

Paroxismo das câmeras cotidianas: desafios narrativos.

Paroxysm of everyday cameras: narration challenges.

Angela Maria Meili

*Professora da UNESPAR e Doutora em Comunicação pela PUC-RS.
Universidade Estadual do Paraná, Departamento de Letras, União da Vitória (PR), Brasil.*

Introdução

A proliferação de tecnologias de registro, edição e compartilhamento de imagens é um aspecto central das sociedades contemporâneas e torna completamente nova a compreensão humana sobre a realidade presente e sobre o seu passado. As imagens técnicas participam do desenrolar dos acontecimentos e também produzem um arquivo histórico, a cada ano mais volumoso. Este ensaio apresenta uma reflexão sobre o fenômeno, a ser tratado como um *regime paroxístico de câmeras cotidianas*, o qual influencia diretamente o processo de *deslinearização* da história ao reorganizar a percepção da humanidade sobre o tempo e os acontecimentos.

Parte-se de uma inquietação sobre a dificuldade e a aparente impossibilidade de transposição, para a inteligibilidade linear própria das ciências humanas, da complexidade informacional contida no grande e dinâmico arquivo imagético das culturas digitais. A noção de *paroxismo* serve, justamente, para ilustrar um fenômeno que corre o risco de conduzir à paralisia ou à insuficiência o pensamento linear interpretativo, o

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.223>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 43, p.177-190, jan./abr. 2021

qual se fundamenta, tradicionalmente, na linguagem verbal escrita. Se esta, por sua vez, com seus esquemas, promove generalizações abstratas sobre a realidade, o regime paroxístico das tecnologias de registro desvela a condição fragmentária e não linear da própria natureza.

O paroxismo e a proliferação do olho técnico

Do grego *paroxymós*, o paroxismo é um termo, de uso na área médica, que se refere à irritação, ao ápice, ao momento máximo de uma doença ou distúrbio, quando os sintomas de um desequilíbrio físico conduzem ao colapso das funções fisiológicas. Em Roger Caillois (2003), a palavra aparece para descrever o êxtase coletivo de festivais culturais e religiosos anteriores à modernidade. O paroxismo corresponderia a vivências de tempo e espaços circunscritos, quando as coletividades estão momentaneamente autorizadas a experimentar o frenesi de romper tabus dominantes. São dinâmicas catárticas e profanas que estabelecem o equilíbrio de grupos controlados pela moral religiosa (por exemplo, o Carnaval).

Jean Baudrillard (1998) retoma o conceito para uma leitura da sociedade contemporânea, demonstrando que o pensamento paroxístico é uma posição próxima ao fim, à frente do ponto extremo, quando a objetividade do saber científico se torna insuficiente e incapaz de produzir um sentido totalizador. Trata-se de um mundo de excessos, extrapolações, em que os sintomas, os resultados dos impactos da esfera tecnológica, se manifestam severamente, intensamente e de forma incontrolável.

A partir dessas conceituações, pode-se afirmar que o *paroxismo* é o que ocorre com total intensidade, o apogeu, a exaltação máxima, a euforia. O sentido de um substantivo que ressoa com as observações de Marc Augé (2006), relativamente à *sobremodernidade*: período de superabundância das causas modernas, “lógica do excesso (...): excesso de informação, excesso de imagens e o excesso de individualismo” (p. 104), todos vinculados entre si.

Ao tratar da proliferação quase ilimitada de câmeras no cotidiano, observa-se o fenômeno enquanto sintoma paroxístico da sociedade midiática, ou seja, manifestação do êxtase do consumo e da experiência tecnológica da cultura da imagem. A câmera é um objeto freneticamente manipulado que promove a sensação vertiginosa, ou seja, é uma experiência humana que causa vertigem e desafia tanto a

percepção sensorial quanto os mecanismos simbólicos de compreensão, forçando os limites da narrativa linear histórica.

O vídeo, como instrumento proliferado no globo terrestre, conectado a sistemas de vigilância, difusão ou interação, compõe uma *hiperdescrição* ou *hipernarração*¹. A quantidade de informação audiovisual registrada e difundida gera um acervo, um banco de dados aberto a percursos de leitura, que são feitos de forma fragmentada, sincrônica ou assincronicamente. A hipernarrativa se estende pelo globo e até mesmo fora dele, considerando as tecnologias espaciais de gravação e transmissão de imagem.

O mundo é registrado imgeticamente por inúmeros tipos de câmeras, desde as profissionais, utilizadas pela indústria audiovisual, até as portáteis, de uso pessoal, *smartphones*, *webcams*, passando por câmeras de vigilância, métodos de diagnóstico médico e chegando, até mesmo, à concretização de fantasias científicas de longa data, como os modos de gravação de imagens mentais², o olho-biônico³ e as imagens em alta definição advindas do espaço, por robôs lançados a distâncias cada vez maiores.

A quantidade de câmeras de sistemas de vigilância dispostas nas ruas, estabelecimentos comerciais e residências mundo afora é incontável, assim como é incontável o número de *webcams* conectadas à Internet, sendo possível acessá-las ao vivo, de quase todo o globo, a partir da localização geográfica. Ao mesmo tempo, pessoas exibem deliberadamente a intimidade na rede, por meio de interações privadas, ou mesmo publicamente. Conectam-se na forma de videoconferência ou *streamings*, estando presentes em seu círculo social ou familiar em qualquer local conectado, fato que se consolidou com o desenvolvimento de todo tipo de tecnologia de comunicação móvel⁴. Na Internet, milhares de horas de vídeos são publicadas em *sites* de compartilhamento, como o Youtube e outras redes sociais, *blogs*, redes *peer-to-peer*, entre tantas formas de conexão disponíveis no mercado⁵.

¹ Cf. Lipovetsky & Serroy, 2009.

² Em setembro de 2011, o neurocientista Jack Gallant, da Universidade de Califórnia (Berkeley), anuncia o sucesso nas pesquisas de registro das imagens mentais, utilizando modelos computacionais para decodificar sinais do córtex visual em imagens assustadoramente precisas. <http://www.ibtimes.com/articles/219317/20110924/scientists-turn-brain-images-into-youtube-videos.htm>

³ Protótipos do olho biônico foram lançados pelo Governo Australiano, com o objetivo de devolver a visão às pessoas com deficiência visual. O aparelho contém uma câmera e um chip que transmite a imagem por meio de impulsos elétricos aos neurônios, além de poder gravá-las. Em 2014, ocorreu o primeiro implante de olho biônico, no paciente Larry Hester. (Cf. *NC's first bionic eye recipient sees for first time in 33 years*. Duke Medicine, 2014).

⁴ Vale destacar que a emergência da pandemia do coronavírus intensificou e naturalizou, ainda mais, esse fenômeno no cotidiano.

⁵ Cf. Burgess & Green, 2009.

Com objetivos diversos, de segurança, entretenimento, educação, informação, saúde, exibicionismo ou afeto, o mundo nunca foi, como hoje, tão exposto e registrado visualmente. A vastidão simbólica produzida pelas imagens técnicas, composta por uma economia de produtos, hábitos de consumo e representações, forma um texto que é tecido por imagens em movimento, cotidianamente registradas e compartilhadas. A exibição acontece no *mundo-tela*, na *ecranosfera* global: “tela-mundo, do tudo-tela (...) telas de vigilância, das telas de informação, das telas lúdicas, das telas de ambiente” (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, p. 23).

Essa *escritura* cotidiana, que parte das câmeras para as telas, possui uma linguagem própria. Para De Certeau (1998), o uso tático dos objetos já é escritura, já é narrativa. Por isso, ao instalar um sistema de vigilância, exibição ou interação por imagem, os atores promovem, deliberadamente, um arranjo de instrumentos tecnológicos, empreendendo a narrativa imagética do cotidiano e tornando-se enunciadores, ou seja, autores⁶ que escrevem o registro da vida e dos movimentos das pessoas no tempo e no espaço. Os ambientes digitais produzem uma texturologia que narra as ocorrências do espaço físico, que é, em si, também uma enunciação que permanecerá registrada por tecnologias de armazenamento de dados cada vez mais eficientes.

Se as redes de escritura dos seres compondo os espaços urbanos já formam uma história múltipla, o que dizer dessa trama entrecruzada de câmeras dispostas nos espaços, registrando, por seu ângulo, o cotidiano? Seriam um texto passível de leitura compreensiva? Conformariam um saber-ótico?

O *olho técnico* configura o aspecto da vigilância e do registro, sendo este um processo de codificação e ressignificação. Mesmo a tela sendo o local da imagem exposta e articulada por interfaces, as câmeras formam outra dimensão, que é a do *olho técnico*, instrumentos que apreendem a imagem, transmitindo-a e articulando-a em forma de linguagem para as telas.

Quando as primeiras câmeras começaram a ser comercializadas, no início do século XIX, elas revolucionaram o relacionamento da humanidade com a sua própria imagem, a temporalidade, a espacialidade e a natureza. Houve uma transformação fundamental ocasionada diretamente por um fenômeno técnico; ou seja, o princípio tecnológico de captura imagética disseminou-se progressivamente e

⁶ Aquilo que fala não é, assim, o discurso em si mesmo, mas toda *pessoa social*, pois a estrutura social está presente na interação, e as condições materiais da existência determinam o discurso através de relações de produção simbólica (BOURDIEU, 1996).

adaptou-se aos diversos arranjos e usos, originando novas tecnologias, novas linguagens e novas culturas, e, ocorrendo, por fim, a evolução para o cinema e, posteriormente, para as imagens eletrônicas e digitais.

O texto visual que se forma é uma narrativa da vida cotidiana que trará, para a humanidade, novas relações com a memória, pois muitos registros permanecerão disponíveis, podendo ser, futuramente, relidos e gerar infinitas possibilidades de conhecimento historiográfico. Pode-se dizer que a colossal quantidade de informação e detalhes dos registros permitirá uma percepção mais expandida do tempo cronológico, pois, para cada hora vivida, haverá uma grande quantidade de horas registradas em vídeo, em cada olho-câmera disposto na face do globo.

Os registros servirão às gerações futuras como um retrato minucioso do tempo atual. Retrato dos corpos e sua linguagem, em interação. A partir disso, emerge uma série de controvérsias geradas pelo *big data*, essa monstruosidade sêmica que se acumula nos repositórios virtuais, cujos desafios levam à necessidade de formulação de instrumentos interpretativos lógico-matemáticos, tanto das imagens quanto dos textos.

A cultura da imagem, atualmente, atravessa quase todas as esferas das relações humanas e, ainda que as imagens técnicas sejam, muitas vezes, tomadas pelo público como janelas para a realidade, a sua objetividade deverá ser tratada com precaução pelas ciências humanas. Isso quer dizer que a hiperdescrição de uma época não necessariamente conduz à percepção acurada e objetiva dos fatos e acontecimentos. Os componentes tecnológicos e algoritmos são, na prática, um elemento adicional a ser considerado para o entendimento dos fenômenos e acontecimentos, bem como a grande extensão informacional gerada pelos arquivos e os metadados.

Imagens técnicas são muito mais do que um registro (reprodução), mas codificações. Câmeras podem ser pensadas como *caixas-pretas*, e não mediadoras transparentes entre o mundo real e a superfície da imagem. Por isso, não há equivalência direta entre o mundo e a imagem, apesar do automatismo aparentemente imediato. Vilém Flusser (1985) previa, na década de 1980, um processo de codificação cujo mistério tenderia a distanciar cada vez mais o real de sua própria realidade, produzindo novas formas de *imaginar* a história. Há que se apontar para o caráter conotativo da fotografia (e do vídeo), que é dado, sobretudo, pela sua inadequação à linearidade do ato interpretativo.

Sabe-se que a noção de racionalidade ou conhecimento depende de um percurso linear, que deriva da representação escrita, ao passo que as imagens técnicas produzem uma experiência de significação circular, produtora de uma imaginação, que distancia o receptor do real instante da captura. Em um mundo constantemente registrado pela trama de câmeras do cotidiano, as formas de conceituar e imaginar a realidade convergem, produzindo uma discursividade não linear, cuja interpretação oferece desafios, ao considerar-se que o conhecimento, desde as culturas letradas, ainda está preso aos métodos implicados na representação linear do pensamento pela linguagem escrita.

Dessa forma, é importante refletir sobre a relação entre a narratividade e a própria temporalidade, já que o registro imagético atua também na relação do humano com a *temporalidade* e a sua representação na linguagem. Pode-se pensar que o presente histórico, excessivamente registrado, ao tornar-se passado, permanecerá como um tipo de presente, pois poderá ser acessado por meio da gigantesca quantidade de registros. Nesse sentido, qualquer momento do passado registrado corresponderia a um *presente virtual*, tomando o sentido de virtual enquanto potência/possibilidade (LÉVY, 1996).

O paroxismo das câmeras cotidianas permite à humanidade produzir um passado histórico que tem a potência de ser percebido, em alguma medida, na forma de presente pelas gerações futuras. Em outras palavras, o passado histórico poderá continuar sendo percebido de forma confusa e multiforme, tendo perpetuada a sua presentificação, e desafiando, portanto, a leitura linear e totalizadora. É um passado que poderá, no futuro, ser acessado a qualquer momento, permitindo infinitas leituras a partir das mais diversas técnicas e estratégias.

Trata-se de uma mudança importante em comparação com a leitura histórica, que, tradicionalmente, se ocupa em preencher as lacunas deixadas por documentos e registros passados. Essa intuição deriva da reflexão proposta por Paul Ricoeur quanto à relação entre o tempo e a narrativa:

(...) se o passado vivido fosse-nos acessível, não seria objeto de conhecimento porque, quando era presente, esse passado era como nosso presente, confuso, multiforme, ininteligível. Ora, a história visa a um saber, a uma visão ordenada, estabelecida sobre cadeias de relações causais ou finalistas, sobre significados e valores. (1994, p. 142)

A vertigem produzida pelo paroxismo das câmeras, assim, leva à ampliação do instante presente, o qual dificulta a produção de um sentido histórico, pois, ainda conforme Paul Ricoeur (1994), a experiência

do tempo, ainda que percebida espacialmente, só pode tornar-se uma experiência humana ao ser articulada de modo narrativo. Por isso, qualquer compreensão do tempo passado, independentemente dos vestígios deixados, só ocorre pelo viés narrativo. É, no entanto, o excesso de vestígios, considerando a simultaneidade de registros em cada átimo, um desafio para a compreensão linear da história.

Narrativas tecnológicas

Ao observar atentamente o fenômeno, o paroxismo das câmeras no cotidiano e sua tão volumosa narrativa sempre receberão uma leitura incompleta e fragmentada. Futuramente, esses registros proporcionarão um material de estudo único sobre passado, nunca antes tido para a compreensão de uma época, fazendo emergir uma forma de se lidar com a memória até agora desconhecida.

Os muitos olhos eletrônicos dispostos e interconectados, apesar de promoverem uma maior integração e possibilidade de controle, formam um texto demasiado complexo, cujo registro se apresenta como uma tessitura em que os indivíduos promovem itinerários de leitura. Cada indivíduo poderá traçar um percurso distinto com diferentes motivações e sistematizações.

Nesse sentido, as reflexões de Lúcia Santaella (2004) sobre a leitura podem ser elucidativas, já que os aspectos cognitivos são importantes na leitura no ciberespaço, bem como as relações lógicas e semânticas estabelecidas que conduzem esse percurso. Além disso, as narrativas verbo-visuais também podem não estar sendo lidas por uma pessoa humana, mas sendo registradas e catalogadas em bancos de dados colossais, que são “lidos” e analisados por dispositivos de inteligência artificial

Paradoxalmente, sentindo-se integrados, cada um lerá e terá acesso a um texto único, uma individualização solitária. Ainda que a possibilidade de conhecimento dos fenômenos sociais e humanos seja, em teoria, aumentada, torna-se problemática a formulação de um conhecimento abrangente ou totalização, seja ideológica ou interpretativa (no que se refere ao estabelecimento de um sentido comum).

Quanto à individualização dos destinos ou dos itinerários, e à ilusão de livre escolha individual, que às vezes a acompanha, estas se desenvolvem a partir do momento em que se debilitam as cosmologias, as ideologias e as obrigações intelectuais com as quais estão vinculadas: o mercado ideológico se equipara então a um self-service, no qual cada indivíduo pode prover-se com peças soltas para ensamblar sua própria cosmologia. (AUGÉ, 2006, p.107)

Isso ocorre ao passo da errância dos indivíduos em ambientes que tendem ao esfacelamento das identidades locais, tornando claro que o processo de identificação é mutável e relativizado, não havendo mais a possibilidade de formulação de narrativas totalizadoras, mas sim a existência de uma massa heterogênea de narrativas constantemente produzidas e refeitas.

Pode ser que, a partir desses registros, as *escrituras* das câmeras, ao invés de proporcionarem uma possibilidade histórica de maior minúcia, ao contrário, tornem a interpretação da experiência temporal em um ritmo mais sincopado, no qual o excesso de informações acelera as percepções dos fatos, mas também facilita o seu esquecimento. O instantâneo reduz o espaço e, por mais que este seja cada vez mais discretizado, é sobrepujado pelo tempo acelerado.

Por tais razões, o paroxismo de registros imagéticos provoca uma crise em relação ao conhecimento, à linguagem e à história e uma transformação do relacionamento com a própria memória. Mesmo que a humanidade jamais tenha, anteriormente, adquirido tamanho potencial de registro da realidade, fica-se cada vez mais desorientado quanto à compreensão de um passado que é produzido constantemente via acúmulo fenomenal de registros.

Por isso, é necessária a reflexão sobre a narratividade, partindo de sua caracterização enquanto tipologia textual e explorando as dimensões não-lineares das narrativas. A narração hipermidiática deverá ser considerada no seu caráter multimodal, obrigando a refletir sobre as noções de narrativa tanto no âmbito da teoria literária quanto no âmbito da narrativa histórica.

Sugerem-se três níveis narrativos presentes no fenômeno. O primeiro é o uso das câmeras enquanto artefatos tecnológicos, considerando que tanto a sua produção quanto o seu consumo na sociedade industrial estão dotados de força simbólica e intencionalidade. O segundo é o próprio universo narrativo das imagens formadas, e como elas atuam simbolicamente na esfera das telas-comunicação. O terceiro nível é o das leituras dessas imagens, que podem ser pensadas como percursos de alta complexidade. Amplia-se a ideia de narratividade, no sentido de:

- a) ser o *uso* dos objetos de consumo uma *escritura* da *ação* em si mesma;
- b) ser o *registro* das imagens uma *escritura* resultante desta, uma narração hipermidiática dos corpos no espaço;

c) ser a *leitura* dessas imagens técnicas também um percurso narrativo.

Fala-se de um contexto em que as câmeras habitam o cotidiano, tornando-se o que Michel de Certeau (1998) chamaria de *práticas comuns* – ações que se imprimem enquanto narrativas, a partir de percursos que se perdem na multidão. Os procedimentos de consumo da sociedade fabricam tal narrativa, por meio dos modos de se empregar os produtos que são colocados pela ordem econômica (neste caso, as câmeras, as imagens, as interfaces de compartilhamento e o arquivamento).

O ato de consumo, segundo o autor, assemelha-se ao que, nos estudos linguísticos, corresponderia à *performance*, ao presente relativo da enunciação, à realização efetiva e contingencial das potencialidades de um sistema lógico e abstrato, ao “contrato com o outro numa rede de lugares e relações” (p. 40). Trata-se do resultado de uma *razão* que elabora táticas que articulam diferentes pressões, tensões entre as forças dominadoras do determinismo tecnológico e os pontos de escape das unidades fracas (os sujeitos).

A utilização dos objetos de consumo (ou a prática de consumo em si mesma) promove uma enunciação, que é a efetivação do sistema, da estrutura subjacente às práticas. A apropriação desse sistema constitui um contrato relacional, intersubjetivo, e é a própria realização dos atores. Vale ressaltar que os instrumentos técnicos, conforme Simondon (1980), são centros interpretantes de uma perpétua inventividade na sua produção e uso, participantes de uma realidade humana que está profundamente integrada aos artefatos.

Nos termos de Pierre Bourdieu (1996): uma competência prática que ocorre no domínio das trocas simbólicas, dependentes de uma estrutura de relações de força entre grupos, em que o domínio na linguagem não está dissociado do aspecto prático das ações, as quais permitem produzir discursos adequados a situações determinadas. Complementando com Paul Ricoeur (1994, p. 91), se a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras e normas, tendo sido, desde o seu acontecimento, simbolicamente mediatizada, o que leva a pensar em uma semântica da ação.

Isso quer dizer que o uso das tecnologias resulta de intencionalidades de sujeitos que, além de estarem submetidos a uma ordem econômica maior (com suas próprias narrativas de consumo e identidade), produzem práticas cotidianas, nas quais seria possível observar modos de agir que não simplesmente se adaptam à lógica dos setores científicos ou instituições de mercado, mas transitam e produzem caminhos simbólicos.

No espaço tecnocraticamente construído, escrito e funcionalizado onde circulam, as suas trajetórias formam frases imprevisíveis, "trilhas" em parte ilegíveis. Embora sejam compostas com os vocabulários de línguas recebidas e continuem submetidas a sintaxes prescritas, elas desenham as astúcias de interesses outros e desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem. (De CERTEAU, 1998, p. 45)

Essa *inventividade artesanal* é facilmente verificada nos usos das câmeras no cotidiano (e das tecnologias de edição, distribuição e reprodução), criando modos não lineares de relação com o vídeo, se comparados aos modos massivos de produção e distribuição, desde o cinema à televisão. As narrativas provenientes dos modos tradicionais de difusão da cultura imagética produzem uma relação com a imagem em movimento unilateral e estruturada, discursivamente controlada e muito diferente da que se observa no que aqui se denomina de *hipernarratividade*.

Na mídia profissional, a produção de imagens fundamenta-se em texto articulado, elaborado coerentemente para ser lido pelo espectador: é uma imagem, antes de tudo, escrita e linearizada. Por outro lado, a hipertextualidade videográfica produzida por meio do uso cotidiano das câmeras permite a emergência de práticas heterogêneas, que vão da interatividade à vigilância, da exibição do íntimo à afirmação de identidades, do espetáculo à banalidade, da ciência à arte, da contemplação à participação.

Considerações finais

De acordo com Peter Burke (1992), no estudo da História, a análise das políticas dos corpos é necessária para se observar o movimento de uma dada sociedade, estudo que, salvo a demografia ou a medicina, é difícil de ser feito quando há falta de registros dos corpos, fato que teria melhorado a partir do advento da fotografia: por exemplo, seria possível uma nova forma de pensar a história, a partir das imagens.

O paroxismo das câmeras do cotidiano, no entanto, gera um grande desafio, já que a própria consciência histórica deriva da mentalidade linearizada e sequencial do pensamento escrito. Fica o questionamento: seria viável e possível traçar uma análise detalhada do atual período histórico, a partir da observação desses corpos e leitura dessas textualidades? Ou seja: de que modo *deslinearizar* a história e tomar as imagens como elementos confiáveis para o *entendimento*? Talvez as imagens somente tenham

utilidade para a história ao serem interpretadas, linearizadas, mais uma vez discretizadas pela lógica interpretativa.

Um passo, todavia, que levaria a duplo distanciamento da realidade: se a imagem, apesar de capturar fisicamente instantes reais, produz uma semiótica circular que impede de recuperar esse real, a interpretação dessa imagem, por sua vez, produz um segundo distanciamento, devido à referencialidade fluida e logocêntrica da escrita que, por mais que tente tratar processualmente a realidade observada, sempre retorna à referência de esferas conceituais e abstratas.

Enquanto isso, a circulação dos indivíduos nos espaços da cidade e no ciberespaço compõe uma textualidade que se configura enquanto retórica individual, única, indispensável, por essa autonomia do indivíduo que consegue ler a simbologia dos espaços reais e virtuais e agir a partir das ferramentas disponíveis. Esses espaços, conforme ressalta Marc Augé (2006), tendem a se uniformizar, cada vez mais, na forma de não lugares ou cidades genéricas, onde o reconhecimento individual ou a sensação de pertencimento tendem a se tornar cada vez mais difíceis. Augé, contudo, não nega que a “definição do espaço está em função dos que vivem nele” (p. 111), mas que é uma definição fundamentalmente imagética e tende a modos de percepção imagéticos formados a partir do contato com as tecnologias informacionais. Trata-se de um isolamento do indivíduo resultante do seu contato com a imagem midiática.

A dependência da imagem isola o indivíduo e lhe propõe simulações do próximo. Quanto mais estou na imagem, menos invisto na atividade de negociação com o próximo, que é, na reciprocidade, constitutiva de minha identidade. A relação simbólica (...) implica essa dupla atividade de reconhecimento do próximo e de reconstrução de si mesmo. (AUGÉ, 2006, p. 114)

Tem-se, portanto, um problema de identidade, que resulta da crescente mediação e virtualização dos processos de identificação social com os espaços e as coletividades. Por outro lado, ainda que as câmeras permitam um acesso ao outro e aos lugares, a partir do registro e distribuição de sua imagem, é um conhecimento restrito ao enquadramento, que é, em certa medida, representacional e, por isso mesmo, controlado e limitado.

Por fim, a possibilidade de abarcamento totalizador dos conteúdos jamais ocorrerá. Como foi dito, a quantidade excessiva de imagens será sempre lida de forma fragmentada, cabendo aos estudiosos formularem esquemas de leitura que possam ajudar na interpretação da escritura imagética

contemporânea. Com a ajuda de tecnologias de inteligência artificial, pode ser que isso ocorra e gere novas formas de se lidar com a memória e os registros.

Além disso, a própria linguagem narrativa, bem como as abordagens epistemológicas das ciências humanas, transformará o seu olhar, os seus métodos, conceitos e terminologias para que possa alçar as imagens como instrumentos e objetos confiáveis ao entendimento. A linguagem verbal estará integrada a novas dinâmicas semióticas, para além do que se entende como linguagem hipertextual ou multimodal, mas será capaz de incorporar na própria escritura as adaptações sintonizadas com as novas percepções visuais e temporais dos fenômenos e da realidade.

Angela Maria Meili

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5493-0420>

Universidade Estadual do Paraná, Departamento de Letras, União da Vitória (PR), Brasil

Doutora em Comunicação pela PUC-RS

E-mail: angelaunespar@gmail.com

Recebido em: 13 de maio de 2020.

Aprovado em: 14 de junho de 2020.

Referências

AUGÉ, Marc. *Sobremodernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã*. In: Moraes, Denis. **Sociedade Midiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. A. F. Bernardini et al. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.

BAUDRILLARD, J. **Paroxysm. Interviews with Philippe Petit**. London; New York: Verso, 1998.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas lingüísticas**. São Paulo: EDUSP, 1996.

BURKE, P. (org). **A escrita da história. Novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.223>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 43, p.177-190, jan./abr. 2021

CAILLOIS, R. **The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader**. Edited by C. Frank and C. Naish. Duke University Press, 2003

DE CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano, Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1999

LÉVY, P. **O que é o virtual?** São Paulo: 34, 1996

LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. **A Cultura-Mundo: Resposta a uma Sociedade Desorientada**. Lisboa: Edições 70. 2010

LIPOVETSKY, Gilles. **A Tela Global**. Porto Alegre: Sulina, 2009

_____. **Metamorfoses da Cultura Liberal**. Porto Alegre: Sulina, 2004

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa. Tomo I**. Campinas: Papyrus Editora; 1994

SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço**. O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

SIBILIA, P. **O show do eu, a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIMONDON, G. **On The Mode of Existence of Technical Objects**. London: University of Western Ontario, 1980.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. EDITORA HUCITEC. São Paulo, 1985

_____. **Imagem e Conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006

Resumo

Este ensaio discute o tema da proliferação de registros imagéticos na sociedade contemporânea, demonstrando que o regime paroxístico das câmeras cotidianas problematiza a produção do conhecimento histórico, tendo em vista os limites de representação da narrativa linear. Reflete-se sobre a narratividade considerando a dimensão do arranjo material dos objetos técnicos e a profusão de registro que reconfiguram a memória e a experiência com a temporalidade e levam à

necessidade de reelaboração das ferramentas interpretativas, que estão fundadas no pensamento escrito.

Palavras-chave: Câmeras. Paroxismo. Narração. Conhecimento.

Abstract

This essay discusses the proliferation of imagery records in contemporary society, demonstrating that the paroxysmal regime of everyday cameras problematizes the production of historical knowledge, considering the limits of representation of linear narrative. It reflects on the narrativity considering the dimension of the material arrangement of technical objects and the profusion of recording technologies, which reconfigure memory and the experience with temporality and lead to the reworking of interpretive tools, which are based on written thinking.

Keywords: Cameras. Paroxysm. Narration. Knowledge.

Resumen

Este ensayo discute la proliferación de registros de imágenes en la sociedad contemporánea, demostrando que el régimen paroxístico de las cámaras cotidianas problematiza la producción de conocimiento histórico, considerando los límites de representación de la narrativa lineal. Reflexiona sobre la narratividad considerando la dimensión de la disposición material de los objetos técnicos y la profusión de tecnologías de grabación, que reconfiguran la memoria y la experiencia con la temporalidad y conducen a la reelaboración de herramientas interpretativas, que se basan en el pensamiento escrito.

Palabras clave: Cámaras. Paroxismo. Narración. Conocimiento.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.