



A escalada da abstração das tecno-imagens do jornalismo¹

Diego Pontoglio Meneghetti²

Resumo

Este artigo busca relacionar os estudos do jornalismo visual, preponderante na produção de sentido nas notícias veiculadas pela mídia contemporânea, ao conceito que Vilém Flusser identifica como escalada da abstração das imagens técnicas. Por meio de aproximações entre textos que abordam a imagem como alicerce importante na comunicação midiática, alguns deles reunidos na semiótica da cultura, identifica-se a capacidade de mediação entre homem e mundo intrínseca do meio visual e o rumo das imagens utilizadas pela mídia à dimensionalidade zero, apontada nos mais recentes textos de Flusser.

Palavras-chave: Jornalismo visual; imagens; mídia; on-line; abstração

Expansão nos estudos do jornalismo

O campo da pesquisa em comunicação, especificamente nos temas relacionados ao jornalismo, possui grande produção acadêmica. Notadamente, análises que tratam a produção de sentido na notícia jornalística, como bem orientam a semiótica discursiva e a análise do discurso, assim como as que consideram os efeitos na recepção das mensagens pelos leitores, espectadores e ouvintes, corroboram com o campo já definido e bem estudado da informação verbal no jornalismo. Por outro lado, a parte não verbal da comunicação, composta pelos elementos visuais como imagens, pontos, brilhos, formas, formatos, cores, linhas, volumes, texturas, entre outros, também é bastante explorada e estudada em relação à sua produção e significação em áreas como fotografia, design e propaganda. As teorias da imagem, regidas tantas sob a tutela da Gestalt e da psicologia da arte, reúnem análises profundas com autores de renome como Arnheim, Dondis, Villafañe e Aumont, com um direcionamento evidente à produção artística. Contudo, mesmo que boa parte dos estudos sobre o jornalismo reconheça que a construção da notícia impressa, eletrônica ou on-line não se restringe apenas à produção textual, mas que também sua estrutura visual tem papel importante na significação

¹ Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Aluno do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (Unesp). E-mail: dpmeneghetti@gmail.com



(senão determinante na época contemporânea), são poucas as análises acadêmicas que unem com propriedade as teorias do jornalismo e da mídia com os estudos da imagem. É neste rumo que este trabalho pretende caminhar, ao considerar que a epistemologia do jornalismo deve abarcar, além de toda a carga teórica de natureza textual (verbal), também a abordagem das questões não verbais na produção de sentido da notícia. Este é o campo de estudos do jornalismo visual.

Para alcançar tal objetivo, esta análise utiliza as teorias do filósofo da mídia Vilém Flusser, principalmente as contidas em seu mais recente texto publicado, *O universo das imagens técnicas – Elogio à superficialidade* (2008), o qual o autor indica ser continuação de seu famoso ensaio *Filosofia da Caixa Preta* (2002). As ideias aqui articuladas são resultantes também da leitura de textos de teóricos da comunicação como Dietmar Kamper, Ivan Bystrina e do brasileiro Norval Baitello Jr. Ainda que não direcionados especificamente ao jornalismo visual, eles entendem a imagem como ponto fundamental da cultura humana³, uma vez que é a partir da produção desta cultura que os homens se diferem dos outros animais e da natureza (ao mesmo tempo em que se distanciam dela). Além disso, é por meio da imaginação baseada em textos culturais⁴ (ou ainda, no sentido que esta análise se apropria, da imaginação baseada em imagens) que o homem constrói seu mundo “artificial” (fundamentado em imagens que se colocam no lugar do mundo natural) e relaciona-se com os outros homens. Como será demonstrado, signo, imagem e mídia têm uma relação indissociável nos dias atuais, principalmente em um momento em que a sociedade encontra-se permeada e balizada pela comunicação midiática.

Para tanto, um exemplo da arte contemporânea é interessante para iniciar tal discussão. Em cartaz no Museu de Arte de São Paulo (MASP) entre abril e julho deste ano, o artista plástico brasileiro e pesquisador de imagens Vik Muniz trouxe à capital paulista, depois de passar pelo Rio de Janeiro, uma retrospectiva com 131 de suas obras. Renomado internacionalmente, Muniz (que reside nos Estados Unidos) identifica que as pessoas hoje em dia não possuem uma educação do olhar para que possam, efetivamente, ver e enxergar as imagens produzidas pelo homem, como as fotografias veiculadas atualmente pela mídia. No desenvolvimento da história da imagem

³ O termo “cultura”, neste trabalho, é entendido como um sistema de idéias, um código presente na segunda realidade (descrita por Bystrina), socialmente compartilhado, do qual as pessoas servem-se para interpretar a si mesmas e ao mundo, e para expressar suas ações (BYSTRINA, 1996).

⁴ Para a Semiótica da Cultura, o texto cultural é a unidade mínima formadora da cultura. Nesta acepção, um texto engloba as informações verbais e, principalmente, não verbais.

fotográfica, por exemplo, a tecnologia propiciou uma mudança no suporte – da película ao digital, fato que força uma alteração também no modo de olhar.

Para Muniz,

A imagem digital é um marco histórico. Por 180 anos, dependemos da fotografia como depositário da História, e hoje não confiamos mais na imagem, que é manipulada. O grande desafio do século XXI é gerar um sistema de educação nesse meio predominantemente visual, construir uma ética para lidar com essas novas imagens. A percepção sempre foi relacionada à sobrevivência. O homem não vai conseguir sobreviver num ambiente onde não entende os sinais (MUNIZ apud VELASCO, 2009)

Uma das técnicas utilizadas pelo artista tenta mostrar ao público, por meio de montagens plásticas fotografadas posteriormente, que as imagens, por mais que pareçam, não exibem a realidade pura⁵, mas podem atribuir até um significado oposto àquele signo. O artista força uma leitura pausada e crítica de suas obras, como é o caso da série *Pictures of Color*. No exemplo *After Van Gogh* (Figura 1), a produção, que possui referência declarada ao quadro *Sunflowers*, de Vincent Van Gogh (Figura 2), não tenta ser uma reprodução estilizada do original, mas por conta exatamente do estranhamento que se cria, a obra de Muniz causa no espectador a sensação clara de que há algo que o autor quer dizer, além da percepção primeira da própria imagem (uma pintura de natureza morta, que retrata um vaso de flores).

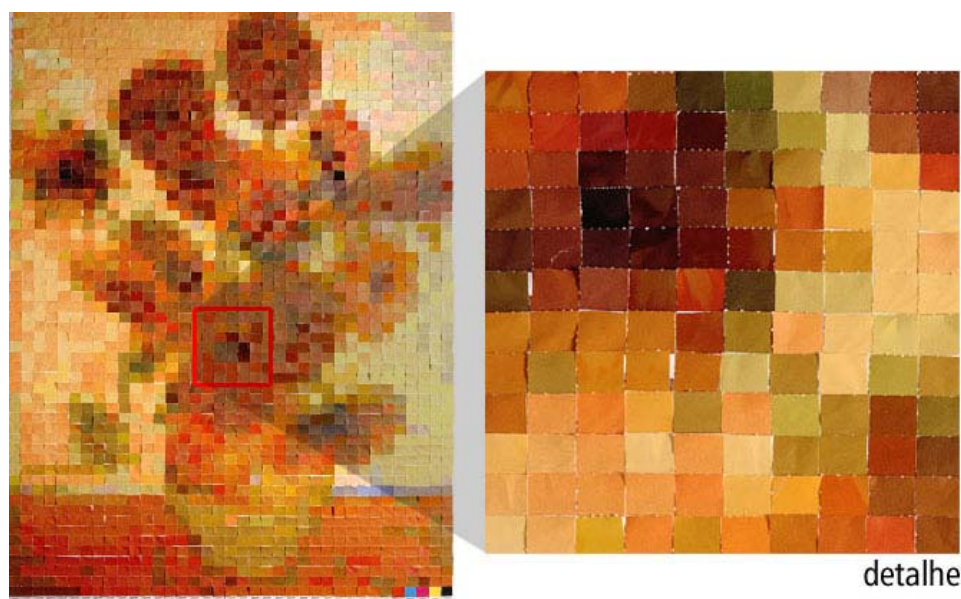


Figura 1 – *After Van Gogh*. Vik Muniz (2002). Reprodução

⁵ Nesta análise, “realidade” é sinônimo para o mundo palpável, das coisas e objetos do mundo passíveis de serem manipulados pelo homem.



Figura 2 – *Sunflowers*. Vincent Van Gogh (1888). Reprodução.

Ao se olhar com certa distância, a imagem de Muniz mostra-se claramente baseada na obra de Van Gogh, embora tenha sido produzida aparentemente por meio de uma malha quadriculada colorida. O recurso visual que se assemelha aos vitrais de igrejas católicas revela tratar-se, na medida em que o receptor aproxima-se da obra, de pequenos pedaços de papéis coloridos, identificados pelas cores da escala Pantone⁶ (conforme visto no detalhe da Figura 1). É um mosaico produzido com vários catálogos de cores utilizados na indústria gráfica que, recortados, colados e fotografados de tal forma intencional, reproduzem o quadro do pintor pós-impressionista alemão. A textura criada assemelha-se também às fotografias digitais que, ampliadas várias vezes, revelam a unidade do *pixel*, abreviatura de *picture element*, que são os pontos quadrados indivisíveis formadores da imagem digital e denunciadores do seu formato. No mercado editorial de jornais e revistas, quando uma imagem é impressa em baixa resolução, seus *pixels* tornam-se visíveis e evidentes a olho nu, o que discrimina a qualidade daquela impressão, reduzindo assim sua credibilidade perante os leitores.

Em *After Van Gogh*, Muniz proporciona ao público, ao mesmo tempo, diversas referências: 1) ao quadro original de Van Gogh, 2) à escala Pantone, 3) à capacidade de

⁶ Produzido pela empresa norte americana homônima, a escala Pantone é um catálogo de cores identificadas por números e utilizado como referência na reprodução cromática na indústria gráfica.



reprodutibilidade técnica que os processos gráficos trouxeram à arte (e discutida por Benjamin); 4) àquela própria imagem digital que foi gerada a partir da fotografia do mosaico de papéis; 5) à visão circular que o leitor precisa para que perceba tudo isso; e 6) à questão de que o menos importante nesta produção é o vaso de flor retratado (portanto, a realidade). Muniz destaca o valor que a imagem por si só, a imagem como superfície significadora, possui na atualidade. Em uma mesma imagem, há inicialmente uma referência concreta: o quadro de Van Gogh (e, neste, uma referência também concreta do mundo palpável, um vaso de flores); uma referência ao suporte material do papel; uma abordagem digital (a fotografia do mosaico de cores); e uma abordagem metalinguística crítica, referência ao uso do formato digital na produção de imagens contemporâneas – e sua falta de entendimento e postura crítica por parte dos receptores.

As causas para o que hoje acontece nos e com os meios de comunicação podem ser encontradas sem dúvida na longa história de cinco séculos da imaginação, que projetou um espectro, desde a visão dilacerada até o tédio da televisão. A visão não é absolutamente definida de modo uniforme, nem tampouco exaustivo, através do hardware da mídia. A já proverbial tirania ocular tem sua precursora no desejo humano de organizar a relação com o mundo de modo eminentemente visual através do domínio do espaço (KAMPER, 2004, p. 82).

Na apreensão e entendimento das mensagens da mídia, como lidar com um mundo cada vez mais visual, com leitores que não possuem educação e/ou tempo suficientes para a leitura das imagens? Ou ainda, como produzir imagens com significados claros o suficiente para que os receptores absorvam a informação? Essas e outras questões são trabalhadas a seguir.

Escalada da abstração

Com o intuito de aproximar as teorias das imagens ao jornalismo visual, é relevante visitar o que Vilém Flusser propõe em sua filosofia da mídia. Para ele, as imagens apresentam exatamente esse caráter representacional, ideia presente em outros teóricos da imagem, como Joly, que identifica que a imagem indica algo que, embora nem sempre faça alusão ao visível, “toma alguns traços emprestados do visual e (...) depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece” (JOLY, 1996, p. 13). Neste rumo, Aumont progride a discussão, identificando que “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre,



as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos” (AUMONT, 1993, p. 78).

O fato de não ser produzida gratuitamente significa que a imagem é passível de ser analisada quanto à sua função. Para que servem as imagens? Na mídia, quais são as funções das imagens utilizadas como “suporte” à notícia? Como e o quê significam estas imagens? Quais os sentidos que possuem estes elementos do discurso não verbal?

Em seu *Filosofia da Caixa Preta*, Flusser inicia toda esta discussão e define “imagem” como sendo uma superfície que pretende representar algo, e que se particulariza em dois tipos: a imagem “tradicional” e a imagem “técnica”. Na filogênese humana⁷, o conhecimento arcaico era adquirido através da experimentação física do mundo. A imagem tradicional é, neste sentido, uma apreensão visual das cenas do mundo, na qual as ideias se inter-relacionam magicamente e existem para que o homem entenda o mundo em sua volta, a *circunstância* ao seu redor. No desenvolvimento da cultura humana, a apreensão do mundo fez com que o homem cada vez se colocasse mais afastado da realidade natural, da realidade palpável, manipulável, ou seja, mais distante do mundo acessível às mãos. O conhecimento inicialmente concreto segue para o saber abstrato, mundo da imaginação. Flusser identifica este processo como “escalada da abstração”, a qual inicia-se já com a produção das imagens tradicionais, que são abstrações das cenas e experimentações da realidade que a mente humana registra com a redução de uma das quatro dimensões espaço-temporais⁸: o tempo.

Para o filósofo, a manipulação do mundo pelo homem, transformada em imagem tradicional, abstrai o tempo da circunstância. Imagem, nesta definição, é a mediação entre homem e mundo, é o pensamento conceitual. Por não conseguir acessar o mundo imediatamente, os homens utilizam as imagens para se relacionar com seu entorno (FLUSSER, 2002, p. 7). A circunstância, agora abstrata, pode então ser informada, resultando em cultura. À medida que se desenvolvem estes pensar e atuar simbólicos (por meio de imagens), o homem não olha a realidade de forma crua, natural. Desenvolve, destarte, nos termos de Ivan Bystrina, uma “segunda realidade”, palco de todas as imagens do homem e imaginações do mundo (BYSTRINA, 1996). As imagens, funcionando como mapas para o homem se orientar no mundo, passam a conter

⁷ Por filogenia entende-se a história evolucionária de uma espécie, aqui aplicada ao desenvolvimento do homem como um ser cultural, que produz cultura por meio de sua apropriação de imagens do mundo (YAMAMOTO, 2008).

⁸ São elas: largura, altura, profundidade e tempo.



informações subjetivas: as imagens guiam os homens a partir da visão dos produtores primeiros daquelas imagens tradicionais.

Para Flusser, o segundo gesto de abstração na apreensão da realidade e formação da imaginação é a visão, que abstrai a profundidade do mundo. A circunstância imaginada, a cena, representa o mundo palpável, real. Os volumes, profundidades, a terceira dimensão que o olho humano percebe só existem por conta da visão binocular própria da espécie. Com o desenvolvimento da cultura e o surgimento da escrita, há o terceiro passo rumo à abstração: a escrita, com o ato de conceituar o mundo, as cenas e as experimentações. O homem, que já se relaciona com o mundo por meio das imagens tradicionais (ele não precisa manipular ou perceber a profundidade do mundo), passa, com a escrita, a conceber as cenas, a conceber o mundo. Para conhecer a realidade, basta ao homem conceituar a circunstância. A conceituação, portanto, é abstração de terceiro grau: abstrai a largura da superfície.

“Textos são séries de conceitos, ábacos, colares. Os fios que ordenam os textos (por exemplo, a sintaxe, as regras matemáticas e lógicas) são frutos de convenção. Os textos representam cenas imaginadas assim como as cenas representam a circunstância palpável. O universo mediado pelos textos, tal universo contável, é ordenado conforme os fios do texto” (FLUSSER, 2008, p. 17).

Por outro lado, as “imagens técnicas” (ou tecno-imagens) são aquelas outras produzidas por aparelhos, com a função de “emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente” (FLUSSER, 2002, p. 11). Diferentes das imagens tradicionais (conceituais, que imaginam o mundo), as imagens técnicas são produzidas pela máquina fotográfica, pelo cinema, pela revista, pelo design da página de um jornal, ou seja, são produzidas por aparelhos, por meio de pontos ou de *pixels*, e foram inventadas com o propósito de informar o homem, no sentido de produzir situações pouco prováveis pelo aparelho (elas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo).

A partir do momento em que o homem percebe que todo o conhecimento baseado em conceitos (científicos, matemáticos, linguísticos, ou seja, explicativos do mundo) é a própria projeção da linearidade lógica de seus textos, “e que o pensamento científico concebe conforme a estrutura de seus textos assim como o pensamento pré-histórico imaginava conforme a estrutura de suas imagens” (FLUSSER, 2008, p. 17), a humanidade começa a perder a confiança nos tais fios condutores da escrita e do



pensamento científico. Claramente passíveis de serem alterados, os sistemas perdem sua credibilidade. Nas palavras de Flusser,

as pedrinhas dos colares se põem a rolar, soltas dos fios podres, e a formar amontoados caóticos de partículas, de quanta, de *bits*, de pontos zero dimensionais. Tais pedrinhas não são manipuláveis (não são acessíveis às mãos) nem imagináveis (acessíveis aos olhos) e nem concebíveis (acessíveis aos dedos). Mas são calculáveis (de *calculus* = pedrinha), portanto tateáveis pelas pontas dos dedos munidas de teclas. E, uma vez calculadas, podem ser reagrupadas em mosaicos, podem ser ‘computadas’, formando então linhas secundárias (curvas projetadas), planos secundários (imagens técnicas), volumes secundários (hologramas) (FLUSSER, 2008, p. 17).

Em consequência deste jogo de mosaico, numa alusão acidental, contudo perfeitamente aplicável ao mosaico de cores criado por Muniz em *After Van Gogh*, o cálculo e a computação formam o quarto gesto de abstração identificado por Flusser, abstraindo o comprimento da linha, e transformam o homem em “jogador” que calcula o que antes era concebível. O homem transforma-se, assim, em sujeito capaz de entender e criar significados novos às imagens computadas, às tecno-imagens, às imagens digitais (computadas) da mídia.

Esse gesto produtor inverso ao das imagens tradicionais, ao atribuir significados às imagens, ao colocar informação nova na superfície da imagem, gesto que vai do abstrato ao concreto nas imagens técnicas, é o nível da superfície indicado por Flusser. As imagens técnicas não mais fazem referência ao mundo real, à circunstância, mas elas próprias são a “realidade” que importa ao receptor. Ao criar uma imagem técnica, o produtor agrega informações na superfície da imagem, re-significando toda aquela mediação. As imagens técnicas colocam-se como barreiras, biombos, no acesso ao mundo palpável e tornam o significado de suas superfícies mais importante que a referência ao mundo a que elas “fingem” possuir. Nesta relação de virtualidade e nulo dimensionalidade, nada mais importa senão *o que pretendem* significar as imagens técnicas. Mas afinal, quais são as pretensões destas imagens? Ou ainda melhor, quais são as intenções dos produtores destas imagens, uma vez que sempre há um aparelho responsável por toda tecno-imagem?

Concreto e abstrato

Neste ponto, unem-se as ideias aqui propostas, até então soltas também num plano de pedras a serem calculadas, entendidas. As imagens técnicas formam o último



grau de abstração. O desenvolvimento humano caminhou do concreto da circunstância ao abstrato da imaginação, mas a produção atual das tecno-imagens, como visto, segue o trajeto oposto e, segundo Flusser, neste percurso as imagens cada vez mais são “informadas” por seus produtores, no sentido de terem cada vez mais informação a ser entendida, a ser decifrada. Porém, estas imagens técnicas dificilmente são decifradas, dificilmente produzem informação nova ao receptor. Se não forem decifradas, pouco informam, na verdade. Possuem informação, mas não produzem comunicação.

Este fato ocorre parte porque o homem, receptor das imagens técnicas, das fotografias, da notícia em forma de imagem, confia naquela informação visual tanto quanto confia em seus próprios olhos. Por terem aparentemente um caráter objetivo e não-simbólico (parecem ser cópias perfeitas do real), o observador olha as imagens técnicas como se fossem janelas do mundo, e não como imagens (representações de cenas do mundo). A *caixa preta* se torna mais opaca, ou seja, o entendimento das imagens se torna mais difícil ao receptor. Este caminho deveria ser mais claro, conforme aponta Flusser: “o sentido das imagens tradicionais é chegar (orientar-se no mundo) e o sentido das imagens técnicas é o de seguir a flecha (dar sentido)” (FLUSSER, 2008, p. 52). Imagens técnicas precisam ser, portanto, entendidas. Ter seu sentido compreendido.

A imagem tradicional é produzida por gesto que abstrai a profundidade da circunstância, isto é, gesto que vai do concreto rumo ao abstrato. A tecno-imagem é produzida por gesto que reagrupa pontos para formarem superfícies, isto é, gesto que vai do abstrato rumo ao concreto. E como gesto produtor confere significado à imagem, o modelo sugere que o significado das imagens tradicionais é oposto do significado das tecno-imagens (FLUSSER, 2008, p. 19).

Imagens técnicas precisam ser decifradas em seu significado; imagens da mídia precisam ser entendidas, estudadas. Precisam de um olhar circular, em que o receptor entenda as intenções do produtor daquela imagem. Conforme aponta Muniz, concordante a Flusser, as imagens da mídia precisam ser compreendidas pelos leitores. Em seu formato digital (manipulável), requerem uma educação do olhar ainda maior para serem vistas e entendidas. A abstração gerada pelas imagens técnicas faz com que o objeto mediado encontre meios para prosseguir sua escalada, distanciando cada vez mais o homem da informação palpável.



Verdade é que vivemos hoje sob a marcha triunfal das realidades bidimensionais que trazem em sua alma as fórmulas abstratas da nulodimensão: por trás de uma imagem sintética já não há sequer uma imagem concreta e muito menos um corpo de matéria tridimensional; há apenas o conceito abstrato de entidades numéricas, codificações sem tatilidades (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 88).

Com tais considerações discutidas, é interessante buscar neste momento algum exemplo no jornalismo brasileiro. Fenômeno recorrente da notícia, o “furo jornalístico” é característica pela qual os veículos buscam ter melhor credibilidade. Historicamente, ao tomar conhecimento de um fato importante para a sociedade, quanto mais rápido um jornal publicar a notícia, melhor será para seu público e mais importante o veículo será em relação aos seus concorrentes. Em tempos de mídia on-line, o jornalismo impresso emancipou-se dessa necessidade da notícia imediata, atribuindo para si um papel mais analítico dos fatos. Como herança para as novas mídias, como portais, sites e blogs, o furo de reportagem indica a atual medida de avaliação: na Internet, quanto mais rápido for publicada a notícia (agora talvez em questão de segundos depois do fato ter ocorrido), melhor será o veículo. Contudo, no meio on-line, a credibilidade tem caminhado em lado inverso ao da velocidade de publicação. A relação com a imagem jornalística toma todas as funções da notícia: a de chamar a atenção do público, a de informar, a de significar etc. Em alguns casos, a falta de tempo na produção de imagens técnicas (nos termos da filosofia da mídia, na agregação de significados às superfícies) e no entendimento de tais mensagens visuais pelos leitores têm levado a falhas na comunicação.

Em 17 de julho de 2007, o Brasil assistiu ao pior acidente aéreo até então ocorrido no país: o voo TAM 3054, que partiu de Porto Alegre, acidentou-se ao pousar no aeroporto de Congonhas, em São Paulo. Ao total, 199 pessoas morreram, todas as que estavam no avião e mais 12 pessoas que trabalhavam no prédio da empresa, no qual o avião colidiu. O fato, como deveria ser, foi notícia durante semanas, e o drama dos primeiros relatos do acidente informava que havia ainda sobreviventes presos no prédio, que estava em chamas.

Os sites jornalísticos, aflitos por informação nova, buscavam apoio dos próprios leitores. A fim de conseguir informações e imagens antes que seus concorrentes, o UOL, um dos principais portais de notícias do país, publicou em sua página: “Tirou foto do acidente em Congonhas? Envie”. O “convite” pedia que leitores que estivessem próximos ao acidente enviassem as imagens por eles produzidas. Um trabalho de

fotojornalista relegado aos próprios leitores, sem restrição de gênero, idade ou obrigação com a credibilidade, própria do ofício do jornalismo.

Às 12h20 do dia seguinte ao acidente, uma imagem publicada na página principal do UOL, em posição de destaque na sintaxe visual da tela (Figura 3), ilustrava a legenda anexa: “Flagra de internauta: pessoa pula de prédio em chamas”. Em busca do furo de reportagem e da maior audiência, a fotografia digital veiculada pelo UOL ilustrava o prédio, realmente em chamas, com uma pessoa saltando, aparentemente fugindo do fogo e da morte. De acordo com o ombudsman do UOL, a manchete visual ficou publicada durante duas horas (tempo alto para os padrões da internet), até que fosse retirada do site. O motivo: a imagem, na verdade, tratava-se de uma fotomontagem (Figura 4) de um imprudente internauta que não tinha vínculo nenhum com o portal, nem com a credibilidade com a realidade do fato. A farsa foi denunciada por leitores e retratada na coluna “Erramos” do portal, porém sem referências maiores na página principal do veículo. A notícia é comentada até hoje pelos leitores e pela própria mídia, como um dos principais deslizes no jornalismo on-line nacional.



Figura 3 – UOL, 18 de julho de 2007. Reprodução.



Figura 4 – Imagem original utilizada para fotomontagem. Reprodução.

Numa sociedade midiaticizada em que as imagens se antecipam aos fatos e que a superficialidade das imagens técnicas é mais importante que o real (retratado por elas), qual a qualidade da notícia jornalística trabalhada no exemplo do UOL? A intenção do site ao publicar imagem como essa (ainda que produzida por um leitor, a responsabilidade da imagem é do UOL), ao buscar o furo de reportagem e a velocidade de publicação, fez com que a credibilidade da notícia fosse abalada. Por meio da constatação do erro, o leitor percebe que a imagem pode ser manipulada e que, talvez, a dramaticidade daquele momento não fosse tão sensacional como foi retratada. A imaginação, contudo, dos leitores que viram a notícia com a imagem falsa foi ativada e a significação do fato produzida de forma imprudente.

Flusser elogia a superficialidade das imagens técnicas, no sentido de que são superfícies passíveis de imensa significação por parte dos receptores. Mas é preciso, contudo, uma clareza de todo este processo. Toda esta abordagem é fruto da sociedade contemporânea, uma vez que as imagens técnicas, em sua capacidade manipulável, são tributárias do avanço da tecnologia, como a fotografia digital e a própria internet, tomada aqui como ambiente de rede colaborativo em que a produção e a recepção se confundem. Flusser, precocemente, sugere que “estamos vivendo em um mundo imaginário, no mundo das fotografias, dos filmes, do vídeo, de hologramas, mundo radicalmente inimaginável para as gerações precedentes” (FLUSSER, 2008, p. 41). Ele segue em seus ensaios, definindo que:

Imaginar é fazer com que os aparelhos munidos de teclas computem os elementos pontuais do universo para formarem imagens e destarte, permitirem que vivamos e ajamos concretamente em nosso mundo



tornado impalpável, inconcebível e inimaginável por abstração desvairada. A definição é captar a situação na qual estamos; captar o clima espectral do nosso mundo; mostrar como tendemos atualmente a desprezar toda 'explicação profunda' e a preferir 'superficialidade empolgante'; mostrar o quanto critérios históricos do tipo 'verdadeiro e falso', 'dado e feito', 'autêntico e artificial', 'real e aparente' não se aplicam mais ao nosso mundo. Em suma, a definição de 'imaginar' foi formulada para articular a revolução epistemológica, ético-política e estética pela qual estamos passando. Para articular a nova sensação vital e emergente (FLUSSER, 2008, p. 45).

O exemplo do furo de reportagem e também de credibilidade publicado no UOL, ainda que unitário nesta análise por conta do tempo e espaço próprios do artigo acadêmico, serve para ilustrar o grau de significação que as tecno-imagens possuem no processo de comunicação. Considerar, portanto, nas análises do jornalismo, a produção de sentido que as mensagens visuais articulam no imaginário e na percepção da notícia torna-se campo amplo e fértil para argumentação e pesquisa futura. Verificar quais as estratégias de produção que a mídia atualmente possui, ou ainda, quais as estratégias que a mídia pode utilizar e que ainda não realiza, definem-se como áreas a serem ampliadas e discutidas. A escalada da abstração das tecno-imagens, neste sentido, coloca-se como aporte teórico interessante e condizente.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. **A Imagem**, Ofício de arte e forma. p.317. Campinas: Papirus, 1993.
- BAITELLO JUNIOR, N. **A era da iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura**. p.124. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BYSTRINA, I. **Tópicos de Semiótica da Cultura**. São Paulo: Cisc, 1996.
- GAMA, M. Ombudsman do UOL. **UOL**. Disponível em <http://ombudsmandouol.blog.uol.com.br/arch2007-07-15_2007-07-21.html>. Acessado em 15 de mai. 2009.
- FLUSSER, V. **Filosofia Da Caixa Preta: Ensaios Para Uma Futura Filosofia Da Fotografia**, (Conexões. p.82. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- JOLY, P. M. **Introdução à análise da imagem**. 6 ed. Campinas: Papirus, 1996.
- KAMPER, D. Estrutura temporal das imagens. In: M. S. Contrera; L. Guimarães; M. Pelegrini; M. R. D. Silva (Eds.); **O espírito do nosso tempo: ensaios de semiótica da cultura e da mídia**. São Paulo: Annablume, 2004.



VELASCO, S. Vik Muniz revela no MAM seu fascínio pelos ícones visuais, populares e sofisticados. **O Globo**. jornal. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/rioshow/mat/2009/01/19/vik-muniz-revela-no-mam-seu-fascinio-pelos-icone-visuais-populares-sofisticados-754044127.asp>>. Acessado em 15 de mar. 2009.

YAMAMOTO, E. Y. **Arqueologia ontogenética da imagem: em busca dos símbolos da comunicação política**. Unesp, FAAC, 2008.