente um contexto de logotécnicas definidoras de repertório e incentivadoras de uma centralização no eixo da língua.

A respeito do romance literário, o autor coloca que seria um gênero surgido a partir da difusão e aprimoramento da indústria tipográfica, ou seja, da impressão em série e das condições nos centros urbanos que propiciaram a comercialização de obras literárias. Suas características sinalizariam a impossibilidade moderna da troca de experiências pela ausência de um contexto comum aos interlocutores e pela aceleração das mudanças no campo social urbano. O romance literário é, desta forma, uma obra de tendência universalizante por não se pautar a partir de um contexto local de enunciação e cuja fruição não é, em geral, comunitária, mas individual. De fato, deriva de uma experiência de alteridade, do contraste da subjetividade de quem escreve e do contexto narrativo criado, com a subjetividade de quem lê.

É claro que nas redes de repertório compostas pela experiência de cada indivíduo, o romance se interliga com outras referências variadas. No entanto, ao contrário da narrativa tradicional citada por Benjamin, o romance se coloca como uma obra já configurada, cujo texto e conteúdo, ainda que possa suscitar diferentes interpretações, se encontra fixado dentro dos limites do regime do meio técnico impresso.

É uma questão semelhante que aponta Lévy (LÉVY, 1993), quando nos fala acerca da transmissão de conhecimento no chamado *Pólo da Oralidade Primária* frente ao que ocorre no *Pólo da Escrita* e no *Informático-Mediático*. Para o autor, “na oralidade primária, a palavra tem como função básica a gestão da memória social, e não apenas a livre expressão das

pessoas ou a comunicação prática cotidiana”⁷, além de ter como forma geral e transmissão de conhecimento a narrativa. Assim como o narrador de Benjamin, a oralidade primária de Lévy está descolada de um projeto industrial e de uma arbitrariedade vinculada aos seus modos produtivos. Seguindo, o pólo da escrita inaugura uma transição para os modos da produção em série da indústria cultural e, fundamentalmente a partir da reprodução em série pela impressão tipográfica, profissionaliza o discurso escrito, inserindo o verbo em uma temporalidade linear, onde cada conjunto narrativo tem sua própria aceleração. O pólo informático-mediático amplia de tal forma a versatilidade do suporte que a rede informacional tende a representar funcionalmente todo o acervo do conhecimento e diversos processos cognitivos cotidianos, recuperando certas funções da oralidade primária.

É uma questão, no entanto, entender se, ao recuperarem algumas funções da oralidade primária, as mídias digitais em rede discutidas por Lévy chegam a tornar seu conteúdo móvel o suficiente para que se aproxime da fala no sentido que explicita Barthes, ou seja, ensaístico da língua de forma ampla para o uso pelo conjunto de seus usuários.

Redes imagéticas

O verbo pode ser objetivado em escrita (considerando aí as diversas apresentações da escrita que temos atualmente) e, é claro, registrado em gravações de áudio etc. Ele pode também viver fora e meios técnicos de registro e ser compartilhado oralmente. No entanto, enquanto isso, o que entendemos comumente por imagem não pode ser compartilhado enquanto tal sem um registro em um suporte, isto é, sem uma objetivação, por mais rudimentar que seja. Uma visão pode ser descrita verbalmente, mas não se configura como imagem sem um registro e a constituição em um suporte.

A imagem já surge como uma obra configurada, objetivada, pois essa é uma necessidade para que seja compartilhada. Para que ela passe das obras coletivas e em constante atualização que eram as pinturas rupestres, por exemplo, para item individualizado de troca, parcialmente na arte medieval e amplamente na fotografia, por exemplo, há, então, uma progressão mais fluida de linguagens e configurações técnicas. Quer dizer, é claro que as pinturas pré-históricas em cavernas, por exemplo, não se configuravam como itens de troca individualizados, misturando na mesma superfície diferentes narrativas que tendiam a se renovar com novas inclusões formando um conjunto dinâmico. Deste tipo da imagem para a configuração do padrão de objeto de arte na pintura em tela, por exemplo, há certamente um longo percurso cuja passagem se assemelha aos momentos decupados por Lévy e aos padrões descritos por Benjamin. Um percurso de diferentes *constituições* da imagem.

Dentro deste contexto, faz sentido refletir, voltando à questão da circulação dos itens culturais e seu duplo valor de artefato e signo, que, se a imagem sempre esteve de certa forma atrelada a um suporte, este define diferentes funcionamentos no que tange o ciclo de vida desses signos/artefatos. Mas isso não quer dizer necessariamente que a imagem esteja sempre ligada a um projeto industrial ou que o tal caráter ensaístico de sua comunicação efetiva seja tolhido pela técnica e pelo suporte. As pinturas rupestres citadas anteriormente podem servir de exemplo de uma imagem provisória como a narrativa oral.

Podemos dizer que, no primeiro nível, os signos circulam e se influenciam, vivem uns nos outros e produzem outros como parte de sua própria pragmática. De fato, signos, enquanto forem relevantes para expressar qualquer significado, encontram-se em permanente estado e tradução e conversão: passam de artefato em artefato, de discurso em discurso, de modo que tais constituições apenas nos dão uma ilusão de fixidez em seu estado, em seus limites.

Enquanto no nível simbólico seria muito difícil determinar até que ponto um signo

⁷ LÉVY, 1993, p.77.

subsiste, até porque, como já foi colocado, ele muitas vezes subsiste em outros signos de forma a ter seu rasto dificilmente delineável; num segundo nível, no nível material, pelo menos considerando os suportes tradicionais como o papel, podemos dizer que o produto cultural em si tem sua data de validade, inclusive muitas vezes se juntando ao volumoso lixo da indústria em geral. Seria uma forma de considerar o culto à novidade nas sociedades pós-industriais: os artefatos culturais se popularizam e penetram no cotidiano, mas tendem a não acompanhar a fluidez dos movimentos de uma linguagem mais incerta, que eles próprios veiculam com o valor simbólico que justifica sua existência. Se anteriormente havíamos ponderado que o material poderia ser quase uma sentença de morte para o valor simbólico trazido por ele, neste contexto, é o inverso que ocorre: as derivações inevitáveis da substância viva do significado tornam o suporte obsoleto e, por consequência, o próprio item descartável. Não é à toa que se diz que as grandes obras de arte resistem ao tempo: neste caso elas resistem na medida em que seu conteúdo se renova.

Poderíamos traçar, então, um percurso resumido desde as pinturas rupestres, imagens que ocupavam as pedras que eram o espaço de convivência de uma comunidade e se misturavam entre si e com o cotidiano do grupo, assim como a narrativa oral que citam Benjamin e Lévy, cada um a sua maneira, rumo à individualização da imagem em obras ou discursos determinados, como as pinturas da Renascença, até sua reprodução em itens de consumo de massa na era pós-industrial, como itens de posse e fruição individual e descontextualizada, desenraizada de uma origem em um contexto local e comunitário.⁸

Dentro dessa cronologia, é de se indagar, finalmente, como tratar conceitualmente, isto é, como considerar a vida das imagens que são produzidas atualmente nos meios digitais, e que circulam e vivem segundo as regras de leveza e aceleração do ciberespaço. Quer dizer, como passa a se dar o ciclo de vida de uma imagem que, sendo, como vimos, desde sempre objetivada, passa então a não depender claramente da durabilidade de um material específico para que subsista enquanto discurso determinado.

Percursos narrativos e imersivos

Quando se aborda questões teóricas sobre a imagem no ciberespaço, em geral a metáfora utilizada é advinda do conceito de hipertexto⁹, relacionado e em grande parte advindo, por sua vez, do sistema de referências cruzadas do texto escrito, abordado como intertextualidade. Pierre Lévy, por exemplo, trata pelo nome de hipertexto a estrutura de qualquer mídia em rede, abarcando neste termo um conteúdo em diversas apresentações e de diversas origens, seja textual, em imagem ou audiovisual; seja digitalizado ou originado diretamente em programas de computador.

Isto poderia nos fazer pensar que a questão da imagem fica, nesta abordagem, subordinada à apreciação de questões de cunho lingüístico, muitas vezes literário – pela idéia, muito apropriada, das *narrativas* digitais – e, quando muito, semiológico. De fato, ela é extremamente válida, levando em conta que, é claro, estas teorias – especialmente a semiologia – não desconsideram que, mesmo sendo texto, o conteúdo se apresenta nas interfaces dessas mídias sempre por meio de uma representação visual. Aliás, que, desde sempre, o texto escrito é imagem. Podemos ver exemplos destas abordagens em escritos de autores como Roger Chartier, que compara o leitor ao navegador (CHARTIER, 1999), André Parente, que analisa o hipertextual mediante a uma comparação com a obra de Jorge Luís Borges e reflexões sobre a literatura (PARENTE, 1999) e, é claro, o próprio Lévy, em sua abordagem semiológica do

⁸ Ver: DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.

⁹ Sobre este tema ver, especialmente, LÉVY, Pierre. *Tecnologias da inteligência*. São Paulo: 34, 1993.

hipertexto em *A Ideografia Dinâmica* (LÉVY, 1998) e em outras obras de sua autoria. A abordagem mais recente do tema sob o novo termo de *hipermídia*, apesar de buscar uma relativização da herança da estrutura textual, não chega realmente a reposicionar a questão em níveis teóricos mais profundos.

Alternativamente, uma outra abordagem, visando mais profundamente os ambientes imersivos, o cinema expandido e jogos e outras simulações complexas, que igualmente compõem o ciberespaço, toma mais fortemente referências nas teorias das artes visuais, cinema, fotografia e seus híbridos característicos das experimentações contemporâneas. Podemos ver exemplos desta abordagem em autores como Edmond Couchot (COUCHOT, 2003), Arlindo Machado (MACHADO, 1993), Lev Manovich, que começa seu livro *The language of New Media* com uma comparação da linguagem do cinema com a das mídias digitais (MANOVICH, 2002), e o próprio André Parente, que nos apresenta essa bipartição teórica no mesmo livro anteriormente citado.

Se a primeira abordagem é eficaz para tratar um universo de conteúdo não-linear e que, a exemplo de uma biblioteca universal vai, como as ficções de Borges, se interligando, expandindo e renovando, a segunda abordagem nem tanto, pois tende a tratar universos interativos como ambientes simulados autocontidos, característica que cada vez menos caracteriza as mídias em rede. Adiante: se esta segunda trata mais eficazmente o caráter imagético das mídias interativas e sua fluidez enquanto conjunto de simulações, a primeira certamente deixa de abordar questões pertinentes da imagem enquanto via de acesso e constituição propriamente dita deste conteúdo hipertextual.

É sem dúvida pertinente a questão de se a imagem digital não deixa de estar se configurando em mais uma linguagem fabricada, onde o usuário não participa de sua geração, apenas trabalha a partir de vocábulos pré-definidos. Como as mídias digitais são marcadas por uma presença exacerbada de processos de pós-produção, ou seja, a atividade de edição tem destaque, talvez a questão técnica dos modos de fabricação e determinação seja realmente mais determinante que o fluxo acelerado do uso nesses meios. De fato, em um contexto em que a imagem, enquanto suporte constitutivo de uma *língua* das mídias digitais, se torna cada vez mais instrumento de uso vernacular, há a necessidade de se buscar uma abordagem teórica que dê conta deste problema, ou seja, deste novo modelo comunicacional.

Determinação: aleatoriedade e arbitrariedade

Recuperando novamente a abordagem semiológica e a referência em Barthes, ele acredita realmente que, para os sistemas semiológicos não lingüísticos (não verbais) há a necessidade da inclusão do plano da *matéria*, além da *língua* e do *uso* (língua/fala). “...Se, nesses sistemas, a 'língua' necessita de 'matéria' (e não mais de fala), e porque eles têm geralmente uma origem utilitária, e não significante, contrariamente à linguagem humana.”¹⁰

Essa origem utilitária é bem clara em exemplos como a moda, onde a necessidade objetiva de vestuário é investida de uma sobrecamada de significados subjetivos que a tornam uma linguagem. E, nesse caso, considerar o elemento *matéria* – que no contexto deste artigo seria melhor descrito pelo termo *suporte* – é entender que pesa a questão da execução, ou seja, da constituição da mensagem em objeto. Relembremos de todas as implicações já citadas a respeito do suporte e seus meios produtivos para a formação e a circulação dos signos nestes meios.

No entanto, será que podemos realmente considerar que há uma origem utilitária nas imagens digitais anterior ao seu caráter simbólico? A questão é que essas imagens não são elementos utilitários investidos de uma sobrecamada simbólica, mas são a própria sobrecamada

¹⁰ BARTHES, 1993, p.35.

mada, ou, se quisermos, interface mediadora de todo um universo prático e efetivo. Quer dizer, apesar de trabalharem a partir de um meio técnico, elas só são utilitárias na medida de seu valor simbólico, na medida em que servem de instrumento mediador e tradução informacional de todo um universo de conhecimento e de uma série de ferramentas efetivas de interferência na realidade prática e objetiva.

Desta forma, está justificada uma das abordagens possíveis do problema da proximidade das imagens digitais com a expressão cotidiana, que viemos propondo neste artigo e é a inserção da questão do suporte como principal viés de análise.

Devemos então sobrepor essa análise conceitual com algumas considerações acerca das características da imagem nas mídias digitais em rede que, se não existiam desde as origens destes meios, tendo se estabelecido mais claramente nos últimos anos, vieram a emergir do uso contínuo das tecnologias associadas aos tais meios, que sempre tende a reinventar e expandir suas condições originais.

Primeiramente, o que chamamos de meio digital atualmente deixou de ser um dos meios possíveis de registro e circulação de imagens para se tornar o denominador comum de todos. Isso porque o digital é extremamente intercambiável com outros meios, numa via de mão dupla: em um sentido pela digitalização e no outro sentido por todos os periféricos que dão saída em seus arquivos, como impressoras e gravadores. Ao mesmo tempo, é um ambiente de dados em que diversos tipos de recursos podem ser editados ao extremo e com grande flexibilidade, inclusive no que tange suas hibridações e combinações de mídias outrora tratadas em separado. Desta forma, a imagem tende a cada vez mais circular antes no digital do que em qualquer outro meio e, se pré-existe em outro meio, tende a ser rapidamente convertida para o digital, podendo ao mesmo tempo ser conservada ou editada e recombinação. É de se imaginar que em tal ambiente a imagem esteja exposta a perder parte de sua unidade e individualização em artefato constituído (ou em *arquivo*, que seria o termo correspondente no digital), para fazer parte de um acervo em permanente conversão.

Em segundo lugar, pela própria estrutura e funcionamento de uma rede como a Web, também por sua dinâmica de mídia social, um arquivo de imagem tende a estar armazenado em diversas bases, de maneira redundante, como consequência dos movimentos de troca e transmissão corriqueiros. Ainda que a base de silício que registra os dados informacionais tenha, por si, uma durabilidade determinada e um desgaste natural como qualquer outro material, essa redundância faz com que, na falha de uma cópia do arquivo, outros possam vir a lhe substituir com igual efetividade. Quer dizer, a duração esta imagem enquanto discurso não depende mais da conservação física de um material.

A tecnologia digital – baseada primeiramente na matemática declarativa dos *zeros e uns* da base de silício e em segunda instância em correntes textuais de código – originalmente não tinha quaisquer mecanismos para tratar a imagem enquanto categoria de linguagem por si só. Descrevia sua composição por meio de seqüências textuais de dados e recuperava-a em suas bases por referências textuais, como palavras-chave, tamanho e nome de arquivo. A parte disso, ela era abordada e trabalhada nas mídias em rede basicamente como um pacote fechado e não como um discurso aberto, com inúmeras conexões semânticas na rede.

A partir do momento em que a imagem nas mídias em rede começa a se aproximar do modelo das simulações, por sua mobilidade e por ser facilmente intercambiável, mesmo sem se configurar necessariamente como espaços imersivos individualizados, passa ser razoável a hipótese de que a imagem esteja, no ciberespaço, perdendo seu caráter de item individualizado de troca. Desta forma seu ciclo de vida passa a ser simultaneamente independente do desgaste de um suporte determinado e da unidade de um discurso particular. Enquanto que seu funcionamento vai rumo a permitir simultaneamente a manipulação de sua estrutura como os

modelos simulados da realidade virtual – mediando e representando um fluxo de acontecimentos – e a abertura para a rede enquanto parte cada vez mais integrada de um hipertexto renovável – como parte integrada de uma memória coletiva. Forma-se progressivamente uma paisagem visual, recuperando inclusive algumas características citadas a respeito das pinturas rupestres, só que agora em um contexto renovado, que inclui diversas outras questões.

Benjamin nos diria, no início do séc. XX que o cinema era a imagem mais perfectível existente, seria a melhor representação da era da obra de arte *montável*¹¹. Ele pondera que: “O filme acabado não é produzido de um só jato e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha...” (BENJAMIN, 1994, p.175)

Ora, se a fabricação do filme enfatiza a pós-produção até a constituição do resultado final, trata-se de um meio em que embutido em sua produção há a recombinação de signos pré-existentes para a configuração de um discurso. Como meio de linguagem ao mesmo tempo verbal e não verbal, o cinema incorpora, ainda que apenas no nível do montador, a combinação de signos como método criativo. Isso vai, definitivamente, alterar as possibilidades significativas destes signos, num movimento semelhante ao da língua/fala na linguagem verbal, só que no interior de um meio técnico e a partir de um discurso objetivado em um suporte. Não a toa, Manovich, que inicia seu livro comparando a linguagem de cinema com a das novas mídias, vai apontar para as possibilidades expressivas da combinatória e para a transformação do valor quantitativo (espaço de disco, capacidade de processamento) em diferença qualitativa. (MANOVICH, 2002)

De fato, nos meios digitais, a popularização dos meios de edição faz com que mais indivíduos possam participar desenvolvendo seus discursos, de modo que a tal pós-produção se torna o método básico das trocas destes meios, pois eles funcionam no intervalo de acontecimento da interação e são realmente apresentações dela. De uma parte determinante da constituição da imagem no cinema, a edição se torna o próprio acontecimento público da imagem nas mídias digitais. Usar esta linguagem equivale a editá-la.

Mesmo assim, é de se indagar se haverá realmente essa liberdade expressiva para o público em geral, tendo em vista que o vocabulário disponível e, mais grave, os próprios meios produtivos em geral são constituídos por um *grupo de decisão*, ou seja, um grupo relativamente restrito que domina a técnica e produz as ferramentas utilizadas, podendo propor as regras gerais dessa interação.

Barthes decupa três fontes básicas de determinação da coletividade nos sistemas semiológicos (não verbais): a primeira está ligada às mudanças sociais em um plano mais geral, que determinam mudanças em costumes; a segunda, quando imperativos econômicos e industriais forçam uma mudança nos materiais disponíveis; e uma terceira, quando uma ideologia restringe as variações possíveis, “e reduz, de algum modo, as margens do normal.”¹² A sociedade aparece aí, ainda que seja ambiente para a circulação de discursos, como restritiva e determinante dos repertórios não verbais.

Para ele, a linguagem verbal é menos arbitrária, por configurar-se a partir de um histórico de contextos de uso, enquanto os sistemas de linguagem não verbal são em geral mais arbitrários, por fundarem-se em uma decisão unilateral. Devemos ponderar aqui até que ponto podemos vislumbrar realmente nas mídias interativas em rede uma comunicação centralizada o suficiente para poder se dar de forma unilateral. Por seu caráter social e colaborativo, é de imaginar que, a contrário, o coletivo colabora mais com a formação e evolução destes discursos.

¹¹ Ver o artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1994).

¹² BARTHES, 1993, p. 33.

Ainda para Barthes, a liberdade rumo a uma menor determinação dos discursos seria marcada por uma certa dessocialidade, onde o usuário não poderia comunicar mais do que sua excentricidade. Aplicando esta perspectiva para os meios digitais, ela equivaleria dizer que escapar da pré-determinação equivaleria a torcer o modo produtivo e seus métodos previstos de trabalho rumo a um discurso não ancorado na coletividade e que comunicaria muito pouco além de sua inadaptação.

Ora, mas é de se refletir que nas atuais redes, as excentricidades encontraram um campo fértil para prosperar como ligação entre indivíduos em nichos de interesse onde redes de referência segmentadas são desenvolvidas. Ou seja, em um ambiente onde as opções vastas impulsionadas por comunidades onde as experimentações e excentricidade são valorizadas, tendem a expandir os limites dessa *fala*.

A partir da determinação das interfaces produtivas de discursos, a imagem passa então, por um processo combinatório constante, enquanto for vernacular torna-se sempre provisória, sempre em pós-produção, nunca acabada. Isso nos coloca realmente frente à um outro caráter de imagens, cujo ciclo de vida, além de não estar fixado ao material de um suporte, é cada vez mais difícil de ser determinado, dada a indeterminação de seus limites, ou seja, sua constituição.

7. Bibliografia

- ANDERSON, Chris. *A cauda longa*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo; Companhia das Letras, 1990.
- CHARNEY, Leo (org.); SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: 34, 1999.
- _____, Gilles. *Conversações*. São Paulo: 34, 1992.
- _____, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l'image: créations électroniques et numériques*. Nîmes: CNAP e Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2000.
- _____, *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 1988.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2000.
- JAY, Martin. *Les régimes scopiques de la modernité*. Paris: Réseaux no.61 CNET, 1993.
- JOHNSON, Steven. *Cultura da interface – como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra – 1. Técnica e linguagem*. Lisboa; 70, 1990.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*, Rio de Janeiro: 34, 1993.

_____, Pierre. *O que é o virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1994.

_____, Pierre. *A ideografia dinâmica*. Rumo a uma imaginação artificial? São Paulo: Loyola, 1998.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.

MANOVICH, Lev. *New media from Borges to HTML*. In MONTFORT, Nick and WARDRIPFRUIN, Noah (org.). *The new media reader...* Los Angeles: MIT Press, 2002.

_____, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2002.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1996.

PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

_____, André (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.

PIERCE, C. S. *Índice, Ícone e Signo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SERRES, Michel. *Hominescências, O começo de uma outra humanidade?* Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2003.

SERRES, Michel. *Hermés V: Le Passage du Nord -Ouest*. Paris: Minuit, 1980

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

_____. *Inércia Polar*. São Paulo: 34,1996.