

Coordenadas em movimento: comunicação e espaço¹

Eduardo de Jesus

Recebido: 28 abr. 2014

Aprovado: 28 maio 2014

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte. MG. Brasil.
Contato com o autor: edujesus@uol.com.br

Resumo: O texto mostra, em um conjunto de coordenadas, algumas das questões que motivam as investigações do Núcleo Estudos da Imagem. O foco são as diversas relações entre as questões do espaço e o ambiente comunicacional contemporâneo, para tanto contemplamos as desterritorializações do ciberespaço, as dinâmicas da cidade contemporânea, as relações entre cinema documentário e espaço urbano, bem como os fluxos imagéticos que caracterizam as redes sociais hoje em dia. O texto, com isso, explicita as novas espacialidades desenvolvidas em torno da comunicação e de seus movimentos.

Palavras-chave: Comunicação. Espaço. Espacialidades.

Abstract: Coordinates in motion: communication and space. The text deals with the relationship between the field of communication and the ways we experience and represent space, whether in cities, movies, images and network territories, tracing a set of coordinates that allow us to know the boundaries and challenges of communication in increasingly complex, mediated and full of different technologies contexts.

Keywords: Communication. Space. Spatiality.

¹ Este texto reflete os esforços de pesquisa e reflexão do Grupo de Estudos Núcleo Estudos da Imagem do Mestrado em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. Integram o Núcleo e trabalharam na construção deste texto os seguintes pesquisadores: Pollyana Inácio, Maíra Dornas, Maximiliano Barbosa, Barbara Deister e Marcus Soares.

O campo da comunicação estrutura suas diversas mediações construindo fortes conexões com as dimensões espaço-temporais e, por operarem de forma relacional, acabam reconfigurando, fortemente, os modos como as experimentamos. Thompson (1998), ao caracterizar a comunicação de massa, aponta o modo como essas práticas estendem a disponibilidade das formas simbólicas no tempo e no espaço, chegando mesmo a “reorganizar” as dimensões espaço-temporais da vida social, sobretudo com o advento das telecomunicações, que ao longo do tempo se acentuaram, e criaram “uma disjunção entre o espaço e o tempo, no sentido de que o distanciamento espacial não mais implicava o distanciamento temporal” (THOMPSON, p. 36).

As estruturas típicas da comunicação de massa se servem das tecnologias para gerar uma complexa trama transnacional de comunicação que possibilita, em arranjos locais e globais – nos limites do espetáculo, dos jogos de poder e da máxima visibilidade, intensas trocas simbólicas globais atravessadas pelas distintas formas de operação do capital e os desdobramentos políticos que derivam dessas ações. Atualmente a reconfiguração espaço-temporal provocada pelo circuito midiático, tornou-se ainda mais evidente. Desde a década de 1990, com o crescente desenvolvimento da internet, que estamos, aos poucos, experimentando outro regime comunicacional no qual, as infra-estruturas tecnológicas de comunicação deslocaram-se do universo institucional e empresarial e passaram a dar visibilidade aos sujeitos em um arranjo conflituoso, tenso e ao mesmo tempo extremamente produtivo e instigante de possibilidades de comunicação que transcende e muito o universo da comunicação de massa.

Os arranjos entre a comunicação de massa e as novas estruturas de comunicação em rede (possibilitadas pelas redes sociais mediadas por computador, como *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*, entre outras) trouxeram novos fluxos para a comunicação. Instauraram uma nova complexidade, especialmente porque, ao contrário de construir em uma oposição mais direta e simples com o domínio da comunicação de massa (como se acreditava anteriormente), essas estruturas foram aproximadas gerando uma situação de múltiplas oposições, assimilações, passagens e hibridações entre o pessoal e o massivo. Este novo arranjo, que chamamos de Acoplagem, aponta para uma profunda rearticulação das mediações, gerando um fluxo intenso entre ambos os lados. De forma mais direta, podemos pensar que em alguns contextos o massivo pauta as redes sociais e em outros o contrário. Uma multiplicidade de possibilidades se coloca em um cenário disperso geograficamente, mas que compartilha um intenso fluxo das formas simbólicas em novos territórios, cada vez mais fluidos. Com isso o

cenário torna-se cada vez mais complexo nas hibridações entre massivo e pessoal. Hoje em dia podemos ver essas hibridações quando, por exemplo, canais pessoais em redes sociais mediadas por computador ganham audiências quase massivas, quando blogs comercializam espaços publicitários (colocando em cheque os aclamados parâmetros da recomendação e o mito de uma comunicação horizontal e totalmente transparente) e os canais de audiovisual por assinatura, distribuídos pela internet, como o *netflix* e outros, se hibridizam com os televisores, que continuam a ocupar as salas das casas, mas agora com múltiplas funções e acesso à internet. Toda uma reconfiguração da comunicação que é atravessada por novas relações espaço-temporais se mostra em curso, alterando diversos aspectos da vida social contemporânea como os modos de criar visibilidade, os processos de vigilância e a própria subjetividade.

Esse novo contexto comunicacional associa, cada vez mais, as tramas da subjetividade aos contextos massivos. Isso acontece em situações bem mais abertas e fluidas, já que agora temos uma nova estrutura tecnológica que nos permite acessar a internet e interagir de múltiplas formas onde quer que estejamos. Os equipamentos portáteis como celulares, *tablets* e *palmtops*, entre outros, conectados a redes sem fio, nos permitem deslocar pelo espaço e navegar na internet, nos comunicar e interagir a distância em territórios informacionais (LEMOS, 2007; DUARTE; FIRMINO, 2010).

Desde o surgimento da internet e depois de certa estabilização das formas de comunicação mediadas por computador, o que se convencionou chamar de ciberespaço, que inúmeros pensadores se detiveram nas questões que envolvem as relações espaço-temporais e a nova estrutura tecnológica comunicacional. Apesar da importância, centralidade e riqueza dessas reflexões, havia um pessimismo generalizado e muitas motivações que apontavam para uma espécie de apagamento do real em favor de uma total virtualização (VIRILLIO, 1993; BAUDRILLARD, 1996) que muitas vezes se expressava, especialmente numa relação entre o chamado tempo-real das trocas simbólicas sincronizadas e o espaço virtual típico do ciberespaço. Uma vertente pregava uma total virtualização da experiência e com isso um gradativo abandono das fisicalidades do espaço. Naturalmente que o pano de fundo crítico dessas reflexões mantém-se ainda intensamente relevante, mesmo que operando em outros modelos, sobretudo no domínio do capitalismo cognitivo, mas não podemos deixar de pensar em novas relações espaço-temporais que a mobilidade instaurou no domínio da comunicação.

Atualmente as dimensões espaço-temporais desse novo contexto comunicacional entre massivo e pessoal revelam distintos e peculiares arranjos envolvendo as dimensões físicas do

espaço e sua ampliação (FIRMINO; DUARTE, 2010) graças à tecnologia. Nesse contexto, é fácil afirmar que, ao contrário do que se pensava anteriormente, não fomos sugados pelo virtual, mas construímos um arranjo singular entre as fisicalidades do espaço real, ligado a nossa experiência subjetiva e coletiva nos territórios que percorremos na vida social, e as plataformas de interação típicas da internet. Jean-Louis Weissberg afirmou, em reflexão pioneira e central para o período de sua publicação original em 1999, que as novas tecnologias:

[...] têm uma eficácia paradoxal que consiste em redefinir o antigo não por negação, mas por relativização generalizada: relativização do espaço pela aproximação, relativização da temporalidade pela obsolescência da vetorização passado/presente/futuro, em benefício de uma temporalidade da simulação, crônica, local, experimental, ou ainda relativização da narração única pela introdução do destinatário do motor narrativo, etc. (WEISSBERG, 2004, p. 134-135).

Esse traço paradoxal atualmente é nítido, principalmente quando percebemos que longe de apagarmos a experiência da dimensão espacial em função de uma total virtualização, somos cada vez mais atravessados pela intensidade das linhas de força que atuam na vida social, graças ao modo como produzimos e experimentamos as espacialidades. Do *check in* no *Foursquare*, que “ajuda você e os seus amigos a aproveitarem ao máximo o lugar em que estão”, como promete a descrição² do aplicativo, passando pelo GPS que habita os nossos carros até os sofisticados desdobramentos do *Google Maps* que estamos rearticulando nossas experiências nos lugares e territórios pelo uso, cada vez mais intenso, da tecnologia no espaço público³.

Toda essa presença da tecnologia nas dimensões da vida social cotidiana nos mostra que o espaço contemporâneo – no imbricamento de suas dimensões reais e virtuais – torna-se, cada vez mais, um potente operador conceitual para a compreensão das estruturas e regimes da nova estrutura comunicacional os novos fenômenos sociais que se desdobram dos mais diversos contextos. Tendo em vista toda essa reconfiguração da comunicação, bem como, certo protagonismo das questões espaciais para construir abordagens dos fenômenos comunicacionais contemporâneos que, a seguir, desenvolvemos alguns cenários em torno de coordenadas que circunscrevem, nas dinâmicas e movimentos característicos da contemporaneidade, questões, processos e estratégias típicas de um novo regime tecnológico comunicacional e que se relacionam frontalmente com o modo como experimentamos as

²https://play.google.com/store/apps/details?id=com.joelapenna.foursquared&hl=pt_BR

³ Nesse sentido vale a pena conferir Bambozzi, Lucas; Bastos, Marcus e Minelli, Rodrigo (org). *Mediações, Tecnologia e Espaço Público: Panorama Crítico da Arte em Mídias Móveis*. São Paulo: Conrad, 2010.

diversas espacialidades hoje em dia. Essas coordenadas, em seus movimentos, desenham esse mapa de questões que desenvolvemos a seguir.

Coordenada 01: As desterritorializações do ciberespaço

Apesar de ter completado cerca de 25 anos em março de 2014, a internet está muito longe de sua maturidade. O presente cenário, diante da acelerada evolução tecnológica, é a fase inicial de um processo que está apenas em sua infância. Com efeito, devido às constantes mudanças, encontra-se grande dificuldade na produção de análises que mantenham certa atualidade. À medida que a internet se fragmenta e expande, ela fica cada vez mais complexa e, de certa forma, distante dos valores e ideais de seus criadores, passando a refletir outros anseios, apropriações, desejos e os múltiplos contextos da sociedade contemporânea.

A argumentação anterior revigora não só a ideia do ciberespaço como um campo, uma potência, mas deixa claro que seu grande apelo virtual se deve a seu notável caráter desterritorializante. Em outras palavras, tecnologias digitais na comunicação promovem mudanças intelectuais e cognitivas e os sujeitos, transformam o campo relacional com objetos e pessoas, afetando inclusive nossos processos de subjetividade (GUATARRI 1992, 1993). Enfatizando um potente vetor de desterritorialização da experiência que pode, em alguma medida, gerar descontroles, resistências e linhas de fuga.

Os questionamentos começam a surgir quando colocamos em perspectiva os resultados sociais promovidos pelo uso das novas tecnologias cognitivas – se pensarmos especialmente no ciberespaço, a saber, trata-se paradoxalmente de um espaço de controle e descontrole, liso e estriado, no qual ocorrem disputas e jogos de poder entre várias instâncias, em busca de promoção de seus interesses nas tramas do capitalismo cognitivo, estendendo as ações com a criação de novas espacialidades entre real e virtual.

Inocentemente, costumava-se acreditar que o ciberespaço teria como princípio uma natureza igualitária e aberta: todos são leitores, autores e editores. Contudo, a realidade que vivemos é bastante divergente desse cenário idílico. A internet está longe de ser igualitária. O ciberespaço é na realidade uma “terra de ninguém” às avessas, heterotopia por natureza pautada, atualmente, entre outros, pelo poder dos algoritmos desenvolvidos tanto pelo setor privado quanto público, que geram modos de influenciar as escolhas e navegações dos usuários, claro que com intensos campos de tensão gerados entre resistência e assimilação. Imposturas como tratar de maneira preferencial alguns dados que circulam *online*, diminuir a

proteção de informações privadas e em alguns casos restringir a liberdade de acesso à internet – com o bloqueio de páginas ou serviços – assim como, vigiar e monitorar são largamente praticados no ciberespaço que originalmente acreditava ser livre.

Essas observações não evidenciam senão o problema da potencialidade do ciberespaço, acerca do controle e neutralidade da rede, e também a necessidade de uma reflexão mais profunda sobre essas questões que se tornaram tão urgentes quanto engendradas na produção de subjetividade na contemporaneidade.

Coordenada 02: o movimento da cidade e seus fluxos comunicacionais

Imaginários urbanos mesclando o singular e as universalidades. Cidades que cada vez mais se estruturam em termos de processos comunicacionais. Imagens e imaginários, modos de viver nas cidades que se espelham e se espalham através de veículos, formas e conteúdos midiáticos. Simbiose profunda entre o lugar midiático e o espaço-tempo urbanos. (ROCHA, 2008, p. 91).

A cidade é um espaço múltiplo em vários aspectos, inclusive o comunicacional. Das características geográficas à variedade arquitetônica e sua carga histórica, passando pelos processos sociais correntes e a publicidade em diversas formas até a realização de “espaços híbridos” gerados pelo uso das tecnologias móveis atuais (DUARTE; FIRMINO, 2010, p. 4) a comunicação permeia a condição urbana. Nesse espaço dinâmico repleto de tensionamentos, enunciações e contaminações, a midiaticização se mostra em alto grau.

Essa cidade contemporânea atinge diferentes graus de representação do ponto de vista midiático. Lucrécia Ferrara chama a atenção para os aspectos da cidade como “meio”, “mídia” e “mediação” (FERRARA, 2008). Segundo essa análise, a cidade se apresenta como “meio” quando considerada em seu aspecto construtivo, “a pele da cidade”, sua imagem objetiva; como “mídia” se levarmos em consideração a imagem representativa da cidade, a maneira como ela se apresenta, uma forma de instrumentalização de sua paisagem e sua visualidade. Como “mediação”, a cidade mostra sua urbanidade, coloca-se como espaço de relações interacionais múltiplas, uma mediação que pressupõe um processo de contaminação entre os componentes do espaço urbano, humanos ou construtivos.

Assim, a comunicação na cidade e em seus lugares e territórios ocorre em diversos níveis e, nesse contexto que Ferrara denomina como “mediação”, além da paisagem urbana em si e suas decorrências simbólicas, existe a apropriação do espaço urbano como veículo.

Percebemos esse uso nas interações entre pessoas e grupos, intervenções urbanas, ou na ocorrência de publicidade em diversas formas, quando temos explicitada a presença potente das lógicas de consumo e do atual processo de midiaticização. Coerente com o pensamento descrito anteriormente, Firmino e Duarte (2010, p. 95-100) colocam as noções de montagem e desmontagem da representação da cidade:

A montagem de uma imagem e um discurso que buscam substituir a experiência urbana almeja uma “identificação” imediata e busca construir uma “identidade” igualmente imediata com uma “intenção” de cidade. [...] Já a desmontagem de discursos urbanos das mídias se dá pelo seu uso subversivo (DUARTE; FIRMINO, 2010, p. 96).

Operações diversas trabalham no sentido de construir ou desconstruir a percepção de um espaço urbano específico tanto nas diversas mediações quanto no imaginário das pessoas. O tipo de informação veiculada pelos meios de comunicação trabalha no sentido da exposição de uma imagem midiática que pode reforçar ou ir contra essa referência construída.

Ao mesmo tempo, o excesso de informação, as operações cotidianas repetitivas e a falta de tempo típica do sujeito contemporâneo podem fazer com que o aproveitamento do momento de vivência na cidade diminua (BARROS, 2003, p. 12). As pessoas podem passar a fazer uso desse espaço de forma automática, por vezes considerando o ambiente urbano como uma simples passagem entre uma tarefa e outra, entre um território e outro. Assim, temos que a condição urbana de alta produção de sentido pode, ao mesmo tempo, produzir um efeito contrário, tornando mais complexo o jogo de forças comunicacionais na cidade. Variados tipos de mensagens concorrem pela atenção do transeunte, ao mesmo tempo anestesiando seu olhar pelo excesso: grafites, arquitetura, mensagens publicitárias estrategicamente preparadas e outros.

Como podemos perceber, não é apenas na publicidade – aparecendo em mídias legalizadas e não pelo espaço urbano – que o domínio da midiaticização se mostra, o fluxo de informação mediada é uma das bases da comunicação na cidade. As territorialidades, o tempo e a própria construção da vida urbana nos dão indícios desse processo.

Um bom exemplo disso é a ocorrência do “*outdoor* de arte”: obras realizadas por artistas especificamente para as placas que habitualmente mostram propaganda na cidade. Essa prática artística promove um curioso encontro entre o campo da arte, a publicidade, a condição urbana e os sujeitos. No “*outdoor* de arte” temos, além do conteúdo enunciado, linhas de força que ocorrem a partir do campo da arte pela origem e pela própria natureza da

mensagem, da publicidade pelo suporte técnico usado – muitas vezes de forma subversiva – e seu conteúdo simbólico enquanto mídia e pela condição urbana que influi fortemente no processo de experimentação da obra, já que estrutura o contexto, incidindo diretamente no processo de significação. O ambiente da cidade amplia o potencial relacional já que coloca o “*outdoor* de arte” em contato direto com diversos elementos, e a multiplicidade urbana – diferente do que aconteceria numa exposição em um museu ou salão, por exemplo. Podemos dizer que, dentro de uma situação na qual cada espectador vai experimentar o trabalho de uma forma específica de acordo com sua construção pessoal, os elementos citados acima tendem a proporcionar uma experiência estética mais aberta e múltipla. Ao mesmo tempo, a polifonia urbana pode diminuir a capacidade de foco sobre a obra, inclusive fazendo-a, por exemplo, passar despercebida.

Nas interações no espaço urbano, ocorrem relações de constante troca entre os elementos constituintes da cidade – moradores, passantes, arquitetura, intervenções urbanas, sinalização, veículos e publicidade, entre outros. Parte dessas relações ocorre de forma imediata, até invasiva em algum aspecto, na medida em que parte das informações se coloca ativamente às pessoas, como por exemplo em ações de propaganda, pichações, grafites e placas informativas, que se apresentam aos passantes operando estratégias objetivas para captar a atenção. A cidade contemporânea é, entre outras coisas, um espaço permeado pela lógica comunicacional e suas fortes possibilidades de reordenar e reorganizar as relações espaço-temporais. Tudo isso parece estar em sintonia como o modo como o “*outdoor* de arte” entra nas dinâmicas do espaço urbano. Talvez, pelo “*outdoor* de arte”, seja possível observar as ocorrências da midiaticização no espaço urbano, com todos os seus paradoxos, favorecendo outros e novos encontros, interações, consensos e dissensos.

Coordenada 03: A Cidade na Tela

A história do cinema sempre foi marcada por trabalhos que, em sua dinâmica, utilizaram o espaço urbano de formas diversas. Fazendo uma breve retrospectiva, vemos que as primeiras projeções fílmicas dos irmãos Lumière já possuíam temáticas urbanas. Seus filmes *A saída da Usina Lumière* (Louis e Auguste Lumière, 1895) e *a Chegada de um Comboio na Estação La Ciotat* (Louis e Auguste Lumière, 1895) são exemplos do princípio de uma cinematografia urbana que urdem uma convivência entre o aperfeiçoamento fílmico e a

cidade da passagem, remetendo à metáfora principal da cidade (figura da passagem), sugerida por Walter Benjamin (COMOLLI, 2008).

Pouco tempo depois, entre 1910 e início dos anos 1920, surgiram as grandes ficções urbanas – como os *Fantômas* (1914, *Louis Feuillade*) e o primeiro *Mabuse* (1922, *Fritz Lang*) – em que “a cidade filmada é, desde cedo, aquela da transgressão, aquela que é não apenas um tema do roteiro, mas a própria forma da inscrição cinematográfica, pelo jogo duplo do quadro-máscara” (COMOLLI, 2008, p. 183). A partir dessa sintonia, aparecem no início dos anos 1920 os filmes tipo “cidade-cinema” – ou, nos termos de Comolli (2008, p. 183), “cantos de amor à cidade filmada”. Neste caso, os filmes demonstravam, em uma linguagem documentária, a espacialidade da arquitetura em voga e sua disposição no espaço público existente, enaltecia a modernidade tecnológica, resultado das descobertas da guerra. São exemplos os filmes *Berlin, Sinfonia de Metrôpole* (*Walter Ruttmann, 1927*) e *O Homem com a Câmera* (*Dziga Vertov, 1929*).

Em seguida, as implicações da guerra mudariam drasticamente a relação entre cidade e cinema. A destruição das cidades, suas ruínas, se contrastavam com a cidade reconstruída da fase anterior e, conseqüentemente, o cinema “confronta a impotência dos homens com a indiferença das ruínas” (COMOLLI, 2008, p. 184): filmes como *Alemanha Ano Zero* (*Roberto Rossellini, 1948*) demonstram a perturbação fria e vil de se viver em meio a ruínas e desigualdades. Com isso “a cidade participa desse distanciamento, e o cinema, que não pode fazer grande coisa por isso, emprega tesouros de *mis-en-scène* para conseguir tornar toda essa indiferença não indiferente ao espectador” (COMOLLI, 2008, p. 184).

A partir da primeira metade do século do cinema, vemos o que se repetirá ao longo de toda sua história: uma presença marcante da cidade em várias produções cinematográficas, sendo utilizada de várias formas e focos diferentes nas dinâmicas dos filmes. Assim, dentro dessa grande quantidade de obras diferentes, tomamos filmes como *O Céu Sobre os Ombros* (*Sérgio Borges, Brasil, 2010*), *Avenida Brasília formosa* (*Gabriel Mascaro, Brasil, 2010*), *Rosetta* (*Jean-Pierre e Luc Dardenne, Bélgica, 1999*) e *Um episódio na vida de um catador de ferro-velho* (*Danis Topovic, Bósnia Herzegovina/França/Eslovênia/Itália, 2013*) para delimitar uma área de discussão e porque eles seguem uma linha estética relacionável. De um modo geral, esses filmes apresentam seus personagens que, normalmente, têm alguma característica bem peculiar, e operam a câmera para retirar momentos de suas rotinas que parecem sem valor melodramático: eles dormem, comem, banham-se, vestem-se, cozinham, almoçam, trabalham, divertem-se, conversam com amigos, esposas e até consigo mesmos.

Entendemos essa proposta como uma forma de valorizar o tempo “presente”, com planos longos e duradouros, que, conseqüentemente, valorizam o transcorrer das ações nos lugares e territórios, o decorrer do personagem no tempo: a câmera se mantém como mera observadora, em um quase aparente processo de escopofilia. As construções narrativas apresentam experiências de vida dos próprios atores-personagens, como de suas reinvenções para criarem suas singularidades, que se misturam com as intervenções do diretor. Assim, as obras se posicionam, de distintas formas, entre os traços sutis da ficção e do documentário e, naturalmente, fogem de narrativas de causa e efeito: não sabemos de onde as personagens vieram e nem aonde querem chegar; não há grandes planos para o futuro, nem fantasmas do passado que voltam para atormentá-los. Encontramos apenas pessoas comuns, com suas rotinas, dúvidas, desejos e problemas, que são apresentados por uma montagem, que relaciona os diferentes momentos de suas vidas, que resulta em uma contigüidade entre vida e espaço urbano, criando uma continuidade que vai além da imagem: a cidade.

Essa contigüidade entre vida social e espaço urbano pode ser percebida no ato de observar suas personagens e de acompanhar suas ações no espaço. A “ação” (ou “uso”) é o fator principal que nos une com o nosso entorno, é o que dá significado aos elementos que o compõem espacialmente⁴. Observando as composições de cena dos filmes, nota-se que existe um modo de operar nos planos que se caminha para uma valorização do espaço. O plano detalhe possui a importante função de enaltecer essas pequenas ações, dando o destaque necessário para significar o lugar ou os elementos do território que cada ator-personagem se encontra. O plano geral, de outra forma, posiciona atores-personagens e contextos espaciais no mesmo patamar, transformando-os, em suas relações, em protagonistas. Nesse ponto é interessante como, em alguns dos filmes, os sujeitos em cena se mantêm estáticos, como se quisessem confundir os fixos e fluxos que compõem o espaço⁵.

Assim, esses filmes aproximam “formas de estar na cidade”, proporcionando encontros de habitantes com perspectivas subjetivas, sociais e políticas diversas, podendo ser os sujeitos em cena nos filmes ou mesmo a relação do espectador com eles. Tanto na intensidade da cidade quanto nos filmes somos obrigados a lidar com essa diferença do Outro:

⁴ Lucrécia D’Alessio Ferrara possui uma pesquisa em Semiótica do Espaço Urbano. Em seu livro “Ver a Cidade” (FERRARA, Lucrécia D’Alésio. **Ver a cidade: cidade, imagem, leitura**. São Paulo, ed. Nobel, 1988.) é discutido como a leitura dos elementos citadinos acontecem no uso do espaço ou de seus elementos constitutivos.

⁵ Fábio Duarte, em seu livro “A crise das matrizes espaciais” (DUARTE, Fábio. **A crise das matrizes espaciais**. São Paulo: ed. Perspectiva. 2002.) apresenta um conceito de espaço em que trabalha a noção de fixos e fluxos de Milton Santos juntamente com a discussão sobre filtros culturais de Edward Hall.

com sua pobreza, com sua opção sexual, com sua religião e com suas escolhas. O espaço urbano é, na verdade, heterogêneo, diversificado, orgânico, assimétrico, e tudo isso se perde em um olhar banalizado pela rotina diária, que acaba por homogeneizar as diferenças e cegar para o estranho: são os filtros culturais percebendo apenas o comum a nós. Ao incorporar a cidade em um filme, os signos filmados pela câmera e construídos pelo diretor na montagem e nas dinâmicas da linguagem assumem outra significação diferente da que estamos habituados, nos proporcionando novas experiências cinematográficas ou urbanas, já que ao entrar em contato com contextos extremamente cotidianos, como nestes filmes, podemos ser devolvidos à vida ordinária, mas modificados, incorporando outros olhares e possibilidades para o espaço urbano típico de nossa experiência mais cotidiana.

Coordenada 04: Lugar de passagem - imagens nas redes sociais da internet

Ao abordar as questões ligadas ao espaço literário, Luís Alberto Brandão (2013) inscreve seu percurso investigativo, iniciando uma questão elementar: o que é o espaço? Diante da ampla variação semântica do termo, torna-se perceptível o caráter transdisciplinar de tal indagação demonstrando a validade da noção de espaço como uma escolha empírica. Em termos filosóficos, o autor traz a contribuição de Michel Foucault com a heterotopia: “o espaço é fundamental em qualquer forma de vida comunitária; o espaço é fundamental em qualquer exercício de poder”; e de Gilles Deleuze e Félix Guattari com a geofilosofia na qual se concebe o pensamento como série de movimentos de “territorialização” e “desterritorialização”:

A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a história. Ela não é somente física e humana, mas mental, como a paisagem. Ela arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irredutibilidade da contingência. (BRANDÃO *apud* DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 21).

As noções desenvolvidas por estes autores nos permitem associar a pertinência de conceitos vindos do campo da geografia à noção de paisagem. Na medida em que Brandão (2013) ressalta a esfera gráfica como uma vertente do espaço, seria possível pensar uma “paisagem” caracterizada por espaços de visualização? Mais que perceber a paisagem como a apresentação de uma cena ou a organização da mesma, é razoável trazê-la como uma cena em

movimento, um território para além da percepção tradicionalmente vinculada às técnicas tradicionais da pintura e da fotografia de paisagem.

Ao retomar o livro “Espécie de Espaços” (Espèces d’espaces, 1974) de George Perec (2000), Brandão (2013) destaca uma lista de expressões em que a palavra “espaço” ocupa posição central: à direita do termo apresentam-se os qualitativos, aqueles que alteram a natureza do termo: “espaço tempo”, “espaço do sonho”, “espaço percorrido”, “espaço sonoro”; à esquerda seguem-se as expressões que parecem transformar o vocábulo em um outro objeto: “descoberta do espaço”, “geometria do espaço”, “o pedestre do espaço”. “olhar varrendo o espaço”. (BRANDÃO *apud* PEREC, 2013, p. 2). O autor celebra assim a multiplicidade que caracteriza a noção de espaço e os desdobramentos de tal discussão. Trata-se sobretudo de dar relevância e centralidade à noção de espaço na análise dos fenômenos contemporâneos, especialmente hoje em dia, quando experimentamos outras dimensões espaciais ligadas aos fluxos comunicacionais nas redes sociais mediadas por computador.

É em torno do modo como o espaço opera nas dimensões da experiência que Antônio Fatorelli (2013) também coloca o espaço como dimensão central para as análises e afirma que a experiência na modernidade se realizava em espaços efetivos: cafés, praças, ruas, moradias. A experiência contemporânea, por sua vez, além dessas herdadas da modernidade, amplia-se em outras dimensões e possibilita as interações entre os sujeitos em outras e múltiplas dinâmicas. De alguma forma, na contemporaneidade o uso das diversas tecnologias contraem espaços e distâncias relativizando tanto territórios quanto temporalidades da experiência: “(...) trocas subjetivas se constituem em rede, envolvendo inúmeros usuários, espacialmente segregados: uma situação inédita de comunicação que produz temporalidades sobrepostas, fraturadas, complexas e fluidas” (FATORELLI, 2013, p. 105). Fatorelli, com sua colocação, nos permite pensar que essas práticas sociais ligadas à rede derivam da mobilidade e conectividade da internet e encontram-se, entre outros, também no campo da imagem.

O sujeito conectado à internet e associado às redes sociais, engajado em produções de conteúdo voltadas para a *web* toma o celular como principal mediação para a produção e difusão de imagens. Sendo assim, poderíamos nos indagar se a câmera de um celular vincula-se mais a uma produção fotográfica, imagética ou a uma produção de conteúdo voltada para as redes sociais na internet ou uma mistura destas propostas? Narra-se o espaço, o tempo e a vida cotidiana, como se fossem *selfies* de contextos e situações, não apenas sujeitos. Publicam-se textos, fotos ou vídeos na esfera da internet em torno de uma movimentação associada a comentários, compartilhamentos ou múltiplas apropriações em torno de qualquer

fato ou ideia disseminada. As imagens, fatos ou apropriações podem vir do circuito massivo ou pessoal e de seus intensos tangenciamentos que operam o complexo processo de mediatização que experimentamos hoje em dia. Trata-se de um fluxo em rede suscetível a expandir-se para fluxos comunicacionais, na medida em que tais imagens ressignificam acontecimentos, recortes temporais e espaciais. Podemos dizer que esse intenso fluxo de imagens que circula pelas redes sociais na internet, em suas diversas formas de interação, instaura um outro território, uma paisagem?

Ao apontarmos esses fluxos de imagens nas redes sociais como uma certa forma de paisagem construída – não apenas pela circulação das imagens digitais, mas também pelas potentes formas de interação detonadas – é possível verificar diversas formas de apropriação e recriação do fazer fotográfico. As formas de produção das imagens são extremamente múltiplas e nos chamam atenção os formatos imagéticos que abrigam hibridismos entre imagens fixas e em movimento. Híbridos com referências no cinema narrativo clássico, nas estéticas da imagem eletrônica e na fotografia instantânea. Isto implica na criação e fruição de outros tipos de registros visuais, considerando a natureza de compartilhamento em rede, normalmente associada às redes sociais e sua enorme demanda por visibilidade. Trata-se de um lugar cujos perfis existentes alimentam o fluxo de redes direcionadas à colaboração de imagens.

Essa mesma multiplicidade, que caracteriza as imagens que circulam nas redes sociais, pode ser percebida da fotografia contemporânea como aponta Fatorelli também nas aproximações entre fotografia, cinema, vídeo e imagem digital. Partindo de obras contemporâneas, o autor aponta para a disseminação “de novos formatos das imagens e as sobreposições entre as formas visuais”, Fatorelli ainda se manifesta quanto a uma expansão da fotografia a partir dos efeitos de animação que dão movimento às imagens. Nomes influentes já problematizaram os diversos modos de apresentação da imagem fixa ou em movimento, propondo uma aceleração, retardo e congelamentos na imagem para problematizar concepções convencionais associadas ao dispositivo cinematográfico e ao fotograma.

Fotógrafos – Paul Strand, Man Ray, William Klein, Robert Frank, entre outros – e cineastas desde os Lumière, Eisenstein, Dziga Vertov, Abel Gance, Walter Ruttmann, René Clair e Jean Epstein – produziram fotografias e filmes em que são evidentes as influências recíprocas entre os meios, promovendo uma dinâmica de assimilações e contágios entre os dispositivos imagéticos que viria a ser posteriormente ampliada pela vídeo-arte e pelos formatos emergentes das imagens digitais. (FATORELLI, 2013, p. 8).

Ao situar o campo de observação de Fatorelli, obras instaladas em museus e galerias que se utilizam das imagens fixas e das imagens em movimento, verificamos a contribuição de outros artistas em novas dinâmicas e assimilações entre os dispositivos imagéticos. Artistas como Alain Fleischer, Rosângela Rennó e David Claerbout apresentam fotografias projetadas sugerindo fluidez para além do formato impresso, enquanto Bill Viola, Douglas Gordon e Thierry Kuntzel aceleram ou retardam a imagem móvel. Tais obras sinalizam passagens, formatos, restrições e possibilidades de cada produção visual.

Fatorelli observa que, atualmente, as fotografias se apresentam “de forma processual, no curso de uma duração, frequentemente em vídeo” (2013, p.10). Este modo de exibição da imagem em vídeo, com telas e projeções é muito favorecido pelo formato digital das imagens e aparece em obras como “The Last Century”⁶, de Sam Taylor Wood. Nesta instalação Wood mostra uma cena em que um grupo de pessoas está em um bar. A princípio parece uma fotografia em que há diversas pessoas em um café, nada se movimenta na cena, somente algumas sombras e brilhos e a fumaça de um cigarro que se esvai pelo espaço.

O cenário nos cria a impressão de que uma parte do tempo foi congelado, outra não. Podemos afirmar que é uma foto cuja exceção ao código fotográfico se traduz em movimentos sutis que acontecem: um piscar involuntário, espasmos e uma respiração quase imperceptível nos demais atores enquanto a fumaça do cigarro que queima não para de se desfazer no ar. Temos uma imagem que não é puramente cinematográfica ou fotográfica mas sim uma imagem fixa que remete ao cinema. Eis uma experimentação que reverbera e desperta interesse em outros campos ligados à imagem, tecnologia, internet, ambientes computacionais, entre outros, como design gráfico e moda.

Fora do ambiente da arte contemporânea, podemos perceber hibridismos semelhantes entre a imagem fixa e o movimento na criação dos chamados “*cinemagraphs*”, uma variação do formato “gif” para arquivos digitais, identificamos uma tentativa peculiar de abrigar certo movimento à imagem fixa, agora não mais apenas no campo da arte, mas facilmente produzido em aplicativos para celulares e *tablets*.

⁶ Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=GM3BFuEZDQ4&list=PLyqSLc62BFfeyMY7hLc8MQq75qBSXvgb4&feature=share&index=12>>. Acesso em 11 Abr. 2014.

Cinemagram: paisagem

O *Cinemagram*⁷ é um aplicativo para *smartphones iOs* ou *Androids*, destinado a ser uma rede social de “fotografias animadas”. Na época de seu lançamento chegou a ser cotado como o “*Instagram* dos vídeos” mas isto não aconteceu em termos financeiros ou de popularidade. Tal como no *Instagram* – rede social de fotos do *Facebook* – o expectador registra a foto, aplica filtros e a compartilha em seu perfil. No *Cinemagram* não se tira uma foto comum. O procedimento assemelha-se a gravação de um “vídeo” curto. Antes da publicação é possível editar a imagem demarcando a região em que há interesse de se manter um movimento da cena ou mesmo o aparecimento ou desaparecimento de uma pessoa ou objeto, por exemplo.

Na figura (01) a imagem fixa está no reflexo da garota no espelho, um reflexo que brinca com a ideia de observação de seu corpo em movimento; na figura (02) o homem na estrada coberta por neve anuncia sua presença com as próprias pegadas, logo seu corpo aparece e some para desfazer o caminho trilhado; dois exemplos de publicações que se mantêm em *looping* indefinidamente. Assim funciona basicamente o conteúdo que circula no *Cinemagram*. Para visualização destas ou das figuras anteriores, é necessário carregar as mesmas via um navegador.

Figura 1 - Do perfil “Grigouilli”⁸



⁷ Disponível em: <<http://cinemagr.am/>> . Acesso em: 8 Abr. 2014.

⁸ Disponível em: <<http://cinemagr.am/show/157764110>>. Acesso em: 08 Abr. 2014.

Figura 2 - Do Perfil “Kwannch3z”⁹



Podemos agora retomar a questão com o espaço. Se as projeções e as formas processuais de se constituir uma imagem têm determinado um outro modo de acesso às fotografias, como nos diz Fatorelli (2013), onde podemos posicionar as imagens que o *Cinemagram* produz? Tomando-as como fotografias e dada a efemeridade destes arquivos, seria viável pensá-las como pertencentes ao lugar de passagem da internet? Ou seja, um lugar no qual as imagens são criadas apenas para um consumo visual instantâneo.

Milhões de pessoas se utilizam de redes como *Instagram*, *Vine* e *Cinemagram* diariamente, o que as torna consumidoras de um conteúdo que relativiza e amplia as relações entre público e privado, e é nessa perspectiva que se dão as novas práticas de midiatização. Entretanto, quando estas informações se propagam infinitamente, via sites e perfis nas redes sociais, evidencia-se não apenas a potência destes meios de acumular dados e distribuir informações, mas sobretudo de acelerar sua instantaneidade e fugacidade em um fluxo intenso. No entanto, de que forma retornarmos a estas imagens? Este movimento de retorno às imagens nos permite compreender que a prática produtiva de imagens na *web* sugere uma produção que demanda uma atualização periódica. Este aspecto parece sobrepor a necessidade de materializar o digital em uma impressão ou mesmo de armazená-lo em suportes de *backups*. O sentido destas imagens parece estar colado fortemente em seu compartilhamento. A efemeridade está na urgência da atualização, o que traz certa complexidade à perspectiva

⁹ Disponível em: < <http://cinemagr.am/show/156951746>>. Acesso em: 08 Abr. 2014.

do espectador: A circulação das imagens que podem ser visualizadas em *notebooks*, *tablets* ou celulares confere outro sentido à experiência com a imagem, pois demarca outros lugares e modos de experimentação.

Da reflexão sobre o espaço, até uma pequena incursão em experimentações no campo da arte e da internet, tentamos considerar que a cultura digital tem atravessado o campo da imagem, seja na fotografia ou na imagem em movimento. Considerando o digital como ponto de partida para a percepção de outros espaços, torna-se possível pensar nas redes sociais como um meio de difusão do instante. A produção de imagens vem à tona por meio da produção de conteúdos em dispositivos móveis, que “flagram cotidianos” através da vigilância, da visibilidade e das subjetividades produzidas, como nos mostra Fernanda Bruno:

[...] a estética do flagrante é carregada de uma libido do instante cuja atenção recai sobre o inesperado e o incomum no fluxo mesmo da vida regular, ordinária e comum. O gozo do instante não é apenas o do clique e da captura do agora, já familiar desde a fotografia instantânea, mas também o da distribuição e divulgação imediatas, fazendo do instante capturado um instante partilhado, ubíquo, conectado. Aqui, os olhares são mobilizados por um tipo de atenção que visa flagrar cenas picantes da vida urbana, sacando suas câmeras ágeis em registrar e distribuir. O flagrante é carregado de um erotismo e um voyeurismo que se mescla, mais uma vez, mas agora num outro circuito. O ciberespaço e em especial a Internet são o território privilegiado de circulação dessas imagens que não trazem nenhum interesse público maior. (BRUNO, 2013, p. 108).

A proposição de Bruno (2013), de que a internet talvez configure um território, um espaço coletivo de imagens distribuídas sem um interesse maior, se ajusta à percepção de uma efemeridade presente nos conteúdos das redes sociais. Em redes como *Cinemagram*, de menor visibilidade do que o *Instagram*, percebemos movimentações semelhantes na produção e a circulação destas imagens. Trata-se da reverberação de lugares de passagem, com “*instantes conectados*” e imediatos que fitam nossos olhos com imagens híbridas. Um lugar de passagem em que se operam, não somente aspectos técnicos capazes de problematizar concepções tradicionais do cinema, fotografia ou vídeo, como também um espaço de outras inserções na vida social, no tempo e sintonizado com experimentações digitais.

Mapas em movimento: as coordenadas dinâmicas entre espaço e comunicação

Sabemos, com André Jansson (2013) que a mídiatização pode ser vista como um conceito espacial que favorece outras formas de análise, abordagem e compreensão da comunicação atualmente. Com isso, longe de sinalizar uma conclusão ou fechamento, as questões e contextos de cada uma das coordenadas que desenvolvemos aqui apontam para a multiplicidade de possibilidades que podemos observar entre as questões típicas do campo comunicacional e as dimensões espaciais, assumindo uma certa centralidade das dinâmicas do espaço para a contemporaneidade. Seja nas desterritorializações do ciberespaço, nas dinâmicas da cidade contemporânea, nas relações entre cinema documentário e espaço urbano, bem como nos fluxos imagéticos que caracterizam as redes sociais hoje em dia, as novas espacialidades, desenvolvidas em torno da comunicação e de seus movimentos, tornam-se um vetor que permite ampliar a potência de nossas análises trazendo questões novas e instigantes.

Referências

BARROS, José. Olhar a Cidade, Obscena. **Fólio**, n.1, p. 6-14, dez. 2003.

BAUDRILLARD, Jean. A alucinação coletiva do virtual. In: Caderno Mais! **Folha de São Paulo**, 28 de janeiro de 1996.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder, a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte, Ed UFMG, 2008, p. 179, 185.

DUARTE, Fábio; FIRMINO, Rodrigo. Espaço, visibilidade e tecnologias: (Re)caracterizando as experiência Urbana. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo. (Orgs.). **Vigilância e Visibilidade**: Espaço, tecnologia e Identificação. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 94-112.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia Contemporânea** - Entre o Cinema, o Vídeo e as Novas Mídias. Rio de Janeiro: Editora SESC Nacional, 2013.

FERRARA, Lucrecia D'aleccio. Cidade: Meio, Mídia e Mediação. **Matrizes**. São Paulo, v.1, n. 2, 2008.

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. IN: PARENTE, André (org.). **Imagem Máquina** – a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, 1993.

JANSSON, Andre. Mediatization and Social Space: Reconstructing Mediatization for the Transmedia Age. IN: **Communication Theory**, v. 23, n. 4, 2013.

LEMOS, André. Cidade e mobilidade. Telefones celulares, funções pós-massivas e territórios informacionais. **Matrizes**, ano 1, n.1, São Paulo, 2007.

ROCHA, Rose de Melo. Cidades palimpsestas, cidades midiáticas: limiaridades e errâncias que produzem significação. **Ecos Urbanos**: a cidade e suas articulações midiáticas. Porto Alegre: Sulina, 2008.

THOMPSON, Jonh B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998.

WEISSBERG, Jean-Louis. Paradoxos da teleinformática. IN: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.