

Dossiê

Metodologias para
análise de narrativas
midiáticas

tríade
comunicação, cultura e mídia

Narrativa e temporalidade na cultura midiática

Vera Follain

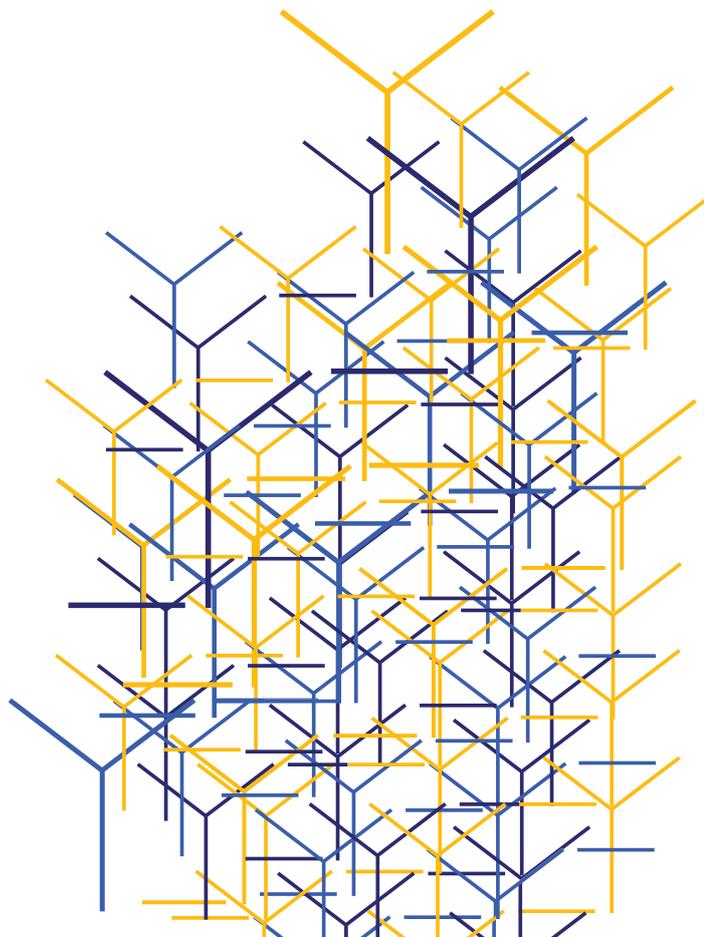
Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUCRJ. Professora Associada da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUCRJ. Contato com o autor: verafollain@gmail.com

Resumo: Distanciando-se das abordagens formalistas, o artigo constitui-se numa reflexão sobre o lugar da narrativa na cultura midiática, considerando a problematização da instância da enunciação, do próprio ato de narrar, intensificada ao longo do século XX. Por esse viés, discute-se o abalo da hegemonia da narrativa como forma de estruturar nossa experiência do tempo, tendo em vista o avanço da tecnologia digital e a crescente afirmação de uma cultura do banco de dados.

Palavras-chave: Narrativa. Temporalidade. Cultura midiática.

Abstract: Narrative and temporality in media culture. Distancing itself from the formalist approaches, this article reflects on the role of narrative in media culture, considering the query about the instance of enunciation, the act of narrating in itself; issues that have been intensified throughout the twentieth century. From this bias we discuss the shake of traditional narrative hegemony as a way of structuring our experience of time, in view of the advance of digital technology and the consequent growth of the database culture.

Keywords: Narrative. Temporality. Media culture.



Pois é este o paradoxo: é preciso pertencer plenamente a seu tempo para ter uma chance de sobreviver a ele.

Marc Augé

A cultura midiática nos coloca diante de um dilema metodológico quando se pretende pensar, em termos gerais, a questão da narrativa. Para além da diversidade das narrativas que a povoam e do entrecruzamento entre os diversos gêneros – veja-se as interseções entre gênero policial e reportagem, por exemplo – outros aspectos contribuem para a insuficiência dos princípios metodológicos que apelam a um rigoroso formalismo, dentre eles, a lateralidade com os formatos das narrativas populares tradicionais e, na direção oposta, com as inovações formais do campo da arte, das quais as mídias se apropriam. Lembre-se que a obra “Morfologia do conto”, de Vladimir Propp, um estudioso do conto popular russo, publicada em 1928, abriu caminho para tentativas de logicizar a estrutura narrativa, realizadas em textos iniciais de Barthes e Todorov, assim como nas obras de Greimas e Bremond: a meta desses teóricos era a descoberta de uma gramática geral da narrativa, mas o alcance dos métodos propostos acabou limitado à análise de determinados objetos como o RPG ou os videogames. Apesar das diferenças entre as postulações dos autores da corrente estruturalista, algo lhes era comum – a ideia de que o tempo não pertence ao discurso, mas ao referente e de que a língua e a narrativa só conhecem o tempo semiológico, o que levaria à busca de matrizes atemporais da estrutura narrativa. Nota-se, aí, a influência das análises dos mitos, realizadas por Lévi-Strauss, e da abordagem da língua como sistema, trazida pelas novas correntes da Linguística, com a distinção entre “langue” e “parole”. Tal tendência, bastante questionada ao longo da segunda metade do século XX, no campo da teoria da literatura, sobrevive ainda hoje em certas vertentes da chamada narratologia.

A busca de princípios classificatórios e de modelos descritivos voltados para os mecanismos internos da narrativa acabava por deixar de lado indagações relativas ao contexto de recepção, aos padrões de gosto, à mediação do mercado, tais como formuladas, por exemplo, por Umberto Eco, em seu artigo “Elogio do Monte Cristo”, no qual reflete sobre o fascínio que determinadas histórias exercem sobre nós, ainda que não se enquadrem plenamente no paradigma estético da chamada alta cultura. O autor começa o texto destacando que a publicação do romance de Alexandre Dumas pela editora Gallimard elevou a obra à altura dos grandes escritores. Declarando sua paixão pelo livro, não deixa de observar, no entanto, que o texto é cheio de repetições, não só as repetições próprias do folhetim, para conectar leitores de um episódio a outro, mas também as decorrentes do fato de Dumas ganhar por linha, trabalhando em colaboração e modificando seu produto de acordo com as exigências do mercado. O destaque dado a tais defeitos pelo teórico italiano visava, sobretudo, pôr em relevo a qualidade maior do livro, isto é, a magistral construção narrativa, que acaba por conferir às repetições uma dimensão menor, sendo responsável pelo vigor com que o romance nutre o imaginário coletivo. Conclui, então:

O Monte Cristo, ao contrário, nos diz que, se narrar é uma arte, as regras dessa arte são diferentes das dos outros gêneros literários. E que talvez se possa narrar, e fazer grandes narrativas, sem fazer necessariamente o que a sensibilidade moderna chama de obra de arte. (...) Monte Cristo é falso e mentiroso como todos os mitos, verdadeiros em sua verdade visceral. Capaz de apaixonar até quem conhece as regras da narrativa popular e percebe quando o narrador prende seu público ingênuo pelas vísceras. (ECO, 1989, p. 151).

As observações de Umberto Eco situam a narrativa num lugar que tensiona a divisão estabelecida pela modernidade entre o campo da arte e o da chamada cultura de massa. Remetem para a própria vocação antinormativa, anticônica do romance, que favoreceu a sua interação permanente com outros gêneros e com outras linguagens. A vocação para atrair um público mais amplo e para romper fronteiras, inerente ao romance como gênero, determinaria sua maleabilidade, sua capacidade de ajustar-se às mudanças tecnológicas e culturais. A ausência de prescrições, de regras da narrativa romanesca, foi responsável pela sua expansão, incorporando outros gêneros como a crônica, o ensaio, o drama, o discurso poético, gerando também o descrédito com que foi recebido pelas pessoas “de gosto” na fase inicial de sua história, no século XVIII. Descrédito que levou Daniel Defoe a rejeitar a designação de “romance” para “A vida e as estranhas aventuras de Robson Crusóé”, argumentando que o romance era um subproduto da literatura, bom para os rústicos - “um gênero falso fadado por natureza à superficialidade e ao sentimentalismo, feito para corromper ao mesmo tempo o coração e o gosto” (ROBERT, 2007, p. 12).

Outras questões cruciais como a problematização do próprio ato de narrar, do lugar da enunciação e das fronteiras entre a objetividade da narrativa e a subjetividade do discurso deixam também de ser contempladas pelas abordagens que privilegiam as formalizações – estas tendem a colocar entre parênteses todas as implicações decorrentes da existência de uma voz narrativa. Como assinalou Gerard Genette, a objetividade da narrativa foi sempre definida pela ausência de toda referência ao narrador e, portanto, pela eliminação de qualquer referência à instância do discurso que a constitui. No discurso, “alguém fala e sua situação no ato mesmo de falar é o foco das significações mais importantes” (GENETTE, 1971, p. 271). O ideal de pureza da narrativa, a própria preocupação de defini-la em sua positividade, excluindo o que não lhe pertenceria, obliterou o fato de que não existe narrativa que não seja também um discurso:

O discurso pode narrar sem cessar de ser discurso, a narrativa não pode discorrer sem sair de si mesma. Mas não pode também abster-se dele sem tombar na *secura* e na *indigência*: é porque a narrativa não existe nunca por assim dizer na sua forma rigorosa. A menor observação geral, o menor adjetivo um pouco mais que descritivo, a mais inofensiva das articulações lógicas introduzem em sua trama um tipo de fala que lhe é estranha, e como refratária. (GENETTE, 1971, p. 273).

Essa tensão entre narrativa e discurso esteve sempre presente na literatura, embora tenha sido amenizada na época áurea da narração objetiva, da “boa consciência” dos narradores, no

século XIX. Ao contrário, a ficção modernista voltou-se, reflexivamente, para a indagação do próprio sentido de narrar, desviando-se dos paradigmas do “bem narrar” – a incoerência da realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizavam o caráter referencial da linguagem. A enunciação passava, assim, para o centro da cena: relativizaram-se as fronteiras entre narrativa e discurso, pondo-se em destaque, visando quebrar a ilusão de transparência da linguagem, as mediações entre o objeto e sua representação. Tratava-se de mostrar, mais do que de ocultar as convenções e recursos utilizados na construção das narrativas.

O questionamento da objetividade narrativa afetou também outros campos da produção cultural, inclusive o cinema, que começou a se afirmar exatamente nessas primeiras décadas do século XX, quando a inocência épica já tinha sido perdida e a representação era um dos principais alvos de combate das vanguardas históricas. Ao mesmo tempo, as máquinas, que o burguês fazia questão de separar do universo espiritual das artes, passavam a ser consideradas como possíveis instrumentos para a renovação do campo artístico, desde que utilizadas na contramão do utilitarismo da sociedade industrial nascente. Nesse sentido, em 1921, Jean Epstein, opunha-se, em “Bonjour Cinéma”, à ideia de um cinema narrativo, considerando que a fábula, no sentido aristotélico, a lógica das ações ordenadas, contradiz a vida, que, segundo ele, não conheceria histórias, só situações abertas em todas as direções. O cinema, como a arte da verdade, se submeteria a outra lógica, a da máquina que não quer construir histórias, mas registrar uma infinidade de movimentos. A arte das imagens ao invés de valorizar a trama, valorizaria o efeito sensível do espetáculo, revogando a velha ordem mimética. Assim, para afastar-se do prestígio visual do cinema espetacular, o cinema de arte contrapôs-se à obsessão realista que estava na origem de sua invenção e que, como lembra André Bazin (2001), dominou todas as técnicas de reprodução da realidade que vieram à luz no século XIX, desde a fotografia até o fonógrafo.

A crítica realizada pela literatura, as artes plásticas e o cinema de arte contra “o álibi da objetividade”, que encobriria a adesão a um humanismo abstrato a serviço da racionalidade voltada para fins pragmáticos, encontrou respaldo no campo das chamadas ciências sociais. A epistemologia da verdade que rege a operação historiográfica foi agudamente questionada, nos anos 70, por alguns autores, dentre eles Paul Veyne, Hyden White e Michel de Certeau, destacando-se a dimensão retórica e narrativa da História – dimensão colocada durante muito tempo entre parênteses em função da reivindicação de cientificismo da historiografia, conforme assinalou Roger Chartier (2007, p. 21).

O reconhecimento do estatuto narrativo da historiografia e do fato de partilhar formas de escritura com a ficção gerou a perda da confiança no seu regime específico de conhecimento do passado, indagando-se, então, se a verdade que a historiografia produz seria diferente da que produzem a ficção e o mito:

Só o questionamento dessa epistemologia da coincidência e a tomada de consciência sobre a brecha existente entre o passado e sua representação, entre o que foi e o que não é mais, e as construções narrativas que se propõem ocupar o lugar desse passado,

permitiram o desenvolvimento de uma reflexão sobre a história entendida como uma escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e estruturas narrativas que também são as da ficção. (CHARTIER, 2007, p. 21).

O contrato de veracidade que regeu a informação jornalística desde os seus primórdios, fez com que este campo, em certa medida, se defrontasse com dificuldades semelhantes às da historiografia, no que diz respeito ao reconhecimento das dimensões retóricas de sua escritura. Não se pode esquecer que foram os pressupostos da objetividade e da imparcialidade que conferiram ao jornalismo um lugar próprio na esfera da produção textual da modernidade, isto é, em meio a outras práticas discursivas, a especificidade da narrativa jornalística foi garantida pelo compromisso assumido com a transparência na transmissão da informação. A partir das décadas de 60 e 70, entretanto, tais pressupostos tornaram-se alvo de questionamento, atualizando-se, em proporções mais tímidas, a crise da representação que, na literatura, nas artes plásticas e no cinema, deu origem, no início do século XX, à cruzada contra o efeito hipnótico da figuração e da estética referencial e mimética. Como observou Michel Certeau (1994) foi-se o tempo em que o real parecia vir até o texto para ser aí manufaturado e exportado.

No entanto, não se pode esquecer também que a narrativa jornalística e o romance realista, em seus formatos modernos, nascem no mesmo momento, são tributários do avanço das técnicas de impressão que permitem a maior circulação dos jornais e ambos, dividindo espaço nos periódicos, propõem-se a oferecer representações das transformações sociais por que passavam as sociedades europeias do século XIX. As relações simbióticas entre os dois registros – o do jornalismo e o da ficção – são, naquele momento, muito intensas, já que partilhavam convenções do mesmo modo de representação realista, comungavam a mesma pretensão de apreensão verbal da realidade, ainda que submetidos a pactos de leitura diversos. O contrato de veracidade que tornou possível a construção do jornalismo como um campo diferenciado da prosa literária de ficção esteve, então, sempre em tensão com o seu caráter discursivo. Por outro lado, como as notícias e as reportagens não estão apartadas da esfera do entretenimento, sua folhetinização conviveu com a busca positivista da verdade, intensificada no final do século XIX. No jornalismo impresso, a ausência física da instância de emissão, a distância temporal entre o acontecimento, a produção da informação e sua recepção pelo leitor serviram ao projeto de construção da crença na imparcialidade da informação. Elipsando a instância de enunciação, apoiado em imagens fotográficas, o texto da notícia reivindicou para si o papel de mostrar, dar a ver, mais do que narrar ou interpretar.

Com a televisão, a ilusão de transparência da operação jornalística acentua-se em função das próprias características das mídias audiovisuais. Além disso, surgem as imagens transmitidas em tempo real, que nos dão a impressão de estarmos diante dos fatos no momento em que eles acontecem. Na narrativa audiovisual em tempo real, a distância entre o tempo de produção da obra e o tempo de sua exibição, característica, por exemplo, da narrativa cinematográfica, é reduzida ao máximo. Estamos diante de uma narração, embora estejam ocultas as instâncias mediadoras que recortam o real para nós, que guiam o nosso olhar como qualquer narrador.

No caso dos telejornais, o contrato de credibilidade é realizado por outro viés, isto é, apoia-se na figura legitimadora do apresentador, posicionado diante da câmera, simulando-se um face a face entre este e o telespectador, com o objetivo de preencher o vazio deixado pela origem enunciativa distante, de difícil identificação. A ênfase na exposição da figura de um narrador e na exibição dos aparatos utilizados no registro dos depoimentos alheios, entretanto, não é garantia de transparência, já que suas várias instâncias enunciativas remetem para um meganarrador, para além da personagem que se apresenta na tela como responsável pelo discurso.

Com o abalo da pretensão de objetividade, a narrativa, passa a ser, cada vez mais, questionada como estratégia de exercício de poder. Embora não abram mão da velha arte de contar histórias, nem tampouco de ingredientes folhetinescos, os produtos midiáticos assimilaram propostas formais da estética modernista decorrentes da problematização da arte mimética, absorvendo, inclusive, a quebra dos encadeamentos lineares entre princípio, meio e fim que caracterizavam a narrativa tradicional. Assim, seja no campo da arte ou do entretenimento, têm sido privilegiados os processos, os bastidores, o inacabado e também a proximidade, o cotidiano, as relações intersubjetivas, em detrimento da racionalidade crítica e da distância por ela instaurada entre sujeito e objeto. A encenação dos bastidores dá ao espectador a impressão de que ultrapassou o limiar da passividade, ou da mera contemplação, pelo conhecimento dos dispositivos que criam a ilusão de realidade.

A preocupação que marcou a narrativa literária e uma certa vertente da narrativa cinematográfica, ao longo do século XX, de desvelar as mediações, sejam estas da ordem da subjetividade, das convenções genéricas ou da técnica, foi intensificada, principalmente, depois do surgimento da televisão, como consequência da acelerada evolução das tecnologias da imagem. Como nas narrativas audiovisuais a instância enunciadora não se dá em evidência, pois o narrador é aquele que dirige o ponto de vista do espectador através da câmera e, além disso, as imagens parecem presentificar o que está ausente, alguns autores apontam para o perigo de a ficção passar a envolver tudo, em função da elipse do caráter discursivo das narrativas, do desaparecimento do lugar do autor. Com a proliferação das imagens técnicas, impulsionada pela informática, multiplicam-se as profecias apocalípticas de desrealização do mundo, de perda da dimensão do sensível, veiculadas não só por obras ficcionais, como, por exemplo, o filme *Matrix* (EUA, 1999), dos irmãos Wachowski, mas também por textos teóricos, como os de Jean Baudrillard, dentre outros. Segundo este ponto de vista, a razão moderna, ao invés da prometida emancipação, teria, ironicamente, nos mergulhado na cegueira, através do progresso técnico e científico. A tecnologia e seus produtos, os aparatos que constituíam o mundo da racionalização, seriam responsáveis pela substituição do mundo real pelo mundo fantasmagórico das imagens sem lastro.

Evidenciam-se, então, as contradições que pontuam, hoje, a reflexão sobre a narrativa, pois, se esta é valorizada como forma de se imprimir sentido à vida, de trabalhar a temporalidade, há, na direção oposta, a preocupação com a narrativização do mundo operada pela mídia. Nesse sentido, Marc Augé, num livro que tem o título bastante significativo de “Guerra dos Sonhos”,

chama a atenção para a necessidade de se preservar a distância entre a ficção e o real, assim como entre quem conta e quem ouve, como condição do livre-pensar em relação ao imaginário coletivo. O antropólogo, nesta obra, reflete sobre a mudança significativa operada no regime de ficção, pela aceleração da evolução das tecnologias da imagem - desde os anos dourados do cinema, mas, principalmente, com o surgimento da televisão. Ressalta, ainda, que, hoje, “o estatuto da ficção e o lugar do autor são, com efeito, alterados: a ficção envolve tudo e o autor desaparece. O mundo é penetrado por uma ficção sem autor” (AUGÉ, 1998, p. 109). E acrescenta:

A questão seria antes saber se o desenvolvimento das tecnologias não liberou, essencialmente por causa dos que a usam para fins econômicos e políticos, uma forma transviada de imaginário (‘ficcionalização’) e, com ela, uma energia nociva cujo controle eles não têm mais, e de cuja existência, a bem dizer, eles não se conscientizaram totalmente. Seria uma catástrofe se constatássemos tarde demais que o real tornou-se ficção, e que, portanto, não existe mais ficção (só é fictício aquilo que se distingue do real), e muito menos autor (AUGÉ, 1998, p. 112).

O declínio das grandes narrativas que orientaram o projeto moderno de emancipação do homem e o avanço das tecnologias de comunicação audiovisual parecem ter nos mergulhado num mar de pequenos relatos descentralizados que se multiplicam ao infinito na mesma medida em que não dão conta de uma totalidade de sentido. As pequenas narrativas se expandem, em diversos campos, sendo vistas como instrumento de autodefesa diante da experiência cotidiana de fragmentação e de dispersão, e como estratégia de resistência através da qual grupos colocados à margem pela “grande história” afirmam sua memória e identidade. Na extensão dessa linha de pensamento, as micronarrativas, como observamos em obra anterior, passam a ser consideradas também como um recurso utilizado pelo indivíduo, em sua solidão existencial, para se conectar com o outro e para reatar os fios partidos das narrativas identitárias, assumindo-se como centro de definição do sentido de sua própria vida. As narrativas locais de experiências vividas se opoem tanto à temporalidade associada ao progresso pela modernidade quanto ao esvaziamento do tempo operado pelo cibercapitalismo e pela globalização.

Desse modo, embora venha sendo destacada uma certa incapacidade mimética da linguagem, assinalando-se a crescente tendência para a autorreferência, para o dobrar-se da linguagem sobre si mesma, na contemporaneidade, nunca se falou tanto também das narrativas como mediações que buscam organizar a experiência cotidiana. A difusão do relativismo, decorrente da desconfiança nos chamados valores universais, a tenuidade das fronteiras entre realidade e ficção, o descrédito no estatuto científico da historiografia, dentre outros fatores, tem conferido ao gênero narrativo uma hegemonia sobre todos os outros, de tal forma que, hoje, incluímos na categoria de narrativa uma grande variedade de discursos, que sob este rótulo acabam por sofrer uma certa equiparação.

Como podemos perceber, em tempos de diluição das dicotomias que balizaram o pensamento moderno, a pergunta – “o que é uma narrativa?” – não pode ser respondida por

um viés puramente formalista, tomado de empréstimo ao campo literário, sobretudo quando se trata de dar conta dos diversos modos de narrar que a tecnologia tornou possíveis e que impõem modificações aos formatos já existentes, além de disponibilizar novos formatos. Se narrar é uma forma de configurar a experiência temporal, como acredita Ricoeur (1994), é preciso considerar que as novas tecnologias da comunicação, assim como aconteceu, no passado, com o surgimento da escrita alfabética e, depois, com o da imprensa, transtornam o sentido do tempo e a percepção do espaço, o que afeta a maneira de narrar. Já nas páginas dos jornais, o mundo era estampado fragmentariamente, apresentando fenômenos isolados, em contiguidade. O que se perdia, aí, como nos atuais arquivos da internet, era exatamente o fio que ligaria os acontecimentos. A disposição episódica das notícias acentuava a espacialização do tempo, para usar a expressão de Fredric Jameson (2000, p. 172). Da mesma forma, as narrativas publicitárias reduziam ao mínimo o desenvolvimento dos fatos no tempo, imprimindo também uma lógica espacial à temporalidade – de um modo geral, o produto é um herói que só se move no espaço, sem uma inserção histórica. De outro lado, assistimos, ao longo do século XX, ao deslizamento progressivo da narrativa de ficção de gosto popular, do suporte impresso do jornal, na forma de folhetim, para as telas. Por isso, Ricardo Piglia (2000) afirmou que a novela do século XIX está hoje no cinema e que quem quiser narrar como Balzac ou Zola deve fazer cinema, acrescentando, ainda, que quem quer narrar como Dumas deve escrever roteiros. Para ele, o roteirista seria uma espécie de versão moderna do escritor de folhetins, porque escreve por encomenda e por dinheiro e a toda velocidade uma história para um público bem preciso que está encarnado no produtor ou no diretor ou nos dois (PIGLIA, 2000, p. 30).

Acrescente-se que o trabalho artesanal com a especificidade de cada linguagem artística tem sofrido fortes abalos desde as chamadas vanguardas históricas, perdendo terreno para estética dos deslocamentos, da reciclagem, dos *ready-made*. Destaque-se também que a confluência, a fertilização cruzada, a integração do que se havia considerado artes diferentes era um elemento chave do modernismo e da vanguarda. Nesse sentido, tem razão Leo Manovich (2001) ao afirmar que as técnicas inventadas pelas vanguardas dos anos 20, com o propósito de promover uma inovação estética radical, se converteram em operações básicas e rotineiras na era do computador:

Em poucas palavras, a vanguarda se converte em software. Esta afirmação se deve entender de duas maneiras. Por um lado, o software codifica e naturaliza as técnicas da velha vanguarda. Por outro, as novas técnicas que o software oferece para trabalhar com os *media* representam a nova vanguarda da sociedade dos *metamedia*. (MANOVICH, 2001).¹

Por outro viés, há que considerar que, como destacava Umberto Eco, já na década de 80, ganha terreno na era eletrônica, no lugar do choque e da frustração de expectativas, uma estética da repetição que vem minando o critério da originalidade característico da arte

1 Todas as traduções dos textos de Manovich para o português foram feitas pela autora.

moderna. Identificada com os produtos veiculados pelos meios de comunicação de massa, essa estética da serialidade implica a ideia de infinitude do texto, cuja variabilidade se converteria em prazer estético (ECO, 1989). Os princípios da criatividade e da originalidade perdem espaço com a profusão dos trabalhos de montagem a partir de materiais de arquivo e com a prática de apropriação e deslocamento dos textos para uma nova obra.

Na contemporaneidade, as narrativas lineares cada vez mais forçam os limites dos meios pré-digitais, buscando a dimensão da simultaneidade para expressar uma temporalidade, em que a relação entre um antes e um depois, entre causa e efeito não é necessariamente o traço dominante, optando-se por trabalhar com possibilidades paralelas, com as múltiplas escolhas simultâneas, definindo-se, desse modo, uma temporalidade como teia, já que a imagem do tempo como seta vai perdendo a hegemonia. Não é por acaso que, em “A linguagem dos novos meios de comunicação”, Manovich chama a atenção para o fato de os bancos de dados ocuparem cada vez mais um território significativo na paisagem das novas mídias, disputando espaço com as narrativas no que diz respeito à maneira de estruturar nossa experiência de nós mesmos e do mundo:

Depois que o romance e, em seguida, o cinema, privilegiaram a narrativa como forma-chave da expressão cultural da era moderna, a era do computador introduziu seu correlato, que é o banco de dados. Muitos dos objetos dos novos meios não contam histórias; não têm início ou fim; de fato, não têm qualquer desenvolvimento temático ou formal, ou outra coisa que possa organizar seus elementos em uma sequência. Em vez disso, são conjuntos de itens individuais, em que cada item possui a mesma relevância que qualquer outro. (MANOVICH, 2001, p. 283).

Assim como Panofsky considerou a perspectiva linear como uma “forma simbólica” da era moderna, Manovich considera que o banco de dados constitui uma forma simbólica da era do computador:

De fato, se depois da morte de Deus (Nietzsche), do fim das grandes narrativas do Iluminismo (Lyotard) e da chegada da Web (Tim Berners-Lee), o mundo nos aparece como uma coleção interminável e desestruturada de imagens, textos e outros arquivos de dados, nada mais apropriado que sejamos movidos a dar-lhe a forma de um banco de dados. Mas também é apropriado que queiramos desenvolver uma poética, uma estética e uma ética do banco de dados. (MANOVICH, 2001, p. 284).

A natureza antinarrativa da mídia Web, de acordo com o autor, derivaria de sua abertura: as páginas Web são arquivos informáticos que sempre se podem editar, os websites nunca precisam estar completos. Se novos elementos são adicionados ao longo do tempo, o resultado seria uma coleção, não uma história. O banco de dados, como forma cultural, representaria o mundo como uma lista de itens e se recusaria a ordenar essa lista. Em contraste, uma narrativa criaria uma trajetória de causa e efeito a partir de itens (eventos) aparentemente desordenados. Diz Manovich (2001, p. 284): “Portanto, banco de dados e narrativa são inimigos naturais. Competem pelo mesmo território da cultura humana, proclamando cada qual seu direito

exclusivo de decifrar o sentido do mundo”.

Esse tratamento da questão em termos de oposição radical será relativizado, mais adiante, pelo autor, ao recuar ao passado, lembrando, por exemplo, que os antigos gregos produziram grandes narrativas como a “Ilíada” e a “Odisseia”, mas também produziram enciclopédias. A partir daí, considera que, se narração e base de dados deram lugar, ao longo do tempo, a intermináveis híbridos, pode-se esperar que o meio digital exiba suas próprias narrativas, diferentes das que lemos até agora, com novas possibilidades estéticas. Assinala ainda:

Uma narrativa linear tradicional é uma entre tantas outras trajetórias possíveis, ou seja, uma escolha particular feita dentro de uma hipernarrativa. Tanto quanto um objeto cultural tradicional, que pode agora ser visto como um caso específico de objeto dentro das novas mídias (ou seja, um objeto que tem apenas uma interface), a narrativa linear tradicional pode ser vista como um caso particular de hipernarrativa. (MANOVICH, 2001, p. 301).

Paralelamente a essa perda de centralidade da narrativa linear, vai-se consolidando a ideia, como observou Jameson (2005, p. 14), de que a transformação das tecnologias da visão teria convertido a imagem em depositária da função epistemológica, no mundo contemporâneo. Tal pressuposto vem operando, numa perspectiva filosófica, o resgate das imagens como modo de representação e construção do pensamento, em função, inclusive, da resistência que, em princípio, ofereceriam às continuidades, aos encadeamentos sequenciais, teleológicos: nunca se dedicou tantas páginas, ecoando as vozes de Nietzsche, Warburg e Benjamin, ao elogio da lógica de arquivo como antídoto à temporalização projetiva da história predominante no século XIX. Em meio à hipertrofia do presente que caracteriza a modernidade tardia, os ordenamentos narrativos, tanto no campo da arte quanto no do pensamento teórico, vêm, então, crescentemente perdendo espaço para as montagens disjuntivas, associadas à construção de um mundo sem hierarquias. Perdida a crença na passagem do tempo como processo capaz de imprimir sentido à vida, abala-se a confiança na consciência histórica moderna e com ela no potencial das narrativas para expressar as tensões do nosso tempo.

Referências

- AUGÉ, Marc. **A guerra dos sonhos**. São Paulo: Papirus, 1998.
- BAZIN, André. **Qué es el cine?** Madrid: Rialp, 2001.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. **La historia o la lectura del tiempo**. Barcelona: Gedisa, 2007.
- ECO, Umberto. **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: PUC/7Letras, 2010.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Massachusetts: MIT Press, 2001.

MANOVICH, Lev. La vanguardia como software. Disponível em: <<http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/manovich1002/manovich1002.html>>. Acesso em: dez. 2015.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Planeta Argentina; Seix Barral, 2000.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I, II e III). Campinas: Papirus, 1994.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007