O corpo e a câmera escura:

reflexões sobre o observador no cinema e no ciberespaço[[1]](#footnote-1)

Lucas Bandos Lourenço[[2]](#footnote-2)

**Introdução**

“Toda comunicação começa no corpo e nele termina”. Essa frase, comumente atribuída ao jornalista e cientista político alemão Harry Pross, é considerada por muitos um marco no campo dos estudos comunicacionais. Afinal, quando o autor afirma que o corpo é a “mídia primária” (*primäre Medien*) do homem – ou seja, “que é o corpo que detém os primordiais meios de comunicação [...] que lhe possibilitam alimentar elos com os outros” (BAITELLO JR., 2008, p. 95-96) –, amplia-se o conceito de “mediação”[[3]](#footnote-3), usualmente associado ao fluxo entre produção e recepção ou, ainda, à articulação simbólica entre a realidade e sua representação.

Para Pross (1971), são as linguagens do corpo – a saber, os gestos, os odores, os sons, os movimentos, as expressões faciais – que caracterizam os meios primários da comunicação, visto que não exigem qualquer recurso externo ao próprio corpo para estabelecer um vínculo entre emissor e receptor. No entanto, “ocorre que o homem, em sua inquietude e criativa operosidade, procura aumentar sua capacidade comunicativa, criando aparatos que amplifiquem o raio de alcance de sua ‘mídia primária’” (BAITELLO JR., 1999, p. 6). Assim, surgem os meios secundários, que inauguram um quadro de mediação mais complexo, fazendo necessário o uso de materiais que sirvam de suporte para as marcas e sinais deixados pelo corpo.

De acordo com Norval Baitello Jr. (1999, p. 6), na chamada “mídia secundária”, o emissor requer “um transportador extracorpóreo para a mensagem”, a fim de expandir seu alcance temporal e espacial, bem como seu impacto sobre o receptor. Incluem-se aqui, desde a imagem (quadros, gravuras, fotografias) e a escrita (cartas, livros, jornais), até as máscaras, as pinturas corporais, as roupas e os adereços, passando ainda pelos sinais de fogo e fumaça (velas, fogos de artifício, fogueiras cerimoniais), além das bandeiras, dos calendários, dos brasões e dos logotipos.

Ora, se na mídia secundária o receptor dispensa o uso de qualquer aparato na captação do significado da mensagem, já que pode decodificá-la apenas com sua visão e sua capacidade cognitiva, na mídia terciária nos deparamos com “aqueles meios de comunicação que não podem funcionar sem aparelhos, tanto do lado do emissor quanto do lado do receptor” (PROSS, 1971 *apud* BAITELLO JR., 2000, p. 3), como é o caso do telégrafo, do rádio, do telefone, do cinema, da televisão e do vídeo.

Decorrentes do advento da eletricidade, os meios terciários não só contam com um raio de alcance ainda mais amplo que o dos meios secundários, como também conferem maior velocidade aos procedimentos de transmissão, dispensando o transporte físico dos suportes ou portadores das mensagens. Nesse sentido, cabe pontuar que, para Pross, o processo de complexificação do sistema da comunicação humana observa uma “lei de cumulatividade dos meios”, segundo a qual “os [meios] terciários contêm em seu interior os primários e secundários, bem como os meios secundários não se realizam sem os primários” (BAITELLO JR., 2014, p. 389). Em outras palavras, as mídias primária, secundária e terciária não suprimem nem anulam umas às outras, mas coexistem entre si, estabelecendo uma relação de interdependência. O que só confirma a tese de que “toda comunicação começa e termina no corpo”.

É a partir dessa proposição pioneira – originalmente apresentada no livro *Medienforschung* (*Investigação da mídia*), no início da década de 1970 – que passamos a encarar a mídia primária “enquanto núcleo inicial e germinador” (BAITELLO JR., 2000, p. 3), atentando-nos para o fato de que “todos os outros meios de comunicação estão com as raízes finamente entrelaçadas no subsolo da materialidade corporal” (BAITELLO JR., 2008, p. 96). Em suma, compreendemos que Harry Pross constrói sua teoria dos *media* baseado tanto em uma ideia de corpo “que supera a mera concepção biofísica e biomecânica” (SILVA, 2005, p. 63) quanto em uma ideia de comunicação como processo vinculativo, que se dá entre universos simbólicos de grande complexidade.

É sob essa mesma perspectiva que este artigo pretende abordar a experiência cinematográfica, entendendo-a aqui como “jogo espaço-temporal das imagens e sons, que se completa na relação com o espectador” (MOURÃO, 2006, p. 244) e que se dá no âmbito da mídia terciária. Afinal, para que se tenha acesso ao filme (mensagem), é necessário que cineasta (emissor) e público (receptor) tenham à disposição “seus respectivos aparelhos de transmissão e captação do sinal” (BAITELLO JR., 2014, p. 389), a saber, câmera e projetor.

No entanto, mais que um simples exemplo de meio terciário, adequado às definições elaboradas por Pross, o cinema, enquanto “fenômeno cultural baseado na linguagem das imagens e na mobilização das emoções do espectador” (COSTA, 2014a, p. 75), nos serve também como ponto de partida para uma interlocução mais ampla com outros importantes teóricos da imagem mediática – como Jonathan Crary (2012), Arlindo Machado (2002; 2007) e André Parente (1999a; 1999b; 2009; 2013) –, cujas ideias nos ajudarão a refletir não apenas sobre a experiência de assistir um filme, mas, sobretudo, a respeito da atual “reconfiguração das relações entre o sujeito observador e os modos de representação que se iniciam no século XIX” (MACHADO, 2007, p. 181-182).

Como se sabe, e conforme afirma Crary (2012, p. 11), essa reconfiguração se deve, em grande medida, ao “rápido desenvolvimento, em pouco mais de uma década, de uma enorme variedade de técnicas de computação gráfica” que acabaram por invalidar “a maior parte dos significados culturalmente estabelecidos para os termos *observador* e *representação*”. Os recentes progressos no campo da modelação e da animação computadorizada, bem como da simulação e da visualização em ambientes digitais, contribuíram para a difusão de uma nova iconografia que desloca a visão para “um plano dissociado do observador humano”. As formas e imagens figurativas geradas por computador não só “não mantêm mais uma relação predominante com a posição de um observador em um mundo ‘real’, opticamente percebido” (CRARY, 2012, p. 11-12), como também “não são o resultado da ação física de um agente enunciador (como no caso da pintura), nem da conexão fotoquímica ou eletrônica de um objeto físico com um suporte de registro (como no caso da imagem técnica: fotografia, cinema, televisão)” (MACHADO, 2007, p. 182). No ciberespaço, aquilo que chamamos de “imagens” não passam de matrizes matemáticas, valores numéricos manipuláveis *ad infinitum*, que se referem, sobretudo, a milhões de *bits* de dados eletrônicos.

Nesse contexto, algumas questões se colocam; de modo que Crary, no âmbito de uma discussão mais ampla sobre as chamadas “novas mídias”[[4]](#footnote-4), pergunta:

Qual a relação entre as imagens desmaterializadas, ou digitais, do presente e a assim chamada era da reprodutibilidade técnica? [...] Como o corpo, incluída a visão, está se tornando um componente de novas máquinas, economias e aparatos, sejam eles sociais, libidinais ou tecnológicos? (CRARY, 2012, p. 12).

Em um recorte mais específico, André Parente (2009, p. 21), por sua vez, indaga: “de que modo as novas mídias transformam o dispositivo do cinema em suas dimensões primordiais [...]? Como essas experiências criam novos deslocamentos ou pontos de fuga em relação ao modelo de representação instituído?”.

É a partir dessas inquietações que o presente artigo se desenvolve. A exemplo do que propõe Crary (2012, p. 12), buscamos examinar “a mutação em curso na natureza da visualidade”, porém à luz de “uma reorganização mais antiga da visão”. Mais precisamente, aquela iniciada na primeira metade do século XIX, “período em que se dá a descoberta da ‘visão subjetiva’, com o colapso do modelo de observador neutro da câmera escura e o surgimento de um observador corporificado” (FERREIRA, 2015, p. 3). E se encaramos esse processo como “o fundo histórico de grande parte das mutações midiáticas, tecnológicas, econômicas e epistemológicas de nosso tempo” (MACHADO, 2007, p. 181), é porque acreditamos, assim como Walter Benjamin (1987, p. 169), que “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”.

**1. A modernidade do observador ou o observador da modernidade**

Considerado por Arlindo Machado (2002, p. 227) como “um dos livros mais influentes no campo dos estudos relacionados com as mídias”, *Técnicas do observador*, do crítico, ensaísta e professor norte-americano Jonathan Crary, é uma obra que, nas palavras do próprio autor (2012, p. 13), pretende apresentar ao leitor “uma configuração relativamente desconhecida de objetos e acontecimentos do século XIX”, na tentativa de “escapar das limitações de muitas histórias hegemônicas da visualidade desse período”. Na contramão do que propõem “dezenas de livros sobre a história do cinema ou da fotografia em cujo primeiro capítulo surge a gravura obrigatória do século XVII retratando uma câmara escura, apresentada como uma espécie de forma inicial ou incipiente de uma longa escala evolutiva”, o estudo de Crary (2012, p. 33; p. 38) procura justamente “libertar a câmara escura da lógica evolutiva e do determinismo tecnológico, central em influentes pesquisas históricas que a colocaram como precursora, acontecimento inaugural, em uma genealogia que conduz ao nascimento da fotografia” e, posteriormente, ao do cinema.

Embora reconheça a importância – e, mais do que isso, a necessidade – estratégica de “mapear as linhas gerais de uma tradição visual ocidental, especulativa ou escópica, que, em certo sentido, continua dominante desde Platão aos dias de hoje”, Crary (2012, p. 33) concentra seus esforços em “explorar a existência de algumas descontinuidades que ficam obscurecidas por essas construções monolíticas”. Na concepção do autor, a despeito das diversas revisões propostas por teóricos ligados a correntes como o neomarxismo, o feminismo e o pós-estruturalismo, permaneceu inalterado um certo relato, mais ou menos semelhante, sobre as origens da arte e da cultura visual modernistas. Relato este cujo recorte temporal remete às décadas de 1870 e 1880.

Algo como: com Manet, o impressionismo e/ou o pós-impressionismo, surge um novo modelo de representação e percepção visual que constitui uma ruptura com outro modelo de visão, de séculos anteriores, vagamente definível como renascentista, de perspectiva ou normativo. A maioria das teorias da cultura visual moderna permanece sujeita a uma ou outra versão dessa “ruptura” (CRARY, 2012, p. 13).

Ainda de acordo com Crary (2012, p. 13), ao lado dessa narrativa da “ruptura”, coexiste, “em geral acriticamente”, uma “outra periodização da história da cultura visual europeia, [...] que também precisa ser abandonada” e que se refere “à invenção e à disseminação da fotografia e de outras formas correlatas de ‘realismo’ no século XIX”. Trata-se de “uma ideia que se tornou quase onipresente” e que consiste na crença de que “o surgimento da fotografia e do cinema no século XIX é a realização de um longo desenvolvimento tecnológico e/ou ideológico que ocorreu no Ocidente, no qual a câmara escura evoluiu para a câmera fotográfica” (CRARY, 2012, p. 33).

Nesse caso, nos deparamos com aquilo que Crary (2012, p. 13) chamou de “modelo de continuidade”, isto é, um esquema no qual o desenvolvimento de novas técnicas de representação e percepção visual nos é apresentado não como uma “ruptura”, mas como “parte do desdobramento contínuo de um modo de visão de base renascentista”. Em suma, “tal esquema implica que cada passo nessa evolução reafirma os mesmos pressupostos essenciais acerca da relação de um observador com o mundo” (CRARY, 2012, p. 33). E, por isso, “consideram-se a fotografia e finalmente o cinema apenas como exemplos mais recentes de um desdobramento contínuo do espaço e da percepção em perspectiva” (CRARY, 2012, p. 13).

**Referências**

BAITELLO JR., Norval. O tempo lento e o espaço nulo: mídia primária, secundária e terciária. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 9., 2000, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: Compós; PUCRS, 2000. p. 1-6. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1306.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2020.

\_\_\_\_\_\_. Pross, Harry. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). **Dicionário da comunicação**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2014. p. 388-389.

\_\_\_\_\_\_. A mídia antes da máquina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 109, n. 191, 16 out. 1999. Ideias/Livros, p. 6. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/maquina.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2020.

\_\_\_\_\_\_. Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos. In: RODRIGUES, David (Org.). **Os valores e as atividades corporais**. São Paulo: Summus Editorial, 2008. p. 95-112.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. Tradução de Vinicius Dantas. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 383-399.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

CARVALHO, Victa de. Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (Org.). **Limiares da imagem**: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Maud X, 2006a. p. 77-90.

\_\_\_\_\_\_. O dispositivo imersivo e a imagem-experiência. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 141-154, jan./jul. 2006b. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1064/1004>>. Acesso em: 25 set. 2020.

COSTA, Josimey. Cinema. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). **Dicionário da comunicação**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2014a. p. 74-75.

\_\_\_\_\_\_. Mediação. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). **Dicionário da comunicação**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2014b. p. 325-326.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Tradução de Verrah Chamma. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FERREIRA, Joana Negri. O observador na contemporaneidade: um diálogo com Jonathan Crary e com o século XIX. **Entremeios**: Revista Discente da Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. 11, p. 1-13, 2015. Disponível em: <<http://entremeios.com.puc-rio.br/media/t4-v11n11.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2020.

MACHADO, Arlindo. A emergência do observador. **Galáxia**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo, n. 3, p. 227-234, 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1273/775>>. Acesso em: 25 set. 2020.

\_\_\_\_\_\_. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MANOVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições. Tradução de Luís Carlos Borges. In: LEÃO, Lucia (Org.). **O chip e o caleidoscópio**: reflexões sobre as novas mídias. 1. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. p. 24-50.

MENEZES, José Eugênio de Oliveira. Processos de mediação: da mídia primária à mídia terciária. **Communicare**: Revista do Centro Interdisciplinar de Pesquisa da Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 27-40, 2004. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/07/Processos-de-media%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2020.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 229-250, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65628/68243>>. Acesso em: 25 set. 2020.

PARENTE, André. **Cinemáticos**: tendências do cinema de artista no Brasil. 1. ed. Rio de Janeiro: + 2 Editora, 2013.

\_\_\_\_\_\_. A arte do observador. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 6, n. 11, p. 124-129, dez. 1999a. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3058/2336>>. Acesso em: 25 set. 2020.

**\_\_\_\_\_\_**.A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Katia. (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 21-45.

\_\_\_\_\_\_. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin; Núcleo de Tecnologia da Imagem/ECO-UFRJ, 1999b.

PROSS, Harry. **Medienforschung**: film, funk, presse, fernsehen**.** Darmstadt: Carl Habel Verlagsbuchhandlung, 1971.

SILVA, Maurício Ribeiro da. Os caminhos da incomunicação. In: BAITELLO JR., Norval; CONTRERA; Malena Segura; MENEZES; José Eugênio de Oliveira. (Org.). **Os meios da incomunicação**. 1. ed. São Paulo: Annablume; CISC, 2005. p. 59-70.

1. Artigo apresentado ao Eixo Temático 19 – Estéticas da comunicação: linguagens e artes, do XIII Simpósio Nacional da ABCiber. [↑](#footnote-ref-1)
2. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), participa do grupo de pesquisa ESPACC – Espaço-Visualidade/Comunicação-Cultura (PUC-SP/CNPq). E-mail: [lucasbandos@gmail.com](mailto:lucasbandos@gmail.com). [↑](#footnote-ref-2)
3. Entende-se aqui o conceito de “mediação” conforme a definição proposta por Josimey Costa (2014b, p. 325-326), segundo a qual “mediação é a articulação entre práticas de comunicação e movimentos sociais; é a modalidade da comunicação dentro da qual se inserem os meios e que está ligada ao *sensorium* (lat.: lugar em que reside o sentimento) dos modos de percepção e da experiência social. Compreende, numa acepção formal, sistemas de regulação – controle social – que atuam no nível cognitivo e relacional; na cultura de massa, [...] é a comunicação do real com o imaginário”. [↑](#footnote-ref-3)
4. Empregamos aqui o termo “novas mídias” seguindo a definição de Lev Manovich (2005, p. 26), que propõe uma diferenciação entre a ideia de “novas mídias” e a de “cibercultura”, entendendo que “elas representam dois campos de pesquisa distintos”. A esse respeito, diz o autor: “Eu definiria a cibercultura como o estudo dos vários fenômenos sociais associados à internet e outras novas formas de comunicação em rede. Exemplos do que abrangem os estudos de cibercultura incluem as comunidades on-line, os jogos com múltiplos jogadores on-line, a questão da identidade on-line, a sociologia e a etnografia do uso do e-mail, o uso dos telefones celulares em várias comunidades, as questões de gênero e etnia no uso da internet etc. Observe que a ênfase está nos fenômenos sociais; a cibercultura não lida diretamente com novos objetos culturais capacitados pelas tecnologias de comunicação em rede. O estudo desses objetos é o domínio das novas mídias. Além disso, as novas mídias ocupam-se de objetos e paradigmas culturais capacitados por todas as formas de computação, não apenas pela rede. Resumindo: a cibercultura concentra-se no social e na rede; as novas mídias concentram-se no cultural e na computação” (MANOVICH, 2005, p. 26-27). [↑](#footnote-ref-4)