

AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS DO VÍDEO DIGITAL: UMA LEITURA A PARTIR DE WALTER BENJAMIN

Helga Caroline Peres

RESUMO

O vídeo digital, que se revela como um dos principais suportes audiovisuais do panorama cultural hodierno, carrega propriedades técnicas e estéticas que lhe são peculiares. O objetivo deste artigo consiste em explorar as singularidades e o caráter das narrativas promovidas por esta mídia, em uma tentativa de caracterizar aquilo que se nomeia como *narrativa audiovisual*. Tais narrativas são veiculadas, especialmente, através de plataformas digitais como o *Youtube* – suposto espaço democrático que lhes dá voz. As considerações de Walter Benjamin sobre a narração e as ações da experiência serão tomadas como fio condutor da discussão. Segundo o filósofo, a arte de narrar encontra-se extinta devido à aniquilação da experiência (*Erfahrung*), sua principal substância. Levando em conta o refinado diagnóstico cultural do filósofo, tomaremos como norte, para a construção de nosso argumento, a seguinte questão: quais elementos são substanciais à construção da narrativa audiovisual, e em que sentido estes elementos dão margem a uma experiência qualitativamente diferente daquela presumida por Benjamin para seu produtor/espectador? A partir daí, trazemos a hipótese de que tais narrativas, além de demonstrarem uma espécie de virtualização do texto escrito, se afastam daquilo que é caracterizado como narração pelo filósofo frankfurtiano por apresentarem uma estrutura fragmentada, efêmera e atemporal, que possui como base a estética da abreviação.

Palavras-chave: Narração. Narrativa audiovisual. Vídeo digital. Walter Benjamin.

THE AUDIOVISUAL NARRATIVES OF THE DIGITAL VIDEO: A READING FROM WALTER BENJAMIN

ABSTRACT

The digital video, that reveals itself with de most important audio-visual support of this cultural panorama, carries technical and aesthetics properties that are peculiar. The objective this article is explore the singularities and the character of narratives promotes for this media, trying characterize that which is named audio-visual narratives. This narratives are served, specialty, through of digital platforms like a Youtube – supposed democratic space that gives voice for this narratives. The Walter Benjamin's consideration about the narration and the actions of the experience (Erfahrung) will be taken with conducting wire this discussion. According to the philosopher, the art of narration is extinct due the

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

annihilation of the experience, his main substance. Taking into account the refined cultural diagnosis of the philosopher, we will take the following question as the basis for the construction of our argument: what elements are substantial to the construction of the audiovisual narrative, and in what sense do these elements give rise to a qualitatively different experience from that presumed by Benjamin for your producer / viewer? From there, we hypothesize that such narratives, besides demonstrating a kind of virtualization of the written text, depart from what is characterized as narration by the Frankfurtian philosopher for presenting a fragmented, ephemeral and timeless structure, based on aesthetics of the abbreviation.

Key words: *Narration. Audio-visual narrative. Digital vídeo. Walter Benjamin.*

INTRODUÇÃO

O título da obra cinematográfica de Dziga Vertov – *Um homem com uma câmera* [1929] –, além de nos lembrar do documentário sobre a esfera cotidiana da Rússia no início do século XX, pode ser lido como uma metáfora para a configuração da produção audiovisual contemporânea. Ocorre que, a câmera, neste caso, encontra suportes diversificados que se distinguem da antiga e volumosa câmera cinematográfica por estar constantemente à mão, e tem atrás de si não apenas a figura do cineasta, mas uma infinidade de sujeitos ávidos por produzirem imagens. Esta câmera é responsável pela produção do vídeo digital que, segundo Jameson (1997), Roth (2014) e Omar (2007), é um dos principais alicerces da cultura hodierna.

Nossa intenção, neste artigo, consiste em explorar as singularidades e o caráter das narrativas produzidas pelo vídeo digital. De modo específico, buscaremos realizar uma análise teórica dos principais elementos estéticos que figuram a técnica utilizada por esta mídia e que integram a constituição da narrativa que lhe é peculiar.

Há que se considerar que a técnica do vídeo digital não é uma novidade no cenário audiovisual; ela é responsável por grande parte da produção cinematográfica e televisiva desde a década de 1990 (ROTH, 2014). Também o nascimento do videoclipe transcorre já na década de 1980.

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

Contudo, a recente propagação massiva de aparatos produtores de imagens de fácil acessibilidade – desde as câmeras digitais de foto e filmagem até os celulares equipados com câmeras multiuso –, denota um fenômeno muito particular, onde os indivíduos, antes consumidores da televisão e do cinema, veem a condição de espectador tornar-se acessória em um panorama que possibilita as mais diversas formas de participação e criação de conteúdo digital imagético. Este gera um *agir narrativo* (MENEGON, 2013) que é qualitativamente diferente daquele que, outrora, pertenceu à literatura, ao cinema e à televisão.

Deixando de lado a apropriação da técnica digital na produção cinematográfica e televisiva, o escopo deste artigo situa-se na análise daquilo que é sintomático do fenômeno citado, e que qualifica a democratização da produção imagética. Tal fenômeno é marcado pela gênese de um tipo de produção audiovisual digital que detém um formato próprio e uma finalidade específica, qual seja, a reprodução em plataformas *streaming*, como o site *Youtube*. Seu formato potencializa o conteúdo produzido por possuir sentido estético, material e cultural (JAMESON, 1997), circunscrevendo a narrativa produzida pelo aparato.

Antes, no entanto, de alcançarmos o cerne da narrativa audiovisual, é necessário compreender o ato de narrar, em si. O que define uma narrativa? Quais categorias lhe são inerentes? E em que medida o tipo de produção veiculada pelos vídeos digitais possui parâmetros para ser caracterizado como narrativa? É neste íterim que recorreremos a Walter Benjamin, filósofo frankfurtiano que nos traz importantes contribuições acerca das categorias elementares da narrativa.

Segundo Benjamin (1987), a autenticidade da narrativa é atrelada a um tipo de comunicação oral que suscita e é, ao mesmo tempo, suscitada pela tessitura da experiência (*Erfahrung*). Através do diálogo com o saber da tradição, responsável pela perpetuação de tal experiência às gerações vindouras, ocorre a conservação da memória coletiva. O filósofo, no entanto, constata que a narrativa já não encontra lugar no contexto da modernidade,

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

especialmente por não ser mais possível que as experiências ocorram. Benjamin (1987) destaca que o romance a informação corroboram com o declínio da narrativa. Com estas formas épicas, tem-se a expressão do individualismo e da brevidade que demarcam a impossibilidade da memória coletiva e do diálogo com o saber da tradição.

Levando em conta as diferentes mediações que perpassam a expressão literária e a produção audiovisual, entendemos que estas também veiculam narrativas. Jameson (1997) explica que o advento do vídeo digital demarca indícios de uma ampliação do domínio da linguagem em direção aos fenômenos não verbais – visuais, musicais, corporais, espaciais –, e isto gera, inevitavelmente, o nascimento de novas formas de narração. Neste contexto, que tipo de experiência se torna substancial à nova expressão narrativa engendrada pelo vídeo digital? Em que medida esta se aproxima ou se distancia da concepção benjaminiana de experiência? Quais elementos postulados pelo filósofo, em relação à narrativa e à experiência, podem vir a contribuir para a caracterização da narrativa do vídeo digital?

Tais questões instigam o desenvolvimento deste trabalho. Para sua prossecução, partiremos das análises de Benjamin (1987), que constituem nosso cerne conceitual, e, a partir destas, passaremos à análise das qualidades narrativas e estéticas do vídeo digital.

1 Narração: memória e tradição inscritas pela experiência

A figura do narrador é emblemática na obra de Walter Benjamin. Segundo Ganegbin (2004), compreender quem é o narrador e o sentido da narração em seus ensaios significa lançar olhos não apenas para os paradoxos da modernidade, mas também para a relevância desta categoria na constituição dos sujeitos. O que significa *narrar*? De que maneira a experiência se torna o cerne da narração? E por que Benjamin (1987) identifica o declínio da narrativa?

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

O fio condutor de tais questões encontra-se na constatação de que formas seculares de comunicação já não se efetivam. Benjamin (1987) afirma serem raras as pessoas que sabem *narrar* devidamente, que conseguem intercambiar *experiências*: em detrimento destas, há a generalização de um “emudecimento” que expressa a pobreza de experiências comunicáveis que constituem a fonte da narração (BENJAMIN, 1987, 198).

Tal experiência se inscreve em uma temporalidade que é comum a várias gerações (GANEGBIN, 2004, 57). Trata-se de uma tradição compartilhada, onde os saberes transmitidos por gerações a fio são conservados, percorrendo o tempo e se perpetuando pela via da palavra. Sob a forma de histórias, conselhos, provérbios, estes saberes não são comunicados de forma aligeirada e breve, mas sim apreendidos, o que permite que, mesmo que não sejam compreendidos no momento em que foram contados, sejam lembrados posteriormente. Como explica Ganegbin:

[...] as histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação, válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade [...]. Na fonte da verdadeira transmissão da experiência, na fonte da narração tradicional há, portanto, esta autoridade que não é devida a uma sabedoria particular, mas que circunscreve o mais pobre homem na hora de sua morte. (2004, p. 57)

Um elemento que favorece a vitalidade da narrativa é a temporalidade das sociedades artesanais, onde o intercâmbio das experiências ocorre por intermédio de dois grupos: o camponês sedentário, que conhece as histórias e as tradições do lugar onde vive, e o marinheiro viajante, que traz experiências e saberes provenientes de regiões desconhecidas, saindo, assim, da condição do já vivido. O intercâmbio entre estes grupos, no tempo do trabalho, viria a gerar certa expansão dos saberes ligados à experiência. Por isso a referência à narrativa como “*forma artesanal de comunicação*” (BENJAMIN, 1987, 205): nela, os saberes não são transmitidos ao modo de uma informação ou relatório, mas sim através de uma *imersão*, que demanda a paciência e o tempo fundamentais para se tecer fio a fio e conservar as experiências que serão narradas e perpetuadas.

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

No ensaio *Experiência e Pobreza*, Benjamin (1987) retrata a experiência como algo que nos vincula ao passado e que é transmitido dos mais velhos para os mais jovens; trata-se de um saber que pertence, ao mesmo tempo, àquele que fala e àquele que escuta. Em outros termos, a experiência é responsável por entretecer os vínculos com o patrimônio histórico-cultural. A relação entre o ouvinte e o narrador, deste modo, é marcada pelo interesse em conservar as experiências que foram narradas, para que elas sejam mantidas e transmitidas às gerações futuras; reside aí a autoridade da narrativa.

Essa preservação dos saberes ligados à experiência se dá pela via da memória, que deve articular, ao mesmo tempo, elementos da experiência individual e coletiva: trata-se de um *cuidado com o lembrar* (GANEGBIN, 2004, p. 3). A memória do narrador, segundo Benjamin (1987), se afasta da mera explicação dos fatos; essa tarefa é papel do historiador, que “[...] é obrigado a explicar de uma ou de outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo” (BENJAMIN, 1987, 209). Ao contrário deste, o narrador não antecipa qualquer explicação acerca daquilo que narra, não impondo sua interpretação ao ouvinte. Isso exige deste um prolongamento reflexivo, uma atividade interpretativa, levando em conta que o tom conclusivo é maturado ao longo do tempo. Por isso a associação entre a narrativa e o conselho: este nada mais é do que a sugestão para que a continuidade de uma história que é contada seja pensada por aquele que a ouve. O conselho, deste modo, consiste no compartilhamento de uma sabedoria prática que se encontra em vias de extinção.

O distanciamento do âmbito meramente explicativo demarca o caráter distintivo da memória perpetuada pela narração, e neste ínterim Benjamin (1989, 224) julga ser a estrutura da memória decisiva para a estrutura da experiência. Aqui, o que está em jogo é a *reminiscência* como fundadora da cadeia da tradição:

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

A reminiscência [...] corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração (BENJAMIN, 1987, p. 211).

Reminiscência, memória e experiência tornam-se o tripé do constructo narrativo benjaminiano, posto que, ao mesmo tempo em que a reminiscência se fia à transmissão dos acontecimentos, ela integrará ao âmbito da memória aquilo que não foi meramente vivenciado, aquilo que não sucedeu ao sujeito como *vivência* – esta que, aqui, remete às lembranças e impressões que ficam retidas na consciência (BENJAMIN, 1989) –, mas sim como *experiência*.

O diagnóstico de Benjamin (1987) acerca do declínio da narrativa e da experiência nos dá indícios de que tais categorias ocupam uma posição bastante específica no decurso da história: elas nascem e tomam corpo em um panorama cultural, o que significa que estão inseridas em uma temporalidade que ampara a caracterização realizada pelo filósofo. A temporalidade das sociedades artesanais permite um tipo de relação com a oralidade, com a tradição e com a memória que já não são mais possíveis na modernidade, onde o tempo deslocado e entrecortado pelo acelerado ritmo de trabalho industrial, que caracteriza um *presente perpétuo carente de recordações*, se torna terreno fértil para um tipo de experiência qualitativamente diferente daquela que dá vida à narrativa.

Benjamin (1987) recorre à assertiva de Paul Valéry para afirmar que “[...] o homem de hoje não cultiva aquilo que não pode ser abreviado” (p. 206). Diferentemente da narrativa, onde o contato do sujeito com sua própria interioridade e com a coletividade ocorria através do tédio e da paciência, necessários para abandonar-se naquilo que era contado e para captar os vestígios da experiência presentes na narrativa, no contexto da modernidade isso se perde em meio às transformações ocorridas em diversas áreas, que, segundo Ganegbin (2004), “[...] transformam cada vez mais nossas vidas de

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

maneira tão total e tão rápida que não conseguimos assimilar essas mudanças pela palavra” (59).

É possível deduzir, daí, que o caráter marcadamente oral da narrativa se esvai frente ao emudecimento dos indivíduos, que se tornaram pobres em experiências comunicáveis. A mesma geração que bebe da riqueza de ideias, como apontado por Benjamin (1987,115), do desenvolvimento técnico, das mudanças do ritmo de trabalho, vive as mais terríveis experiências durante a guerra. É neste contexto que Benjamin (1987) vê o esfacelamento da narrativa.

A ausência da palavra, na perspectiva do filósofo, gera nos indivíduos um duplo processo de interiorização, devido à perda de referências coletivas. A frieza e o anonimato gerados pela organização capitalista do trabalho são compensados por esse processo. Como explica Ganegbin (2004):

No domínio psíquico, os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente criticadas nem rejeitadas [...]. Essa interiorização psicológica é acompanhada por uma interiorização especificamente espacial. O indivíduo burguês, que sofre de uma espécie de despersonalização generalizada, tenta remediar este mal por uma apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo o que lhe pertence no privado. (p. 59)

É neste contexto que Benjamin (1987) vê o nascimento do romance como um dos indícios do fim da narrativa. Se nesta ocorre a preservação da tradição, através de um tipo de memória coletiva pautada na experiência, o romance tem em seu âmago o indivíduo isolado, que nele quer encontrar a solução para seus próprios impasses. É este indivíduo que, deixando de ver sentido na sociedade moderna e em sua vida, buscará no fim do romance lido um alento. No romance, que é essencialmente vinculado ao livro, ocorre a exposição do contexto psicológico de um herói, com o qual este indivíduo despersonalizado quer se identificar. Por isso afirma Benjamin (1987) ser ele feito para o homem moderno, que é individualizado, fechado em seus próprios problemas e, devido a isso, é impossibilitado de narrar ou ouvir.

O romance encontra na burguesia ascendente os elementos favoráveis para seu desenvolvimento: nele, não há conselhos ou a transmissão de um

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

saber, mas sim uma história carregada de psicologizações, que busca dar solução aos problemas do indivíduo e que, inevitavelmente, impossibilita sua inscrição na memória daquele que a lê. A reminiscência, aqui, é recebida como uma espécie de melancolia que demarca desinteresse pelo mundo e pela coletividade: o leitor busca o sentido de sua própria vida, que supostamente é encontrado através de uma história com um fim inquestionável – diferentemente da narrativa, onde o sentido da experiência poderia ser elaborado pelo ouvinte. (BENJAMIN, 1987).

Também a informação é vista pelo filósofo como um veículo que influencia o declínio da narrativa, sendo até mais ameaçadora do que o romance. Associada à consolidação da burguesia, ela tem como suporte o imediatismo das notícias diárias e das manchetes sensacionalistas que, diferentemente da narrativa – que detinha a autoridade de um saber distante –, possuem valor apenas no momento em que são novas, e são facilmente esquecidas. Por isso, são plausíveis e controláveis (GANEGBIN, 1987, 14).

A informação dá ao seu leitor uma breve explicação e, logo, é substituída por uma nova manchete. Sua orientação é o lucro: diariamente nos jornais há uma infinidade de manchetes que concorrem entre si, e que devem ser vendidas para que no dia seguinte deem lugar a outras. Por estar atrelada a interesses escusos, não há um critério de veracidade que lhe oriente. Tal banalização torna seu leitor ansioso por aquilo que é sempre novo, minando, com isso, a memória e o próprio caráter de um conselho que era atribuído à narração.

O diagnóstico de Benjamin (1987) se encaminha para a ratificação de que o declínio da narrativa demonstra o fim de uma tradição e de uma memória comuns. Vivenciar a narrativa é um ato que requer adesão ao seu devido ritual – a mobilização da “[...] antiga coordenação da alma, do olhar e da mão [...] é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada” (BENJAMIN, 1987, 221) –, que deixa de ter lugar na modernidade. Embora o filósofo adote um tom nostálgico quando se refere a este processo – que, a um olhar desatento, poderia soar como a singela evocação de uma temporalidade

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

perdida –, o fim da narrativa na perspectiva de Benjamin (1987) certifica uma determinação mais ampla que está indissociavelmente ligada à modificação dos modos de produção da literatura, de modo específico, e da cultura, de maneira geral, e que se associa às profundas mutações da percepção coletiva e individual:

Benjamin se atém aos processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente e de secularização triunfante, não para tentar tirar dali uma tendência irreversível [...]. Se essa problemática da narração preocupa Benjamin desde tanto tempo – e continuará a preocupá-lo até sua morte – é porque *ela concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos da nossa modernidade* (GANEGBIN, 2004, p. 56, grifo nosso).

A forma com que o filósofo se debruça sobre tais paradoxos nos dá importantes indícios para a compreensão de que a faculdade humana de narrar é um constructo histórico, que se modifica num ritmo semelhante às metamorfoses sofridas pela percepção. Da mesma forma a experiência: se o indivíduo, a partir de então, tona-se impossibilitado de realizar experiências, perdendo o acesso às dimensões que poderiam lhe dar acesso à tradição, é porque, segundo Benjamin (1989), este se encontra limitado à vivência (*Erlebnis*), à qual tem acesso em sua particularidade e em sua solidão, e que nada tem a ver com a coletividade.

Neste processo, novas formas narrativas tornam-se dominantes, levando em conta que “Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas de comunicação” (BENJAMIN, 1989, 133). Benjamin (1987) dá destaque para o romance e para a informação jornalística, que substituem a narração e as formas tradicionais de comunicação. No entanto, propomos aqui uma ampliação da formulação do filósofo acerca da narrativa, direcionando nossa análise para um tipo de narrativa que se torna hegemônica na contemporaneidade: a narrativa audiovisual promovida pelo vídeo digital.

Walter Benjamin não conheceu a tecnologia do vídeo digital. Vivendo a ascensão do cinema, o filósofo via neste um meio adequado para que o indivíduo moderno fosse tocado através da experiência do choque, que se impõe como realidade onipresente na modernidade. Através do inconsciente

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

óptico da câmera, que teria o poder de captar informações e objetos que não poderiam ser percebidos ou notados se não fosse sua precisão em fazê-lo, seria possível uma desautomatização do olhar que se tem sobre o mundo. Embora apoiado por um suporte de veiculação que se distancia daqueles pertencentes ao campo da literatura – o livro, ou mesmo a oralidade –, o cinema também é responsável pela veiculação de uma forma narrativa, qualitativamente diferente do sentido tradicional delimitado por Benjamin (1987). Isto porque são expressões culturais que, apesar de dialogarem, integram temporalidades que se distanciam.

Não obstante, nos tempos hodiernos é possível entrever que, em meio à hibridização que caracteriza a atualidade da produção audiovisual, o vídeo digital desponta como principal suporte apto à propagação de uma nova forma narrativa, onde as principais categorias trazidas por Benjamin (1987) – a memória, a experiência e o diálogo com a tradição – equilibram-se tortuosamente sobre mediações diferenciadas. É sobre esta narrativa que nos debruçaremos no próximo item deste artigo.

2 O vídeo digital: regulamentação de uma narrativa?

Segundo Jameson (1997), o papel central antes cumprido pela expressão literária e, posteriormente, pelo cinema, é atribuído contemporaneamente ao vídeo digital, que, mais do que candidato à hegemonia, como identificado pelo autor ao final dos anos 1990, tornou-se um dos principais artefatos que demarcam a produção cultural hodierna. Jameson (1997) associa seu sucesso à perda de status do texto escrito, processo que se inicia já no início do século XX, sustentado pela ascensão do cinema. A peculiaridade que distingue o vídeo dos demais artefatos audiovisuais está ligada, nesta perspectiva, ao seu poder de tudo transformar em texto: a vida cotidiana, o corpo, as representações políticas, e mesmo aquilo que antes era apontado como arte, são, aqui, engolidos pela fragmentação que demarca a narrativa audiovisual que lhe pertence.

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

A princípio, poderíamos deduzir que este mesmo processo de fragmentação ocorre na produção fílmica, onde planos consecutivos tomam forma através da montagem – procedimento de base no cinema. Este procedimento tem o corte como aliado: é através dele que se dá corpo à impressão de realidade e à suposta continuidade da narrativa do filme. Neste sentido, o procedimento de base do cinema carrega certa similaridade com aquele responsável pela produção do vídeo digital, também por conter elementos que remetem à fragmentação, levando em conta principalmente que, massivamente, os filmes contemporâneos são produzidos através da técnica do vídeo.

Todavia, é preciso analisar esta questão com cuidado. Embora a montagem seja um procedimento multifacetado no universo audiovisual, há que se considerar que existem elementos que trazem especificidades à produção em vídeo digital, sobretudo aquelas produzidas e manipuladas com o intuito de serem veiculadas em redes e sites de entretenimento. Segundo Comolli (2007), o tipo de montagem utilizada massivamente nos vídeos produzidos pelos “criadores de conteúdo”, “youtubers” e “digital influencers” tem como foco a abreviação do tempo, o que é caracterizado como um *zapping generalizado no momento da montagem*. Isso ocorre através do *jump-cut*.

Não continuar no lugar, numa duração, numa cena, num cenário, numa ideia, num tema, num motivo, numa reflexão, num argumento, mas ir e vir, começar e terminar. Mas também chocar com cortes repetidos, impor afirmações, multiplicar as imagens-choque, fragmentar as pequenas frases, fazer brilhar toda uma explosão de planos curtos, planos-clipe, jogar com os efeitos de montagem como numa plataforma de jogo ultrarrápido. (COMOLLI, 2007, p. 15)

O *jump-cut* migra da prática cinematográfica em direção ao universo dos produtores de vídeo, e nele encontra lugar cativo. Se no cinema ainda subsiste uma tentativa de forjar uma continuidade narrativa através da invisibilização dos cortes¹, o vídeo encontra neste mecanismo uma

¹ Referimo-nos, aqui, ao cinema hegemônico produzido dentro dos protocolos da estética naturalista, que tenta anular ao máximo o filme como espaço de representação imagética. O protocolo da montagem invisível visa justamente a identificação do espectador com aquilo que
Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

possibilidade de atingir a atenção de seus espectadores, utilizando-se, para tanto, da heterogeneidade promovida pela descontinuidade.

A descontinuidade se torna regra, fazendo do *zapping* um programa da própria visão. Planos rápidos, com duração máxima de vinte segundos, colagem de trechos e desarticulação do gesto filmado acarretam a celeridade do conteúdo apresentado. Cria-se, aqui, uma *estética da abreviação* para espectadores apressados: “O mundo é muito lento, muito pesado, ele deve ser aligeirado, esvaziado, dessubstancializado. A imagem digital e o virtual ainda não estão inteiramente aí, mas as formas de imagem-tempo antecipam seus efeitos de aceleração e de virtualização” (COMOLLI, 2007, 23).

Este processo resulta, segundo Omar (2007), do movimento que permite que, no momento da produção, a imagem seja manipulada e distorcida, em um processo que o autor nomeia de “*violência gráfica*”. Tal processo permite a simultaneidade não conflitante de elementos heterogêneos. No entanto, o que se encontra por traz de todas as imagens produzidas através desta é uma mesma realidade, apesar das distorções e efeitos que possa vir a sofrer. O autor caracteriza este movimento como uma “estabilidade banalizada”, que permite que a realidade seja objeto permanente de tantos efeitos e violências, e que “[...] dificilmente passará ao estatuto de uma significação mais densa, como o seria o cinema” (OMAR, 2007, 145).

Jameson (1997) ressalta que a linguagem promovida pelo vídeo se diferencia da linguagem cinematográfica, ainda, devido ao contexto de *fluxo total* promovido pela câmera. Neste mesmo sentido, Omar (2007) explicita que isso ocorre em função do próprio caráter do aparato: a utilização da câmera, no cinema, parte de um ato intencional, planejado – trata-se de um “[...] material bruto feito de repetições, de retomadas de planos, com começo e fim bem demarcados” (139). A câmera de vídeo, por sua vez, veicula um tipo de

é veiculado na tela, entendendo o cinema como um prolongamento da realidade. Evidentemente, há escolas cinematográficas que, esteticamente, questionam essa lógica, e que visam a produção de filmes que se contraponham. No entanto, optamos por abordar aqui a cinematografia hegemônica.

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

linguagem menos intensa por encontrar-se constantemente ligada, pronta para armazenar qualquer objeto que lhe pareça interessante:

A câmera de vídeo, ao contrário, em seu estado natural, está sempre ligada. Quando se começa um trabalho em vídeo, já estamos vendo imagens na tela antes mesmo de termos decidido gravar. Porque ela tem uma dupla função, ao contrário da sua antecessora. Além da função de registrar, como a câmera cinematográfica, ela também serve para transmitir, o que a outra não faz. A câmera de vídeo transporta a realidade de um lugar para outro, por exemplo, da câmera para o monitor. Eu estou aqui e me vejo ali. Desde que ligada, mesmo não gravando, a câmera de vídeo está transmitindo. De um lugar para outro. E transmitindo o quê? Uma coisa cuja maravilha é nos dar a sensação de sermos a mesma coisa, aqui e lá, um igualzinho que os olhos procuram avaliar [...] (p. 140).

A situação de fluxo total que decorre da produção em vídeo é referente não apenas ao montante imagético a que encontramos submetidos enquanto espectadores, mas ao próprio estatuto da câmera, onde as mediações que antes existiam entre o “assistir” e “produzir” tornam-se difusas. Como consequência, a relação estabelecida com a câmera e com as imagens ocorre por meio de uma percepção fragmentária, descontínua e heterogênea, e esta, por sua vez, mina aquilo que Jameson (1997) nomeia de distância crítica. Faculdades como a memória – necessária para a sua expansão – não encontram lugar na relação estabelecida com o vídeo, que traz reações automatizadas que enfraquecem a força de resistência individual, posto que a conservação das imagens não pode e não deve ocorrer.

Roth (2014) destaca que a mediação da câmera gera também uma ilusão de liberdade, ligada à sua mobilidade: tudo pode ser registrado e, ao mesmo tempo, é possível viajar e circular por lugares nunca antes explorados através da imagem digitalizada. Segundo a autora, a câmera tem a potencialidade não apenas de explorar o mundo, mas também o próprio interior do sujeito, ao modelo de uma *endoscopia*, por ser capaz de se deslocar através de seus tecidos mais íntimos.

A ilusão de liberdade está atrelada ao tipo de relação que os indivíduos passam a estabelecer com a câmera. Lançando mão da situação do “artista” ou

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

“produtor”, Omar (2007) afirma que, com o vídeo, a maneira de operacionalizar o aparato traz uma mudança radical na posição ocupada pelo sujeito, de modo que se poderia até mesmo situá-lo na ordem da engenharia, da programação e da organização de sistemas. Tal mudança seria “[...] um mero espelho dos saltos da tecnologia, e seu inconsciente, um anteparo polido que refletisse fielmente todas essas virtudes” (136). Aquele que está atrás da câmera seria, então, uma extensão do aparato, responsável pela manipulação de seu sistema.

Estes elementos ligados à produção em vídeo – a fragmentação, a heterogeneidade, o fluxo total e a abreviação, dentre outros elementos que poderiam ser destacados – tornam-se parte da estética e da narrativa do vídeo digital, por ser esta qualitativamente diferente do texto escrito em função da representação imagética que entra em cena. O uso de ferramentas digitais e recursos audiovisuais para a modificação da imagem potencializa a linguagem utilizada, no sentido de que os estímulos visuais e auditivos promovidos pelos planos reduzidos e pelos sucessivos cortes tornam-se parte integrante da narrativa.

Através destes estímulos, é possível dar corpo ao conteúdo que se pretende veicular. E, aqui, é importante compreender a significação daquilo que nomeamos como *conteúdo* da narrativa do vídeo digital. Por tudo transformar em material a ser filmado, vê-se a promoção dos mais diversificados elementos: ao mesmo tempo em que é possível captar cenas que se tornam virais – vídeos que adquirem alto poder de circulação em rede –, é possível reproduzir programas veiculados através de outros suportes, como filmes, programas de televisão e músicas. Terreno fértil para os vídeos também são os cursos de formação *on-line*, onde as vídeoaulas tornam-se a mediação entre o aluno e o conhecimento. Além disso, o universo da publicidade e propaganda é sagaz na produção em vídeo, promovendo produtos por intermédio dos *criadores de conteúdo* e dos *formadores de opinião*. Estes, em especial, tornam-se referência no mercado por expressarem, em rede, sua opinião sobre assuntos variados. Trata-se de um vasto universo imagético.

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

Segundo Burgess (2006), a prática de representação de indivíduos comuns através dos vídeos gera um novo fenômeno: o dos criadores de conteúdo, que, por meio do *digital storytelling* – processo onde estes indivíduos produzem seus próprios vídeos autobiográficos a serem transmitidos na *web* –, tornam-se a própria mensagem que querem veicular. A transmissão de si próprio torna-se, segundo o autor, o espírito de nosso tempo:

A criatividade vernacular, termo usado para distinguir a linguagem corrente nas narrativas digitais dos modelos institucionais de expressão (da televisão, por exemplo), realiza-se por meio do uso de ferramentas digitais para a produção e distribuição de práticas comunicativas cotidianas, em que são contempladas, principalmente, histórias e imagens pessoais que têm como substrato a vida diária e o espaço privado, a valorização e superexposição dos indivíduos e de suas vidas íntimas e acontecimentos diários (MENEGON, 2013, p. 30).

A miscelânea de possibilidades que, aparentemente, se traduz em diversidade de conteúdos, demonstra que, ao mesmo tempo em que a produção de vídeo engendra um suposto espaço democrático, ela acaba por promover um material que restringe a experiência ao cotidiano transmutado em virtualidade:

Nesse contexto, popularizam-se narrativas cada vez mais fluídas, efêmeras, cuja trama principal compreende, na maioria das vezes, flagrantes de acontecimentos cotidianos e superficiais. Assim como no youtube, destacam-se as narrativas rápidas e suficientes para conquistar observadores, mas facilmente esquecíveis (MENEGON, 2013, p. 39).

Benjamin (1987) antevira já no início do século XX a impossibilidade de que os sujeitos alcançassem a autêntica experiência; se, na perspectiva do filósofo, esta integra a composição de um saber transmitido através das gerações, compreendemos que aquilo que é qualificado como “experiência” na narrativa audiovisual se afasta do conceito engendrado por Benjamin (1989).

Por conter em sua essência a efemeridade e a fragmentação, a suposta experiência enunciada pelo vídeo digital se aproxima, de certo modo, do conceito de *vivência* (BENJAMIN, 1989): nesta, ocorre um constante

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

exercício de intercepção dos choques, visto que estes são demasiadamente intensos e não podem ser absorvidos inteiramente. A consciência, então, se mobiliza frente à sua ameaça. Na narrativa audiovisual, os choques atingem sua potencialidade extrema, e, sob a forma de estímulos gerados pela fragmentação, pela celeridade e pelos cortes excessivos, acabam por gerar a impassibilidade dos sujeitos frente àquilo que vêem. Diferentemente da autêntica experiência, que se inscreve no âmbito de uma memória involuntária (BENJAMIN, 1989), e é responsável por dar acesso às dimensões essenciais do passado e a certos conteúdos do passado individual e coletivo, a narrativa do vídeo torna a memória obsoleta, posto que a conservação das imagens pela memória não acontece. A relação com o vídeo, então, ocorre através da não necessidade da memória, que seria fundamental à distância crítica e à maturação daquilo que é veiculado. A realidade, através do dispositivo, é abreviada e rapidamente esquecida (JAMESON, 1997, 95).

Seguindo o modelo da informação, como destacado por Benjamin (1987), os vídeos devem apresentar títulos sensacionalistas, que chamem atenção para seu conteúdo e, assim, sejam mais visualizados. Em uma comparação realizada entre os títulos dados aos vídeos mais vistos na plataforma *youtube* e as manchetes de jornal, veremos que em ambos há a intencionalidade de despertar e prender a atenção do leitor/espectador. Ao passo que no jornal há uma interface que ainda permite que o leitor busque aquilo que quer ler, o site em questão facilita essa procura através de seu próprio sistema, que estabelece uma rápida relação entre o que é acessado e o perfil daquele que assiste (MENEGON, 2013).

Se a temporalidade é um elemento fundamental à construção da narrativa, visto que esta é comum a várias gerações e pressupõe, por isso, uma tradição compartilhada e retomada pela oralidade, naquilo que se caracteriza como narrativa audiovisual ocorre um tensionamento temporal. Segundo Jameson (1997), há uma mudança na forma com que os sujeitos experenciam o tempo, por ser o vídeo um veículo que não se pauta em uma continuidade. Para o autor, o que ocorre é o confronto do tempo do sujeito com

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

o materialismo da máquina: “[...] é como se a emergência da máquina em si mesma desvelasse, de forma inesperada, a materialidade produzida da vida e do tempo humanos” (JAMESON, 1997, 99). Apresentando a junção do tempo e do espaço como lócus de sua forma, a narrativa audiovisual acarreta a despersonalização do sujeito em função da aparelhagem. Com isso, a experiência com a temporalidade se transforma em uma experiência com o tempo do aparato:

O tempo real, nesse sentido, é o tempo objetivo, isto é, o tempo dos objetos, um tempo sujeito às mediações a que os objetos estão sujeitos. O tempo mensurável torna-se realidade devido à emergência da própria mensurabilidade, ou seja, racionalização e reificação (JAMESON, 1997, p. 99).

Jameson (1997) ressalta, ainda, que a temporalidade da máquina não dá espaço para que os sujeitos se entreguem ao tédio, necessário para que a distância crítica seja estabelecida. Esta assertiva está em acordo com a proposição de Benjamin (1987), para quem o tédio “[...] é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (206), sendo um mecanismo fundamental à assimilação da narrativa.

O tédio está inevitavelmente ligado à temporalidade da narração, sendo que é através dele que o indivíduo se entrega ao ouvir, ao contar, ao contato de si com sua própria interioridade. Enquanto se realizava o trabalho manual, era possível que o indivíduo se deixasse invadir pelo que era contado pelas gerações anteriores. Por isso a narrativa, em Benjamin (1987), é caracterizada como uma forma artesanal de comunicação: por não transmitir o puro em-si das coisas, como uma informação ou uma explicação, mas sim por “[...] mergulhar a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (205).

O filósofo identifica que no tempo do trabalho industrial, o tédio torna-se praticamente inconcebível, devido à aceleração e à necessidade de se produzir cada vez mais e mais rápido. Porquanto, o diagnóstico realizado por Jameson (1997) acerca da impossibilidade do tédio no presente contexto parte

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

da integração do indivíduo ao sistema midiático, devido ao fluxo total, que o torna parte integrante da tecnologia da mídia:

A atenção voluntária exigida pelo fluxo total do vídeo é bem pouco relaxante e bastante diferente do olhar confortável da tela do cinema. Por isso a estreita relação da mediação da máquina de filmar com a construção da subjetividade do espectador, que é a um só tempo despersonalizada e, ainda assim, fortemente motivada a restabelecer as falsas homogeneidades do ego e da representação (p. 101).

Vemos relevância em discorrer sobre tais aspectos que demarcam a tecnologia e a narrativa do vídeo visto que, além de, inevitavelmente, esta delinear os moldes da produção fílmica e televisiva contemporaneamente, sua hegemonia pode ser considerada um indício sobre a forma com que os indivíduos se relacionam com o ato de filmar. Em termos estruturais e formais, a narrativa do vídeo perpassa uma infinidade de produtos audiovisuais, delineando um tipo de interatividade sem precedentes e que, por isso, não pode ser interpretada de maneira tradicional, já que “[...] consiste em um fluxo de estruturas e signos que resistem ao significado. Emergem, a partir daí, novos critérios de valor estético” (JAMESON, 1997, 103).

CONCLUSÃO

Levando em conta o percurso até aqui realizado, compreendemos que a análise da narrativa audiovisual promovida pelos vídeos digitais, a partir das considerações de Walter Benjamin acerca da narrativa e da experiência, nos dá indícios sobre os sentidos e as decorrências da imersão dos sujeitos na cultura digital.

Neste panorama torna-se premente o desenvolvimento tecnológico multifacetado, sendo sua principal vertente o pseudo-realismo dos dispositivos de captação e reprodução de conteúdos audiovisuais, que criam potencialmente uma espécie de “mundo paralelo” em que imagens e sons veiculados competem com a realidade. Essa competição anula qualquer

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

estímulo à formação de uma consciência crítica relativa à sua estrutura e aos “conteúdos” que são veiculados por essas mídias.

Tais aparatos conservam a essência coercitiva em voga através de meios sutis que intensificam os efeitos que pretendem legitimar. Aquilo que é veiculado remete a uma temporalidade simples, a registros descompromissados, extrapolando a intenção do espectador de significar algo ou de reestabelecer o vínculo com a memória coletiva e com a tradição. Inevitavelmente, a narrativa audiovisual promove um determinado tipo de formação dos sentidos que fomenta a premissa de que “ser é ser percebido” (TÜRCKE, 2010) e a padronização do juízo ético e estético dos sujeitos, por ser veiculada através dela a standardização associada à lógica de mercado.

O distanciamento daquilo que foi apregoado por Benjamin (1987) não é uma novidade, visto que o filósofo já há muito identificara a impossibilidade da narrativa tradicional. No entanto, trazer à discussão as categorias substanciais da narração – a memória, o tédio, o diálogo com o saber da tradição – é fundamental para a compreensão dos processos culturais que permitiram a ascensão da narrativa audiovisual, que, em sua fragmentação e heterogeneidade, se mostra como reflexo das relações estabelecidas entre os indivíduos e os aparatos audiovisuais e atua na manutenção da educação dos sentidos.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In___: **Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In___: **Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In___: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo – obras escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Brasileira, residente em São Carlos – SP. Email:

helgacperes@gmail.com

BURGUESS, J. **Hearing Ordinary Voices: cultural studies, vernacular creativity and digital story telling**. Continuun: Journal of Media and Cultural Studies, v.2, n.20, p. 201-214, 2006.

COMOLLI, J.L. **Algumas notas em torno da montagem**. Belo Horizonte: Devires, v.4, n.2, p. 12-40, jul./dez. 2007.

GANEGBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

JAMESON, F. Vídeo: surrealismo inconsciente. In___: **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997, p. 91-118.

MENEGON, E. N. **Imagens e narrativas midiáticas: análise dos vídeos do youtube**. Marília, 2013 (dissertação de mestrado).

OMAR, A. Cinema, vídeo e tecnologias digitais: a questão do artista. In: BENTES, I. (org.). **Ecos do Cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007, p. 135-151.

ROTH, L. A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (org.) **O cinema do real**. SP: Cosac Naify, 2014, p. 31-55.

TÜRCKE, C. **Sociedade Excitada: filosofia da sensação**. Trad. Antônio A. S. Zuin. [et al.]. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010a.