

As imagens técnicas e os regimes de olhar na contemporaneidade

Miriam de Souza Rossini

Desde o século XIX, passamos a conviver com um tipo diferente de imagem produzida por aparatos técnicos sofisticados. A chamada imagem técnica ou tecnomaneira (já que necessita de um operador que faz as escolhas tanto do conteúdo a ser registrado quanto da estética do registro) ganhou novos suportes e formatos: indo do estático ao movimento, do analógico ao digital. A imagem técnica também se diversificou em suas formas de exibição, de distribuição, de transmissão, indo do público ao privado e novamente ao público. Mesmo que nem todos se interessem pela produção ou pelo consumo de imagens técnicas, em algum momento do seu dia são afetados por elas.

Elas saíram de espaços específicos de assistência (como as salas de cinema e as salas de estar domésticas), dos álbuns fotográficos familiares, guardados em caixas ou gavetas, para esparramarem-se pelas calçadas e fachadas de prédios, pela Internet, pelas televisões segmentadas que vemos em transportes públicos e em estabelecimentos comerciais, pelas muitas câmeras de vigilância que quase toda cidade possui. Atualmente elas são onipresentes nas várias redes sociais e em aplicativos (*apps*) desenvolvidos especialmente para compartilhá-las. Podemos acessá-las através das telas de smartphones, de tablets, de minitevês – dispostas em transportes públicos e privados – e de tantos outros equipamentos portáteis. Jornais, revistas, livros didáticos também são espaços privilegiados para veiculação da imagem técnica. A experiência de usar o computador após a Internet é um exemplo significativo dessa mudança de comportamento em relação à produção, à disponibilização e ao acesso a esse tipo de imagem, o que nos dá uma dimensão nova da proferida “sociedade de imagens”.

Diferentes abordagens já foram feitas sobre a questão, algumas mais apocalípticas do que outras. Para um au-

tor como Baudrillard (2005, p. 64), por exemplo, as imagens técnicas, em especial as audiovisuais, produzem uma desrealização do real, ou, como ele diz em *Tela Total*: “Trata-se do acontecimento mais importante da história moderna, e desse acontecimento cada um é ator pelo fato mesmo de estar diante de sua tela de televisão: perde-se de vista o real enquanto se é perdido de vista”. Sarlo (2000), em *Cenas da vida pós-moderna*, ao analisar o zapping televisivo, observa como as imagens perderam sua intensidade, pois não provocam mais espanto, já que tantas se sucedem, com baixo nível de informação. Morin (1997), nas suas antigas abordagens sobre os meios de comunicação, dizia no seu livro *Cultura de Massas no século XX: neurose* – cuja primeira edição é de 1962 – que a linguagem audiovisual é a que melhor se adapta ao homem médio e ao gosto médio, daí que no futuro esse seria o padrão de gosto. Machado (2001, p. 220), que em vários de seus livros analisa a estética audiovisual, observa em *Máquina e Imaginário*:

Os sistemas eletrônicos de vigilância multiplicam-se em progressão geométrica por toda parte. Não apenas nos aeroportos ou estações de trens e metrô, mas agora até mesmo as estradas, os túneis, os supermercados, os grandes magazines, os bancos, as fábricas e, no limite, escolas e instituições psiquiátricas, estão submetidos aos olhares técnicos e impessoais das câmeras de observação.

Esses são só alguns exemplos, escolhidos um pouco ao acaso, mas que nos dão uma noção das abordagens que são feitas. Nelas, normalmente, a imagem técnica é vista como algo mais negativo do que positivo cultural ou socialmente, pois tanto embrutece ou nivela a capacidade crítica, argumentativa das pessoas, quanto faz regredir o gosto estético. Além disso, ela esvaziaria o real de sentidos, de materialidade, ao mesmo tempo em que registraria tudo com tanto zelo que impediria a possibilidade de uma ação sem sua supervisão coercitiva e bisbilhoteira. Quer dizer, por um lado, ela desmaterializa o real, por outro, é registro do real.

Tais tipos de abordagens quase sempre nos apresentam apenas um aspecto dessa relação entre imagem técnica e cultura (que é esse da perda e do confinamento). É por isso que pretendo encontrar um outro lugar de fala. Partirei da observação dos dados do cotidiano para tentar compreender como o nosso modo de olhar mudou nesses últimos dois séculos.

A velocidade do processo foi muito grande. Como estamos inseridos nas transformações, sendo constantemente afetados por elas, nem sempre percebemos as mudanças drásticas que essas imagens técnicas provocaram na nossa sociedade em termos de sensibilidades e de subjetividades. O modo como olhamos para o mundo a nossa volta é totalmente diferente do modo como olhávamos antes de esse tipo de imagem existir. O que podemos ver igualmente é diferente. O que exigimos ver e o que suportamos ver também se alteraram rapidamente em pouco mais de dois séculos. Ou seja, há uma historicidade embutida no nosso olhar que marca o desenvolvimento do sujeito contemporâneo que somos nós.

Propor um tensionamento que nos permita desnaturalizar esse processo e perceber os modos como tal constituição se relaciona ao desenvolvimento das imagens técnicas, estabelecendo um regime de olhar contemporâneo próprio para nossa sociedade, é o objetivo deste texto.

A imagem técnica

O registro de eventos sempre foi algo importante para a perpetuação da memória dos feitos humanos, e a imagem constitui-se como o mais antigo meio de registro: pinturas em cavernas que retratavam as caçadas, entalhes em pedras e madeiras registrando a vitória de uns e a derrota de outros. Diversos foram os meios encontrados pelos seres humanos para imortalizar através da imagem os vestígios da sua história.

Santaella e Nöth (2005), ao abordarem os diferentes tipos de imagens, organizam-nas em dois grupos: imagens materiais e imagens imateriais. Imagens materiais são as que se apresentam como representações visuais (pinturas, gravuras, imagens cinematográficas, televisivas etc.), e imagens imateriais são as que se apresentam como representações men-

tais (são nossas fantasias, visões). Obviamente, toda imagem material surgiu, inicialmente, de uma representação mental, portanto não há uma separação tão nítida entre uma e outra.

Já o filósofo Flüsser (2002), ao conceituar imagem, refere-se, sobretudo, àquelas ditas materiais. Flüsser esclarece que imagens são superfícies que pretendem representar algo e que resultam da supressão de duas das quatro dimensões espaço-temporais a fim de que se conservem apenas duas (altura e largura). Imagens, portanto, são representações planas, sem profundidade, sem relevo, que estão imobilizadas no tempo. Por exemplo, uma pintura pode desbotar, descascar, mas o representado permanece sem alterações; ele não envelhece.¹ O mesmo ocorre com uma foto, ou um filme. O frescor do instante retratado está sempre lá.

Tanto em uma definição quanto em outra, imagens são pensadas como representação, conceito que apresenta variações, dependendo de quem o aborda e a partir de onde. Santaella e Nöth (2005), ao inventariarem algumas dessas abordagens dentro da semiótica, dizem que elas situam a representação entre a apresentação e a imaginação. A historiadora Pesavento (2003, p. 40), ao conceituar representação para o campo da História Cultural, afirma que representar é “fundamentalmente estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência”. Ela complementa que a ambiguidade do conceito, que relaciona ausência e presença, deixa entrever que a representação não é cópia do real, mas construção que parte dele.

Nessa ação de construção daquilo que se representa, podemos incluir e excluir atributos conforme o interesse em pauta, a finalidade, o envolvimento emocional com o representado. Para interpretar uma representação, portanto, é preciso avançar no espaço do simbólico, do imaginário, pois as representações se manifestam através das práticas sociais e culturais dos grupos, pelo seu modo de agir e de pensar, e também através daquilo que dizem de si mesmos. Pesavento

¹ *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, parte justamente da inversão disso. No livro, o retrato de Dorian, feito por um pintor, é quem sofre a ação do tempo, enquanto o retratado permanece jovem.

explica que as representações possuem uma “verdade simbólica” que implica trabalhar com a verossimilhança, e não com a verdade aristotélica de correspondência do discurso com o real. Ainda nesse caminho, podemos pensar as representações como virtualidades que se atualizam em cada novo contexto em que são invocadas.

Sendo as imagens, materiais ou imateriais, representações, elas compartilham, por um lado, das práticas sociais e culturais de um grupo – a fim de ganharem sentido –, e, por outro, da virtualidade de toda representação. Daí serem elas portadoras de um dever, de uma compreensão que está sempre pedindo atualização. Virtuais por princípio, mesmo quando materiais, no sentido de Santaella e Nöth, nelas estão sempre latentes os desejos, os medos, os ideais de uma época.

Se formos pensar na história da representação imagética, conforme se estuda na história da arte, observaremos que em vários momentos buscou-se uma representação mais realística do mundo (como no mundo grego ou romano) e, em outros, mais expressionista do que realística (na Idade Média, por exemplo). Cada época também buscou desenvolver equipamentos e suportes para o desenvolvimento, a fixação e a difusão de imagens de acordo com as suas possibilidades tecnológicas. A pedra, a madeira, os metais, a argila, as diferentes gramaturas de papéis e telas são alguns dos suportes para essas representações imagéticas.

Os últimos cinco séculos, porém, foram aqueles em que mais se procurou desenvolver equipamentos para os fins representacionais que tivessem por base aparatos técnicos mais sofisticados. Foram os avanços de pesquisas científicas e o desenvolvimento tecnológico, em especial a partir do século XIX, que possibilitaram a criação de equipamentos técnico-manuais que permitem a produção de imagens de um jeito totalmente novo e que acabaram se tornando a grande expressão da sociedade que surgia: industrial, moderna e atrelada ao capitalismo econômico. Como diz Gunning (2004), não dá para separar a experiência da vida moderna da produção em massa de novos meios de comunicação e transporte.

Desde o aparecimento da fotografia, no início do século XIX, famílias inteiras começaram a deixar-se fotografar como

forma de obter um registro de suas existências, pois - mesmo que, no começo, tirar uma fotografia fosse demorado - o método era mais rápido, prático e barato do que uma pintura. Walter Benjamin, ao descrever esse processo, que é técnico e também social, explica como o período de imobilidade, que a realização da foto então exigia, fazia com que a pessoa crescesse para dentro da imagem. A propósito das fotografias feitas por David Hill, Benjamin (1991, p. 223) observa: “esses primeiros seres humanos, assim reproduzidos, entravam no espaço visual da fotografia íntegros e puros, ou melhor, sem papéis de inscrição”.

A incorporação social da fotografia foi tão marcante que inclusive afetou algumas atividades profissionais. Benjamin (1991) conta como pintores de retratos² foram aprendendo a fotografia e trocando de área devido à demanda pelo novo tipo de representação visual. Já Gunning (2004) analisa o aparecimento de novas técnicas de investigação criminal que tinham por base o uso da fotografia, e isso também requeria um profissional habilitado. Esse lado icônico da fotografia, portanto, era mais requisitado do que outras possibilidades de representação menos realísticas que também se podiam obter com o equipamento fotográfico.

Outra grande mudança se deu ao longo do século XX, quando as fotografias deixaram de ser feitas apenas por profissionais. Conforme os equipamentos tornavam-se mais acessíveis e simples, as fotos foram se multiplicando até formarem álbuns de fotografia familiares que abarcavam gerações. Quem nasceu na primeira metade do século XX possui algumas fotos suas no álbum; quem nasceu na segunda metade do século possui mais fotos, provavelmente acompanhando sua existência desde os primeiros meses de vida. Porém, quem nasceu a partir do último decênio do século XX, possui uma infinidade de fotos que pode chegar até o período anterior do próprio nascimento! Muitos bebês são acompanhados por imagens desde seus primeiros meses de gestação, quando

² Esse é o tema de um dos livros de Luiz Antonio de Assis Brasil, *O Pintor de Retrato* (L&PM, 2001).

ainda estão no útero de suas mães. Essas imagens farão parte do seu álbum pessoal de fotografia.

Uma mudança cultural como essa é muito intensa, mas às vezes nos passa despercebida, pois fomos absorvendo abruptamente as transformações tecnológicas das últimas décadas, sem que refletíssemos detidamente sobre como tal mudança transformava culturalmente o nosso regime de olhar. Com certeza, entre nós, sujeitos do século XXI, e nossos nem tão longínquos antepassados do século XIX, há uma grande distância entre o que vemos e deixamos registrado e o que eles viram e deixaram registrado.

O que nos separa, além dos muitos avanços tecnológicos na produção de imagens técnicas, é o modo como nos engajamos na produção de registros usando tais aparelhos. Segundo Flüsser (2002, p. 13), imagens técnicas são aquelas produzidas por aparelhos, o que significa que elas são “texto científico aplicado”. No entanto, acrescenta o filósofo,

por trás da intenção do aparelho fotográfico há intenções de outros aparelhos. O aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante. Através de toda essa hierarquia de aparelhos, ocorre uma única e gigantesca intenção, que se manifesta no *output* do aparelho fotográfico: fazer com que os aparelhos programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento do aparelho (FLÜSSER, 2002, p. 42).

Respondemos positivamente, portanto, ao programa que compõe os aparelhos produtores de imagens técnicas e com isso garantimos o seu avanço tecnológico. Recorremos novamente a Santaella (1997, p. 37), que, ao mapear os três níveis na relação homem-máquina³, observa como as máqui-

³ O primeiro nível é constituído pelas máquinas musculares (ampliam nossa capacidade física, como um liquidificador); o segundo é composto pelas máquinas sensórias, que ampliam nossos sentidos (as câmeras fotográficas e os binóculos, por exemplo); e o terceiro são as

nas sensórias, ao simularem o funcionamento de um órgão humano, “amplificam a capacidade humana de ouvir e de ver, instaurando novos prismas e perspectivas que, sem os aparelhos, o mundo não teria”.

Colocando Flüsser e Santaella em relação, podemos pensar que o avanço científico que produziu novos aparelhos ampliadores das potencialidades humanas deu-nos uma visão de nosso mundo que antes não tínhamos, e isso em mais ou menos 200 anos. Se essa mudança foi gradativa em alguns momentos (entre o desenvolvimento da câmera fotográfica e o da câmera cinematográfica houve um espaço de aproximadamente 70 anos; e entre o cinematógrafo e o processo televisivo temos mais uns 30 a 40 anos), nos últimos 15 anos tudo se acelerou. A miniaturização das câmeras, fotográficas e de filmagem, tornou-as abundantes no nosso cotidiano.

O mundo pelas lentes

Atualmente, dispomos de uma infinidade de tipos de câmeras fotográficas e audiovisuais digitais que podem vir acopladas nos mais diversos equipamentos – como num minúsculo aparelho celular, por exemplo –, permitindo-nos registrar tudo o que quisermos, por pura diversão, prazer ou maldade. Do uso profissional ao doméstico, as imagens técnicas multiplicaram-se nas duas últimas décadas, deixando claro que nossa relação com a produção e o consumo de imagens mudou.⁴ Não mostramos mais os álbuns de fotos para as visitas privadas, que chegam ao nosso lar. Nós os exibimos publicamente em sites na Internet. Veiculamos tanto a nós mesmos pelo *YouTube*, *Facebook* e tantos outros sites de relacionamentos que nem mesmo prestamos mais atenção nas imagens que produzimos. Elas são tão descartáveis quanto uma roupa velha que não serve mais.

Guardar imagens em álbuns físicos é até difícil, pois são tantas fotos que tiramos que é quase impossível pôr ordem

máquinas cerebrais, que ampliam nosso cérebro para além do corpo (computadores).

⁴ Ver sobre isso em Tietzmann; Rossini (2013).

nelas. Fotos não se parecem mais com documentos de memória de décadas atrás, mas com um peso extra que carregamos em nossa bagagem cultural. Registramos tudo, distribuímos tudo por meio de redes sociais e *apps* (ou perdemos em arquivos dentro do computador!) e depois “deletamos” o seu conteúdo de nossas páginas de relacionamentos sem muita culpa.

Entre o *voyerismo* e o exibicionismo narcisista da sociedade contemporânea, há ainda um outro aspecto ao qual também prestamos pouca atenção. Retomando um texto mais antigo de Santaella (1992), a autora dizia que a visão era o sentido que mais havia se desenvolvido nos últimos anos. Vinte anos depois, a extensão dessa afirmação é ainda maior. Podemos inferir dela que há muito tempo não vemos mais como víamos antes. Somos, hoje, espectadores de imagens técnicas bem mais experientes do que éramos há mais de dois séculos atrás. Nossos olhos estão mais treinados a ver o que antes não se via e isso é resultado de um processo de transformação social.

Num sensível livro intitulado *Diante da dor dos outros*, Sontag (2003) nos faz percorrer as mudanças culturais produzidas pelo surgimento da fotografia de guerra e a sua relação com isso que estou chamando de o nosso regime de olhar contemporâneo. Quando, ainda no século XIX, fotógrafos voltaram suas câmeras para os campos de batalha, produzindo registros de corpos dilacerados e de destruição, fomos descobrindo, com grande realismo e horror, o que era a dor daquele outro atingido pela guerra.

Também fomos acostumando nosso olhar a essas imagens. Assim, o que poderia ser considerado aterrador ou chocante em termos de representação no início do século XX não chocaria mais o espectador ao final do mesmo século, pois ele já tinha visto aquelas imagens várias vezes nos jornais impressos, nas revistas, na televisão, no cinema.⁵ Para recolocar o impacto, era preciso tornar ainda mais explícito o conteúdo representado; buscar planos mais próximos; exacerbar o frag-

⁵ Também podemos pensar o oposto. Elementos que antes eram corriqueiramente vistos em imagens hoje nos causam estranheza e até aversão. É o caso das fotos de pessoas mortas, que eram feitas como uma relíquia familiar.

mento até se obter uma imagem que beira o pornográfico em termos de exibição do outro. Por isso, afirma Sontag (2003, p. 55): “Na era das câmeras, fazem-se exigências novas à realidade. A coisa autêntica pode não ser assustadora o bastante e, portanto, carece de uma intensificação, ou de uma reencenação mais convincente”.

Essa intensificação ou reencenação mais convincente de que fala a autora está ligada diretamente ao regime de olhar de cada época. Há muitas décadas, editores de diferentes meios de comunicação vêm, aos poucos, distendendo a nossa suscetibilidade em relação aos conteúdos das imagens, e vamos aceitando ver, em rede nacional, o que antes não víamos nem escondidos de nós mesmos. Por isso, denuncia Sontag (2003, p. 90): “Tecnologias mais recentes proporcionam uma alimentação incessante: todas as imagens de desgraça e de atrocidade que conseguirmos ver, no tempo que conseguirmos arranjar”.

Para perceber como mudamos em termos de regime de olhar, talvez seja interessante lembrar a distância entre nós e os primeiros espectadores de cinema. Durante os primeiros anos do cinematógrafo, o espanto e a curiosidade eram duas fortes reações diante de imagens que se pareciam tanto com o seu referente e que ainda se mexiam, ao contrário das fotos. Muitas das sessões do cinematógrafo, porém, eram exclusivas para o público masculino adulto, pois exibiam conteúdos que chocariam públicos femininos ou infantis. Havia imagens de operações sendo feitas, de amputações de membros do corpo; imagens eróticas ou pornográficas; imagens grotescas, com pessoas defecando ou urinando. O conteúdo dos pequenos filmes era afeito à sensibilidade do seu público-alvo: pessoas pobres, frequentadores de bordéis e de outros lugares mal-famados, como diz Machado (1997).

Hoje, se percorrermos os vários canais de televisão, sejam eles pagos ou públicos, poderemos flagrar imagens as mais diversas que há pouco mais de um século seriam vistas apenas por aquele tipo específico de público pagante (homens maiores de idade). Imagens eróticas são comuns tanto em telenovelas de horários mais tardios quanto nos vespertinos. Em canais pagos, onde filmes são reprisados ao longo do dia,

é possível ver muita cena de nudez e sexo, isso sem falar em programas televisivos de final de noite...

Em documentários dos canais pagos, podemos ver um bebê nascendo, ao vivo e a cores! E podemos ver amputações, operações as mais diversas. Além de observar rituais de práticas tabus, como tatuagens no rosto, castração feminina etc. O que antes fazia parte de atrações bizarras em alguns circos (pessoas com deformidades, por exemplo) ou era encarado como prática proibida (a dissecação de cadáveres, por exemplo) hoje é conteúdo de programas televisivos, científicos ou sensacionalistas. Há também programas em que a morte, o grande tabu, é exibida claramente. Mortes por execuções, por ações terroristas, por guerras, por atropelamento e tiroteios, por ataque de animais ferozes, entre outras, são mostradas em documentários, em telejornais etc. Sem falar nas mortes realisticamente encenadas em filmes ficcionais. Podemos mudar o canal, sim, mas muitas vezes olhamos, pois se tornou natural para nós olhar o que antes não fazia parte do visível de uma sociedade.

Mas não são apenas imagens cruéis ou cruas que passamos a incorporar mais abertamente em nosso regime de olhar. Há também os aspectos invisíveis a olho nu, ou seja, aquilo que só podemos ver com o auxílio de aparelhos sensórios, como diz Santaella (1997). Microscópios poderosos – apontados para a terra, para o mar, para o espaço, para o próprio corpo humano – revelam-nos aspectos antes desconhecidos. Há tanta novidade nesse mundo, visível somente por aparelhos, que precisamos usar nossa imaginação para compreender ou mesmo aceitar.

Se para os primeiros espectadores do cinematógrafo o espanto estava em ver árvores balançando, trens e pessoas em movimento (AUMONT, 2004), para nós, cidadãos do século XXI, o espantoso é ver imagens tiradas por satélites, postados no espaço, que descortinam construções esquecidas em meio a florestas ou oceanos. O que nos seduz são partículas infinitamente pequenas que convivem conosco neste universo; o que nos surpreende são movimentos gravados por câmeras muito sofisticadas que conseguem captar mais de mil fotogramas por segundo, praticamente paralisando o balançar de uma asa de pássaro ou o movimento de desabrochar

de uma flor, dando-nos perspectivas inovadoras da natureza e dos seus movimentos.

O avanço tecnológico que impulsionou o desenvolvimento de muitos artefatos novos no campo visual – ampliando nosso conhecimento sobre o universo, bem como o efeito de nossas ações nele – está de tal sorte absorvido em nosso cotidiano que não prestamos mais atenção na distância que há entre nós e nossos antepassados de dois séculos atrás. Naturalizamos aquilo que, na verdade, se deu como parte de um processo histórico.

Os equipamentos sensórios nos permitiram ter do mundo a nossa volta imagens que antes não podíamos ter, e o nosso contato com essas imagens foram empurrando cada vez mais os limites daquilo que suportamos ou queremos ver. Nesse sentido, essas experiências contribuem para produzir uma sensibilidade e uma sociabilidade que são diferentes das presentes em outras épocas históricas.

Assim como colocamos em álbuns imagens de bebês que ainda estão no útero de suas mães, ou guardamos os vídeos que registram os movimentos intrauterinos do bebê como parte de sua história, nós descartamos facilmente centenas de imagens todos os dias, pois elas não têm “serventia” no universo de coisas que queremos lembrar. Porém, se, como diz Sontag (2003), cada vez mais lembrar significa lembrar do que está na superfície de uma foto ou vídeo, descartá-los tão facilmente demonstra que nossa intenção ao produzir aquela imagem técnica não era, exatamente, a de perpetuar um dado momento, como fala a autora. Percebe-se, antes, uma intenção nova, que é a de flagrar algo por pura brincadeira, por exemplo, condenando tal imagem ao lixo logo depois de fazê-la circular entre amigos e desconhecidos.

Essa prática é muito comum entre os pré-adolescentes, que tiram fotos com seus celulares e em seguida distribuem a foto via Bluetooth para os seus colegas de aula, sem saber quem irá recebê-la. Ao contrário daquela pose necessária, de que falava Benjamin, para se captar uma fotografia testamentária, hoje, muitas vezes o mais importante é apenas captar um instante para em seguida apagá-lo. A distância entre uma atitude e outra nos fala dessa mudança social, que afeta,

em especial, as gerações mais novas, que já nasceram num mundo vastamente tecnológico. Talvez esse seja um daqueles momentos privilegiados de que fala Benjamin (1994) em que se pode ler a história a contrapelo. Passado, presente e futuro misturam-se nos nossos hábitos sociais.

Talvez por isso caiba uma questão: numa época em que compartilhamos tão impunemente nossas fotos e vídeos por redes sociais de Internet, quem disse que eles ainda nos pertencem? Talvez o que tenha sido inocentemente colocado num blog venha a ser usado, depois, em algum perfil falso ou ser exibido em páginas bem pouco familiares na Internet. Podemos não ser celebridades das artes ou dos esportes, mas estamos sempre na mira de alguma câmera, nem que seja de vigilância. Talvez o que nos resta a fazer seja sorrir, já que estamos sendo filmados...

Referências

AUMONT, Jacques. *O olho interminável* [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total*. Mito-ironias do virtual e da imagem. 3ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Walter Benjamin*. Textos Escolhidos. Organizado por Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

_____. Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, vol. 2). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

FLÜSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, LEO; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. Revisada. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose* (vol. 1). 9. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.

_____. O homem e as máquinas. In: DOMINUES, Diana. *A arte no século XXI. A humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 33-44.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *A imagem*. Cognição, semiótica e mídia. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

TIETZMANN, Roberto; ROSSINI, Miriam de Souza. O registro da experiência no audiovisual de acontecimento contemporâneo. In: ENCONTRO ANUAL DO COMPÓS, 22., 2013, Salvador. *Anais...* Salvador: Compós, 2013. Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_1998.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2014.